

34

2010

Celestinesca



NÚM. 34, 2010, ISSN: 0147-3085

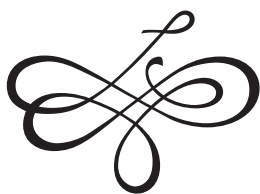
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 34

2010



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	(Magdalen College, University of Oxford)
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)
DEVID PAOLINI	(The City College of New York)

CONSEJO EDITORIAL

PATRIZIA BOTTA	(Sapienza-Università di Roma) (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

Depósito legal: XXXXXXXX

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores, 2010

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 Council of Editors of Learned Journals).

Esta revista se incluye dentro del Proyecto de Investigación *Parnaseo* del Ministerio de Ciencia e Innovación, referencia FFI2008-00730/FILO.

Celestinesca

NÚM 34

ÍNDICE

2010

ARTÍCULOS

- BERNASCHINA SCHÜRMAN, Vicente, «Las políticas de la amistad en *La Celestina*: el caso de Pármeno» 9
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «El reloj, la hora y la economía del tiempo en *La Celestina*» 31
- HSU, Carmen Y., «Planteamiento del tema celestinesco chino y *Jin Ping Mei*» 43
- YGLIASAS, Yolanda, «Rompiendo las cadenas: el libre albedrío en los personajes de *La Celestina*» 57
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «La melancolía de Calisto» 75
- RUIZ MONEVA, M^a Ángeles, «Main Aspects of the Reception and Conveyance of Irony in the Earliest English Versions of *Celestina*» 99
- SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, Samuel, «Death Gets Personal: Inventing Early Modern Grief in 15th Century Spain» 145
- SCARBOROUGH, Connie L., «The Tragic/Comic Calisto: Obsessed and Insecure» 179

RESEÑAS

- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios, «José Antonio Bernaldo de Quirós, *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, ed. Manuscritos, 2010. 270 pp.» 205

BIBLIOGRAFÍA

- PAOLINI, DEVID, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 32)» 217

Artículos

Las políticas de la amistad en *La Celestina*: el caso de Pármeno

Vicente Bernaschina Schürmann
Universität Potsdam

De los distintos vuelcos de la Fortuna que se producen en el desarrollo de *La Celestina*, es posible decir que el más sarcástico de todos es la muerte de la alcahueta en manos de sus «confederados» Sempronio y Pármeno; y es sarcástico no por la abyecta y sangrienta traición que implica el asesinato, sino por la injerencia directa que tienen las acciones de Celestina en construir tal «confederación». Fue ella misma la que, en su afán de limpiar el camino de cualquier obstáculo que pudiera entorpecer su negocio con Calisto, se esforzó, primero, por romper la lealtad de Pármeno hacia su amo y, segundo, por pretender tornar tal fidelidad en su provecho, conminando la amistad del joven con Sempronio.

Celestina, absolutamente confiada de sus habilidades retóricas, no duda en que sus secuaces sacarán provechos propios del idiotizado Calisto y que, en consecuencia y a pesar de haber concitado lo contrario, no tendrá que repartir sus ganancias monetarias con ellos. Como se aprecia en su desenlace, estos dos excesos que la afectan —la soberbia y la avaricia—, son los que precisamente la hacen incapaz de prever la persistente reticencia de Pármeno hacia ella y cómo lentamente ésta genera también una resistencia en Sempronio. Dado el recelo y el resentimiento provocado en los sirvientes por las continuas evasivas de Celestina en relación con la repartición de las ganancias, estos terminan por asesinarla y mueren absurdamente tratando de huir de la justicia.

Considerando este complejo encadenamiento de sucesos que se desenvuelve entre los actos I y XII, y en el que se contraponen ideas, puntos de vista, deseos y sospechas de cada uno de los personajes involucrados, y partiendo de la idea sostenida por Louise Fothergill-Payne en *Seneca and Celestina* sobre que uno de los aspectos más originales de la obra se debe principalmente a la efectiva ficcionalización de la sentenciosa moralidad

de su época,¹ pienso imprescindible notar al menos dos cosas fundamentales: primero, la centralidad que ocupa el tema de la amistad en cuanto medio y fin para romper relaciones sociales de subordinación, tanto como para intentar rehacerlas; y segundo, la inseparabilidad del periplo presentado por Pármeno en la obra, para dilucidar los alcances y consecuencias de lo que se presenta como una crisis de las relaciones sociales y políticas tematizadas por la idea de la amistad. En palabras más generales, me parece que la amistad dentro de *La Celestina* se tematiza ficcionalmente como una institución ético-política en disputa y de cuya dilucidación racional y juiciosa depende el orden y el destino de la sociedad.

En este sentido, llama significativamente la atención, tal como lo indica Juan P. Gil-Oslé, la falta de comentarios directos hacia este tema en los estudios sobre *La Celestina*.² Parece extraño que habiendo tantos textos que discuten su relación paródica con la ficción sentimental, el amor cortés y discursos afines, no exista otra extendida tradición que ya haya indagado este otro tipo de relación amorosa; sobre todo, considerando la importancia que tuvo el tema en los tratados políticos de la época y en los siglos inmediatamente posteriores.³

Estando esta tradición sin desarrollo, el artículo de Gil-Oslé se presenta uno de los primeros que considera a la amistad como un problema central para la comprensión de *La Celestina*, ya que, como bien lo destaca, se encuentra presente en toda la obra: desde los consejos de «el autor a un su amigo», pasando por la funesta confederación ya mencionada, hasta las relaciones finales entre Elicia y Areúsa. Ahora bien, para él, la presencia de este tema resulta sólo nominal. Su argumento sostiene que, si bien en *La Celestina* se debate y discute largamente sobre la amistad a partir de las ideas de Aristóteles y Cicerón establecidas en la época, estas no aparecen encarnadas en la obra. Por lo tanto, Gil-Oslé interpreta que las relaciones degradadas de Pármeno, Sempronio y Celestina no son sólo una parodia de las ideas filosóficas señaladas, sino también la revelación de «la false-

1.– Louise Fothergill-Payne, *Seneca and Celestina*, Cambridge, Cambridge UP, 1988, p. 44.

2.– Juan P. Gil-Oslé, «La Amistad, el remedio de la Fortuna en *La Celestina*», *Celestinesca*, 29 (2005), pp. 171.

3.– Sobre los aspectos paródicos de la ficción sentimental en *La Celestina* se pueden consultar los textos de Dorothy Sherman Severin, «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279 y de María Eugenia Lacarra, «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*» *Celestinesca*, 13.1 (1989), pp. 11-30. Respecto de la evolución del problema ético-político de la amistad en el pensamiento medieval recomiendo el artículo de John von Heyking, «The Luminous Path of Friendship: Augustine's Account of Friendship and Political Order», en *Friendship & Politics: Essays in Political Thought*, ed. John von Heyking and Richard Avramenko, Notre Dame, U of Notre Dame P, 2008, pp. 115-38. Para observar la evolución de estas ideas a partir del siglo XVI en Europa es significativo el caso de los ensayos de Montaigne «De la amistad» y «De la tiranía» y el texto sobre la *Servidumbre Voluntaria* de su amigo La Boétie, escritos alrededor de 1570, sobre todo en relación a la idea de que la amistad está incluso por encima del respeto irrestricto a la ciudadanía. Véase David Lewis Schaefer (ed.), *Freedom over Servitude: Montaigne, La Boétie, and On voluntary servitude*, Westport, Greenwood Press, 1998.

dad de ciertos sistemas de pensamiento filosófico sobre la amistad que en realidad no tenían otro objetivo que la defensa de los intereses políticos y económicos de un determinado grupo social». ⁴ De tal modo que, según su opinión, «las palabras amigo y amistad no sirven más que para tratar de intrigas, de sexo, y para esconder los intereses, la desconfianza y la cobardía de los confederados» (186).

Dado este problema y citando ejemplos de Petrarca, Boccaccio y Fregoso, Gil-Oslé indica cómo para la época «la amistad se presenta como un factor de cohesión social que ayuda al individuo a sobrellevar los efectos de los cambios de la fortuna» (192). Como en el funesto desenlace de *La Celestina* no hay, según él, mucha cabida para la risa o el optimismo, es necesario recurrir al marco general de la obra para encontrar algún sentido al llanto de Pleberio. Así, tomando en cuenta el prólogo de «El autor a un su amigo», Gil-Oslé arguye la manera en la que «el autor se erige en el mejor ejemplo de *amicita vera* al amonestar, aconsejar y castigar, a la manera petrarquista» a su amigo (real o imaginario), a través del carácter anti-ejemplar enfatizado a lo largo de la *Tragicomedia*» (193).

En un sentido general, sus conclusiones me parecen importantes, pues logran hacer énfasis en la amistad en la obra, exponiendo los contactos y deudas de las sentencias morales de *La Celestina* con ideas manejadas por obras que se han demostrado sus fuentes directas. No obstante, pensando un poco más en el sutil desarrollo de la acción y en los modos en cómo se construye el mundo social en la obra, me parece que su interpretación no sale de la comprensión moral del mundo celestinesco como un mundo al revés o un anti-ejemplo, y no alcanza a precisar ciertos detalles que corresponden a los aspectos, a mi entender, más atractivos de la obra: a saber, las disputas sobre la idea de amistad de Pármeno y Celestina, su confrontación con las relaciones sociales desplegadas en la obra y el grado de agencia que tienen éstas en la muerte de ambos y en la de Sempronio.

En mi opinión, la vida y muerte de Pármeno, sus propias preocupaciones y puntos de vista sobre el tema, la seducción realizada por Celestina y su persistente resistencia a ella, son elementos imprescindibles para comprender el momento crítico que vivía el pensamiento ético y político de la época frente a las transformaciones de la sociedad, provocadas por el debilitamiento del sistema feudal tradicional y la emergencia de un sistema comercial monetario.

Haciendo un breve recorrido por la crítica celestinesca es fácil notar que Pármeno resulta un personaje más que atractivo. Sin contar el protagonismo de la alcahueta y su incomparable discurso, se puede decir que, junto con Melibea, es uno de los personajes más móviles y dinámicos. Por supuesto, eso no es todo; como lo señala Joseph T. Snow en «¿Cómo pagaré esto?»: *The Life and Death of Pármeno*», la particularidad del caso

4.- Juan P. Gil-Oslé, *Op. cit.*, p. 186.

de Pármeno no se sustenta únicamente en las transformaciones radicales que experimenta, sino también en la posibilidad que tiene él mismo y el lector-receptor a lo largo de la acción de contemplar y hacerse consciente paso a paso de aquella transformación.⁵ Y si eso no es suficiente, hay que indicar que este periplo ha sido interpretado por gran parte de la crítica como una prolongada batalla en la que se observa una mezcla particular entre determinación personal (libertad) y destino (*fatum*), que culmina en la perversidad y la muerte.⁶

En relación con esta batalla y la final caída de Pármeno, me parece interesante que para la mayoría de estos críticos el carácter de ésta dice relación con una naturaleza perversa que determina al personaje desde su origen y que es provocada por la seducción celestinesca a la que es sometido en la escena décima del acto primero. La bruja, sirviéndose de una triple tentación basada en premisas escolásticas —la lujuria/carne (*Concupiscentia carnis*), la avaricia/mundo (*Concupiscentia oculorum*) y la presunción/Demonio (*Superbia vitae*)—, logra desviar a Pármeno en sus vanos esfuerzos por afincarse en el bien (la armónica relación entre sirviente y amo en términos cristianos) para llevarlo a gozar de las alegrías o placeres de la amistad en un mundo engañoso, perverso y demoniaco.⁷ Así, por ejemplo, para Truesdell, Pármeno pasa de la correcta *Imitatio Christi* a una viciada *Imitatio Adamis*,⁸ mientras que para Heusch, el mozo encarna un proceso de satanización, que se corresponde con un imaginario angélico de la caída.⁹

Tales argumentos me interesan, porque, según se desenvuelven, parecen sostener, primero, que la batalla de Pármeno entre determinación y destino sólo puede suceder entre dos polos: el bien, caracterizado por la aceptación de las jerarquías ético-políticas del mundo, el servicio al amo/Dios de la sociedad cortesana-feudal tradicional, o el mal, dispuesto por el desorden egoísta, lujurioso y soberbio de la nueva sociedad que emerge de los ricos ennoblecidos y la permisividad de su ocio y derroche. Y segundo, que a través de la inevitabilidad de su muerte se tiende a acep-

5.— Joseph T. Snow, «¿Con qué pagaré esto?: The Life and Death of Pármeno», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474 – 1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond and Ian Macpherson, Liverpool, Liverpool UP, 1989, p. 185.

6.— *Ibidem*, 191. Véanse también los artículos de Carlos Heusch, «Las desviaciones de Pármeno o la caída de un ángel», *Celestinesca*, 26 (2000), p. 42; de Emilio Barón Palma, «Pármeno: La liberación del ser auténtico, el antihéroe», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 317 (1976), p. 400; y de William D. Truesdell, «Pármeno's Triple Temptation: Celestina, Act I», *Hispania*, 58.2 (1975), p. 274.

7.— Al respecto puede verse también el análisis análogo que hace, para el caso de Melibea, Reinaldo Ayerbe-Chaux, «La triple tentación de Melibea», *Celestinesca*, 2.2 (1978), pp. 3-12.

8.— William D. Truesdell, *Op. cit.*, 275.

9.— Carlos Heusch, *Loc. cit.*

tar sin cuestionamientos la naturaleza perversa de Pármeno debido a su linaje como un tema que caracteriza al mundo de *La Celestina* en general.

De ser cierta esta última premisa, me parece absurdo el contrapunto incorporado por las palabras de Areúsa sobre la independencia y la libertad en el banquete celebrado en casa de Celestina; sobre todo considerando el deseo que empuja a Pármeno hacia ella, la relación de amistad que demuestra con Elicia después de la muerte de los confederados y el hecho de que ninguna de las dos sea parte de los fúnebres desenlaces a pesar de su participación e ideas.

Momentos antes de que aparezca Lucrecia en casa de la alcahueta para notificar que Melibeia muere de amor por Calisto, Areúsa, discutiendo este tipo de argumentos naturalizadores del linaje en la sociedad, declara que «las obras hacen linaje; que, al fin, todos somos hijos de Adán y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí y no vaya a buscar en la nobleza de sus pasados la virtud» (ix, 2, 423).¹⁰ Luego, una vez llega Lucrecia, Areúsa confirma sus ideas con orgullo al enfatizar que «estas que sirven a señoras ni gozan deleyte ni conocen los dulces premios del amor» (ix, 3, 428), que «jamás me precié de llamarme de otrie sino mía» (ix, 3, 429) y que, «por eso, madre, he quesido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y cativa» (ix, 3, 430-31). Potentes declaraciones que tienen que ser confrontadas con las ideas de Pármeno sobre la virtud honesta que él, siguiendo a Séneca, entiende como «pobreza alegre» (I, 10, 275) y con los ofrecimientos que le hace Celestina a él en su segunda confrontación, justo antes de subyugarlo mediante la misma Areúsa: «¿A qué llamas [vivir] reposado, tía?» pregunta Pármeno. «Hijo, a vivir por ti,» responde Celestina, «a no andar por casas ajenas, lo qual no andarás mientra no te supieres aprovechar de tu servicio» (vi, 1, 375).

Como se observa, el problema de la sujeción, el determinismo y las diversas opciones de vida que se presentan en las palabras de los personajes hacen al mundo celestinesco mucho más complejo que una simple inversión del universo en el que, como se queja Pármeno al inicio, «a los traydores los llaman discretos, a los fieles, nescios» (III, 4, 293). No resulta gratuito, entonces, que en el origen de las transformaciones de Pármeno y de todo este embrollo se hallen las reflexiones sobre la amistad. Estas no deben considerarse sólo como un argumento más de Celestina para seducir a Pármeno, sino como una idea política y secular de vital consideración a la hora de pensar en la sociedad y su crisis. Como veremos, las reflexiones de Pármeno y de Celestina sobre ésta, si bien entrelazan tradiciones comunes, proceden de distintos enfoques y tienen distintas

10.— Todas las referencias a *La Celestina* corresponden a la edición de Peter E. Russell, publicada en Clásicos Castalia y citada en la bibliografía. De aquí en adelante, para facilitar la referencia, la citaré señalando el acto, la escena y luego el número de página. De tal forma, (ix, 2, 423) equivale al acto noveno, escena segunda, página cuatrocientos veintitrés de la edición ya señalada.

funciones. Pármeno acepta los argumentos de Celestina como válidos, pero se resiste a creer en el modo en cómo la vieja los pone en acción. Gracias a ella adquiere un saber revelador con el que es capaz de ver que la amistad virtuosa que pretende con Calisto es imposible, en vistas a que la mentalidad de su amo no comparte aquellos ideales; pero también ese saber revelador, sumado a su propio discernimiento, le permite ver que tampoco Celestina ni Sempronio podrían satisfacer tales ideales.

Snow lo argumenta de manera similar en su artículo sobre Claudina: Celestina es la que hace a Pármeno encarar la naturaleza de sus acciones e ideas y con ello corta cualquier esperanza sobre las compensaciones que la lealtad puede traerle en este mundo.¹¹ Sin embargo, para Snow, la naturaleza de Pármeno es perversa y violenta, y por lo tanto sus acciones quedan justificadas de antemano en esa mezcla entre origen (Claudina) y destino (la confederación). Personalmente, me interesa suspender el juicio sobre la naturaleza de Pármeno y su final, para volcarme a pensar, más bien, las posibles diferencias que pueden haber entre las ideas de este personaje sobre la virtud y la amistad y las presentadas por Celestina, ya que, justamente es este debate desatado por la alcahueta el que nos deja ante un personaje cuya característica principal es la de transitar por el resto de la obra sin una afiliación político-moral clara, imposibilitado de reconocerse en ninguno de los órdenes de mundo ofrecidos a él: ni el de Calisto, ni el de Celestina, ni el de Sempronio.

Desde el acto I, Pármeno se muestra como un sujeto con ideas propias. A pesar de ser el criado de Calisto, no tiene problemas en disentir con él y aconsejarlo sobre la llegada de Sempronio y Celestina (I, 7, 255-56). Por supuesto, tales ideas y su actitud hacia Calisto van de la mano con su propio concepto de virtud, afincado en las esperanzas que tiene en su amistad con él. Por lo mismo, cuando se arriesga al consejo y a revelar también sus orígenes –el servicio que prestó por un mes en casa de la vieja–, sufre una primera desilusión al recibir como respuesta una reconvención por parte del amo, acusándolo de envidioso por las mercedes ofrecidas a Sempronio en el negocio con la alcahueta (I, 7, 264).¹²

Celestina, percibiendo precisamente esta situación, alude al tema apenas puede quedarse a solas con Pármeno: «porque virtud nos amonesta sufrir las tentaciones y no dar mal por mal y especial quando somos tentados por moços, no bien instrutos en lo mundano, en que con necia lealtad pierdan a sí y a sus amos, como agora tú a Calisto» (I, 10, 268). A lo

11.– Joseph T. Snow, «Celestina's Claudina», en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, ed. John S. Miletich, Madison, The Hispanic Society of Medieval Studies, 1986, p. 270.

12.– Snow, en su artículo «¿Cómo pagaré esto?», *Op. cit.*, p. 187, interpreta en estas oraciones cierta agudeza de Calisto, quien descubre a Pármeno envidiando a Sempronio. Sea como sea, a mí me interesa más el hecho de que tales palabras provocan en Pármeno una conciencia sobre las diferencias entre lo que él cree sobre Calisto y lo que efectivamente es Calisto.

que Pármemo responde del siguiente modo: «Calla, madre, no me culpes ni me tengas, aunque moço, por insipiente. Amo a Calisto porque le devo fidelidad, por criança, por beneficios, por ser dél honrrado y bientratado, que es la mayor cadena que el amor del servidor al servicio del señor prende, quanto lo contrario aparta» (I, 10, 269-70).¹³

Dado el orden de los elementos señalados por Pármemo en los que se sustenta la deuda que origina la fidelidad que siente hacia su amo y su claro asentamiento en un orden social tradicional, Celestina busca destruirlos argumentalmente uno por uno. Sin embargo, no es algo que sucedería sin que Pármemo cometiera antes un error en la disputa. Por un arranque de soberbia, Pármemo revela el secreto que le permite desconfiar absolutamente de las palabras de Celestina y con ello, sin saberlo, comienza a perder su libertad. Al revelar a Celestina que es hijo de su compadre Alberto y que sirvió en su casa cuando niño, le entrega a Celestina todas las armas para que esta destruya uno a uno los fundamentos de su fidelidad con Calisto.

Enterada de los orígenes de Pármemo, Celestina desbarata primero la fidelidad por crianza. Aprovechando la débil memoria que debe existir de su madre, Celestina no sólo la presenta como su igual, sino que le enrostra que, finalmente, no fue ni ella ni Calisto quienes lo criaron, sino ella en su casa y con sus medios (I, 10, 271). Segundo, con respecto a los beneficios, Celestina, sin pensar mucho en las ideas del joven sobre la honestidad y la pobreza, se inventa una historia sobre la herencia dejada a Pármemo por su padre y «que basta más que la renta de tu amo Calisto» (I, 10, 272). Luego, acaso porque nota que su historia no logra dar en el blanco, Celestina toma un giro en relación con los beneficios y apunta al aislamiento y soledad en la que debe encontrarse, dado sus años de peregrinaje de servicio en servicio. Posiblemente recordando lo que Pármemo ha dicho al inicio de su confrontación sobre su amor a Calisto y el dolor que le provoca verlo sin juicio debido al amor, y sobre la mala opinión que tiene de Sempronio, quien da necios consejos a su amo y «piensa sacar aradores a pala y açadón» (I, 10, 270), Celestina pone el dedo en la llaga. Pármemo sufre porque intenta ser sabio siendo joven y feliz en la pobreza y evidentemente, mirando a quienes lo rodean, no tiene a nadie con quien compartir sus deseos e ilusiones. Por lo tanto, Celestina, haciéndose portadora de una sabiduría afincada en la experiencia, le dice: «dexa los vanos prometimientos de los señores, los quales desechan la substancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos. Como la sangui-

13.— Es curioso que habiendo Alan Deyermond notado las transacciones amorosas y mágicas entre Calisto, Celestina y Melibea con la magia a través de la transformación de un símbolo en los objetos: hilado, cordón y cadena, no haya nadie que haya percibido la presencia del motivo en el primer acto en relación con la fidelidad de Pármemo y sus ideas sobre el amor entre amo y sirviente. Véase Alan Deyermond, «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1 (1977), pp. 6-12.

juela saca la sangre, desagradecen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón» (I, 10, 274). El golpe es doble y certero. Con éste demuestra que Pármeno no sólo no ha ganado beneficios con Calisto, sino que tampoco los tendrá. Calisto, como todos los señores, se ama más a sí mismo que a los suyos y, en consecuencia, no hay tampoco honra ni buenos tratos posibles. Y aquí agrega, a favor de sus intereses, que tal comportamiento no es un error, sino el único modo de vivir y medrar, para lo cual «mucho te aprovecharás siendo amigo de Sempronio» (I, 10, 275).

Justamente aquí es el momento en que Pármeno queda «perplexo», ya que las palabras de Celestina resuenan con fuerza en la experiencia vivida recientemente con Calisto, a pesar de ir en contra de lo que él estima como última virtud, si bien desea riqueza:

no querría bienes mal ganados [...] Pues yo con ellos no viviría contento, y tengo por onesta cosa la pobreza alegre. Y aun más te digo: que no los que poco tienen son pobres, mas los que mucho desean. Y por esto, aunque más digas, no te creo en esta parte. Querría pasar la vida sin embidia, los yerros y la aspereza sin temor, el sueño sin sobresalto, las injurias [sin] respuesta, las fuerzas sin denuesto, las premias con resistencia. (I, 10, 275)

Pármeno se muestra intransigente en sus ideales. Celestina busca repetir los argumentos sobre la amistad, viendo que en un principio habían tenido efecto. De modo que alude a máximas estoicas y aristotélicas a la vez para demostrar la inadecuación de sus deseos de amistad con Calisto y argumentar cómo es posible que con Sempronio logre una amistad perfecta: por bien, por provecho y por deleite. Indicando que con este último, a diferencia que con Calisto, poseen similar estado, voluntad y virtud; ambos desean riqueza y pueden asociarse para enriquecerse por la situación; y, por último, entre los dos, en cuanto jóvenes, pueden compartir «todo linaje de plazer» (I, 10, 276).

Tanto Gil-Oslé como Fothergill-Payne han demostrado los claros puntos de contacto de esta dilucidación sobre la amistad con los de la filosofía aristotélica y estoica; el primero, como ya lo mencioné más arriba, para indicar cómo desde el inicio se construye en la obra una desfiguración de la amistad, y el segundo, para señalar la manera cómo las «fontezicas de filosofía» que componen los diálogos son reutilizadas o tergiversadas para lograr ciertos efectos. Así, interpreta que Pármeno, en tanto joven inexperto, termina perdiendo ante Celestina, en la medida en que ella aprovecha de mucho mejor manera las fuentes y los temas a tratar.¹⁴

Ahora bien, me parece fundamental que, a pesar de todos los modos mediante los que Celestina busca convencer a Pármeno de que se amiste

14.— Louis Fothergill-Payne, *Op. cit.*, pp. 65-66.

con Sempronio, éste persevera en la desconfianza. Si bien en la discusión se cuele la mención de Areúsa y Pármeno, ingenuamente revela el deseo que siente por ella, esto no hay que confundirlo con los argumentos sobre la amistad. A pesar de que pareciera que el tema de la amistad con Sempronio se inclina hacia una amistad por deleite e interés, dado el ofrecimiento de la vieja a Pármeno de conseguirle a Areúsa, me parece que hay que considerarlo como un tema paralelo, vinculado al contrato que funda a la confederación y que no toca el concepto de amistad. En efecto, Pármeno insiste en dejar fuera de este asunto a Sempronio, ya que «Sempronio en su exemplo no me hará mejor, ni yo a él sanaré su vicio» (I, 10, 277), además que prefiere mantener en secreto cualquier posible vencimiento por deleite que vaya en contra de la virtud (I, 10, 277). Es entonces cuando la vieja vuelve a insistir en que ambos son semejantes y que podrán gozar mucho más al conversar sobre sus deleites con las «mochachas.»

Al final, dada la testarudez de Pármeno, Celestina se harta y decide cortar toda negociación con él. Pármeno, viendo que su actitud le está restando posibilidades de acceder a Areúsa, decide finalmente enmendarse ante la alcahueta y acceder a la «paz con Sempronio», ya que «la paz no se debe negar [...] Amor no se debe rehuyr [ni] caridad a los hermanos. [...] Por eso, perdóname, háblame; que no sólo quiero oyrte y creerte, mas en singular merced rescibir tu consejo. Y no me lo agradezcas, pues el loor y las gracias de la acción más al dante que no al recibiente se deven dar» (I, 10, 280).

Considerando esta conclusión de la disputa entre Pármeno y Celestina indicando la «singular merced» que implica recibir consejos de otro —mercedes que Celestina momentos antes ya había indicado que no eran posibles de pagar (I, 10, 279)—, me parece que es el momento en que la discusión sobre la amistad y sus relaciones virtuosas y desinteresadas chocan con el problema económico que afecta a la constitución de las relaciones sociales de subordinación.

Pármeno, quien se considera fiel servidor de Calisto, parece darse cuenta de que ha cometido dos graves errores en su discusión con Celestina; al revelarle su pasado y sus deseos, percibe que ha perdido parte de la libertad relativa de la que goza. Teniendo discernimiento, Pármeno sabe que en las actuales circunstancias su amistad con Calisto es imposible, sin embargo parece conservar una pequeña esperanza de que puede reconstruir el lazo, siempre y cuando Calisto retorne a la razón (II, 3, 291). Como se aprecia, durante este acto, el sirviente busca aconsejar a su amo por última vez en relación a la embajada de Celestina, teniendo en mente lo que le acaba de suceder a él mismo. Calisto ha entregado dineros a Celestina, lo que implica el inicio de un negocio, pero no sólo eso, sino que se ha hecho su cautivo, «porque a quien dizes el secreto das tu libertad» (II, 3, 289). Viendo que sus consejos son nuevamente mal recibidos por Calisto e interpretados como «palabras vanas,» «lisonjas,» «malicias»

y «embidias,» y notando cómo él es el único sirviente que está efectivamente trabajando en casa, Pármene reniega de cualquier posible amistad o bienaventuranza con su amo (II, 3, 293). No obstante, como se aprecia luego en el Acto VII, esto no significa que pase de inmediato al servicio de Celestina, sino que su papel será el de desconfiar tanto de Calisto como de la vieja, intentando aprovecharse de Sempronio para desprenderse de la engañosa deuda que la alcahueta lo hace contraer en el momento en que le entrega a Areúsa (VII, 3, 292-93). Notando, entonces, la conjunción de amistad, deseos y relaciones de sujeción (sustentadas unas en promesas y otras en dinero), es donde veo que el modelo de mundo que presenta *La Celestina* es más complejo que una simple oposición entre amos y sirvientes, adinerados y pobres, viles y perversos.

En su ya clásico *El mundo social de La Celestina*, José Antonio Maravall sostiene que esta obra presenta «el drama de la crisis y la transmutación de los valores sociales y morales que se desarrolla en la fase de crecimiento de la economía, de la cultura y de la vida entera, en la sociedad del siglo XV». ¹⁵ Tal crisis, como se aprecia en el tema central del «Prólogo» agregado a la *Tragicomedia*, viene marcada justamente por la pérdida de la unidad y armonía en el orden del mundo tradicional, en la medida que éste comienza a resquebrajarse con el debilitamiento del sistema feudal y la emergencia de una economía monetaria. Tal debilitamiento promueve la sensación de variedad y contraposición que, según Maravall, fue vivida intensamente por los hombres del siglo XV. ¹⁶

Una de las causas principales de este resquebrajamiento y transformación radical en las relaciones sociales es la toma de fuerza que tuvo precisamente la economía monetaria durante el siglo XV, cuyas consecuencias fueron la conmutación de tributos en especies y de los servicios personales en pago por dinero. Esta transformación, por supuesto, presenta un lado que puede interpretarse de manera positiva y otro de manera negativa. Por una parte, siguiendo a Alfred von Martin y su *Sociología del Renacimiento*, Maravall indica que en la economía natural (feudal) el individuo está directamente ligado al grupo al que pertenece y, a su vez, por la reciprocidad que sustenta el sistema de intercambios y servicios, con la colectividad en general. En este sentido, la aparición del dinero sirve para emancipar al individuo, siempre y cuando el trabajo tome la forma

15.— José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina* [1964], 3ª ed. Madrid, Editorial Gredos, 1986, p. 22.

16.— En el mundo de *La Celestina*, esta inestabilidad de la época se ve redoblada, además, por su contexto urbano: «en un período de dependencias y limitaciones, en el que la población rural vivía más sujeta al suelo y cargada de obligaciones y trabajos serviles, que la perseguían hasta la muerte, y que se transmitían de padres a hijos. La vida en la ciudad y la libertad urbana fueron asociadas a la movilidad sin barreras, la posibilidad de cambiar de oficio y de practicar actividades de comercio, sin necesidad de permisos señoriales y bajo el amparo jurisdiccional». María Asenjo González, «La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), p. 13.

de un contrato libre, dentro del cual tanto contratistas y contratados puedan buscar un máximo de ventaja dentro de lo estipulado en el contrato. Sin embargo, por la otra, este tipo de relaciones tienden a mecanizarse, y provocan un distanciamiento recíproco de los individuos.¹⁷ Este distanciamiento es el que lleva, en consecuencia a la disolución de la sensación de unidad, a la consideración del universo como multiplicidad y conflicto, y en última instancia, a las posibilidades de abuso y explotación por parte de los poderosos.

Según su modelo, esta crisis se inicia en la parte alta de la estructura social y, por lo tanto, la clase dominante se revela, sin dudas, como la responsable de las desviaciones que se experimentan en la estructura y perfil de la sociedad. Por supuesto, no hay que entender esta desviación en términos simplemente morales o intelectuales, sino más bien ideológicos y materiales. La clase dominante determina a la sociedad en general porque domina los recursos que la sociedad en cuestión dispone. Así, determina el sistema de funciones, el cuadro de deberes y derechos y la figura moral de cada uno de los grupos que componen el entramado social.¹⁸

En este sentido, según Maravall, el mundo social que representa *La Celestina* es el de los ricos ennoblecidos y no el de la nobleza tradicional, ya que en vez de mostrarse defensores de un orden tradicional en el que su figura es la productora de capital y la que da cohesión al mundo, se presentan renegando inconscientemente de ese orden y abusando de la posesión de ese capital para conseguir beneficios inmediatos. De tal forma, partiendo de la premisa de que las relaciones de subordinación son un motor engendrador de vida social, Maravall considera que el drama de *La Celestina* se desenvuelve verticalmente en una doble dirección —de amo a sirviente y de sirviente a amo—, aunque en un mundo que no logra sostener las jerarquías que fundan tal determinación.¹⁹

A pesar de que Maravall piensa la crisis del siglo xv desde los modos de producción materiales y desde ellos va hacia los aspectos morales e intelectuales de la época, me parece que la manera en que desarrolla su reflexión sobre *La Celestina* no alcanza a atisbar todas las complejas relaciones que se revelan en el mundo representado por la obra. Estoy de acuerdo en que Calisto y la familia de Melibea se corresponden con los comportamientos de una nobleza enriquecida en la que los valores del sistema feudal están en clara descomposición, sin embargo disiento en su diagnóstico tanto para el caso de Celestina, como para la condición de Pármeno, y por lo tanto, para el drama social que representa la obra en general.

17.— José Antonio Maravall, *Op. cit.*, pp. 70-71.

18.— *Ibidem*, pp. 22-23.

19.— La división en dos clases —«una aristócrata y la plebe de criados y prostitutas que depende económicamente de ella»— también ha sido sostenida por Alan Deyermond en su artículo «Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: La sociedad de *La Celestina*», *Celestinesca*, 8.2 (1984), p. 4.

Mary Malcolm Gaylord, conjuntando perspicazmente algunas ideas de Peter Dunn y de Inés Azar, establece en su artículo «Fair of the World, Fair of the Word» la centralidad que tiene el comercio en *La Celestina*; no sólo en el léxico escogido o las relaciones económicas que se entablan, sino también en un nivel tan profundo que permea todos los niveles de significación. En la medida en que toda la obra está construida a través de actos de habla performativos aunque ficcionales, Gaylord establece que el mismo lenguaje adquiere el estatuto y reglas que rigen la economía monetaria: no sólo es el medio para conseguir cosas, sino que es en sí mismo un bien y objeto de deseo.²⁰ En este sentido, el personaje de Celestina introduce junto con su modo de usar las palabras una nueva visión de mundo a la obra: «para Celestina, el lenguaje es tanto medio para conseguir estos fines [conocimiento, autoridad, poder, mantención física y placer] como un placer para disfrutar en sí mismo» (9). Sus manejos de lenguaje se revelan entonces un servicio que escapa en su descripción a las actividades laborales simples del sistema feudal e incluso a las de una economía monetaria en la que se intercambian riquezas por bienes concretos. El servicio ofrecido por Celestina no se acaba en la provisión de placer a cambio de un sueldo —concretar las relaciones sexuales entre Calisto y Melibea por las cien monedas de oro y la cadena—, sino en el ofrecimiento de experiencias placenteras que no pueden ser vividas fuera de ese espacio imaginario configurado por su lenguaje. En este sentido, Celestina encarna el surgimiento de una actividad económica basada en servicios cuyo capital es eminentemente simbólico.

Pármeno, quien recuerda su crianza en casa de la vieja, sabe el trasfondo de este rol e incluso pretende cumplirlo él mismo en casa de su amo, dándole consejos y señalándole qué sería más virtuoso hacer en la búsqueda de su amor con Melibea (II, 3, 289). Por supuesto, Pármeno no concuerda con el modo de operar de Celestina, no porque piense que medrar sea vicioso en sí mismo, sino porque la considera poco honesta. Cuando Pármeno expone a Calisto el oficio de la buhonera con lujo de detalle, el criado concluye rápidamente indicando que «todo era burla y mentira» (I, 6, 263). La nota al pie de Russell indica que ha habido discrepancias críticas por la manera de interpretar este juicio de Pármeno sobre las cualidades hechiceras de Celestina, ya que pone en duda que la magia que se despliega en la obra sea efectiva y eso presenta problemas que requieren de un análisis mucho más fino. Personalmente, me parece que esta declaración tiene que interpretarse en relación con el mundo ideal que se puede inferir de los consejos, argumentos y dudas que da Pármeno a Calisto y luego a Celestina.

20.— Mary Malcolm Gaylord, «Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 25.1 (1991), pp. 5-6.

Volviendo a la manera en que termina la primera discusión que tiene el sirviente con la alcahueta, es significativo que cuando acepta el trato que le ofrece con Areúsa, a pesar de reconocer que existe una tentación por lujuria, éste se las arregle para perseverar en su estoicismo: «no hay mal en reconocerse vencido por deleite contra la virtud, sino en atreverse a la honestidad no siéndolo» (I, 10, 277).

Fothergill-Payne indica que para la filosofía clásica la amistad era el lazo más importante entre los seres humanos, más que el amor o las relaciones familiares. El problema es que los filósofos no acordaban siempre en el propósito que subyacía y que animaba a la amistad. Mientras Aristóteles admitía cierta utilidad y Epicuro apuntaba solo al placer de la relación, los estoicos pregonaban un completo desinterés en la búsqueda y en el mantenimiento de la amistad. En cuanto que para ellos la virtud era la condición *sine qua non* de todas las acciones y relaciones de los seres humanos, ellos subordinaban el placer y la ganancia al principio de la naturaleza y la razón, ya que ambas constituían tal virtud. En este sentido y a diferencia de Aristóteles, para Séneca la diferencia de estado o clase tal como la que separaba a amos y sirvientes no era obstáculo para una real amistad. Claro que la ausencia de interés demandaba una abnegación de sí al punto del sacrificio.²¹

Justamente la seducción de Celestina lo que hace, en este sentido, es buscar confundir el estoicismo de Pármeno con aristotelismo, pasando del desinterés, en la medida en que se comparte cierto concepto de virtud sustentado en la razón, a la utilidad y el placer basados en la semejanza. Sin embargo, como se aprecia en la segunda confrontación que tienen los dos en el acto VII, Pármeno no acepta la posibilidad de amistad con Sempronio: «Con Sempronio me parece es imposible sostenerse mi amistad. El es desvariado, yo mal sufrido: concíértame esos amigos» (VII, 1, 374). Lo que dice relación con el modo en cómo él comprende las diferentes naturalezas que animan sus deseos y sus problemas con la sociedad. Entendiendo esta diferencia, Celestina le responde: «Pues no era essa tu condición». Frase que busca recuperar la consideración de la naturaleza de Pármeno en términos genealógicos y de crianza y no en términos de razón y virtud. O sea, Celestina pretende enfatizar que Pármeno es lo que es porque es hijo de Claudina y porque fue criado por ella, y que lo que experimenta ahora no es una mejora o asención social, sino una desviación de su naturaleza. Sin embargo, Pármeno presenta una idea diferente, al responderle: «A la mi fe, mientras más fui creciendo, más la primera paciencia me olvidava. No soy el que solía y así mismo Sempronio no [ha] ni tiene en que me aproveche» (VII, 1, 374). Es decir, que Pármeno defiende la posibilidad de no ser aquel que se designa mediante linaje, mientras las relaciones con otros se hagan en miras al provecho intelectual-moral,

21.— Louise Fothergill-Payne, *Op. cit.*, p. 36.

fundado en la persecución de un bien mayor en pos de la comunidad y no en función de un bien utilitario o beneficio común.²²

Como es de esperar, porque es su argumento más fuerte en contra de las ideas de Pármeno, Celestina vuelve a la interpretación aristotélica de las glosas de los traductores de Séneca.²³ Así, la vieja insiste en la semejanza entre ambos y en los fines de una amistad así: ayudarse, protegerse y, por supuesto, deleitarse en la compañía de y hablando sobre mujeres. Y es aquí donde se recupera el tema que ya había surgido en el primer acto en relación con Areúsa y que es el que deriva la discusión sobre la amistad al espacio de las relaciones sociales y la subordinación por contratos y negocios. En efecto, Pármeno, quien demuestra su juventud y sus ansiedades masculinas, insiste en conseguir a la muchacha en este trato específico, pero no a cambio de su amistad con Sempronio.²⁴ En la discusión que sostiene con Celestina, éste la pasa a aceptar como mujer sabia —alagándola quizás— y reconoce que ella tenía razón respecto de Calisto y sus intereses. Por supuesto, Pármeno tampoco carece de intereses y, por lo tanto, busca establecer un pacto con la alcahueta, en el que dice que la dejará hacer de las suyas y que callará, puesto que no piensa aconsejar más a Calisto porque él lo acoge mal (VII, 1, 377). Dado este primer paso, lo que sigue entonces es recordarle sobre su negocio con Areúsa. Pármeno, encara directamente a Celestina y le requiere la promesa hecha en el primer acto. La vieja, obligada de cierta manera, acepta llevarlo directamente donde la muchacha, ya que ésta le presenta la oportunidad de cerrar definitivamente la amistad del joven con Sempronio.

Areúsa, cuya relación con Celestina es demasiado compleja como para abordarla aquí, se muestra reticente ante el panorama de tener relaciones sexuales con Pármeno. La alcahueta, recordándole consejos y negocios pasados —«el amor no se paga sino con puro amor y las obras con obras», le dice (VII, 2, 388)— debe recurrir a grandes esfuerzos, retóricos y físicos, para convencerla. Estando Pármeno presente en la parte final de esta discusión, éste ve a Areúsa desnuda, lo que aumenta su deseo, a la vez que contempla cómo ésta parece negarse a que todo termine como él desea. Así, comete un tercer error en sus debates con Celestina. Arrastrado por

22.— Respecto de la idea de linaje, contrastada con las ideas de Areúsa que ya mencioné al inicio, resulta interesante pensar la presencia de una mentalidad genealógica en la época, que surge precisamente de los conflictos religiosos y raciales entre cristianos, musulmanes, judíos y conversos en la península. Véase David Nirenberg, «Mass Conversion and Genealogical Mentalities: Jews and Christians in Fifteenth-Century Spain,» *Past and Present*, 174 (2002), pp. 3-41. Respecto de las divisiones escolásticas entre bien común y beneficio común y sus relaciones con la amistad, es posible consultar el libro de M. S. Kempshall, *The Common Good in Late Medieval Political Thought*, Oxford, Oxford UP, 2000.

23.— Louise Fothergill-Payne, *Op. cit.*, p. 64.

24.— Respecto del personaje de Pármeno y la masculinidad ansiosa que lo marca, véase el artículo de Amanda Tozer, «La identidad masculina en *Celestina*: la emasculación de Pármeno», *Celestinesca*, 27 (2003), pp. 149-46.

su deseo, Pármeno le dice a Celestina que le dará todo cuánto tiene para que «no salga yo de aquí sin buen concierto» (VII, 3, 392). Lo que el joven no tiene presupuestado es que, por supuesto, Celestina tornará esas palabras en su beneficio. Utilizando a Areúsa como simple medio de intercambio, Celestina le dice indirectamente a Pármeno: «Y assí mismo que, pues que esto por mi intercessión se haze, que él me promete de aquí en adelante ser muy amigo de Sempronio y venir en todo lo que quisiere contra su amo en un negocio que traemos entre manos. «¿Es verdad, Pármeno? ¿Prométeslo assí como digo?» A lo que Pármeno responde: «Sí prometo, sin dubda.» Sin tener plena conciencia de lo que acaba de ocurrir, Pármeno consigue a Areúsa aunque entregándose a Celestina, tal como queda patente en el aparte de la alcahueta: «¡Ha, don ruyn! ¡Palabra te tengo! ¡A buen tiempo te así!» (VII, 3, 393).

Si el tema de la amistad entre Sempronio y Pármeno, y la alianza de estos con la alcahueta está resuelto, si no desde el Acto I, al menos desde el VII, me parece que los lamentos de traición que acometen al joven al despertar al día siguiente con Areúsa son un absurdo: «¡O traydor de mí! ¡En qué gran falta he cáydo con mi amo!» (VII, 1, 399). ¿Por qué razón tendría Pármeno que recriminarse una traición en contra de su amo tan avanzada la obra, si desde un principio está resuelto a ir en su contra?

Snow interpreta estas palabras de Pármeno desde la idea de que el personaje, en tanto individuo perverso que buscará medrar a toda costa, desea fingir fidelidad al amo para no perder su imagen.²⁵ Algo de razón puede tener, sin embargo pienso que esta traición tiene que ver también con que Pármeno acaba de realizar un acto absolutamente réprobo, puesto que va contra la organización social, sus ideales de virtud y su pretendida libertad. Teniendo una relación con Calisto de amo y siervo, basada en la promesa de mercedes, vemos que Pármeno acaba de adquirir otro contrato de iguales características con Celestina. Considerando el modo en cómo Pármeno considera el ideal de relación entre amo y siervo —la fidelidad que es la mayor cadena que el amor del servidor al servicio del señor prende— este se ve atado a la fidelidad de un nuevo amo con cuyos ideales concuerda aún menos, y finalmente se ve en la obligación de pretender una amistad por interés con Sempronio. Empeñando su palabra de amistad, Pármeno no sólo ha traicionado a Calisto, sino también a sí mismo.

Volviendo, entonces, a la premisa de Maravall de que las relaciones de subordinación son engendradoras de vida social, es necesario considerar entonces que el orden del mundo que se presenta en *La Celestina* no puede ser comprendido únicamente en un esquema vertical de doble determinación, sino que requiere la consideración de las diferencias entre el mundo detentado por Calisto y los suyos, el mundo propuesto por las actividades

25.—Joseph T. Snow, «¿Cómo pagaré esto?», *Op. cit.*, p. 187.

de Celestina y, la condición indefinida de Pármeno; su aparición como individuo que desea fijarse en un orden tradicional inexistente y que, precisamente por esos deseos y la inexistencia de una realidad acorde, queda instalado entre ambos modelos viciados en búsqueda de medrar.

Para Pármeno la posibilidad de surgir en la sociedad y lograr identificarse con sus ideales de virtud es una tarea imposible, en la medida en que tal identificación supone la aceptación de una sociedad regida por intereses personales absolutamente egoístas: en un principio Celestina le presenta su negocio como parte de una empresa en la que las ganancias se repartirán igualitariamente, sin embargo, desde el momento en que obtiene a Areúsa y Celestina sella su trato no con un contrato sino con una promesa, es que Pármeno se da cuenta de que la sujeción con Celestina es la misma que con Calisto. Bajo esos criterios y ante la imposibilidad de medrar, se compone como un radical libre que transita de un lado a otro buscando satisfacer sus necesidades contingentes, despreciando cualquier afiliación productiva.

No diré que el final de Pármeno es completamente digno de imitación, pero tampoco me parece que sea suficiente para que lo tildemos de perverso o maligno de buenas a primeras. Quizás el drama que vive el joven sirviente haya que entenderlo en el cruce sin solución fácil entre dos ideas de amistad, junto a las respectivas jerarquías sociales y posibilidades de libertad que estas conllevan.²⁶ Ya mencioné que para el pensamiento político de fines de la Edad Media la amistad constituía un problema central, ya que mediante ella se establecía el lazo social que conjuntaba tanto la persecución individual de la felicidad como la de la comunidad. Ahora bien, el problema surge en el momento de pensar qué es aquello que define aquella felicidad buscada y cómo es posible conseguirla: Calisto parece verla sólo en su deleite con Melibea y, por lo tanto, la utilización de Celestina no puede ser sino beneficiosa; Celestina, en concordancia, parece concebirla principalmente en el provecho que le otorga tal deleite.

26.— Para un análisis de la idea de Libertad en *La Celestina* en términos materialistas, véase Jesús G. Maestro, «Idea de Libertad en *La Celestina* desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 191-207. En este artículo se describen las formas que toma la idea de libertad en las acciones y relaciones de los distintos personajes de la obra dentro del marco específico que proyecta la sociedad de la época. Respecto de Pármeno, Maestro comprende su desenlace a partir de la renuncia que hace el personaje de su libertad para ayudar a Calisto y su sometimiento a una teleología ajena, en la que participa como consecuencia y no artífice. Ante el comportamiento de su amo y la seducción de Celestina, Pármeno termina por rechazar la razón, porque en el mundo que le toca vivir no sirve. Según él, en consecuencia, Pármeno actuará conforme a este postulado, pero sin iniciativa propia, siguiendo los dictados ajenos. Mi interpretación, como se aprecia a lo largo del artículo, está de acuerdo con el primer presupuesto de Maestro, en la renuncia a una forma de libertad sustentada en la fidelidad al amo, pero no en la renuncia a la búsqueda de la felicidad. El problema es que una vez asumida otra forma de sumisión análoga a la que tenía con Calisto, Pármeno se da cuenta de la inutilidad de sus esfuerzos. Su reacción, por lo tanto, devendrá en un accionar de carácter «nihilista» o «pesimista».

Pármeno, por el contrario, parece verla sólo en la abnegación que viene junto a la «pobreza alegre» y al desinterés, puesto que ambos parecen ser procedimientos juiciosos y racionales ante la vida.

Jean-Baptiste Crespeau explica en su artículo sobre el concepto filosófico de felicidad en *La Celestina* que en el concierto de las disputas filosófico-teológicas de la época, este concepto se ve afectado directamente por la división que existe entre filosofía (ciencia) y teología, entre razón y fe. De tal forma, «la felicidad en sí corresponde primeramente a la beatitud ultraterrenal, o sea la contemplación de Dios, que sólo se puede alcanzar después de la muerte y el juicio final —esta es la vertiente teológica—. Sin embargo, se puede hablar todavía de felicidad desde una perspectiva filosófica, y más precisamente política y ética, esto es, de una felicidad mundana, siempre que no interfiera con la beatitud teológica».²⁷

A partir de esta división se desprende una concepción del mundo terrenal que no deja de ser conflictiva y «pesimista». Siguiendo el desarrollo filosófico del concepto de felicidad, desde Aristóteles hasta Boecio, queda en claro que la felicidad es el bien supremo, el fin del hombre. Entendiendo que lo que diferencia a los hombres de los animales es su razón, o su alma, se entiende que la felicidad concierne a estas entidades. El problema es que al ser un bien perfecto, vinculado desde la vertiente teológica a la verdad y a Dios, su presencia en el mundo terrenal, caracterizado por una inestabilidad fundamental, se vuelve difícilmente posible. Quizás perceptible a través de la contemplación de la naturaleza y el cosmos a través de un ejercicio racional, pero sobre todo basado en la fe. En contraposición, durante la época se consolida además una tercera dimensión del concepto y que se menciona generalmente para ser desechada; a saber, la dimensión mundana, vulgar, más propensa al anhelo de los placeres inmediatos.²⁸

Ante esta división en la idea de felicidad —que Crespeau ve funcionando claramente en *La Celestina* a través de un análisis de las voces «bienaventuranza», «felicidad», «buena andanza», en contraposición a «deleite», «provecho» y «gozo», entre otras— y la manera cómo Pármeno persiste en buscarla en la abnegación y la «pobreza alegre», podríamos decir que éste personaje sigue a Séneca al pie de la letra y por lo mismo fracasa. Fothergill-Payne indica que para Séneca el hombre sabio es libre y no obedece a nadie salvo a su razón, la que se desprende de la naturaleza. El hombre sabio aprende a ser feliz contemplando el orden natural y conformándose con él. Desgraciadamente la razón de Pármeno se desprende de un mundo en el que los amos y el orden social son ilusoriamente perfectos y armoniosos. No hay una contemplación real de la experiencia, sino que sus juicios se derivan de un mundo ideal que es inexistente. En

27.— Jean-Baptiste Crespeau, «El concepto filosófico de felicidad en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 114.

28.— *Ibidem*, p. 114-15.

consecuencia, no logra ser juicioso ante las circunstancias que lo envuelven. En otras palabras, podría decirse que Pármeno encarna el drama de una filosofía derivada de Parménides, en la que las cosas que son, son, y las que no, no, envuelta en un mundo pensado por Heráclito.

En este sentido, quiero concluir señalando que, a mi entender, no hay nada naturalmente perverso en el mundo de *La Celestina*, salvo la utilización irracional y aplicación interesada de las sentencias morales repartidas en manuales y enseñanzas superficiales. Considerando las alusiones al mundo jurídico y filosófico, y la crisis de las relaciones sociales en las que se desenvuelven los personajes, me parece ver que, si es que hay un fin didáctico o moralizante en *La Celestina*, éste es provocar la capacidad de juicio a partir de los conflictos representados, considerar los elementos a partir de la razón y el criterio que ésta debe conllevar, y no dejarse convencer por una serie de tópicos comunes sostenidos más por ignorancia e interés.²⁹ Los contrastes que se dan entre Pármeno y Areúsa podrían ser fiel testigo de esto.

29.– Propuesta que, me parece, cobra sentido claro al ser vista dentro de las «contiendas intelectuales» de la época, dentro de las que se sitúa *La Celestina*. Sobre todo, tal como lo explica José Luis Canet, a partir de las discusiones en contra de la Lógica y sus usos dialécticos y silogísticos. Véase, José Luis Canet, «*La Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-107.

Obras Citadas

- ASENJO GONZÁLEZ, María, «La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 13-35.
- AYERBE-CHAUX, Reinaldo, «La triple tentación de Melibea», *Celestinesca*, 2.2 (1978), pp. 3-12.
- BARÓN PALMA, Emilio, «Pármeno: La liberación del ser auténtico, el antihéroe», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 317 (1976), pp. 383-400.
- CANET, José Luis, «*La Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-107.
- CRESPEAU, Jean-Baptiste, «El concepto filosófico de felicidad en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 109-29.
- DEYERMOND, Alan, «Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: La sociedad de *La Celestina*», *Celestinesca*, 8.2 (1984), pp. 3-10.
- , «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1 (1977), pp. 6-12.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *Seneca and Celestina*, Cambridge, Cambridge UP, 1988.
- GAYLORD, Mary Malcolm, «Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 25.1 (1991), pp. 1-27.
- GIL-OSLÉ, Juan P., «La Amistad, el remedio de la Fortuna en *La Celestina*», *Celestinesca*, 29 (2005), pp. 171-95.
- HEUSCH, Carlos, «Las desviaciones de Pármeno o la caída de un ángel», *Celestinesca*, 26 (2000), pp.29-44.
- HEYKING, John von, «The Luminous Path of Friendship: Augustine's Account of Friendship and Political Order», en *Friendship & Politics: Essays in Political Thought*, ed. John von Heyking and Richard Avramenko, Notre Dame, U of Notre Dame P., 2008, pp. 115-38.
- KEMPSHALL, M. S., *The Common good in Late Medieval Political Thought*, Oxford, Oxford UP, 2000.
- LACARRA, María Eugenia, «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*», *Celestinesca*, 13.1 (1989), pp. 11-30.
- MAESTRO, Jesús G., «Idea de Libertad en *La Celestina* desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 191-207.
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de La Celestina* [1964], 3ª ed. Madrid, Editorial Gredos, 1986.
- NIRENBERG, David, «Mass Conversion and Genealogical Mentalities: Jews and Christians in Fifteenth-Century Spain,» *Past and Present*, 174 (2002), pp. 3-41.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, 3ª ed. Madrid, Clásicos Castalia, 2001.

- SCHAEFER, David Lewis (ed.), *Freedom over Servitude: Montaigne, La Boétie, and On voluntary servitude*, Westport, Greenwood Press, 1998.
- SEVERIN, Dorothy Sherman, «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279.
- SNOW, Joseph T., «'¿Con qué pagaré esto?': The Life and Death of Pármeno», en *The Age of the Catholic monarchs, 1474 – 1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond and Ian Macpherson, Liverpool, Liverpool UP, 1989, pp. 185-92.
- , «Celestina's Claudina», en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, ed. John S. Miletich, Madison, The Hispanic Society of Medieval Studies, 1986, pp. 257-77.
- TOZER, Amanda J. A., «La identidad masculina en *Celestina*: la emasculación de Pármeno», *Celestinesca*, 27 (2003), pp. 149-46.
- TREUSDELL, William D., «Pármeno's Triple Temptation: *Celestina*, Act I», *Hispania*, 58.2 (1975), pp. 267-76.





BERNASCHINA SCHÜRMAN, Vicente, «Las políticas de la amistad en *La Celestina*: el caso de Pármeno», *Celestinesca*, 34 (2010), pp. 9-28.

RESUMEN

Mediante el estudio del caso de Pármeno, el presente artículo observa la centralidad que tiene el tema de la amistad en *La Celestina* en cuanto medio y fin para romper y generar relaciones sociales de subordinación. Analizando las ideas sobre la amistad de este personaje que se desprenden principalmente de sus debates con Celestina —pero también en contraste con los personajes de Calisto, Sempronio y Areúsa— este artículo establece cómo la amistad dentro de *La Celestina* se tematiza en cuanto institución ético-política en disputa y de cuya dilucidación racional y juiciosa depende el orden y el destino de la sociedad.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Pármeno, amistad, ética, política.

ABSTRACT

Through the study of Pármeno's case, this article observes the centrality the topic of friendship has in *La Celestina*, considered as means and ends to dislocate and to generate social relationships of subordination. Analyzing the ideas on friendship of this character, which stem mainly from his debates with Celestina —but also in contrast with other characters as Calisto, Sempronio, and Areúsa— this article establishes how friendship in *La Celestina* is thematized as an ethic-political institution in dispute from whose rational and sensible elucidation depends the order and destiny of society.

KEY WORDS: *Celestina*, Pármeno, friendship, ethics, politics.

El reloj, la hora y la economía del tiempo en *La Celestina*

Enrique Fernández Rivera
University of Manitoba

Ya Lida de Malkiel señaló que uno de los rasgos de modernidad de *La Celestina* es lo que ella llama «su aguda conciencia de tiempo» y su «profusión de tiempos concretos».¹ Efectivamente, es notable en la obra la abundancia de referencias al tiempo, a cuándo se realizan las acciones y a su duración. Esta precisión no era común en la literatura anterior, la cual tendía a presentar el aspecto temporal de la acción de manera más vaga. La aguda conciencia temporal de *La Celestina* se trasluce también en cómo los personajes se muestran en muchas ocasiones preocupados por el tiempo, sea en frases sentenciosas sobre el paso acelerado de los años o en referencias a la puntualidad, a la hora que es, etc. Esta notable presencia del tiempo en la obra se ha estudiado desde diferentes ángulos. Una parte de estos estudios se ha concentrado en lo que podríamos llamar el tiempo interno de la obra, es decir, las jornadas que cubre la acción, el tiempo implícito y sus faltas de consistencia, así como las implicaciones de cara al género de *La Celestina*. Otros estudios han prestado atención a cómo los personajes experimentan el tiempo, a sus quejas de lo efímero de la vida o a su impaciencia porque el tiempo no pase al ritmo que a ellos les gustaría, especialmente antes de las anheladas citas amorosas.² Finalmente, un grupo de estudios ha examinado la percepción del tiempo en la obra y su

1.– María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, pp. 169 y 171.

2.– Además de los comentarios que Lida de Malkiel hace al respecto en la obra citada (véase en particular el capítulo siete, titulado precisamente «El tiempo», pp. 149-168), otros estudios que tratan el tiempo desde este ángulo son Manuel J. Asensio, «El tiempo en *La Celestina*», en *Hispanic Review* 20.1 (1952), pp. 28-43, y Stephen Gilman, «A Propos of 'El tiempo en *La Celestina*' by Manuel J. Asensio», en *Hispanic Review* 21.1 (1953), pp. 42-45. El reciente artículo de Florencio Sevilla Arroyo, «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*», en *Celestinesca* 33 (2009), pp. 173-214, contiene una revisión bibliográfica puesta al día de las visiones del tiempo en la obra.

correspondencia con la forma de vida de los nuevos centros urbanos y la incipiente burguesía que en ellos habitaba. La siguiente cita de Maravall resume bien este punto de vista:

[D]e acuerdo con esta caracterización urbana del mundo de *La Celestina*, observemos que sus personajes viven su tiempo medido y regulado por el reloj. Quiero decir que el reloj es el instrumento de que se sirven para medir y ordenar su tiempo. Son numerosas las referencias al reloj que se encuentran en el texto de la *Tragicomedia*: para comer, para estar en la cama, para acudir a una cita amorosa, para medir una espera, el reloj aparece una y otra vez con su movimiento mecánico, uniforme, calculado. [...] Responde a la concepción mecánica, calculable, mensurable, del tiempo y, en general, del mundo, propia de los burgueses que habitan la gran ciudad. De aquí que, en éstas, se convierta en un elemento común de la arquitectura pública, de la misma manera que se generaliza en la vida privada de sus moradores. De esta última forma, lo descubrimos rigiendo cronológicamente la existencia de nuestros personajes.³

Esta larga cita viene a cuento porque mi intención es estudiar en detalle cómo funciona y qué implica en *La Celestina* esta omnipresencia del reloj como tecnología que permite saber la hora del día. Trataré pues del tiempo en su sentido más concreto y cotidiano de saber qué hora es, de cuánto tiempo falta para que sea una hora determinada y otro tipo de operaciones relacionadas con el cálculo y uso del tiempo que, por ser tan similares a como hoy seguimos administrando el tiempo, tienden a pasar desapercibidas. Quiero por tanto prestar atención a cómo la obra es afectada por la incipiente tecnología del reloj mecánico y su forma precisa de medir el tiempo. Como veremos, el reloj mecánico y la nueva sensibilidad hacia la hora están claramente presentes en la obra. Desde el punto de vista de la estructura de la obra, sirven para agilizar el desarrollo de la trama. Al mismo tiempo, refuerzan al nivel concreto de la acción una serie de temas fundamentales de *La Celestina*, como la fugacidad del tiempo y la necesidad de saber usarlo.

En *La Celestina*, la descripción de la medición y economía del tiempo, es decir, del día a día de cómo organizar la vida, es un retrato fidedigno de la vida en las ciudades de la época. En este escenario urbano el reloj mecánico —llamado así para distinguirlo del reloj solar o astronómico y de los relojes de agua y arena— era un instrumento importante por la precisión y la regularidad que ofrecía para organizar y coordinar las ac-

3.— José Antonio Maravall, *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos, pp. 64-65.

tividades cada vez más complejas de la vida diaria. La obra describe un momento histórico muy concreto en que la necesidad de saber la hora precisa se estaba imponiendo, ofreciéndonos así una de las primeras instancias de la compulsión por saber la hora exacta en todo momento que hoy compartimos. Sin embargo, frente a esa incipiente necesidad de estar al tanto de la hora, la tecnología horaria disponible era imprecisa y poco práctica. A finales del xv, en las ciudades y pueblos grandes los relojes mecánicos llevaban más de un siglo instalados en campanarios y edificios públicos.⁴ Por testimonios indirectos tenemos conocimiento de cómo los centros urbanos fueron reemplazando con relojes mecánicos los relojes de sol que solía haber en las torres de iglesias y otros edificios de las plazas. Poco a poco, el sistema de veinticuatro horas sustituyó al de las horas canónicas y la hora pasó a hacerse completamente laica, lo que se ha llamado la transición del tiempo sagrado al «tiempo de los mercaderes».⁵

A finales del siglo xv, cuando se escribió *La Celestina*, era inevitable que una ciudad del tamaño de la que se sobreentiende en la obra tuviera uno de estos relojes públicos para servir como marcador del ritmo colectivo de una vida urbana que ya mostraba rasgos de modernidad. En la obra hay un reloj implícito situado en un lugar elevado, sea una iglesia o una torre de otro edificio, que da las horas con campanadas que se oyen por toda la ciudad. Estas señales horarias eran muy importantes porque los relojes en las casas eran muy escasos o casi inexistentes —está claro que Calisto no tenía ninguno en casa— y los relojes portátiles para llevar encima aún no se habían inventado. La única forma de saber la hora era pues escuchar las campadas de un reloj que sólo se podía ver desde la plaza y sus inmediaciones pero cuyas campanadas horarias se podían oír con claridad por toda la ciudad.⁶

4.— Algunos autores señalan la década de 1450 como la fecha en que este nuevo tipo de vida regulado por el reloj se convierte en la norma, cfr. Gerhard Dohrn-van Rossum, *History of the Hour: Clocks and Modern Temporal Orders*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 273. Existe una copiosa bibliografía sobre la historia del reloj. Obras clásicas y en cuyos datos me baso son Carlo M. Cipolla, *Clocks and Culture, 1300-1700*, London, Collins, 1967, y Gerhard Dohrn-van Rossum, cit. Para España es muy útil la colección de seis volúmenes editada por Luis Montañés Fontenla, *Biblioteca literaria del relojero*, 6 vols., Madrid, R. Carbonell Blasco, 1953-58.

5.— Jacques Le Goff, «Merchant's Time and Church's Time in the Middle Ages», en *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, ed. Jacques Le Goff, Chicago, University of Chicago Press, 1980, pp. 29-42.

6.— Durante el siglo xvi se fueron introduciendo lentamente los relojes de mesa y de pared en las casas particulares, aunque en un principio sólo los reyes, la nobleza y los más adinerados los poseían, véase para el caso de España José A. García-Diego, *Los relojes y autómatas de Juanelo Turriano*, Madrid, Albatros, 1982. Relojes portátiles existieron ya desde mediados del xvi, aunque eran escasos y costosos hasta varios siglos después. El uso del reloj de pulsera se introdujo sólo a principios del siglo xx conectado con su uso durante la Primera Guerra Mundial por los soldados en las trincheras.

Las campanadas horarias de este reloj público son el telón de fondo de *La Celestina*, sea por su presencia audible o por el anhelo con el que los personajes las esperan. En varias ocasiones el texto refleja cómo los personajes escuchan las campanadas de este reloj. La expresión que se utiliza para esta acción del reloj es la misma que usamos hoy, «dar la hora». Por ejemplo, Calisto, en su cita nocturna, al acercarse a casa de Melibea, dice a Pármeno: «Las doce *da ya*» (241).⁷ El sujeto del verbo «dar» es el reloj que está implícito en esta frase y que aparece de manera explícita en otros pasajes, como cuando Calisto dice a Melibea tras la noche de amor en el huerto: «Ya quiere amanecer. ¿Qué es esto? No parece que ha una hora que estamos aquí y *da el reloj las tres*» (275, énfasis añadido).

La presencia del reloj mecánico en *La Celestina* no se limita a estos y otros pasajes similares en que se mencionan las campanadas horarias. Cuando el impaciente Calisto se queja de la lentitud con que pasa el tiempo que falta para su cita con Melibea, alude al reloj mecánico distinguiéndolo en la forma de llamarlo claramente de los relojes solares, de agua o de arena aún comunes en la época: «¿Qué me aprovecha a mí que dé doce horas el *reloj de hierro* si no las ha dado el del cielo?» (282, énfasis añadido).⁸ El «reloj de hierro» es el nombre que usa para el reloj mecánico. La referencia al hierro es interesante pues refleja el estado de la tecnología relojera en la época. Los relojes mecánicos de madera habían sido ya arrinconados siglos antes por el reloj de hierro, pero el reloj de bronce o latón, que acabaría imponiéndose por permitir una tecnología más precisa y portátil, aún no era común. Igualmente, este comentario de Calisto resalta otra peculiaridad del estado de la tecnología horaria del momento: la imprecisión de los relojes por su propensión a adelantarse o atrasarse de manera considerable con respecto al tiempo real o tiempo astronómico fielmente indicado por el sol y las estrellas.⁹

7.— Énfasis añadido. Esta cita y todas las siguientes son por número de página a Fernando de Rojas y «Antiguo Autor», *La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Guillermo Serés, Francisco J. Lobera, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.

8.— En otra ocasión se menciona un reloj mecánico que da campanadas, aunque la referencia es sólo una comparación de Calisto con un reloj que sirve para expresar su aturdimiento: «Ya escurre eslabones el perdido; ya se desconciertan sus badajadas. Nunca da menos de doce; siempre está hecho reloj de medio día» (148).

9.— La imprecisión de los relojes —que no se solucionaría hasta casi un siglo después cuando el holandés Huygens introdujo el péndulo— era queja muy común en la época. Para la imprecisión de los relojes antes de las innovaciones introducidas por Huygens véase H. von Bertele, «Precision Timekeeping in the Pre-Huygens Era», en *The Horological Journal* 95 (1953), pp. 794-816. Esta imprecisión se refleja en la obra del vallisoletano Arce de Otálora *Los coloquios de Palatino y Pinciano*, escrita hacia 1550, en la que, tras mencionar lo poco fiables que son los relojes públicos de Salamanca y Simancas, se concluye: «Muy más cierta es [la astrología] para quien la entiende que el mejor reloj de Salamanca, porque el del cielo nunca se desconcierta ni puede desconcertar, y los de la tierra casi nunca están concertados, si no es el de Bolonia, que dicen que tiene por badajo un hombre que no hace más de regirse de día

No es de extrañar que, dada la imprecisión de los relojes de la época, la habilidad de leer la hora por el sol y los astros aún esté presente en *La Celestina*. La obra contiene claros restos de lo que podemos llamar «bilingüismo horario» de sus personajes, es decir, su capacidad de poder comprobar la hora por el sol y las estrellas. En varias escenas los personajes hacen gala de esta habilidad. Cuando Pármeno se despierta tras la noche de amor con Areúsa, por la posición alta del sol se da cuenta de que es mucho más tarde de lo que creía (187-88). Igualmente, la constelación de las Pléyades —llamadas las Cabrillas en la obra—, la Estrella Polar —Norte— y el planeta Venus —lucero del alba— son mencionados por Celestina para describir a las jóvenes enamoradas impacientes por la hora a la que ha de ir o venir su amante durante la noche: «[M]aldicen los gallos porque anuncian el día y el reloj porque da tan apriesa. Requieren las Cabrillas y el Norte, haciéndose estrelleras; ya cuando ven salir el lucero del alba, quiéreseles salir el alma. Su claridad les escuresce el corazón» (103).¹⁰ Un curioso resto de esta capacidad de saber la hora por el cielo se refleja en varias instancias de la expresión «ver la hora», que claramente se refiere a ver la posición del sol. Así ocurre cuando Calisto, al día siguiente de su visita nocturna a Melibea, se despierta y ordena a Sosia: «[A]bre esa ventana, *verás* qué hora es» (264, énfasis añadido).

A pesar de la supervivencia de la antigua práctica de saber la hora por el sol o las estrellas, en *La Celestina* predomina un uso sistemático de horas exactas para arreglar las citas y coordinar la vida que sólo es posible merced al empleo generalizado del reloj mecánico. No sólo los amantes Calisto y Melibea usan la hora precisa de las doce de la noche para encontrarse sino que también los demás personajes emplean el reloj mecánico para establecer encuentros a horas determinadas, y no vagamente «al atardecer», «a media tarde», o «al caer la noche», como era el caso en obras anteriores. Así, Sempronio se queja del retraso de Celestina, a la que espera «desde que dio la una» (139); la comida de Pármeno y Sempronio en casa de Celestina con Areúsa y Elicia se establece para las doce del día, aunque luego ellos llegan tres horas tarde (188, 203); Sosia lleva sus caballos a beber antes de las diez (304); el enamorado Calisto duerme

por el sol y de noche por la luna y norte, y dar con un martillo de hierro en una campana las horas a su tiempo» (*Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. José Luis Ocasar Ariza, 2 vols., Madrid, Turner, 1995, vol. II, p. 968).

10.— Curiosamente Celestina se muestra en este comentario algo desfasada ya que el reloj de la ciudad en la que ocurre la acción de la obra sigue dando sus campanadas horarias durante la noche, como se deja claro, por ejemplo, en las palabras antes citadas de Calisto de que el reloj ha dado las tres y el amanecer está cercano. Sobre los varios métodos de ver la hora por la astros y su uso antes del reloj mecánico en occidente y en otras culturas, véase Nina Gockerell, «Telling Time without a Clock», en *The Clockwork Universe: German Clocks and Automata 1550-1560*, eds. Klaus Maurice y Otto Mayr, New York, Neal Watson Academic Publishing, 1980, pp. 131-43.

hasta las cuatro de la tarde (283), y un largo etcétera de eventos a horas concretas que se nos da en la obra.¹¹

La precisión horaria que caracteriza la obra no alcanza, sin embargo, a incluir fracciones más pequeñas de la hora, como medias horas y cuartos de hora. Esta ausencia responde a la realidad de los relojes de la época, que tenían solamente una aguja o mano para indicar la hora y carecían de una segunda que indicara los cuartos o medias —los minutos sueltos sólo harían su aparición varios siglos más tarde y en contextos de estudios científicos. Otra importante consecuencia de la tecnología horaria en la época que se transluce en *La Celestina* es la dificultad de saber la hora exacta a menos que se haya oído y contado puntualmente las campanadas que el reloj público daba sólo una vez cada hora. A falta de relojes privados en las casas, no había otra forma de saber la hora que no fuera esas campanadas horarias. El contarlas aparece como una importante habilidad que requiere cierta atención por parte de los personajes. Por ejemplo, antes de su última cita, Calisto pregunta a sus criados:

CALISTO: Mozos, ¿qué hora da el reloj? SEMPRONIO: Las diez [...] CALISTO: [...] ¿Cómo, desatinado, sabiendo cuánto me va en ser diez o once, me respondías a tiento lo que más aína se te vino a la boca? ¡O cuitado de mí! ¡Si por caso me hubiera dormido y colgara mi pregunta de la respuesta de Sempronio para hacerme de once diez, y así de doce once! (239-40)

Pasajes como éste en que se menciona y se cuentan las campanadas muestran cómo saber la hora es una tarea colectiva, no sólo en el sentido de la necesidad que todos los habitantes tienen de estar coordinados por ella sino también de averiguarla y comunicarla. Esto hace que el reloj mecánico sea un cuasi-personaje en *La Celestina*, un personaje nunca visto, sólo oído, que guarda silencio la mayor parte del tiempo pero al que es necesario estar siempre atento. Esta situación en la obra muestra la importancia creciente de la medición del tiempo en el mundo ciudadano sirve de telón de fondo a la obra. Rojas está mostrando la vida de ciudades como Toledo o Salamanca que ya se regían por este tipo de horarios dictados por el reloj. Desde el punto de vista histórico y antropológico, éste es un momento muy especial en el desarrollo de la conciencia moderna del tiempo, es decir, de la obsesión que todavía está con nosotros de saber exactamente qué hora es para poder aprovechar el tiempo al máximo.

11.— Como Lida de Malkiel señaló, esta precisión horaria en la literatura es algo sin precedentes, y sólo las comedias humanísticas *Poliodorus* y *La Veneciana* presentan referencias horarias comparables (cit., p. 185). Es curioso que referencias a horas concretas no aparezcan apenas en el primer acto de *La Celestina* atribuido al Antiguo Autor. Pueden ser simplemente un efecto del desarrollo de la acción o una diferente sensibilidad temporal de los diferentes autores.

El saber la hora requería un acto de atención continua, un estar al tanto de no perder las campanadas que ha dado el reloj y que no volverán a ocurrir hasta dentro de otra hora completa. Las frecuentes alusiones a las horas sirven así para presentar a los personajes en un estado de continua tensión producto del apremio por estar en todo momento al tanto de la hora en mundo citadino ya altamente coordinado y obsesionado con la economía de una hora exacta que, sin embargo, no es fácil de averiguar. Los personajes de *La Celestina* están así afectados por una angustia horaria, por la necesidad de estar siempre al tanto de la hora precisa para no encontrarse perdidos en medio del rápido fluir de la jornada urbana. Frente a esta nueva forma de vivir el tiempo, la obra presenta claras alusiones a formas anteriores que aún siguen vigentes. La advertencia de Sosia a Tristán sobre la necesidad de marchar en silencio cuando acompañan a su amo en su nocturna excursión amorosa coloca juntos a diferentes grupos sociales que representan formas marcadamente diferentes de vivir el tiempo: «Tristán, debemos ir muy callando, porque suelen levantarse a esta hora los ricos, los codiciosos de temporales bienes, los devotos de templos, monasterios y iglesias, los enamorados como nuestro amo, los trabajadores de los campos e labranzas [...]» (276). Por las calles aún a oscuras de una ciudad en que casi todos duermen se nos presenta aquí a los mercaderes que madrugan para ir a su negocio y que representan el nuevo y triunfante tiempo mercantil. Junto a ellos van los ciudadanos piadosos que se dirigen a rezar laúdes o maitines a iglesias y conventos antes del alba y que representan el tiempo sagrado y ritual de ascendencia medieval. Igualmente caminan ya por las oscuras calles los campesinos que se han mudado a la ciudad pero que aún se rigen por el tradicional sistema de la hora solar y quieren empezar a trabajar sus tierras con los primeros rayos del sol. Finalmente, están los locos enamorados, que representan una economía hedónica del tiempo regida por el reloj sin horas de conseguir el placer momentáneo del amor. Las concepciones sagradas y hedónicas del tiempo habían ya aparecido enfrentadas concisamente en una imagen de Celestina al describir los efectos que su entrada en la iglesia solía causar entre los eclesiásticos que le habían confiado el cuidado de su mancebas: «De media legua que me viesen dejaban las horas: uno a uno y dos a dos venían adonde yo estaba, a ver si mandaba algo, a preguntarme cada uno por la suya» (215). En este pasaje «las horas» que los eclesiásticos dejan por la consecución de horas de placer terrenal son las horas canónicas, que representan el tiempo sagrado y ritual que está empezando a dejar de ser significativo en los nuevos centros urbanos.

En el plano literario y artístico, el uso colectivo de un horario preciso sirve para que la compleja trama de *La Celestina* se desarrolle de manera eficaz sin ralentizar el diálogo innecesariamente. La precisión del reloj permite que Celestina establezca en pocas palabras la cita inicial entre Calisto y Melibea («MELIBEA: [...] Di a qué hora. CELESTINA: A las doce»

[229]). Igualmente permite a Calisto y Melibea convenir con rapidez sus citas en noches sucesivas («MELIBEA: [...] sea tu venida por este secreto lugar a la misma hora» [276]). Otros eventos de la obra, como el convite en casa de Celestina, se fijan con la misma rapidez y precisión mediante la eficiencia que permite el reloj. Es más, si no fuera por la existencia del reloj, algunos episodios no podrían tener la notable brevedad que contribuye a su efecto. Éste es el caso con la mortal celada que Centurio tiende a Calisto haciendo que Traso y sus rufianes pasen voceando mientras Calisto está en el huerto y sus criados montan guardia afuera. El encadenamiento de eventos que rápidamente llevan a la muerte de Calisto al bajar por la escala es sólo posible porque el imprudente Sosia había revelado a Areúsa que las citas no eran, como muchos creían, «antes de las diez», cuando se limitaba a llevar a los caballos a beber, sino «en dando el reloj las doce» (304, 305).

Además de agilizar la trama, las abundantes referencias al tiempo y la hora precisa cumplen el importante papel de reforzar temas fundamentales de la obra al nivel concreto de las acciones cotidianas y anecdóticas. El tema de la fugacidad del tiempo y de la necesidad de aprovecharlo, tan representado en proverbios o citas eruditas en boca de los personajes, se ve reforzado por esta presencia de las horas. Es como si las horas que da reloj de la ciudad recordasen regularmente la fugacidad de un tiempo que, además de su valor tradicional de oportunidad terrenal para ganar la salvación eterna, está ahora cargado de utilidad práctica y valor comercial. Igualmente, la necesidad de una economía del tiempo que la división en horas enfatiza está claramente ligada al tema de la fortuna, especialmente en su variante de saber aprovechar la ocasión. Además de las muchas referencias directas a la fortuna, en *La Celestina* abundan menciones a la necesidad de hacer las cosas a su tiempo debido aprovechando el momento propicio para cada acción.¹² Así, a las once de la noche, Pármeno sugiere a un enfadado Calisto que no riña sino que, mientras espera la cita con Melibea a las doce, «mejor sería, señor, que se gastase esta hora que queda en aderezar armas que en buscar cuestiones» (240). Una idea similar de oportunidad se transmite en las palabras de Calisto al oír el reloj antes de entrar al huerto de Melibea: «Las doce da ya; buena hora es [...] a buen tiempo llegamos» (241). Pero Celestina es con mucho la mejor economista del tiempo y la oportunidad. Su experiencia le ha enseñado que, a pesar de su regularidad mecánica, el tiempo es una percepción subjetiva y no un valor absoluto. Por ello sabe dilatar las esperas y acelerar las acciones a su conveniencia. Igualmente sabe que el tiempo, como experiencia humana que es, no se presta a cálculos simplistas. Así

12.— La oportunidad u ocasión, especialmente la necesidad de saber tomarla cuando se presenta, está relacionado con el tema de la caprichosa fortuna desde antiguo. Sobre la importancia de la fortuna en la obra, véase, por ejemplo, Erna Ruth Berndt, *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1963.

lo expresa cuando es interpelada por Sempronio, que la espera tras su visita a Melibea: «SEMPRONIO: [...] Que desde que dio la una te espero aquí, y no he sentido mejor señal que tu tardanza. CELESTINA: Hijo, esa regla de bobos no es siempre cierta, que otra hora me pudiera más tardar y dejar allá las narices, y otras dos [horas], y narices e lengua. Y así que, mientras más tardase, más caro me costase» (139).

Esta sabiduría de Celestina sobre lo relativo del tiempo contrasta con la ignorancia de Calisto, quien, al comunicarle Sosia que Sempronio y Pármeneo han sido ejecutados por matar a Celestina, responde incrédulo: «No ha cuatro horas que de mi se despidieron» (267). Y es que la mayoría de los personajes de la obra se caracterizan precisamente por su mal manejo del tiempo y funcionan así como contra-ejemplos en el tema de su aprovechamiento. Con repetida asiduidad los personajes llegan tarde a sus citas, a veces con retrasos de horas cuyo número se indica con precisión en los diálogos. Así ocurre con el retraso con que llegan Pármeneo y Sempronio al convite en casa de Celestina y del que Elicia se queja: «[Que] ha tres horas que está aquí mi prima» (203). A una mala administración del tiempo pertenecen también los frecuentes usos en la obra de pasajes que implican que algo se realiza a destiempo. Celestina reza «a donosa hora», según se queja Pármeneo que quiere verla (201); igualmente, Celestina visita a Areúsa tan entrada la noche que es calificada por ésta «como huestantigua a tal hora» (173); Pármeneo y Calisto llaman a la casa de Celestina de madrugada a pedir su parte y, a sus palabras identificándose como sus hijos, responde: «no tengo yo hijos que anden a tal hora» (254), etc. En algunos casos, el elemento de la oportunidad y la fortuna se entrelazan claramente, como cuando Celestina, ante la ira de Melibea, se dice para sus adentros: «En hora mala acá vine si me falta mi conjuro» (127).

Dada la incompetencia en la economía del tiempo de la mayoría de los personajes no es de extrañar la abundancia del adverbio «tarde» en la obra —dieciocho casos—, a los que hay que añadir varias ocurrencias de «temprano», «madrugar», «presto» y otras expresiones similares usadas en el sentido negativo de demasiado pronto o en momento inadecuado: Alisa confiesa que «es tarde para ir visitar a mi hermana» (117), la cual se encuentra gravemente enferma, quizá ya muerta; tarde llega Pármeneo a casa de su amo tras la noche de amor con Areúsa; tarde se levanta Calisto; «tan poco tiempo poseído el placer, tan presto venido el dolor» son palabras de Melibea tras la muerte de Calisto (325); «[t]emprano cobraste los sentimientos de la vejez» le dice Pleberio a una Melibea que se lamenta por la muerte de Calisto antes de subir a la torre (328); «madrugaron a morir» Pármeneo y Sempronio en palabras de Sosia (266). La muerte misma de Calisto al caer desde el muro se debe a haberse apresurado: ataviado sólo con su capa y sin haberse puesto la coraza, se apura tanto al descender la escala para ayudar a un Sosia y Tristán que ya no necesi-

tan de su presencia («Tente, señor, no bajas que idos son» [323]) que se precipita en una caída fatal.

Bibliografía citada

- ARCE DE OTÁLORA, Juan de. *Coloquios de Palatino y Pinciano*. Ed. José Luis Ocasar Ariza, 2 vols. Madrid: Turner, 1995.
- ASENSIO, Manuel J. «El tiempo en *La Celestina*». *Hispanic Review* 20.1 (1952), pp. 28-43.
- BERNDT, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*. Madrid: Gredos, 1963.
- CIPOLLA, Carlo M. *Clocks and Culture, 1300-1700*. London: Collins, 1967.
- DOHRN-VAN ROSSUM, *History of the Hour: Clocks and Modern Temporal Orders*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- GARCÍA-DIEGO, José A. *Los relojes y autómatas de Juanelo Turriano*. Madrid: Albatros, 1982.
- GILMAN, Stephen. «A Propos of 'El tiempo en *La Celestina*' by Manuel J. Asensio». *Hispanic Review* 21.1 (1953), pp. 42-45.
- GOCKERELL, Nina. «Telling Time without a Clock». *The Clockwork Universe: German Clocks and Automata 1550-1560*. Ed. Klaus Maurice y Otto Mayr. New York: Neal Watson Academic Publishing, 1980, pp. 131-43.
- LE GOFF, Jacques. «Merchant's Time and Church's Time in the Middle Ages». *Time, Work and Culture in the Middle Ages*. Ed. Jacques Le Goff. Trad. Arthur Goldhammer. Chicago: University of Chicago Press, 1980, pp. 29-42.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de «La Celestina»*. Madrid: Gredos, 1964.
- MONTAÑÉS FONTENLA, Luis, ed. *Biblioteca literaria del relojero*. 6 vols. Madrid: R. Carbonell Blasco, 1953-1958.
- ROJAS, Fernando de, y «Antiguo Autor». *La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Guillermo Serés, Francisco J. Lobera, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2000.
- SEVILLA ARROYO, Florencio. «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*». *Celestinesca* 33 (2009), pp. 173-214.
- VON BERTELE, H. «Precision Timekeeping in the Pre-Huygens Era». *The Horological Journal* 95 (1953), pp. 794-816.



FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «El reloj, la hora y la economía del tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 34 (2010), pp. 31-40.

RESUMEN

La Celestina refleja fidedignamente una época en la que, al no abundar relojes de uso privado, un reloj público regía con sus campanadas la ya apresurada vida citadina. Esto sirve de telón de fondo a la acción, la agiliza y contribuye a varios de sus temas centrales. La compulsión por saber la hora y la dificultad en averiguarla de los personajes, el continuo desfase entre su percepción del paso del tiempo y el ritmo inalterable del reloj mecánico son parte del conocido malestar existencial de *La Celestina*. Las campanadas de este reloj nunca visto pero siempre presente refuerzan los temas tan importantes en la obra de la fugacidad del tiempo y la necesidad de aprovechar la ocasión cuando se presenta.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, tiempo, reloj, horario, hora.

ABSTRACT

Celestina faithfully portrays an era when the bells of a public clock —private clocks were rare— ruled the by then fast-paced urban life. The clock and its marking of time provide the backdrop to the action, make the development of the plot agile, and reinforce several central themes. The characters' compulsion to know the time and their difficulties in determining it, as well as the disagreement between their perception of the time passing and the inflexible rhythm of the mechanical clock, contribute to the famous existential malaise in *Celestina*. The clock, which is never seen but is always present, reinforces also the central themes of the fugacity of time, and the importance of grabbing the opportunity when it knocks.

KEY WORDS: *Celestina*, time, clock, telling time, hour.

Planteamiento del tema celestinesco chino y *Jin ping mei*

Hsu, Carmen Y.
University of North Carolina at Chapel Hill

No es nuevo a estas alturas volver a revitalizar el estudio de los posibles antecedentes del tema celestinesco hispano. Si bien antes del último cuarto del siglo XX dicho tema se ha tratado desde el ángulo exclusivo de tradiciones románicas que propone las *lenae* y la Dipsas clásicas como los únicos modelos posibles del personaje de la alcahueta,¹ esta tesis clasicista no logra resolver el problema que gira en torno a la cuestión de la seducción de una amada honesta en casa de sus padres o de su marido, puesto que es un tópico prácticamente desconocido en la literatura latina pero peculiarmente destacado en la española. Dicha ausencia temática pone de relieve la función secundaria de las *lenae* clásicas, poco comparable con el papel decisivo que las alcahuetas hispanas desempeñan en las relaciones amorosas.

Ante la tesis clasicista, se ha insistido durante las cinco últimas décadas en que es mucho más efectivo examinar el motivo celestinesco hispano si se tiene en cuenta su contexto mudéjar.² Gracias a los esfuerzos pioneros de varios hispanistas, nuestro conocimiento del tema celestinesco en la literatura española ha podido recibir un acertado encuadre histórico-literario que difícilmente habría sido posible en tiempos anteriores. Según el planteamiento hispano-semítico, la existencia de una teoría del *buen amor* en la península ibérica medieval ha sido el factor decisivo para la culmi-

1.– Para la posible influencia del modelo clásico sobre la figura de la alcahueta, ver, entre otros, los trabajos de Bonilla y San Martín 1906: 372-86; Puyol y Alonso 1906: 281-97; Menéndez Pelayo 1943: 282-340; Castro Guisasola 1973: 46-102; Cirot 1943: 139-56; Lecoy 1974: 213-27; González Rolán 1977: 276-89; Gybbon-Monypenny 1988: 16-60; Morros 2002: 231-60.

2.– Véase Castro 2004: 693-705; Lida de Malkiel 1970: 534-57; García Gómez 1940: 190-91; Alonso 1942: 266-68; Martínez Ruiz y Albarracín Navarro 1977: 409-26; Armistead y Monroe; Rouhi 1999: 204-46; Márquez Villanueva 2001: 241-78; Hamilton 2001.

nación de la literatura de la alcahueta hispana, que tiene como fuentes la erótica hindú (*Kama Sutra* de Vatsyayana), la Basora de *Las mil y una noches* y la literatura árabe de *adab* (Márquez Villanueva 1993: 24-53). Así mismo, también se ha ilustrado el paralelismo entre las alcahuetas semíticas y las españolas (Armistead y Monroe 1989: 3-27; Rouhi). Y no será nada exagerado decir que en el confín del Oriente, esta figura es tan antigua como el pueblo chino, puesto que prácticamente nació con éste hace más de cinco milenios. Allí, y en otras culturas asiáticas en general, la tercería amorosa representa no sólo un recurso sino también una forma de vida.

De la posible existencia de las análogas chinas de Trotaconventos o la Basora no se sabe prácticamente nada. El primer y único estudio existente hasta el día de hoy en torno al tema ha sido el estudio de Liu Chi-feng en 1977, en el que el crítico taiwanés analiza la figura de la intermediaria en *La Celestina* y en *Hsi hsiang chi* (*Historia del aposento del ala oeste*), una pieza dramática de origen popular del siglo XIII en la dinastía Mongol. La selección del texto chino allí estudiado es, por desgracia, forzada, ya que la medianera que aparece en el drama chino difícilmente se puede calificar de «alcahueta». Como Darioleta de *Amadís de Gaula*, es una joven doncella, criada y confidente de la amada; se ofrece de modo desinteresado para servir de mensajera, ya que su única preocupación consiste en cómo favorecer la unión de los dos enamorados. Gracias a su intervención altruista la historia de amor puede acabar felizmente en boda. A diferencia de Celestina, no corrompe ni seduce a ninguna virgen honesta.

Frente al esfuerzo pionero de este sinólogo, no faltan en la literatura china personajes legítimamente denominados «alcahuetas». Ciertamente, el tema y la figura de la alcahueta china han formado un *corpus* que puede llamarse «literatura celestinesca», la cual ha alcanzado un nivel nada inferior al de sus *congéneres* hispano-semíticos. Visto el interés que de cara al personaje español ofrece la alcahueta china, se intentará aquí develar lo esencial de sus características, con el análisis de algunos nombres genéricos, y examinar sumariamente su función en *Jin ping mei* o *Flor de ciruela en un vaso dorado*. No se tratará de plantear una relación genérica entre la alcahueta china y sus colegas hispanas, aunque sí una ideología en común. Es el posible paralelismo entre las dos el que ha sido el objeto de esta investigación y el que será el tema del presente artículo.

I. Nombres genéricos de la alcahueta

La alcahueta china figura en numerosos textos tanto de tipo culto como popular. En primer lugar, inspira un gran número de obras literarias de consumo popular (en particular la novela y el cuento) que incluye *Huo Hsiao Yu zhuan* (*Relato de Huo Hsiao Yu*) de principios del siglo IX, *Shui hu zhuan* (*A la orilla del agua*) del siglo XIII y, como puntos culminantes, *Jin*

ping mei de finales del siglo xvi y «Jiang Xingge chong hue chen chu shan» («Jiang Xingge recupera la camisa de perlas») de 1627.³ La alcahueta aparece también en diversas obras pensadas para un público culto, por ejemplo en tratados y obras enciclopédicas de historias, anécdotas y costumbres. Entre los más representativos están *Chiu Tang shu* (*Libro de la vieja dinastía Tang*) de Liu Hsu (887-946), *Tzu chih tung chien* (*El espejo de Estado*) de Ssu Ma Kuang (1018-86), *Meng liang lu* (*Soñar el apogeo*) de Wu Tzimu (1274), *Chuo geng lu* (*Abandono del cultivo*) de Tao Zongy (1366), *Chyun tsui lu* de Chen Chiju (1558-1639) y *Chih chia ko yen* (*Instrucciones para el buen gobierno del hogar*) de Chu Yungchun (1617-1689).

Los parámetros cronológicos que arriba quedan bosquejados muestran que la alcahueta china representa tanto una preocupación moral y social como una temática literaria de mayor interés. Comenzó a dejar huellas significativas en la literatura a partir de la dinastía Tang (618-907), imperio conocido por sus logros político-culturales y a la vez por sus cortesanas (Gulik 1961: 171-84).⁴ Tampoco debe sorprendernos que la culminación que logrará la celestinesca coincida paradójicamente con la decadencia política y moral de la dinastía Ming hacia finales del siglo xvi. La figura de la alcahueta china cifra en sí esta aparente paradoja que define sus tiempos.

Es en las obras que se acaban de nombrar donde la alcahueta china aparece bajo una gran variedad de nombres y epítetos. Entre los más reiterados, están *san gu liou puo*, *tsuo her san* y *ma pai liou*. Cada uno de estos nombres indica uno o varios rasgos caracterizadores del personaje. En primer lugar, el nombre compuesto *san gu liou puo*⁵ ha sido el apelativo genérico popular antes de convertirse en un término literario de connotación peyorativa. Es el término genérico que reúne mayores características representativas del personaje, registradas bajo nueve oficios con los que la alcahueta suele asociarse. Tao Zongy aclaró en *Chuo geng lu* que se trata de las tres *gu* (monjas o profesas) y seis *puo* (viejas): monja budista (*ni gu*), profesas taoísta (*tao gu*), profeta (*kua gu*), vieja de mucha labia (*via puo*), casamentera (*mei puo*), hechicera (*shih puo*), beata ladrona (*chien puo*), curandera (*yao puo*) y partera (*wen puo*).⁶ Las artes de la alcahueta quedan clasificadas así en estos nueve apartados, destacando las artimañas y el peligro

3.- Cuento compilado por Feng Menglong en *Hsing shih heng yen* (*Despertador del mundo*). Es una versión sofisticada del cuento de Pitas Payas, pintor de Bretaña, en el *Libro de buen amor* (vv. 474-489), aunque con un estudio psicológico mucho más complejo que el ejemplo de Juan Ruiz. Sería de gran interés un estudio sobre el papel decisivo de la alcahueta en esta obra china.

4.- Además de ser la época en que comienza la celestinesca china, la dinastía Tang es así mismo celebrada por su literatura de la cortesana, que aparece, sobre todo, en la narrativa (el cuento) y en la lírica.

5.- «Las tres monjas y seis viejas».

6.- Relato enciclopédico que trata de historia, tendencias literarias, costumbres y fenómenos socio-culturales, estudios geográficos del siglo xiv. Véase el capítulo x de *Chuo geng lu*.

que representa, ya que se infiltra disfrazada en la casa mejor guardada. No es de extrañar que un partidario de la moral confuciana como Tao ataque duramente a la *san gu liou puo*: no se contenta sólo con acusarla de ser el incentivo de los peores crímenes y mayores daños (*san hsing liou hai*) que cualquier hombre puede sufrir, sino que, además, por corromper a mujeres honestas y destruir familias, la compara a la serpiente y el escorpión que emponzoñan perjudicando el bienestar de la sociedad. Recomienda, por lo tanto, máxima cautela para mantener a esa vieja alejada del hogar. Varios siglos después tal preocupación sigue presente, ya que Chu Yung-chun en el siglo xvii vuelve a reiterar parecida condena de la «san gu liou puo» en su famoso tratado *Chih chia ko yen*.⁷

De los nueve oficios que abarca el término *san gu liou puo*, son de gran interés *chien puo*, *yia puo* (o *yia sao*), *shih puo* y *tao gu*. En el primer caso, la polisemia del nombre *chien puo* (beata ladrona) denuncia una conocida realidad social de la época. La palabra *chien* denotaba piedad o devoción y se usa originalmente para designar creyentes devotos y fieles a Buda. Sin embargo, adquirió muy pronto un sentido traslaticio (*tsei*), sugiriendo un significado de «perturbador o ladrón astuto» (Chu 1994: 208-09). Sin negar, desde luego, la existencia de monjes budistas o taoístas virtuosos y castos, es reconocida la mala fama de los religiosos de estos tiempos:⁸ el libertinaje, la codicia y la violencia son los conceptos comunes que se relacionan generalmente con la vida de los monjes. Y la literatura china conocía bien esa hipocresía religiosa y la decadencia general de la sociedad. El antólogo Feng Menglong muestra en muchos cuentos cómo los monjes budistas, además de ser expertos confeccionadores de afrodisíacos, se entregan a robos, estafas y una vida licenciosa. Una excelente muestra es el cuento «Incendio del monasterio del Loto Precioso» de *Hsing shih heng yen*, donde la comunidad religiosa constituye una especie de madriguera, albergue de depravación y crimen cuyos monjes budistas aparecen como bandoleros violentos que no tienen reparo en infringir sus votos.⁹

7.— El tratado de Chu ha sido recopilado recientemente en *Chuan chia pi du* (Lecturas esenciales para el mantenimiento de la familia) 207-09. Existe también una traducción inglesa *Maxims for the Well-Governed Household*.

8.— Acerca de las monjas budistas de la época, señala Gulik que:

[p]ublic opinion regarded nuns and nunneries with disfavour, and Ming novels and short-stories paint their alleged iniquities in lurid colours. Nuns were suspected of having entered religion only to practise unnatural vices, and nunneries were described as haunts of secret debauch. It was also commonly alleged that nuns when visiting private households procured for the women love philters and other drugs, and acted as go-betweens for illicit relationships with outside men... Further, it was suspected that ladies visited nunneries not so much to offer prayers or for attending religious ceremonies, as to have an opportunity for going outside in their best dresses and finery in order to attract the attention of other men (1961: 266-67).

9.— Véanse también los siguientes cuentos en otra compilación de Feng (1620): «Ruan San Redeems His Debt in Leisurely Clouds Nunnery», «Yang Qianzhi Meets a Monk Kingt-Errant on a Journey by Boat», «Monk Moon Bright Redeems Willow Green», «Abbot Mingwu

Al identificarse con la *chien puo*, el personaje de la alcahueta es una clara muestra de la degeneración moral y las relajadas costumbres sexuales que rodeaban el ámbito religioso de la época.

Mientras tanto, aunque pertenecen también al ámbito religioso, los nombres *shih puo* y *tao gu* apuntan a otra habilidad ausente en *chien puo*. Se trata aquí del conocimiento de la hechicería. Aunque forma parte de los recursos característicos de las artimañas de la vieja alcahueta, dicho conocimiento nigromántico queda tan sólo mencionado en la diatriba de Tao Zongy y en los comentarios posteriores acerca del término *san gu liou puo*, sin alcanzar más desarrollo literario.

Por otro lado, la denominación *yia puo*¹⁰ quiere decir «la vieja de mucha labia». La antigüedad de este nombre puede documentarse hasta tiempos muy remotos de la dinastía Tang. El cronista Liu Hsu lo registró en el *Chiu Tang shu*, anotando la necesidad de cierta especie de medianero-corredor (*yia zen* o persona de mucha labia) en los negocios de construcción y en tabernas y mesones.¹¹ Wu Tzimu, al hablar de la *yia puo*, reitera en el capítulo XIX de la enciclopedia *Meng liang lu* que se trata de «una vieja corredora de criadas, concubinas, cantoras, cocineras o costureras para los hombres ricos y poderosos». ¹² Otro nombre genérico de parecida índole para la alcahueta es *tsuo her san*. El compuesto verbal *tsuo her* significa «unir o juntar»; y *san*, «montañas». El sentido literal del nombre es «el que acopla montañas» y, por extensión, «el que conquista lo imposible» o «la alcahueta», visto que ésta, como maestra de seducción, es capaz de trastornar la voluntad y el entendimiento. Ambos nombres subrayan la destreza lingüística de la alcahueta como el arquetipo antonomástico de la elocuencia.

Finalmente, el nombre *ma pai liou*,¹³ procedente de la jerga comercial de la cría de caballos en la dinastía Sung, quiere decir «chalán o vendedor de yeguas». La *Floresta de la lengua china* (*Tsu hai*) apunta que la expresión ha sido recogida primero en *Chien hu chi*, donde se comenta que vulgarmente llamaban *ma pai liou* a la alcahueta (III: 52-71). La definición de *Chien hu chi* no aclara, sin embargo, la procedencia del extraño término ni explica a qué se referirían los números cien y seis, ni por qué se llamaba así a la alcahueta. El misterio de dicho término no se aclara hasta la aparición de *Chyun tsui lu* que explica que en el norte de China solían aparear unas decenas de yeguas con un caballo semental. Como corolario, a cada seis caballos se les asignaba una centena de yeguas. De allí nace el término *ma pai liou*, que

Redeems Abbot Wujie» y «The Monk with a Note Cleverly Tricks Huangfu's Wife» (*Stories Old and New* 2000: 94-110, 318-33, 502-16, 517-35, 602-14).

10.- «Yia» quiere decir «dientes».

11.- El término fue recogido posteriormente por Meng Yuanlao en su *Tong Ging meng hua lu*.

12.- También aparece en *Tzu chih tung chien* de la Dinastía Sung del Norte, escrito por Ssu Ma Kuang, padre de la historiografía china.

13.- También *ma puo liou*. *Ma* significa «yeguas»; *pai*, «el número cien»; y *liou*, «el número seis».

literalmente quiere decir «el que por oficio apareja una centena de yeguas con seis caballos, y es comúnmente conocido como el que arregla amores ilícitos» (*Tsu hai* III: 5271). Se refiere tanto a un hombre como a una mujer de dicho oficio, aunque comúnmente designa a una mujer vieja.

Además, en la jerga de la época la palabra *ma* en su forma femenina es un eufemismo por «mujeres», mientras existe también la expresión de *lu ma*, que quiere decir «triumfo en las conquistas amorosas ilícitas». De esta manera, *ma pai liou* (vieja vendedora de yeguas o vieja ligadora) se entiende, por extensión metafórica, como «proveedora de mujeres» o «alcahueta». Esta comparación léxica de las actividades celestinescas con el comercio de yeguas, muy en consonancia con la función erótica ya conocida de la alcahueta, podría ayudar a matizar la comprensión de las verdaderas actividades de ésta. En efecto, aparte de desempeñar otros oficios encubridores como curandera, partera, costurera o labradora, preñada, vieja devota, corredora y buhonera de joyas, afeites o adornos femeninos, la alcahueta se dedica sobre todo al comercio de mujeres y de amor, vendiendo esclavas, criadas y concubinas, y arreglando relaciones amorosas, lícitas e ilícitas.

II. *Jin ping mei*

Es en *Jin ping mei*, texto anónimo impreso a fines del siglo XVI, conocido como libro de erotología y una de las obras maestras de la novela china, donde el tema celestinesco logra un desarrollo más complejo. En forma resumida, la obra es un relato detallado de la vida de un extorsionista llamado Hsi Men Ching y de sus numerosas mujeres, ambientada hacia principios del siglo XVII.¹⁴ Originalmente un rico farmacéutico, Hsi Men Ching, ascendió rápidamente en su status social y se dedicó plenamente a satisfacer su lujuria y ambiciones. Después de haber conseguido unas píldoras afrodisíacas confeccionadas por un monje budista, los deseos carnales le absorbieron por completo, muriendo finalmente de sus excesos.

Lo que nos interesa aquí es una de las varias alcahuetas que aparecen en la novela, Wang *puo*, que literalmente quiere decir «la vieja Wang». Ella reúne no sólo todas las cualidades necesarias, sino que en comparación con otras colegas suyas de la novela, supera a todas en la añagaza, la complejidad psicológica, la astucia y la función temática. Aparece nuestra protagonista en el famoso episodio de la seducción de Pan Chinlien, joven malcasada con Wu Da, vendedor ambulante de empanadillas, un hombre

14.— Acerca de la datación de esta obra existen todavía diversas polémicas entre los sinólogos de hoy. Sin embargo, debido a su origen popular, se puede afirmar que, aunque no fue recogida por escrito hasta fines del siglo XVI, la historia fue muy conocida y recitada, probablemente durante siglos por la gente y los *contadores* profesionales. Sobre la fecha de impresión, véase Hanan 1962: 1-57; Lévy 1979: 43-47.

estólido, achaparrado y extremadamente feo. Ciertamente, al relatar este episodio, el anónimo autor de *Jin ping mei* tiene muy presente el texto de otra novela anterior: *Shui hu zhuan*, historia del tipo de Robin Hood. Esta presencia se manifiesta en su casi fiel réplica de detalles que van desde el propio nombre de la alcahueta a reminiscencias casi exactas en determinados pasajes. Sin embargo, dichas reminiscencias, que entroncan con la concepción que el autor de *Jin ping mei* tenía de este personaje como un tipo literario bien definido, no conducen automáticamente a las mismas conclusiones. De hecho, tanto el episodio de la seducción de Pan Chinlien como la novela entera de *Jin ping mei* encierran una visión del mundo y una ambivalencia moral, ausentes en *Shui hu zhuan* (Hsia 1968: 181).¹⁵ El heroísmo que representa *Shui hu zhuan* se ha desvanecido completamente en *Jin ping mei*. Mientras en aquella se analiza el heroísmo justiciero de unos marginados, en ésta se refleja, a través de la vida amoroso-familiar de un comerciante rico, la disfunción de una sociedad burguesa, en que todo se vuelca con la mira puesta en el dinero (Hanan 1964: 132-34).

En nuestra novela, el narrador, representado como una especie de jugador profesional, cuenta cómo Hsi Men Ching, abrasado por sus incontenibles deseos por Pan Chinlien, a quien vio un día asomada a la ventana, acude a una vieja llamada Wang con el propósito de suplicar el remedio para sus penas.

La vieja Wang es tan astuta como Celestina. Encubre sus verdaderos oficios regentando una casa de té.¹⁶ Como ella misma confiesa, «cuando tenía treinta y seis años, se murió mi marido y desde entonces hago un poco de todo para ganarme la vida: casamentera, buhonera de ropa, partera, alcahueta, vendedora de esclavas y concubinas, acupuntora, curandera y otras tantas cosillas» (*Jin ping mei* 2002: II, 41).¹⁷ En efecto, la alcahueta guarda en la trastienda diversa suerte de productos para cualquier ocasión, entre los cuales figuran remedios para el mal de amores. A través de un lenguaje cargado de alusiones mitológicas, religiosas y folklóricas, el mismo narrador dibuja un retrato pintoresco de nuestra protagonista:

La sagacidad de esta vieja engaña a Lu Chia,¹⁸ y su elocuencia supera a la de Xiao He.¹⁹ En un abrir y cerrar de

15.– Véase también la nota 31 del presente trabajo.

16.– Como la casa de labranderas que tiene Celestina, la casa de té que tiene la vieja Wang suscita también sospecha por la mala reputación que ésta tenía. Según Wu Tzimu en *Menga liang lu* del siglo XIII, la casa de té en aquellos tiempos era también un sinónimo de burdel.

17.– Todas las citas de *Jin ping mei* proceden de la edición de Liu Beendong y Miao Tienhua. El número romano corresponde al capítulo; el arábigo, a la paginación. Asumo la responsabilidad de traducir al español todos los textos chinos que aparecen en este trabajo.

18.– Hombre de Estado y estrategia que ayudó a Liu Bang a fundar y administrar la dinastía Han. Representa por antonomasia la sagacidad y la artimaña.

19.– Hábil negociador y diplomático del emperador Liu Bang. Es celebrado por su habilidad lingüística.

ojos, empareja a la viuda con el viudo. Hace que Arhat²⁰ abrace a Bhikshuni²¹ y que Li Tienwang²² acaricie a Kuei Tzumu.²³ Vieja hábil y de mucha labia que seduce a hombres tan ascéticos como Feng She, corrompe a mujeres tan castas como Ma Gu²⁴ y hace que la Tejedora²⁵ cambie sus sentimientos y que Chang Er²⁶ tome amantes. (II, 30-31)

Se subraya aquí uno de los rasgos típicos de la alcahueta: la extraordinaria habilidad lingüística que trastorna la voluntad y el entendimiento. Esta caracterización de la vieja Wang promete por sí misma un interesante estudio sobre la actitud ambivalente que tiene la sociedad ante la alcahueta. Se revela dicha ambivalencia en el mismo lenguaje usado para retratar a la vieja. Por una parte, palabras moralistas como *engañar*, *tramoyas*, *seducir* y *corromper* denuncian y condenan a la alcahueta como una de las mayores amenazas para la castidad y la honestidad de todas las mujeres. Por otra, se reconocen también su astucia, su profundo conocimiento de la naturaleza y de la psicología humana, y su habilidad para la manipulación lingüística.

Como Celestina, motivada por la ganancia personal, la vieja Wang también entra en escena por dinero. Decide ayudar a Hsi Men no por los

20.– El Arhat representa el hombre perfecto de Hinayana o Theravada (la tradición más antigua del Budismo). Por haberse liberado ya de la rueda de la reencarnación y alcanzado el Nirvana, los Arhates son hombres totalmente libres de las pasiones, deseos y preocupaciones del mundo exterior. Encarnan la trascendencia y la castidad.

21.– Budista mendicante.

22.– Uno de los cuatro soberanos celestiales chinos que vigilan las cuatro regiones del mundo (Norte, Este, Sur y Oeste). El que se menciona aquí, Li Tienwang, es el guardia del Sur, que ampara al ser humano contra todo lo siniestro e infernal, y de esta manera, opuesto a Kuei Tzumu, diosa y madre del infierno.

23.– Nombre de una divinidad budista.

24.– Nombre de una reconocida diosa taoísta, que simboliza la castidad, la pureza y la longevidad femenina. Véase Ma Sutien 2001: 194-97.

25.– Se refiere a una leyenda popular china, en la cual la Tejedora, hija menor del Soberano del Cielo, se enamoró y se casó con un boyero sin el consentimiento del padre. Su amor, sin embargo, no tuvo un final feliz, ya que representaba una violación voluntaria de las reglas celestiales y el enfurecido padre los separó colocando un río amplio y profundo entre la pareja: la Vía Láctea. De esta manera, quedaron condenados a vivir eternamente separados. Gracias a las urracas bondadosas que tendían un puente atravesando el río, los dos enamorados podían encontrarse una vez al año, el siete de julio del calendario lunar. Era un encuentro triste y alegre a la vez porque significa tanto la reunión como la separación. Dicen que la llovizna que siempre caía la madrugada de ese día eran las lágrimas de los amantes que se despedían. De allí surgió una romántica leyenda para explicar la misteriosa constelación de la Vega y el Boyero. El día 7 de julio del calendario lunar se ha convertido, para los chinos, en el día de los enamorados constantes por excelencia.

26.– En la leyenda, ante la amenaza de un perverso traidor (Feng Meng), Chang Er, fiel esposa de Hou Yi, héroe que salvó a la humanidad eliminando la sequía, huyó a la luna para refugiarse después de haber bebido el elixir de la inmortalidad. Por tanto, es símbolo de la fidelidad conyugal. Para más detalles de la leyenda, consúltese *Relatos mitológicos de la antigua China* 1992: 65-78.

incesantes ruegos de éste ni por estar conmovida por su amor, sino más bien para sacarle cuánto dinero pueda: «Este libertino va a paso rápido. Untaré la punta de su nariz con un poco de miel, justo fuera del alcance de la lengua. Él no hace otra cosa más que robar a la gente del pueblo. Ahora caerá presto en el garlito de mi ingenio y verá cómo le sacaré buen partido» (II, 30). De esta manera, una vez segura de que el amante está dispuesto a recompensarla, la vieja le advierte de los requisitos para el éxito de su empresa²⁷ y le da instrucciones concretas sobre cómo debe proceder en su primer encuentro con la joven, simulando las posibles reacciones de ella en cada paso. Mientras tanto, pide a la joven casada, que vive al lado, que venga a su casa a ayudarla con alguna labor de costura. Entonces, casualmente, se presenta el pretendiente en la casa y tras una calculada conversación entre la vieja y el hombre, con la joven presente, Hsi Men consigue lo deseado.

Esta escena nos recuerda la de Trotaconventos con doña Endrina (vv. 871-891), aunque aquí la vieja Wang consigue seducir a la joven casada no mediante una persuasión directa, sino por una conversación entre ella y Hsi Men. No muy distinta de una escena teatral dirigida por la alcahueta, dicha conversación se dirige indirectamente a Pan Chinlien (quien, aunque se ha quedado callada durante toda la conversación, ha participado con el lenguaje corporal, que comunica una atención concentrada). En efecto, esta conversación es la que consigue seducir a la joven casada. Consiste en una manipulación psicológica genialmente premeditada: le recuerda, indirecta pero elocuentemente, su propia desgraciada situación conyugal.²⁸ Luego, poco a poco presenta a Hsi Men Ching como un hombre rico, sensible y también sumamente desdichado en su vida amorosa. Además de remachar primero la frustrada situación conyugal de la misma joven y provocar también cierto sentido de compasión solidaria por el hombre, la astuta vieja no se ha olvidado de recurrir a la fuerza seductora del dinero. No debe extrañarnos que en su presentación de Hsi Men Ching a la joven casada, lo primero que menciona no es su nombre, sino que es un pode-

27.— La advertencia de la vieja representa un curioso tratado de amor adúltero, cuyo éxito consiste en satisfacer cinco condiciones requeridas: buena presencia, ser tan lujurioso como el asno, dinero, paciencia y ocio (*Jin ping mei* 2002: II, 43).

28.— Pan Chinlien no se casó por voluntad propia, ya que siendo esclava, su amo Chang la casó con un inquilino, Wu Da, para encubrir su continuada relación sexual con ella. En el comienzo de la novela, la esposa de Chang echa de la casa a Pan Chinlien y a su marido después de que Chang haya muerto de lujuria con la joven esclava. El resentimiento y la frustración de la joven ante su desafortunada vida se revelan explícitamente en varias ocasiones, sobre todo en una canción que recita lamentando su propia situación conyugal con Wu Da: «¿Cómo empezó todo esto? Soy una malcasada por culpa de este pámpilo. Pensaba que él era un hombre de verdad. No es que me jacte, pero ¿cómo podría un cuervo emparejarse con un fénix? Soy como oro enterrado, y él, cobre fraudulento... ¿Qué remedio tengo yo? No importa lo que él hace, nunca estaré satisfecha» (I, 11). A través de esta canción llena de auto-compasión, la joven se representa como víctima del destino y de las circunstancias. Para la función de la canción en la novela, véase Roy 1998: 101-26.

roso acaudalado, en cuya casa todo lo amarillo es oro, todo lo blanco es plata, todo lo redondo es perla y todo lo brillante es tesoro (III, 42).

Después, los dos interlocutores la comparan con todas las mujeres que él ha tenido y que tiene en casa; concluyen que Hsi Men Ching debe resignarse y abandonar la esperanza de conseguir su mujer ideal porque es la que está presente, y ya está casada. A primera vista, la conversación parece recomendar a la joven una trasgresión, recordándole su propia frustración sexual e infelicidad conyugal con Wu Da, pero en realidad, despierta en la joven una compasión solidaria por Hsi Men y así predispone su corazón para el avance erótico del hombre. El éxito ya está al alcance de la mano cuando, al final de la conversación, la vieja sale del cuarto con la excusa de ir a buscar algo de beber. El ardor pasional ha vencido a Pan Chinlien, ya que la conversación que ha escuchado le convence de que el adulterio será la auto-vindicación de ella misma e incluso un acto de justicia.

Tan pronto los amantes han consumado su amor, entra la engañosa vieja, escandalizada. Si antes persuadía y seducía con expresiones de lamento y palabras de comprensión, ahora añade fuerza y amenaza a su discurso. Amenaza con revelar lo sucedido al marido si la nueva adúltera no promete complacer a Hsi Men Ching en todo, y ante la llorosa súplica y las repetidas palabras de promesa de la joven, la alcahueta se ablanda finalmente y ofrece a los amantes su propia casa para los futuros encuentros.

En *Jin ping mei* el control y el poder de la alcahueta sobre los amantes llegan a tal punto que no sólo se infiltran en los asuntos del amor ilícito, sino que van mucho más allá, hasta llegar al terreno del homicidio. Al enterarse de que el marido ha descubierto el adulterio, los amantes quedan atónitos y no saben qué hacer. Y entonces interviene de nuevo la alcahueta. Para ayudar a los amantes a eliminar el obstáculo que representa el marido y así obtener de ellos más beneficios, la vieja les convence que matarlo será la única solución. Les ofrece un plan para envenenar al marido y enseña a cada uno lo que tendrá que hacer para lograrlo. De esta manera, el marido muere envenenado con arsénico, y por fin, Hsi Men Ching lleva a Pan Chinlien a su casa y la hace su quinta esposa.²⁹

Esta historia ofrece una de las raras ocasiones en que la capacidad y el poder de la alcahueta ocupan un terreno temático nuevo para la literatura celestinesca: el del homicidio. A Wang se le atribuyen características pro-

29.— El desenlace de este episodio de *Jin ping mei* difiere de lo sucedido en *Shui hu zhuan*. En esta obra, tanto los adúlteros como la perniciosa alcahueta pronto mueren castigados por la venganza justiciera de Wu Sung, el hermano del desdichado marido Wu Da. En cambio, en *Jin ping mei* la venganza de Wu Sung se posterga hasta casi el final de la obra (capítulo LXXXVII), después de que Hsi Men Ching haya muerto de sus excesos. Además, el violento vindictor acude al uso de una treta maquiavélica para conseguir su venganza, que, irónicamente, acaba siendo una matanza sangrienta, sin ninguna función temática. Así que, la justicia y la moraleja que se plantean aquí resultan ser más bien ambiguas. Para más estudios de dicha ambivalencia de *Jin ping mei*, ver también Hsia 1968: 181; Hanan 1964: 132-34; Chi Ch'iu-lang 1982: 79-80.

pías de una asesina: una frialdad y crueldad inhumana. Su existencia articula varios niveles de recelo, frustración, perversidad, tolerancia y aprensión. Representa la disfunción de un sistema social moralmente putrefacto y completamente dominado por la codicia, la lujuria, la hipocresía y la perversidad. De esta manera, la alcahueta encarna el lado siniestro de la naturaleza humana y expone algunos de los aspectos más perturbadores y desconcertantes de su mundo. Con *Jin ping mei* la alcahueta deja de ser una mera creación artística y adquiere un significado relevante por la crítica social que comunica.

En conclusión, el tema de la alcahueta china muestra una coherencia de líneas generales con el de la India y el hispano-oriental, basado en el concepto de la necesidad de un intermediario (preferentemente femenino) para anudar la relación amorosa. La alcahueta china sigue parecidas fórmulas que sus colegas hispano-orientales: es una vieja callejera, conocida casi siempre solo por el apellido, y hace lo mismo que Trotaconventos en el *Libro de buen amor*, atraer a la mujer a la cita amorosa en su casa. A pesar de la esporádica mención del conocimiento de la brujería, se reviste más bien de la experiencia empírica que aporta su maestría en la lengua y su conocimiento humano. Es un personaje paradójico, ya que se encarga tanto de arreglar matrimonios como de seducir y corromper a mujeres honestas. A veces se caracteriza como medianera bondadosa y bienintencionada; otras veces, igual que Celestina, no sólo es un personaje taimado y perverso, motivado por el beneficio personal y que no se preocupa en realidad de los amantes, sino que, para colmo, es capaz de cometer crímenes de la mayor crueldad sin ningún remordimiento de conciencia.

El tipo de la alcahueta china coincide a grandes rasgos con el de la española y árabe. Claramente, no es que el personaje sínico tenga relación directa con el hispano. Lo que sí queda evidente es un *continuum* de la vida orientalizada en la que los árabes han actuado como elementos de transmisión entre el extremo Oriente y el mundo románico.

Obras citadas

- ALONSO, Amado (1942), «Sobre antecedentes de *La Celestina*», *Revista de Filología Hispánica*, 4, pp. 266-68.
- ARMISTEAD, Samuel G., y James T. MONROE (1989), «Celestina's Muslim Sisters», *Celestinesca*, 13, pp. 3-27.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (1906), «Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina», *Revue Hispanique*, 15, pp. 372-86
- CASTRO, Américo (2004), *España en su historia. Ensayos sobre historia y literatura*, Madrid, Editorial Trotta.
- CASTRO GUIASOLA, Florentino (1973), *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'*, Madrid, CSIC.

- CHI, Ch'iu-lang (1982), «'Fair Needs Foul': Moral Ambiguity in *Chin P'ing Mei*», *Tamkang Review*, 13, pp. 71-86.
- CHU, Yungchun (1994), «Chih chia ko ye (Instrucciones para el buen gobierno del hogar)», en *Chuan chia pi du (Lecturas esenciales para el mantenimiento de la familia)*, Taipei, Han Wei, pp. 195-247.
- (1971), *Maxims for the Well-Governed Household*, tr. Edward H. Kaplan, Bellingham, Western Washington State College.
- CIROT, Georges (1943), «L'épisode de Doña Endrina dans le *Libro de buen amor*», *Bulletin Hispanique*, 45, pp. 139-56.
- FENG, Menglong (2000), *Stories Old and New*, tr. Shuhui Yang y Yunqin Yang, Seattle, University of Washington Press.
- (1936), *Hsing shih heng yen (Despertador del mundo)*, Shanghai, Shen Huo Yin Shua So.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1940). «Celestinas en la España musulmana», *Correo Erudito*, 1, pp. 190-91.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás (1977), «Rasgos de la alcahuetería amorosa en la literatura latina», '*La Celestina*' y su contorno social, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borrás, pp. 276-89.
- GULIK, R. H. van (1961), *Sexual Life in Ancient China*, Leiden, Brill.
- HAMILTON, Michelle Marie (2001), *Transformation and Desire: The Go-Between in Medieval Iberian Literature*, Ph.D. dissertation, University of California, Berkeley.
- GYBBON-MONYPENNY, G.B. (1988), Introducción a *Libro de buen amor*, ed. ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia.
- HANAN, Patrick (1962), «The Text of the *Chin Ping Mei*», *Asia Major*, 9, pp. 1-57.
- (1964), «The Development of Fiction and Drama», *The Legacy of China*, ed. Raymond Dawson, Oxford, Clarendon Press, pp. 115-43.
- HITA, Arcipreste de (1967), *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, Madrid, Gredos.
- HSIA, C. T. (1968), *The Classical Chinese Novel*, Nueva York, Columbia University Press.
- JIN PING MEI (*Flor de ciruela en un vaso dorado*) (2002), eds. Liu Beendong y Miao Tienhua, 2 vols, Taipei, Sanmin.
- KOTZAMANIDOU, Maria (1980), «The Spanish and Arabic Characterization of the Go-Between in the Light of Popular Performance», *Hispanic Review*, 48, pp. 91-109.
- LECOY, Félix (1974), *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, archiprêtre de Hita*, con un suplemento bibliográfico por Alan D. Deyermann, Westmead, Inglaterra, Gregg International.
- LÉVY, André (1979), «About the Date of the First Printed Edition of the *Chin P'ing Mei*», *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 1, pp. 43-47.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba.

- LIU, Chi-feng (1977), «Lun Hung-niang yu Hsi-niang: *Hsi hsiang chi yu La Celestina*» («Sobre Hung-niang y Celestina: *El aposento del ala oeste y La Celestina*»), *Chung Wai Literary Monthly*, 6, pp. 56-72.
- LIU, Hsu (1975), *Chiu Tang shu (Libro de la vieja dinastía Tang)*, Peiching, Cheng Hua Shu Chu.
- MA, Sutien (2001), *Chung kuo tao giao chu shen (Dioses taoístas chinos)*, Taipei, Kuo Chia.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1993), *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos.
- (2001), «*La Celestina* como antropología hispano-semítica», *Estudios sobre 'La Celestina'*, ed. Santiago López Ríos, Madrid, Istmo, pp. 241-78.
- MARTÍNEZ RUIZ, Juan, y Joaquina Albarracín Navarro (1977), «Farmacopea en *La Celestina* y en un manuscrito árabe de Ocaña», '*La Celestina*' y su contorno social, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borrás, pp. 409-26.
- MAXIMS for the Well-Governed Household (1971), trad. E. H. Kaplan, Bellingham, Western Washington State College.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela*, vol. III, Madrid, CSIC.
- MENG, Yuanlao (1982), *Tong Ging meng hua lu (Apogeo de Tong Ging)*, Taipei, Taiwan Shang Wu Yin Su Kuan.
- MORROS, Bienvenido (2002), «Nuevas fuentes de *El libro de buen amor*», *Romance Philology*, 55, pp. 231-60.
- PUYOL Y ALONSO, Julio (1906), *El Arcipreste de Hita*, Madrid, Sucesora de M. Minuesa de los Ríos.
- RELATOS mitológicos de la antigua China* (1992), ed. Chu Binjie, Madrid, Miraguano.
- ROUHI, Leyla (1999), *Mediation and Love. A Study of the Medieval Go-Between in Key Romance and Near-Eastern Texts*, Leiden, Brill.
- ROY, David T. (1998), «The Use of Songs as a Means of Self-Expression and Self-Characterization in the *Chin P'ing Mei*», *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 20, pp. 101-26.
- TAO, Zongy (1963), *Chuo geng lu (Abandono del cultivo)*, Taipei, Shi Jie Shu Ju.
- TSU HAI (*Floresta de la lengua china*) (1992), 3 vols., Taipei, Taiwan Tung Hua Su Chu.
- WU, Tzimu (1983), *Meng liang lu (Soñar el apogeo)*, Taipei, Taiwan Shang Wu.

Hsu, Carmen Y., «Planteamiento del tema celestinesco chino y *Jin ping mei*», *Celestinesca*, 34 (2010), pp. 43-55.

RESUMEN

La posible existencia de los análogos chinos de *Celestina* y de su personaje central es un tema que apenas ha sido estudiado. Visto el interés que de cara al personaje español puede ofrecer la alcahueta china, se intentará desvelar lo esencial de las características de ésta, con el análisis de algunos nombres genéricos, y examinar sumariamente su función en *Jin ping mei* o *Flor de ciruela en un vaso dorado*. No se trata de plantear una relación genérica entre la alcahueta china y sus colegas hispanas, aunque sí de una ideología común. Es el posible paralelismo entre las dos el que ha sido el objeto de esta investigación y el que será el tema del presente artículo.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, *Jin ping mei*; alcahueta.

ABSTRACT

The possible existence of Chinese analogues of *Celestina* and of its central character has received little scholarly attention. In view of the interest that the presence of Chinese analogues may pose to the study of Spanish go-between, this essay intends to investigate characteristics essential to Chinese go-between through the analysis of some terminologies, and to briefly examine its function in *Jin Ping Mei* or *The Plum in the Golden Vase*. This essay does not intend to suggest any genetic relationship between the Spanish go-between and Chinese version, but the presence of a common motif that transcends cultures. The purpose of this article is to draw attention to certain parallels between the two.

KEY WORDS: *Celestina*, *Jin ping mei*; go-between.

Rompiendo las cadenas: el libre albedrío en los personajes de *La Celestina*¹

Yolanda Iglesias
University of Toronto

Una de las claves para entender la obra de Rojas es mostrar si el amor de Melibea por Calisto, su desatinado y deshonesto comportamiento y su suicidio se deben al poder de la magia o a su libertad para actuar. Si afirmásemos que Melibea cae prisionera de las prácticas mágicas de Celestina, tendríamos que argumentar que no es dueña de sí misma sino víctima de fuerzas ocultas, por lo que no tendría otra opción que colaborar con ellas quedando exenta de toda culpa y, por ello, de ser juzgada. En este caso, el amor y el deseo de Melibea por Calisto, su ignominioso comportamiento y su suicidio se deberían a la *philocaptio* producida por el conjuro mágico de la alcahueta y no a su propia voluntad, por lo que no podríamos hacerla responsable de sus yerros. Es decir, estaríamos ante un personaje que se mueve en un mundo determinado por la irrompible cadena causa-consecuencia.²

1.– Deseo expresar mi agradecimiento a la NEH (National Endowment for Humanities) por concederme una beca para participar en el Summer Seminar titulado «*Celestina and the Threshold of Modernity*» (2009), a los participantes en dicho Seminario por sus comentarios sobre este trabajo, y en especial a Michael Gerli, director del Seminario, por su atenta lectura y por sus valiosos comentarios. Igualmente, deseo agradecer las sugerencias recibidas por los evaluadores de *Celestinesca* y por su editor, José Luis Canet.

2.– El padre del papel activo de la magia en el texto de Fernando Rojas es Peter Russell para quien el conjuro que prepara Celestina tiene mucho que ver con el enamoramiento de Melibea, el comportamiento de Alisa y el desenlace trágico de la obra. Según Russell, Alisa no es responsable de dar entrada a Celestina en su casa porque sufre de una amnesia causada por el conjuro de la vieja. En concreto, explica que esta amnesia de Alisa «sólo es explicable como consecuencia de una influencia sobrenatural» sin salir de ella hasta el acto x, momento en el que recordaría que Celestina es una «vieja ruín» y «gran traydora» (304). La marcha de Alisa para visitar a su hermana enferma también se debe, según Russell, al conjuro. En relación a Melibea, Russell explica que la joven no echa a la alcahueta de su casa y permite que siga hablando después de la plática sobre la juventud y la vejez por causa del diablo. Este momento es, precisamente, cuando «el maleficio funciona» y cuando «hay que considerar a

El propósito de este trabajo es mostrar que el hechizo de Celestina nada tiene que ver con el enamoramiento de Melibea, su alocado e irresponsable comportamiento y su suicidio. Aunque Rojas introduce factores deterministas, como es el caso de la magia, propongo que no influyen en Melibea, quien siempre actúa guiada por sus decisiones y cuya forma de proceder es la misma antes y después de la llegada de Celestina. Igualmente, argumento que está interesada por Calisto desde el principio de la obra, lo que invalida el poder de la *philocaptio*. A su vez, muestro que todos los personajes de *La Celestina* son responsables de sus actos, por lo que no podemos eximir a ninguno de ellos de los yerros cometidos recurriendo a las fuerzas ocultas de la magia. Finalmente, explico que el tratamiento que hace Rojas de la magia no es causa de ningún declarado final pesimista en la obra ya que los personajes no mueren como consecuencia de las artes negras de la vieja sino por sus faltas, compulsiones y decisiones. Por esta razón, se puede decir que mueren por sus propios errores,

la muchacha como víctima de la *philocaptio*» (304-05). Russell explica que el instrumento de la *philocaptio* es la madeja de hilado en la que está presente el demonio. La *philocaptio* se llevaba a cabo para que la amada de un caballero comenzase a sentir amor por él y, por lo general, «la actividad más común de las hechiceras era, según los autores del *Malleus*, la de producir por medios mágicos una violenta pasión hacia una persona determinada en la mente de la víctima del hechizo» (289). La tarea de Celestina, una vez terminado el conjuro, sería «la de persuadir a Melibea para que la compre, quedándose así el poderoso maleficio en posesión de la joven. Cuando el poder de este maleficio empiece a hechizar a Melibea, tendrá la vieja alcahueta obligación de aprovechar el camino así abierto para llevar a cabo su malévolos proyecto» (Russell 303). Las ideas de Russell han sido continuadas por críticos como Patricia Botta, Pedro Cátedra, Alan Deyermond, José Antonio Maravall, Elizabeth Sánchez, Dorothy Severin y Ana Vian Herrero entre otros. Siguiendo esta línea de trabajo pero extendiendo la influencia de la magia tanto a Melibea como a Calisto y a Celestina, y que también ha marcado una línea de investigación, es el estudio de Deyermond. El crítico argumenta que el comportamiento inconcebible y extremo de Calisto podría explicarse por la entrada del demonio en su cuerpo tras recibir el cordón de Melibea (8). El conjuro, igualmente, se apodera de Alisa ya que apenas toca el hilado recibe la noticia de que su hermana está enferma y debe ir a visitarla (7). Según el crítico, la enfermedad de este familiar es una prueba de la acción del demonio quien, además de propiciar que Alisa tenga que marcharse, se ha apoderado de ella y de ahí su inexplicable comportamiento (7). Finalmente, argumenta que el diablo también se apodera de la alcahueta a través de la cadena de oro y hace que no quiera repartir lo pactado (9). Quienes han seguido a Deyermond acentuando la centralidad en el «hilado» más que en la alcahueta como agente material de lo ocurrido son Manuel da Costa Fontes, Lloyd Halliburton, Javier Herrero y Mercedes Turón entre otros. Como referencia general a la polémica existente sobre el papel activo o no de la magia en *La Celestina*, sugiero la lectura de los artículos de Patricia Botta, Elizabeth Sánchez y Ana Vian Herrero. Igualmente, recomiendo la consulta del artículo de Dorothy Severin titulado «Witchcraft in Celestina: A bibliographic update since 1995». En este trabajo, Severin organiza en cinco categorías los estudios más recientes de la magia en *La Celestina*: «the magic spell, Claudina, free will and ambiguity; Celestina as healer; and last but not least, as it includes the largest number of articles, witchcraft, the celestinesque genre, and other related texts» (237).

y no por castigo divino, pues van construyendo su futuro a medida que viven el presente según sus deseos y elecciones.³

Es cierto que cuando se escribió *La Celestina* se pensaba que coexistían fuerzas independientes, como la fortuna, la magia y la astrología, entre otras, que podían cambiar o anular el libre albedrío del hombre, y conforme a estos dogmas debemos interpretar el texto. No obstante, es relevante matizar que aunque Peter Russell afirma que en la España de Rojas se creía en la realidad de la magia «a todos los niveles de la sociedad» (293), no deberíamos tomar esta afirmación como una generalización. Según Julio Caro Baroja, es verdad que «pocas autoridades del Renacimiento, en Italia o en España, fueron capaces de negar que sus maleficios fueran eficientes» pero también «hubo muchos hombres distinguidos que se negaron a admitir que los hechos relatados por los autores del *Malleus*... o consignados en los procesos contra las brujas voladoras y asistentes al ‘Sabbat’ o a otras reuniones semejantes fueran verdaderos» (144). Martín de Castañega destaca que había autores que «presumiendo de letrados» negaban «las maneras de las supersticiones y hechicerías» (4). Es decir, el que hubiese una idea extendida de que existían fuerzas ocultas que predeterminaban el comportamiento del hombre, no implica que fuese una idea aceptada por todos. Un ejemplo de autor erudito, a quien probablemente leyó Rojas, es Alfonso Martínez de Toledo quien argumenta en *El arcipreste de Talavera o Corbacho* que si bien estas fuerzas podían tener cierta influencia en la parte material del ser humano, no la tenían en su alma ni en su decisión para actuar (234-35). Martínez de Toledo, por lo tanto, no está de acuerdo con quienes «quieren decir que si amando pecan que su fado o ventura ge lo procuraron» (62). Según escribe el autor, Dios dio a los hombres «discreción e franco alvedrío para fazer bien e obrar mal si quisiere, dándole primeramente conoscimiento del bien» (236). A su vez, Dios puso un ángel bueno para que nos aconseje ante las amenazas de Satanás o de cualquier enemigo «que la criatura tiene, como es el mundo, sus averes y deleites, e como la criatura a las vezes con estas turbaciones, por la flaqueza de la carne, que se inclina antes a estas cosas que non a amar e servir a Dios» (236-37). Los únicos responsables de nuestros actos, por lo tanto, somos nosotros mismos ya que no habría justicia de ningún tipo si tanto el que es bueno como el que es malo se lo debe a «su costelación, su planeta, signo, fado» (237-38). La realidad es que «dio Nuestro

3.— En un trabajo que se publicará próximamente, Michael Gerli, afronta el tema de la libertad de actuación en *La Celestina*, pero centrándose en la expresión del deseo de los personajes femeninos. Gerli explica que, al contrario de lo que sucedía en la tradición del amor cortés, las mujeres en la obra de Rojas «are portrayed as self-conscious subjects who transcend the male ego-ideal of courtly love to deny their role as passive objects of masculine desire» (235). Lejos de ser estereotipos, «they are distinguished by the variety of their experiences and reactions to the social structures intended to contain the realization of their wants» (256). Las mujeres en *La Celestina* «assume their individual identities and their bodies to become protagonist of consciousness, defining themselves as speaking subjects of desire» (262).

Señor a cada uno seso, e entendimiento e conocimiento de mal e bien, e que fuese señor de sí e aun señor del diablo, si quisiese, e que en su mano fuese de se salvar o dapanar sin fado nin planeta» (239).⁴

La mayor verosimilitud en *La Celestina* se debe a la libertad que el autor concede a sus personajes. El que Rojas incluya el uso de la magia, no es un indicador de que creyera en ella, pues pudo hacerlo tanto para dar gusto al lector por ser la magia tema de interés en la época, o como forma de mofarse de los ritos y prácticas deterministas ya que cada uno de sus personajes marca libremente su propio destino.⁵ Además, cuentan con esa voz que les va aconsejando lo que no deben hacer, como si se tratase de ese ángel bueno que se menciona en el *Corbacho*. Los personajes de *La Celestina* tienen la oportunidad de escuchar buenos consejos y obrar bien si quieren pero, finalmente, quienes deciden son ellos mismos.

Calisto, por ejemplo, enamorado de Melibea, acepta la ayuda de Celestina a pesar de que Pármeno le advierte que se trata de una «puta vieja» «hechicera» (53-54) de quien no debe aceptar sus servicios.⁶ Calisto escucha el consejo pero no lo toma a pesar de poner en peligro la honra de su amada permitiendo que se acerque a su casa una mujer de tan mala reputación. Calisto contrata a la vieja alcahueta para que le sirva de intermediaria y, además, le paga cien monedas de oro por sus primeros servicios. De nuevo, aparece la voz de su criado aconsejándole que «irían mejor empleadas tus franquezas en presentes y servicios a Melibea, que no dar dineros a aquella que yo me conozco, y lo que peor es, hacerte su cativo» advirtiéndole, además, del tremendo error que ha cometido al haberle confiado su secreto, pues «a quien dices el secreto das tu libertad» (88). Sin embargo, Calisto, haciendo uso de su libertad, opta por remunerar los servicios de Celestina con todas sus consecuencias. Este comportamiento, lejos de poderse explicar por la entrada del demonio a través del cordón de Melibea

4.– Centrándose en Calisto y Melibea, el artículo de José Luis Canet, «Hechicería versus libre albedrío en *La Celestina*», estudia el libre albedrío teniendo en cuenta que uno de los principios estructurales de la filosofía cristiana lo constituye, precisamente, la libertad que los hombres tienen para actuar, pues de no ser así no podría juzgarse al ser humano (201). A partir de una serie de planteamientos agustinianos, Canet argumenta que «Calisto es un ser que peca voluntariamente, porque pone el Sumo bien o felicidad en una criatura, en este caso Melibea, olvidándose de su creador, incluso igualando la criatura con el Creador» (211). Siguiendo a San Agustín, explica que «ninguna voluntad puede ser forzada por un ser superior, ni tan siquiera por Dios, ya que entonces no se podría configurar una moral cristiana y bajo este planteamiento ella [Melibea] no estaría libre de culpa» (211). Según Canet, si ni siquiera Dios puede influir en estas decisiones del ser humano, menos puede el diablo y aún aceptando que «el diablo pudiera ablandar a Melibea, como dirá la propia Celestina [...] su persuasión sería voluntaria, con lo que pecaría y sería responsable de sus actos» (211).

5.– Como ilustro en mi trabajo *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina*, la magia también le sirvió a Rojas como herramienta literaria para parodiar el amor cortés en *La Celestina*.

6.– Tomo las citas de *La Celestina* de la edición de Paloma Díaz-Mas, Francisco J. Lobera, Carlos Mota, Francisco Rico, Íñigo Ruiz Arzálluz y Guillermo Serés.

se debe, únicamente, a su propia condición y a su libertad para actuar. En primer lugar, antes de recibir el cordón, el joven ya se había mostrado como un insensato al declararle, sin respeto alguno, su «loco amor» a Melibea. Minutos después, le vemos comportarse como un enfermo de amor a pesar de que Melibea acaba de ofrecerle «aun más igual galardón» si persevera, algo que, posiblemente, no hubiera hecho cualquier otra dama de su condición. Más insensato todavía ha sido el contratar y remunerar económicamente a una alcahueta hechicera de mala reputación para que le consiga a Melibea como si se tratase de una prostituta más de la vieja. Estas insensateces de Calisto aparecen desde el inicio de la obra antes de que Celestina llegara con el cordón de Melibea y se mantienen a lo largo de la misma, lo que indica que su comportamiento irresponsable, egoísta, atolondrado y caprichoso no es causa del demonio.

Los padres de Melibea también son responsables de su destino, pues cuentan con la posibilidad de elegir entre distintos caminos, lo que les responsabiliza de sus errores. Alisa, por ejemplo, se complace en ser una madre abnegada y protectora de la honra y buena educación de su hija. Sin embargo, permite que Celestina entre en su casa y se quede a solas con una joven casadera. Es cierto que en un principio Alisa dice no recordar quien es «la vieja de la cuchillada» con quien acaba de hablar su criada (115). Lucrecia, sin embargo, muestra extrañeza, ya que es casi imposible que no se acuerde de ella, pues «más conocida es esa vieja que la ruda» y le aclara que no entiende cómo no tiene memoria «de la que empicotaron por hechicera, que vendía las mozas a los abades y descasaba mil casados» (114-15). Verdaderamente, parece improbable que Alisa no recuerde a Celestina, pues como ella misma dice: «En esta ciudad nacida, en ella criada, manteniendo honra, como todo el mundo sabe, ¿conocida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por extranjero» (99). Aun suponiendo que Alisa todavía no la recuerde, los datos proporcionados por su criada son suficientes para no dejarla entrar en su honorable casa. Sin embargo, la madre de Melibea insiste con más preguntas y dice querer saber «¿[q]ué oficio tiene?» argumentando que «[q]uizá por aquí la conoceré mejor» (115). Esta pregunta de Alisa nos hace sospechar que además de irresponsable se esté haciendo la tonta, ya que su criada acaba de decirle claramente a lo que se dedica la vieja. Lucrecia vuelve a darle más detalles y Alisa continúa insistiendo en que «[t]odo eso dicho no me la da a conocer» y, como atraída por el morbo, insta a su criada a que diga «su nombre si le sabes» (115). Aunque con mucha vergüenza, Lucrecia pronuncia el nombre de Celestina y al oírlo Alisa arranca a reírse nerviosamente, comenzando a hacer memoria de quién se trata y es, precisamente en el momento que autoriza a que suba la alcahueta: «¡ji, ji, ji! Mala landre te mate si de risa puedo estar viendo el desamor que debes de tener a esa vieja que su nombre has vergüenza nombrar. *Ya me voy recordando de ella. Una buena pieza*; no me digas más. Algo me verná a pedir.

Di que suba» (116, énfasis mío). Cuando Alisa permite que esta mujer de mala reputación entre en su vivienda lo hace sabiendo ya de quién se trata y a lo que se dedica, por lo que no podemos decir que su decisión de dar entrada a Celestina sea causa de una amnesia producida por el conjuro. Alisa deja entrar a la alcahueta en plenas facultades y, de acuerdo con Eukene Lacarra, la madre de Melibea no «ha podido ver ni tocar el hilado hechizado, por lo [que] parece improbable que haya podido obrar la magia en su decisión» (2001, 461). Es decir, la supuesta amnesia de Alisa no ha podido ser ocasionada por el hechizo de Celestina, ya que la alcahueta ha permanecido, en todo momento, esperando en la entrada de la casa. A su vez, ni siquiera es plausible hablar de una Alisa amnésica, pues no hay indicios de que padezca pérdida de memoria.

Alisa reincide como madre negligente momentos después al dejar a su hija a solas con la vieja para irse a visitar a su hermana que está enferma. Rojas ofrece evidencias suficientes en el texto para argumentar que nada tienen que ver las artes mágicas de Celestina ni con la enfermedad de la hermana de Alisa, ni con la decisión de dejar a su hija con la alcahueta. De acuerdo con Joseph Snow «esta hermana, ‘su mujer de Cremes’ ya estaba enferma antes del conjuro a Plutón» (320):

Desde hace unos días está mal la hermana de Alisa. Es su obligación de hermana visitarla; en su círculo se supone que la visita a diario es la norma *mínima*, y Alisa, la perfecta burguesa, es una mujer que cumple con estas normas. Estuvo con ella ayer y, posiblemente anteayer y todos los días de la duración de esta enfermedad. Hasta cuando el día después (acto x) vuelve a casa para ver allí por segunda vez a Celestina, es lógico pensar, sin necesidad de que el texto lo explicita, que ha estado de visita con su hermana enferma. Su concepto de su deber le impondría esta visita (320).

El motivo por el que tiene que marcharse Alisa no lo explica la magia, sino las circunstancias de la vida. El que deje a su hija a solas con Celestina tampoco es causa del demonio, su comportamiento puede seguirse explicando en la línea de madre negligente y despreocupada. Por lo tanto, no debe resultarnos sorprendente que escoja dejar a su hija atendiendo a la vieja, en vez de echarla, pues, de esta manera, está siendo consecuente con ella misma. Si ya dio paso a la vieja aceptando atenderla, parece razonable que lo haga y como ella tiene que marcharse, y no es una mujer muy cautelosa, opta por dejar a su hija la tarea de pagarle el hilado.

La despreocupación de Alisa vuelve a manifestarse al no desconfiar ni poner atención tanto a la mentira de Melibea como de Celestina para justificar la segunda visita de la vieja:

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

CELESTINA. Señora, faltó ayer un poco de hilado al peso y vínelo a cumplir [...]; quede Dios contigo.

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

MELIBEA. Venderme un poquito de solimán.

ALISA. Eso creo yo más que lo que la vieja ruin dijo; pensó que recibiría yo pena dello, y mintiome (230).

De igual forma ocurre cuando a altas horas de la noche se escuchan ruidos en su casa y ni ella ni su esposo se levantan a ver lo que pasa:

PLEBERIO. Señora mujer, ¿duermes?

ALISA. Señor, no.

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

ALISA. Sí oigo. ¡Melibea! ¡Melibea!

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

MELIBEA. ¿Señor?

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

MELIBEA. Señor, Lucrecia es, que salió por un jarro de agua para mí, qué había sed.

PLEBERIO. Duerme hija, qué pensé que era otra cosa (252).

El texto, por tanto, ofrece suficiente evidencia para no atribuir el comportamiento de Alisa a los efectos de la magia sino a su forma de ser y a su libertad para tomar decisiones.

Pleberio, al igual que su esposa, actúa con libre albedrío e igualmente es confiado e imprudente. Un ejemplo de ello es el no haber casado todavía a su hija Melibea.⁷ Aunque en alguna ocasión se lo habían planteado para evitar, precisamente, poner en peligro tanto la honra familiar como sus riquezas, optaron, finalmente, por no casar a su hija. Conscientes del peligro que supone que Melibea siga todavía soltera, vuelven a plantárselo pero, de nuevo, sin llegar a nada concreto:

Y pues somos inciertos cuándo habemos de ser llamados, viendo tan ciertas señales, debemos echar nuestras barbas en remojo y aparejar nuestros fardeles para andar este forzoso camino, no nos tome improvisos ni de salto aquella cruel voz de la muerte; ordenemos nuestras ánimas con tiempo, que más vale prevenir que ser prevenidos: demos nuestra hacienda a dulce sucesor; acompañemos nuestra única hija con marido cual nuestro es-

7.—Melibea ya tiene veinte años y lo más común era que «[h]asta los quince años cumplidos, tanto el varón como la mujer se hallaban bajo la tutela familiar. Una vez cumplidos los quince años la mujer podía legalmente contraer matrimonio, puesto que se la consideraba mayor de edad» (Manuel Rin Rin 455).

tado requiere, por que vamos descansados y sin dolor deste mundo. Lo cual con mucha diligencia debemos poner desde agora por obra, y lo que otras veces habemos principado en este caso, agora haya ejecución. No quede por nuestra negligencia nuestra hija en manos de tutores, pues parecerá ya mejor en su propia casa que en la nuestra. Quitarla hemos de lenguas de vulgo, porque ninguna virtud hay tan perfecta que no tenga vituperadores y maldicientes; no hay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en las vírgenes que con temprano casamiento (294).

De acuerdo con Lacarra, Pleberio no reconoce sus errores ni asume su responsabilidad como padre y «[a]l proyectar todo lo ocurrido en la arbitrariedad de la fortuna, en la vanidad del mundo y en la incuidad del amor, Pleberio se exime de toda culpa y hace responsables de lo que percibe como desorden laberíntico e impenetrable a esas fuerzas incontrolables» (2001, 467). Sin embargo, «él mismo se contradice, pues a su inapelable argumento de que de no haber nacido nada hubiera pasado, le siguen una serie de preguntas que indican su opinión de que Melibea podía haber elegido otra alternativa» (Lacarra 2001, 471):

«¿Por qué no quisiste que estorbase tu muerte? ¿Por qué no hobiste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dejaste cuando yo te había de dejar?» (347).

En resumen, a pesar de que Pleberio culpa a la «fortuna fluctuosa», al «mundo» y al «amor» de sus desgracias (341-46), lo cierto es que sólo él es responsable de sus actos, pues nadie le obliga a actuar así.

Celestina es dueña, como los demás, de sus actos, por mucho que haga uso de factores deterministas como la magia. La avaricia y no la fuerza del conjuro es lo que hace que la alcahueta lleve a cabo la difícil tarea de ir a casa de Melibea, el manipular y sobornar a Pármeno para que se alíe con ella, el engañar a los criados de Calisto y el querer alargar el mal del enamorado para sacarle lo máximo que pueda. Celestina se muestra igual de avariciosa antes de recibir la cadenilla de oro, por la que algunos críticos han argumentado que le entra el demonio, como después. La alcahueta ya había recibido cien monedas de oro y un manto sin que en ningún momento la viésemos con intención de repartir con los criados la tercera parte de lo pactado. María Rosa Lida de Malkiel destaca cómo Sempronio se da cuenta de la avaricia de la vieja, pues observa que al salir de casa del joven enamorado «ha sosegado el paso después de embolsar las cien monedas de Calisto, y cuando vislumbra su propósito de arramblar con todo el provecho se arrepiente de la aparcería» (507-08). La misma Celestina

se pone al descubierto sobre sus intenciones cuando le dice a Sempronio que aunque haya «de haber alguna partecilla del provecho, quiero yo todas las gracias del trabajo» (139). Sempronio se indigna con ella, ya que lo pactado no se limita a una pequeña parte sino a un tercio y, aunque la vieja trata de sosegarle pidiéndole que gocen y se aprovechen pues «sobre el partir nunca reñiremos» (139), el criado de Caliso sabe que se trata de una artimaña suya y se lamenta de haber hecho tratos con ella: «¡Oh lisonjera vieja! ¡Oh vieja llena de mal! ¡Oh codiciosa y avarienta garganta! También quiere a mí engañar como a mi amo por ser rica. [...] Mala vieja falsa es ésta; el Diabolo me metió con ella» (140). Lucrecia también señala que la vieja no suele «dar paso sin provecho» (114). Celestina misma deja claro que su interés no es complacer a Calisto lo antes posible, sino todo lo contrario, ya que cuanto más «dure el pleito» más «moneda» obtendrá (102). La avaricia y el egoísmo son, por lo tanto, cualidades de Celestina antes y después de recibir la cadenilla de oro. De acuerdo con Lida de Malkiel, no nos sorprende dado el oficio de la alcahueta que:

esquilme a Calisto, y que por la paga no ceje hasta pervertir a Pármeno y lanzar a Melibea al camino al que de suyo se asomaba. Pero además es Celestina desleal con Sempronio, el cómplice que ha puesto en sus manos el 'negocio', y desleal también con las mozas, que cuidan de ella en vida y la lloran sinceramente después de muerta (506).

No cabe duda que es la paga lo que «la pone en acción» y «su guía para individualizar a las gentes» (Lida de Malkiel 507). Su propia avaricia es incluso la causante de su muerte, pues Sempronio y Pármeno terminan con su vida al no recibir lo pactado, crimen que podría haberse evitado si hubiera repartido lo prometido. En ningún momento de la obra hay indicios de que Celestina sea generosa, por lo que no es oportuno culpar al demonio de su avaricia.

Sempronio y Pármeno, como los demás, también actúan por propia voluntad. A ambos les mueve la lujuria y la codicia, razón por la que se alían con Celestina. Los dos optan por sacar lo máximo del mal de amores de su amo en vez de ayudarlo, y por su avaricia asesinan a la alcahueta en vez de conformarse. Si bien Pármeno escoge, en un principio, ayudar a Calisto y advertirle de las malas artes de Celestina en vez de traicionarle, como hace Sempronio, termina corrompiéndose ante la fuerza del beneficio económico y la posibilidad de que la vieja le consiga a Areúsa.

Los propios intereses de los personajes son el único motor que les lleva a moverse por una senda u otra y no el poder de fuerzas sobrenaturales. Además, todos ellos conocen por boca de otros un camino diferente por el que seguir y cada uno opta por el más conveniente según sus intereses y deseos. Eukene Lacarra explica que esta persuasión que «unos personajes ejercen sobre otros sirve para señalar que existen alternativas y

mostrar el libre albedrío de sus acciones. El hecho de que yerren, por lo tanto, no implica compulsión, sino falta de virtud» (2001, 472). Ninguno de los personajes aprovecha los consejos recibidos, «porque todos corren detrás de sus intereses sin percatarse del peligro y cuando les llega la hora no encuentran camino de vuelta» (Lacarra 2001, 473). Si bien Lacarra argumenta que los personajes de *La Celestina* «eligen a lo largo de la obra el curso de sus actos», deja abierta, sin embargo, la posibilidad de que «[l]a única excepción posible es Melibea» (472) debido a los potenciales efectos de la magia.

Gran parte de la crítica ha venido explicando que la forma de proceder de Melibea se debe a los efectos que el conjuro mágico ejerce sobre ella. Sin embargo, Melibea tiene la misma libertad para actuar que el resto de los personajes y también cuenta con esa voz que le advierte sobre lo que está mal, facilitándole la oportunidad de rectificar. Melibea, como el resto de los personajes, cuenta con libre albedrío para actuar, por lo que hay que enjuiciarla por lo que hace y no atribuir sus yerros a los poderes de la magia, ya que la joven controla su vida tanto antes como después de llegar Celestina con su conjuro mágico. Es más, su suicidio es una prueba más de su libre albedrío.

Desde el primer encuentro con Calisto, Melibea tiene posibilidad de elegir si hablar con él o marcharse inmediatamente sin dirigirle la palabra como, en realidad, debería hacer una dama de su condición social. Sin embargo, opta por hablarle a pesar de las atrevidas palabras del galán, poniendo en peligro su honra y la de su familia:

CALISTO. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA. ¿En qué Calisto?

Si bien esta primera intervención de Melibea pudiera ser calificada de «pasmosa ingenuidad», como propone Emilio de Miguel Martínez (2000, 36), su segunda y tercera interlocución son de una muchacha con deseos de corresponder al joven que la elogia y le declara un amor ilícito y no las de una señorita recatada e ingenua:

CALISTO. En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que, por este lugar alcanzar, yo tengo a Dios ofrecido. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo. Más, ¡oh triste!, que en esto deferimos, que ellos pu-

ramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza, y yo, misto me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.

MELIBEBA. ¿Por gran premio tienes éste, Calisto?

CALISTO. Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad.

MELIBEBA. Pues aun más igual galardón te dará yo, si perseveras (27).

Melibea no se siente ofendida por la atrevida e irrespetuosa declaración del galán, por el contrario parece que le agradan sus palabras. Aunque acto seguido reprocha a Calisto su «loco atrevimiento», no significa que no sienta nada por él; más bien es una forma de tratar de recuperar los papeles que acaba de perder. No obstante, aunque se proponga comportarse como una dama, no nos convence por la ironía, violencia y vulgaridad de sus palabras: «¿Cómo de ingenio de tal hombre como tú habié de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo? ¡Vete, vete de ahí, torpe! que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo en el ilícito amor comunicar su deleite» (28). Desde el inicio de la obra, Melibea es dueña de su voluntad y aparece como una joven alocada, indiscreta, irresponsable, libre de ligaduras sociales e interesada por Calisto, razón por la que corresponde a sus halagos y le incita a que siga con la plática y los elogios.

A partir de este instante no volveremos a saber nada de Melibea hasta que su madre la deje a solas con Celestina. Melibea, a diferencia de su progenitora, se acuerda inmediatamente que Celestina es «la que solía morar a las tenerías cabe el río» (121) y, aún así, conversa con ella. Al finalizar esta primera conversación, Celestina le hace saber que la verdadera razón de su visita «es otra que la que hasta agora has oído, y tal, que todos perderíamos en me tornar en balde sin que la sepas» (122). Melibea pide a la alcahueta que le cuente todas sus necesidades, pues está dispuesta a remediarlas de «muy buen grado» (122). Aunque Celestina deja claro que lo que viene a pedir no es para ella, la joven anima a la vieja que pida lo que quiera «sea para quien fuere» (124). Sin encontrar oposición, Celestina explica que deja a «un enfermo a la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza» (124). Por muy inocente que quisiéramos pensar que es Melibea, sabe que Celestina es una alcahueta y el hecho de que venga a hablarle de un caballero enfermo es motivo suficiente para que interrumpa la conversación y la eche de su casa. Melibea, sin embargo, no lo hace porque lejos de ser una jovencita ingenua es una muchacha muy viva y con deseos de saber más sobre

el asunto que la vieja tiene entre manos, por lo que continúa animándola a que facilite más información:

Vieja honrada, no te entiendo si más no declaras tu demanda. Por una parte me alteras y provocas a enojo; por otra me mueves a compasión; no te sabría volver respuesta conveniente, según lo poco que he sentido de tu habla. Que yo soy dichosa, si de mi palabra hay necesidad para salud de algún cristiano. Porque hacer beneficio es semejar a Dios, y más que el que hace beneficio le recibe cuando es a persona que le merece. Y el que puede sanar al que padece, no lo haciendo, le mata, así que no ceses tu petición por empacho ni temor (125).

Las palabras de Melibea evidencian que Celestina tiene licencia para hablar sin límites, pues su interlocutora está dispuesta a escuchar y colaborar. La alcahueta, haciendo uso de su habilidad verbal, elogia a la joven en una extensa plática, que impacienta a Melibea, la cual reclama que «sin más dilatar me digas quién es ese doliente» (126). Celestina aprovecha su desasosiego para informarle que se trata de un «gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto» (126). Aunque la muchacha insulta y amenaza a la alcahueta al escuchar ese nombre, sus intimidaciones no resultan creíbles pues, en seguida, incurre otra vez con nuevas preguntas acerca de los sentimientos de ese desconsolado: «¿qué siente ese perdido que con tanta pasión vienes?» (126).

Teniendo en cuenta el argumento de Russell, hasta que Melibea compra el hilado y el conjuro comienza a hacer efecto, existiría un momento en el que la muchacha estaría todavía libre de los efectos de la magia, en concreto de la *philocaptio*, para enamorarse de Calisto. La teoría de Russell no explica el que Alisa permitiera la entrada de Celestina en su casa cuando el hilado todavía no había rozado ni la puerta de su vivienda. Tampoco aclara el que Melibea consienta quedarse a solas con la alcahueta antes de la compra del hilado, por lo que el hechizo todavía no habría podido eclipsarla. Lo cierto es que Melibea acepta permanecer con Celestina y lo hace antes de comprar el hilado y a sabiendas de quién es esa vieja alcahueta. Aunque Melibea se enoja con Celestina, lo hace porque le corresponde como dama que debe cuidar su honra, o al menos aparentar que lo hace, pero lo cierto es que permite y se muestra deseosa de que le hablen de amor.⁸

8.— De acuerdo con Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, en la vida real jamás le habría sido suficiente a Celestina presentarse en una casa como curadora de males sin que la hubiesen echado sin contemplaciones a no ser «que la parte interesada viese con buenos ojos la embajada de la vieja» (103). En este caso, según explican los autores, «la entrada de Celestina en casa de Melibea añade un nuevo matiz irónico, pues el médico, en el juramento de Hipócrates como en la *Regula Benedicti*, debía ser una persona de moralidad ejemplar» (103).

Otro factor que contribuye a que los amantes concierten su cita es el generoso pago que hace Calisto a la alcahueta para que lo consiga. La misma *Celestina* resalta que «[t]odo lo puede el dinero» (102) y, aunque, durante un momento tiene dudas y miedo de ir a casa de Melibea, es la fuerza del dinero lo que hace que prefiera «ofender a Pleberio que enojar a Calisto» (113). Si la vieja hubiera optado por darse la vuelta, los amantes, probablemente, no habrían conseguido concertar un encuentro. Sin embargo, la avaricia de *Celestina*, la compensación económica de Calisto y, sobre todo, el deseo de los amantes por gozar del gozo, la falta de principios por mantener limpia la honra familiar y la libertad que tienen de actuar son los verdaderos motivos por los que los enamorados logran estar juntos y no el conjuro mágico de la alcahueta.

El uso de la magia, por lo tanto, es un elemento plenamente verosímil en la obra de Rojas pero ornamental, pues las artes negras de *Celestina* no son las causantes del comportamiento insensato de Calisto, ni de que Alisa permita la entrada de *Celestina* en su casa, ni de que hablara a Melibea y, mucho menos, del enamoramiento de la joven, ya que estaba enamorada de Calisto desde el inicio de la obra.⁹ La propia Lucrecia afirma haberse dado cuenta de que el sentimiento de su señora hacia su enamorado viene de hace tiempo: «mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y calado tu deseo» (229). Melibea misma revela durante su monólogo el amor que siente por «aquel señor cuya vista me cativó» (219). Momentos antes de morir confiesa a su padre que *Celestina* «sacó mi secreto amor de mi pecho» descubriéndole a la alcahueta «lo que a mi querida madre encobría» (333). Es, precisamente, la actitud de *Celestina* ante su conjuro, el completo laboratorio que tiene en su casa, el acierto y conocimiento de los elementos que utiliza en su conjuro a Plutón lo que da verosimilitud al elemento mágico en el texto. No obstante, Rojas juega con la ironía y la ambigüedad, pues hasta la misma vieja no nos deja claro si confía más en el poder de sus palabras o en la fuerza del demonio: «¡Oh rigurosos trances! ¡Oh cuerda osadía! ¡Oh gran sufrimiento!» Y qué tan cercana estuve de la muerte, si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición» (137). La magia, como elemento ornamental, desaparece en la obra cuando muere *Celestina*, puesto que Rojas lo utiliza para crear y dar más verosimilitud al personaje de la alcahueta hechicera. Igualmente,

9.— Una cosa es que *Celestina* crea en los poderes mágicos del conjuro y otra es que Rojas lo sustente. Como bien señalan Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, «nunca se sabrá a ciencia cierta cuál fue la verdadera opinión de Fernando de Rojas acerca del poder de las brujas, magas o hechiceras, pues nada invita a adivinar al autor a través del universo de sus propios personajes» (98). Emilio de Miguel Martínez argumenta que «se hace plena justicia a lo leído en la obra, si damos por bueno que los personajes apelan a la oración o a la magia con pleno convencimiento por su parte de la eficacia del recurso que utilizan, pero dejando a Rojas libre de la imputación de ser él mismo un creyente en aquello a lo que permite que recurran sus criaturas. Rojas autor, se esmera en darnos todas las claves que explican, y muy convincentemente, las conductas de sus personajes» (1996, 115).

te, contribuye a complacer al lector por ser la magia tema de interés en la sociedad de la época.¹⁰

Al final del primer encuentro con Celestina, Melibea accede a entregarle un cordón suyo para que se lo lleve a Calisto y se alivie del dolor de muelas. Esta decisión de Melibea nada tiene que ver con el efecto de la *philocaptio*, ya que la joven lo entrega por voluntad propia y sabiendo lo que eso significa. De acuerdo con Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, la suma de testimonios, tanto eruditos como populares, confirman que «[e]l contenido erótico de la embajada de Celestina cerca de Melibea era de una claridad meridiana para un contemporáneo de Rojas cualquiera que fuese su formación» (102). Es cierto que habría que preguntarse si Melibea, mujer aislada por sus padres, también era conocedora del significado que tenía el «cordón» y el «dolor de muelas» y, de acuerdo con los críticos, nada impide creer que lo haya captado a la primera, ya que se muestra conocedora de la poesía popular, por lo que no podría pasársele por alto el significado de los cordones y las cintas (102). Por otro lado, era bien conocido el refrán «Mal de muelas, mal de amores» (99).¹¹

Melibea dueña de sus acciones decide quitarse la vida voluntariamente. Tras haber perdido a Calisto y deshonrado a su familia, el suicidio es una de las posibles alternativas que tiene Melibea, y este es el camino por el que decide marcharse, sin importarle la terrible desgracia que caerá en su casa.¹² Melibea actúa conforme a su voluntad y deseo, y no según las normas sociales, morales o familiares. A Melibea sólo le interesa su bienestar sin preocuparse por lo que suceda a su alrededor, y así se comporta tanto antes de llegar Celestina con el conjuro mágico como después. La misma Melibea aclara a su padre antes de suicidarse que todo lo que ha sucedido desde el principio «se ha hecho a mi voluntad» (329) y confirma haber tenido el control de todos sus yerros y deseos. Melibea determina suicidarse manteniendo el control de su vida. Antes de morir, Pleberio pregunta a su hija «¿Qué es tu voluntad decirme?» y ella le pide que escuche «sin lágrimas» para explicar «por qué me mato» (331). Melibea confiesa que

10.— Como explican Gómez Moreno y Jiménez Calvente, Celestina es, en cierta medida, «el resultado de una larga y aquilatada tradición literaria que presenta grados de relación muy diversos; sin embargo, la vieja artera es también el reflejo artístico de una figura propia de la sociedad de aquel momento que, paulatinamente, se iba procurando un espacio en el ámbito literario» (87).

11.— «Las muelas del juicio o cordales aparecen, por regla general con fuerte dolor, en la adolescencia, la misma época en que la pasión erótica se enseñoorea de nuestros cuerpos; así lo indican Aristóteles, en *De animalibus* (501b), y Plinio, en su *Historia natural* (xi, 63), quienes sostienen que éstas salen en torno a los veinte años; por su parte, San Alberto Margo, en su *De animalibus libri xxvi*, apunta que siempre nacen ‘cum dolore et calore febrili (ii, 54)’» (Gómez Moreno y Jiménez Calvente 99-100).

12.— Lacarra explica que «tanto la legislación canónica como la secular condenaban el suicidio» y «las penas revertían en la familia, que quedaba muy perjudicada en su honor y con frecuencia también en su economía» (2007, 7).

de todo lo sucedido «fui yo causa» y le relata cómo penaba por ella «un caballero que se llamaba Calisto» (332), cómo su amado «descubrió su pasión a una astuta y sagaz mujer que llamaban Celestina» y que esa misma mujer fue quien «sacó mi secreto amor de mi pecho» descubriéndole a ella «lo que a mi querida madre encobría» (333). Melibea esclarece que se trata de un amor que ya llevaba dentro, es decir, antes de que llegara Celestina con su conjuro mágico. A partir de confesar su amor por Calisto a la alcahueta, explica a su padre como durante «cuasi un mes» permitió que su amado entrara en su casa, traspasara «con escalas las paredes de tu huerto», quebrantara «mi propósito» y perdiera «mi virginidad» (333). Finalmente, aclara como su amado «bajaba presuroso a ver un ruido [...], puso el pie en vacío y cayó, y de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes» (333). El propio Pleberio deja constancia de que su hija se mató por voluntad propia: «Porque mi Melibea mató a sí misma de su voluntad a mis ojos con la gran fatiga de amor que le aquejaba» (342).

Igual que el resto de los personajes, Melibea es una expresión del libre albedrío. Cada uno de ellos debe ser juzgado por sus actos y no por fuerzas ocultas que justifiquen sus faltas. La culpa de lo que les sucede no la tiene ni el demonio ni la mala fortuna del destino. Cada personaje en la obra de Rojas cuenta con diferentes caminos por los que seguir, además, tienen la oportunidad de escuchar esa voz de ángel que les aconseja lo que es mejor y a partir de ahí decidir. El que no opten por tomar la senda más apropiada según las normas sociales y religiosas no es debido a fuerzas sobrenaturales sino a la voluntad de decisión de los personajes quienes se guían más por la avaricia y el deseo. Los personajes de Rojas tienen voluntad propia a la hora de decidir, lo que les permite cambiar su futuro. Por esta razón, no podemos argumentar que hagan lo que hagan su final sería el mismo. Rojas no presenta ninguna visión fatalista que lleve a pensar que sus personajes tienen un final determinado. Por el contrario, cada uno de ellos va creando su destino según sus resoluciones. Rojas, en su texto, se aproxima a una concepción voluntarista del ser humano. Sus personajes tienen voluntad de actuar y eso hace patente su libre albedrío. El mejor ejemplo de ello es, precisamente, Melibea, quien a pesar de las restricciones y limitaciones sociales que tiene, sortea a su albedrío las distintas dificultades para alcanzar sus objetivos.

Bibliografía

- BOTTA, Patricia (1994). «La magia en *La Celestina*». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 12: 37-67.
- CANET VALLÉS, José Luis (2000). «Hechicería versus libre albedrío en *La Celestina*». En *El jardín de Melibea: Monasterio de San Juan, Burgos, 18 de abril-20 de junio*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- CARO BAROJA, Julio (2003). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza editorial.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1989). *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Secretariado de Publicaciones.
- COSTA FONTES, Manuel da (1985). «Celestina's 'Hilado' and Related Symbols». *Celestinesca* (suplemento). 9.1: 33-38.
- DEYERMOND, Alan (1977). «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*». *Celestinesca* 1.1: 6-12.
- GERLI, Michael (Forthcoming 2010). Capítulo 6 «Melibea Speaks: Language and Feminine Desire». En *Celestina and the Ends of Desire*. Toronto: UTP.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y Teresa Jiménez Calvente (1995). «A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea». *Revista de Filología Española* 75: 85-104.
- HALLIBURTON, Lloyd (1981). «Symbolic Implications of the 'cadenilla' in *La Celestina*: Unity, Disunity and Death». *Romance Note* 22.2: 94-97.
- HERRERO, Javier (1984). «Celestina's Craft: the Devil in the Skein». *Bulletin of Hispanic Studies* 61.3: 343-351.
- IGLESIAS, Yolanda (2009). *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- LACARRA LANZ, Eukene (2007). «La muerte irredenta de Melibea». En *Proceedings of the International Symposium 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 October 2002, Department of Spanish and Portuguese, Indiana University, Bloomington)*. Ed. e introducción de Juan Carlos Conde. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- (2001). «Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *Celestina*». En *Estudios sobre «La Celestina»*. Ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos. (Originalmente publicado en 1987-1988 en *Studi Ispanici*: 47-62).
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962). *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- MARAVALL, José Antonio (1976). *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos.

- MARTÍN DE CASTAÑEGA, P. (1997). *Tratado de las supersticiones y hechicerías*. Ed. Fabián Alejandro Campagne. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Universidad de Filosofía y Letras.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1998). *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. Michael Gerli. Madrid: Cátedra.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (2000). «Melibea en amores: vida y literatura. 'Faltándome Calisto, me falte la vida'». En *El mundo como contienda: estudios sobre La Celestina*. Ed. Pilar Carrasco Cantos. Málaga: Universidad de Málaga.
- (1996). «*La Celestina*» de Rojas. Gredos: Madrid.
- RIN RIN, Manuel (1999). *Edad Media (711-1500). Manual de historia de España*. Vol. 2. Madrid: Espasa Calpe.
- ROJAS, Fernando de (2000). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición del texto y aparato crítico: Francisco J. Lobera y Guillermo Serés. Anotación del texto: Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz. Estudio preliminar: Francisco Rico. Otros estudios: Guillermo Serés, Íñigo Ruiz Arzálluz, Carlos Mota y Francisco J. Lobera. Barcelona: Crítica.
- RUSSELL, Peter (2001). «La magia, tema integral de *La Celestina*». En *Estudios sobre La Celestina*. Ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos. (Originalmente publicado en 1978 en *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*. Barcelona: Ariel).
- SÁNCHEZ, Elizabeth (1987). «Magic in *La Celestina*». *Hispanic Review* 46.4: 481-494.
- SEVERIN, Dorothy (2007). «Witchcraft in Celestina: A Bibliographic Update Since 1995». *Corónica* 36.1: 237-243.
- (1993). «Celestina and the Magical Empowerment of Women». *Celestinesca* 17.2: 11-28.
- SNOW, Joseph T. (2001). «Alisa, Melibea, Celestina y la magia». En *Estudios sobre La Celestina*. Ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos. (Originalmente publicado en 1999 en *Ínsula* 633: 18-18).
- TURÓN, Mercedes (1988). «El hilado de Celestina: símbolo del tema y eje de la obra». *Cuadernos hispanoamericanos* 459: 140-150.



IGLESIAS, Yolanda, «Rompiendo las cadenas: el libre albedrío en los personajes de *La Celestina*», *Celestinesca*, 34 (2010), pp. 57-73.

RESUMEN

Tradicionalmente se han venido siguiendo las ideas de Peter Russell en cuanto al papel activo de la magia en *La Celestina*. Según el crítico, entre otros, el conjuro que prepara Celestina tiene mucho que ver en el enamoramiento de Melibea, el comportamiento de Alisa y el desenlace trágico de la obra. En esta misma línea, Alan Deyermond añadió que la fuerza del conjuro también se apodera del inconcebible comportamiento de Calisto. El presente estudio toma una dirección diferente, pues se argumenta que los personajes de Fernando de Rojas no están movidos por fuerzas deterministas capaces de cambiar o anular su libre albedrío. Por el contrario, cada uno de ellos tiene voluntad de decisión lo que les permite crear su propio futuro. El mejor ejemplo de ello es Melibea, quien muestra estar en control de su vida tanto antes como después de la llegada de Celestina con el conjuro mágico. El que Rojas incluya la magia no es un indicador de que creyera en ella, sino una forma de dar verosimilitud al texto y gusto al lector por ser tema de interés en ese momento.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, magia, amor, libre albedrío, suicidio, voluntad, determinismo.

ABSTRACT

Traditionally, we have come following Peter Russell's ideas in relation to the active role of magic in *La Celestina*. According to the critic, among others, the spell prepared by Celestina has much to do with Melibea's falling in love, the behavior of Alisa and the tragic conclusion of the work. In the same line, Alan Deyermond added that the force of the spell also gets Calisto's inconceivable behavior. The current study takes a different direction, since it is argued that the characters of Fernando de Rojas are not moved by deterministic forces capable of changing or annulling their free will. On the contrary, each of them has will of decision what allows them to create their own future. The best example is Melibea, who shows to be in control of her life before and after Celestina arrives with the spell. The fact that Rojas includes the magic, it is not an indicator that he believed in it, but a form of giving verisimilitude to the text and pleasure to the reader for being a topic of interest in that moment.

KEY WORDS: *Celestina*, spell, love, free will, suicide, will, determinism.

La melancolía de Calisto

Bienvenido Morros Mestres
Universidad Autónoma de Barcelona

La crítica ha creído que el personaje de Calisto experimenta un cambio de temperamento que justifica por el hecho de haber sido rechazado por Melibea. Otro personaje ilustre de la literatura universal, Hamlet, también había padecido una transformación similar después de conocer que su padre había sido asesinado por su propio hermano. En las dos obras los personajes en cuestión sucumben a una melancolía que se la producen dos sucesos muy importantes en sus vidas¹. Por lo que respecta a Calisto, antes de ese rechazo parecía tener un temperamento muy diferente al que exhibirá a lo largo de los veintiún actos. La crítica le había atribuido un temperamento colérico, propio de personas nobles e ilustres². En la primera escena podía aún hacer gala de ese primer temperamento al abordar a una Melibea con la que se ha encontrado casualmente. En esa cita inicial dedica a su dama los mayores elogios al considerarla no sólo como obra de maestra de Dios, sino también como Dios mismo de cuya contemplación goza al igual que lo hacen la Virgen María o Jesucristo en el paraíso³. Da a entender que esa situación de privilegio la ha conseguido por sus oraciones, obras de caridad y limosnas realizadas en un pasado que no sabemos si es inmediato o remoto. No cree que ese premio que ha pedido con tanta insistencia a Dios fuese mayor que el que pudiera concederle al asignarle un lugar en el paraíso entre los propios santos. Entre tantas imágenes teológicas no puede disimular su lascivia de la que Melibea se ha percatado al echarlo del lugar en que se han encontrado llamándole «torpe», que es un latinismo que significa 'lujurioso'. Sólo por ese dato podemos concluir que el temperamento de Calisto es colérico o sanguíneo, que tienen en común la gran la lujuria que sienten quienes los

1.- A esas conclusiones llega Fraker 1993.

2.- Véase Fraker 1993.

3.- Para ese tema véase Castells 1993 y Morros 2009.

son, a diferencia de los otros dos temperamentos, el flemático y el melancólico, que en su estado natural no la llegan a sufrir⁴. Tras ser despedido por su dama, nuestro héroe regresa a su casa a cuya llegada reclama a gritos la presencia de Sempronio, al que pregunta dónde está, por no verlo en ninguna parte. Al advertir una clara contradicción entre la labor que decía estar llevando a cabo y el aposento del que sale su criado, se enfurece aún más deseándole una muerte violenta, como presagiando ese trágico final del criado antes que la suya, de características similares. Tras calmarse un poco, le pide a Sempronio que cierre las ventanas de su dormitorio para poder en su interior quedarse a solas y en la más absoluta oscuridad. Sin embargo, no tarda mucho tiempo en requerir la presencia de su criado porque necesita su compañía para poder desahogarse. No parece haberse convertido aún en un melancólico absoluto, porque no acaba de adaptarse a la soledad. El criado, antes de entrar en el dormitorio, se pregunta a sí mismo a qué se debe ese cambio tan súbito que ha notado en su amo. Al salir de casa lo había visto alegre como siempre y al regresar enfadado y triste como nunca. Repara en esos dos Calistos tan diferentes que todavía no se explica porque ignora el suceso que los ha propiciado.

En esas dos escenas, tanto el antiguo autor como Rojas no han empleado la palabra melancolía pero han atribuido síntomas de la enfermedad a su protagonista, que no han querido confirmar quizá para eludir la responsabilidad de hacérsela padecer de manera contundente. El antiguo autor, en cambio, había querido presentar a Calisto víctima del amor hereos porque le hace invocar al médico que se la había diagnosticado al hijo de Seleuco, enamorado de su madrastra Estratonice. Si invoca a Erasítrato es porque deseaba que viviera un médico que fuera capaz de descubrir su enfermedad y aplicarle la misma terapia sexual canalizada a través del matrimonio con su madrastra, después de que su padre se la hubiera cedido para devolverle la salud perdida a su hijo⁵. Con esa referencia

4.– Para el comportamiento sexual de cada uno de los cuatro temperamentos que la medicina clásica llegó a distinguir, véase Morros 2009.

5.– No entiendo cómo algunos autores se resisten a admitir que Calisto está recordando la anécdota que protagoniza Erasítrato con el rey Seleuco, porque cree que su caso es de la misma índole que el del príncipe y Antíoco y porque desea también la misma solución. Por más que se hayan documentado a dos médicos con los nombres de Eras y Crato, no fueron demasiado conocidos en la profesión que desempeñaron ni tampoco se dedicaron a la especialidad a la que Calisto está aludiendo para que el médico a quien querría vivo sea capaz de diagnosticarle su enfermedad. A Rojas pudo haberle llegado una versión de los papeles que halla en Salamanca con el error paleográfico de «Eras y Strato» (o «Eras y Trato»), y que en la *Tragicomedia* corrige por «Eras y Galeno», porque había leído el *Lilio de medicina* en que Gordonio menciona la que protagonizó el segundo también como especialista en la enfermedad. De haber querido suprimir la lectura del «antiguo autor», podía haber pensado en un solo médico, el de Galeno, que diagnostica un caso de amor hereos por el mismo método de tomarle el pulso a la enferma, pero en el que, a diferencia de su colega, no ofrece la solución del matrimonio para su paciente. Creo que en su original se encuentra con el error que produce

el anónimo autor quería dejar claro que su personaje era un enfermo de amor al que desde ese momento lo caracteriza con el síntoma que confirma que ya lo ha llegado a ser. Es el criado el encargado de destacarlo al recordarle a su amo que contempla a Melibea con unas lentes de aumento que convierten sus cualidades, seguramente muy discretas, en otras que la igualan con las diosas más bellas. Le anuncia que sólo seduciéndola podrá reconocer en su dama los defectos que en ese momento le niega por efecto del mal funcionamiento de uno de sus sentidos internos. Para entretenerse el señor pide al criado un laúd con que acompañarle con su desafinada música el canto del romance del incendio de Roma por Nerón. Siente la tentación de glosarlo para llegar a la conclusión de que el fuego en el que arde es mucho mayor que el que quemó a los habitantes de toda una ciudad. Asegura que si el fuego del purgatorio es como el que le quema en ese momento prefiere desaparecer como los brutos animales renunciando de ese modo a la inmortalidad de su alma. Al insistir tanto en ese elemento que altera su complexión podía estar apuntando a un temperamento colérico, que siempre se ha asociado con el fuego, caliente y seco⁶.

Sempronio considera que la terapia más eficaz para sanar a su amo es la de tipo sexual. Por eso le recomienda contratar los servicios de una alcahueta capaz incluso de provocar a lujuria a las piedras. Sale en su busca y deja a su amo en compañía de Pármeno, con quien no puede reprimir una ira moderada al oírle desaprobar los métodos que ha decidido utilizar para conseguir a Melibea. Al recibir a Celestina, da muestras de una gran liberalidad al entregarle cien monedas de oro como adelanto por su trabajo. Esas no son conductas propias de un melancólico, a quien se le solía atribuir cierta tacañería⁷. Tras la marcha de la alcahueta, consulta con sus dos criados si ha procedido correctamente haciendo lo que ha hecho. Ordena a Sempronio que siga a Celestina para que la urja a cumplir cuanto antes con su tarea. Vuelve a quedarse a solas con Pármeno, a quien, por no soportar sus buenos consejos, decide abandonar saliendo de paseo en uno de sus caballos para pasar por delante de la casa de Melibea. En esa actitud, tampoco parece comportarse como un melancólico, pues tiene la fuerza de ánimo suficiente para acercarse al lugar de donde su dama lo había echado con gran vehemencia. Cuando vuelve a aparecer en escena lo hace de nuevo en su casa para recibir por segunda vez a la alcahueta, que ha estado en casa de Pleberio para poner en práctica el conjuro que ha urdido para su hija. De esa entrevista con la doncella ha obtenido muy buenos resultados, porque Celestina ha

el desdoblamiento de un médico en dos, y ante cierto desconcierto, por ignorar el episodio al que alude el anónimo autor, opta en un primer momento por mantener el texto tal y como lo halla copiado. Sólo en la revisión de la *Comedia* se atreve a introducir el nombre de Galeno porque lo considera muy pertinente al haber leído lo que Gordonio dice de él.

6.– A esa conclusión llega De Armas 1995.

7.– Es el rasgo que de ese temperamento ofrece el Arcipreste de Talavera,

empleado el eufemismo del dolor de muelas de su cliente para provocar la connivencia de Melibea, de cuya casa sale con el valioso trofeo de su cordón, una prenda íntima que hacía presagiar el éxito de su empresa y la eficacia del conjuro. Al tenerlo entre sus manos, Calisto vuelve a excitarse porque lo trata de tal manera, que está a punto de romperlo por confundirlo con su dueña, con quien se imagina estar satisfaciendo su deleite carnal. Curiosamente, después de esa exaltación de lujuria que le provoca la posesión del cordón, se sume en un estado de semiinconsciencia que no le permite distinguir cuándo es de día y cuándo de noche. Se ha pasado desde la tarde en que ha vuelto a ver a Celestina hasta el mediodía del día siguiente tumbado en la tarima sobre la que descansa su cama. La abulia la ha alternado con algunas canciones de amor que no ha entonado con la mejor de las voces. A las doce decide dejar su dormitorio para dirigirse a la misa de esa hora en la iglesia de la Magdalena en la que pasará el resto del día pidiendo a Dios que guíe a la alcahueta en la consecución de su fin. En la Iglesia lo van a encontrar por la tarde cuando lo recogen una exultante Celestina y unos escépticos criados para anunciarle que la primera ha conseguido una cita con Melibea en la puerta de su casa a las doce de la noche. A pesar de las buenas noticias que le ha dado la alcahueta, Calisto sigue incurriendo en las mismas herejías que al principio, cuando asegura que Melibea es un ángel infiltrado entre la raza humana y por tanto sin la mala intención que le atribuyen sus dos criados. En ese caso recompensa a Celestina con una cadena de oro, y decide dormir un rato hasta que llegue la hora de la cita. Cuando despierta no puede reprimir cierta ira con sus criados al comprobar que, al preguntarles la hora, Sempronio le contesta que son las diez cuando él ha oído que el reloj de la iglesia había dado ya once campanadas.

Para llegar ante la puerta de entrada de la casa de Melibea han adoptado todo tipo de precauciones. Se acerca él solo para poder dialogar con su amada a través de la gruesa puerta, que habría mandado derribar a sus criados de no haberle disuadido Melibea a que lo hicieran para no despertar con el ruido a sus padres o para no dejar pruebas de una relación que, con la puerta destrozada, no habrían podido mantener en secreto. Por satisfacer la lujuria, Calisto está dispuesto a superar todos los obstáculos, sin reparar en las consecuencias que una actitud tan impulsiva podría ocasionar a los dos. Melibea lo emplaza para la noche siguiente en su jardín, al que sugiere llegar saltando las paredes que lo rodean. Esa noche Calisto la puede dormir de un tirón sin padecer ningún tipo de pesadilla ni de insomnio. El descanso lo atribuye a la fatiga de la última noche o a la desaparición del pensamiento obsesivo hacia su dama ante la seguridad de que la podrá seducir muy pronto. A pesar de ese síntoma de mejoría, al despedirse de Melibea, ha insistido en sus herejías de siempre al considerar el acto sexual que llevarán a cabo la noche siguiente no como un pecado sino como una acción que Dios permite porque se la había

pedido con sus oraciones en la iglesia de la Magdalena. Poco o mucho aún sigue enajenado.

Sin embargo, en medio de tanta felicidad, recibe la trágica noticia del asesinato de Celestina y la ejecución de sus dos criados homicidas. En ese momento tiene la prioridad de llevar a cabo sus planes de reunirse, según lo previsto, por la noche con su amada. Para no alterarlos decide pasar el día encerrado en su casa a la espera de salir para dirigirse al huerto de su amada. Si obra así es para dar a entender que ha estado fuera de la ciudad y para que no lo relacionen directamente con el asesinato de Celestina, de cuya noticia quiere aparentar ignorancia. Acompañado por dos nuevos criados, mucho más valientes que sus compañeros, Calisto sube por las escaleras que previamente Tristán ha apoyado en la pared. Cuando ha llegado a lo alto del muro coge la escalera para apoyarla por el otro lado y bajar hasta el huerto. Al divisar a su dama parece descender de manera tan precipitada, que incluso Melibea teme por su integridad física. Al llegar a su altura obra con suma descortesía al desnudarla sin ningún tipo de miramiento y sin hacer ningún caso a las protestas de la aún doncella a la que se dispone a rendir sexualmente. Argumenta que en toda su vida no había deseado otra cosa que la que está poniendo en ejecución en ese momento, y que, estando en condiciones de consumarla, no se abstendrá, porque su lujuria es tal, que, aunque lo intentara, no podría conseguirlo. Sigue diciendo que no conoce otro modo de curar la enfermedad que lo ha torturado estos días. Le dice que si renuncia a la posesión sexual volverá a pasar por un calvario que quiere evitar a toda costa. Por eso no interrumpe su acción de quitarle la ropa a Melibea y sin más preámbulos arrebatarle la tan preciada virginidad. Melibea, ante la inquebrantable voluntad de su amante, pide a Lucrecia que se aleje para no convertirse en testigo de lo que parece que querría haber evitado. Calisto, en cambio, desea que se quede, infringiendo la norma sagrada de cualquier amante cortés de ocultar no sólo sus sentimientos sino también los servicios realizados por la amada. Ante la consumación de los hechos, Melibea lamenta haber perdido un preciado tesoro que nadie le puede restituir, pues quien podía hacerlo ha muerto. Los amantes han oído al reloj de la iglesia dar tres campanadas y saben que pronto amanecerá, por lo que deben separarse. Melibea le pide, ya que ha dejado de ser doncella, que vuelva a la noche siguiente, dando muestras de haber superado el enojo por la conducta de Calisto.

Al volver a su dormitorio, Calisto no se siente alegre como cabía esperar después de haber seducido a la mujer de sus sueños. Reconoce apetecerle no sólo el silencio y la soledad del lugar en que se halla, sino también la solicitud que no ha dejado de sentir ni con la satisfacción del deseo que se la causaba. Esa es una palabra que se usa especialmente en los libros de medicina para definir la angustia e inquietud de ciertas enfermedades

mentales⁸. Suele incluirse en las definiciones de la melancolía y del amor hereos, pero en determinados textos podía emplearse como denominador común de las dos enfermedades al identificar la segunda como «solicitud melancólica». Calisto, sin embargo, la menciona sin ese adjetivo, porque por el momento pretende subrayar que es objeto de una angustia similar a la que había experimentado después de haber sido rechazado por su dama. No acaba de explicarse una depresión que le invade cuando estaba convencido de no volverla a padecer tras haber hecho realidad el sueño de poseer sexualmente a Melibea⁹. La intenta justificar por la ejecución de sus dos criados sobre quienes el juez había dictado una sentencia de muerte. Reprocha primero al juez no haber perdonado a sus criados recordando favores que le debía por el tiempo en que estuvo al servicio de su padre. Después entiende que no lo hubiera hecho por estar los condenados ya moribundos como consecuencia del salto que dieron desde la ventana de la casa de la alcahueta cuando huían de la justicia. Incluso alaba su actuación de hacer cumplir la sentencia al alba para evitar dar publicidad a un suceso que de ese modo habría pasado más desapercibido en la ciudad. Tras esas reflexiones vuelve a conceder prioridad a Melibea exigiendo a su fantasía que le reproduzca las escenas de pasión que ha protagonizado con ella unas horas antes. En tales recuerdos parece estar exagerando la conducta de su dama al atribuirle unas efusiones que sin duda no se desprendían de los reproches que dedicaba a su amante por sus modales tan groseros¹⁰. Posiblemente siga contemplando a Melibea

8.— En algunas ediciones aparece sustituida por «soledad», que parece un error por *lectio facillior*, aún más explicable si se supone otro anterior de «solitud» por «solicitud» (véase Seres y Lobera, en Rojas 2000). En su definición de amor hereos, Gordonio esta palabra la había hecho acompañar del adjetivo «melancólica» para insistir en la relación de las dos enfermedades, pero Valesco de Taranta la emplea sin el adjetivo para desvincularlas y no presentarlas desde un principio con una conexión evidente. Si Rojas, que también conocía el texto de Gordonio (Morros 2009), suprime el adjetivo puede o no ser con intención. Yo creo, como afirmo más abajo, que nuestro autor lo hace con intención para evitar caracterizar a Calisto con ese temperamento al que al médico que toma como modelo le había negado una lujuria de la que quiere dotar a su protagonista.

9.— Algunos médicos justificaban la tristeza después del coito por no haberse alimentado de forma debida en las horas previas a su realización (Morros 2009). En el caso de Rojas sabemos que ha dormido hasta muy tarde y no hace ninguna referencia a que haya comido después de haberse levantado y antes de acudir a la cita con su su amada. En el transcurso de sus relaciones sexuales se niega a comer y beber porque piensa que ésas son actividades que pueden llevar a cabo en cualquier parte, pero lo que está poniendo en práctica en el huerto de Melibea sólo puede cumplirlo en ese lugar y no en otro. En todos los modelos de la escena, los amantes implicados, sea Amadís, Euríalo o Tirant, aceptan ese refrigerio para recuperar las fuerzas perdidas. Los tres, al final de ese primer encuentro sexual con sus amadas, quedan contentos y más enamorados de sus damas.

10.— En la *Historia de duobus amantibus*, Euríalo abandona feliz a Lucrecia después de haberla seducido y comparte esa alegría con uno de sus amigos al que describe las escenas eróticas que acaba de disfrutar aportando detalles que el narrador no había ofrecido en el momento de relatarlas: «¡Oh miembros como mármol, de zumo llenos! ¿Cuándo os tornaré a ver? ¿Cuándo

con los mismos «ojos de alinde» que al principio de la obra, porque da la impresión de estar magnificando la pasión exhibida por su dama en unas escenas de sexo que su memoria podía estar alterando por su mal funcionamiento. Se sentía quizá defraudado al no haberse cumplido el pronóstico de los médicos que garantizaban la curación de amor hereos con una terapia sexual que podía ser más eficaz si se practicaba con la dama que lo había causado. Es obvio que a él esa terapia no le ha producido el efecto esperado, porque no ha conseguido olvidar a una Melibea que en su mente se la representa más lujuriosa de lo que en realidad había sido. Continúa alimentando la misma lujuria que al principio al imaginar a su dama proporcionándole el placer sexual que había anhelado la primera vez que la vio. Para algunos críticos, Calisto con este monólogo demuestra haber cambiado porque deja de adoptar las actitudes grotescas de antaño para asumir otras mucho más serías¹¹. Antes de seducir a Melibea podía haber fingido una locura que no padecía para conseguir su propósito (Villalobos denuncia ese comportamiento en muchos galanes¹²), pero, una vez alcanzado, se habría enamorado de verdad de la dama con la que sólo esperaba divertirse. En los cinco autos interpolados sólo vuelve a aparecer para protagonizar una escena de amor muy similar a la de un mes antes. Por eso no hay demasiados indicios para corroborar un cambio que podía haberse producido pero que es muy difícil de demostrar.

En el último encuentro con Melibea en su huerto Calisto no ha variado sus modales, que siguen provocando las protestas de su amada, que

otra vez los labrios de coral morderé? ¿Cuándo la lengua hablando otra vez a mi boca bullir sentiré? ¡Oh si trataré más aquellas tetillas!» (Piccolomini 2001: 198). La técnica es la misma que usa Rojas al poner en boca de Calisto al final de su monólogo después de ese primer encuentro sexual con Melibea unas actitudes que ni él ni su amada parecen llevar a cabo cuando las acometen, al menos según se deduce por el diálogo que llegan a intercambiar los dos amantes. Si Euríalo recuerda unas escenas que sí ha protagonizado, Calisto, en cambio, se las inventa porque su locura le lleva a imaginar a una Melibea no sólo muy satisfecha, sino muy activa sexualmente. Uno de los engaños que padece el amante hereos es el de pensar que sólo la amada elegida como excelente es la que puede proporcionar más placer sexual.

11.— Es la interpretación que ofrece Pedro M. Cátedra 1987, en un trabajo que ya es todo un clásico sobre el tema del amor en el siglo xv. Es verdad que en el monólogo introduce unas reflexiones que se dirían impensables horas antes de la seducción de su amada. Sus razonamientos ya no son los del personaje enajenado y ridículo de los primeros autos. Parece que después de haber logrado su objetivo más prioritario se haya vuelto un ser normal, aunque tan o más enamorado de Melibea que al principio de la obra. Como recuerda con gran acierto mi maestro, Calisto podía haber fingido una locura que ya deja de simular cuando ha satisfecho el deseo que le había impulsado a adoptarla. Desde entonces podía haberle ocurrido algo que no esperaba, que llegara a enamorarse seriamente de una dama a la que en principio sólo se habría propuesto seducir para olvidarla una vez alcanzado ese propósito. Podía ser ese el nuevo tratamiento que Rojas da a su personaje en la *Tragicomedia*, pero en la última noche lo sigue caracterizando con las mismas prisas y groserías que la de un mes antes.

12.— En su nota final advierte a las damas de esos que adoptan semejante comportamiento y que identifica como «grandes señores» que se presentan antes sus amadas con piel de cordero para atacarlas y dañarlas como verdaderos lobos (Villalobos 2001: 232).

espera que su amante no actúe con la violencia de siempre para alcanzar el último grado del amor. Nuestro protagonista procede con la misma urgencia que la primera vez al rasgar las vestiduras de su amada para satisfacer rápidamente su lujuria sin pensar en la de su pareja. Melibea le propone otras prácticas sexuales con las que espera poder gozar más de lo que ha gozado en el último mes. Puede haberlas leído en los manuales de teología que las denunciaban, sin entrar en demasiados detalles sobre en qué consistían, como motivo de pecado mortal. Es imposible que las haya conocido a través de ciertos libros de sexología que las recomendaban como modo infalible para obtener mayores deleites en las relaciones sexuales¹³. Melibea no descubre nada que no estuviera ya inventado en sexología. En ese sentido, Calisto no ha experimentado ningún cambio de la primera a la última vez, porque se comporta con su dama como si nunca antes la hubiera seducido, con la misma torpeza y falta de tacto que la primera. En el mes que ha transcurrido, sigue padeciendo la misma lujuria que lo había hecho enfermar cuando se encontró causalmente con Melibea en la escena con que empieza la obra. Parece al final tan necesitado de satisfacer ese deseo que le inspiró entonces y que en teoría ya ha satisfecho en reiteradas ocasiones a lo largo de un mes. En teoría, Rojas ha repetido el mismo tipo de escena porque sus lectores, los jóvenes por supuesto, se lo habían pedido, y, aunque no tenía intención de ceder a esas demandas, por la insistencia, ha acabado haciéndolo¹⁴. Haya sido cual haya sido el auténtico motivo de esa prolongación de su obra, el caso es que ha intentado contradecir la teoría médica de que la curación del amor hereos podía estar garantizada con la práctica del coito con la dama amada o con otra joven que la sustituya para el cumplimiento de la terapia.

El amor no fue considerado propiamente como una enfermedad por la medicina griega, que la catalogó como una pasión del alma que en algún caso podía repercutir en el cuerpo. Por eso ninguno de sus médicos le llegó a dedicar algún capítulo específico en sus manuales o comentarios de otras obras. Galeno expone el caso real del que debió de ocuparse por haberlo llamado el senador romano Justo para que visitara a su esposa que parecía aquejada de alguna enfermedad. El médico griego le practicó una exploración cuyos resultados fueron normales. Pudo diagnosticar el mal que aquejaba a la mujer por notar que su pulso se aceleraba súbitamente cuando vio acercarse a ella un bailarín al que da el nombre de Pilades. No dio a la esposa del senador ninguna terapia para su mal. A lo largo de su relato alude a un caso similar que protagonizó su colega Erasítrato, quien descubrió el mal que había obligado al Antíoco a guardar

13.— En su *Summa theologiae*, santo Tomás incluye los besos, los abrazos y las caricias entre las prácticas que, si se ejecutan con lujuria, pueden constituir pecado moral. En los manuales de sexología, los pocos que se han conservado, insistían en ese tipo de preámbulos si los amantes querían obtener el máximo placer de sus relaciones sexuales.

14.— Véase Morros 2009.

cama por el mismo procedimiento, al notar la alteración del pulso cuando en la habitación del príncipe entraba su madrastra. Dedujo que Antíoco no estaba realmente enfermo, sino enamorado, y así se lo comunicó al rey, convenciéndole con gran astucia de que lo que debía hacer en ese caso era cederle a la mujer. El padre no dudó en aplicar ese remedio y la repudió para permitir al hijo casarse con ella y devolverle de ese modo la salud. Galeno, en cambio, no hace alusión a la parte final de esa historia, no tanto por pudor, sino más bien porque no debió considerar efectiva la terapia sexual. De hecho, en un comentario a las *Epidemias* de Hipócrates, no la incluye entre los remedios que sugiere para tratar las alteraciones psico-somáticas que podía producir el amor¹⁵.

Los primeros médicos que le consagraron capítulos específicos en sus manuales porque lo identificaron ya como una enfermedad que convenía delimitar claramente fueron los médicos bizantinos y los árabes, traducidos al latín sobre todo por Constantino el Africano. Si unos acabaron clasificándola como una clase de melancolía, otros creyeron que en su origen no lo era pero que si no se atajaba podía acabar produciéndola. Los médicos posteriores, ya de finales del siglo XIII y principios del XV, no se pusieron de acuerdo cuando tenían que relacionarla con la melancolía. Bernardo Gordonio, en su *Lilium medicinae* (1305), traducido al castellano en 1495, cuando aún Rojas no se había decidido a acabar la *Comedia*, la llamó hereos (es denominación que ya habían adoptado los traductores latinos de las obras árabes) y la definió como «solicitud melancólica», para la que en principio descartó la terapia sexual, porque pensaba que si el enfermo la practicaba eliminaba las cualidades que necesitaba para recuperar la salud. En otro capítulo, titulado «De la poquedad del coito», había asegurado que el temperamento melancólico no era el más apto para las relaciones sexuales, porque carecía de la cualidad, el calor, que podía hacer que las deseara, y de otra, la humedad, que le garantizara que las pusiera en práctica con la debida energía. Las recomienda, en cambio, para amantes hereos con otros temperamentos, con la condición de que los enfermos la lleven a cabo con moderación¹⁶. Sin mencionarlos para nada se está refiriendo a los coléricos y sanguíneos, a quienes sin embargo reconoce la posibilidad de contraer una enfermedad más propia de melancólicos. Sin embargo, puede llegarse a contradecir cuando afirma que el amante hereos concibe como su mayor felicidad «alcanzar» a la dama a la que atribuye unas cualidades físicas y morales que no ha sabido reconocer en otras. Si bien no explica en qué consiste ese logro expresado con semejante verbo es fácil imaginar que debe ser de tipo sexual, y el melancólico por naturaleza no experimenta tales aspiraciones por no ser nunca víctima de los deleites carnales. En el apartado de las «curas»,

15.— Véase Wack 1990: 8.

16.— Véase Gordonio 1991: 107, 302 y 109.

citando a Ovidio, recomienda al enfermo amar a dos mujeres a la vez por si falla una poder disponer de la otra. Parece una medida preventiva con la que quiere evitar que el amante se obsesione por una sola mujer, pero no debe suponer que con la otra que no lo rechaza pueda mantener relaciones sexuales¹⁷.

Otro médico que había estudiado en Montpellier, Arnaldo de Vilanova, compuso varias obras en las que expuso sus ideas sobre el amor hereos. Una de esas obras precisamente la tituló *Tractatus de amore heroico* (h. 1280), porque la dedicaba exclusivamente a ese tema. En la definición de amor hereos evita la palabra melancolía y sólo la incluye junto a la de manía como consecuencias de un mal tratamiento de la enfermedad. Deja claro que este tipo de amor lo experimenta quien se ha obsesionado de tal modo de la amada, que le inspira una concupiscencia que tiene la esperanza de poder satisfacer. Para explicar que los sentidos internos no ejercen sus funciones de manera correcta imagina en el enfermo una complexión colérica que seca los tres ventrículos donde cada uno de ellos suelen situarse. Relaciona, por tanto, esa complexión con la concupiscencia desmesurada que llega a sentir quienes la poseen. Afirma que el corazón del enfermo produce más espíritus vitales de los normales a causa de su concupiscencia y que esos espíritus, al llegar en grandes cantidades al cerebro, lo secan. Al carecer sus ventrículos de la humedad necesaria los sentidos que realizan sus operaciones en cada uno de ellos no las pueden ejercer correctamente al estar como emborrachados por tanto calor y sequedad. En ese estado esos sentidos tienden a la exaltación de la dama que ha inspirado en el amante esa concupiscencia desmesurada al verla por primera vez. Pero también fijan con mayor firmeza la imagen que han obtenido de ella por hacerla sobre una sustancia tan seca y poco húmeda como lo es la masa cerebral del enfermo de amor. Por ese motivo Vilanova recomienda encarecidamente la práctica sexual como único modo de desactivar la concupiscencia que produce la enfermedad. Sugiere que el amante la satisfaga con jóvenes con las que experimente el placer que había imaginado conseguir de su dama¹⁸.

En la otra obra, *De parte operativa*, Vilanova incluye el amor hereos como una de las cuatro o cinco especies de alienación que llega a distinguir junto a la manía. Insiste en el error en que incurre el sentido interno del amante al juzgar la imagen de la amada como la más excelente, pero en esta ocasión el error es el origen de su concupiscencia porque no cree que haya otra dama con la que pueda conseguir un placer mayor. Cuando se refiere a la complexión del amante hereos la identifica con una que llama venérea y que debe corresponder a la del sanguíneo, porque además del calor le supone la humedad necesaria para la excitación de los órganos

17.– Véase Gordonio 1991: 108.

18.– Todas estas ideas pueden leerse en Villanova 1985: 43-54.

sexuales. Justifica entonces la concupiscencia por la necesidad o utilidad que tiene de satisfacerla expulsando el humor que se la provoca. Con esa explicación hacía coherente la terapia que considera más eficaz, la de tipo sexual, que podía aplicarse con la amada o con sustitutas con las que el enfermo pueda obtener la misma complacencia carnal¹⁹. Por lo que respecta al temperamento típico del amante hereos y a la solución para dejar de serlo, Vilanova contradecía las teorías de Gordonio.

El médico y filósofo portugués Pedro Hispano, que ejerció su profesión en Siena y fue elegido papa con el nombre de Juan XXI, compuso unos comentarios a una de esas obras árabes que había traducido Constantino el Africano como el *Viaticum*. No debió de tener las ideas claras sobre el tema pues llegó a elaborar dos versiones muy diferentes, las dos anteriores a la obra de Gordonio y Vilanova. En esos comentarios utiliza la definición clásica del amor hereos como «sollicitudo melancolica» para dejar claro que el temperamento que lo origina no es el melancólico, porque el enfermo para sufrirlo necesita de un calor que ese temperamento no puede proporcionarle. Sugiere como una de las causas de la enfermedad la abundancia de semen («copia spermatis») en los testículos del enfermo, y esa reacción fisiológica sólo puede producirse con el calor, nunca con el frío de los melancólicos. Por eso aclara que el amor hereos es una enfermedad más propia de jóvenes que de viejos, y que no suelen padecerla los melancólicos, pues muy poco de los primeros llegan a serlos. Si Avicena la definió como arriba hemos recordado fue pensando no en la materia sino en sus accidentes, porque el futuro papa recuerda que las dos enfermedades tienen síntomas muy similares pero causas muy diversas. Al referirse a la terapia sexual, que aconseja sin vacilación alguna, distingue entre el placer que obtiene cada uno de los dos sexos al ponerla en práctica. Llega a la conclusión que el varón la desea con más intensidad, pero que la hembra la disfruta más, porque no sólo expulsa sus humores sino que también recibe los de su pareja²⁰. Esta idea la expone también Gordonio en las aclaraciones que cree necesario introducir al final del capítulo dedicado a la enfermedad²¹.

Otro comentarista del *Viaticum* y médico de Montpellier, Gerardo de Solo, del segundo tercio del siglo XIV, dedicó diversas obras al amor hereos. En su *Quaestio de amore hereos*, lo define, al igual que Gordonio, como «sollicitudo melancolica», porque lo considera con muchas semejanzas con la melancolía, entre las que destaca esa común obsesión de sus enfermos por una forma o figura bella que acaban deseando. Por eso ex-

19.– Villanova 1520: 273, 270-271 y 286.

20.– Wack 1990: 214-251.

21.– Gordonio 1991: 109 («E por eso los varones porque son más calientes, mucho más deleitan en el coito, e las mujeres mucho más se deleitan en la esperma del varón e en la suya propia»).

plica que el amor hereos también se origina por un error de uno de los sentidos internos como consecuencia de la frialdad y sequedad del ventrículo o concavidad en que lleva a cabo sus operaciones. A diferencia de Villanova, presupone una *dispositio* melancólica que explica el fallo de ese sentido interno. En cuanto a la terapia se contradice al asegurar, citando a Avicena, que es una enfermedad difícil de curar si no es con la unión del amante con su amada a través de la ley y la fe, esto es, a través del matrimonio. Sin embargo, un poco después se refiere al consejo que pueden proporcionar ciertas muchachas («consilium puellarum»), con quienes no descarta la relación sexual («plurimum ipsarum concubitus»)²². En su comentario al libro IX de *Almansor*, incluye el amor hereos como una tercera especie de melancolía, pero lo distingue de otros por ser más intenso y fuerte a causa de las ganas del amante de practicar el coito con la mujer que se lo inspira. Esta vez el error del sentido interno lo produce una complexión sanguínea, porque supone en el enfermo una abundancia de semen que estimula ese sentido no sólo a juzgar inadecuadamente a la amada, sino a desearla carnalmente. Más adelante admite que el amor hereos lo puede sufrir cualquier tipo de hombre, pensando en sus temperamentos. Menciona a los melancólicos por su imaginación que cree acentuada por la abundancia de su humor (lo llama «materia»), que le hace poder mucho y desear poco («que multum possunt, sed non appetant»); Incomprensiblemente descarta a los coléricos porque pueden poco a pesar de desear mucho. Diferencia el coito del hombre del de la mujer porque uno necesita calor y la otra frialdad. Afirma que el deleite del coito es más intenso en el varón y más duradero en la mujer; en el primero porque disfruta al eyacular y al tocar, mientras la segunda en la emisión de su semen y en la recepción del de su pareja, más perfecto, pero también en el movimiento de su matriz hacia la vulva para permitir la introducción del órgano masculino, cuyo roce con el cuello de aquélla produce mucho placer (en ese punto se refiere a las meretrices, ricas y pobres, que lo son porque les apetece por esa razón practicar la relación sexual)²³. Para no contradecirse al tratar el amor hereos como una clase de melancolía y sugerir a su vez para su cura la terapia del coito, comete el error de atribuir a su temperamento las mismas cualidades que el flemático, al que no cita como susceptible de padecer la enfermedad. Queriéndola evitar, acaba incurriendo en la contradicción al afirmar que el coito necesita calor y negárselo al melancólico cuando lo presenta con muy poco deseo. En el libro sexto del *Viaticum*, dedicado a cuestiones andrológicas y ginecológicas, incluye el pasaje en que su autor se refiere al deseo y poder sexual que tienen los diferentes temperamentos. Ibn al-Jazzar asegura que para el coito sea perfecto no ha variar la compleción de los testículos.

22.— Solo 1526: 100 vo.

23.— Solo 1526: 34 ro.

Si en ellos domina el calor y sequedad, entonces habrá poco esperma y mucha concupiscencia; si prevalece la frialdad y la sequedad, habrá poco esperma y una concupiscencia defectuosa; si prepondera la frialdad y la humedad, entonces habrá mucho esperma pero poca concupiscencia; antes el autor árabe había afirmado que la complexión cálida y húmeda es la ideal para el coito, porque el calor aumenta la concupiscencia y la humedad el esperma²⁴.

El médico portugués Valesco de Taranta, en una obra de comienzos del siglo xv que se hizo muy famosa y que tituló *Practica medicina que alias Philonium dicitur*, siguió más la línea de Vilanova y su compatriota que la de Gordonio, pero, como Gerardo de Solo, no llegó a descartar a ninguno de los cuatro temperamentos como víctimas de la enfermedad de amor que también denominó hereos. Lo define como un amor irracional que se siente hacia una mujer con la intención de seducirla. Por eso como primera medida aconseja entregársela al enfermo, dando a entender que se la pone en sus manos para que la rinda sexualmente. Confirma esa interpretación cuando más adelante alude a la utilidad del coito incluso cuando el enfermo no lo pone en práctica con la dama a la que desea. En ese caso recomienda que las que cumplan con esa función no sean repugnantes y malolientes para no dar pie a las comparaciones con la amada. También insiste en que el coito, sea con quien sea, el enfermo lo debe realizar muchas veces cuando se halla en un estado cercano a la muerte. Sin embargo, también propone los besos y conversación con determinadas damas entre las que el amante deberá elegir una para casarse si quiere llegar más lejos en su relación. Ese consejo no encaja con el primero en el que no aludía para nada al matrimonio cuando sugería proporcionarle al enfermo a la mujer a la que amaba. Si distingue entre dos clases de sustitutas, unas para el sexo y las otras solo para los besos, es que quería dejar claro que las primeras debían escogerse entre el mundo de la prostitución y las segundas entre el de la aristocracia. Si con esas últimas se deseaba la práctica sexual entonces con las primeras se planteaba el matrimonio. Ese mismo planteamiento debía de hacerlo para la amada, que cabe dar por supuesto que pertenecería también a la alta nobleza. No descarta la posibilidad de recurrir a unas viejas que se han especializado, ejerciendo la hechicería, tanto en el arte de enamorar como el de desenamorar. Entre las aclaraciones finales introduce una reflexión sobre los distintos temperamentos que tienen mayor o menor susceptibilidad de padecer el amor hereos. Incluye como los que más a los sanguíneos y coléricos, de quienes pronostica una rápida curación por poderles aplicar la terapia sexual. Extrañamente en el grupo de los propensos a contraer la enfermedad añade a los melancólicos, en quienes cree muy acentuado el poder de imaginación, como queriendo dar a entender que por ese motivo se ena-

24.— Solo 1526: 160 vo.

moran más fácilmente. Sin embargo, los considera más difíciles de curar porque no pueden quitarse de su mente a la dama a quien imaginan con las mejores cualidades. Si bien no llega a afirmarlo, parece estar pensando que su curación se complica al no poderles aplicar la terapia sexual por ser incompatible con su complejión. No obstante, había acabado la serie de terapias asegurando que el coito también beneficiaba a los melancólicos y maniáticos, porque les permitía eliminar la materia adusta que los excitaba.

Conocedor de la obra de Taranta es el médico extremeño Francisco López de Villalobos, quien la utiliza como modelo para su *Sumario de medicina*, publicado en Salamanca en 1498. No sé si Rojas llegó a leer el libro editado antes de acabar la *Comedia*, pero pudo conocer una versión manuscrita dada la posibilidad de que los dos autores llegaran a coincidir en la universidad salmantina. Villalobos incluye el capítulo del amor hereos antes del dedicado a la melancolía y la manía, al igual que había hecho el médico portugués, para dejar clara su postura de que una enfermedad podía dar origen a las otras dos pero no al revés. Se salta la definición y pasa directamente a la exposición de las causas del amor hereos, entre las que señala el error de uno de los sentidos internos que determina el mal funcionamiento de los demás. El sentido en cuestión emite un falso juicio sobre la amada que condiciona que los otros sentidos no hagan otra cosa que representársela día y noche. El falso juicio provoca un gran fuego en el corazón del amante que su deseo no deja de atizarlo en todo momento. Por tal razonamiento se diría que Villalobos no contempla la posibilidad de que la melancolía propicie las condiciones necesarias para el desencadenamiento del amor hereos. En el apartado «De la cura» omite la primera que da su modelo, porque la debe creer ambigua, por lo que respecta a hacer entrega al enfermo de la dama deseada sin especificar con qué propósito. En su lugar, como octavo remedio, aconseja que lo aparten de ella como de la peste: «octavo le aparten... de aquella señora como en pestilencia...». En semejante consejo no ha hecho más que aplicar literalmente otro del mismo Taranta en que el médico portugués lo proponía como una huida en caso de no ser posible la correspondencia por parte de la amada («recedere a dilecta sicut ab aere pestilentiali»). Recomienda la relación sexual con prostitutas o con una dama a través del matrimonio. Se refiere también a las viejas que puedan aplicar sus habilidades en la hechicería para desenamorar a los enfermos, a quienes sin embargo no ofrece la posibilidad de que esas mismas viejas empleen sus argucias para enamorar a la dama que ha causado la enfermedad y que se ha empeñado en rechazarlos. Por último, aconseja una dieta rica en sangre, seguramente pensando en los melancólicos que sufren déficit de ese elemento y que pueden llegar a practicar el coito²⁵.

25.- Villalobos 1973: 38-41.

En la última nota que introduce en la escena final de su traducción comentada del *Anfitrión* de Plauto, publicada en Alcalá de Henares en 1517, Villalobos enumera las diferentes clases de amor para detenerse en el que ya había definido en su libro de medicina. Ahora no lo llama hereos pero lo considera, al igual que Vilanova, una especie de alienación, por la que el amante deja de ser él mismo para convertirse en la amada. Explica este fenómeno por el mal funcionamiento del sentido interior que se encarga de componer las imágenes y que parece elaborar una falsa de la amada que hace que no pueda borrarla de su mente en ningún momento del día ni de la noche. Se refiere a un humor responsable de ese error del sentido interior del amante pero no lo llega a concretar en ninguno de los cuatro que distinguía la medicina. No parece pensar en el colérico porque presenta a estos amantes alienados como muy mansos a quienes cualquiera puede acercarse sin temor de ser atacado y con quienes puede divertirse hablando de sus obsesiones. No propone ninguna terapia, pero insiste en que estos amantes no quieren recuperar su salud porque se complacen en la locura que los mantiene enajenados. Sin embargo, al final no los llama locos desvariados, sino galanes a quienes distingue de otros a los que denomina fingidos, porque aparentan ser víctimas de la misma alienación para conseguir engañar a sus damas y de ese modo seducirlas. No puede evitar contradecirse porque da a entender que los temperamentos de estos amantes pueden ser o melancólicos o flemáticos, pero les supone un calor que ninguno de ellos posee para justificar la enajenación que padecen al juzgar y retener una imagen que de ser fríos y húmedos podrían fácilmente hacer desaparecer.

De la primera mitad del siglo xv conservamos una obra de un teólogo, Alonso del Madrigal, más conocido como el Tostado, en que hace referencia al amor que los médicos llaman hereos. La obra la titula *Breviloquio de amor e amicitia* y en sus páginas distingue dos clases de amor libidinoso, el que pretende saciar el deseo carnal con cualquier mujer, porque sólo lo mueve el fuego de la lujuria, y el que pretende satisfacerlo con una dama en concreto, la que los sentidos internos, entre ellos la imaginación, del amante han elegido como excelente. A este segundo tipo de amor lo identifica con el amor hereos y asegura que éste, y no el otro, es el más difícil de extinguir, porque la lujuria puede apagarse con mucha facilidad, pero la que la inspira esa imagen excelente obtenida de la amada no se satisface de cualquier manera, porque el amante no la borra así como así de su mente. Por eso, en el capítulo final de los remedios, no contempla la posibilidad de la terapia sexual, porque sólo puede serle útil a los movidos por la simple lujuria del alma vegetativa, pero de nada o poco sirve a los amantes en cuya lujuria participa el alma sensitiva. Descarta por esa razón el consejo que da Ovidio sobre la conveniencia de elegir a diversas mujeres para repartir así su amor y restarle la fuerza que tendría concentrado en una sola. Como no es médico, el Tostado no habla de tempera-

mentos, pero sólo considera víctimas de esas dos clases de amor que ha descrito a los mancebos a quienes se las supone especialmente por edad, más cerca de los temperamentos sanguíneo y colérico, por compartir con ellos el calor que les hace padecer la lujuria más que en otras edades o anteriores o posteriores.

Rojas parece compartir la teoría de Gordonio de que la terapia sexual no es eficaz para combatir el amor hereos. Ha creado, aunque no él solo, a un personaje que se enamora de una dama de la que sigue enamorado después de un mes de tener relaciones sexuales con ella cada una de sus noches. Es un personaje que caracteriza con un temperamento alegre que tras el rechazo de su dama se vuelve triste. En ese nuevo temperamento no ha dado muestras de una absoluta tristeza, sino más bien de una locura producto de la lujuria que parece inspirarle su dama. En el diálogo con uno de sus criados ha sido capaz de reírse por el chiste que su interlocutor ha hecho sobre el tipo de pecado que le llegaba a imputar. También ha tocado el laúd y ha salido a pasear montado en su caballo. Ha exhibido una lujuria desmesurada al querer satisfacer su deseo con el cordón de su amada llegando a confundir la prenda con su dueña. Si bien es verdad que se ha pasado una noche y una mañana entera hasta la hora de mediodía tumbado en la tarima de su habitación sin saber si era de noche o de día o que se ha pasado la tarde de ese día en la iglesia rezando, su conducta no ha sido del todo apática. Si con alguna de las actitudes que le hace adoptar podía presentarlo como un melancólico desde la segunda escena de la obra, con otras que también le atribuye desde entonces parece distinguirlo como un colérico e incluso un sanguíneo, especialmente por la lujuria e ira que pone de manifiesto en determinados episodios. En esa indefinición podía haber dado muestras de una melancolía adusta, que llegaría a justificar todos los estados de ánimo que tiene hasta la rendición sexual de su dama. De ser así, tendría cierta lógica que tras lograrla se sintiera víctima de la misma lujuria que el día anterior, porque el melancólico adusto nunca llegaba a satisfacerla del todo por faltarle la cualidad, que es la humedad, con que podría haberlo hecho. Por ese motivo, la última noche habría demostrado la misma urgencia sexual con su dama que la primera vez que no pudo disimularla cuando le arrebató la virginidad. Con esa reiterada torpeza, al menos en el arte de la seducción, ha provocado todas las veces las quejas de una dama que en ese momento no se siente satisfecha por el tipo de sexualidad al que ha sido obligada por culpa de las prisas de un amante más vehemente que dulce. En semejantes condiciones, nuestro protagonista no parece poder garantizar grandes proezas sexuales. Sin embargo, la última noche, los encuentros sexuales con su dama parece narrarlos Lucrecia, quien se los imagina en la oscuridad, porque sólo puede oírlos hablar y gemir, pero difícilmente abrazarse y besarse. Cuando después de tanto ruido se impone el silencio entre los amantes, la criada no puede menos que decir «¡Andar, ya

callan! A tres me parece que va la vencida». Ningún editor ni crítico ha dudado que con ese «tres» Lucrecia se refiere a las veces que su señora y amante habían mantenido relaciones sexuales, queriendo dejar claro que después de ese número las habían dado ya por acabadas. Antes, la criada ha introducido una observación similar al oír que su señora no dejaba de protestar por los modales de Calisto: «Ya, ya, apaciguado es el ruido: no hubieron menester despartidores». En este caso, debe entenderse que después de las riñas los dos amantes habían decidido poner en práctica el coito. Por eso, tras consumarlo, Melibea le ofrece a su amante una pequeña colación con la que poder recuperarse. Calisto la rechaza y parece empezar de nuevo el acoso de su amada, a quien, a pesar de sus protestas, vuelve a rendirla. Por mimesis con el anterior, la criada se habrá referido a que tampoco esta vez han sido necesarios los despartidores porque las riñas entre los amantes han dado lugar a un segundo coito. Podía haber empleado la expresión «A la de tres va la vencida» para aludir no al número de encuentros sexuales sino al de las riñas antes de consumir uno diferente al anterior.

En esas dos posibles interpretaciones de esa última noche de amor, los amantes habrían mantenido entre dos y cuatro relaciones sexuales. Para las exageraciones a las que no tienen acostumbrados los autores medievales ninguna de las dos cifras sería para considerar a Calisto un superdotado. Desde una perspectiva médica, la primera formaría parte de la moderación que podían exigir a quienes se la prescribiera por cuestiones de salud, mientras que la segunda ya habría superado el límite aconsejable en semejantes casos de debilidad. Si, además, tenemos en cuenta que Calisto ha visitado cada una de las noches de todo un mes el huerto de Melibea, el número de coitos en ese período habría sido importante. Pero Melibea deja claro que no todas las noches han podido practicarlos, porque confiesa a Lucrecia, que ya debe saberlo, que muchas su amante ha ido en balde. No aclara el motivo de semejante impedimento, y las especulaciones al respecto han sido variadas. Para una mayoría, Melibea podría aludir a la semana del mes en que habría tenido la regla; otros opinan que la muchacha no habría estado dispuesta a plegarse cada noche a los deseos de su amante; y aun unos terceros están convencidos de que la hija de Pleberio podría referirse a los escuderos de su padre que habrían hecho durante esas noches la ronda por el huerto de su casa. Sin embargo, hay una cuarta posibilidad que nadie parece haber contemplado. La de que no todas las noches Calisto hubiera podido satisfacer su lujuria por tratarse de un melancólico adusto, temperamento bastante limitado a la hora de ponerla de manifiesto.

Si seguimos pensando que Rojas se ha inspirado en la obra de Gordinio para aplicar sus ideas sobre la enfermedad de amor, podríamos llegar a la conclusión de que Calisto no se cura de su amor hereos por haber abusado de una terapia que el médico de Montpellier había negado a

los melancólicos naturales y sugerido con mucha moderación a los otros temperamentos en los que estaba indicada. También podríamos proponer que el toledano tuvo más en cuenta la obra de Valesco de Taranta en que se aconsejaba «multotiens» el coito cuando el enfermo estaba en peligro de muerte. Ese riesgo Rojas lo hace predecir a alguno de los criados de su protagonista, y quizá por eso había introducido tantas ambigüedades sobre las noches que realmente Calisto visitó el huerto de su amada. Según esa segunda interpretación, nuestro amante no se habría curado por no haber practicado demasiadas veces la relación sexual con su amada. A su favor, aunque no para corroborarla, podríamos recordar que Rojas rehúye en el texto la palabra melancolía o algunos de sus derivados, sobre todo cuando después del primer encuentro sexual con Melibea, de nuevo en su habitación, presenta a Calisto poseído por una «solicitud» que evita calificar para no identificar la enfermedad de su personaje con la melancolía. Y si no lo ha hecho, es porque era consciente de que la natural no podía justificar la lujuria de Calisto en cada episodio de la obra, de principio a fin.

La Celestina es una obra tan abierta, que permite la aceptación de esos interpretaciones, y seguramente de alguna más. Si pensamos en su vertiente más moralista, quizá deberíamos aceptar la primera, porque con ella su autor habría querido disuadir a sus lectores jóvenes de creer que el amor se curaba con la práctica de una terapia sexual. De haber querido vender esa versión del amor hereos sabía que se exponía a más críticas de las que acabó recibiendo. Puso en boca de la alcahueta las tesis naturalistas de que el amor es un sentimiento natural y que turba a quien lo experimenta precisamente por el deleite que espera obtener con su realización. Sin embargo, *Celestina* justificaba el deleite como un acicate que puso Dios a los seres humanos para que de ese modo perpetuaran la especie. Rojas ese acicate no se lo atribuyó ni a Calisto ni a Melibea, porque de sus relaciones sexuales no se deriva la procreación sino la recreación en el propio deleite (otra cosa es que lo lleguen a conseguir). El padre de la heroína ha dedicado su juventud al amor puramente carnal y, al inaugurar la vejez, lo había abandonado para casarse con Alisa y procrear enseguida a su hija. Calisto y Melibea pertenecen a la edad que tienen los destinatarios de la obra que protagonizan: la de los mancebos que no desean más que experimentar los placeres propios de su edad, a los que les cuesta renunciar precisamente porque su lujuria la ha despertado el falso juicio que sus sentidos internos han acabado obteniendo el uno del otro. Como creía el Tostado, ese falso juicio no se borra con la simple relación sexual, porque lo supone resistente a su consumación. Un buen ejemplo de esa teoría es Calisto, pero también Melibea, que acaba contagiada de la misma enfermedad de su amante al describirlo a su padre, una vez ya ha fallecido, como el dechado de una cortesía que nunca supo reconocerle en vida. Que Calisto no parece haber cambiado lo corrobora el monó-

logo que dice al regresar a su casa tras haber estado con su amada. No se muestra exultante porque se convence de que sólo momentos después de haberse separado de ella ya la echa en falta. Tras una larga reflexión sobre la actuación del juez a quien acaba justificando pide a su fantasía que le represente las escenas eróticas que ha vivido momentos antes con Melibea. Las recuerda muy distintas a cómo en realidad sucedieron porque en ningún momento alude a las reiteradas quejas que su amada había puesto de manifiesto. La evoca como una doncella que intenta reprimir una lujuria a la que, a pesar de su resistencia, acaba cediendo. Da la impresión de que Calisto ha magnificado esa primera noche con la dama de sus sueños al atribuirle unas actitudes que cuando se produjeron no supimos notárselas ni tan siquiera adivinarlas. Si en realidad ha cambiado en algo es en imaginarse las relaciones sexuales con su dama como las mejores que ha podido tener. De hecho, termina el monólogo deseando que pasen las horas rápidamente para volver a repetir las de nuevo. A partir de ese momento de la obra Calisto sólo piensa en el placer sexual que puede proporcionarle la hija de Pleberio. Incluso se convence de que su conducta ha sido más pasiva de lo que ha dado a entender su amada al reconvenirle que no se hubiera demorado en unos preámbulos y en un juego erótico que sin duda nuestro héroe se había saltado. Al hallarse ante Melibea no ha dudado en alcanzar el último grado del amor sin detenerse en los cuatro anteriores. En su fantasía, sin embargo, se los representa como si los hubiera seguido todos hasta llegar al último.

Sirviéndose de las teorías médicas que las obras analizadas podían haber puesto a su alcance, tanto el antiguo autor como Rojas pretendieron parodiar el amor que los autores cortesanos habían exaltado en sus obras. Por tal motivo atribuyeron a su personaje una lujuria que el amante cortés, si bien podía haber sentido, siempre había sabido disimular (Amadís, por ejemplo, sólo se la da a conocer a Oriana, quien también la experimenta y decide saciarla cuando encuentra el momento adecuado). Tampoco el antiguo autor y Rojas pudieron hacer que compartiera el sacrificio y el desinterés que el modelo que caricaturiza siempre pone de manifiesto en beneficio de la amada. De modo que decidieron crear un personaje muy egoísta que pensara más en sus necesidades sexuales que en el perjuicio que al intentar satisfacerlas podía ocasionar a la dama que se las había despertado. En ese sentido consideran oportuno que la llegue a idealizar tanto como si fuera un amante cortés pero tratándola sin diferenciarla de las mujeres que se pueden comprar con dinero y no como una dama con quien debía haber exhibido unos modales más acorde con su condición social. Sin embargo, Rojas quiere que su protagonista sea víctima de un sentimiento que su modelo también sufre, el de la asunción de un amor más firme y sincero después de su primer relación sexual con la amada que se lo llega a inspirar. Ése es el caso de Euríalo, Amadís y Tirant lo Blanc. Si en esos personajes el mayor amor después de la seducción de

sus amadas no tiene más explicación que la fidelidad irrenunciable hacia ellas, en el caso de Calisto parece haberse producido más por cuestiones fisiológicas, por estar dotado de un temperamento que hacía imposible que pudiera extinguir un amor que necesitaba de las cualidades propias del sanguíneo para poderlo conseguir. Por eso sus creadores no han querido identificarlo con un melancólico a secas, porque conocían que ese tipo de persona no habría podido sentir la lujuria con que lo han caracterizado desde la primera a la última escena de la obra.

Bibliografía

- ABANO, Pedro, *Expositio problematum Aristotelis cum textu*, Venecia, 1482.
- AMASUNO, Marcelino V., «Hacia un contexto médico para *Celestina*: dos modalidades curadoras frente a frente», *Celestinesca*, 23. 1-2 (1999), pp. 86-124.
- , «Hacia un contexto médico para *Celestina*: Sobre amor hereos y su terapia», *Celestinesca*, 24 (2000), pp. 135-69.
- , «Calisto, entre amor hereos y una terapia falaz», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XVIII (2000), pp. 11-49.
- , «Parodia y patología erótica en *La Celestina*: el binomio Calisto-Sempronio», en *Actas de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds., M. Freixas, S. Iriso y L. Fernández, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 1, 2000, pp. 153-74.
- , «La enfermedad de Melibea: dos perspectivas médicas de la *Aegritudo amoris* en *Celestina*», *Revista de Filología Española*, LXXXI.1-2 (2001), pp. 5-47.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, «Áspera et inurbana verba: la ira de Melibea y Carmesina y la lección desoída de Andreas Capellanes», en *Sudia in honores Germán Orduna*, Alcalá de Henares, 2000, pp. 73-89.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- CASTELLS, Ricard, «On the cuerpo glorificado and the vision divina», *Romance Notes*, 34 (1993), pp. 97-100.
- , *Fernando de Rojas and the Renaissance Vision: Phantasm, Melancholy, and Didacticism in «Celestina»*, Penn State Studies in the Romance Literatures, 2000.
- CIAVOLELLA, M., *La malattia d'amore dall'Antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma, 1976.
- DE ARMAS, Frederick, «*La Celestina*: an example of love melancholy», *Romantic Review*, 66 (1975), pp. 288-295.
- FRAKER, Charles, «The four humors in *Celestina*», *Approaching the Fifth Centenary*, eds. Ivy Corfis y Joseph T. Snow, Madison, HSMS, 1993, pp. 128-154.
- GORDONIO, Bernardo, *Practica seu Lilium medicinae*, Lyon, 1491.

- , *Lilio de la medicina. Edición crítica de la versión española, Sevilla, 1495*, edd. John Cull y Brian Dutton, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1991.
- JACQUART, D., y THOMASSET, C., *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Labor, Barcelona, 1989.
- LACARRA, Eukene, «Calisto y el amor hereos», *Ínsula*, 633 (1999), pp. 300-302.
- , «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de «La Celestina»*, ed. Rafel Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 107-120.
- LUCENA, Luis, *Repetición de amores*, ed. Miguel M. García Bermejo, en *Tratados de amor en el entorno de Celestina (siglos XV-XVI)*, dir. Pedro M. Cátedra, Madrid, Ediciones Nuevo Milenio, 2001.
- MADRIGAL, Alfonso, *Breviloquio de amor e amicitia*, ed. Pedro M. Cátedra, en *Tratados de amor en el entorno de Celestina*, pp. 13-30.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época moderna», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX (1999), pp. 93-150.
- , «‘Mira a Bernardo’ y los autores de *La Celestina*», *Medioevo Romanzo*, 26.2 (2002), pp. 296-310.
- , «*La Celestina* como *remedium amoris*», *Hispanic Review*, 72 (2004), pp. 77-99.
- , «Los prólogos en prosa de *La Celestina*», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 115-125.
- , «Las dos primeras escenas en el ms. de Palacio», *Medioevo Romanzo*, en prensa.
- , «Melancolía y amor hereos en *La Celestina*», *Revista de Literatura Medieval*, en prensa.
- NIFO, Agostino, *Libri duo: de pulcro primus, de amore secundus*, Lyon, 1549.
- PERI, M., *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Rubbettino, Messina, 1996.
- PICCOLOMINI, Eneas Silvio, *Historia de duobus amantibus*, ed. Donato Pirovano, Edizioni dell'Orso, Roma, 2004.
- , *Historia muy verdadera de dos amantes*, ed. Ines Ravasini, en *Tratados de amor en el entorno de Celestina*, pp. 167-217.
- , *Estoria muy verdadera de dos amantes*, ed. crítica de Ines Ravasini, Bagatto, Roma, 2003.
- ROJAS, Fernando, *La Celestina*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Vicens-Vives, 1996.
- , *La Celestina*, ed. María Eugenia Lacarra, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.
- (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edd. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés et alia, Barcelona, Crítica, 2002.

- SEARS, Teresa A., «Bernardo Gordonio' *Lilio de la medicina*. A posible Source of *Celestina*», *Celestinesca*, 10 (1986), pp. 13-18.
- SOLO, Gerardo de, *Opera*, Venecia, 1526.
- TARANTA, Valesco, *Practica medicae que alias Philonium dicitur*, Lyon, 1490.
- , *Practica medicae que alias Philonium dicitur*, Lyon, 1535.
- TOMÁS, santo, *Summa Theologica. III. Secunda secundae*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963.
- VILANOVA, Arnaldo, *De parte operativa*, en *Opera superrima revisa*, Lyon, 1520, fol. 252-294.
- , *Tractatus de amore heroico*, en *Opera medica omnia*, ed. Michael R. McVaugh, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1985, pp. 43-54.
- VILLALOBOS, Francisco López, *El Sumario de Medicina con un tratado de las pestíferas bubas*, ed. María Teresa Santander, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1973.
- , *Sentencias de amor*, ed. Pedro M. Cátedra, en *Tratados de amor en el entorno de Celestina*, pp. 223-246.
- WACK, Mary F., «'Ali ibn Al-'Abbas Al-Magusi and Constantine on Love, and the evolution of the *Practica Pantegni*», en *Constantine The African and 'Ali ibn Al-'Abbas Al-Magusi*, edd. Charles Burnett y Danielle Jacquart, Brill, Nueva York, 1994, pp. 161-202.
- , *Lovesickness in the Middle Ages. The «Viaticum» and Its Commentaries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.



MORROS MESTRES, Bienvenido, «La melancolía de Calisto», *Celestinesca*, 34 (2010), pp. 75-97.

RESUMEN

Rojas evita mencionar la palabra melancolía porque no quiere incurrir en la contradicción de relacionar ese temperamento con la enfermedad de amor que ha decidido atribuir a su protagonista. Estaba al corriente de las ideas que al respecto habían formulado los médicos más importantes de la Edad Media. De todas ellas comulga con las que había sostenido Bernardo Gordonio en su obra titulada *Lilio de la medicina*. El profesor de Montpellier había creído que la terapia sexual no era demasiado eficaz para combatir la enfermedad de amor porque la provocaba un temperamento, el melancólico, poco apto para su práctica. En la *Celestina*, no acaba de estar claro por qué Calisto no se ha curado de su enfermedad: si por haber practicado poco o mucho la terapia sexual.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, melancolía, enfermedad de amor, medicina medieval, literatura del siglo xv.

ABSTRACT

Rojas avoids mentioning the word melancholy because they want to incur the contradiction of that temperament relate to the disease of love that has decided to allocate its protagonist. Was aware of the ideas that had been made about the most important doctors of the Middle Ages. Of all communes with those that had sustained Gordonio Bernardo in his work entitled *Lilio of medicine*. Montpellier professor had believed that sex therapy was not very effective against disease caused love because the temperament, the melancholic, unsuitable for practice. In the *Celestina*, not just to be clear why Callisto has not been cured of their disease: if you have practiced little or a lot of sex therapy.

KEY WORDS: *Celestina*, melancholy, love sickness, medieval medicine, literature of the fifteenth century.

Main Aspects of the Reception and Conveyance of Irony in the Earliest English Versions of *Celestina*¹

M^a Ángeles Ruiz Moneva

Universidad de Zaragoza

Introduction

Celestina —in its two different versions, the *Comedia* (Rojas, 1499) and the *Tragicomedia* (Rojas, ca.1502)— stands for one of the masterpieces of Spanish literature that mark the transition between the end of the Middle Ages and the birth of the Renaissance. Criticism has always acknowledged the important role played by irony in the unfolding of the plot. It has recently drawn attention to the fact that irony is much more than a mere stylistic device in the work: rather, it plays an important structural role in *Celestina*, so that it helps to harmonise the relationship between the comic and the tragic aspects of the complex plots and subplots that contribute to the unfolding of the action.

As for the English translations that will be analysed, the following points are worth considering. To begin with, our study has focused upon the three earliest extant versions of the work. As a matter of fact, after the last one (Stevens, 1707), readers will have to wait until the second half of the twentieth century to find new English translations of the *Tragicomedia*. Besides, only one of the versions analysed may be regarded as a translation of the Spanish work, strictly speaking. This does not mean that the other two versions lack importance: in fact, criticism (Rosenbach, 1903) has pointed at the *Interlude of Calisto and Melebea* (Rastell, 1525) as one of

1.— Thanks are due to those referees that read and assessed a previous version of the paper for their suggestions and comments.

the earliest—if not the very first one—dramatic works written in English that present us with *real* characters, that is, characters who stand for actual human beings, and not just symbols, as was the common tendency of coetaneous morality plays. Thus, those that we find in *Calisto and Melebea* are rounded, developed characters who eventually confront inner conflicts: for instance, Melebea—as she is called in the *Interlude*—has to decide between passion and sticking to the moral principles upheld by the old society; or Pármeno debates between the loyalty owed to his master Calisto or the «opportunities» promised by Celestina.²

It must not be overlooked that these English versions of Rojas's work were rendered in a moment when translations acquired a capital importance in Elizabethan culture (Randall, 1963/1998; Brault, 1960; Brooke and Shaaber 1948/1967). It was generally felt that the contact of the English language and culture with other classical as well as vernacular languages and literatures should improve it. Thus, Rastell himself seemed to have subscribed such a view: «(...) our vulgare Englysh tong [has been] marauellously amended and augmented by reason that dyuers famous clertkis and lerned men had translate[d] (...)» (Quoted by Richard F. Jones, 1953: 88, *apud* Randall 1963/1998: 27).

On the whole, the diffusion of *Celestina* in Britain as well as in the rest of Europe has to be set against the context of the introduction of the printing press (Kish, 2009). Kish has also dwelled on the appeal of a work like Rojas's for the merchant societies of contemporary European countries, such as those of the languages the work was first translated into: Italian (Ordóñez 1506); German (Wirsung, 1520, 1534), or French (anonymous version in 1527; Lavardin 1578). Besides, Kish also shows how in some countries, like the Netherlands, translations of *Celestina* coexisted side by side with at least eight Spanish copies of the work by the end of the sixteenth century.

Both Rastell's and Captain Stevens' works stand for «free» versions of the Spanish work. We shall see that one of the main controversies on which critics have not really reached any consensus on Rojas's *Celestina* has to do precisely with its *genre*: readers are faced with a rather lengthy prose text, essentially formed by twenty-one Acts and written in dialogue. Because of the combination of these two features, twentieth-century criticism had oscillated between approaching it as a play or else as a dialogued novel. Whichever genre we believe that Rojas's *Celestina* may be ascribed to, in the two versions just mentioned, we are faced with a *genre shift* or departure from the original (Hatim and Mason, 1990).

2.—The distinction between «flat» and «rounded» characters was first introduced by Forster (1927) (according to Brioschi and di Girolamo 1988): on the one hand, «flat characters» are schematic and constructed around a single idea or quality; on the other hand, «rounded characters» are complex and tend to evolve throughout the entire plot. Rounded characters are likely to be capable of surprising the reader on account of their reactions.

The present essay sets out to cover the following aspects: first, the main forms of irony to be found in the original *Celestina*; second, a brief account of the main features of each of the earliest English versions; and third, an analysis of the main features of the conveyance of irony in the three English versions under study. It must be noted that, precisely on account of the genre shifts of the English versions from the original, we may not expect the same forms or instances of irony in *Celestina*, on the one hand, and in the English versions considered—in particular, Rastell's and Captain Stevens's.

In the paper, the discussion is structured as follows: in Section 2, a synthesis of the main aspects and problems raised by irony in the original work, Rojas's *Celestina*, will be dealt with. Even though it is difficult to deal with such a broad topic as irony in *Celestina*, otherwise widely-dealt by critics, we shall attempt to dwell upon those aspects that may be relevant somehow for the analysis of irony in the three earliest English versions. Section 3 covers a general introduction to these English versions of the work, focusing, in particular, upon those traits that will be reflected in the conveyance of irony in each of these texts. It also analyses the main significant aspects of the translation of irony in these versions. Finally, in Section 4 the main conclusions reached in the study will be presented.

Problems Raised by Irony in Rojas's *Celestina*

Celestina stands for one of the masterpieces of Spanish literature that mark the transition from Medieval times into the Renaissance. As is well known, it recounts the tragic love affair between Calisto and Melibea. It was published, however, in two different versions: first, as a *Comedia* of fourteen Acts, in 1499; and second, in its present form as a *Tragicomedia*, with twenty-one Acts, the first versions of which appeared towards the beginning of the sixteenth century.

One of the topics hotly debated by critics regarding the source text concerns its *genre*, and no consensus has been reached so far on whether it is a dramatic play (Lida de Malkiel 1962/70; Bataillon 1961) or a dialogued novel (Severin 1994, 1989; Deyermond 1987, 1980, 1961; Gilman 1956/74; Ménendez Pelayo 1947). M^a Eugenia Lacarra (1989) has approached *Celestina* as a parody of the genre of sentimental romance, being also influenced by the humanist comedy of the fifteenth century, and the poetry of courtly love.

Moreover, a central aspect that has been raised by scholars has to do with the blending of the comic and the tragic aspects which is so characteristic of the work. This affects some important aspects, such as the figure of Calisto, seen as a parody of the courtly lover, concretely, of the

figure of Leriano of Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor* (Canet 2008; Severin 1994, 1978-9; Martin, 1972).

The approach to Calisto as a parody of the courtly lover was already dealt with by June Hall Martin (1972), who thinks that Calisto fails in his very first approach to Melibea, since he misinterprets Andreas Capellanus' recommendations in his *De Amore*, and addresses Melibea as a mistress. The lady would have expected to be praised not just for her beauty, but also for her honesty, virtue or prudence. For Martin, Calisto is repeatedly unsuccessful as a courtly lover, which is shown by the abrupt shifts in his speech, or by his inability to obey Melibea, regardless of how sincere she may be; thus he surrenders to sexual passion and disregards her pleas for chastity. Furthermore, Martin claims that it is also ironic that Calisto comes to employ the same sort of epithets to address Celestina as he had used in his first encounter with Melibea. Her conclusion is that not only is Calisto parodic, but he comes too close to the world and style of his servants: «The parody takes on a harsher note, a more serious corrective or didactic tone» (1972: 111). For her, the parody lies essentially in the «enormous gap between what Calisto is and what he pretends to be» (1972: 112-13). In the whole structure of the work, this would have a didactic value, since Calisto would turn out to be as punished as Celestina, Pármeno or Sempronio. For Martin, this is further confirmed by the fact that «the reader is never permitted to take Calisto seriously as a lover nor to feel sympathy for him» (1972: 127).

Canet (2008) goes a step further, by showing that Calisto prefers the creature over the Creator. What is more, he repeatedly adores Melibea as a goddess. This would not only be reflected in his words addressed to Sempronio, «¿Yo? Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo» (ca.1502/2000: 92), which we will comment upon when dealing with Rastell's and Mabbe's version. These three verbs, Canet argues, are not used by chance, but refer to the three main faculties of the soul.

Other aspects of the work have been shown to be best approached in terms of parody. This is the case of the names of certain characters, such as Celestina herself: «Celestina» may be thus related to adjectives such as *caelestis*, which is just a contradiction for a bawd (Canet, 2008). Besides, parody seems to lie at the core of the names of other minor characters, like «Pleberio»: although it seems to have etymological connections with *plebe* —that is, with the common people— this name is given to Melibea's father, who must have been a member of the well-to-do social classes (Russell, 1991).

Parody, as well as such a blending of the comic and the tragic, also holds for the *genre* of the work. It appears that for Rojas and his contemporaries a comedy not only referred to a structural aspect of dialogue, but also to the joyful elements of the plot of the work, in particular, a happy ending. As Jones notes, «Aristotle regarded Comedy as Tragic's opposite, a depar-

ture from the mean instead of a pursuit of it. He distinguished comedy by ruling its proper study is men «worse than the average» —not worse in every way, but worse as regards the Ridiculous (*tò géloion*) which is a subdivision of the Ugly» (1962/68: 56; *apud* D. Severin, ed. 1994: 28-9).

Similarly, M^a Eugenia Lacarra (1989) has approached *Celestina* as a parody of the genre of sentimental romance, being also influenced by the humanist comedy of the fifteenth century, and the poetry of courtly love. The sentimental romance will be parodied in the love of the servants and the prostitutes, mainly Sempronio and Elicia, which mirrors that of the masters, Calisto and Melibea. For Lacarra, it is not only Calisto who is a parody of the courtly lover, but also Melibea, for reasons such as the following: first, there is no reliable description of her in the work; second, the idealistic description that Calisto makes of her («En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios», in Act I, p.27)³ is counterbalanced by that made by the jealous prostitutes («Santiguarme quiero de tu necedad y poco conocimiento. ¡Oh quién estoviese de gana para disputar contigo su hermosura y gentileza. ¿Gentil, gentil es Melibea?»; Elicia, in Act IX, p. 206); or third, she shows a highly contradictory attitude towards *Celestina*, which results in no other than the old bawd's achievements and Melibea's absolute surrender to her.

Moreover, in his 1991 edition, Peter Russell claimed that the reference to the genre of the work in the first version —that is, *Comedia*— stands for one of the aspects that must be read in terms of parody.⁴ In this sense, the term must have meant a subversion of the tragic nature of the work. Thus, Rojas, apparently taken aback, puts forward the following in the «Prólogo» of the *Tragicomedia*:

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. *El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llamela tragicomedia.*

(ca.1502/2000: 20-21, my italics).

More recently, Canet (2008) has demonstrated how Rojas's *Celestina* subverts and parodies every classical precept of traditional poetics, in so far as many of the characters of the work have nothing to do with those

3.— Unless indicated otherwise, quotations from *Celestina* will be taken from the edition in *Crítica*, by Lobera *et al.*, eds. (2000).

4.— «Según Rojas, el primer autor describió la obra como «comedia», dándole «denominación del principio, que fue placer». Habla irónicamente; jamás se había intentado definir la clásica *comedia* fijándose en cómo la obra en cuestión principiaba. Pero obsérvese que la observación de Rojas confirma que él veía el Acto I como obra placentera» (1991: 25, footnote 27, italics as in the original).

of comedy. What is more, every character may use the same kind of rhetorical and persuasive language, regardless of his status, or cultural and social background. Besides, a comedy was meant to deal with light-weight matters and events, something which stands in a clear contradiction to many aspects of *Celestina*. Canet also demonstrates that the functions and objectives purported by most rhetorical figures used are subverted: «Pero eso sí, la mayoría de estas argumentaciones y proposiciones en la *Celestina* no van hacia la búsqueda de la verdad o para que el hombre sea más moral, según pedían los humanistas, sino que en su mayoría son sofismas y falacias del discurso» (2008: 101).

Irony has always been regarded as an essential aspect of the meaning of *Celestina*. It has often been said that *Celestina* is marked by a remarkable irony from beginning to end, due to the existing contrast between different worlds and world views, which interact with one another (Alcina, 1983). Thus, we find the world of masters versus the world of servants and prostitutes, the old versus the young generation; the old, established values and their devalued status, etc. A general overview of the most important critical issues and debates generated by the role of irony in the Spanish work follows.

For Gilman (1956/74), irony in *Celestina* is to be found at a variety of levels, including the relationship between the author and his work. This form of irony is a resource usually traced back to Cervantes' *Don Quixote*; however, it can already be grasped in the work, that is, between Rojas and the *Tragicomedia*, especially at the level of the contrast between traditional truths and spontaneous truths: «Rojas never writes according to what *he* considers to be a balanced or harmonious style, he imposes no control of his own on the work of art; rather he corrects and inserts from within the dialogue and according to the *tú* and *yo* who live in it» (1956/74: 44, italics as in the original). For Gilman, *Celestina* also anticipates *Lazarillo de Tormes* in the sense that irony becomes the expression of a dilemma and of a way of existence.

Nowadays, it is generally considered that the interpretation of a work or of definite passages of it as ironic is open to the reader's criteria. This means that whether a definite utterance or, at the highest level, a definite work is to be interpreted in terms of irony will ultimately be decided by the external reader. Therefore, irony ceases to be an external or objective concept, to become a relative and subjective reality. It is in this sense that for some critics, such as Gilman himself, *Celestina* becomes a forerunner of Cervantes, with his modern perception of irony:

(...) Rather the effect is one of irony, of simultaneous ironical vision of two kinds of truth, spontaneous and traditional, living and canonized, particular and general. And since simultaneous vision of aspects of a situation

or object is really another way of saying perspective, it is, I believe, fair to speak of Rojas' ironical separation from his work in much the same sense that we speak of Cervantes'.

(1956: 123).

Moreover, like Cervantes' *Don Quixote* as well as the anonymous work *Lazarillo de Tormes*, *Celestina* is peculiar for its *perspectivism*, in the sense that the reader is offered various assessments and points of view. As for the verbal portraits of the different characters, the reader has access to diverse pictures of each of them, usually made by the others taking part in the action. As Gilman points out, «it is necessary to insist on this puzzling lack of fixed portraiture because it coincides with the curious decorum of *Celestina*, the failure to maintain a recognizable language for each personage» (1956: 56). The solution proposed by him to this dilemma is to approach characters «as they are related to each other in dialogue, and not apart from it» (1956: 57): «Thus, while we may not have 'characters' in *Celestina*, Rojas knows well how to manage the characterizations furnished by the dialogue» (1956: 67). Here, an exception is perhaps Pármeno, who is the one to evolve throughout the unfolding of the action in a clearest way.

For Gilman, one of the most striking sources of irony in *Celestina* is precisely the knowledge that characters have of themselves, a knowledge which is acquired through the different dialogues of the work: «The irony resides, of course, in the fact that this is a dialogic consciousness —an awareness irretrievably linked to speech in its course— and so unavailing for inner salvation or willed redirection of the self» (1956/74: 196). Moreover, for Gilman irony is also created in *Celestina* through the peculiar structure of the work, which he sees organised from top to bottom in whole units (e.g., acts) with smaller parts. For this reason, Gilman finds that irony in *Celestina* can be perceived without the audience's intervention.⁵ In this way, the most important factor is the reader's ability to infer the ironic meaning intended in a certain context, and it seems that this irony becomes the more subtle and interesting, the less explicitly marked it is in the text.

For Lida de Malkiel (1962/70), the distinctive trait of irony in *Celestina* is the pre-eminence of the tragic or Sophoclean variety, which may be manifested as either verbal or situational, and which is based upon the superior knowledge of the audience if contrasted to that of the characters. As we shall see, dramatic irony is fully present in *Celestina* in both the dialogues between the lovers, and in those taking place between masters and servants. It is the reader's awareness of the ironic cues present throughout the text that will offer the key to the unity of the work: «Pero para el lector

5.— «By means of the act, Rojas exercises artistic control of presentation and effect from without and, at the same time, avoids any sort of direct intervention. He can even communicate irony structurally and so without the need of audience participation» (1956/74: 117).

que, a diferencia de los personajes conoce la verdad en cada aspecto e instante del drama y está al tanto de su asunto entero, presenta además otro sentido, ligado a la esencia de la obra y, en particular, a las circunstancias trágicas de su desenlace» (1962/70: 250). It may be remembered here how the whole work is overloaded with plentiful omens and allusions to the destiny which awaits the characters, which become even more obvious if the work is read more than once. On other occasions, characters become unaware victims of their own unintended ironies, like Sempronio's pride in Elicia's loyalty, when all but he know him to be in the wrong. This shows how situational and dramatic irony, and perhaps even verbal irony, may be independent of the speaker's will or intention. Another variety of this kind of irony which is indifferent to speakers' intentions is what Lida defines as «... el irónico contraste entre el cálculo humano y el encadenamiento fatal de los hechos, que burla su fútil esfuerzo» (1962/70: 255). Thus, Celestina's endeavours to foster the friendship of Calisto's servants, Pármeno and Sempronio, will bring about her own death.

Lida also shows how another aspect of irony in *Celestina* is the subversion of traditionally established values, and, what is more, the carefulness of the servants to keep up appearances («Que no te sienta la tierra» —an expression repeated by different characters, servants or prostitutes, in several passages of the work, such as Act XI, p.231 or Act XVII, p. 304)—, in contrast to the carelessness of the honourable masters. This can be approached neither in verbal or situational terms, but needs to be set against the whole of assumed values which must have constituted the author's contemporary views on this topic, which can only be perceived by readers if they have contextual access to this encyclopaedic knowledge, as we will try to demonstrate below.

The *genre* of the Spanish work has always been a hotly debated issue among scholars and critics. In this sense, Dorothy Severin (1994: 43) will say that irony helps to link both comedy and tragedy in *Celestina*. Therefore, irony will have an important structural role. Authors such as Himmelblau (1968) or Lida de Malkiel (1962/70) and Fraker (1990) have reached similar conclusions regarding this point.

Nevertheless, Severin (1994, 1989) emphasises that twentieth-century criticism has tended to overstress the tragic aspects of the work, to the detriment of its comic and humorous facets: «(...) El lector no debe olvidar que tal y como se retrata y ejemplifica la naturaleza humana en el libro de *Celestina*, ésta resulta ser esencialmente dual, tragicómica» (1994: 43). Moreover, this blending of the comic and the tragic is another of the aspects that makes *Celestina* a fully modern work, as already noted by Glicksberg:

The modern ironist, though he has no desire to see men suffer, is aware that the human condition is beyond remedy. His irony functions as the expression of a nihil-

istic *Weltanschauung*. If the object of satiric laughter is to abolish evil, the laughter of irony is designed to fuse the elements of comedy and tragedy.

(1969: 22, my bold; italics as in the original).

Another trait noted by Lida de Malkiel, which also underlies the overall, comprehensive study of irony in the work carried out by Ayllón (1984), is that irony in *Celestina* is best approached as a perspective on the action superimposed by the author, Fernando de Rojas. This implies that characters are many times unaware of the consequences of their words and their actions. Therefore, for Lida, one of the main sources of irony in *Celestina* is precisely «the ironic incompatibility between the meaning which characters give to the action and the meaning it holds for the author and readers» (1961: 56-57).

In this sense, other studies devoted to the issue of irony in *Celestina* have made it clear how important it is for the accurate interpretation of irony by the reader to correctly infer the author's intended meaning. This is the case of Katherine Kayser Philips, who refers to the importance of irony as an index of the author's perspective on the facts he is referring or witnessing in the development of events: «One must keep in mind that irony is not an element *in* something but a perspective *on* it. It is a perspective held by the author as a mode of conception in *La Celestina*, leading to the organic unity of the work» (1974: 470).

The ironic meaning in *Celestina* has led critics to insist upon its modern status. Thus, at the end of the seventies, Esperanza Gurza (1977) approached *Celestina* from an existentialist perspective and concluded that it is a work overflowing with paradox, ambiguity, tension and irony. She coincides with many authors in that irony is a crucial trait of modern literature, which enables the audience to enjoy a much wider scope of knowledge than that of characters, and which needs the latter to make the work fully significant. Like many contemporary authors, she approaches irony in terms of *attitude*: «La ironía es una actitud, una visión total de la creación y de la marcha irremediable de la misma» (1977: 307). She also draws attention to the importance of the *reader*, who ultimately endows the work with significance, and who is the final and defining agent to determine whether something is to be interpreted as ironic or not, which is a key feature of the modernity of the work.

In *Celestina* characters are made to appear free to choose about their destinies. It also seems that everything, every effect, responds to a clear and explainable reason. However, there is a force, illogical and irrational, which lies at the base, a force which characters are unaware of, but which nevertheless will decide their ultimate and tragic destinies. For Gurza, this also accounts for the sympathy which the modern reader feels towards the protagonists of this drama, and explains why he can share Pleberio's final desolate solitude:

El personaje moderno se encuentra, como Pleberio, abrumado por un mundo que está más allá de su comprensión. (...) Su gran pregunta, que deja entrever todo el pesimismo existencial de *Celestina*, es la misma del ironista metafísico de si la vida merece la pena vivirse, cuando toda esperanza nos ha sido quitada.

(1977: 312, 315).

In what is still today one of the most complete studies on irony in *Celestina*, and is regarded as a classic on this topic, Ayllón (1984) carries out a highly exhaustive analysis both of ironic utterances as well as situations to be found in the work. These may be of a variety of types. For Ayllón, *Celestina* is characterised both by an ironic structure and by the ironic perspective of the author, the latter being superimposed upon the action. His study has led us into a classification of the most important forms of irony that can be found in the work and which are as follows: anticipatory irony and foreshadowing; retrospective irony; dramatic irony; tragic irony or irony of fate; comic irony; irony linked to ideology, in particular, to the subversion of traditionally upheld values; and finally, deceiving by telling the truth. A study of the corpus made up by the occurrence of each of these forms of irony throughout the work has allowed us to characterise them. A brief summary of the main features of these forms of irony follows.

To begin with, it is thanks to the study carried out by Kayser Philips (1974) that criticism has drawn on many of the utterances made by practically all of the important characters, which refer to the tragic dénouement of the work. Characters cannot possibly be aware of the ultimate consequences of their words. In this sense, this resource, which Kayser Philips (1974) has termed as *foreshadowing*, may be approached as a particular form of *dramatic irony*, in so far as it occurs regardless of the will and intention of the speaker, who cannot possibly be aware of the full implications of his words.

In contrast to foreshadowing, in the work we have also traced instances of *retrospective irony*. These will occur whenever certain utterances that may not have been intended by the speaker as ironic in the immediate context may be denied or contradicted later. Otherwise, they have implications that had not been intended by the speaker at the moment of uttering them. It may also concern the thoughts of a character regarding previous actions. It may be either verbal or situational. In the work, one of the clearest concerns Celestina's endeavour to foster the friendship between Pármemo and Sempronio which eventually will result in her own death at the hands of the two servants. As will be seen next, it is also a supreme instance of tragic irony. Another instance of retrospective irony is Celestina monologue at the beginning of Act V, when we see her exultant and happy about her success in her interview with Melibea. This

contrasts with her own previous monologue at the beginning of Act IV, where we had listened to a much more fearful Celestina:

CELESTINA: Agora que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido deste mi camino, porque aquellas cosas que bien no son pensadas, aunque algunas veces hayan buen fin, comúnmente crían desvariados efectos. Assí que la mucha especulación nunca carece de buen fruto. Que, aunque yo he disimulado con él, podría ser que, si me sintiesen en estos pasos de parte de Melibea, que no pagase con pena que menor fuese que la vida; o muy amenguada quedase, cuando matar no me quisiesen, manteándome o azotándome cruelmente.

(Act IV, p. 111)

CELESTINA: ¡Oh rigurosos trances! ¡Oh cuerda osadía! ¡Oh gran sufrimiento! *Y qué tan cercana estuve de la muerte*, si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición! ¡Oh amenazas de doncella brava! ¡Oh ayrada donzella! ¡Oh diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! (...) ¡O buena fortuna, cómo ayudas a los osados y a los tímidos eres contraria! Nunca huyendo huye la muerte al cobarde! ¡O cuántas erraran en lo que yo he acertado! (...) «La experiencia y escarmiento haze los hombres arteros», y la vieja, como yo, que alce sus haldas al passar del vado, como maestra.

(Act V, p. 137-38, my italics).

As noted in the analysis of anticipatory irony and foreshadowing, characters are often unaware of the consequences and implications of their words. This is one of the main reasons that accounts for the importance of *dramatic irony*, which has been usually defined as the spectators' or external readers' awareness of certain facts which remain unknown to a certain character, and which moreover will crucially determine the latter's future or fortune.

Similarly to dramatic irony, in the case of *tragic irony*, the character is unaware of what may befall him or her. What may be regarded as peculiar about tragic irony is that the «hero» or «heroine» makes a mistake which will bring only disaster to him/ her (ands perhaps to others, as well). In the work, this is particularly true of the shrewd Celestina, who fails to see the implications of actions which will bring her to the grave: she fosters the friendship of Pármeno and Sempronio, and they will be closer than ever when executing her. In this sense, Celestina becomes a tragic figure who makes a fatal mistake which will be her ruin.

As we have just seen, on the whole —except for remarkable exceptions such as Severin (1994, 1989, 1978-9), Lida de Malkiel (1962/70, 1961) or Russell (1991)— twentieth-century criticism tended to neglect the role of humour in the work. And still, there are comic aspects, even though, as Severin (1994, 1989) has pointed out, there is much cruelty in the humour found in Rojas's *Celestina*.

Irony in *Celestina* also has a thematic and ideological message, so that an important aspect of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* concerns the subversion of the moral and social values that would be traditionally accepted and upheld as the «correct» ones. The work presents us with characters that belong to the upper classes of society, despite which they are absolutely careless and neglect in every possible way the values that they should defend: honesty, honour, prudence, or wisdom. Significantly, however, it is servants and prostitutes, representatives of the lower social classes, that will show more concern about honour: thus, servants will ask their masters «que no te sienta la tierra» (for instance, Sempronio to Calisto in Act XI, p. 231; or Areúsa to Sosia in Act XVII, p. 304). Likewise, we will listen to a proud Areúsa who declares the importance of the nobility of the heart, and not so much of blood or social status: «Procure de ser cada uno bueno por sí, y no vaya a buscar en la nobleza de sus pasados la virtud» (Act IX, p. 208).

Ayllón also draws attention to the ideological aspects of irony in *Celestina*, which subvert traditionally assumed values, such as the praise of honesty and the care for the public manifestations of honour: in *Celestina* these are only observed by the old bawd, the servants and prostitutes, and which are nevertheless totally neglected by the careless members of the nobility, from the lovers to those who should have been their «guardians». The social scope of the irony of *Celestina*, which will be reflected in the work by the treatment of the different characters, was also noted by authors such as Rodríguez Puértolas (1976, 1972). In any case, another of the sources of irony in *Celestina* is precisely the notion of honour that characters such as Celestina or the prostitutes and servants have: for instance, Celestina sees herself most honourable when she used to have the greatest number of whores at her home working for her, which clearly subverts the traditional concepts and assumptions about honour.

Finally, we have been able to trace instances of a peculiarly important form of irony to be found in Spanish Renaissance and Baroque drama, namely, the form termed as «deceiving by telling the truth». In contrast to traditional definitions of irony —which are generally based on some kind of discrepancy between what is «said» and what is «meant» —, characters may actually mean what they say and still be ironic, mainly by intending to cheat their interlocutors. Many times this form of irony will be based not only on verbal aspects, but also on situational factors. A

clear instance is Elicia's concealing Crito, on Sempronio's arrival, when she does tell him that there is another of her lover's upstairs:

SEMPRONIO: (...) Mas di, ¿qué pasos suenan arriba?

ELICIA: ¿Quién? Un mi enamorado.

SEMPRONIO: Pues créolo.

ELICIA: ¡Alahé, verdad es! Sube allí y verlo has.

SEMPRONIO: Voy.

CELESTINA: ¡Anda acá, deja esa loca, que es liviana y turbada de tu ausencia! Sácasla agora de seso; dirá mil locuras. Ven y hablemos; no dejemos pasar el tiempo en balde.

(ST: 49)

On the whole, most of these forms express the author's ironic and deeply pessimistic perspective, manifested in structure, sources, topics and characters. Irony is an essential component of the work, especially in its anticipatory and dramatic varieties, without which the unfolding cannot be fully understood: this is especially the case for what affects the dénouement of the work, and of the different characters which is foreshadowed—in the sense described above by Kayser Philips (1974). Hence, the author's ironic perspective is a further layer of the communicative levels to be found in the work, which is superimposed upon the actual unfolding of events, manifested through characters' interactions. In our view, this is a further aspect of the «modernity» of the work, in so far as it relates irony to the conveyance of a certain attitude.

A different approach to the study of irony in *Celestina* has taken into consideration its connections with rhetoric (Snow, 1996). For this author, an understanding of the rhetorical practices that are being used, in the context of the late fifteenth century, may bring about an enriching interpretation of *Celestina*. Such rhetorical design has both structural and argumentative roles. For Snow, it is the rhetorical design that makes the dialogic action unfold in the work. Besides, it creates interesting aspects of accessibility both to characters and to the external reader. Many times, in superior instances of dramatic irony, a certain character is unaware of the consequences even of his own words. Moreover, it is not infrequent to find characters speaking in asides, so that their interlocutors miss many of the meanings initially intended. This depends crucially on the different «communities of interests» that characters keep on plotting as the action unfolds. Such a rhetorical design also allows the external reader to enjoy a much wider perspective than the one which the different characters have access to.

To sum up the main aspects of the discussion sketched above, it may be said that studies about irony in *Celestina* have revealed that such a resource can show the multiple layers of interpretation which are possible in the work. This also means that there is no reading to be regarded as

the «correct» one; rather, many potentialities are hinted at, which may eventually be completed or fulfilled by different readers' inferences. The door is left open for the latter to choose, even though, as noted by Gilman (1956/74), the main site for irony in *Celestina* lies in the dialogues amongst the different characters. Be as it may, the ironic implications of many of the utterances by some characters in their monologues should not be overlooked. In any of those cases, readers are privileged with a knowledge superior to that of all the characters in the play. As seen elsewhere, one of the most tragic and dramatic manifestations of irony in the work is that characters fail to be aware of the consequences of their own words and actions: thus, we hear repeatedly Celestina referring to her own death: for instance, she does so when she meets with Calisto, after her first interview with Melibea, in Act vi: «¿Con qué pagarás a la vieja que hoy ha puesto su vida al tablero por tu servicio?» (ca.1502/2000: 143). She also takes pains throughout to create bonds of friendship between the two servants, Pármeno and Sempronio. However, the one-time comrades will murder her when she refuses to share with them what she has obtained from Calisto. Underneath the different actions of the characters, it is the author himself who marks a distance between himself and his work.

On the whole, therefore, the aspects that will be studied in the three earliest English versions of *Celestina* will be the following: whether there is any perspectivism leading to irony in the relationship between the author and his work in each version; whether the forms of irony about to be mentioned next are reflected in each of the English versions, and if so, how: anticipatory irony and foreshadowing; retrospective irony; irony linked to a subversion of traditionally upheld values; tragic irony; parody; or comic irony. It is our purpose to trace whether these forms of irony were reflected in versions that were heterogeneous and departed from the original —most importantly, in the case of Rastell's and Stevens'. A general introduction into each of these versions will be provided. This will be followed by an analysis of whether these forms of irony were conveyed in each version: if not, why this may have been the case; if so, how and whether they sought to achieve similar purposes and effects.

Celestina in England: The Earliest Versions. Main Aspects of the Conveyance of Irony in these Works

The influence of Rojas's *Celestina* upon contemporary and forthcoming literature, not only of Spain, but also of other European countries, such as Italy, France or Germany was going to be great (Rosenbach, 1903). In what follows, I shall focus upon the three earliest English versions of *Celestina*, namely, Rastell's *Calisto and Melebea or A new Commodity in English*

in *Maner of an Enterlude* (ca.1525), Mabbe's *The Spanish Bawd, Represented in Celestine or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea* (1631), and Captain Stevens's *The Bawd of Madrid* (1707).⁶ The most important recurrent trait is perhaps the remarkable heterogeneity of these texts, especially Rastell's and Stevens' versions, and the *genre shift* from the original Spanish text. Hatim and Mason (1990) referred to phenomena like these as *intertextual hybridisation*, which they defined as follows: «This is when, in subtle and intricate ways, a text is shifted to another type and made to serve another purpose without completely losing at least some of the properties of the original type» (1990: 147).

In Elizabethan England, translation lacked a substantial *corpus* of theoretical principles, which will not be developed until Dryden (Morini, 2006). Only scattered notions in works such as prefaces or dedications are to be found. Besides, these do not seem to account for the actual translations produced. This leads Morini to conclude that we are dealing with a transitional period between medieval ideas and the new practices and methods that would eventually be imported from the Continent.

In a sense, the works under consideration illustrate the dichotomy signalled by Morini: for this author, in Medieval times translation is seen as a form of recreation, which may even involve a radical departure from the original. In contrast, the rules and methods established by the Humanists come closer to current views, which pose the translator's invisibility (Venuti 1995) and the 'fluency' of the translated text—that is, its readability as an original—as conditions for a good translation. The former would be the case of Rastell's version; the latter would be illustrated by Mabbe's translation.

In what follows, we shall focus upon the most important aspects of the conveyance of irony in each of these three works. The study will be set in the context of the most important features of each of the versions analysed. This is so since, in our view, an adequate understanding of irony can only be achieved if such a resource is contextualised in the wider panorama of the general aims and traits of the different works under consideration.

*John Rastell's Calisto and Melebea (ca. 1525)*⁷

John Rastell may be described as a typical humanist: he pursued a career in law and was also interested in the introduction of the printing

6.—Indispensable sources for the historical reception of *Celestina* in Western civilisation have been provided by Prof. Joseph Snow. Apart from the bibliographic issues that accompany each volume of the journal *Celestinesca*, Snow (1997) and Snow (1985) are worth mentioning.

7.—A more detailed account of some aspects of the contents covered in this section was carried out in two previous works on Rastell's *Interlude*: Ruiz Moneva, M^a A. (1998): «Inter-

press, which was already taking place in England, thanks to the labour of other humanists such as William Caxton. He married a sister of Thomas More's and his own daughter Joan married John Heywood, who was to be regarded by critics as one of the wittiest interlude makers. A recurrent trait of his works is the theme of the rationality and justice of human society. It seems that he may have been acquainted with Rojas' work through John Heywood as well as through the influence that a Spanish humanist, Juan Luis Vives, had in England (Axton, 1979). The emphasis of the *Interlude* on moral standards, in contrast to the original *Celestina*, may have substantiated this thesis. Even authors such as Rosenbach (1903) have suggested that Rastell may have been just the printer or publisher, the work having been perhaps produced by a pupil of Vives'. More recently, Ardila (1998) argued that the influence of Vives and also of moralists such as Thomas More may account for many of the variations introduced by Rastell, which we will comment upon below. It was published without the name of the author and without the date, under the title «A new commodye in englysh in maner of an enterlude rygkt elygant & full of craft of rethoryk/ wherein is shewd & dyscrybyd as well the bewte & good propertes of women/ as theyn vycys & euyll conditions/ with a morall conclusion & exhortacyon to vertew».

Interludes became very popular in England in the fifteenth and sixteenth centuries, particularly in the decades between 1550 and 1580. Some of them are similar to other dramatic pieces, such as the Morality Play, the Mystery Play, or the psychological drama of the Elizabethans. The boundaries and differences between these plays may not always be fully clear. As pointed out by Navarro García (1981), not only does Rastell's *Interlude* stand for the first manifestation of *Celestina* in England, but the work also engages with the genuinely English tradition and preoccupations put forward by the most important manifestations of coetaneous drama.

The most important aspects of Rastell's version are heavily constrained by the *genre shift* undergone by the original work into the form of an interlude. An interlude, as noted by Axton (1979) —the editor of a selection of Rastell's works— is a short play, many times meant to be played between the performances of the different Acts of a longer work. This is also illustrated by the etymological meaning of the term itself. There are usually six characters, who often announce their arrivals and departures, so as to call for the audience's attention. Furthermore —as happens in *Calisto and Melebea*— they generally introduce themselves. These plays may be extremely varied, as pointed out by Axton, alternating grave and trivial matters, and may be typically described as 'merry'. At the same

personal communication and context accessibility in the interpretation of ironic utterances. A case study: Rastell's version of *La Celestina*. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 11: 193-216; and also Ruiz Moneva, M^a A. (2001): *From Rojas's «La Celestina» to Rastell's «Interlude»: Problems in the Translation of Irony*. Ann Arbor, Michigan.

time, they may contain a certain moral purpose or be allegorical. Roughly speaking, *Calisto and Melebea* follows most of the features of the interlude described above. In contrast to the original⁸, the *Interlude* has to be seen as a work meant primarily to be represented.

Thus, the work is not divided into Acts; only scenes would be strictly distinguishable, on the basis of the different characters participating in each. Some of the most important characters introduce themselves: namely, Melebea, Celestina, and Danio. The latter is Melebea's father, thus, the counterpart of Pleberio in *Celestina*. On the other hand, the rest of the characters are introduced in the process of dialogues with the former: Calisto, Sempronio, Pármeno. On the whole, this amounts to a total of six characters, as is typical of interludes.

The fewer number of characters playing in *Calisto and Melebea* is not only a result of the conventions of the genre. It is also a consequence of the great simplification of the plot undergone by the work: thus, there is only a main action, which has to do with Calisto's attempt to seduce Melebea, the rejection of the passionate lover by the young lady and his accounting his servant Sempronio with his problem. After being advised to consult the old Celestina and Parmeno's hopeless attempts to dissuade him from such a task, and after Celestina's interview with the young lady, it is the latter's father —Danio, in the English version— who puts an end to the whole story, by requesting his daughter to explain what has happened. Danio has had access to what has happened through a *dream*, and conveys also the final moral of the story, even though his tone cannot obviously reach Pleberio's desolate outcry.

Rastell's work, therefore, only makes use of very concrete aspects of the original: the Prologue has been largely compressed and rearranged, and, above all, it is spoken by Melibea, whilst she is waiting for her too insistent wooer. Also, the role of the servants is limited in so far as they either facilitate (Sempronio) or else object (Parmeno) to Calisto's love affair and the intervention of the old Celestina. There is no further subplot, and no other servants have roles in the action.

8.— During the twentieth century, there were several dramatisations of *Celestina* early in the century as well as in the forties. In the later part of the twentieth century, two different stage adaptations of the work in Spanish have been produced: one, by the poet Luis García Montero, which was premiered on May, 8th, 1999 at the Teatro Cervantes in Alcalá de Henares (Walsh, 2000), featuring Nati Mistral as Celestina; the other, by Robert Lepage, featuring Nuria Espert as the old bawd, being the version co-produced by the «Fundación de la Comunidad Valenciana Ciudad de las Artes Escénicas». The latter was first premiered in October, 2004 in Sagunto, at the one-time iron and steel factories. Besides, a film was also produced, directed by Gerardo Vera, in 1995, with Terele Pávez as the old Celestina. Another remarkable adaptation has been an opera version by Joaquín Nin-Culmell, probably composed in the late nineteenth-fifties —and then revised several times until the nineties (Huertas, 2008)—, but first played on the stage in the Teatro de la Zarzuela in September 2008. Moreover, Joseph Snow and Arno Gimber (2007) reviewed the different opera adaptations of *Celestina* undertaken in the twentieth-century.

From the point of view of the relationship to the original, *Celestina*, Rastell's *Interlude* is best described as a verse *adaptation* of the Spanish work, mainly written in royal stanzas, a form widely used in English Renaissance literature. Thus, Rojas's work is formed by twenty-one Acts, and it is preceded by a Letter of the Author to a Friend, several acrostic verses — which were initially, in fact, the only clue to the authorship of Rojas—, a Prologue and a synthesis of the «Argumento» (Plot) of the work. Likewise, each of the Acts of the work is preceded by an «Argumento» or synthesis of the main events that are about to unfold in that same Act.

As a result of the different unfolding and denouement of the story, there will be certain forms of irony which play an important role in the Spanish original and which simply have no role in the English adaptation: thus, no traces of tragic irony or of foreshadowing may be traced, because of the happy ending of the *Interlude*. Some other forms, however, will rather be enhanced by certain conventions of the genre: thus, several among the main characters —most importantly, Melebea and Celestina— introduce themselves.

Whereas the action in Rojas's *Celestina*, strictly speaking, starts *in medias res* with the interview between Calisto and Melibea already taking place, in Rastell's *Interlude* this is preceded by a monologue by Melebea. Her words stand for the first description and access of the external audience to the figure of Calisto: this means that everything the passionate lover does will be filtered through the initial assumptions provided by Melebea. Furthermore, in a sense, this feature enhances the parodic and comic nature of Calisto:

MELEBEA:

I know that nature hath gyvyn me bewte,
 With sanguynous compleccyon, favour and fayrenes;
 The more to God ought I to do fewte
 With wyll, lyfe, laud, and love of perfytnes.
 I deny not but Calisto is of grete worthynes,
 But what of that? For all hys high estate,
 Hys desire I defy and utterly shall hate.

(1525: 70).

Therefore, the first time that readers or spectators see Calisto on the stage, they have already entertained certain assumptions regarding the way the character may behave like. Certainly, they are given the opportunity to rejoice and enjoy, on seeing these hypotheses on the nature of the courtly lover being parodied confirmed. Thus, in her previous monologue, Melebea had pointed out the following about her wooer:

MELEBEA:

Wyst he now that I were present here,

I assure you shortly he wold seke me;
 And without dout he dothe now inquire
 Whether I am gone or where I shuld be.

(1525: 71).

Indeed, the audience will see these words reflected in Calisto's behaviour on turning up on the stage. Other aspects that enhance the irony of the original text in this version are largely due to the rhymed verse in which the work is written: thus, the formal similarity may be opposed to the contradictory meanings enhanced by the propositional contents of the words used:

CALISTO: (...)
 For they glorify by his assuryd *presens*
 And I in torment because of your *absens*.

(...)

MELEBEA:
 And I promise the, were thou art *present*,
 Whyle I lyff, by my wyll I wyll be *absent*.

(1525: 71, my italics).

On the whole, the author of the *Interlude* had to synthesise the action and had less space to let characters express themselves and act. As noted by Purcell, «the length of the *Celestina* allows for more gradual psychological development» (1967: 6). In a sense, this is compensated for by the feature of the interlude as a genre that makes them introduce themselves. But on the whole, characters in the *Interlude* appear much plainer than her counterparts in Rojas' work.

Other reasons that account for some of the changes to be found in the *Interlude* may be connected with such aspects as the following: the adaptation of a prose work into a verse, rhymed form; the adapter's wish to mitigate and temper certain exaggerations of the original (Purcell, 1967), in particular, those elements having to do with aspects of bawdy and the most blasphemous elements of the original. When coping with Mabbé's translation, we shall find that the treatment of religious elements becomes a significant challenge for the translator. Some other topics that were omitted by Rastell could have been connected with unpleasant or else too explicit language. Some other times, the introduction of religious remarks are found in characters that would not be expected to behave that way. Thus, there is no reflection in the *Interlude* of the complex relationship that *Celestina* holds with the Church: as noted above, perhaps because of the much plainer character she has become, and also because of the absence of any social criticism of institutions such as the Church. Yet, *Celestina* makes a reference to her work —«I am sought and send

fore as a woman universall» (1525: 78)—, whilst at the same time the very first words that she utters on introducing herself to the audience come as a sort of benediction. As a result, *Celestina* is above all perceived as a rather comic character. Little is left of her shrewdness and many other aspects of her psychological complexity in the Spanish work:

CELESTINA:

(...)

Now the blessing that Our Lady gave her sone,
That same blessing I gyve now to you all!

(1525: 78)

Other important differences (Geritz 1980, 1979) concern the different approach to the passion of love, the subordination of characters in the English version to the moral lesson whose transmission is mostly aimed at, and the stress on morality—which almost turns it into propaganda, being influenced by Humanists such as Thomas More, Erasmus or Juan Luis Vives. The latter may have contributed decisively to the introduction of *Celestina* in England. According to scholars such as Martínez Lacalle (1972), this is reflected in the allusions to the Virgin Mary that appear in the English work, or the final admonition by Melebea's father to parents in general.

But still the influence of *Celestina* is important, in so far as the *Interlude* introduces features which were new to the British literary panorama of the time (Purcell, 1967; Schelling, 1923; Rosenbach, 1903). In particular, Schelling highlights three important contributions: a clear depiction and individuation of characters; very lively dialogues; and finally, a dramatic and technical construction far beyond contemporary English authors. Rosenbach (1903) had also noted that, in contrast to morality plays, the characters of the *Interlude* are not allegorical or philosophical abstractions, but characters «in the flesh». He even hypothesises that perhaps Rastell's *Interlude* might have been the very first English play to present us with real, human characters. This is Rosenbach's view, writing in 1903. In a sense, some of the characters of *Celestina*, and also of Rastell's *Interlude*, such as the old bawd herself or Pármeno, may be regarded as well-rounded characters, in the sense put forward by authors like Forster (1927): they show some inner complexity and tend to evolve as the action unfolds. Besides, for Rosenbach, the *Interlude* was a work meant for the stage, whereas the original—whichever genre it is ascribed to—is above all meant to be read. This critic also provides a more general assessment of what *Celestina* meant for the English literary panorama of the time: he notes that Rastell's *Interlude* stands as «the monument of the first literary contact of England with Castile», to which it is indebted for its plot as well as its romantic setting (1903: 43).

Rastell must have faced the problem of the conveyance of those religious and mythical allusions of the original, some of which are clearly used in an irreverent or even blasphemous manner (Navarro García 1981). In contrast to what we shall find next in Mabbe —where we shall also deal with the complexities and intricacies of the treatment of religious allusions in the different versions rendered by this author—, Rastell eventually opts for conveying almost all of them. Even so, some instances of a certain paganisation may already be found, as in Calisto's praise of Melibea as a goddess when answering his servant Sempronio:

SEMPRONIO: Digo que nunca Dios quiera tal, que es especie de herejía lo que agora dijiste.

(...)

CALISTO: ¿Mujer? ¡Oh grosero! ¡Dios, Dios!

SEMPRONIO: ¿Y así lo crees, o burlas?

CALISTO: ¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora.

SEMPRONIO: ¡Ja, ja, ja! (¿Oístes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?)

(ST: 34; 37)

SEMPRONIO: Mary, syr, that is a spyce of heryse.

(...)

CALISTO: A woman! Nay, a god of goddesses.

SEMPRONIO: Belevyst that than?

CALISTO: Ye, and as a goddess I here confesse

And I beleve there is no such sfferayn

In hevyn though she be in yerth.

SEMPRONIO: Peas, peas!

A woman a god? Nay, to a God a vyllayn.

Of your sayeng ye may be sory.

It is playn.

(TT: 73-74).

The fact that the aside has not been conveyed as such in Rastell's text, but has on the other hand been incorporated directly into the dialogue, makes it that Sempronio's words «Of your sayeng ye may be sory» become rather a kind of warning. What is more, Melibea is compared to a goddess, in the clearest instance of paganisation of this fragment: «A woman! Nay, a god of goddesses». This is so instead of Calisto's reference to Melibea as if she were God in *Celestina*: «¿Mujer? ¡O grosero! ¡Dios, Dios!». Likewise, the term «blasfemia» has been omitted by Rastell. The English version, therefore, softens the strongly irreverent words of the original. Other expressions like this utterance by Sempronio, «que

no pensaba que había peor invención de peccado que en Sodoma» (ST: 37) have been expunged altogether.

Mabbe's The Spanish Bawd, Celestine or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea (1631)

As noted above, this is the only version that maintains the structure and the genre of the original work, however complex it may actually be. Mabbe was in fact a prolific translator from Spanish: thus, he also rendered versions of picaresque novels, such as Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache*, which was entitled in English as *The Rogue*, and which seems to have been very successful and widely-read. Other works translated by Mabbe are Cervantes' *Novelas Ejemplares*.

Mabbe's rendering of *Celestina* is very important, in so far as it remained the only extant translation of Rojas's work into English until the second half of the twentieth century. Besides, the existing contemporary translations which were produced since the decade of the fifties onwards are based on Mabbe's to a great extent. These are the following: *Celestina*, by Lesley B. Simpson (1955), which is a translation of the earlier *Comedia*, of sixteen acts; *Celestina*, by Mack Hendricks Singleton (1958), Phyllis Hartnoll (1959), *The Spanish Bawd*, by J.M. Cohen (1964) and *The Spanish Bawd*, by Wallace Woolsey (1969). Recently, two new translations have been published: one, by Peter Bush (2009), Vice-President of the International Federation of Translators (FIT), in Dedalus Press; another, translated by Margaret Sayers Peden (2009) and edited by Roberto González Echevarría, in Yale University Press.

Mabbe actually undertook two different translations of Rojas's *Celestina*,⁹ which have survived in different critical editions —as noted by Kathleen Kish (herself editor of a German and another Dutch translations of *Celestina*) in two papers (1996, 1989)—. The first edition and translation rendered by Mabbe, probably composed towards the year 1598, was more literal, and contained notes that enhanced the didactic and moralistic values. It was the 1631 version that systematically substituted pagan elements for the original Christian motives and allusions. Martínez Lacalle (1972) edited the one from the only surviving manuscript, whereas James Fitzmaurice-Kelly (1884) and Warner Allen (1923)

9.— Joseph Snow (1997: 155) makes reference as well to a third edition of *Celestina* by Mabbe: «*The Rogue, or the Life of Guzmán de Alfarache (...)* to which is added the Tragi-Comedy of Calisto and Melibea; represented in *Celestina*. 3rd. ed. corrected. London: Robert Allot, 1634. BL645.1.12. La TCM [Tragicomedia] ofrecida es la de 1631, publicada por el mismo Allot». Besides, Mabbe's 1631 version was to become adapted for the stage: it was performed at the Crucible Theatre, in Sheffield, in September 1978 —as noted in the «Pregonero» section of *Celestinesca* 2.2 (1978) —. All this shows the relevance of Mabbe's version nowadays.

produced two different editions taken from the early printing of Mabbe's edition. Allen (1923) also included Rastell's *Interlude*.

As has been noted by scholars like Allen (1923), Guardia (1998, 1971), Martínez Lacalle (1972), or Kish (1989), Mabbe's 1631 edition of *The Spanish Bawd* has peculiar, distinctive traits. Among those, one aspect stands out markedly: the treatment of religious allusions, such as God, the Church or the Christian world at large. Thus, the name of God has been replaced by words like «He», «Heaven» or «Deity», or even by mythological allusions: «Apollo», «Mars», or «Pluto». Besides, quotations from the Bible have been omitted or expurgated. Likewise, blasphemous references have been changed or removed. Several reasons have been put forward so as to account for this: thus, Houck (1939) claimed that this might have been done in order to paganise or secularise and adapt the work to the Humanist spirit of the Renaissance; Russell (1953a, b) suggested that it might have been hard for the English audience of the time to put up with the «unregenerate» language of characters who were supposed to be Christians.

Warner Allen (1923) dwells upon the importance of Mabbe's translation. He also praises Mabbe's work in so far as, in his view, it reads not as a translation, but as a genuinely English original. Some stylistic features are underlined, such as the English author's use of witty *puns* or *play-on-words*. Thus, Calisto's incredulity on hearing the promises of help made by his servant Sempronio, «Increíble cosa prometes» (Act I, p. 35), becomes «Thou speakest of matters *beyond the moon*. It is impossible» (1631: 5, my italics).

In his study, Pedro Guardia (1998, 1971) notes that the main reasons to account for the paganisation undertaken by Mabbe in his 1631 version may have been the following: respect based on a Puritan influence; the author's purpose to satisfy his protector and sponsor T. Richardson by introducing mythological allusions instead; the weakening of praying formulae in which the name of God is involved during the Jacobean period; the author himself being a Protestant; and his possible intention to obey an Act of Parliament (1606) according to which the names of God, Christ, the Holy Spirit, the Trinity, etc., should not be uttered upon the stage. Be it as it may, for Guardia (1998, 1971) and Celaya and Guardia (1992), one of the most striking peculiar features of Mabbe's *The Spanish Bawd* is precisely the *mythologisation* of the text, which may have been grounded in a certain ironic purpose, in so far as it stands for some kind of subversion of traditionally upheld values.

Martínez Lacalle (1972) also believes that Mabbe's translation of the *Tragicomedy* must have been affected by this Act of Parliament issued on May, 27th, 1606, which was known as the *Act of Abuses*. This Act imposed a fine of ten pounds on «any person or persons [who] doe or shall in any Stage play, Interlude, Shewe, Maygame, or Pageant jestingly or pro-

phanely speake or use the Holy Name of God or of Christ Jesus, or of the Holy Ghoste or of the Trinitie» (*apud* Martínez Lacalle 1972: 37). It is believed that Mabbe might have completed his new translation of *Celestina* shortly after the issue of the Act of Abuses, and that he must have altered his version with a view to avoiding the effects of censorship. He must have believed that the text would have not been accepted by the English readership. In this sense, Ardila (1998) refers to a series of remarks and annotations made by Mabbe on which he comments morally some of the blasphemous contents found in the original. Thus, the following passage of *Celestina* in which Calisto equates Melibea with a goddess, is not only softened in the translation, but annotated by Mabbe as «Atheist»:

SEMPRONIO: ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO: ¿Yo? Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo.

(ca.1502/2000: 92)

SEMPRONIO: Onely I doubted of what religion your Louers are.

CALISTO: I am a Melibean, I adore Melibea, I beleue in Melibea, and I loue Melibea.

(1631: 5).

Moreover, in a further aspect of her broad, comprehensive studies devoted to the work under consideration, Dorothy Severin (1987) provided a bilingual, parallel text of both the original Rojas's *Celestina* —following her own edition for Alianza Editorial, completed in 1969— and Mabbe's *The Spanish Bawd*, in his 1631 version. As a matter of fact, she also translates two pieces of the initial paratext of *Celestina* which were not included by Mabbe, namely, the «Carta del autor a un su amigo», as well as the initial and final verses: The initial ones included the acrostic references to the identity of the author, «El Bachiller Fernando de Rojas». In her edition, Severin notes down the most relevant departures both from the Spanish original text as well as from the earlier translation undertaken by Mabbe (ca. 1598) and reflected in the manuscript version. At the same time, her edition of the Spanish text also distinguishes the original pieces that had already been included in the *Comedia* from the additions later introduced in the final versions of the *Tragicomedia*.

It must also be remembered that one of the facets covered by Severin in her studies on Rojas's work precisely concerns *irony*, which she endows with significant structural importance, in so far as it connects its tragic and comic aspects. In fact, in her introduction to her critical bilingual edition of Rojas's and Mabbe's *Celestina*, she notes down that «Rojas' main stylistic weapons in communicating his complex message are comedy and tragedy, bound together by irony» (1987: xiii).

Mabbe's version is also generally characterised by the tendency to express important concepts and ideas through *geminations* and other *doublets* or even *triplets*. This corresponds to a recurrent tendency in the English prose at the time. These may affect crucial aspects of the meaning conveyed by the speaker: thus, some of the doublets may enhance the ironical meaning of the passage. This may have further implications, not always intended by the speaker, but which the author may have added to signal and highlight. Thus, the target text has sometimes been found to make more explicit allusions to tragedy. At other times, the insistence upon the contents of the words may possibly have resulted in a diminution of the effects of irony, a resource that is the more enjoyable the less it draws attention on itself:

SEMPRONIO: (...) Si pasión tienes, súpuela en tu casa; no te sienta la tierra; (...).

(ST: 231)

SEMPRONIO: (...) If you are opprest with passion, indure it *at home in your owne house*, that the world may not perceiue it.

(1631: 126-27, my italics).

Here we hear Sempronio, who has been anything but a loyal servant—in contrast to what Calisto happens to think of him—and who must precisely be the one to remind his master about what he should and should not do on the basis of the standards of nobility. And this is not the only case. Even the same sentence, «que no te sienta la tierra», may be found on different occasions throughout the book, as Lida de Malkiel has noted.¹⁰ But his careless unawareness prevents Calisto from paying attention to the wise advice of his servants, as well as from being able to discern Celestina's true intentions.

Apart from these distinctive aspects of Mabbe's translation of *Celestina*, and because of the greater formal similarity with it, we may expect forms of irony closer to those found in the Spanish original. Next, instances of some of these will be provided. In particular, we want to find out whether the peculiar traits just commented of Mabbe's style might have introduced certain interpretations and shades of meaning.

Even though instances of *foreshadowing* and *anticipatory irony* are found throughout the Spanish original, these will become more intense as we approach the denouement of the story. We have already heard Celestina

10.— According to Lida de Malkiel (1970), such words can be found, and always uttered by servants and prostitutes, in the following acts: IV, XI, XVII. Nevertheless, as this author remarks as well, a further turn of the screw is the fact that neither do the servants or the prostitutes attach to this norm: thus, just to give a representative instance, she says, Sempronio and Pármeno will die beheaded in the street after having been publicly charged with and summarily sentenced for their crime.

referring to her own death, and therefore, not only when this is about to occur, in Act XII, shall we find doublets and references with greater explicitation and amplification in Mabbe's version. This is the case of instances such as the following:

PÁRMENO: Madre, ¿mandas que te acompañe?

CELESTINA: Sería quitar a un santo por poner en otro; acompañeos Dios, que yo vieja soy; no he temor *que me fuercen* en la calle.

(ST: 381; Act VII).

PARMENO: Mother, will you that I waite vpon you? Shall I accompany you home?

CELESTINA: No mary shall you not; that were but to strip one, and cloath another; or againe, it needs not, for I am old, and therefore *feare not to be forced in the streets. I am past all danger of rauishing.*

(1631: 95).

ELICIA: ¿Cómo vienes tan tarde? No lo debes hacer, que eres vieja; *tropezarás donde caigas y mueras.*

CELESTINA: No temo eso, que de día me aviso por dó venga de noche, (...)

(ST: 237; Act XI).

ELICIA: How chance you come so late? It is not well done of you (being an old woman, as you are) *for you may hap to stumble, where you may so fall, that it may be your death.*

CELESTINA: I feare not that (wench). For I consult with my selfe in the day, which way I shall goe in the night; (...)

(1631: 130-31).

In the dialogue between Parmeno and Celestina, we can see how once more Mabbe has opted for not reflecting the religious allusion to God, which in this case he has omitted altogether. In contrast, the reference to sexual violence has been expanded. More directly connected with foreshadowing, in the conversation taking place between Celestina and Elicia, we see how it is precisely those aspects that are directly connected with Celestina's death that are amplified by Mabbe. This must have been due to his intention to enhance and emphasise what is important for the development of the action.

Mabbe also reflects those instances of irony that we have termed as *retrospective irony*. In a sense, foreshadowing and retrospective irony may be best approached as complementary, as Katherine Kayser Philips already noted:

As one re-reads and studies any classic work of literature, his enjoyment and understanding is enhanced by foreknowledge: in the case of *La Celestina*, his foreknowledge is informed with retrospective irony as he studies the artistic means —especially the ironic foreshadowing— by which Fernando de Rojas controlled and unfolded his drama of paradox.

(1974: 471-2).

We made reference before to the contrast existing between two different monologues by Celestina, at the beginning of Acts IV and V, respectively: the former shows a doubtful bawd, who fears what may come over her if she fails to stand up to her promise; in contrast, the monologue in Act V shows a self-assured, triumphant Celestina who is happy about the result of one of her first errands in the work. The following is the way in which these monologues are conveyed by Mabbe:

CELESTINA: Now that *I am all alone, I will, as I walke by my selfe, weigh and consider* that which Sempronio feared, concerning my trauell in this businesse. For, those things wich are not *well weighed, and considered*, though sometimes they take good effect, yet commonly fall out ill. So that much speculation brings foorth good fruit; for *although I dissembled with him, and did set a good face on the matter*, it may be, that *if my drift and intent should chance to be found out* by Melibea's father, it would cost me little lesse then my life: (...)

(1631: 44, Act IV, my italics)

CELESTINA: O cruell incounter! O *daring and discreet* attempt! O *great and singular* sufferance! O how neere had I beene to my death, if my much *subtilty and cunning craft* had not shifted in time the sailes of my suite! O brauing menaces of a gallant Lady! O *angry and iraged* Damsell! O thou Diuell whom I coniured! O how well hast thou kept thy word with me in all I that desired! (...). O good fortune, what a friend art thou to the valiant! what a foe to those that are fearefull! Nor by flying doth the Coward flye death. O how many failed of that which I haue effected! (...) For experience, and frequent warnings, make men Artists in their professions; and it must be such an old woman as I am, who at euere little Channel holds vp her coates, and treads the stretes with leysurely steps, that shall proue a Proficient in her trade.

(1631: 62, Act V, my italics).

We can appreciate the same kind of tendencies as we have traced in Mabbe's translation techniques: thus, the main aspects of the message are reinforced by means of amplifications, geminations and further explicitations and explanations. This applies to the two monologues. It is certainly the one in Act v that replicates ironically the one in Act iv: if before Celestina seemed fearful, now we hear her satisfied about her success. In the monologue of Act v, we can see that geminations apply particularly to Celestina's references to her own endeavours and the way she feels about them, as well as to Melibea's early reactions during their recent interview.

In a sense, foreshadowing may be approached as a particular, more specific case of *dramatic irony*, in so far as speakers are unaware of the ultimate consequences of their words and their actions. In fact, Sedgewick calls attention to the use of reminiscence within dramatic irony: «By an irony of reminiscence we are made to recall previous words we are made to recall words and acts which are mocked by words and acts of the present» (1960: 53).

The effects sought by irony may be even more intense if more than one form of irony merges in a certain context. As a matter of fact, it may be argued that the classification into the forms of irony that we have been following does not really lead to the establishment of clear-cut forms. Quite on the contrary, in a single context and even in one single utterance we may find the merging of different forms of irony. This is the case of the following example, where three different forms have merged, namely dramatic, tragic irony and foreshadowing:

SEMPRONIO: No tiene otra tacha sino ser codiciosa; pero déjala barde sus paredes, que después bardará las nuestas *o en mal punto nos conoció*.

(ca.1502/2000: 145, Act vi).

SEMPRONIO: It is her fault, I must confesse, but other Vice hath shee none, saue onely that shee is a little too couetous. But let her alone, and giue her leaue to prouide straw, first, for to thatch her owne walls, and to lay the ioyses first of her owne house, then afterwards shall shee boord ours; *else had it beene better for her shee had neuer knowne vs.*

(1631: 67-68)

Here, we can see how the aspects that may be said to lie at the core of the message conveyed by Sempronio have been amplified by Mabbe, by using resources typical of colloquial speech, such as the use of proverbs. Besides, the speaker's expression of attitude has also been enhanced. In contrast, one of the aspects that has undergone fewer changes concerns precisely Sempronio's threat: even so, in Mabbe's text it is expressed

from the standpoint that would have been adopted by Celestina, and also as if he had been trying to provide her with advice.

Sempronio's menace will sadly be accomplished, on the basis of Celestina's covetousness. But at this moment he cannot know for sure what her reaction will be like. What is more, a further level of dramatic as well as tragic irony will be that Celestina's death will also be the reason for his own—as well as Parmeno's—perishing.

Dramatic irony may often reinforce the *pathos* of *tragic irony*, in so far as the speaker is unaware of the ultimate consequences of the mistake that she makes and which will inevitably bring forward her own destruction. In this sense, Celestina epitomises the figure of a tragic heroine, since the friendship between two of Calisto's servants, Pármeno and Sempronio, which she had formerly fostered, will never be closer than the very moment when they murder her.

We saw that twentieth-century criticism and studies of *Celestina*—apart from remarkable exceptions, such as Russell, Severin or Gilman—tended to emphasise its tragic aspects. Yet, comedy is also important in the work. Sometimes, it may relieve the tension between two more emotionally taxing scenes. Towards the end of the work, after the deaths of Celestina, Pármeno, Sempronio, and just previous to the final climatic scenes, Elicia and Areúsa plan revenge, and call for Centurio. It is ironic that Areusa—who one time was proud of her shrewdness, as well as her «honesty»—relies on him for their plot, after having charged him with having robbed her, no matter of how much she had helped him in the past, in Act xv. Just then, and to the reader's surprise, she had declared: «...de Calisto, Centurio me vengará» (ST: 292, Act xv). Now, in Act xviii, we shall learn how he tries to get rid of the whole matter, after having boasted in front of the two women. Before that, he praises his sword, which allows him to proudly refer to some of his ancestors:

CENTURIO: Si mi espada dijese lo que hace, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién si no ella puebla los más cimiterios? (...) Veinte años ha que me da de comer. Por ella soy temido de hombres y querido de mujeres, *sino de ti*. Por ella le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo.

ELICIA: Pues, ¿qué hizo el espada por que ganó tu abuelo ese nombre? Dime, ¿por ventura fue por ella capitán de cien hombres?

CENTURIO: No, pero fue rufián de cien mujeres.
(ca.1502/2000: 310-11, Act xviii, my italics).

CENTURIO: If my sword should but tell you the deedes it hath done, it would want time to vtter them. What does impeople Church-yards but it? (...) These twenty yeeres

hath it found me food; by meanes of it am I feared of men, and beloued of women, *onely your selfe excepted*; for it, the name of Centurio was giuen to my Grandfather; for it, my father likewise was called Centurio, and so am I.

ELICIA: But I pray, tell me, what did your sword, that your Grandfather should gaine his name by it? Was hee by it made Captaine of a hundred men?

CENTURIO: No, hee was made by it Champion to an hundred women.

(1631: 181, my italics).

It is ironic that Centurio refers to his origins—which are the least honourable that might have been thought of—precisely before Areúsa, a character that had upheld the noblest and purest values of honour: she had defended a nobility of the heart, as opposed to the nobility of blood. Therefore, in the work, it is not just that some of the characters of the lowest social strata show respect towards those attitudes that their careless masters should have observed. Now, we confront a character, Centurio, who feels proud of his ancestors, which are but indeed base and unworthy. What is more, his boasting his own courage—which in fact he will lack—will soon after be contradicted in the restricted context of his monologue, once the two prostitutes have left: «Agora quiero pensar cómo me excusaré de lo prometido (...)» (ST: 313). Therefore, his innermost intentions are only revealed to external readers, who enjoy a much wider perspective than that of the two women.

Mabbe's translation has been fairly literal this time: thus, it has used the same kind of hyperboles that reveal the character's temperament. There is an amplification of the direct reference, in a mood of reproach, to Areusa, for not having corresponded him in his feelings. Even so, there is a significant departure from the original: if in the Spanish work, Centurio's grandfather was «rufián de cien mujeres», in the English version he has become «Champion to an hundred women». In a sense, this may be compared to the treatment of religious allusions, which has been studied by critics, as shown and illustrated above.

In commenting instances of comic irony, we have referred to the fact that Areúsa had defended the «nobility of the heart», as contrasted to the «nobility of the blood». Indeed, she is one of the characters belonging to those lowest, or even outcast groups of society, but who nevertheless will bring forward the most important moral lessons of the work. This is one of the aspects of the *subversion of traditionally appreciated values*, together with the masters' absolute neglect of them, and which is illustrated next:

AREÚSA: (...) Procure de ser cada uno bueno por sí, y no vaya a buscar en la nobleza de sus pasados la virtud.

(ST: 208, Act IX).

AREUSA: (...) Let *euery man* striue to be good of himselfe, and not goe searching for his vertue in the Noblenesse of his Ancestors.

(1631: 108, my italics).

CALISTO: (...) O el dolor de mi deshonra. (...) ¡O cruel juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! Tú eres público delincuente y mataste a los que son privados; (...) ¡O cuán peligroso es seguir justa causa delante injusto juez!

(ST: 277-80, Act XIV)

CALISTO: (...) Or whether it be the grieue, *which I conceiue* of my dishonour (...) O thou cruell Iudge, what ill payment hast thou made mee of that my fathers bread, which so often thou hast eaten? (...) Thou *thy selfe* art a publike delinquent, and yet punishest those that were priuate offenders. (...) O how hard a matter is it, to follow a iust cause before an vniust Iudge!

(1631: 156-157, my italics)

It is perhaps hard not to associate the allusion to «euery man» within the English dramatic tradition, in the otherwise literal translation of Areusa's words, which enhances the universal value that they are intended to have. In any case, the resoluteness of her words contrasts with those of Calisto's even though they have been produced in very different contexts. Likewise, Areusa's crying for universal values contrasts with Calisto's appeal for the concrete, and ultimately for his own selfish particular interest. In the English versions, the perceptual, subjective aspects of Calisto's words have been made explicit: «which I conceiue», and also the strong accusation he makes against the judge: «thy selfe». The same kind of adjectives as the Spanish original has been used, and the word order required by the English language enhances the contrast between «a publike delinquent» and «priuate offenders».

Finally, instances of a form of irony which contradicts the classical definition of it as «meaning the opposite or something different from what has been said» are also found. As noted above, this is a resource typical of the Spanish drama, and consists precisely in *deceiving by telling the truth*. It can be specially enjoyed by the external addressees, who are offered the possibility to grasp the whole significance, in contrast to the victim. In *Celestina*, some of the few instances that can be found have Elicia as a protagonist: one is the scene where Celestina reaches home with Sempronio

and she is upstairs with another lover; in another, reproduced next, she makes another reference to her having lovers other than Calisto's servant:

SEMPRONIO: (...) Pero todo lo doy por bien empleado, pues tal joya gané.

ELICIA: ¡Mucho piensas que me tienes *ganada!* Pues hágote cierto que no has tú vuelto la cabeza cuando está en casa otro que más quiero, más gracioso que tú, y aun que no anda buscando cómo me dar enojo.

(ca. 1502/2000: 211; Act IX, my italics)

SEMPRONIO: (...) All which I hold well spent, *and thinke my selfe happy* in them, sithence they *gained* me so great and faire a Jewell.

ELICIA: *You doe well to perswade your selfe so:* But howsoever *you conceit you haue gained mee.* I assure thee, thy backe is no sooner turn'd, but another is presently with me, whom I loue better then thee, and is a properer man then thou art, and one that will not goe vexing and angring mee, as thou dost. (...)

(1631: 110, my italics).

Significantly enough, Elicia starts her response to Sempronio by retaking his very same words, only to express her distance towards them and thus to show then her despise towards the servant. But she goes deeper into her cruelty, by telling him in the face that she happens to be another lover, and thus contradicting all sorts of expectations that he might have cherished, regardless of whether he becomes aware of this or not—as may be expected to be the case, because of his own folly and Celestina's subsequent intervention.

In Mabbe's translation, it is interesting to appreciate that what has been expanded concerns precisely Sempronio's attitude and blindness about what the situation happens to actually be: «... *and thinke my selfe happy*», as well as Elicia's intention to deceive him: «*You doe well to perswade your selfe so*». Besides, in the English version, she even takes the liberty to tell him that he is being deceived: «*But howsoever you conceit you haue gained mee*». Therefore, her cruelty is also emphasised.

Captain Stevens's The Bawd of Madrid (1707)

So far, this piece has not been studied in depth. Like Rastell's work, it stands for a genre departure from the original. It is written as a prose, narrative version, structured into nine chapters. This time, the story of Celestina is part of a collection of stories or translations from Spanish, dealing with *picaros* (rogues), bawds and the like: *The Spanish Libertines*.

These narratives have a clear didactic purpose, as the author himself makes it manifest: «The design of them is not to Teach those vile Practices they contain, but rather to expose Vice and the base Contrivances of Scandalous Persons» (1707: A2). As a matter of fact, their purpose comes close to Horace's maxim *docere et delectare*. This is explicitly pointed at by the narrator: «They at once Delight and Instruct, leading the Reader (...) to reap the Advantage of the Information they give him, for the avoiding the danger of ill Courses and dishonourable Company» (1707: A2).

The works that are enclosed are the following versions of Spanish literary masterpieces, together with *The Spanish Bawd*: «The Country Jilt», as a version of *La Pícaro Justina*; and also an English version of *Estavanillo Gonzales or The Comical Scoundrel*. (From «The Preface»). It is somehow curious to find that the author deliberately neglects the other two previous versions by Rastell and by Mabbe, as he claims the following: «To which is added a Play call'd An Evening's Adventures. All Four written by Eminent Spanish Authors, and now first English'd by Captain John Stevens» (1707: A2, my italics).

The most remarkable feature of Stevens' *Celestina* is the pre-eminent presence of an omniscient, heterodiegetic narrator, who judges every character and every action from above. As a result, even what has been conveyed with minute resemblance to the original may be done so in a completely different context, with the subsequent change in meaning. Besides, the author has carried out a selection of those passages which in his view deserve either being quoted at length, or being summarised with certain detail. In contrast, other different scenes and acts may just briefly be referred to.

Aspects like the ones just commented upon crucially affect the conveyance of such a heavily context-dependent resource as irony, to the extent that it may be lost or cancelled in an important number of the passages which admit an ironical reading in the original text. In this way, the narrator plays an important role in the way the text is to be interpreted: everything we perceive is done so through his lenses. Moreover, as an internal reader, he does not spare comments which show his attitude and feelings towards the characters. Therefore, characters or their actions do not reach the external addressee or reader in a neutral, objective way.

An important consequence of the former is that, on the one hand, in the original, external readers are still given certain freedom to reach their own conclusions. On the other hand, in Stevens' version, the narrator, who may be regarded as a reader of the source text, tends to offer his own interpretation which is imposed upon the external addressee. One of the possible ways in which this is done is by applying only the conclusion reached by the narrator himself, instead of offering the wider array of possible interpretations or possible readings that are offered in Rojas' work.

Thus, before the external reader sees *Celestina* acting, the narrator has told the reader the following about her: «Here was Born, and here Liv'd the most Infamously *Celestina*, a Woman Basely Born, Vilely Educated, and of a Scandalous Wicked Life» (1707: 69). Then, the narrator himself becomes ironic about his own judgement of the old bawd. This, if in Chapter I he has made a description of *Celestina* that overflows with comments such as the one quoted above, then, at the beginning of Chapter II, the narrator aims to synthesise all that information. He does so then by saying: «These were the *Perfections*; these the *Practices*; and this the *Life of Celestina*» (1707: 73, my italics).

But there are further consequences: thus, not having access to the same context and therefore having entertained other assumptions than those of the original audience, English readers are likely to process very differently even such information about the old bawd that can be regarded as a translation from the original: thus, in the *Tragicomedia*, the first references that readers are provided with about *Celestina* will be found as early as the «Argumento» of the work, where she is described as a «mala y astuta mujer» (ST: 24). Then, Sempronio refers to her as «una vieja barbuda que se dice *Celestina*, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. (...) A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria si quiere» (ST: 47). Calisto's reaction towards these words has diverse implications in the original text and in Stevens' version: thus, in *Celestina* the young lover is delighted about Sempronio's promises to bring the old bawd to him, but all information about his reaction is provided by his own words: «¿Podría yo hablar?» or «¿Y tardas?» (ST: 47-8). In Stevens' version, however, the ridiculous traits of the character are emphasised through the narrator's assessment: «Calisto was overjoy'd at the Proposal, and impatient to see her, *promising Mountains* if she could bring about his Design» (1707: 76, my italics).

An important aspect of this version is, therefore, the alternation of the dialogues as they are rendered in the original, —even though they may be received in very different contexts from the original, on account of the previous comments made by the narrator, on the one hand. On the other hand, the narrator interprets or summarises other dialogues. This results in diverse effects for irony, which range from its complete loss, if compared to the original, to the introduction of irony in passages where it was not present at all in the Spanish work.

However, perhaps the most important trait is that whereas in the original it is the reader who is invited to reach his own conclusions, as he has direct access to the participation of the different characters, in Stevens' version everything is mediated through the selection and interpretation of the narrator. As we have seen, in such different contexts, even those words that are literally translated may have new interpretations and shades of meaning. It has also been observed that many times it is the narrator who introduces the characters, usually before they start acting

themselves in contrast not only to the original text, but also to the *Interlude*, where, following the characteristics of the genre, characters tend to introduce themselves. In the context of Stevens' work, this means that the external readers may judge and entertain their own assumptions and assessment of the characters, even before they turn up.

The former also has other implications, as regards the different kinds of irony to be found in the text, in contrast to those of the original *Celestina*: thus, the number of instances of dramatic irony has greatly diminished, as characters do not have such an important participation in the action. The same may be said about anticipatory irony and foreshadowing, which in many instances also contain an element of dramatic irony, in so far as the character cannot be possibly aware of the ultimate consequences of his words. Therefore, in many contexts in Stevens' work, these kinds of irony are cancelled or non-existent, if compared to the original.

Even though Stevens's work is formally different from the original text, we shall attempt, wherever possible, to analyse the same fragments of the text, for each variety of irony distinguished above. In that way, on the one hand, those fragments which have been conveyed in a dialogic form will allow us to compare two different translations of the same source text. On the other hand, in those fragments where it has been the narrator that has synthesised what has been going on, we shall analyse the ways in which the attitude he displays affects the conveyance and the reader's comprehension of irony.

Thus, as for the instances of *foreshadowing and anticipatory irony* that we have commented upon above, it is only the first that has been reflected: the action has been synthesised sometimes, and certain aspects have been omitted. This means, in the whole of the work, that the reader has not been provided with so much evidence regarding what may occur. In a sense, this can be explained on the basis of the existence of the *omniscient* narrator, who enjoys his feelings of superior knowledge not just over the characters, but also over the external reader. The one that has indeed been reflected stands out by the adoption of a colloquial register, with the introduction of popular English proverbs, which shows the writer's attempt to adapt the action to the English cultural environment. The images connected with sexual violence have been mitigated, even more than in Mabbe's version:

PARMENO: Shall I see you Home, Mother?

CELESTINA: That would be Robbing of Peter to Play Paul.
Rest you Merry, I am an Old Woman, and need not fear
to go alone in the Street.

(1707: 104; Chapter v).

The two monologues by Celestina, which opened up Acts IV and V, respectively, being the latter an instance of *retrospective irony* in connection

with the former, also illustrate the changes undergone by this version, on account of the presence of the omniscient narrator.¹¹ It is significant how the narrator's words really characterise him as a spokesperson of Celestina's innermost and private feelings. Many times, there are in retrospective irony—as well as in foreshadowing— aspects which are far beyond the intentions and certainly the control of the speaker. This provides the external reader with further satisfaction. But here, such messages are mediated through the heterodiegetic and omniscient narrator, so that the reader cannot but believe what the narrator says, as there is no further source of evidence.

Other forms of irony in which there may be further layers of significance beyond the character's intention have to do with *dramatic and tragic irony*. Even though they may be used in texts for different purposes, they may also coalesce in similar contexts, so that their effects are reciprocally reinforced. Thus, in the following fragment the narrator refers to Calisto's meeting with Celestina, which is witnessed by his two servants. The interests of each of them cannot be more different:

11.— On account of their length, especially the one that corresponds to Celestina's monologue in Act IV, we reproduce next in this footnote the two passages that convey, through the omniscient narrator, what used to be the two monologues by the old bawd, at the beginning of Act IV and V of *Celestina*, respectively:

«Having made all the Necessary Dispositions she sets forward, yet not without some Apprehensions of what might happen; reflecting by the way on the Caution Sempronio had given her, and that all Actions of Concern and Hazard ought to be maturely weigh'd. For should Fortune prove so unkind as to Discover her Designs, it might cost no less than her Life, to attempt the Debauching of a Virgin of that Rank and Quality; and should they prove more Merciful, yet the least Punishment to be expected was Tossing in a Blanket, or a severe Flogging at the Carts-Tail. To go on, seem'd to have somewhat of Rashness; and to return without attempting anything, favour'd too much of Cowardice. Cudges, Lashes, Pillories, and all sorts of Vexations, seem'd to appear in proceeding; and in desisting, there was the Shame of Sempronio's Scoffs and Reproaches, and above all the dread of Calisto's Indignation, who would easily see into her Frauds; and, being Powerful, Execute some severe Revenge for having been so foully impos'd on. Courage, and the Prospect of future Gain, prevail'd, and drew her on, *hoping still, that at the worst, Calisto might protect her against Pleberio*. And observing that since her sitting out upon this Errand no unhappy Omens had fallen in the way, but rather all things seem'd to Prognosticate and Forebode Success; as, that of Four Men she met, Two were Cuckolds; the first Words she heard in the Street were morous; she never stumbled as other times; nor was tir'd, or encumber'd with her Coats; all Persons Saluted, and no Dogs Bark'd at her; no unlucky Birds, as Crows or Jack-Daws, had appear'd; and what was best of all, she spy'd Lucretia, Melibea's Maid, and Cousin to Elicia, at the Door» (1707: 82, my italics, Chapter III).

«Having secur'd her Intelligence, she hasted Home to carry the News, Meditating on the Dangers she had escap'd, the Arts she had us'd, the readiness of the Infernal Imps to assist her at a Pinch, and the advantage she conceiv'd her Charms and Filthy Drugs had been to her» 1707: 91, Chapter III).

His Servants, Sempronio and Parmeno, who were present, and heard all the Discourse, sometimes Laughed at his Folly, sometimes grew weary of his Impertinent Tediousness. One while they Admir'd the Crafty Insinuations of the Old Woman; and then again Curs'd her Greedy Temper, which extoll'd every Particular to make a merit, and claim a fresh Reward. But that which most incens'd them was, that still she represented the Poverty of her Habit, and at last openly begg'd a Gown, Petticoat and Veil, which Calisto immediately order'd should be given her. Nor was their Concern to see their Masters Wealth lavish'd, but that she should beg those things which were not capable of being divided, whereas they had propos'd to make Calisto their Common Prey, and to share the Booty equally among them all. Night came on to put an end to their Discourse; Celestina departed, and Pármeno with her, by his Masters Order.

(1707: 92, Chapter III).

This fragment corresponds to Calisto's interview with Celestina after the old bawd's first encounter with Melibea, when the Celestina makes him acquainted with the success of her enterprise. The servants, however, are quite careless about this and are only interested in the bawd's reluctance to share the booty with them.

In Stevens' version, on account of the narrator's omniscience, the attitudes and ultimate purposes of each character are explicitly made manifest, so that there is little to be interpreted or inferred by the external reader. In a sense, as a result, the narrator acts as a reader of the source text and supplies the target-text reader with just one possible interpretation, thus narrowing down the scope of the original.

As noted above, humour is important in *Celestina*. For instance some characters are best seen as comic figures. This is the case of Centurio, despite the role that he had been intended to play in the two prostitutes' design. In *Celestina*, he explicitly manifests how he wants to wash his hands of the whole affair of the vengeance, and in fact, little will he have anything to do with Calisto's tragic end. In Stevens' version, the whole explanation of the name and lineage of the character—which in *Celestina* he proudly refers to Areúsa—is synthesised by the narrator:

The Ruffian would scarce hear her out; telling her, He knew all the Intrigue; which way it was manag'd; and how far she was Concern'd; but that he was engag'd that Night, yet he would lay aside all Business to Oblige her; for his Sword was us'd to Fatten the Churchyards; to Enrich the Surgeons; and to find Work for the Ar-

mourers; That he had Liv'd by it Twenty Years; ever Fear'd by Men, and Belov'd by the Women; and from it his Grandfather was call'd Centurio, as having been Bully to an Hundred Whores.

(1707: 154).

In this way, the narrator really comes to interpret the two characters, but focusing especially on the ruffian's words, so that Areúsa has a much more restricted, passive role. Centurio's actions come therefore as a list, as an enumeration, as if his role in the action were going to be much more important than what it will actually be.

As is well known, an important aspect of the message communicated by Rojas in his work concerns the *subversion of traditionally upheld values*, and it is here that Areúsa plays an interesting role, in the sense that she, being a prostitute, and therefore, an outcast, points at moral standards that would be universally accepted. Her attitude will contrast against the sole concern about appearances of Calisto's, who would belong to the upper social strata:

AREUSA: (...) Let every one mend one, and not seek for Nobility from the Vertues of their Ancestors.

(1707: 112).

He [Calisto] Rail'd at the Judges who had precipitated the Execution; looking upon it as *done in Contempt of his Person, and a great Diminution of his Honour, and above all*, he dreaded being disappointed of his Assignation that Night; the two Criminals being the only Persons Privy to it, and in whom alone he thought he could confide, and put all his Trust.

(1707: 143, my italics).

Although it is not always easy to assess the reasons why Stevens has opted for the direct style, in contrast to what has been reported by the narrator, it is perhaps significant that Areusa's words, which contain one of the most universal messages of the work, have been conveyed in direct style. In contrast, Calisto's fully coward attitude is not only reflected by the omniscient narrator, but also judged and assessed as a consequence by the latter. As has occurred with many of the passages which have been conveyed by the narrator, he reaches his own conclusions, and the external reader does not have any access to the character's actual words.

Conclusions

The present study has set out to analyse the earliest reception of the Spanish work *Celestina*, by Fernando de Rojas, in the Anglo-Saxon cultural environment. Such reception has been contextualised in the following aspects of the literary panorama in Britain at the time: the importance of translations in Elizabethan England and immediately subsequent periods; the intrinsic novelty and contributions of a heterogeneous version such as Rastell's *Calisto and Melebea*, in so far as it is one of the very first works in British drama that we find «real life», with well-rounded characters as the protagonists of the story.

We have reached the following conclusions. As regards the impact of the forms of irony that have been distinguished in *Celestina* in each of the versions under study, the situation is heterogeneous. On the whole, the three works illustrate the differences in the interpretation of irony that may result from changes in the context. This may be due to the constraints imposed by the conventions of the genre of the target text: thus, in the *Interlude*, no traces either of tragic irony or foreshadowing has been spotted, on account of the happy ending of the target text. As for Stevens' version, many of the forms of irony that do not depend on the characters' will have simply disappeared, on account of the tight constraints imposed by its omniscient narrator. As for Mabbe's version, even though it is presented as a translation that follows the structure and conventions of the original text, this time differences in the perception of irony may arise as a result of certain ideological changes that are introduced, if compared to the original: thus, both religious allusions and blasphemous language have been omitted or else rephrased, so that the work could avoid censorship.

The overall importance of the three works has been assessed against their context and their historical significance. They made accessible to the English audience an important work of the Spanish literature. Besides, they stand as the only three extant versions of *Celestina* that have been preserved from 1525 to 1707 until more than two centuries later.

Works Cited

- ACT to Restrain Abuses of Players (1606). <<http://www.enotes.com/ocs-encyclopedia/act-restrain-abuses-players>> (Last accessed: 08 July, 2010).
- ALCINA FRANCH, Juan, ed. 1983. *Fernando de Rojas: «La Celestina»*. Barcelona: Laia.
- ALLEN, H. Warner, ed. 1923. *Celestina or the Tragi-Comedy of Calisto and Melibea. Translated from the Spanish by James Mabbe, anno 1631. Also An Interlude of Calisto and Melebea. Printed by John Rastell, circa 1530*. With an Introduction on the Picaresque Novel and Appendices. London: Routledge & Sons.
- ARDILA, John G. 1998. «Una traducción “políticamente correcta”»: *Celestina* en la Inglaterra puritana». *Celestinesca* 22.2: 33-48.
- AXTON, Richard, ed. 1979. *Three Rastell Plays: Four Elements, Calisto and Melebea, Gentleness and Nobility*. Cambridge: D.S. Brewer, Rowman and Littlefield.
- AYLLÓN, Cándido 1984. *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.
- BATAILLON, Marcel 1961. «*La Celestine*» selon Fernando de Rojas. Paris: Didier.
- BRAULT, Gerard J. 1960. «English translations of the *Celestina* in the sixteenth century». *Hispanic Review* vol. 28. 4: 301-12.
- BRIOSCHI, F. and C. di Girolamo 1988 (1984). *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel.
- BROOKE, Tucker and Matthias A. Shaaber 1967 (1948). *A Literary History of England. Volume II: The Renaissance*. London: Routledge and Kegan Paul.
- BUSH, Peter trans. 2009. *Celestina*. Dublin: Dedalus Press.
- CANET, José Luis 2008. «La *Celestina* en la ‘contienda’ intelectual y universitaria de principios del s. XVI». *Celestinesca* 32: 85-107.
- CAPELLANUS, Andreas (Andrés el Capellán) 2005 (ca.1174-1186). *Libro del Amor Cortés*. Ed. Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza.
- CELAYA, M^a Luz and Pedro Guardia 1992. «*The Spanish Bawd*: traducción y mitologización». *Livius* 2: 139-48.
- COHEN, J. M. trans. 1964. *Rojas. The Spanish Bawd. La Celestina. Being the Tragi-Comedy of Calisto and Melibea*. Harmondsworth: Penguin.
- DEYERMOND, Alan, ed. 1961. *The Petrarchan Sources of La Celestina*. London: Oxford University Press.
- , ed. 1980. *Historia y Crítica de la Literatura Española: La Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- , 1987. *Historia de la literatura española: La Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- FITZMAURICE-KELLY, James ed. 1884. *Celestina or the Tragick-Comedy of Calisto and Melibea Englished from the Spanish of Fernando de Rojas by James Mabbe, Anno 1631*. London: David Nutt in the Strand.
- FORSTER, Edward M. 1983 (1927). *Aspects of the Novel*. London: Macmillan.

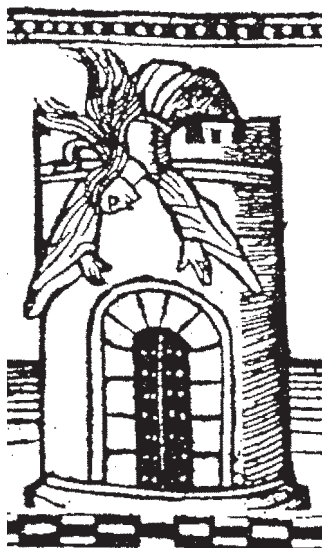
- FRAKER, Charles F. 1990. «*Celestina*». *Genre and Rhetoric*. London: Tamesis Books Ltd.
- GERITZ, Albert J. 1979. «*Calisto and Melebea*: A Bibliography». *Celestinesca* 3.2: 45-50.
- 1980. «*Calisto and Melebea* (ca. 1530)». *Celestinesca* 4.1: 17-29.
- GILMAN, Stephen 1974 (1956). *The Art of «La Celestina»*. The University of Wisconsin Press.
- 1980. «La voz de Fernando de Rojas en el monólogo de Pleberio», in *Historia y Crítica de la Literatura Española: La Edad Media*. Ed. A. Deyermann. Barcelona: Crítica: 517-20.
- GLICKSBERG, Charles Irving 1969. *The Ironic Vision in Modern Literature*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- GUARDIA MASSÓ, Pedro 1971. *James Mabbe, Eminent Hispanista y Traductor Oxoniense del Siglo XVII*. Barcelona: Universidad. Unpublished Ph. Dissertation.
- 1998. «*La Comedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas (Burgos, 1499). *The Spanish Bawd* represented in *Celestina* (London, 1631)». *Picaresca española en traducción inglesa (ss. XVI y XVII)*. *Antología y estudios*. Ed. Javier Sánchez Escribano. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 51-67.
- GURZA, Esperanza 1977. *Lectura existencialista de «La Celestina»*. Madrid: Gredos.
- HARTNOLL, Phyllis, trans. 1959. *Celestina*. London: Dent & Sons.
- HATIM, Basil and Ian Mason 1990. *Discourse and the Translator*. London and New York: Longman.
- HIMMELBLAU, Jack 1968. «A Further Contribution to the Ironic Vision in the *Tragicomedia*». *Romance Notes* 9: 312-13.
- HOUCK, Helen Phipps 1939. «Mabbe's Paganization of the *Celestina*». *PMLA* 54: 422-31.
- HUERTAS, Miguel 2008. «*La Celestina* de Nin-Culmell: un estreno largamente deseado». *La Celestina. Tragicomedia Musical en tres Actos*. Ópera XXI. Catálogo General de Publicaciones Oficiales: 7-11.
- JONES, John 1968 (1962). *On Aristotle and Greek Tragedy*. London: Chatto and Windus Ltd.
- JONES, Richard F. 1953. *The Triumph of the English Language*. California: Stanford.
- KISH, Kathleen V. 1989. «*Celestina*: estímulo multiseccular». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: PPU: 249-54.
- 1996. «The wines of *Celestina* and the omnibibulous H. Warner Allen». *Nunca fue pena mayor: Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Eds. Ana Menéndez Collera and Victoriano Roncero López. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha: 359-66.
- 2009. «*Celestina* as Chameleon: The Early Translations». *Celestinesca* 33: 87-98.

- LACARRA, M^a Eugenia 1989. «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*». *Celestinesca* 13.1: 11-15.
- LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa 1961. *Two Spanish Masterpieces: «The Book of Good Love» and «The Celestina»*. Urbana: University of Illinois Press.
- 1970 (1962). *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: Eudeba.
- LOBERA, Francisco J. et al., eds. 2000. *Fernando de Rojas (y «antiguo autor»). La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona: Crítica.
- MARTIN, June Hall 1972. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*. London: Tamesis Books Ltd.
- MARTÍNEZ LACALLE, Guadalupe ed. 1972. *Fernando de Rojas. Celestine or the Tragic-Comedy of Calisto and Melibea. Translated by James Mabbe*. London: Tamesis Books.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino ed. 1947. «*La Celestina*». Buenos Aires: Austral, Espasa-Calpe.
- MORINI, Massimiliano 2006. *Tudor Translation in Theory and Practice*. Aldershot: Ashgate.
- MURILLO MURILLO, Ana M^a 1992. «Love and chastity in two early English versions of *La Celestina*». *Proceedings of the II Conference of SEDERI*. Ed. Santiago González Fernández-Corugedo. Oviedo: Universidad: 193-203.
- 1994. «Cultural transfer in different literary contexts: the case of *La Celestina*». In *Transvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Eds. Federico Eguíluz et al. Vitoria: UPV/EHU: 351-58.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis 1981. «John Rastell y su «Comedia de Calisto y Melibea»». *Cauce* 4: 43-75.
- PHILIPS, Katherine Kayser 1974. «Ironic Foreshadowing in *La Celestina*». *Kentucky Romance Quarterly* 21: 469-82.
- PURCELL, H.D. 1967. «The *Celestina* and the Interlude of *Calisto and Melibea*». *Bulletin of Hispanic Studies* 44: 1-15.
- RANDALL, Dale B. J. 1998 (1963). *The Golden Tapestry. A Critical Survey of Non-Chivalric Spanish Fiction in English Translation. (1543-1657)*. Durham, North Carolina: UMI- Duke University Press.
- RANK, Jerry R. 1988. Review *Fernando de Rojas. Celestina*. Ed. with intro. and notes by Dorothy Sherman Severin. *Celestinesca* 12.1: 59-61.
- RASTELL, J. 1979 (1525). «Calisto and Melebea». *Three Rastell Plays: Four Elements, Calisto and Melibea, Gentleness and Nobility*. London: D.S. Brewer, Rowman and Littlefield. 69-96.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio 1972. «Nueva aproximación a *La Celestina*». *De la Edad Media a la edad conflictiva: estudios de literatura española*. Madrid: Gredos. 217-42.
- 1976. *Literatura, historia, alienación*. Barcelona: Labor.
- ROSENBACH, A.S.W. 1903. «The Influence of *The Celestina* in the Early English Drama». *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* xxxix: 43-61.

- RUSSELL, Peter E. 1953a. «English Seventeenth-Century Interpretations of Spanish Literature». *Atlante* 1: 65-77.
- 1953b. «A Stuart Hispanist: James Mabbe». *BHS* 30: 75-84.
- ed. 1991. *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Clásicos Castalia.
- SAN PEDRO, Diego de 1971 (1492). «Cárcel de Amor». Ed. Keith Whinnom. *Obras Completas II*. Madrid: Castalia.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. Javier 1998. *Picaresca española en traducción inglesa (ss. XVI y XVII): antología y estudios*. Zaragoza: Librería General.
- SAYERS PEDEN, Margaret trans. and Roberto González Echevarría ed. 2009. *Celestina*. Yale UP.
- SCHELLING, F. E. 1923. *Foreign Influences in Elizabethan Plays*. New York: Macmillan.
- SEGEWICK, G.G. 1960. *Of Irony: Especially in Drama*. London: Oxford UP.
- SEVERIN, Dorothy Sherman ed. 1969. *Fernando de Rojas: La Celestina*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1978-9. «Humour in *La Celestina*». *Romance Philology* 32: 274-91.
- ed. and trans. 1987. *The Spanish Bawd. Celestina. With the Translation of James Mabbe (1631)*. Warminster: Aris and Phillips. Hispanic Classics. Mediaeval.
- 1989. *Tragicomedy and Novelistic Discourse*. Cambridge: CUP.
- ed. 1994. *Fernando de Rojas: La Celestina*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.
- SIMPSON, Lesley B. trans. 1955. *The Celestina. A Novel in Dialogue. In 16 Acts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- SINGLETON, Mack Hendricks trans. 1958. *Celestina. A Play in Twenty-One Acts Attributed to Fernando de Rojas*. Madison: University of Wisconsin Press.
- SNOW, Joseph 1985. *'Celestina' by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*. Madison WI: HSMS.
- 1996. «Retórica e ironía en *La Celestina*». Ed. and coord. Antonio Rubio Flores. *Retórica medieval: ¿continuidad o ruptura?* Granada: Universidad. 45-60.
- 1997. «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822». *Celestinesca* 21: 115-73.
- and Arno Gimber 2007. «Richard Strauss, Stefan Zweig, Joseph Gregor and the Story of the *Celestina* Opera that Almost Was, with a Bibliographical Appendix of *Celestina* Operas in the Twentieth Century». *Celestinesca* 31: 133-165.
- STEVENS, John 1707. «The Bawd of Madrid». In: *The Spanish Libertines: The Spanish Jilt, The Bawd of Madrid, Estevanillo Gonzales and An Evenings Intrigue*. London: Printed for S. Bunchley at the Publishing Office in Bearbinder Lane. pp. A2-160.

- UNGER, Gustav 1956. *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature*. Berne: Schweizer. Anglistische Arbeiten.
- VENUTI, Lawrence 1995. *Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.
- WALSH, Andrew S. 2000. «La belleza actual de *Celestina*: la adaptación teatral de Luis García Montero». *Celestinesca* 24: 171-80.
- WHINNOM, Keith 1980. «*La Celestina*, *The Celestina*, and L2 interference in L1». *Celestinesca* 4.2: 19-21.
- WOOLSEY, Wallace trans. (1969). *The Spanish Bawd*. New York: Las Américas Publishing Co.





RUIZ MONEVA, M^a Ángeles, «Main Aspects of the Reception and Conveyance of Irony in the Earliest English Versions of *Celestina*», *Celestinesca*, 34 (2010), pp. 99-142.

RESUMEN

La Celestina (Rojas, 1499/ ca.1502) fue pronto traducida al inglés, en formas literarias muy diferentes, que han de entenderse como «recreaciones» más que traducciones, estrictamente hablando (Murillo, 1994, 1992): la versión de Rastell (1525), escrita como un *interludio*, y *The Bawd of Madrid*, de John Stevens (1707), como una obra narrativa. Únicamente *Celestine*, de Mabbe (1631), es formalmente similar a la obra de Rojas. La crítica siempre ha considerado la ironía como un elemento esencial del mensaje expresado por Rojas. De forma general, cabrá esperar que los cambios en el género tanto de la obra de Rastell como de la de Stevens influyan en la manera en la que se transmite la ironía. Por otra parte, aunque la versión de Mabbe sigue la misma estructura y los mismos temas del original, algunos de sus aspectos esenciales subyacerán en ciertas interpretaciones de la ironía peculiares.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, traducciones en la Inglaterra isabelina, ironía, cambios de género textual, factores que afectan la percepción, transmisión y traducción de la ironía.

ABSTRACT

Celestina (Rojas, 1499/ ca.1502) was shortly after translated into English in the Elizabethan period, in very different literary forms, which would be best approached as «re-creations», rather than translations proper (Murillo 1994, 1992): Rastell's version (1525), written in the form of an *interlude*, and Captain Stevens' *The Bawd of Madrid* (1707), as a narrative piece. Only Mabbe's *Celestine* (1631) is formally similar to Rojas's work. Irony has always been acknowledged by critics as an essential element of the message conveyed by Rojas. On the whole, the genre shifts that Rastell's and Stevens' works underwent may be expected to influence the way irony is conveyed. On the other hand, although Mabbe's version follows the main structure and themes of the original, some essential features of this version lie at the core of some peculiar interpretations of irony.

KEY WORDS: *Celestina*, translations in Elizabethan England, irony, genre shifts, factors affecting the perception, transmission and translation of irony.

Death Gets Personal: Inventing Early Modern Grief in 15th Century Spain

Samuel Sánchez y Sánchez
Davidson College

Charged with an unusual poetic force, Act XXI of *Celestina* by Fernando de Rojas presents an enactment of paternal pain in which Pleberio laments his daughter's self-inflicted death. More than other passages in Rojas' work, Act XXI proves to be an inexhaustible source of illuminating and often conflicting readings as the abundant amount of scholarly attention that this episode has generated over the years illustrates.¹ Driven by a more interdisciplinary spirit that reflects the increasing permeability of the divisions between academic disciplines and fields,² late medievalists

1.— Over the years hispanomedievalists have continued to reexamine Pleberio's lament focusing on two opposing perspectives regarding the relationship between Rojas and Pleberio. Some critics, such as Stephen Gilman and Bruce Wardropper, believe that Rojas is filtering his own ideas and thoughts through Pleberio's words with the intent to achieve moralistic universal implications. On the contrary, Marcel Bataillon, Peter Dunn, Erna Berndt, and Otis Green, among others, refuse to accept Pleberio as the author's mouthpiece, and defend the thesis that Pleberio's soliloquy cannot be interpreted as an expression of cosmic despair. For her part, María Rosa Lida de Malkiel's *La originalidad artística de «La Celestina»* meets both approaches half way by reconciling Pleberio's individuality as a character and his role as the spokesman of Rojas' world view. Another major current in *Celestina* criticism focuses on the study of this lament as a structural and thematic unity within the rest of the novel. In this sense, the varying interpretations of Act XXI have ranged from those classifying Pleberio's soliloquy as «a thematic epilogue» (e.g. Gilman), a summation illuminating the overall meaning of the work (e.g. María Rosa Lida de Malkiel), a personal commentary (e.g. Erna Ruth Berndt), a «genuine summing up» that «cannot not be dismissed as tasteless appendage» (e.g. Charles Fraker), and a contradictory ending of the work (e.g. Bataillon). Additionally, Act XXI has naturally been studied against the background of medieval mourning and the elegiac literary tradition that pervades 15th Century Spain. The most influential works in this area will be mentioned in the course of the present article.

2.— For a sample of this scholarly trend see the collection of essays edited by Stephen Greenblatt and Giles Gunn under the title of *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies* (Modern Language Association, 1992), especially Anne Middleton's essay on medieval Studies, and Leah Marcus' piece on Renaissance and early modern

and early modernists are presently posing a new set of questions to *Celestina*. The methodological perspectives provided by gender studies, anthropology, feminist studies, and cultural studies, among others, examine Rojas' work as an example of «socially responsive literature;» that is, the kind of literature that, as Julio Rodríguez Puértolas reminds us, «must sink its roots in the collective consciousness of a period, or reflect its collective unconscious» (1968: 12). This turn to interdisciplinarity in *Celestina* studies gives voice to readings silenced by the very text because, as Paul Strohm notes, «a text cannot fully reveal itself, unless pressured by questions formed somewhere outside its own orbit of assumptions» (2000: xxii). One text and a multidisciplinary approach: two equally necessary aspects to illuminate the «textual consciousness» of a work —*Celestina*—, and a passage —Act XXI— that, as the copious amount of criticism indicates, resists closure.

In this light, this essay examines Pleberio's lament for Melibea from a perspective in which the literary representation of grieving meets social practices of mourning and converges with the emergence of individuality on the cusp of the Spanish Renaissance. My reading of this lament reflects upon how early modern grief, as conceived by Rojas, initiates a personalized narrative of substitution that entails an apparent paradox: the deceased serves as the catalyst that triggers this response, and yet is displaced as protagonist in favor of the survivor who becomes the center of this exposition of grief.³

In the context of Pleberio's lament, this essay explores the tension between the need to memorialize the deceased and a self-serving attitude towards the dead. Pleberio's verbal response to his loss constitutes an early modern narrative that evolves from the customary third person account focused on the deceased to a personal «life-story» centered on the living, thus reflecting a shift from collective to individualized responses to death. The emphasis on the living «I» rather than the deceased «she» in this narrative illustrates how an early modern author makes sense of death by proposing a self-centered model of grief which, focusing on the survivor, allows him to negotiate personal identity in the face of the very experience that erases it. As a consequence, within the context of an inverted *memento mori* —in this particular case the death of the other prompts mediation upon one's own life rather than one's death— grief, I argue, becomes a culturally bound concept charged with an instrumental value at this historical moment of emerging individualism. The examination of this literary expression of grieving as a signifying process uncovers

studies. See also *Renaissance Quarterly* (Volume LXII, No. 1 Spring 2009) as a good example of the questioning of boundaries among academic disciplines.

3.— In terms of Pleberio's expression of personal grief, Michael Gerli points out that this character «is the traditional *expositor* suddenly endowed with a profound sense of self-awareness» (1976: 69).

a particularly early modern attitude towards loss. Here grief is viewed as a goal-oriented and self-serving process that not only challenges generic manifestations of mourning but also reveals a new shift in the process of expressing pain: a turn that invokes the metamorphosis of medieval pain into early modern suffering by reformulating the traditional relationship among the bereaved, loneliness, and language.

I. Discovering Individual Grief: From Medieval Pain to Early Modern Suffering

Death happens to everyone. We live with the paradoxical truth that one day we will die and yet with the tragic experience that while we live, «everyone» is always the other. Death is inherently a shared experience—the great common denominator—yet we necessarily spend our existence as survivors of the death of others, as story-tellers of narratives, as guarantors of the delicate balance between presence and absence, memory and forgetfulness, pain and relief, voice and silence. These are some of the elements that make of mourning the death of a loved one a universal human emotion. As studies have shown, mourning is a complex process comprised of several elements that remain constant across cultures—crying, fear, anger, and guilt, for example—and others that are particular to certain cultures. Mourning refers, then, to the grief-infused symbolic actions that give shape to culturally-constructed responses to loss (Homans 2000: 2-3). Grief is an emotion triggered by loss that encompasses common thoughts and feelings that range from disbelief, confusion, anxiety tension, or pain to sadness, longing, loneliness, sorrow, guilt, and anger, among others.⁴

Literary representations of grief in medieval Spain certainly reflect these feelings. Spanish medieval authors were, of course, aware of the literary potential of such an emotionally charged figure as the mourner but they did not, however, develop them as individual characters at this particular emotional juncture. Medieval Spain seemed to have no room for individuality in death for either the deceased or the survivor. The expression of the feelings of the dying was circumscribed to the model imposed by the *Ars Moriendi*.⁵ Under the long didactic shadow of this text, the medi-

4.— In the course of this essay I am using the term ‘grief’ to refer to the psychological reaction to bereavement and the term ‘mourning’ for the public display of this emotion. Together they give shape to the way in which an individual integrates the loss of a loved one into his or her life as way for coping with bereavement. I am approaching ‘grief’ in particular as a concept to be included «in a cultural plot whereby individual identity is the privileged site of a meaning setting itself against incursive or radically exterior aspects of reality» (Spargo 2004: 93).

5.— The generic title of *Ars Moriendi* refers to two works in the 15th century which, despite being structurally and thematically similar, differ in textual variants, derivations and length.

eval literary representation of death emphasized the role of the dying but rarely focused on the survivor. The expression of grief for the survivors was subjugated to a collective formula in the form of the literary lament. Erasing any trace of individuality, this literary genre imposed strict rules of form and content that created a rigid narrative model of grief centered on the deceased with little attention given to survivors.⁶ In this way, the community had devised the patterns of collective expression for two individual moments that converged in the deceased: the moment of dying and the expression of grief. The medieval narrative of grief focuses on the dearly departed and prevents the emergence of a truly individual expression on part of the survivor. This literary model for the enactment of grief relies, then, on a concept of mourning viewed as a common experience with distinct stages characterized by predictable patterns of behavior accompanied by socially determined modes for channelling the expression of grief, where the protagonist is the deceased.

Whereas the universal and cultural aspects of grief define the Spanish literary response to death in the Middle Ages, with the dawn of modernity the representation of grieving emerges as space for the interrogation of bereaved's identity by means of a personalized response to loss, a re-

The longest version, supposedly written between 1414 and 1418 by an anonymous Dominican monk, was transmitted mainly via manuscript and is commonly called *Tractatus*, or *Speculum, artis bene moriendi*. This text is divided into six parts: (1) a general introduction to the science of dying well; (2) a discussion of how to overcome the five temptations that the devil uses to assault *moriens*: doubt against faith, desperation, impatience, vainglory and greed; (3) a series of questions that guaranteed *moriens*' salvation if answered correctly; (4) Rules prescribing the way *moriens* must act at this critical juncture; (5) Instructions to those who accompany *moriens* on how they are supposed to act; and (6) a series of prayers that must be recited for *moriens*' salvation. The shorter text was transmitted in xylographic editions and is known as *Ars Moriendi*. Its anonymous author borrows elements from the long version and transforms the text into a theatrical debate in which the devil tempts *moriens* while an angel encourages him to resist. (Gago 1999: 28-34). See: Francisco Gago Jover, ed. (1999), *Arte de bien morir y breve confesionario (Zaragoza, Pablo Hurus: 1479-1484)*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions.

6.— In fact, the lament followed a model admitting no improvisation: to begin, there were curses against death, followed by a description of death as the great equalizer, as an inevitable, sudden, and arbitrary event, of the physical and moral corruption brought by death upon the deceased and survivors, then of biblical characters exemplifying a good death, Jesus Christ as salvation, and finally a lament for the dead which included a prayer for the soul of the deceased and praise of his or her good qualities. This is exactly what we find, for example, in Juan Ruiz's lament for Trotaconventos in *Libro de buen amor*: the initial rage of the archpriest, his tension, and sadness vanish as the narrative that he has crafted as a survivor moves into collective formulas to express grief. That harsh and distinctive «¡Ay Muerte! muerta seas, muerta, e mal andante, / mataste a mi vieja, matases a mí ante» that initiates Juan Ruiz's narrative of grief is counteracted by the predictable string of commonplaces regarding attitudes about death (Ruiz, 1520, 424). This particular lament ends up with «el pitafio de la sepultura de Urraca» in which the very voice of the deceased buries any sign of the survivor's individuality in his expression of pain. In this final stanza we can see how even the individual voice of the deceased is still filtered through tradition and its expression is rife with commonplaces. See: G.B. Gybbon-Monypenny, ed. (1988), Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, Madrid, Castalia.

action that echoes the shift from the collective to the individual and the rise of the individual that characterizes modernity. As Tammy Clewell points out in her study of Freud's «Mourning and Melancholia,» working through grief is an important theoretical perspective which assumes «a model of subjectivity based on a strongly bounded form of individuation» (2004: 1). Moreover, far from being a process exclusively determined by a set of rules that have the same effect on every person, the expression of grief corresponds to a highly individualized and dynamic process that even in the same person varies from moment to moment (Shuchter and Zisook 1993: 23). This strong individual component is, of course, always a function of the specific historical time and cultural mentality in which it is expressed, either to conform to it or to subvert it. It is the sense of individuality, as conceived of in a specific historical period, which determines the expression of grief. In turn, grief is always subjected to, and at the same time brings about, change and transformation. As the emotion that governs our responses to crisis or to changes that interfere with daily life, such as the death of a loved one, grief is then necessarily a discursive, highly individual, and transformative concept.⁷

These characteristics of modern grief are formulated by Fernando de Rojas, who in 1499 crafts a literary example manifesting a double shift in the expression of grief: from the collective to the individual, and from the deceased to the survivor. It is in this context of self-awareness and new attitudes towards life and death that Pleberio's lament emerges bringing along the voice of the early modern survivor; a survivor whose narrative of loss aims at highlighting his own identity over the memory of the deceased, thus emphasizing two of the trademarks of modernity: individuality and subjectivity.⁸ Pleberio's narrative of grief silences the medieval

7.— We first glimpse this change in perspective in Diego de San Pedro's *Cárcel de amor* (1492). This is one of the first and most popular inking of the shift from collective to individualized responses to death on the part of survivors as illustrated by a mother who laments her dying son, Leriano, a wretched young man dying of love. Here we find a timid effort of this mother to establish her own individuality when she asserts «Hoy dexas [de] dezir[te] hijo y yo de llamarme madre» (San Pedro, 154). However this motherly 'I' is immediately silenced by the formula of commonplaces prescribed by the genre of elegiac literature, which taints grief as a one-dimensional and non-evolving state: first, presentation of the particular death, followed by lament focused on the deceased, praise of the dearly departed, consolation, and acceptance. See: Keith Whinnom, ed. (1971), *Diego de San Pedro, Cárcel de amor*, Madrid, Castalia. For a detailed comparison between Pleberio's lament and that of the Duchess Coleria, mother to Leriano, see Luis Miguel Vicente, (1988), «El lamento de Pleberio: Contraste y parecido con los lamentos de *Cárcel de amor*», *Celestinesca*, 12.1, pp. 35-43; Dorothy Severin, (1989), «From the Lamentations of Diego de San Pedro to Pleberio's Lament.» *The Age of the Catholic Monarchs 1474–1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Liverpool, University Press, pp. 178–84.

8.— The concept of individuality has often used as a catchall term that has been variously interpreted as involving one or more of the following: indivisibility, difference, division within a species, identity through time, unpredictability, and non-instantiability. The present study examines the construction of individuality in a context of death as formulated through the re-

third person voice and privileges an autobiographical narrative in which the deceased is replaced by the survivor as the victim of death. As we will see, here grief is constructed as a pragmatic narrative emotion that, by means of the survivor's psychological introspection, evolves on multiple levels. Not only does *Celestina* perfectly illustrate the ethos of the egocentric twist towards the self that characterizes early modernity, but it also allows us to witness the surfacing of an individualistic narrative of grief in which the medieval collective sentiment towards death yields to the early modern desire for individual introspection, even in death.

II. The Pleberian Concept of Loss: Between Emotional Deficit and Economic Failure

Celestina is a text that revolves around the tension between gains and losses, both material and human. It centers on the love story of Calisto and Melibea, which ends in tragedy: Calisto dies accidentally whereas Melibea commits suicide in hopes of being reunited with her lover. The story culminates in the lament that Pleberio, father to Melibea, crafts upon witnessing the self-inflicted death of his only child. Pleberio's introspective response to Melibea's death illuminates the ambiguous, and often contradictory, nature of grief. By shifting the focus from his daughter to himself, Pleberio sketches the guidelines for a new model of mourning that makes of grief an introspective and personal process whose expression evokes an ethical dilemma regarding the relationship between survivor and deceased. As R. Clifton Spargo puts it, «does grief primarily concern the ego as if our every expression of sympathy were merely a matter of extending the ego's narcissistic satisfaction to the realm of the other?» (2004: 24).⁹ In other words, is grief for the living or the dead?

Pleberio is a unique character in terms of the relationship that Rojas has established between death and the characters in *Celestina*. Indeed, the ef-

lation between loss and language which serve as differentiators. For this definition I am drawing from the entry of 'individuation' provided by *The Cambridge Dictionary of Philosophy* (1995), page 367. Additionally, in the present essay I employ an approach that combines the ideological spaces circumscribed to the concepts of 'subjectivity' and 'individuality, as defined by Kaja Silverman. As she indicates, the latter term dates from the Renaissance and bears the traces of the dominant philosophical system of the times, which afforded to consciousness the very highest premium. The concept of subjectivity, on the contrary, gives a more central place to the unconscious than it does to consciousness (1983: 126). See: Kaja Silverman, (1983), *The Subject of Semiotics*. New York, Oxford UP.

9.— For the connection between ethics and mourning see R. Clifton Spargo's definition in his *The Ethics of Mourning* (2004). He employs the term 'moral' or 'morality' «most often when referring to the conventions, regulations, or parameters of knowledge that determine behaviour,» and the term 'ethics' to refer to more basic structures of relationship as well as to the critique that motivates and conditions 'all' moral knowledge» (2004: 8).

fect of death upon Pleberio singles him out because he is an individual whose suffering «is made yet more moving by the realization that, unlike other characters of the work, Pleberio's dilemma will not soon be terminated by death but will endure» (Flightner 1963: 81). Melibea has committed suicide, which suggests that she will not have the solemn mass that traditionally takes place the day after the demise. Pleberio, then, will not have the healing closure that such a ritual is intended to provide, a fact that highlights the prolongation of his pain. It is precisely this emphasis on the survivor's «life after» which allows Rojas to interrogate grief as an introspective and linguistic process that shapes an individualistic attitude towards loss.

Pleberio's process of self-examination begins immediately upon witnessing the fatal event. Holding Melibea's dead body in his arms, he breaks the news to his wife, Alisa. From the very beginning the wretched father sets the tone of his lament by constructing her daughter's demise as an absolute loss for the family unit: «¡Ay, ay, noble mujer,» he cries to his wife, «nuestro gozo en el pozo; nuestro bien todo es perdido; no queremos más bivar!» (Act XXI, 336).¹⁰ Rather than emphasizing his daughter's death—he does not express concern for Melibea's suffering, condemnation, or loss of her life—, Pleberio's opening words suggest that he is more preoccupied with the idea that death has stolen their daughter from them than with the fact that Melibea has lost her life. The focalization of Melibea's death in her father's narrative begins by privileging her parents' perspective of their loss. Pleberio's focus on their own position as survivors inheres in his choice of words, which immediately underscore their condition as victims. Along with the possessive «nuestro,» the second person plural of this initial passage emphasizes the loss of personal possession at the same time as it draws attention to the fact that this narrative of grief rests on the perspective of the survivors, a perspective always voiced by Pleberio. The tragic event itself seems to be relegated to second place by highlighting not Melibea's death but rather the effects that her suicide has on her parents: the survivors, along with the deceased, are also turned into victims. Melibea is perceived as the object of the narrative that frames her as a marginal addressee of a discourse determined by biological undertones: she becomes tangential, defined as the offspring of parents who have lost a daughter.

From Pleberio's point of view, Melibea's death qualifies as an emotional loss or deficit whose effects are expressed by means of a lexicon and

10.— All references to *Celestina* come from Dorothy S. Severin's 1998 edition. Behind the comic effect of this expression as a reaction to the death of a dear one, David Pattison notes, lies a crude truth that characterizes the representation of death in Rojas' work: «In *Celestina* those who die are mourned [...] because their passing spoils things for other people; death is not only messy, it is also grossly inconvenient» (2001: 143). See: David Pattison (2001), «Deaths and Laments in *Celestina*,» *Bulletin of Hispanic Studies* LXXVIII, pp. 139-143.

imagery borrowed from the world of economy.¹¹ Pleberio's narrative of grief feeds on the idea of possession from the moment he characterizes Melibea with the word «bien.» As Alan Deyermond indicates, the noun 'bien' is an ambiguous term, «signifying 'the only thing that matters to us' ... but also evoking the concept of 'bienes', worldly goods» or property (1990: 172). On one hand, this term identifies the young woman as a valuable possession in the sentimental space of her parents; however, this word simultaneously evokes and foreshadows the economic imagery that pervades Pleberio's lament. The loss of Melibea stands, then, in a delicate balance between an emotional shortfall and an economic deficiency.

The *Diccionario de Autoridades* reminds us of this linguistic ambivalence. The word «bien» evokes the connotations of «aquello que en sí mismo tiene el complemento de la perfección tocante a su propio género,» but it also means «beneficio, provecho, adelantamiento, utilidad» (*Diccionario de Autoridades*, 603). This wordplay underscores the fact that Pleberio's loss is thus simultaneously tinged with a sense of deficit in which the emotional loss intermingles with a sense of economic failure. This double meaning qualifies Melibea as an essential 'good' as suggested by the word «todo,» which indicates that nothing else can match or substitute this lost object.¹² By means of his language Pleberio conveys the sense of being deprived of an essential component of his existence, as he implies that Melibea's loss is absolute for it comprises all the possible losses that they can have. For Pleberio all is lost at once, thus suggesting that there is no hope. His opening words, therefore, highlight the desperate position of both his wife and himself as survivors of the death of a daughter who is constructed as a vital component of her parents' existence. Melibea's loss thus unleashes the desire for death as voiced by Pleberio with «no queremos más bivar» (Act XXI, 336).

As viewed in Pleberio's narrative, Melibea is then an object whose value oscillates between the emotional and the economic: as a survivor Ple-

11.— This technique was common among Renaissance sonneteers who often express the loss of a lover in economic and financial terms. As R. Clifton Spargo points out, financial concerns are also common in Renaissance elegies, which «may be owing in part to the emergent bourgeois ethos of Protestantism, so that the loss of the other, when represented as a type of financial transaction, pertains to matters of both social and metaphysical economy» (2004: 94). It is worthwhile to notice, though, that in Pleberio's lament the financial conceit is transformed into a mercantile metaphor privileging the outcomes of economic transactions as a result of individual entrepreneurship rather than its means. The abstraction of finance is then transformed into the concrete literality of products.

12.— This sense of irreplaceability is reinforced by the fact that Melibea is Pleberio's only child whose loss cannot be compensated by another sibling. Additionally, as Joseph Snow also indicates, it is important to bear in mind that Pleberio has lost his daughter twice: first, with Calisto, and second, with her death. Therefore when Pleberio and Alisa lose Melibea, «when she is no longer theirs, when she throws all breeding, caution, and shame to the winds, destroying the family (or at least when Pleberio and Alisa come to know of this), then it is manifestly true that 'faltándoles ella, fáltales todo el bien' (III, 84)» (Snow 1990: 388).

berio is impoverished both economically and emotionally by the absence of his daughter. This duplicity allows us to view his initial response to Melibea's suicide as the legacy of medieval culture which gives way to the materialistic discourse of modernity. The equating of Melibea with a worldly good echoes the fact that medieval society expressed its concern with material possessions by means of a correlation between attitudes toward wealth and death (Ariès 1982: 193).¹³ However, Rojas takes this concern further by combining the economic and the sentimental in order to shape Melibea's death as Pleberio's exclusive loss. As Beverley Raphael points out, in some families the children «are ... allocated to a parent — one child may 'belong,' as it were, to one particular parent» (1983: 267). In the social system of the Renaissance this loss is necessarily a gendered one, a patriarchal one; it is then no surprise that Melibea 'belongs' to her father, as illustrated when he despairs using the first person possessive adjective: «¡O mi hija y mi bien todo, crueldad sería que biva yo sobre ti!» (Act XXI, 337).¹⁴

Pleberio's narrative of grief has then suddenly switched its focus to himself. The pronominal connotations of self-reference quickly shifts from the plural to the singular form drawing our attention to him as the sole survivor, as both the subject and object, speaker and addressee of his own account. Melibea's death, then, figures in terms of the loss of a unique commodity that cannot be replaced, a realization that leads Pleberio to qualify his loss as «incomparable pérdida» and serves as the catalyst for the egocentric tone of his narrative, as illustrated by his self-interested comment: «Ninguno perdió lo que yo el día de hoy» (Act XXI, 340).¹⁵

If Rojas has initially used the ambiguous nature of the word «bien» to suggest the economic undertone that inheres in Pleberio's loss, now the author employs increasingly concrete imagery to build the character's identity as survivor of his daughter's death: «¡O duro corazón de padre!

13.— According to Ivy Corfis, this materialistic approach to grief «adds to the irony found in the lament and elsewhere in the work» (2001: 49). See: Ivy Corfis (2001), «Imagery of Love and Death in Pleberio's Lament», *Celestinesca*, 25.1-2, pp. 47-56.

14.— Ivy Corfis' explanation of the medieval right of fathers over children supplies the legal background for this relation of ownership. See: Ivy Corfis (1991), «Laws of the Household in *Celestina*», *Romance Language Annual*, 3, pp. 397-401.

15.— This insistence on individual loss seems to indicate that there is no apparent sorrow for Melibea herself, for the young life cut short or even for the loss of heaven ensured by the act of suicide as prescribed by the reigning Catholic ideology. Pleberio never expresses concern in this regard, even though suicide was the worst kind of death because it is caused by desperation by which «no se alcanza otra cosa alguna sino que por ella el muy piadoso Dios mucho más se offende, e los otros tus pecados se agravian más» (*Arte de bien morir* 96). In this sense, Eukene Lacarra notes that «la muerte de Calisto precipita el suicidio de Melibea, que se dramatiza casi punto por punto como una inversión del *Arte de bien morir*» (2007: 196). For a very thorough treatment of suicide in *Celestina* see Eukene Lacarra Lanz (2007), «La muerte irredenta de Melibea», *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea.'* Ed. Juan Carlos Conde. New York, pp. 173-208.

¿cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edificué torres; para quién adquirí honras; para quién planté árboles, para quién fabriqué navíos?» (Act XXI, 337).¹⁶ Along with the emotional capital that this passage emphasizes, Pleberio individualizes his suffering by filtering it through the economic and social standing that his profession has produced. He is a rich merchant who has acquired wealth and a high social position by means of a life dedicated to commerce, and who had hoped to use these privileges to further improve his standing by arranging a lucrative marriage for his daughter.¹⁷ Rojas uses Pleberio's property to consolidate his individualization because if taken literally, by means of his words «we learn that he built towers, constructed ships, planted trees, and acquired honras; the verbs are all in the first person singular and Pleberio's own active involvement is thus stressed even if that involvement was merely that of an instigator and paymaster of the operations concerned» (Hook 1978: 28).¹⁸

The overall mercantile effect that tinges Pleberio's narrative manifests the relationship between individuality and the notion of grief. He is differentiated as a survivor because his identity is constructed by choosing the fruits of his capitalistic acumen as a means to both mediate and express his pain for Melibea's death. First, Pleberio's «torres,» «árboles» y «navíos» impart a sense of concrete materiality to his despair: for this father losing his daughter is a quantifiable emotional and physical loss. Both the material and intangible levels of this loss collide more clearly in the word «torres.» Subverting the literary topos of the imprisoned lady in the tower, Rojas locates Melibea's final act in a tower, an architectural element that serves as the «materialización efectiva de ese ámbito de la ausencia irreparable» (Varela-Portas 2001: 577).¹⁹ In this context, the

16.— This reaction parallels that of Calisto regarding Sempronio and Pármeno's deaths which is adequately distraught but purely selfish: «... veo la mengua de mi casa, la falta de mi servicio, la perdición de mi patrimonio, la infamia que a mi persona de la muerte de mis criados se ha seguido!» (Act xiv, 288). As Pleberio does, Calisto also channels his pain through his worldly possessions which extend to his servants, on whom his patrimony depends, just as Pleberio's depends on Melibea. However, as indicated by Lida de Malkiel, a substantial difference between both attitudes is that concerning Pleberio, the author's intention is «acentuar como su vida toda giraba en torno a Melibea» (1962: 473). See: María Rosa Lida de Malkiel (1962), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

17.— Let's recall here Pleberio's words to Alisa in Act XVI: «Demos nuestra hacienda a dulce successor; acompañemos nuestra única hija con marido, cual nuestro estado requiere, por que vamos descansados y sin dolor deste mundo» (Act XVI, 302). In this light, David Pattison asserts that Pleberio «is concerned much more for his own loss, his blighted old age—and in particular for the ruin of his dynastic plans— than any other reason» (2001: 141).

18.— In contrast to this assertion, Frank Casa suggests that Pleberio's words do not indicate his commercial activities but they refer rather to a state of mind: «Pleberio's remarks should be considered as an admission of a lack of perspective by the grieving father» (1968: 23).

19.— For a further discussion on the symbolism of the tower in various Spanish texts, see Hook (1978): 29-30.

tower creates an image of tragic irony: it is Pleberio himself built the structure from which Melibea leapt to her death, and that now will be the memorialization of her self-inflicted tragic end. Literally the tower becomes the constant and concrete reminder, the monumental presence that will remind Pleberio of Melibea's absence through a discourse that combines architecture and family.

As José Antonio Maravall notes, in many works in the second half of the 15th century «se insiste en el crecimiento constructor, se habla del impulso por levantar edificios para albergar en ellos la existencia familiar.» Maravall interprets this insistence as a reflection of what he calls incipient «energías individualistas» that flourish in that period and are echoed in Pleberio's attitude (1978: 256). As indicated by these words, Pleberio fathers a narrative that situates the survivor's «I» at the center rather than at the margin of the painful experience that it depicts. Furthermore, Melibea does not appear in this passage: her existence is implicit, serving only as the pretext for her father's actions and emotions. Here it seems that Pleberio's lament focuses on the pragmatic outcomes of his endeavours based on the notion of the autonomy of the individual, which is exactly what death countermands.

From this perspective, Rojas seems to be defining this survivor as an individual who is more concerned with preserving his own patrimonial legacy via his daughter than conserving her memory. Rojas' use of the word 'heredera' in connection to Pleberio's achievements suggests that he, just like most of the characters in *Celestina*, is principally concerned with the loss of his individual profit.²⁰ This materialistic perspective suggests that he sees Melibea as an object whose value is based on her instrumental condition as the inheritor of his possessions. I am not sug-

20.— As it has been noted by several scholars, the use of the term 'heredera' indicates that Pleberio conceives Melibea's death as part of an economic system that constructs his daughter's life as the object of a commercial transaction. «Melibea's destiny,» notes Alan Deyermond, «was to inherit the carefully accumulated wealth; her economic function, in Pleberio's minds, displaced her identity as an autonomous person» (1990: 176). As Angel Sánchez indicates, the term «heredera» evokes the idea that in *Celestina* «las relaciones entre humanos están presentadas en base a unos valores que cosifican a los hombres al contemplarlos como objetos de una operación mercantil centrada únicamente en la consecución de un beneficio económico» (1994: 65). See: Ángel Sánchez, (1994), «Mercantilismo, sociedad y algunos personajes de *Celestina*,» *Torre de Papel* 4.3, 59-71. Peter Dunn reconfirms this particular trend in *Celestina*, a trend by which «individual relations are transformed into commercial ones» (1976: 416). Additionally, he perceptively points out that when Pleberio calls to his wife to share his grief, Melibea is not just the lost daughter of a grieving father, but the lost heir of a man of property: «note how he correlates 'padre' (father) not with 'hija' (daughter), but with 'heredera' (heir)» (Dunn 1976: 414). However, as Luis Miguel Vicente suggests, the term «heredera» also highlights Pleberio's individuality. In this lament, Vicente notes, «faltan los elogios a la difunta, en cuanto a su valor en sí misma, aunque se magnifica su valor como heredera» (1988: 36). Vicente concludes that due to Melibea's condition as heiress, «Pleberio prides himself on having lost more than those other fathers from Antiquity that he alludes in his speech» (1988: Footnote 4, 42).

gesting, however, that Pleberio exclusively thinks of his loss in economic terms; he reacts to Melibea's death emotionally as well.²¹ What I wish to indicate is that in Pleberio's expression of grief the mercantile discourse interacts with the emotional in order to individualize him as a survivor. What is important in order to examine Pleberio's enactment of grief, I argue, is that Melibea is qualified simultaneously as «hija,» «bien,» and «heredera:» an amalgam of roles that underscores the emotional complexity of Melibea's position vis-à-vis her father.

This combination of deep emotion and mercantilism that converge in the term 'heredera' informs Pleberio's painful conflict between his social self, as merchant and patriarch, and his more intimate emotional self as father. In fact, this association suggests that he is affected by his daughter's death on two apparently paradoxical levels, the emotional and the economic. Beyond its financial connotations, 'heredera' is also charged with emotional force as it evokes an image in which Pleberio's past, present, and future merge in a tragic way. The past is represented by Pleberio's efforts during his life to literally build a patrimony to pass on to Melibea. Towers, trees, boats, and lands then, represent Pleberio's patrimonial narrative fabricated in the past, with existence in the present, and projection towards the future. This enumeration of achievements that will be left inherited —orphaned in a sense— manifests the tension between continuity and remembrance but applied to the survivor rather than the deceased as «it is the living who are afraid that their lives will make no difference, will be meaningless, and will go unremembered» (McGowan 2002: 304).²² Death has indeed truncated Pleberio's life narrative by eliminating the only element that could propel it into the future: Melibea. It is now, in this void created by Death, that the echo of Pleberio's own words in Act XVI resonates loud and clear: «Demos nuestra hazienda a dulce successor» (Act XVI, 306). Death prevents the continuation of Pleberio's work and the perpetuation of his identity in the form of the material goods that Melibea should have inherited thus keeping her father's legacy alive. Melibea's demise therefore entails Pleberio's social death by erasing posterity even before it has been written.

21.— A sector of the criticism on *Celestina* has charged Pleberio with total indifference to the dishonor of his daughter, failure to seek consolation in God, and selfishness in considering the event exclusively from his own point of view. However, as Frank Casa indicates, Pleberio has just experienced the violent death of his daughter: «Should he worry about her lost honor; that is, should he stop to consider the social impact of what has been revealed to him or should he feel only the piercing pain caused by the collapse of his world (1968: 22). Along these lines, Alan Deyermond notes, that «it would, of course, be unfair to suggest that Pleberio thinks of Melibea only as a lost investment, yet there is no doubt that this aspect is prominent in his mind» (1990: 173).

22.— In this sense, José Antonio Maravall notes that Pleberio seems to be very upset regarding the idea that «todo ello va a quedar sin alguien que pueda sucederle» (1976: 45). See: José Antonio Maravall (1976), *El Mundo social de «La Celestina,»* Madrid, Gredos.

The fine balance among the emotional, the economic, and the fleeting nature of time that characterizes Pleberio's narrative of grief is furthered reinforced when he addresses Fortune: «¡O Fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes!, ¿Por qué no executaste tu cruel yra, tus mudables ondas, en aquello que a ti es sujeto? ¿Por qué no destruyeste mi patrimonio; por qué no quemaste mi morada; por qué no asolaste mis grandes heredamientos?» (Act XXI, 338).

Pleberio appears to be focusing on Melibea by trying to bargain with death, which is one of the stages of grieving identified by the eminent psychologist Elizabeth Kübler Ross.²³ However, he does not say what would be expected within the tradition of sparing the young: the «why not take me instead?» Instead of offering his life for his daughter's, Pleberio offers his possessions. The repetition of the possessive adjective «mi» in conjunction with the laundry list of his material markers of class and wealth creates a narrative that emphasizes the bereaved's social position. Pleberio's enumeration of his possessions indicates that he specifically relates Melibea's death with his worldly achievements, thus highlighting his subject position as an individual survivor as he materializes the anguish caused by thinking about the possessions that, due to Death's intervention, will remain uninherited. It is true that Pleberio's words evoke the common bargaining response characteristic of grief of 'take me not my child', but the language he employs draws attention to himself by turning Melibea into an invaluable commodity.

With Melibea's death, past, present and future collide as Death has truncated Pleberio's intentions and has transformed all his economic efforts into «trabajo sin provecho» (Act XXI, 338), which indicates that Pleberio perceives his loss as a fruitless labor with emotional consequences. As unfinished business relating to the plans that the survivor had for the deceased, this loss also implies a negative outcome for Pleberio's future as suggested when he cries: «¿dónde hallará abrigo mi desconsolada vejes?» (Act XXI, 338). As Beverley Raphael reminds us, in losing a child «the parent loses not only the relationship but a part of the self and a hope for the future» (Raphael 1983: 281). Melibea's death unveils Pleberio's patriarchal anxiety regarding aging as he clearly feels that the sense of security of his «desconsolada vejes» has been tampered with: Pleberio's future has been stolen along with Melibea's.²⁴

23.— In her seminal *On Death and Dying* (1970), Kübler-Ross outlines five stages of grief, a model which serves as the basis for our present day understanding of bereavement.

24.— For a provocative analysis of masculine anxieties under the reign of the Catholic Kings see Barbara Weissberger (2003) *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

III. «Desconsolado viejo, ¡qué solo estoy!»: The Failure of Community

Rojas carefully stages Pleberio's demonstration of grief in such a way that this wretched father occupies the central position both in his lament and *Celestina's* final act. That is, Pleberio is the sole protagonist of a self-centered story that he tells alone and, as the last voice in the text, he has the last word. Although Rojas surrounds him with other characters, he delivers his narrative of grief completely alone throughout the whole scene: Lucrecia remains voiceless during Pleberio's speech and Alisa faints after her husband delivers the tragic news. All those surrounding him remain unresponsive thus highlighting Pleberio's utmost isolation. The staging of Pleberio's solitude goes beyond being a simple strategy to achieve a dramatic effect. In fact, regarding the importance of the motif of loneliness, as Emilio de Miguel Martínez points out, «la efusión de los sentimientos personales de desolación y soledad no sólo es el motivo recurrente que se prodiga —a él se retorna sistemáticamente desde cualquier otro de los temas—, sino que es el motivo que abre y cierra el monólogo» (2001: 184). Pleberio's isolation foregrounds him, allowing Rojas to sustain the shift of focus in this father's narrative of grief from the deceased to the survivor.

Loneliness sets the individualistic tone of Pleberio's speech right from the beginning when he addresses his wife in the following manner:

«Y por que el incogitado dolor te dé más pena, todo junto sin pensarle, por que más presto vayas al sepulcro, por que no lllore yo solo la pérdida dolorida de entramos, vez [sic] allí a la que tú pariste y yo engendré, hecha pedaços» (Act XXI, 336).

Not only does Pleberio open his narrative by placing the emphasis on the grieving «I» rather than on the deceased «she,» but also he highlights the fact that this grieving «I» is afraid of being alone. Pleberio draws attention to himself regarding the possibility that he might be left alone to lament their loss. His words not only suggest a kind of patriarchic emotional responsibility to bemoan Melibea's death, as he is appropriating as exclusive the pain caused by his daughter's suicide, but also construct this wretched father as a lonely sufferer.

That Pleberio seems to be most preoccupied with his loneliness as a survivor is further emphasized by his desperate request to his wife: «Ayúdame a llorar nuestra llagada postremería» (Act XXI, 337). This cry for help proves to be sterile as Alisa never responds to her husband's initial request. We soon learn that she has lost consciousness while holding

her daughter's corpse.²⁵ Suddenly and utterly alone, Pleberio exhorts her: «O mujer mía, levántate de sobre ella, y si alguna vida te queda, gástala conmigo en tristes gemidos, en quebrantamiento y sospirar; y si por caso tu espíritu reposa con el suyo, si ya as dexado esta vida de dolor, ¿por qué quesiste que lo pase yo todo?» (Act XXI, 337). However, Alisa fails to respond. Her silence serves as a dramatic device employed by Rojas to convey the idea that Pleberio's grief is entirely personal and private, not to be shared even with the only other individual so affected by Melibea's death: her own mother.

Pleberio's state of abandonment as a survivor is made more poignant by Rojas' highlighting the overwhelming need of this character for an active interlocutor as an addressee of his narrative of grief. Pleberio now invokes the presence of an imaginary support group of onlookers that would potentially help him mourn his loss: «¡O gentes que venís a mi dolor, o amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena!» (Act XXI, 337). Under an imagined public gaze Pleberio invokes the collective because in his mind his narrative needs an audience in order to exist: that is, he can only be a grieving subject when he communicates his pain to others who, in turn, bear witness and recognize him as a survivor. Pleberio is projecting by invoking this invisible community, a frustrated attempt that further emphasizes his loneliness and position as a lone survivor. The answer to his desperate request to help him mourn his loss is silence, thus suggesting that Pleberio will not be able to feel support for his grief as, by having failed to be recognized by others, his pain has not been validated.²⁶ The silence that Pleberio receives for an answer on both the real level —Alisa and Lucrecia— and imagined level —the group of onlookers— construes this survivor as an individual left to mourn his loss alone. As a result, mourning, understood as the public dimension of grief, is not possible at this moment because there is no community to provide the ritual structures for this public manifestation of pain, thus exerting on Pleberio a twofold effect: the lack of a collective ritual prevents social acknowledgement on a symbolic level, which in turn generates loneliness for the individual on the psychological level.²⁷

25.— David Hook suggests that Alisa could also be dead as a result of the pain caused by Melibea's death (1978: 25). Interestingly enough, this situation engages the question that Colin Parkes posits when examining surviving widows both in England and the United States: «Is grief a cause of death?» (1975: 14-28).

26.— The silence that embodies Pleberio's lament stands in clear contrast with the loud staging of Melibea's suicide which emphasizes the noise of the imagined community when she addresses her father saying «Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este [grande] estrépito de armas» (Act XX, 333).

27.— The tension between the private and the public in the context of the lament has been studied by Bruce Wardropper. For Wardropper Pleberio's grief is individualistic and personal, not public. He is an old man «mourning the violent death of a young person [...] Pleberio allows his selfish concern with his own life to intrude his sorrow» (1964: 144). Wardropper

It seems obvious at this juncture that Rojas has taken great care in presenting Pleberio's enactment of grief as a one-man show. The desperate call for an imagined community, along with the silencing of his wife, is symbolically charged in a twofold manner: first, Rojas is further emphasizing this wretched father's loneliness as he seems to suggest that the old traditional ways of collective mourning no longer serve the new individual. Additionally, Rojas is casting aside the ceremonial trappings of tradition. He thus inaugurates the modern narrative of grief as one that is based on the private rather than in the public. Modernity, then, turns collective engagement in mourning into an individual act of responsibility.

Without a grieving community to support him, Rojas has submerged Pleberio in the utmost loneliness. In this case, however, the disappearance of the social dimension of mourning qualifies Pleberio's manifestation of grief as «individual mourning.» Without active interlocutors, he is forced to serve as both the speaker and addressee of his own message, which in turn highlights his marginalized position as a survivor. What should have been a symmetrical or reciprocal rite, following Radcliffe-Brown's terminology (1964: 134), becomes an asymmetrical rite parallel to that of Alisa's embracing Melibea's corpse; that is, there is no response to Pleberio's suffering. In this sense, as Michael Gerli points out, «the communication of suffering and thus its amelioration is precluded by Pleberio's solitude. The equality, and at once paradoxical loneliness, of death is sinisterly inverted and suddenly applied to life» (1976: 70).

Pleberio's isolation is even more poignant as it appears to be the legacy of his own daughter who, before committing suicide, seems to have cursed her father when she asserts: «De todos soy dexada ... Gran sinrazón hago a sus canas, gran ofensa a su vejez; gran fatiga le acarreo con mi falta; en gran soledad le dexo» (Act xx, 331).²⁸ Having sought in vain to share his grief, the unsupported «I» irrupts as the only voice in the midst of this emotional devastation. Pleberio's lament revolves around a surviving and abject «I» that refuses to vanish by emphasizing his individuality at the moment when, abandoned by others, grief becomes the most deep and pervasive.

The collapse of a potential community of mourners leaves Pleberio facing his tragic circumstances in the most complete loneliness; that is, he is forced to take sole ownership of his pain. For this survivor, then, grief seems to be an impetus for personal growth as it sparks a process of psychological introspection. Rojas eagerness to have his protagonist grieve

insists on the private characterization of Pleberio's grief when he reminds us that «as the *plancus* is transposed into the vernacula, then, its themes cease to be public, and become personal» (1972: 129). See: Bruce W. Wardropper (1972), «The Funeral Elegy of the Spanish Renaissance,» *MLN* 87.6, pp. 126-143.

28.— In fact, Melibea's words single out her father as the only collateral victim of her self-inflicted death. Only at the very end of her speech, does Melibea utter a formulaic «Salúdame a mi cara y amada madre» (Act xx, 335).

in isolation against traditional paradigms transforms Pleberio's expression of grief into an act of individual dissent. Pleberio's almost obstinate decision to continue expressing his pain, in spite of being completely abandoned, allows Rojas to project his protagonist's lament into the realm of ethics because, as R. Clifton Spargo points out:

though it may be imaginatively convenient to configure a stubborn act of mourning with the report of an injustice done to the one who is being mourned, a mourner's willingness to oppose those cultural norms that preside over his society's attitude toward death is what gives to mourning its ethical connotations (2004: 5).

Pleberio's position as an isolated survivor is further reinforced by the significant number of rhetorical questions that Rojas employs throughout this lament. This strategy determines how we perceive Pleberio's inner emotional world because as these questions are being formulated we gain access to his obsessive ruminations in connection to Melibea's death.²⁹ These rhetorical questions serve as a metaphor that stands for the loneliness surrounding Pleberio; that is, the sense of isolation which emerges from a series of impassioned questions that goes unanswered. They portray Pleberio's extreme despair as the emotional desolation that he feels is reflected by the emptiness that the string of thirty-eight rhetorical questions creates: thirty-eight questions asked with no hope of obtaining even one single answer.³⁰

The function of these questions has attracted much scholarly attention. In his analysis of Pleberio's interrogation of Fortune, David Hook indicates that these questions could reveal Pleberio's anguish that his daughter will not inherit his estate. Pleberio, Hook reminds us, is «perfectly aware of the answer and is, by these rhetorical questions, simply lamenting the demise at one and the same time of his daughter and his hopes» (1978: 28). Peter Dunn, however, indicates that «we must ask whether such words imply conclusions by Pleberio about God and the universe or whether they are simply and spectacularly appropriate to a man whose very ordinary mind has never before faced a disturbing question» (1976: 412). For his part, Frank Casa sees these questions, which emerge in response to a bitter experience, as a sterile exercise that necessarily lacks an answer. According to Casa, these questions are left unanswered because they are beyond the capacity of Pleberio or Rojas to answer them (1968: 29).

29.– It is interesting to notice that among these questions Rojas has excluded the *ubi sunt*, which suggests that he is breaking away from the medieval patterns using the rhetorical question as a way to emphasize personal introspection rather than by following the traditional formula.

30.– According to Bruce Wardropper, this lack of answers resonates with the unsatisfactoriness of the answers found in elegiac writing (1964: 148).

Although with different implications, these interpretations converge on a man left alone in desperation, which is precisely what these rhetorical questions help to emphasize. These vain invocations, then, not only echo the loneliness and abandonment produced by others but also shift the focus to Pleberio himself as the perpetrator of his own loneliness: by articulating questions that he cannot answer Pleberio seems to seek consolation in a sterile allegorical «why» which emphasizes his condition as a solitary survivor. As a skillful man of letters and feelings, Rojas sensed that nothing could speak louder or more clearly about Pleberio's feelings than the silence embodied in the dramatic emptiness of an answerless question, which in turn makes Pleberio both the subject and the object of his narrative of grief. In fact, the lament as a whole, then, becomes a suffocating rhetorical question by the fact that Act XXI is framed by the questions of Melibea's progenitors. The function of these questions within Rojas' staging of Pleberio's grief parallel, then, that of all the interlocutors of this character's narrative (people and friends, his own white hairs, his heart, Fortune, Love, the World, himself, his wife, and his Melibea's dead body): the collective silence of ten interlocutors and thirty eight questions work together to leave Pleberio alone at the center of his grief.

IV. «¿Qué haré de que no respondas si te llamo?»: the Abandonment of Language

This lack of response to Pleberio's request to grieve within a community, along with the silence that inheres in each of the rhetorical questions employed by Rojas unavoidably draws our attention to the absence of the very means of communication: language. Since they lack an answer, these inquiries become a self-centered device that highlights the very words that compose them. They allow us to look at the words that Pleberio uses to narrativize his pain but also encourage us to peek at what lies behind them: the incapacity of language to capture the object of his narrative, Melibea. As they reveal Pleberio's subconscious these questions serve as reminders of language's perpetual failure thus increasing his abjection as a survivor. Grief and language set limits for each other as Pleberio's point of reference for his final speech is an experience that originates in an absence that words cannot not turn into presence. These unanswerable and unanswered inquiries manifest that Pleberio's narrative of grief will always be in a permanent state of desire for its unattainable object.

In literature, remembering the dead takes the form of storytelling. After all, «every death creates a story, or set of stories to tell» (Sedney 1994: 287). In *Celestina* grief cannot exist outside the realm of language and desire —stories of grief for the dead are linguistic in nature and they exist only in a state of continuous desire as their object must be kept perma-

nently absent—and paradoxically, language fails to allow the survivor to fully embody this feeling thus perpetuating the desire for the deceased.³¹ Grief, then, is presented as a linguistic process that, articulated by the survivor who tells the story from the position of a present «I,» follows the direction of the deceased, an absent «she» or «he.» That is, grief unites both the deceased and the survivor in a space that can only exist through a narrative. As John McGowan indicates

the dead are remembered through their location in narratives that recount their deeds and their way of being in the world. These narratives create significance by detailing the connections between the dead and the others before whom and with whom they acted in the world ... So long as the dead are remembered through stories, their lives will be significant (2002: 303).

But what are Melibea's deeds to be recounted? What was her way of being in the world? From Pleberio's perspective there is nothing to recount but shame, as he must mourn a young woman whose life and death are far from exemplary. Therefore, Pleberio's narrative must turn to himself in order to create meaning out of Melibea's death.³²

Understood as a discursive category, grief in *Celestina* becomes a linguistic construction for characters to try to make sense of death. However, to fully understand the implications of grief as a linguistic discourse in *Celestina* the role of language in this work needs to be acknowledged. In Rojas' fictional world nothing is real or bears existence until it is com-

31.— This is the case of the other four laments present in *Celestina*; those of Areúsa, Elicia, and Calisto. These characters' grief for the deaths of Celestina, Pármeno, and Sempronio is sustained by means of a narrative that, as Emilio de Miguel Martínez indicates, Rojas has used to characterize the survivors: «el cálculo interesado de Celestina, el descarnado egoísmo de Calisto, la espontaneidad y llaneza de prostitutas, y finalmente, el radical apasionamiento de Melibea» (2001: 177). The difference with that of Pleberio is that, although in the previous laments there is a tendency towards individuality, this trend does not really take root. The narrative of the aforementioned characters portrays archetypes of survivors and focuses substantially on the deceased. It is with Pleberio's lament that Rojas moves from the archetypal to the individual survivor in detriment of the deceased. For more information about these laments see: Louise M. Haywood (2001), «Models for Mourning and Magic Words in *Celestina*», *BHS*, lxxviii, pp. 81-88; Lía Noemí Uriarte Rebaudi (1989), «Los plantos de la *Celestina*», *Actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*, Madrid: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 304-307; and the works by David G. Pattison (2001) and Emilio de Miguel Martínez (2001) mentioned in the present essay.

32.— In this sense, Emilio de Miguel Martínez notes that the panegiric and the direct consolation are excluded from Pleberio's speech due to the fact that he is lamenting the death of a suicide (2001: 178). On her part Lacarra Lanz also points to this reason to explain why Pleberio's speech qualifies as a lament rather than a *planctus*. Pleberio's speech, she maintains, «no podría incluir partes esenciales del planto como la etopeya de Melibea comparándola a ilustres mujeres, el loor de la hija o la invocación a Dios para que la acoja en el Paraíso» (Lacarra 2007: 206).

municated. In *Celestina*, feelings and events take on existence and significance only when they are mediated through language. In fact, as George Shipley reminds us, Rojas' characters depend, habitually and delusively, «on rhetoric to give satisfying verbal form to ideas rarely (and then only briefly) realized in their objective experience» (1975: 143). These characters, and by extension their feelings, cannot exist outside communication. Let us remember *Celestina's* own words in this regard: «los bienes, si no son comunicados no son bienes» (Act I, 115); «El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales, y en especial en recontar las cosas de amores y comunicarlas» (Act I, 126); or those of Pármeno: «el plazer no comunicado no es plazer» (Act VIII, 212). Extrapolating this credo to grief, it would be reasonable to think that grief cannot exist until it is communicated, that is, until it is turned into a discursive process. It is at this juncture where grief intersects with language and crosses with loneliness: you can only be a grieving subject when you communicate your pain to others who in turn recognize you as such which, as we have seen in Pleberio's case, does not happen. Language, then, works together with grief—two concepts that are a form of desire—in order to emphasize Pleberio's protagonism as the survivor of Melibea's death.

Grief's dependence on language in *Celestina* is directly revealed in one of the most moving moments in Pleberio's final speech when the despairing father exclaims: «¿Qué haré quando entre en tu cámara y retraymiento y la halle sola? ¿Qué haré de que no respondas si te llamo? ¿Quién me podrá cubrir la gran falta que tú me hazes?» (Act XXI, 340). This moment captures how language, grief, and loneliness converge in Pleberio's expression of pain. The component of «searching» for the dead that characterizes grieving is evident, and yet these words serve as a means to highlight the abandonment that Pleberio experiences as a survivor. These questions succeed in illustrating the cause and the conflict of Pleberio's grief: the gap that Melibea's absence has created for her father, on one hand, and the impossible task of readjusting to a world without the deceased. That is, they speak of the paradox embedded in the fact that «as mourning prolongs an attachment to the other it is in explicit tension with any pragmatically conceived notion of possibility» (Spargo 2004: 20). In this way Pleberio's narrative is emphasizing the role of Melibea as catalyst of her father's narrative of grief. The interrogative «Qué haré,» however, suggests that Pleberio is changing the direction of his narrative to focus all the attention on himself as a survivor.

These three questions contribute to the dramatic tension created by Rojas by maintaining a delicate balance between the practical and the emotional. On one hand, the nature of these questions is highly pragmatic as illustrated by the use of the interrogative pronouns that opens them. On the other hand, the desperation that inheres in each of these questions along with the lack of a satisfactory answer charges them emotionally.

The first question («¿Qué haré quando entre en tu cámara y retraymiento y la halle sola?») emphasizes the daily component of Pleberio's suffering. Melibea's bedroom becomes the household space whose emptiness transforms this everyday space into a source of further anguish through, as Frank Casa has noted, «the piercing pain of memory.» «How will the old man defend himself,» Casa wonders, «against the assaults of remembrance when he enters her room! Here the mention of an everyday place, her room, and of a normal action, going to see his daughter, creates a peculiar sense of particularization, of personal experience» (1968: 26).³³

What is of interest in the second question («¿Qué haré de que no respondas si te llamo?») is that Rojas is emphasizing the connection between language and grief as experienced by Pleberio. By presenting the lack of correlation between the verbs «llamar» y «responder», language is recreating the feeling of loneliness that Pleberio experiences when he enters Melibea's room, transformed by death into a silenced space. Additionally, Pleberio enacts his grief as a linguistic interaction between deceased and survivor: a dialogical exchange that is imbalanced as Melibea's silence is equated to Pleberio's voice, thus representing the tension between presence and absence, between the surviving «I» and the deceased «she,» between a real pain and the possibility of healing. That is, Rojas views grief as a linguistic emotion as he is establishing a direct link between the therapeutic use of language and the easing of Pleberio's pain. Finally, the third question («¿Quién me podrá cubrir la gran falta que tú me hazes?») insists on the balance between the emotional and the pragmatic by emphasizing the fact that Pleberio's grief responds to a dynamic between presence and absence, between a suffering «I» and an irreplaceable «she.» From this point of view, this set of questions highlights the relationship between the pragmatic and the emotional, among language, emptiness, and grief illustrated by both the silence typical of the rhetorical question, on one hand, and the silence of the deceased «she» in the second question, on the other.

The very attempt to conjure Melibea's presence through language serves as the most evident manifestation of her perpetual absence: as Pleberio's rhetorical questions pursue his daughter in the attempt to create a presence, he arrives at a place of linguistic and emotional breakdown as he finds nothing but silence, thus simultaneously continuing the silence at the beginning of his speech and anticipating the desolation that he encounters at very end of the lament. Within the context of his narrative of

33.— The image of Melibea's bedroom becomes more poignant when compared to the literary representation of Leriano's deathbed scene in *Carcel de amor*, by Diego de San Pedro, or el Maestre don Rodrigo in *Coplas por la muerte de su padre* by Jorge Manrique, which in turn resemble the typical bedroom of the dying as depicted in the *Ars Moriendi*. Whereas the two former literary references illustrate a room full of family and friends of the deceased, who is at the center of the rituals, the literary representation of Melibea's room emphasizes her absence and thus focuses on the survivor.

grief, Pleberio's words move in Melibea's direction but the silence of the deceased returns them to the survivor as he is the only possible interlocutor. If words are usually a source of solace, for Pleberio they become the reminder of Melibea's absence, which necessarily highlights his position as a dejected survivor. Pleberio's narrative posits the survivor's role as a victim who cannot recover the dearly departed: grief is no longer about the lost object but about the suffering subject who is unable to come to terms with his own situation.

Melibea's lack of answer to her father's invoking her presence has laid out the tragic connection between language and grief: for Pleberio, words can neither reproduce the real nor the ritual presence of the deceased. As a linguistic process, grief is trapped in its own discursive dynamic because, if as a reaction, it evokes the desire for the one who is lost, it is precisely the absence of the deceased, and not her presence, which keeps this process in perpetual motion. This is the trap of the dynamics of grief, a process fueled by the very failure that inheres in it, a failure «inscribed in every work of mourning [that] reminds us that mourning is the state in which all that is possible has become impossible» (Spargo 2004: 27).³⁴ Being a survivor, then, means coping with the tragedy of the inability to recover the lost object. The perpetual desire that emphasizes Pleberio's suffering and the lack of an interlocutor that highlights his loneliness, along with language's inability to capture the object of this personal account, converge to necessarily situate this disconsolate father as the sole protagonist of his own narrative of grief. Since grief feeds on an empty linguistic and physical space, since language fails to satisfy Pleberio's desire for Melibea's presence, it is the survivor who becomes the subject of his own discourse: since «she» cannot be recovered, the «I» emerges in her place.

«She» and «I» as a unity has been dissolved by Death, which has undone the family bond between father and daughter, thus forcing Pleberio to redefine his relationship with Melibea.³⁵ This process reveals another aspect in which language and grief contribute to Pleberio's loneliness. His new «I» exists in function of a «she» that has disappeared, and as a result the relationship between them needs to be reformulated. In terms of other family relations and death, words transform identity: husband to widower, child to orphan, wife to widow. However, it is precisely in

34.— In this regard, R. Clifton Spargo reminds us that «the mourner's sense of impossibility does not merely arise in the difficulty posed to memory by the lapsing significance of the dead, but also positions a subject on the threshold of irremediable failure» (2004: 8).

35.— The family lexicon is an important component of Pleberio's narrative. Throughout his lament, Pleberio insistently uses the words «father,» «mother» and «daughter» to refer to himself, his wife Alisa and Melibea. He also establishes comparisons with famous fathers (Act XXI, 339-40), which shifts the attention to his own recently lost role, and he closes his lament by addressing the dead body of his daughter emphasizing his own position as an abandoned father. For more on parental grief in Medieval literature, see: J. Tolmie. and M. J. Toswell, eds. (2009) *Laments for the Lost in Medieval Literature*. Turnhout: Brepols Publishers.

the severed connection between father and daughter that language cannot supply a new identity for the survivor. In the context of *Celestina*, where everything is made of the stuff of language, the characters' verbal addiction is transformed into absolute failure when, at the work's climax, it fails to provide a linguistic label for a grieving father. The Spanish language lacks a word to define the father or the mother who loses a child, which turns the emotional state caused by the death of a child into a linguistic taboo. This vacuum in language is imbued with alterity for Pleberio, situating him as the 'other' as it emphasizes the impossibility of finding a new subject position within the family environment as reordered by Melibea's demise. As Colin Parkes indicates, in order to mourn «the old environment must be given up, the new accepted» in a process that facilitates «the gradual building-up of a fresh identity» (1972: 11; xii). Language, however, becomes both obstacle and a vacuum preventing Pleberio from finding a new identity. Rojas is thus undermining language's role in mourning which, as R. Clifton Spargo reminds us, is

to repair continuity —between the representation and the real, between the indicative realm of action and the symbolic realm of motive, between presence and absence. It is often thought that since mourning traces the gaps, asporias, or chasms of language, the real cultural work of literary grief is to mend the rift between language and meaning that develops from the perspective of one who experiences a great loss. (2004: 11)

As a grieving individual, Pleberio needs to negotiate the change brought by Melibea's death to his identity; that is, he needs to recast his position vis-à-vis his daughter from father to that other category for which language lacks a word: he is the «orphan» of both his child and language. There is, then, a mutually-informing relationship between language and grief: language resists defining Pleberio's new identity as created by the gap left by his daughter, a gap that seems to be reinforced by the fact that there is no word for his new subject position as a childless father. Language betrays Pleberio as it allows him to voice his grief, and yet it fails to recognize his new identity, thus evoking a significant aspect of what it means to be a the survivor of a child: coping with the tragedy that inheres in the inability to recover the lost object in addition to having lost identity in connection to the child. For Pleberio grieving Melibea becomes, then, a process that crafts the impossibility of a father to find a new subject position in relation to his daughter. Mourning, then, «must seem aberrant, characterized by nothing so much as its resistance to the cognitive and recuperative structures of identity» (Spargo 2004: 27).

V. Grief and Autobiographical Discourse

Abandoned by both people and language, which fail to recognize him as a survivor, Pleberio turns his expression of grief into a self-centered life-telling process that focuses on himself. The only answer for Pleberio to his desolate state is to father an autobiographical narrative that, told «por triste experiencia» (Act XXI, 338), counteracts erasure and seeks reaffirmation by revisiting his own life. This attitude is certainly characteristic of modernity as in the Renaissance one's own experience was the foundation to organize the relationship between the world and the individual illustrated by «el interés que cunde en la época del Humanismo por las narraciones personales y por el relato de experiencias llevadas a cabo por los contemporáneos» (Maravall 1966: 461).

Death, story-telling, and survival have a long tradition of being intimately united. As a highly individualized and dynamic process governing the human response to loss, grief has long held a role as the catalyst of personal narratives. When a loved one dies, survivors face the prospect of revising their life story in function of the deceased. By contemplating mourning in terms of a personal narrative, survivors find a way to cope with loss by re-forming their story so that the deceased can be integrated into their lives in a new way and adjust their relationships in ways that restore wholeness (Kelly 1995: 242-245). Death pushes survivors to tell stories in order to work through their pain. They become story-tellers and create a narrative that, focused on the deceased, creates the illusion that the departed has not left them completely, that he or she is somehow still alive both in and because of a narrative that feeds on the desire to retain its lost object through language.

In Pleberio's case, however, this creative process is not centered on Melibea but on himself. His personal account consists of an autobiographical counter-narrative initiated by that other master narrative that erases all biographies: Death. Death becomes the facilitator for Pleberio's process of introspection and self-examination. That is, by way of death Pleberio opens a process of reflection, which within the *memento mori* tradition is not surprising at all as the dominant doctrine constructed the death of others as the impetus for reflection about one's own death. What is surprising, however, is that Pleberio does not reflect upon his own death, nor does he reflect upon Melibea's death either. Instead he looks at himself by evoking his own past transgressions: he reexamines his own life. This autobiographical shift illustrates the climax of Pleberio's expression of grief in which the deceased serves as the catalyst that is displaced as protagonist. Consequently, the survivor becomes the leading role through his personalized narrative of substitution which now has grown completely self-referential.

The emphasis on the autobiographical «I» is most clearly manifested in the invective against love. Here, where one would expect Pleberio to rail exclusively against love for the irreparable damage inflicted on his daughter, he instead turns the focus towards himself by scripting an autobiographical account:

¡O amor, amor! ¡Que no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus subjectos! Herida fue de ti mi juventud, por medio de tus brasas passé: ¿Cómo me soltaste, para me dar la paga de la huyda en mi vegez? Bien pensé que de tus lazos me auía librado, quando los quarenta años toqué, quando fui contento con mi conjugal compañera, quando me vi con el fruto que me cortaste el día de oy. No pensé que tomauas en los hijos la vengança de los padres. (Act XXI, 341)

Unable to find support in others, abandoned by language, and completely alone, Pleberio's personal «I» emerges within his narrative of grief further marginalizing the deceased. This shift entails a double movement in connection to mourning. By this strong autobiographical component, Pleberio crafts a narrative that allows him to articulate his suffering from a subject position based neither on detachment nor dissociation but rather on displacement. This self-referential twist in response to Melibea's death suggests that Pleberio's narrative privileges the presence of the «I» who suffers the absence of the deceased «she.» «Absence persists,» Roland Barthes notes, «I must endure it. Hence I will manipulate it: transform the distortion of time into oscillation» (1979: 16). That is, the new autobiographical «I» is an «I» split into two voices that emerge from a view of grief as a dual and dynamic process that, in this case, wavers between two subject positions:³⁶ that of the loss-oriented «I» of the victimized father who suffers and yearns for his lost child, thus emphasizing his role as collateral victim, and that other of the restoration-oriented «I» of the survivor, an active agent of his own lament, who observes his own suffering and then pulls back in an attempt to define his new identity as he is painfully aware that he needs to continue to exist in spite of his loss. This autobiographical component, however, does not turn Pleberio's expression of grief into an unethical manifestation of selfishness. As R. Clifton Spargo points out, «might not the mourner's wishful revisioning of the past, through which she unrealistically sustains relationship, also signify profoundly as an ethical openness to the other?» (2004: 9). Although the focus is on his own past he presents himself as victim of love which, in a sense, evokes the emotional attachment with his daughter.

36.— In order to shed light on how Pleberio copes with bereavement, I am drawing here from the dual process model proposed by Margaret Stroebe and Henk Schut (1999) «Dual Process Model of Coping with Bereavement», *Death Studies*, 23.3, pp. 197-224.

Regret also plays a role in Pleberio's autobiographical account. As he conjures his past transgressions, guilt taints Pleberio's personal expression of grief thus drawing further attention towards himself as survivor rather than to his deceased daughter. In his attack on the world, for example, Pleberio complains about the excessive concern regarding material goods as he indicates his regret for having left his daughter—his most precious possession—unattended. His autobiographical narrative takes on the tone of a personal testimony in which Pleberio seems to acknowledge that he has dedicated his life to serving the World (Act XXI, 338-339).³⁷ However, in terms of Pleberio's self examination, the role of guilt in his self-referential narrative rankles him even more when we realize that, as Joseph Snow notes, as early as Act XII Pleberio «comes very close to sensing that something is amiss,» which «is the anticipation we have of the heartbreak and desolation Pleberio feels in Act XXI» (1990: 388).³⁸ This fact increases individual guilt, and as a result, turns attention towards personal introspection and self-examination in connection to responsibility. Implicit in Pleberio's attitude is the thought that perhaps should he have been more vigilant, Melibea's death would have never have happened, a realization that requires the subject's recognition of himself as a discrete entity.³⁹

Grief becomes, then, a narrative for the survivor. If, as Colin Parkes points out, «all societies see death as a transition for the person who dies» (1997: 5), the Pleberic model of grief applies this transitional condition not to the deceased but to the survivor. Pleberio has negotiated the two selves emerging from grief in a frustrated attempt to insert himself into the new emotional cartography delineated by his loss. After all, as John Bowlby indicates, these biopsychosocial transitions «are the times when we reassess our picture of the world and our means of being a part of it. They are experienced as impinging upon us but their effects include major changes in the heartland of the self» (1972: xiii). In this sense, Ple-

37.— In this context the «world» is to be understood as world of created things, and therefore of material goods. See: Otis H. Green (1965), «Did the 'World' 'Create' Pleberio?», *Romanische Forschungen*, 77, pp. 108-10.

38.— In this sense, it is important to point out that Pleberio's awakening to Melibea's reality is gradual, achieving its climax in Act XX: from the unmarked «¿Qué quieres, Lucrecia?» to the urgent «¿Qué quieres tan presurosa?» to the peevisness contained in «¿Qué pides con tanta importunidad e poco sosiego?» to the final «¿Qué es lo que mi hija ha sentido?» (Shipley 1975: 148).

39.— In terms of this self-awareness, it is interesting to point out that in the 15th century the Church starts using confessionals in order to emphasize the existence of each individual's consciousness. These texts were manuals whose main objective was to instruct priests on the powers of confession and absolution, as well as on the ways to conduct this process. They were also directed towards helping the penitent to examine his/her conscience before the rite was performed. This act of religious responsibility suggests that these texts were used to encourage individuals to stop depending on a community and focus on themselves as autonomous beings.

berio's narrative of grief illustrates a dialectic of suffering between the surviving «I» and the deceased «she»: Melibea's not «being» is Pleberio's platform «to be.» In this autobiographical account that Pleberio fathers in response to his daughter's death, introspection, self-examination and grief work together to define him as a modern survivor.

VI. The Emergence of a New *dignitas hominis* in Early Modern Spain

Within the Spanish Early Modern literary tradition both Pleberio and Rojas emerge as individual voices that threaten the central powers by becoming socially visible. As a consequence they are both considered subversive, and thus marginalized. However, as Barbara Babcock indicates «what is socially peripheral is often symbolically central» (1978: 32). This seems to be the case for both Fernando de Rojas and Pleberio. Rojas is defying both literary tradition and manifesting the new mentality towards death and life that moves from the collective to the individual. In fact, in the context of Pleberio's lament, Rojas seems to be more preoccupied with the life of the living rather than with the life of the dead. Far from blindly adhering to the premises that typically characterize the *planctus* as consolatory topoi, Pleberio's speech emphasizes preoccupation with personal introspection rather than with finding solace.⁴⁰ Rojas' text seeks to transcend by means of the individual, a shift that catapults Pleberio's lament into modernity as this individualistic sentiment foreshadows «our modern sensibilities and our waning conviction in the cultural truths of religious consolation» (Spargo 2004: 95).⁴¹ Additionally, the very structure of this lament also informs a more modern attitude as it reproduces the dialectic tension between survivor and deceased privileging the former. From the literary point of view Rojas creates a unique voice that, at

40.— As Luis Miguel Vicente points out «el lamento de Pleberio sólo ha conservado parte de la estructura, en tanto que ha suprimido dos aspectos esenciales de la elegía como son los elogios del difunto y la consolación» (1988: 37). In fact, as Michael Gerli indicates, Pleberio's lament is an unorthodox *planctus* that breaks away from the norm as «unlike the traditional dirge the moral intoned is not consolatory. Indeed Pleberio's words are an aggressive, negative, and heretical judgment passed upon the World and God» (Gerli 1976: 69). It is this turn from religion to materialism that allows Gerli to view this lament as a «rebellion against the ethos of religious and literary convention. It is an anguished plea for individualism as opposed to the bogus security provided by uncritical conformity to literary traditions and Christian views» (1976: 73).

41.— This lack of interest in consolation is, according to R. Clifton Spargo, a sign of modern times. In the present modernity, he argues, «the elegy takes a turn against itself and begins to doubt the literary conventions for redeeming grief as well as the broader sociophilosophical possibility of consolation» (2004: 131).

the very end of the 15th Century, bends without breaking the rules of the traditional literary model of Medieval mourning.⁴²

This ideological ambivalence qualifies Pleberio's lament as a point of inflection between the expression of medieval pain (formulaic, religious, and collective) and early modern suffering (introspective, secular, and individual). On the very cusp of modernity, this father's personal account of grief functions as an ideological pendulum that oscillates between tradition and innovation, between the medieval and the modern; however, its last arc clearly favors a new attitude towards the survivor's subjectivity, thus anchoring Pleberio's account of grief as a narrative of modernity. In Rojas' hands, this lament serves as a turning point, as a bridge that both unites and separates «antiguos» y «modernos.»⁴³ In this light, Pleberio's expression of pain can, in fact, be qualified as a modern revisionary lament, much in the way in which R. Clifton Spargo defines «revisionary elegy,» which «perceives a gap between the intentions of the tradition (which seeks a resolution of loss and a perpetuation of the social order) and present loss (which by its very irresolution would stand for the value of the other)» (2004: 129).⁴⁴ Through Rojas' literary mastery, Pleberio's expression of grief for Melibea in 1499 represents a textual hinge between the need to find «nuevas maneras» to deal with old topics, just as Iñigo López de Mendoza tells us around 1448 when he writes «pensé investigar alguna nueva manera, asy como remedios, o meditación contra Fortuna» (Kerkhof 2003:440), and that «nuevo sentimiento» attributed to Garcilaso de la Vega around the second decade of the 1500s. Pleberio's voice inaugurates modernity, as his expression of grief is dissident enough to open cracks in the rigid structures of medieval mourning, thus paving the way for early modern authors.

Pleberio is highly individualized by means of a narrative of grief in which he figures as the protagonist. In fact, rather than lamenting Me-

42.– Scholarly criticism on *Celestina* has long documented Rojas' success in creating an individual response even while working with traditional elements. For María Rosa Lida de Malkiel «la figura de Pleberio es la refutación del artista moderno al viejo esquema tradicional» (1962: 479). Along these lines, it is important to keep in mind that, as Michael Gerli concludes, «while the Medieval desire to exemplify is very much a part of Fernando de Rojas art, the lesson taught is extraordinarily modern» (1976: 73).

43.– Building on the ideas of José Ortega y Gasset, José Antonio Maravall reminds us that the concept of modernity reveals the consciousness of «una subida del nivel histórico,» a new life that is superior to the old one which allows the modern individual to be «a la altura de los tiempos» (1966: 16-17). In *Celestina*, the rupture between the old and the new times that entails a new level in history is illustrated by Melibea's failure to articulate «algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coligidas y sacadas de aquellos antiguos libros que [tú] [Pleberio], por más aclarar mi ingenio, me mandavas leer» (Act xx, 334).

44.– This shift from deceased to survivor provides Pleberio's lament with an anti-elegiac sentiment that projects his narrative of grief towards modernity. See the chapter entitled «How Modern is your Grief?» in which R. Clifton Spargo discusses that we «might argue that elegies are modern to the degree that they are anti-elegiac» (2004: 131).

libea's death, Pleberio examines his own life.⁴⁵ This father stands alone as one of the first sons of Pre-Renaissance Spain, a nation in the making where Humanism bursts into the philosophical arena advocating for the emergence of an «I» that is above the medieval «we.» From beginning to end, then, Pleberio's lament is a narrative triggered by a third person deceased but oriented towards a first person survivor. The emergence of this individual voice focuses on the survivor who refuses to be a mere collateral victim of death and claims for himself a position of privilege in his narrative of grief. By doing this, paradoxically, Pleberio reaffirms his position as a marginalized subject who, abandoned by his wife, his daughter, language, and God, stands in complete solitude as the sole protagonist of what he views as an absolute loss.⁴⁶

For Pleberio there seems to be no possibility of consolation neither in this world nor in the next as there is no mention of the eternal solace in his lament.⁴⁷ This aspect individualizes him as a unique survivor who turns his back on the 15th Century elegiac tradition that «expressed its grief by giving a perfect consolation to the mourner» (Dunn 1976: 147). Rojas refuses to grant Pleberio any comfort at all because he wants his character to be able to experience «incogitado dolor» (Act XIV, 336); that is, inconceivable pain. Here lies the suggestion that whereas medieval pain could be mediated by structures and patterns, early modern suffering cannot, at least not by applying the old medieval model. If consolation is a sort of emotional movement that goes from a desolate «I,» who suffers temporarily, to a divine «you,» who comforts eternally, for Pleberio that movement goes from a suffering «I» who necessarily turns into an abject «I,» to the individual abandoned to his own devices. This absolute isolation is what leads Pleberio to desperately exclaim: «¡O lastimado viejo! Que quanto más busco consuelos, menos razón fallo para me consolar» (Act XXI, 340),⁴⁸ thus illustrating the early modern ethos of

45.— According to Michael Gerli this is one way in which Rojas undermines the traditional framework of the planctus topos by applying it to life (1976: 70).

46.— Many critics have seen in this ending the seeds of an existentialist crisis in Fernando de Rojas voiced through his character Pleberio. In fact, as Luis Miguel Vicente points out, with Pleberio's lament we witness «the expression of an anguish that is more existentialist than religious» (1988: 40). Peter Dunn, however, characterizes this godless situation of Pleberio as a «displacement of God as the source of authority and retribution» (1976: 410). Manuel Durán, on his part, sees the final conclusion of *Celestina* as nihilistic because «los personajes se agitaban, en busca de más vida, y se encuentran de pronto con la muerte» (1960: 70-71). See: Manuel Durán (1960), *La ambigüedad en el Quijote*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

47.— Here lies, according to Luis Miguel Vicente, an important difference between Pleberio's lament and that of the Duchess Coleria and Laureola's mother in *Cárcel de amor*: «desde la perspectiva de los padres, es que no hay asomo de consolación para Pleberio, mientras que las madres de Laureola y Leriano encuentran consuelo en la trascendencia de la vida eterna» (1988: 36).

48.— As a psychological recourse for obtaining a degree of solace, Pleberio seeks consolation thinking about other grieving fathers but this emotional strategy fails and he feels even

an anthropocentric vision of the world in contrast to the theocentrism that pervades the medieval universe.

In *Celestina*, the insistence on the «I» instead of God suggests an antagonism between the divine and the human as in Rojas' text there is no God but the individual. With no higher power to turn to, with no one able to provide consolation, Pleberio's expression of bereavement acquires epic connotations as «the epic mourner,» Bruce Wardropper reminds us, «professes himself to be inconsolable. But it is a personal, rather than a public, inconsolability that is here involved. In the epic there is no display of public mourning, but an expression of the sorrow in an old man's heart» (1964: 143). In this light, Pleberio carves out of the death of his child a personal narrative of grief that concludes by addressing the deceased with this final self-centered statement: «¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dexaste, quando yo te avía de dexar? ¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste y solo in hac lacrimarum valle?» (Act XXI, 343). With this address to his dead daughter and her silence as the only possible response, Rojas seems to close the cycle of Pleberio's grief. Melibea's lack of response takes us back to the initial silence that Pleberio endures at the beginning of his speech, thus suggesting that from the very beginning the whole structure of this lament hinted at perpetual dissatisfaction for the survivor. After all, «a mourner's sympathy,» R. Clifton Spargo notes «is opposed by a doubly resistant reality —because other human beings as objects of desire do not cooperate with our wishes in the first place, and because they do so even less once they are dead» (2004: 22).

Pleberio's personal lament thus manifests a key shift in attitudes towards death as it suggests that for this wretched father living alone is to be feared more than death; that is, the living «I» is more important than the deceased «she.» This particular narrative rests on and simultaneously facilitates the discovery of the self, the emergence of a humanistic *dignitas hominis*. As presented in *Celestina*, this idea suggests an attempt to resolve the conflict inherent in the manifestation of grief: the tension between the impossible task of recovering the lost object and the ways

more alone (Act XXI, 339-340). As Eukene Lacarra Lanz points out, «la muerte deshonrosa de Melibea es la razón por la que su padre no puede encontrar consuelo. Lo busca entre otros padres cuyos hijos también murieron, pero ninguno lo puede acompañar en su dolor. Otros padres lloran la muerte honorable de sus hijos, él llora la muerte desesperada de su hija» (2007: 205). Peter Dunn, however, suggests that there is evidence of self-consolation in Pleberio's words: «agora perderé contigo, mi desdichada hija, los miedos y temores que cada día me espauorecían: sola tu muerte es la que a mí me haze seguro de sospecha». According to Dunn this sentence can only mean one thing: «that in the midst of pain he feels some relief that he need no longer have jealous fears each day for her honor. There is after all», Dunn continues, «some small profit to be had from her death, in the old man's peace of mind. As his daughter's corpse lies at his feet, he cries out that all his wealth and conspicuous luxury are wasted for lack of an heir» (1976: 416).

to express the suffering that this failure causes. Fernando de Rojas suggests a reconfiguration of the very concept of mourning as an ethical act that oscillates between «those who are outside (those, for example, who have mourned inadequately) and the mourner who is truly dedicated to the memory of the other she laments» (Spargo 2004: 5).

From this perspective, Pleberio's lament serves as a bridge between the Middle Ages' concern for the collective and the religious, and the modern age's focus on the self. As a forerunner of modern secularism in regards to death and bereavement, in 1499 grief takes on a new value at this historical moment of emerging individualism. Rojas is thus articulating an example of what José Antonio Maravall has called «un humanismo hacia adelante;» that is, the kind of humanism represented by authors who, like Fernando de Rojas, refuse to follow old models without questioning them and favors breaking new ground in contrast to those who «no atreviéndose a mirar a la verdad de frente, se reducen a seguir las pisadas de los han ido por delante» (Maravall 1966: 469).⁴⁹ In its novel representation of mourning, Pleberio's lament establishes a decidedly modern approach to grief. By emphasizing the living «I» rather than the deceased «she» Rojas reaffirms the importance of the suffering self as a key element in the construction of the survivor's identity, thus revealing a shift in the literary treatment of mourning. In this sense, Pleberio's narrative of grief embodies a modern notion of the self-constructed by means of the concept of loss, language, and loneliness in the context of death.

49.– For more information about this concept see «La experiencia personal y la autonomía de la razón» (Maravall 1966: 457-478).

Works Cited

- ARIÈS, Philippe (1982), *The Hour of Our Death*. Trans. Helen Weaver. New York, Vintage Books.
- BABCOCK, Barbara A. (1978), *The Reversible World: Symbolic Inversion In Art And Society*. Ithaca, Cornell UP.
- BARTHES, Roland (1979), *A Lover's Discourse: Fragments*. Translated by Richard Howard. New York, Hill and Wang.
- BOWLBY, John (1972), Foreword. *Bereavement: Studies of Grief in Adult Life*. By Colin Murray Parkes. New York. International Universities Press.
- CASA, Frank P. (1968), «Pleberio's Lament for Melibea», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84, pp. 20-29.
- CLEWELL, Tammy (1993), «Mourning Beyond Melancholia: Freud's Psychoanalysis of Loss», *Journal of American Psychoanalytic Association*, 52.1, pp. 1-25.
- DEYERMOND, Alan D. (1990), «Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21», *MLN* 105.2, pp. 169-179.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES, Edición Facsímil, (1969), 3 vols, Madrid, Gredos.
- DUNN, Peter N. (1976), «Pleberio's World», *Papers of the Modern Language Association*, 91, pp. 406-19.
- FLIGHTNER, James A. (1963), «Pleberio», *Hispania*, 47, pp. 79-81.
- GERLI, Michael (1976), «Pleberio's Lament and Two Literary Topoi: Expositor and Planctus», *Romanische Forschungen*, 88, pp. 67-74.
- HOOK, David (1978), «'¿Para quién edificué torres?': A Footnote to Pleberio's Lament», *Forum for Modern Language Studies*, 14, pp. 25-31.
- HOMANS, Peter (2000), *Symbolic Loss: the Ambiguity of Mourning and Memory at Century's End*, Charlottesville: University Press of Virginia.
- KELLY, John (1995), «Grief: Re-Forming Life's Story», in *The Path Ahead: Readings in Death and Dying*, Lynne Ann DeSpelder and Albert Lee Strickland (eds.), McGraw-Hill Companies.
- KERKHOF, M.P.A.M. and A. Gómez Moreno, Eds. (2003), Íñigo López de Mendoza *Poesías completas*, Madrid, Editorial Castalia.
- MARAVALL, José Antonio (1966), *Antiguos y modernos*. Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- , (1978), «Interés personal por la casa propia en el Renacimiento», *Revue de Littérature Comparée*, 52, pp. 255-66.
- MARTÍNEZ, Emilio de Miguel (2001), «Llantos y 'Llanto' en *Celestina*», in *La Celestina: V centenario (1499-1999): Actas del Congreso Internacional*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 165-192.
- MCGOWAN, John (2002), «What do the Living Owe the Dead?», *Southern Humanities Review*, 36.4, pp. 301-47.

- PARKES, Colin Murray (1972), *Bereavement: Studies of Grief in Adult Life*, New York. International Universities Press.
- PARKES, Colin Murray, Pittu Laungani, and Bill Young, eds. (1997), *Death and Bereavement Across Cultures*, in *Introduction*. London, New York, Routledge, pp. 1-9.
- RAPHAEL, Beverley (1983), *The Anatomy of Bereavement*, New York, Basic Books.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R. (1964), *The Andaman Islanders*, New York, Free Press.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1968), *Poesía de protesta en la Edad Media castellana: historia y antología*, Madrid, Editorial Gredos.
- SEDNEY, Mary Anne, John E. Baker, and Esther Gross (1994), «The Story's of a Death: Therapeutic Considerations with Bereaved Families», *Journal of Marital and Family Therapy*, 20.3, pp: 287- 296.
- SEVERIN, Dorothy S., ed. (1988), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Editorial Cátedra.
- SHIPLEY, George A. (1975), «'¿Qual dolor puede ser tal...?': A Rhetorical Strategy for Containing Pain in *La Celestina*», *MLN* 90.2, pp. 43-153.
- SHUCHTER, Stephen and Sidney Zisook (1993), «The Course of Normal Grief.» *Handbook of Bereavement. Theory, Research, and Intervention*, Margaret Stroebe, Wolfgang Stroebe, and Robert Hansson (eds.), Cambridge, Cambridge UP, pp. 23-43.
- SNOW, Joseph T. (1990), «Celestina and Pleberio: When Value Systems Collide», en W. C. McDonald and G. R. Mermier (eds.). *The Medieval Text. Methods and Hermeneutics. A Volume of Essays in Honor of Edelgard E. DuBruck*, Detroit, pp. 381-393.
- SPARGO, R. Clifton (2004), *The Ethics of Mourning: Grief and Responsibility in Elegiac Literature*, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- STROHM, Paul (2000), *Theory and the Premodern Text*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan (2001), «Amor privado, muerte pública en la *Celestina*», *La Celestina: v Centenario (1499-1999)*. Actas del Congreso Internacional, Cuenca, pp. 569-579.
- WARDROPPER, Bruce W. (1964), «Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition», *MLN*, 79, pp. 140-52.



SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, Samuel, «Death Gets Personal: Inventing Early Modern Grief in 15th Century Spain», *Celestinesca*, 34 (2010), pp. 145-177.

RESUMEN

Este trabajo se centra en el lamento de Pleberio con el objetivo de examinar cómo el dolor de este personaje, tal y como lo articula Rojas, inicia una narrativa personal que surge de una aparente paradoja: la fallecida es el catalizador de este lamento y, a pesar de ello, es desplazada en beneficio de su padre que se convierte en el protagonista de su propia expresión de dolor por la pérdida de su hija. Desde esta perspectiva, el lamento de Pleberio es una narrativa en la que este padre profundiza en su propia experiencia como víctima de la muerte de Melibea en vez de centrarse en la memoria de su hija, lo cual refleja el cambio de una actitud colectiva hacia la muerte a otra mucho más individual e introspectiva. Así mismo, esta expresión de dolor paterno nos ayuda a entender cómo Rojas propone un modelo de luto que no sólo cuestiona las manifestaciones genéricas del lamento sino que además revela un giro conceptual: el dolor medieval se transforma en sufrimiento pre-moderno a través de la reestructuración de la relación tradicional entre el dolor por la muerte de un ser querido, la soledad y el lenguaje.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, dolor, luto, individualidad, lenguaje, soledad.

ABSTRACT

This essay examines Pleberio's lament for Melibea in order to reflect upon how grief, as conceived by Rojas, initiates a personalized narrative of substitution that entails an apparent paradox: the deceased serves as the catalyst that triggers this response, and yet is displaced as protagonist in favor of the survivor who becomes the center of this exposition of grief. Pleberio's verbal response to his loss takes the form of a narrative that emphasizes the living "I" rather than the deceased "she," thus reflecting a shift from collective to individualized responses to death. Additionally, Pleberio's lament illustrates how Rojas makes sense of death by proposing a model of grief that not only challenges generic manifestations of mourning but also reveals a turn that invokes the metamorphosis of medieval pain into early modern suffering by reformulating the traditional relationship among the bereaved, loneliness, and language.

KEY WORDS: *Celestina*, grief, mourning, subjectivity, language, loneliness.

The Tragic/Comic Calisto: Obsessed and Insecure

Connie L. Scarborough
Texas Tech University

To the memory of Alan D. Deyermond

The first mention of Calisto in *Celestina*¹ is in the *Argumento de toda la obra*. Here he is described as «de noble linage, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda criança dotado de muchas gracias, de stado mediano» (82).² From the beginning, this description should not be taken at face value. It does not appear in the *Comedia de Calisto y Melibea* published in Burgos in 1499 edition. The description first appears in the *Comedia* of 1500 along with the verses written by Proaza at the end of this edition. It is likely not the work of Rojas himself but rather that of his first editor or, perhaps, the anonymous author of the first act. Since it probably reflects Proaza's reading of Calisto, it is up to us, as subsequent readers, to concur, or not, with these evaluations of the male protagonist. Is the Calisto that emerges from the pages of *Celestina* the Calisto presented in the *Argumento*? Is he the quintessential parody of the courtly lover as defined by June Hall Martin and others?³ Is he the eternal adolescent as Maria Rosa Lida de Malkiel argues? Is he a man true to his promises but ultimately misguided by those in whom he places trust? Or is he a total reprehensible egotist? Is he the *mujeriego* par excellence who, for the time frame of the *Tragicomedia*, set his sights on Melibea? Or is he, as Castells argues, «a creative and complex personality who... lives in an unstable nighttime

1.— Use of the title, *Celestina*, is synonymous in this paper with the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

2.— All quotes are from Dorothy S. Severin's edition of *La Celestina* 3rd ed. (Madrid: Cátedra, 1989).

3.— Other critics who have studied Calisto as a parody of the courtly lover include Lacarra, Deyermond and Severin.

world controlled by his dreams and fantasies» («Calisto and the Imputed Parody of Courtly Love in *Celestina*» 219). I contend that Calisto, at various times, embodies a little of all these characterizations, and others, as we follow his trajectory throughout the events of the *Tragicomedia*.

Jerry Rank's comments on Calisto seem especially relevant to this investigation. Rank states: «In many ways, precisely because his character leads itself so readily to stereotyping, Calisto's is one of the most difficult to decipher and he is, I would even propose, one of the most 'subtle' of all the characters of *Celestina*...» (162). Further complicating an appraisal of Calisto is a fact pointed out decades ago by Peter Dunn. Dunn notes that we only see Calisto, in the *Tragicomedia*, in the throes of passion and we have no indicators of what he is like when not in this state (112). To arrive at an understanding of Calisto, our only clues are his words, actions and interactions with other characters in the work. This is all that the anonymous author of Act I, or Rojas, wants us to know of him. We must also acknowledge that any «reading of Calisto» has been affected by prior investigators' evaluations of him. Castells notes that «several generations of Hispanists have interpreted Calisto from a number of different perspectives, [and] the many contradictions that exist in contemporary criticism reveal that modern scholars have not yet resolved the inconsistencies that the *galán* manifests throughout the work» (*Fernando de Rojas and Renaissance Vision* 81). But perhaps these inconsistencies and contradictions are exactly the stuff of which the Calisto of the *Tragicomedia* is made. Hence, the subtlety of his character as identified by Rank.

In the encounter between Calisto and Melibea at the beginning of the *Tragicomedia* (as we know it today), Calisto attributes their meeting to the sacrifices, service, devotion and pious works that he has offered to God. He says that heaven has rewarded him by placing him in a situation where he can speak in private with Melibea. This is where the work of the author of Act I begins and we have no way of knowing if Calisto had performed such acts of religious zealotry in hopes of finding himself alone with Melibea. What we do know is that he knows Melibea by name and she also knows who Calisto is. Baltanás speculates that this initial meeting between the two «hay que suponer un tiempo de cortejo a distancia —miradas, insinuaciones...— por parte de Calisto hasta que un día encuentra el pretexto o la ocasión para hablarle cara a cara y a solas tras el extravío —¿real? ¿fingido?— del azor» (5-6).⁴ Most notable in this first scene is that Melibea initially encourages Calisto to express his «secreto dolor» by responding to his proclamation: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios» (85). In the prologue to their edition of *Celestina*, Lobera et al. note that, in this encounter, Calisto speaks of his inequality

4.— Deyermond had also supposed a previous and unsuccessful courting of Melibea by Calisto (see his article «Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*»).

with Melibea, not in terms of social status, but in terms of the unfathomable distance separating a mere mortal from God. They note that the expression of desire in religious terminology is not unprecedented in medieval literature, especially in sentimental fiction and the poetry of the *cancioneros* (clxv-clxvi). June Hall Martin, who insists that Calisto is a parody of the courtly lover, asserts that «From his first words ... Calisto has insulted Melibea. He has approached her, according to Andreas, as men approach only their mistresses» (75). Her reading of Calisto as a parody of the courtly lover is based on the fact that Andreas Capellanus, in his *De Amore*, had cautioned against directly addressing a woman to express one's feelings toward her.⁵ But Melibea actually encourages him when he speaks to her about her «perfecta hermosura» (86): «¿Por gran premio tienes éste, Calisto?» (87) and even promises him «más y gual galardón» (87) if he perseveres in praising her and expressing his devotion to her. According to María Eugenia Lacarra, in this conversation, Melibea, «consigue, por una parte, que el diálogo prosiga y, por otra, que se desvíe definitivamente del cauce cortésano sentimental y se inserte en el sarcasmo cruel» (15). In other words, Melibea knows the language of *amor cortés*, just as Calisto does, and she, like him, chooses not to follow the rules that go with it.⁶ After this initial encouragement, Melibea turns on her suitor and berates his «loco atrevimiento» and his expressions of «ilícito amor» (87). Upon realizing that Melibea is not actually acceding to his entreaty, Calisto is crushed and, according to Lacarra, shows his ignorance of the true nature of his conversation with Melibea (15).⁷ Lobera et al. observe that, even though Calisto has been thoroughly reprimanded by Melibea, he does not repent of his actions or his words (clxviii).

One line of criticism views this opening scene of Act 1 as a dream of Calisto. Miguel Garci-Gómez first proposed this interpretation of the opening scene in 1985. He argues that, since it is Melibea who exits this scene, Calisto has in fact never left his bedroom, where we next see him calling out for Sempronio. According to Garci-Gómez: «Calisto acaba de dialogar con ella [Melibea]. Pero ni la hemos visto allí, físicamente, ni hemos visto que saliera. Su presencia se desvaneció. Como se desvanecen las apariciones. Calisto... habrá tenido una aparición, una visión, un sueño» (14). If, from the beginning, Calisto is only dreaming this wonderfully coincidental meeting with Melibea, this would seem to support

5.— On this point see Alan Deyermond's article «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*.»

6.— Lacarra observes, «La exageración de Calisto, por una parte, y la ausencia de cualquier alabanza del carácter virtuoso de Melibea, por otra, así como la falta de promesa de servicios pasados o futuros como era preceptivo, revelan en efecto a Calisto como un mal discípulo de Capellanus» (14). Baltanás contends that Calisto is not a parody of the courtly lover since he never sets out to follow this paradigm (17).

7.— «Melibea flirtea desde el primer instante hasta el momento del rechazo» (Lacarra 15).

Lida de Malkiel's opinion that Calisto is simply a useless dreamer.⁸ Garcí-Gómez, furthermore, likens Calisto's dream-vision of Melibea to a divine vision, an interpretation that justifies his famous opening line, «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios» (85).⁹ The idea of divine vision resurfaces in Calisto's first conversation with Sempronio when he insists that Melibea is a goddess, not just a mortal woman: «Por dios la creo, por dios la confesso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora» (95).¹⁰

Alan Deyermond sees the opening scene as a comic reworking of Andreas Capellanus. According to Deyermond, Calisto misuses his textbook on love when he attempts to speak to Melibea. His mishandling of his source material results in failure which makes him appear foolish. Deyermond states: «Calisto's opening speech to Melibea is couched in flamboyant, exaggerated and —as it turns out— in ludicrously unsuccessful terms. Melibea's ambiguous replies lead him on and, until the final and brutal disillusionment cuts him short, he becomes more and more deeply involved in his amatory rhetoric» (218).

When Calisto complains to Sempronio after Melibea initially rejects him, Sempronio points out that he should not despair over Melibea when he could have any woman he wants. He praises Calisto's «hermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerça, ligereza» (99) and claims that «a constelación de todos eres amado» (100). According to Baltanás, this observation is particularly telling because Calisto could have other women but he has set his eyes on the most difficult one to obtain. According to Baltanás, «Calisto es cazador, y sabe que podría obtener muchas piezas de aquellas que todo el mundo caza. Pero él aspira a la caza mayor, al trofeo singular: no cualquier mujerzuela fácil, no una hembra cualquiera, sino Melibea» (6).¹¹ Lobera et al. seem to concur with this opinion because they observe that «Calisto no deja de tener su lado calculador...» (clxix).

Although Calisto mentions Melibea's noble lineage, grace and virtue, he expends much more rhetoric on describing her physical charms. He waxes poetic about her hair, eyes, eyelashes, eyebrows, nose, mouth, teeth, and lips, shape of her face, breasts, skin, hands, fingers and fingernails.¹²

8.— She writes: «Para el soñador egoísta no hay mundo objetivo. Lo que hay es su discurrir sobre sí mismo, su 'dulce ymaginación', que se lanza sin lastre desde el menor trampolín de realidad y anima su elocuencia de sonoras cláusulas» (358).

9.— «Melibea se presenta en escena con el papel de aquellos dioses que, desde los tiempos de Homero, se habían venido apareciendo a los escogidos y dialogaban con ellos...» (Garcí-Gómez 14).

10.— Calisto again uses religiously-infused language, ironically, when he first sees Celestina, naming her, like Christ, «resurrección de mi muerte» (116).

11.— It is obvious that this interpretation of Calisto as «cazador» fits in very nicely with the falcon hunting incident of the first scene of Act I.

12.— See pages 100-101 of Severin's edition.

However, he prefaces this head-to-toe description, so popular in the sentimental novel, with a revealing statement to Sempronio: «...lo que te dixere será de lo descubierto, que si de lo occulto yo hablarte sopiera, no nos fuera necesario altercar tan miserablemente estas razones» (100). Clearly Calisto's intentions toward Melibea are quite clear. If he had seen, and we assume enjoyed, all the splendors of her body, he would not find himself in such a miserable state of unrequited desire.

Sempronio is clearly aware that Calisto wants a sexual relationship with Melibea. When he promises to help him win Melibea as his own, the servant says, in an aside, «traérgela ha hasta la cama» (103).¹³ When Sempronio brings Celestina to meet with Calisto for the first time, the young nobleman praises the go-between, calling her «reverenda persona» (116). He extols Celestina's virtue which he sees reflected in the physiognomy of her face: «por la filosofía es conocida la virtud interior» (116).¹⁴ Calisto, of course, is again misreading his sources. If physical beauty is a sign of inner virtue, then certainly the detailed description that he had given to Sempronio of Melibea's physical charms would indicate that she is of a most virtuous character. But, as we shall see, she fails to act with modesty, discretion or virginal virtue. The physical description of Celestina offered by Pármeno, that of «una puta vieja alcoholada» (108), does not seem to substantiate Calisto's praise of Celestina's outward beauty as indicator of her virtue.¹⁵ In fact, her hideous appearance is a true reflection of her inner, malevolent nature.¹⁶ Ironically, Melibea's beauty conceals hidden passions that are waiting to surface and she will do nothing to restrain them once she has decided to begin an illicit relationship with Calisto.¹⁷

According to Lacarra, Melibea, from the beginning, «No actúa con la discreción que toda dama debe tener, con la medida que de tal se espera, no con la modestia a que su condición de doncella le obliga ... debería haber terminado la conversación al darse cuenta de la intenciones de Calisto en lugar de coquetear con preguntas y promesas» (15).

Calisto fails in his first attempt to woo Melibea and is an equally inept master in his own house. His servants make fun of him constantly and he

13.— According to Baltanás, «Ni los criados de Calisto ni la vieja Celestina se engañan acerca de la naturaleza de la pasión que atormenta al joven» (7).

14.— Lacarra points out that Calisto addresses Celestina as if she were «una gran dama, digna intermediaria de la ficción sentimental» (16).

15.— Also, when Lucrecia describes Celestina to Alisa, she points out the prominent scar on her face: «aquella vieja de la cuchillada...» (152).

16.— For an excellent study of the physiognomy of Celestina, see Lillian von der Walde Moheno's article «El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad.» Referring to Celestina's overall appearance she states: «La representación física de Celestina debió ser descodificada, por los receptores coetáneos, como la de un ser repulsivo; sus rasgos evidencian el mal y causan asco»... (130).

17.— Lobera et al. state that Melibea «una vez enamorada, no escatimará ni riesgo, ni responsabilidad, ni su cuerpo ni probablemente su alma» (clxxii).

is made to look ridiculous. For example, still in Act I, Sempronio makes a terrible joke after Calisto claims that Melibea is a goddess. Sempronio says that Calisto is worse than the Sodomites who wanted to have relations with angels, whereas, Calisto wants to make love to a goddess. Calisto, in the midst of his despair and exaggerated praise of Melibea, bursts out laughing.¹⁸ As Lacarra observes, such behavior is unthinkable in a true courtly lover (16). The fact that Calisto is not able to remain in character as the long-suffering lover, as well as the fact that both he and his servant are clearly aware of his less-than-honorable intentions toward Melibea, reveal much about Calisto's true character or, perhaps, lack thereof. Lacarra emphasizes that, in this conversation between Calisto and Sempronio, the latter treats his master as an equal thus further undermining his posture as noble lover (15-16).

At the beginning of Act II we see Calisto anxious to win, not only the approval and help of Celestina, but also that of his servants. In the first lines of Act II, Calisto asks Pármeneo and Sempronio if he had done the right thing by giving Celestina 100 gold pieces to cement their deal. He directs himself to the servants as «hermanos míos (130),» thus erasing any social distinction between them in a way similar to Sempronio's conversation with his master in Act I. Sempronio reassures him that he did well and praises his generosity, saying that by giving to others Calisto increases his own honor. There are a number of ironies inherent in Sempronio's remarks. First, and most obviously, he hopes that Calisto's generosity will spread magnanimously also to him. Second, Sempronio invokes sacred scripture to justify the value of bestowing gifts on others by quoting Acts 20:35 —«It is more blessed to give than to receive.»¹⁹ The idea that this notion of Christian charity is applied to a gift given to a go-between to obtain the sexual favors of a young woman is comical at best and heretical at worst. Sempronio's opinion that Calisto's honor grows in direct relationship to his beneficence further distorts the picture of a charitable nobleman when we consider to whom, and for what purpose, he has used his riches. Any lingering perception of Calisto as a courtly lover of noble character is clearly being systematically erased. But, as Castells points out, Calisto is more than just a parody of a courtly lover or a transgressor of the ideals of nobility; he suffers from an extreme lack of self-confidence (209). Lida de Malkiel has clearly pointed out this character

18.— CALISTO: ¿De qué te ríes?

SEMPRONIO: Ríome, que no pensava que había peor invención de peccado que en Sodoma.

CALISTO: ¿Cómo?

SEMPRONIO: Porque aquéllos procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confieças ser Dios.

CALISTO: ¡Maldito seas! Que hecho me has reyír, lo que no pensé ogaño (95).

19.— «¡O qué glorioso es el dar! ¡O qué miserable es el recibir!» (130).

trait as evident in the scenes in which he asks for reconfirmation from his servants: she speaks of «la debilidad con que [Calisto] continuamente está justificándose ante sus criados, ansioso de ganar su aprobación» (357). A lack of self confidence, coupled with sexual desire, help to account for Calisto's irrational behaviors and flights of fantasy.

At the beginning of Act III, Sempronio praises his master for the generosity he has shown Celestina and tells him that he should rest, that all is in the good hands of Celestina. But Calisto does assert his authority somewhat when he insists that Sempronio go to Celestina's house to see that she acts quickly on his behalf. Calisto is suffering from love-sickness with all the symptoms espoused by the medicine and literature of the time (Lobera et al. clxix).²⁰ His suffering makes him impatient, irritable and obstinate in the treatment of servants as he wallows in his own misery.²¹ In his conversation with Celestina, Sempronio speaks about Calisto's total lack of composure and his lack of confidence in himself and in Celestina: «Este nuestro enfermo no sabe qué pedir; de sus manos no se contenta; no se le cueze el pan. Teme tu negligencia...» (138). We also know that Calisto has completely misread Sempronio's motives for his offer to help his master in his love affair. Calisto addresses Sempronio saying «Sabido eres; fiel te siento; por buen criado te tengo...» (131). Sempronio at first refused to run after Celestina, claiming that he feared leaving Calisto alone because, in such a distraught state, his master may die or go crazy if left alone.²² In a clever handling of dramatic irony in which we, as readers, know more about Sempronio's true greedy nature than his master appears to, we know that he wants to stay with Calisto simply to avoid going out into the street to chase after Celestina. Sempronio attempts to school Calisto with passages straight from Petrarch's *De remedii*, to wit, that pursuing unhappiness is akin to lunacy and that he should try to find some enjoyable distraction from pining away for Melibea.²³ Sempronio's rhetoric, however, does not excuse him from the task of following after Celestina. As soon as Sempronio departs, Calisto again demonstrates his dependence on his servants when he asks Pármeneo, «qué te parece de lo que oy ha pasado?» (133). Pármeneo, not yet ready to cooperate fully in the «plan» to win Melibea, tells his master that his 100 gold coins could have been better spent on gifts for Melibea than on Celestina. He also insists that Celestina is now in control of Calisto's

20.— Melibea, too, exhibits all the classic symptoms of love-sickness in her interview with Celestina in Act x.

21.— Among the adjectives that Lobera et al. use to describe Calisto we find the following: «impaciente, desordenado, contumaz, iracundo, despótico, desatento, derrochador...» (clxviii).

22.— Sempronio counsels Calisto: «no dexar trasponer tu pensamiento en aquellos crueles desvíos que recibiste de aquella señora en el primer trance de tus amores» (132).

23.— Essential to the identification of the influence of Petrarch on the *Tragicomedia* is Alan Deyermond's *The Petrarchan Sources of La Celestina*.

fate since his master had made the *alcahueta* aware of his secret desire. But Calisto responds by saying that he does not dare try to woo Melibea directly after she initially rebuffed him and he asks if Pármeno approves of what he has done. Pármeno does not and tells his master that he risks losing his body and his soul if he continues to deal with Celestina. As we would imagine, this straightforward and honest answer of Pármeno causes Calisto to rage at his servant and, for the second time in this conversation, he attributes Pármeno's attitude to envy. Of course, Pármeno has not expressed any envy of Calisto's love affair but, to Calisto, that is beside the point. He reads the situations and relationships around him as he wills. Fed up with listening to the common-sense arguments of Pármeno, Calisto calls for his horse so that he can ride by the house of his beloved. At this point, as Baltanás observes, «Ni los criados de Calisto ni la vieja Celestina se engañan acerca de la naturaleza de la pasión que atormenta al joven. Con crudo lenguaje, lleno de sarcasmo, habla el mismísimo Pármeno al oír relinchar al caballo: '¿Rehincháys, don cavallo? ¿No basta un celoso en casa? ¿O barruntas a Melibea?'» (7). Pármeno is obviously upset when rebuked by his master. He drops the sophisticated arguments and complains that, for all his great show of suffering, Calisto is really just another beast in heat.²⁴

The next time we see Calisto is in Act v. Celestina comes to his house to report on her first meeting with Melibea. As we have come to expect, given his impatience, Calisto launches into rhetorical hyperbole on seeing Sempronio and Celestina approaching his door. He worries what news she may bring and laments the time she has kept him waiting. He goes so far as to say that his life depends on what Celestina tells him about Melibea. He tells Pármeno to open the door for «essa honrrada dueña, en cuya lengua está mi vida» (176). On this and other occasions, I agree with Lida de Malkiel when she says that Calisto «se lanza sin lastre desde el menor trampolín de realidad y anima su elocuencia de sonoras cláusulas. Calisto se embriaga oyéndose hablar; sus palabras van creándole la realidad a medida que las derrama en series cada vez más osadas...» (358).

Celestina finally speaks directly with Calisto in Act vi. She addresses him as «mi nuevo amador de la muy hermosa Melibea» (176) and immediately asks him what more he is willing to pay for her services. Calisto can wait no longer to hear the details, telling Celestina to get to the point or «toma esta spada y márame» (177). In the throes of unrequited desire, Calisto expresses his impatience in rhetorical hyperbole. When Celestina responds that Melibea initially reacted like a raging bull when she spoke to the young woman, Calisto immediately despairs, despite the fact that

24.— In Baltanás's words: «Pármeno 'animaliza' a Calisto, su mal es el mismo que el del caballo que presiente la yegua» (7).

Celestina tells him that Melibea has agreed to see her again. Lida de Malkiel, in speaking of Calisto's singular lack of patience, notes that «Para su exaltada imaginación es insoportable ajustar la urgencia de su deseo al paso normal del tiempo, y por eso estalla en arranques de impaciencia tan frecuentes como variadas» (360). Sempronio appears thoroughly disgusted with Calisto's childish petulance: «No tenía este hombre sufrimiento para oír lo que siempre ha deseado» (178). After drawing out the dramatic tension a bit longer, Celestina tells Calisto that the news is favorable. Calisto claims that his very life depends on the outcome of the *alcahueta's* meeting with Melibea and this drama-king image begins to wear on both Celestina and the servants.²⁵ In an aside, Pármemo comments on Calisto's «liviano y desvariado apetito» (180) which is driving him to disgusting rhetorical excess. Even as Celestina attempts to give him the details of her interview with Melibea, he constantly interrupts her with exuberant exclamations. When Celestina tells Calisto that she told Melibea that he was suffering from a toothache and needed a prayer from her to cure him, Calisto praises her «astucia» and calls her «discreta en mensajes» (183)—euphemisms praising Celestina's abilities to lie and deceive. It is important to note, too, that Sempronio and Pármemo are both privy to the conversation between Calisto and Celestina, and Calisto periodically asks his servants' opinions about what they are hearing. Again, we see demonstrated his lack of self-confidence which leads to him giving himself over «inerme a sus servidores» (Lida de Malkiel 356).

Next follows the scene in which Celestina gives Calisto the *cordón* she had received from Melibea as a token to «cure» Calisto.²⁶ Many critics have studied the exuberant reception that Calisto gives to this object.²⁷ He literally worships the girdle, flying into raptures of ecstasy that border on the obscene. Recently, Kevin Larsen investigated Calisto's reaction to Melibea's *cordón* in terms of fetish theories. Larsen maintains that, although Freud was the first to specifically mention a belt or girdle in a case study on fetishes, he finds Alfred Binet's analysis more helpful for a study of Calisto's fetish behavior with the girdle: «The French psychologist ... discusses at length the relationship between normal love and its

25.— When Celestina and Calisto go to his room to speak at length about her visit to Melibea's house, Pármemo exclaims «qué rodeos busca este loco por huir de nosotros para poder llorar a su placer con Celestina de gozo...; por preguntar y responder seys veces cada cosa sin que esté presente quien la pueda dezir que es prolixo!» (180). It is also worth noting that this passage is one of Rojas's additions to the original *Comedia*.

26.— Lobera et al. note that the *cordón* is «símbolo inequívoco de entrega amorosa, y el dolor de muelas designación incluso popular del deseo erótico...» (clxxii).

27.— Among the many articles are: Alan Deyermond, «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*»; Javier Herrero, «The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle»; Michael Solomon, «Calisto's Ailment: Bitextual Diagnostics and Parody in *Celestina*»; F.M. Weinberg, «Aspects of Symbolism in *La Celestina*»; and, Geoffrey West, «The Unseemliness of Calisto's Toothache.»

exaggeration, which is fetishism. Indeed, he asserts that there is a certain fetishistic content in most attraction; so, what he calls 'grand fétichisme' is in reality a tangent of the normal and healthy. Binet's elaboration of the ties between religious and erotic fetishism is also revealing with regard to Calisto's discourse» (510-11). Calisto calls the *cordón* «santo» (185) and «mi gloria» (187), while at the same time, erotically questioning the object: «¿O qué secretos avrás visto de aquella excelente ymagen?» (187). Larsen cites Binet's category of fetishism associated with a simple material object as applicable to Calisto's case. According to Binet, the object becomes a fetish when it moves beyond being a simple reminder of the beloved and, instead, becomes an independent object loved for its own sake. As Larsen points out in the scene between Calisto and the *cordón*, the girdle «takes on a life of its own, in effect, equaling and then replacing her [Melibea] as the object of his diseased affections» (511). Celestina steps in to put a stop to Calisto's fetish behavior, reminding him that the rapture he feels caressing the girdle may replace that for the actual desired object, i.e. Melibea. She admonishes him: «tratar al cordón como cordón por que sepas hazer diferencia de habla quando con Melibea te veas; no haga tu lengua yguala la persona y el vestido» (188). Sempronio's objections to Calisto's «play» with the girdle are even more direct: «por holgar con el cordón, no querrás gozar de Melibea» (188). Furthermore, Calisto's behavior is irritating to everyone who witnesses it as Sempronio asserts: «Que mucho hablando matas a ti y a los que te oyen» (188). Celestina's and Sempronio's protests make it clear that Calisto's touching and fondling of the *cordón* is a fetish substitute for his desire for Melibea's body. Also, this is another example of the servants and Celestina taking command of the scene and admonishing Calisto for his behavior.

In this same scene, when Celestina calls Melibea «gentil (190),» Calisto takes offense that his beloved is described with such a pedestrian adjective. He reprimands the *alcahueta* by asking her «¿Crió Dios otro mejor cuerpo?» (190). From this question, it is obvious that Calisto has his mind set on her physical attributes rather than her gentility as observed by Celestina. Calisto then enumerates all her physical charms, again much to the chagrin of his servants and Celestina.²⁸

Calisto appears next in Act VIII when Sempronio and Pármemo overhear him singing. Although the song is not original with Rojas, it is telling that Calisto's song is one that intertwines the idea of imminent death with that of desire:

En gran peligro me veo,
en mi muerte no ay tardança,

28.— On this point, Severin remarks: «El escepticismo de los criados ante el éxtasis de Calisto en posesión del cordón de Melibea intensifica la parodia de aquél como amante cortés» (ed. 191).

pues que me pide el desseo
lo que me niega speranza (218).²⁹

Calisto is so distracted that he does not know if it is night or day and must be told by his servants that dawn has come after he has spent a sleepless night pining after Melibea. Upon realizing that morning has come, Calisto sets off for the church of *La Magdalena* to pray for Celestina's success in winning Melibea for him: «yré a la Madalena; rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio...» (219). On Calisto's ironic choice of a church dedicated to Mary Magdalene, David Burton asserts that «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» (38). Calisto's motives for prayer are clearly inappropriate. In desperation, he wants to cover all his bases, not relying solely on Celestina's powers of persuasion but also asking God to intervene to satisfy his desires. Sempronio counsels his master to have more patience and tells him that it is unreasonable to assume that he can quickly win Melibea's favors «como si ovieras embiado por otra qualquiera mercadería a la plaça» (220). Again, truth is in the mouths of the servants. Calisto does, in fact, believe that he can «buy» Melibea by paying Celestina to work on his behalf. And he sees Melibea as a «mercadería,» just like any other bauble that might catch his fancy in the market place. But Calisto insists on praying in the church of the Magdalene, asserting that he will remain there until the servants come to him with good news from Celestina. Rojas's audience would surely have seen Calisto's pious zeal as not only misdirected, but blatantly ridiculous and even heretical.

In Act IX, after Celestina's successful interview with Melibea, the go-between catches up with Sempronio and Pármemo who have come to persuade their master to leave the church. They warn Calisto not to reveal his suffering in a public place and remind him «Por Dios, que huygas de ser traýdo en lenguas, que al muy devoto llaman ypócrita» (249). It is noteworthy, as Burton points out, that Celestina refuses to give Calisto the news about Melibea inside the church and wants to establish some distance from it before speaking with him: «Salgamos, señor, de la yglesia, y de aquí a la casa te contaré algo con que te alegres de verdad» (249). Burton claims that Celestina wants to keep the sacred and the pro-

29.— The song is by Diego de Quiñones, *Cancionero General*, 288 (Severin, ed. 218). According to Lobera et al. the song «debió de ser bastante famosa en los últimos años del siglo xv (aparece citada y glosada en varias fuentes) y primeros del siglo xvi (de cuando datan las primeras versiones completas conservadas: en el *Cancionero general* y el de García de Resende)» (195).

fane separate. He states that «Celestina respects the sanctity of the sacred space by not speaking of her impious mission inside the building» (39). While this is true, Celestina's statement also implies that she is anxious to return to Calisto's house where, after receiving the favorable news about Melibea, Calisto will have access to the payment she anticipates. When Celestina tells him that Melibea is won over, Calisto initially reacts with incredulousness, telling her that the servants will think she is mad to have uttered such a statement. Sempronio takes control of the situation and whispers in his master's ear that Celestina needs to be immediately and handsomely rewarded for her work. He reproves both his master's lack of self-confidence and prolixity: «Con tu desconfianza, señor, con tu pocopreciarte, con tenerte en poco, hablas essas cosas con que atajas su razón. A todo el mundo turbas diciendo desconciertos... Dale algo por su trabajo; harás mejor, que esso esperan essas palabras» (250). At this prompting, Calisto decides to give Celestina a gold chain rather than the cloak she had previously asked for. As we know, this is the valuable gift that will lead to her death. Pármemo murmurs behind his master's back about the value of the chain and the fact that Celestina will certainly not share it with them.³⁰ Pármemo also comments that Calisto appears to be in a trance, hanging on Celestina's every word: «está colgado de la boca de la vieja, sordo y mudo y ciego, hecho personaje sin son...» (250). This characterization of Calisto, as utterly beguiled by Celestina, is indicative of his single-minded obsession with Melibea and his complete dependence on the *alcahueta*. When Celestina finally tells Calisto that Melibea returns his love, he does not trust his own senses to perceive her meaning but calls on Sempronio and Pármemo to verify her words. Specifically he says that he is not sure if he is dreaming or if he is awake. Garci-Gómez comments that Calisto lives in a world of dreams and fantasies and that «no podía confiar en la realidad de lo que veía o lo que oía, por mucho que lo intentara» (19). This evaluation concurs completely with Pármemo's assessment of his master as deaf, dumb and blind. Even when Celestina announces that she has arranged for Calisto and Melibea to speak that evening at midnight, Calisto remains incredulous: «¿tal cosa espero? ¿Tal cosa es posible aver de passer por mí?» (251). When Sempronio and Pármemo question the sudden acquiescence of Melibea to the desires of Calisto, Calisto turns on the very servants he had just relied on to help him navigate this new reality. He berates them calling them «locos, vellecos, sospechosos» (253). When Celestina takes her leave, Calisto crumbles to the ground in a state of exhaustion due to the sleepless nights he has endured waiting for Celestina to bring him news of Melibea.

30.—Pármemo is aghast when Calisto calls the valuable chain «una cadenilla»: «¿Cadenilla la llama? ... No estima el gasto. Pues yo te certifico no diesse mi parte por medio marco de oro, por mal que la vieja la reparta» (250).

Act XII opens with Calisto, who is restless, afraid that he has overslept and will be late to his appointed rendezvous at midnight. Once again, he is irritable and impatient with his servants. Larson comments on Calisto's behavior in this scene (and others) as indicative of his «never-ending adolescence» (513). When Calisto, together with Sempronio and Pármeno, arrives at Melibea's house, Calisto insists that Pármeno approach the door to see if Melibea is waiting for him. Pármeno excuses himself saying that it would upset Melibea to realize that other people were privy to the couples' meeting. Again, it is the servant who must remind the master that secrecy is of the utmost importance. When Pármeno speaks to Sempronio, he complains that Calisto had wanted him to be the first to approach so that Pármeno would run all the risk if, in fact, the meeting was a trap. When Lucrecia is the first to answer his call, Calisto overreacts. Rather than asking after her mistress he immediately assumes that he has been tricked. This complete lack of faith in Melibea is another example of his lack of self-confidence as well as a lack of confidence in Celestina, in whom he had placed all his hope and not a little of his wealth. When Melibea speaks to Calisto he is, of course, overcome with joy only to have that joy dashed when Melibea informs him that she has agreed to speak with him only to dissuade him from pursuing her further. His reaction is to curse his servants, curse Celestina and, first and foremost, bemoan his torment. Melibea reassures him that she only wanted to be certain of his resolve and, once again, the reaction of Calisto is swift and extreme. He speaks of his unworthiness in comparison with Melibea's perfection. His self-doubt quickly returns: «me estoy remirando si soy yo Calisto a quien tanto bien se [le] haze» (261). Melibea curses the doors that keep them apart to which the impetuous Calisto replies that he will break them down. It is Melibea who must remind him, «No sueltes las riendas a la voluntad» (262). However, as we have seen, Calisto's *voluntad*, his single-minded desire for Melibea, is his only drive, unrestrained by warnings from his servants or the pleadings of his beloved. He only desists when Melibea invites him to scale the walls of her garden on the following night so that they may be together. Calisto, as Burton has noted, attributes his success with Melibea to the prayers he had offered at the Church of the Magdalene. Burton states that «Once again Calisto misuses and misunderstands the role of religion ... 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» (39-40).³¹ Calisto is equally mistaken about the bravery of Sempronio and Pármeno

31.— On this point Lida de Malkiel asserts that for Calisto «Dios es, sencillamente, un instrumento de mayor potencia, no de distinto orden, que los sirvientes o la alcahueta, y la equívoca elucubración teológica que, presa de la obsesión amorosa, confunde las categorías sagradas y profanas.» (369).

when he reassures Melibea that he has come accompanied by the bravest of men. All the while, the servants have been planning the speediest and surest route for a quick escape, should their master be detected.

Upon returning home after this first meeting with Melibea, Calisto again seeks the reassurance and affirmation of the servants. He wants to know if the servants had overheard his conversation with Melibea.³² When he asks Sempronio and Pármemo if they had been afraid while waiting on him, the two servants lie about their cowardice and assure their master that they were ready to defend him with the lives. Calisto is either gullible enough to believe them or suffers from complete self-delusion. He even offers the two further rewards for their fine work.³³ As we know, Sempronio and Pármemo will have no further interaction with Calisto. Soon they will be arrested and executed for the murder of Celestina which they perpetrate shortly after leaving their master to rest after the night spent in conversation with Melibea.

In Act XIII, we witness the many and conflicting reactions of Calisto to the news of the execution of Sempronio and Pármemo. He, at first, bemoans their deaths, calling them «mis leales criados» (278), «mis grandes servidores» (278), and «mis fieles secretarios y consejeros» (280). But then, quickly, his lament turns inward and he expresses concern for his honor: «O amenguado Calisto, deshonorado quedas para toda la vida» (280). Calisto repeats his fear of loss of honor at least three more times³⁴ before he changes his tune and vows not to let the servants' deaths stand in the way of his affair with Melibea. He now calls Sempronio and Pármemo «sobrados y esforçados» (281) and states that «agora o en otro tiempo de pagar havían» (281). As a short-term measure to save face, Calisto decides to pretend that he was out of town the previous day. He even says that he will pretend to be insane, if necessary, so that he can keep his rendezvous with Melibea. Guardiola-Griffiths sees Calisto's decision as cowardly and indicative of his complete failure to play the part of the «amo» when his servants are executed. She states: «Calisto es consciente de su deber, pero prefiere dedicarse a la consecución de goces mayores» (43).³⁵

32.— Perhaps a foreshadowing of his desire in the garden to have «testigos de su gloria» (285).

33.— Severin points out the humorous possibilities of Sempronio's and Pármemo's cowardice in this act: «First they voice their fears, then they run away gratuitously; next they try to impress one another with their past feats of courage; finally they try to impress Calisto with their bravery» (*Tragicomedy and Novelistic Discourse* 78).

34.— «yo bien siento mi honrra» (280); «¡O mi triste nombre y fama, cómo andas al tablero de boca en boca!» (280); «anda mi hazienda de mano en mano y mi nombre de lengua en lengua» (281).

35.— On this point, Lobera et al. observe that «después de la ejecución de Sempronio y Pármemo, en un extraordinario monólogo, se plantea afrontar el hecho, asumir de algún modo sus responsabilidades como señor. Al final su impulso —que no llegado a plan— naufraga en un mar de dudas y acaba anegado por su obsesivo deseo sexual, por los fantasmas que

In Act XIV, Calisto scales Melibea's garden walls for the first time. In this encounter, Calisto is anxious to have a physical relationship but he must overcome Melibea's initial rebuffs. Not surprisingly, Calisto's primary concern is with his own feelings and desires: «Mora en mi persona tanta turbación de plazer...» (284); «nadando por este huego de tu desseo toda mi vida» (285); «no esté queda mi pasión; para penar de nuevo» (285). And then the *coup de grâce* —when Melibea agrees to succumb to Calisto desires, he reproves Melibea's dismissal of her maid, saying that he would welcome Lucrecia as one of the «testigos de mi gloria» (285). His desire to have witnesses for his conquest flies in the face of any concern for keeping the affair a secret. John England, among others,³⁶ has written about Calisto's shocking statement to Lucrecia. In his article, «'Testigos de mi gloria': Calisto's Bestial Behavior,» England writes: «In wishing to take Melibea's virginity in the presence of a witness, Calisto seeks to lower himself and Melibea to the level of the beasts; the behavior which he proposes was condemned vigorously by theologians and secular writers alike, as there was general agreement that sexual activity both inside and outside marriage should be conducted in private» (81). England ties this act of potential voyeurism to other instances in the work. For example, in Act VII, when Celestina wants to watch Pármeneo in bed with Areúsa, or when Lucrecia seeks to usurp Melibea's place and embraces Calisto in Act XIX. Also relevant here are the comments of the servants Sosia and Tristán. While not ocular witnesses to the love-making, since they are down below in the street waiting on their master, they overhear the lovers' conversation and comment of Calisto's good fortune.³⁷ As England points out, the comments of Sosia and Tristán «provide a powerful commentary on Calisto's callous indifference to the recent deaths of Pármeneo and Sempronio» (88). Sosia openly comments on Calisto's attitude towards the death of his former servants: «dos moços entraron en la salsa destes amores» (286). To which Tristán replies: «Ya los tiene olvidados... Veslos a ellos [a Melibea y Calisto] alegres y abraçados, y sus servidores con harta mengua degollados» (286).

Calisto is notably laconic when Melibea laments the loss of her virginity. His only comment is that he is surprised to find it is already morning and leaves without another word to Melibea. On this point, Baltanás states, «Calisto, *post coitum*, ya no vuelve a hablar. Abrevado su deseo, no parece que tenga humor para decir más nada. Ni una palabra tierna,

pueblan su imaginación, pero es difícil no creer que esos fantasmas acuden precisamente a su invocación» (clxx).

36.— On Calisto's bestial behavior, see also Severin's *Witchcraft in Celestina*; and Deyermond's «El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo.» Guardiola-Griffiths clearly states that «El deseo que siente Calisto le transforma en una especie de bestia, que ya no razona sino que actúa según sus instintos amorosos» (44).

37.— «Oygo tanto que juzgo a mi amo por el más bienaventurado hombre que nació...» (285).

ni un requiebro amoroso. Ni siquiera una dulce despedida» (11). When Calisto finds himself alone later, shut up in his room, he bemoans his loss of honor due to the public executions of Sempronio and Pármeneo but barely speaks about Melibea. He merely states that, now that his lust has been satisfied,³⁸ he is keenly aware of the public infamy he must suffer. And, of course, Calisto places the blame for his troubles squarely on the shoulders of another—in this case, the judge who condemned his servants to death. Specifically, Calisto says «O cruel juez, y qué mal pago me as dado del pan que de mi padre comiste. Yo pensava que pudiera con tu favor matar mil hombres sin temor de castigo» (289). In studying this section of the *Tragicomedia*, Rank comments that «Calisto's words consistently hint at the potential for corrupt ties between the judge and what was obviously an influential family» (157).³⁹ Calisto goes on to call the judge a «público delincente» (289). But, true to his mercurial nature, Calisto soon changes his tune completely and says that the judge had acted swiftly and decisively in his decision to execute the servants in order to preserve his (Calisto's) honor —«él por no hazer bullicio, por no me disfamar, por no sperar a que la gente se levantasse y oyessen el pregón, del qual gran infamia se me seguía, los mandó justiciar tan de mañana» (291). It is evident that Calisto has changed his mind because he now calls the judge a «verdadero hermano» (291). And, just to cheer himself up completely, Calisto finally reminds himself of the recent «gran gozo» (291) he had enjoyed with Melibea and affirms that «ningún dolor ygualará con el recebido plazer» (291). He renounces all concern for honor, riches and family and decides to close himself off in his room by day and spend his evenings in the paradise of Melibea's garden. As Dunn has noted, «Reversing day and night, unaware of either time or necessity, [Calisto] is removed from the world's natural pulse and rhythm. He can respond to nothing but the flux of feeling and the allurements of fantasy» (113). Calisto endures the hours until he can once again be with Melibea by turning to his «dulce ymaginación» (292). Addressing his imagination, as if it represents a partner in conversation, Calisto implores: «trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella ymagen luzinente; buelve a mis oýdos el suave son de sus palabras...» (292). While Calisto carries on this lengthy soliloquy, Sosia and Tristán discuss their master's mental state. Sosia is surprised that Calisto remains shut up in his room all day. But Tristán astutely observes that their master is suffering from conflicting emotions: «aquéxale por una parte la tristeza de aquellos moços, por otra le alegra el muy gran plazer de lo que con su Melibea ha alcançado» (293).

38.— «agora que está elada la sangre que ayer hervía» (288).

39.— Rank speculates that this judge may, at one time, have lived in Calisto's home: «He calls the judge among other things 'hombre de baxo suelo'... who has repaid so badly his father's hospitality in whose house he may have lived, indicated by the phrase: 'del pan que de mi padre comiste'...» (161).

Tristán is perhaps being a bit too generous in labeling Calisto's reaction to the deaths of Sempronio and Pármeno as sadness. Calisto is actually more concerned about the public knowledge of their involvement in his love affair than in expressing grief for their deaths. Nonetheless, it is true that Calisto is dealing with a number of warring emotions simultaneously, as Tristán observes.

Calisto does not appear again until Act XIX when he has another rendezvous with Melibea in her garden. He overhears Melibea and Lucrecia singing and waits to make his presence known so that he can listen to them.⁴⁰ The lovers address each other as «mi señora y mi bien todo» and «mi señor y mi alma» respectively (322). Unexpectedly, it is Lucrecia who throws herself into Calisto's arms before Melibea embraces him. Melibea upbraids her maid who she thinks has gone mad with passion («loca de plazer») and tells her, «déxame gozar lo que es mío; no me ocupes mi plazer» (323). Severin concludes that Lucrecia's amorous overtures to Calisto are a reaction to the sensuality of this scene (323). On Lucrecia's actions, England states, «It is little wonder that by Act XIX she [Lucrecia] seeks to live a little herself by removing Calisto's armour with enthusiasm, provoking an order from Melibea to keep her hands off» (85-86).⁴¹ When Calisto turns his attentions to Melibea she implores him to restrain himself and complains of his «riguroso trato» (323). England sees a sharp contrast between Calisto's words and actions when he is apart from Melibea and his comportment when they are together—«his fine words when thinking about Melibea when they are apart are replaced by coarse and aggressive speech and behavior in her presence» (88). Guardiola-Griffiths concurs, stating that Calisto's language when he is with Melibea «dista mucho de los servicios, sacrificios, devoción y obras pías que primero tenía ofrecidos» (43). But we must recall that these promises of service and sacrifice on Calisto's part have been mere verbiage. In fact, the only real act of devotion Calisto offers to Melibea is his own suffering. When she asks him to stop manhandling her garments, Calisto responds with the infamous line, «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas» (324). Guardiola-Griffiths contrasts the delicate words and courtly language of Melibea during this encounter with what she calls «la actitud más grosera de Calisto» (43). Commenting on Calisto's coarse comment, this critic states «Cualquier intento de mantener su cortés habla ha desaparecido con estas palabras tan explícitas» (43). Larsen feels that, in this scene, Calisto's «carnal behavior and gross

40.—Burke analyzes this song in terms of the sense of sound. In the song, Lucrecia also refers to the senses of sight, smell and taste. He finds significant the fact that the women's song does not mention touch, traditionally considered the basest of the five senses (111-12).

41.—Lobera et al. agree with this explanation, stating that «Se supone que Lucrecia aprovecha para manosear a Calisto en razón de que, como criada, debe ayudarlo a despojarse de su armadura» (321).

speech figure more as a compensation for other inadequacies he scarcely senses» (510) and later states that «[h]is forwardness may be a screen for its opposite» (510). Larsen questions Calisto's capacity for any genuine deep sentiment. Such an interpretation certainly adds a level of depth to what most critics see as Calisto's coarseness and indifference to Melibea's physical and emotional well-being.⁴²

Melibea's answer to Calisto's crude metaphor is to ask if he would like Lucrecia to bring them something to eat and drink: «Señor mío, ¿quieres que mande a Lucrecia traer alguna collación?» (324). We may interpret Melibea's question as either a stalling tactic in response to Calisto's rough treatment or she may simply want to indulge in other sensual pleasures, such as food or drink, to accompany the upcoming sexual pleasures. Burke, however, rejects the idea that this scene is an example of a medieval feast involving indulgence of all the senses and claims that in Act XIX «ingestion ... is metaphorical and not real» (116). While it is true that Calisto rejects Melibea's offer of refreshments —«No ay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder...» (324)⁴³— I see Melibea's offer as part of her complete surrender to the joys of the flesh. She has, by her own account, spent a month enjoying sexual encounters with Calisto and it is not surprising that her awakening to erotic pleasure should incite her other senses as well.

The next time Calisto speaks is at dawn when he realizes he must leave Melibea's garden. As we have seen, Calisto was very laconic after their first sexual encounter and, here, he speaks of «la noble conversación de tus delicados miembros» (324). In other words, Calisto is praising his own physical interactions (exchanges?) he had enjoyed with Melibea's body rather than any real conversation between the two. Also, given the former explicitness of Calisto's language, it is not too far-fetched to say that the phrase «delicados miembros» specifically refers to Melibea's genitals and breasts. Obviously, Melibea has likewise enjoyed sexual pleasure as she responds that she is the one who actually reaps the greater joy from their encounters.⁴⁴

The next words that Calisto utters are in response to the agitated shouts of his servants, Sosia and Tristán, waiting below. The scene is ironic because, as Lida de Malkiel observes, this is one of only two in-

42.— I am aware that such a phrase is projecting contemporary ideas on the couple's relationship but I feel that Calisto's refusal to engage in any meaningful conversation with her beyond a litany of his own desires is indicative of callousness and lack of self-perception. As Lida de Malkiel observes, «Calisto se embriaga oyéndose hablar; sus palabras van creándole la realidad a medida que las derrama en series cada vez más osadas» (358).

43.— Lida de Malkiel points out that this is not the only time that Calisto refuses food when it is offered. He rejects food also in Acts VIII, XI, XII, XIII, and XIV (358).

44.— Melibea states: «Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me hazes con tu visitación incomparable merced» (324).

stances when Calisto shows true bravery and acts out of concern for another. But this second time it will bring about his death.⁴⁵ It is also ironic because the servants respond to Calisto's offer of help by telling him that they do not need his assistance because the noise that disturbed them was only Traso and his ruffians making a ruckus. Calisto also refuses to heed Melibea's pleas for him not to descend without his armor. Impulsive to the end but, in this last instance, magnanimous at best and foolish at worst, he falls from the ladder in his haste to assist his servants. Calisto's last words mirror those of the dying Celestina when he cries out «¡O váleme Santa María, muerto soy! ¡Confesión!» (326).⁴⁶

We return to the questions we asked about Calisto at the beginning of this essay. Arguments for him as a parody of a courtly lover, an eternal adolescent, a sexual predator or a pure egotist may, at times in the narrative, be entirely applicable. But if we look at the totality of his actions and, more importantly, his words (since these are the only vehicle for understanding characters in a work without authorial narration), we do discover complexities. Calisto often displays a lack of confidence in himself and in others. He is self-absorbed to the point of distraction and regularly experiences bouts of depression, sleeplessness and self-imposed solitude. While love-sickness accounts for his mood swings, when his erotic desires are fulfilled, he shows himself to be unrefined and coarse in his treatment of Melibea. He loses himself in his own rhetoric but he constantly turns to his servants for advice and affirmation. Calisto does not trust his own senses nor his own perceptions of events around him. Pursuing his obsession with Melibea, he loses sight of larger questions such as class standing, honor and his responsibilities as *señor* of his household. But Calisto's lust is not that of an unrestrained adolescent since he sets his sights on a sole individual of noble lineage. And he shows himself forthright and generous in his interactions with Celestina. Calisto depends on his servants for advice, which he most often ignores, and his loyalty towards those who serve him waxes and wanes in direct proportion to his success with Melibea. Calisto is difficult to decipher, as Rank has pointed out, but at the core of his personality is an eternal conflict between the sexual desires of the individual and the moral dictates of a society. Baltanás clearly sees this conflict, as played out in the *Tragicomedia*, as very much a product of its time, i.e., the end of the medieval period and the beginnings of the Renaissance in Spain. He states that the *Tragicomedia* reflects «Un conflicto de amor y sexo en una época —albores del Renacimiento— que se estaba replanteando ambos conceptos así como

45.— The first is when, during his meeting to speak to Melibea through the closed door, he hears noises inside the house but vows to remain at his post regardless of the consequences: «¡Bullucio oygo, perdido soy! Pues viva o muera, que no he de yr de aquí» (259).

46.— We recall Celestina's cry in Act XII: «¡Ay, que me ha muerto, ay, ay, confesión, confesión!» (274).

las relaciones entre los mismos, sin encontrar aún una salida» (17). This irresolvable conflict is what puts the tragedy in Rojas's *Tragicomedia* and what constitutes the tragic in the characterization of Calisto. But there is also an element of the comic in the depiction of Calisto's personality. At times, Calisto is a besotted buffoon in his pursuit of Melibea. He misreads the motives of those around him and he floats in a world with his own erotic desires as the center of his universe. His rhetoric is over-the-top and tries the patience of his servants and Celestina —characters whose practical nature stands in sharp contrast to the fantasy world of Calisto. He has an uncanny ability to justify his actions and rationalize his decisions. Even Calisto's death is ironic since, in one of his few moments of noble action, he suffers an accident. His pedestrian death —falling from a ladder and splattering his brains on the pavement— sets in motion the inevitable suicide of Melibea and the lament of her father. Calisto's words and deeds, as we have noted, embody both the comic and the tragic. If we follow Calisto's trajectory throughout the *Tragicomedia*, we discover the cruel consequences of blind obsession while also laughing at the fool in love. Calisto is, as Baltanás astutely observes, a product of the historical moment of his creation but, in other respects, he is timeless. His sexual desires take over his personality, obscuring a complete understanding of him. But what we do see and hear from Calisto creates a figure with whom we can, at times, sympathize and, at other times, disdain.

Works Cited

- BALTANÁS, Enrique. «El matrimonio imposible de Calisto y Melibea (notas a un enigma).» *Lemir* 5 (2001): 1-17. Web. 21 Feb. 2009.
- BURKE, James F. *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in Celestina*. University Park, Penn.: Pennsylvania State UP, 2000. Print. Penn State Studies in Romance Literatures.
- BURTON, David. «Fallen, Unrepentant, and Unforgiven: Calisto at *la Magdalena*.» *Celestinesca* 27 (2003): 35-41. Print.
- CASTELLS, Ricardo. «Calisto and the Imputed Parody of Courtly Love in *Celestina*.» *Journal of Hispanic Philology* 15.3 (1991): 209-20. Print.
- . *Fernando de Rojas and the Renaissance Vision: Phantasm, Melancholy, and Didacticism in Celestina*.» University Park, Penn.: Pennsylvania State UP, 2000. Print. Penn State Studies in Romance Literatures.
- DEYERMOND, Alan. «Divisiones socio-económicas, nexus sexuales: la sociedad de *Celestina*.» *Celestinesca* 8.2 (1984): 3-10. Print.
- . «*Hilado-cordón-cadena*: Symbolic Equivalence in *La Celestina*.» *Celestinesca* 1.1 (1977): 6-12. Print.
- . *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*. Oxford: Oxford UP, 1961. Print. Oxford Modern Languages and Literatures Monographs.
- . «‘El que quiere comer el ave’: Melibea como artículo de consumo.» *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega en el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*. 3 vols. Granada: U of Granada, 1985. I: 291-300. Print.
- . «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*.» *Neophilologus* 45 (1961): 218-21. Print.
- DUNN, Peter N. *Fernando de Rojas*. Boston: Twayne, 1975. Print. Twayne’s World Authors Series, 368.
- ENGLAND, John. «‘Testigos de mi gloria’: Calisto’s Bestial Behavior.» *La corónica* 28.2 (2000): 81-90. Print.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel. «El sueño de Calisto.» *Celestinesca* 9.1 (1985): 11-22. Print.
- GUARDIOLA-GRIFFITHS, Cristina. «Calisto y las consecuencias del deseo. Una posible influencia de las *Metamorphosis* en la *Tragicomedia*.» *Celestinesca* 28 (2004): 33-46. Print.
- HERRERO, Javier. «The Stubborn Text: Calisto’s Toothache and Melibea’s Girdle.» *Literature Among Discourses: The Spanish Golden Age*. Eds. Wlad Godzich and Nicholas Spadaccini. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986. 132-47. Print.
- LACARRA, María Eugenia. «La parodia de la ficción sentimental en ‘*La Celestina*’.» *Celestinesca* 13.1 (1989): 11-29. Print.

- LARSEN, Kevin S. «Calisto on the Couch: An Aspect of Fernando de Rojas's 'Modern' Psychological Insight.» *Neuphilologische Mitteilungen* 101.4 (2000): 505-17. Print.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962. Print.
- MARTIN, June Hall. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courty Lover*. London: Tamesis, 1972. Print. Colección Tamesis, Serie A, Monografías, 21.
- RANK, Jerry R. «'O cruel juez, y que mal pago me has dado...': Or Calisto's Urban Network.» *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Century. Proceedings of An International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas. Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24 November 1991*. Eds. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 155-64. Print.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. 3rd ed. Madrid: Cátedra, 1989. Print. Letras hispánicas 4.
- ROJAS, Fernando de y «Antiguo Autor.» *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Eds. Franciso J. Lobera et al. Barcelona: Crítica, 2000. Print. Biblioteca clásica, volume 20.
- SEVERIN, Dorothy Sherman. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. Print. Cambridge Iberian and Latin American Studies.
- . *Witchcraft in Celestina*. London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1995. Print.
- SOLOMON, Michael. «Calisto's Ailment: Bitextual Diagnostics and Parody in *Celestina*.» *Revista de estudios hispánicos* 23 (1989): 41-64. Print.
- WALDE MOHENO, Lillian von der. «El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad.» *eHumanista* 9 (2007): 129-42. Web. 22 Feb. 2009.
- WEINBERG, F.M. «Aspects of Symbolism in *La Celestina*.» *Modern Language Notes* 8 (1971): 136-53. Print.
- WEST, Geoffrey. «The Unseemliness of Calisto's Toothache.» *Celestinesca* 2.1 (1979): 3-10. Print.





SCARBOROUGH, Connie L., «The Tragic/Comic Calisto: Obsessed and Insecure», *Celestinesca*, 34 (2010), pp. 179-200.

RESUMEN

En las páginas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Calisto se revela como un personaje más complejo que aparece inicialmente. En vez de ser un simple estereotipo del amante cortesano, manifiesta unas contradicciones e inconsistencias que revelan una falta de seguridad en sí mismo. Mientras persigue ciegamente su pasión sexual por Melibea, no logra dirigir bien su casa y busca la aprobación y la ayuda de sus criados y de Celestina. Incluso falla como amante sufrido porque constantemente muestra impaciencia e irritabilidad hacia los a su alrededor. Calisto es el rey de la retórica excesiva y muestra una falta de confianza en Celestina a pesar de que le recompensa con generosidad. Emplea mal las creencias religiosas por rezar para que gane a Melibea y malinterpreta los motivos y el carácter de sus criados. Cuando logra poseer físicamente a Melibea, la trata con severidad y el lenguaje grosero que utiliza cuando está con ella contrasta con su discurso cortés cuando no está en presencia de la dama. Calisto es tanto trágico como cómico y nosotros, los lectores de la *Tragicomedia*, presencian las consecuencias crueles de una obsesión ciega mientras que también nos reímos del necio enamorado.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Calisto, trágico, cómico, parodia, adolescente, contradicciones, obsesión

ABSTRACT

Calisto emerges from the pages of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* as a more complex character than he initially appears. Rather than a mere stereotype of the courtly lover the contradictions and inconsistencies he manifests reveal his own insecurities. While blindly pursuing his sexual passion for Melibea he fails to manage well his own household and constantly seeks the approval and help of his servants and Celestina. He even fails as the long-suffering lover when he continuously shows himself to be impatient and irritable to all around him. Calisto is the king of rhetorical excess and but shows a single lack of confidence in Celestina even though he handsomely rewards. He misuses religious belief by praying for Melibea's affections and completely misreads the motivations and character of his servants. When he does possess Melibea physically, he treats her harshly and his rhetoric is crude in contrast to his courtly speeches he offers when not in her presence. Calisto is both a tragic and comic figure and readers of the *Tragicomedia* witness the cruel consequences of blind obsession while also laughing at the fool in love.

KEY WORDS: *Celestina*, Calisto, tragic, comic, parody, adolescent, contradictions, obsession.

Reseñas

José Antonio Bernaldo de Quirós, *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, ed. Manuscritos, 2010. 270 pp.

En el título y subtítulo del libro que se reseña —*Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*— su autor, José Antonio Bernaldo de Quirós, ya nos está haciendo partícipes de sus intenciones. Por un lado, su preferencia por la más antigua versión de *La Celestina* impresa, la de 16 autos; y por otro, su objetivo de llegar a recuperar los textos de los que se sirviera Fernando de Rojas para su obra. La ilustración de la portada sobre la que se inscriben título, subtítulo y nombre de autor, una puerta cerrada y antigua con sus correspondientes aldabas, parece invitarnos a llamar con ellas y atravesarla abriendo las páginas del libro para encontrar lo que sutilmente nos puede insinuar la portada. Y efectivamente, ya el epígrafe que da paso a su Introducción (pp. 9-75) nos indica el camino: «Hacia *La Celestina* original», camino que ha trazado siguiendo el que en el año 2000 desbrozara su precursor en la materia José Guillermo García-Valdecasas en su polémico libro *La adulteración de La Celestina*¹ y a quien dedica su trabajo como tributo de admiración; camino por el que discurre con seguridad y firmeza —no en balde lo ha ido construyendo con paciencia y tesón durante cinco años según lo demuestran cuatro artículos,² de los cuales el libro que se reseña es la síntesis— hasta llegar a la conclusión que, de forma generalizada, se podría formular así: Fernando de Rojas no encontró solamente el primer auto de

1.— García Valdecasas, José Guillermo, *La adulteración de La Celestina*, Madrid, Castalia, col. «Literatura y Sociedad», 2000.

2.— «Comentarios a la hipótesis de García-Valdecasas sobre la gestación de 'La Celestina'», *Espéculo*, 30 (2005); «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-340; «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108; «El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos», *Etiópicas*, 5 (2009), pp. 162-184.

La Celestina, sino una obra de teatro inacabada cuya extensión abarcaría aproximadamente los catorce primeros autos; por tanto, el Bachiller se habría limitado a escribir los autos xv y xvi de la versión *Comedia*, la escena inicial en la huerta, el conjuro, los cinco nuevos autos de la versión *Tragicomedia*, y a introducir numerosas interpolaciones (sentencias, alusiones mitológicas, frases de estilo latinizante, etc.), a lo largo de todo el texto original, con lo cual desvirtuó, y estropeó, la obra maestra de la que había partido. Así mismo, García-Valdecasas y con él Bernaldo de Quirós consideran que la Carta de «El autor a un su amigo» y los «Versos acrósticos» los escribió Rojas.

Esta teoría rompedora con la opinión mayoritaria ha tenido, como el propio Bernaldo de Quirós declara, «pioneros» (p. 16). En efecto, en 1986 Fernando Cantalapiedra Erostarbe había sacado a luz su *Lectura semiótico-formal de La Celestina* y, en 1991, Antonio Sánchez Sánchez-Serrano en colaboración con quien esto escribe (en adelante Sánchez y Prieto) había publicado el libro *Fernando de Rojas y «La Celestina»*, precedidas las obras de estos autores por sendas tesis doctorales sobre la materia y algunos artículos. Y como sus pasos parecen resonar en las páginas del libro de García Valdecasas y por ende en el de Bernaldo de Quirós, creo oportuno presentar una síntesis de sus conclusiones.

Fernando Cantalapiedra, aplicando el método semiótico al análisis de los personajes, de los objetos y del espacio, y realizando estudios formales sobre los refranes, secuencias, fuentes literarias, mensajes cifrados que considera existen dentro de la obra y en los materiales liminares y xilográficos, estima que el manuscrito del «antiguo autor» contenía los doce primeros autos (sin la presencia de Pleberio ni la muerte de Celestina), por lo que Rojas se limitó a acabar la *Comedia* añadiendo cuatro autos, la escena de la huerta, el diálogo entre Pleberio y Alisa sobresaltados por el ruido que oyen en la cámara de Melibea, el conjuro e interpolaciones de sentencias, refranes...; después introduciría el Tratado de Centurio. En la tesis había afirmado que el anónimo autor había escrito una comedia y Rojas una tragedia, con sustitución de un saber médico por otro jurídico, lo cual supone una modificación de la obra y sus contenidos. El Tratado de Centurio se debe a Rojas.³

Sánchez y Prieto, interpretando las piezas preliminares como mensajes comunicacionales y tomando en consideración los desajustes temporales y otras disociaciones internas existentes en el corpus de la obra, postulan que la *Celestina* —y los múltiples problemas que conlleva— es consecuencia de la reelaboración que Rojas hizo de una comedia completa de estirpe humanística, hecha a su vez a partir del texto de un «antiguo au-

3.— Cantalapiedra Erostarbe, Fernando, *Lectura semiótico-formal de 'La Celestina'*, Kassel, Reichenberger, 1986. La tesis doctoral fue leída en la Universidad de la Sorbona en 1979 y lleva el título: *Pour une analyse sémiotique de «La Célestine»*, de Fernando de Rojas. Posteriormente ha ido desarrollando su teoría ampliamente hasta la fecha.

tor» (cuyas «razones» acababan donde ponía una cruz en el margen), titulada *Comedia de Calisto y Melibea*; su autor se la habría enviado en estado manuscrito al Bachiller, y posiblemente desde Italia, en agradecimiento de «las muchas mercedes de su libre liberalidad recibidas», según especifica en la Carta que dirige a «su amigo» (obsérvese que aquí Rojas es el «amigo», el destinatario de la Carta, no su autor/emisor). Rojas habría transformado esa comedia completa de final feliz en una tragedia de final catártico y moralizante «compuesta en reprehensión de los locos enamorados que a sus amigos llaman y dicen ser su Dios», lo cual supone el paso de una comedia *corrigendo mores* a una tragedia *reprobatio amoris*. Asimismo, el Bachiller habría hecho transposiciones de textos con consecuencia en la trama e interpolaciones no sólo en el corpus de la obra (como la secuencia de Celestina en su casa realizando el conjuro), sino también en la Carta. En cuanto a la *Tragicomedia*, toda ella sería obra suya.⁴

Llama particularmente la atención el hecho de que estas tres teorías, emanadas de planteamientos y metodologías diferentes e independientes entre sí, lleguen a resultados tan semejantes.⁵ A las tres, la crítica tradicional las consideró heterodoxas por chocar con sus expectativas, fundamentalmente en relación con la autoría; sin embargo, desde la perspectiva actual, encajan en los nuevos derroteros que van abriendo nuevas vías de investigación en las que el papel de Rojas se va minimizando progresivamente hasta casi desaparecer. A este respecto, Bernaldo de Quirós (pp. 16-17) trae a colación las posturas de Di Camillo, para quien Rojas, más que autor-inventor sería editor de una obra que tras haber comenzado su andadura en Italia como comedia humanística en latín, habría sufrido sucesivas reelaboraciones hasta llegar a sus manos; de Canet, quien piensa que ya existía una *Comedia* completa anterior a Rojas; y de Snow, quien ya en 1999-2000 «había expresado muy fundadamente sus dudas sobre el hecho de que Fernando de Rojas pudiera ser el autor de *La Celes-*

4.- Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio y Prieto de la Iglesia, Remedios, *Fernando de Rojas y La Celestina*, Teide, Barcelona, 1991. Como en el caso anterior, también este libro es fruto de una tesis doctoral. La tesis de Sánchez Sánchez-Serrano fue defendida en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información (Departamento de Lingüística y Literatura) en 1985; su título es: *Mensaje de «La Celestina». Análisis de un proceso de comunicación diferida*, y tuvo su génesis en un libro publicado en 1971 con el título *Solución razonada para las principales incógnitas de «La Celestina»*. Posteriormente a la tesis, han ido desarrollando su teoría hasta la actualidad.

5.- En este sentido, García-Valdecasas declara en nota que una vez ya escrito su libro, descubrió, tarde y por casualidad, el de Sánchez y Prieto, del que destaca aspectos coincidentes con el suyo. Escribe: «Así, advierten que la Carta corresponde al estado manuscrito de la *Comedia*, o que los ‘quince días’ son el tiempo empleado en remozarla; reconocen el carácter dramático de la obra original, la presencia de interpolaciones, el sentido de los ‘mil abrojos’ o del término ‘compuso’ y otros aspectos de los cuales me ocupé en el próximo capítulo» (p. 80, n. 45). Naturalmente, entre los dos planteamientos existen diferencias que no vienen al caso, puesto que de lo que se trata en esta ocasión es de fijarnos en las coincidencias, no en las divergencias.

tina» (p. 17). En toda esta vertiente de investigadores, el verbo «acabar» se toma en su significado de «arreglar», «dar una segunda mano», labor que todos le asignan a Rojas en mayor o menor proporción.

No obstante, la opinión mayoritaria defiende que sólo el primer acto no es de Rojas, y a rebatir sus argumentos, uno por uno, dedica Bernaldo de Quirós cuatro páginas de su libro (pp. 17-20). Es lacónico y contundente, sólo precisa seguir a García-Valdecasas, resumir su bien pensado artículo de 2008, al que remite, y apoyarse puntualmente en Cantalapiedra (por su inventario de 150 correspondencias estilísticas entre el auto 1 y los once siguientes) y en Emilio de Miguel Martínez (pp. 19, 22-23), y hace bien, pues aunque los argumentos de este importante catedrático vayan dirigidos a defender la autoría total de Rojas, gran parte de ellos sirven también para apoyar la unidad de estilo y de procedimientos que se pueden observar en la obra «acabada» por el Bachiller.

Y precisamente la unidad de estilo y de procedimientos serán dos de los pilares sobre los que sustentará su defensa de la tesis de García-Valdecasas (pp. 22-24). En cuanto a la unidad de estilo, escribe Bernaldo de Quirós: «Hasta el acto XIV conviven en la obra dos niveles estilísticos: un lenguaje de insuperable realismo, de intervenciones breves y ajustadas, muchas veces coloquiales; y un lenguaje retórico, latinizante y adornado. El anónimo y Rojas.» (p. 22). Y en efecto, es cierto que en los dos autos finales el primero de los dos estilos desaparece quedando solo el segundo. Otro de los pilares, y muy importante para comprender la peculiar e interesante edición de la *Comedia* que Bernaldo de Quirós nos ofrece en el presente volumen, es la consideración de las interpolaciones, que, a juicio de García-Valdecasas/Bernaldo de Quirós, empeoran el texto casi sistemáticamente: son aquellas que interrumpen el hilo del diálogo, sentencias, citas de textos literarios, alusiones mitológicas, frases amplificadoras y de sintaxis farragosa, adjetivos antepuestos y antítesis, construcciones latinizantes y réplicas larguísimas.

Precisamente la circunstancia de que este estilo aparezca profusamente en la *Tragicomedia* (pp. 24-32) es una de las razones por las que los dos celestinistas consideran que la escribió Rojas (pp. 24-32). Otras razones que esgrimen son las contradicciones que ven entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*, como el cambio de Areúsa en su relación con Centurio o la caracterización de las dos muchachas; algunos desaciertos en el Tratado de Centurio, tal la falta de motivación en la venganza de Elicia y Areúsa, y la señalada recientemente por Cantalapiedra: en estos autos los personajes no ríen, mientras que sí lo habían hecho entre los autos 1 y XIII. Sánchez y Prieto⁶ apuntan otra razón que reforzaría las esgrimidas por estos celestinistas: si en el Prólogo de la *Tragicomedia* su autor declara: «acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan extraña labor

6.— *Op. cit.*, pág. 59.

y tan ajena de mi facultad» —y ya sabemos cómo «metió la pluma» en la obra que llegó a sus manos—, estas palabras equivalen, casi, a estampar su nombre y apellidos como autor de las adiciones, supresiones y sustituciones realizadas en la versión de veintidós autos.

Y llegados a este punto del camino en que ya se divisa la meta que Bernaldo de Quirós había anunciado al comienzo de su andadura, conviene comentar cómo la ha realizado. En primer lugar, desde mi punto de vista, la ha hecho bastante en solitario. Con ello quiero decir que se echa de menos algunas referencias bibliográficas que mostraran las deudas de unos investigadores con otros, aunque esta ausencia se pueda justificar si se tiene en cuenta que este estudio introductorio es fruto de artículos anteriores. Por otra parte, hubiera reforzado sus argumentos en contra de la tesis de que solo el auto I es del primer autor, si hubiera puntualizado que «auto» no es sinónimo de «cena», a juzgar por la definición que de «escena» dio Pedro Simón Abril, contemporáneo de Rojas, en su versión castellana de las obras de Terencio, a cuya tradición pertenece la *Celestina*.

Y por último, algunas objeciones a conceptos. ¿Se puede afirmar sin asomo de duda que cuando el autor de la Carta dice «fin bajo» se está refiriendo a su propia continuación del texto encontrado si en el renglón siguiente la califica de «obra discreta»? Aunque esta afirmación sea una opinión mayoritaria, debería repararse en que el adjetivo «bajo» (= humilde, de poca calidad) no es sinónimo de «discreta» (= elocuente, aguda); por tanto, más bien parece que cada sintagma se está refiriendo a realidades diferentes. Tampoco está muy claro que el Centurio de la *Tragicomedia* sea aquel amante de Areúsa que en la *Comedia* —según declara la propia muchacha en el auto VII— se había ido con su capitán a la guerra, le daba todo lo que había menester y la tenía honrada.

Pero en fin, estos son detalles que no empañan la importante contribución de Bernaldo de Quirós a los estudios celestinescos: la demostración de que la *Comedia de Calisto y Melibea*, despojada de todos los añadidos atribuibles a Rojas, emerge como una «obra dramática representable». Y este es precisamente el título que encabeza la parte de la Introducción que vamos a reseñar.

El apartado dedicado a «*La Celestina* como obra representable» (pp. 32-48) lo inicia preguntándose si *La Celestina* es teatro leído o representado, para concluir que si la obra ha sido calificada de teatro leído ya desde su época (el mismo Proaza así la consideró) hasta nuestros días, se debe a que las interpolaciones de Rojas, desconocedor de las prácticas escénicas que se estaban llevando a cabo fuera de Castilla, impedían ver que era una obra de teatro claramente representable. Y en efecto, si quitamos esas interpolaciones farragosas, dejando solo el estilo sencillo, directo y natural que previamente Bernaldo de Quirós le ha asignado al autor del texto que Rojas encontró, surge una comedia humanística pensada para ser escenificada, tal como se hacía en Italia, Francia o Inglaterra (p. 33). Con el fin

de demostrar esto, y siguiendo una vez más a García-Valdecasas, intenta reproducir el escenario que pudo haber imaginado su verdadero autor a base de *mansiones*, con la calle, las casas de Calisto, Areúsa, Celestina y Melibea con su huerto, e incluso la iglesia a donde va Calisto el segundo día, de tal manera que sobre el escenario pudieran representarse todas las acciones que los personajes llevan a cabo durante tres días ininterrumpidos. El croquis que ha dibujado es verdaderamente sugerente. Desde el punto de vista escénico muestra cómo el auto XVI tiene un planteamiento distinto, así como los cinco autos del Tratado de Centurio (p. 36-37), con lo cual quiere corroborar una vez más que esos autos se deben a Rojas, corroboración que incrementa con su acertado bosquejo del tratamiento temporal en unos y otros autos: mientras que en los autos I-XIV el tiempo fluye sin interrupción, sin cortes temporales, y todas las acciones suceden sobre el escenario, en los que asigna a Rojas existen pequeños paréntesis temporales en los que se supone que pasa el tiempo y suceden hechos que el espectador no ve; y mientras que en aquéllos todos los acontecimientos están ligados entre sí cronológicamente y el espectador sabe siempre en qué momento están ocurriendo los hechos, en los añadidos por Rojas no hay precisión temporal (pp. 37-44). Sin embargo, en el auto XIV, en el encuentro amoroso entre Calisto y Melibea y la posterior caída mortal de Calisto, las cosas no están del todo nítidas: el escenario del huerto presenta dificultades escénicas y los personajes se contradicen en relación con la altura del muro (pp.36-37) y, además, hay un paréntesis de varias horas en las que ni se oye ni se ve a los personajes —se supone lo que está pasando— (p. 41), todo lo cual —y a mi juicio con mucha razón—, hace dudar a Bernaldo de Quirós, ¿corresponderá esta parte a la comedia humanística o, por el contrario, será ya elaboración de Rojas? (pp. 37 y 249-252). Para Cantalapiedra es indudable que esta parte pertenece a Rojas (este estudio considera que las muertes de Celestina, Pármemo y Sempronio ya son obra de Rojas). Sánchez y Prieto ven en esta escena huellas del giro trágico y moralizante que ellos consideran dio Rojas a la comedia humanística de final feliz que su amigo, el autor de la Carta, le había enviado desde Italia en agradecimiento de las «muchas mercedes de su libre liberalidad recibidas». En ésta, la muerte de Calisto podría haber sido fingida, propiciando un final regocijante propio realmente de comedia. La facilidad de elegir en este punto el camino de la comedia a la tragedia se hace evidente en la gran interpolación de la *Tragicomedia*, al comprobar el poco esfuerzo que costó a Rojas intercalar aquí los cinco autos del Tratado de Centurio, también ingrediente de comedia. Por eso Rojas no tuvo más remedio que mantener la muerte casual para materializar la tragedia.⁷

7.— Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio y Prieto de la Iglesia, Remedios, «Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Revista de Literatura*, tomo 51 (1989), pp. 21-54. La referencia, en las pp. 42-43.

A ojos de Bernaldo de Quirós, también se diferencia el texto original del texto rojano en el uso de las acotaciones implícitas en el diálogo (pp. 44-48). «Es espectacular la capacidad del anónimo autor para mostrar por medio de acotaciones internas el escenario y los actos de los personajes» (p. 45), advirtiendo que, no obstante, esa pericia técnica falla en dos ocasiones: no sabemos cuándo Celestina dio «tres jaques» a Areúsa ni cómo fueron enviados los manjares robados de la despensa de Calisto a casa de Celestina (pp. 45-47).

Bernaldo de Quirós muestra claramente, a través de su estudio y de su edición de la *Comedia*, que la *Celestina* que nos ha llegado refleja la actuación de Rojas a partir de un texto dramático que superaba muy ampliamente los límites actuales del primer auto. Esto resulta meridianamente claro, pero no tengo más remedio que expresar algunas dudas al respecto. Según esta interpretación, la labor de Rojas quedó reducida a hacer ampliaciones al texto original y a entremeterle sentencias, reiteraciones y párrafos con lenguaje retórico y estructura latinizante. Sin embargo, ¿es auténticamente razonable pensar que se limitó a las adiciones, que no haría también supresiones, sustituciones y otras manipulaciones? Precisamente este apartado dedicado a los procedimientos escénicos en general y a las acotaciones en particular nos ofrece amplia base para estas sospechas, porque, evidentemente, en la parte que le atribuye al antiguo autor hay más casos de acotaciones fallidas o inconvenientes que las detectadas por Bernaldo de Quirós.

Uno de los casos más claros de acotación fallida está en el auto III, cuando Celestina despide a Sempronio en la calle : «A casa voy de Pleberio, quédate adiós», porque resulta que no se separan sino que sigue el diálogo y a donde llegan ambos no es a casa de Pleberio sino a la propia de Celestina, donde ésta tiene ocasión de pronunciar su conjuro, pieza que en este estudio se considera una interpolación de Rojas, afirmación que por otra parte, y por otros motivos, yo comparto de manera absoluta.

Un ejemplo de acotación impertinente con la situación social de Melibea se nos presenta en el auto IV:

ALISA.- ¿Con quién hablas, Lucrecia?

LUCRECIA.- Señora, con aquella vieja de la cuchillada que solía vivir *aquí* en las tenerías, a la cuesta del río.

Ese «aquí» absolutamente innecesario para facilitar la identificación de la alcahueta es especialmente sugerente para ubicar la *mansión* de Melibea ¡nada menos que junto a las tenerías!, en los auténticos barrios bajos: bajos de nivel porque las tenerías tenían que estar cerca de ríos o arroyos y, por tanto, bajos de calidad, sobre todo en aquellos tiempos de alcantarillado incipiente o inexistente, a donde iban a parar todos los vertidos de la ciudad. Este «aquí» nos sugiere, pues, una familia humilde viviendo en una zona nada apetecible.

Por cierto que esta imagen de Melibea de un rango social e incluso moral similar al de Celestina se refuerza con otras situaciones de esos catorce autos: 1) las alusiones que hace Sempronio de Melibea en el auto I hablando con Calisto, a la que implícitamente excluye de entre las «santas y virtuosas» y la incluye en «estas otras» caracterizadas por lo opuesto; 2) la vecindad entre ambas, a la que claramente se refieren Melibea y Alisa en el auto IV y de la que hace gala Celestina ante Calisto en el auto VI sin que éste se sorprenda; 3) la descripción que hace de ella Areúsa en el auto IX, de la que se deduce que conoce su intimidad y que incluso ha llegado a verla medio desnuda; 4) las palabras de Melibea al final del auto XIV despidiéndose de Calisto: «No me niegues tu vista de día pasando por mi puerta, de noche donde tú ordenares», frase esta última que sugiere que por las noches puede gozar de una libertad absoluta y que el único que puede tener problemas con el conocimiento público de sus amoríos es el propio Calisto. Parece claro que estas referencias a una Melibea de condición social baja y de dudosa moralidad no pueden ser de Rojas, dado el rango y la situación de la joven en la *Celestina* que conocemos, pero sí de un autor anterior que escribe una comedia (es de suponer que sabría perfectamente el tipo de final que esto implica) en la que se trata de mostrar «los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas». De hecho, ninguna de estas referencias las elimina Bernaldo de Quirós en su edición (pp. 95, 140, 141, 144, 170 y 249) ya que están escritas con el estilo directo y vivaz que caracteriza al autor anterior a Rojas. Y es precisamente esta constatación la que confirma nuestra sospecha de que Rojas hizo algo más que adicionar sentencias, alusiones mitológicas, frases de estilo farragoso y latinizante y otras amplificaciones, algunas escenas y los autos XV y XVI.⁸

Por otra parte, aunque esos catorce autos presentan numerosos fallos en el tratamiento del tiempo, precisamente en los textos que Bernaldo de Quirós atribuye al antiguo autor y no en las interpolaciones atribuidas a Rojas, voy a limitarme a un asunto menor que implica insuficiencia en las acotaciones. Se trata del famoso «himno de Pármeno» en el auto I, pronunciado en momentos en que su amo está deseoso de tener ante sí cuanto antes a Celestina: a pesar de la insistencia imperativa de Calisto para que abra la puerta a Sempronio y Celestina —«¿No oyes, maldito sordo? [...] A la puerta llaman, ¡corre! [...] Calla, calla, malvado, que es mi tía. ¡Corre, corre, abre!»— el diálogo entre ambos se prolonga a lo largo de unas cinco páginas en la edición de Bernaldo de Quirós (pp.104-110), hasta que la alcahueta puede decir «Pasos oigo, acá descenden». Y aquí

8.— Puede verse al respecto Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia, *Fernando de Rojas y «La Celestina»*, op. cit. pp. 114-125, y «La 'composición' de *La Celestina* y su anónimo 'autor'», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 143-171. También Cantalapiedra Erostarbe, «Alisa y Celestina, las dos madres de las tenerías», en I. Sancho, L. Ruiz y F. Gutiérrez (Eds.), *Estudios sobre Lengua, Literatura y Mujer*, Univ. de Jaén, 2006, pp. 63-130.

apenas hay sentencias ajenas ni frases latinizantes (de hecho, nuestro estudioso solo adjudica a Rojas quince renglones en su edición), sino una de las descripciones más vivas y chispeantes de las actividades de Celestina. Sin embargo, la acotación referente a las ansias de Calisto y a su prisa por tener ante sí a la alcahueta, nos hace sospechar que este «himno de Pármeno» es una pieza desplazada del lugar que ocupaba en la obra original y colocada en otro realmente inoportuno desde el punto de vista escénico, ya que, representada la obra, supondría que Celestina y Sempronio tendrían que esperar unos ocho minutos delante de la puerta de Calisto.

Si, con vista a la edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*, es muy valioso el deslinde entre los dos estilos lingüísticos y los dos planteamientos escénicos que conviven en la *Celestina*, no lo es menos el de las fuentes. De ahí que Bernaldo de Quirós, en su estudio introductorio, dedique sendos apartados a las «fuentes del antiguo autor» (pp. 57-59), a las de Rojas (pp. 59-61 y 62) y a las «fuentes comunes y de adjudicación dudosa» (pp. 61-62). Así, con estos tres parámetros —estilo, técnica dramática y fuentes— justifica sus decisiones como editor de una *Comedia de Calisto y Melibea* en la que pretende recobrar la obra original. Para ello imprimirá los presuntos textos del autor primitivo en letra redonda y en cursiva los supuestamente añadidos por Rojas, indicando a pie de página los motivos de su decisión.

Coherente con su convicción de que la obra salida de manos de Rojas no estaba dividida en autos (p. 37), no los indica ni transcribe los argumentos (aunque sí los pone a pie de página).

Desde mi punto de vista, el sistema ideado —y conseguido con precisión y didactismo— puede resultar convincente, sencillo y práctico, porque se hace evidente lo que ha ido postulando a lo largo de la introducción y porque ayuda al lector a identificarlo. Por otra parte, ha logrado su objetivo insinuado en la portada del libro: conducirnos hacia una posible e hipotética *Celestina* anterior a Rojas. Ha sido un innegable acierto editar así su *Comedia*, aunque quizás haya quien piense que puede favorecer el confusionismo en lectores poco avezados a problemas celestinescos.

Desde su perspectiva se pueden explicar varios problemas debatidos a lo largo de la historia celestinesca, tales el de la hechicería y el del género literario, pero sigue sobrevolando el del controvertido tratamiento del tiempo, pues su reconstrucción del pretendido texto original eliminando simplemente posibles añadiduras, no resuelve la antinomia entre los tres días de acción ininterrumpida y las referencias a lapsos más amplios de tiempo que surgen en los diálogos de los personajes, ni tampoco las disonancias existentes entre la trama argumental y los diálogos.

Del extenso trabajo de García-Valdecasas, sólo ha tomado aquellos aspectos que apuntan a su objetivo, depurándolos de carga subjetiva y presentándolos clara y metódicamente, de forma concisa, sobria y prudente. Es una síntesis bien formulada. En cuanto a la edición en sí, Bernaldo de

Quirós ha suprimido menos texto que su modelo y siempre razonando su decisión.

Demos pues la bienvenida a este interesantísimo y revelador libro que ha nacido, como dice su autor, «con vocación polémica» (p. 9) y con el deseo de estimular la publicación de la *Celestina* en su versión *Comedia* por considerarla más acorde con la obra original que la versión *Tragicomedia*.

Remedios Prieto de la Iglesia
IES San Juan Bautista (Madrid)



Bibliografía

CELESTINA: Documento bibliográfico (suplemento número 32)

Devid Paolini
The City College of New York

[Mantener al día una bibliografía es ya por sí mismo una empresa bastante difícil. Si a esto se le añade que quien se ocupó de todo ello (Joseph T. Snow) antes de designarme como su sucesor ha sido y es uno de los más grandes expertos de *La Celestina* (de ahora en adelante *LC*), además de fundador y editor durante unos 25 años de la presente revista, será bastante fácil entender la «presión», o mejor dicho, la responsabilidad que siente quien esto escribe. De todos modos, he intentado e intentaré cumplir con mi nueva tarea lo mejor posible y espero no decepcionar la confianza que mi ilustre predecesor, a quien sinceramente agradezco, ha puesto en mí. Lo que se encontrará a continuación no es toda harina de mi costal. El siempre amable Snow me ayudó muchísimo en este momento de transición del suplemento bibliográfico. De hecho, me pasó unas cuantas entradas ya anotadas y también a lo largo del pasado y del presente año me envió reseñas, notas, recordatorios, informaciones acerca de nuevas ediciones, etc. Todo lo que es suyo lo he indicado al final con la sigla: [JTS]. Además me ha ayudado el profesor Fernando Rodríguez-Gallego anotando un artículo en alemán (marcado al final: [FRG]). Conste aquí mi gratitud hacia los dos. Espero que también otros profesores, colegas, amigos, y todas aquellas personas interesadas en *LC* quieran colaborar señalándome libros, artículos, reseñas, o todo material que gire alrededor de esta obra maestra de finales del siglo xv (aun porque, como dice la vieja alcahueta en el primer acto, «los bienes, si no son comunicados, no son bienes»). Los que quieran ponerse en contacto conmigo podrán hacerlo en la siguiente dirección de correo electrónico: dpaolini@ccny.cuny.edu. Muchísimas gracias de antemano, DP]

2060. ALONSO, Álvaro, «'Perlas y rubíes': una imagen italiana entre Santillana y la *Celestina*», en PAOLINI, 26-35.

Análisis detenido de las imágenes «perlas» y «rubíes» en la literatura castellana del siglo xv con especial referencia a la *LC* y, en particular, a la descripción de Melibea que da Calisto en el acto 1 («los dedos luengos, las uñas en ellos largas y coloradas, que parecen rubíes entre perlas»).

2061. ÁLVAREZ-MORENO, Raúl, «Amarse a sí, procurar su interés y vivir su ley: los más de tres jaques al bien común en *Celestina*», en PAOLINI, 36-53.

El artículo trata del conflicto entre individuo y sociedad en la obra, mostrando cómo en *LC* tres de los componentes fundamentales, según la escolástica, del «bien común» (virtud, caridad y justicia distributiva), se subvierten hasta presentar una redefinición irónica de estos.

2062. ANDRES, Christian, «La question de la modernité de *La Celestine*: genèse, enjeux et perspectives», *Les Langues Néo-Latines* 347 (2008), 33-52.

Trata de la modernidad de *LC*, en su vertiente socio-histórica (señalando los aportes principales de los estudios de Maravall y Pérez), genérica (como obra *sui generis*, atípica) y existencial (profundidad psicológica de los personajes, nueva sensibilidad hacia la muerte y la Fortuna, visión paródica e irónica del mundo, su ambigüedad, etc.).

2063. ARMISTEAD, Samuel G., James T. MONROE y Joseph H. SILVERMAN, «Was Calixto's Grandmother a Nymphomaniac Mamlük Princess? (A Footnote on «Lo de tu abuela con el ximio» [*La Celestina*, Aucto 1])», *eHumanista* 14 (2010), 1-23.

Se ocupa de un pasaje controvertido de *LC*, precisamente, de lo que le dice Sempronio a su amo Calisto en el acto 1 acerca de su «abuela con el ximio» y «el cuchillo de [su] abuelo». Se relaciona esta referencia con el cuento «La princesa y el mono» de *Las mil y unas noches* donde aparece una joven tan lujuriosa que sólo puede satisfacer su deseo con tal animal, proverbialmente muy activo sexualmente. Al final, un carnicero matará al mono con un cuchillo, casándose con la princesa. Tal vez una versión similar conocida en la península ibérica haya sido la fuente del pasaje en cuestión.

2064. BALLESTEROS, Rafael, *fernando de rojas acostado sobre su propia mano (I)*. Málaga: Rafael Inglada, 1999. Rústica [7pp].

Más que un poemario, son frases que se imaginan pasando por la mente de «Hernando de Rojas» en que se destacan el vacío, las som-

bras y el agnosticismo («Yo solo creo en el dios que nos desprecia»). Hay, en esta entrada y en la siguiente, menciones de Toledo y Talavera, dos ciudades vinculadas con Rojas. [JTS]

2065. BALLESTEROS, Rafael, *fernando de rojas acostado sobre su propia mano (II)*. Málaga: Rafel Inglada, 2002. Rústica [12pp].

Véase la entrada anterior.

2066. BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio, «Comentarios a la hipótesis de García Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*», *Especulo* 30 (2005), sin paginación. (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/garvalde.html>).

Repasa detenidamente las principales tesis del estudio de García Valdecasas señalando méritos y defectos. Concluye considerando muy verosímil la posibilidad de que el texto originario que Rojas encontró llegaba hasta el acto XIV y que a él sólo se deben los dos actos finales de la *Comedia*, el Tratado de Centurio, y diferentes interpolaciones a lo largo de toda la obra.

2067. BLANCO WHITE, José María, «*Celestina*». En sus *Artículos de crítica e historia literaria*. Edición, introducción y notas de Fernando Durán López. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2010, 159-189.

El estudio apareció originalmente en *Variedades o el Mensajero de Londres*, t. I, n. 3 (1-IV-1824), 224-246. En él Blanco White defiende la autoría única de Rojas, transcribe una parte de la obra y sitúa su acción en Sevilla. Sigue una carta de 1837 del autor a Rose Lawrance donde vuelve a defender el papel de Rojas como único autor.

2068. BURGOYNE, Jonathan, «El juego paremiológico en *La Celestina*, Acto I», en PAOLINI, 54-68.

Trata de la interacción de los proverbios que, numerosos, salpican el acto I y tienen como objetivo principal el de suscitar la hilaridad. Se analiza también la última escena, allí donde tiene lugar la llamada «seducción de Pármeno». Esta sobreabundancia de sentencias se debería a una ironía toda medieval que se burla no sólo de la costumbre de citar refranes, sino también de la mentalidad (toda proverbial) de la época.

2069. CAMPOS, Axayácatl y Daniel GUTIÉRREZ TRÁPAGA, eds. *Estudios de Alan Deyermond sobre la «Celestina»*. In *memoriam*. Publicaciones de Medievalia 40. México, D.F.: UNAM, IIFL, 2010.

Recoge quince artículos de Alan Deyermond dedicados a *LC*, algunos traducidos por primera vez al español.

2070. CANET VALLÉS, José Luis, «La *Celestina* y el paulinismo», en PAOLINI, 69-83.

Sitúa a la obra maestra española en el debate intelectual de la época sobre la filosofía moral y, en particular, sobre la felicidad y el sumo bien. Relaciona los ataques de San Pablo a los que buscan la sabiduría, vanidad del mundo, con los de Lorenzo Valla a los estoicos y los escolásticos. Todos los personajes de *LC* se muestran dignos de tales críticas, puesto que debaten como paganos sin ninguna intención ni voluntad de querer llegar al sumo bien. Además, no siguen sino los preceptos que el Apóstol desaconseja, señalando así el carácter *ex contrariis* de la obra.

2071. CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «Alisa y Celestina, las comadres de la tenería», en *Estudios sobre lengua, literatura y mujer*, ed. M^a Isabel Sancho Rodríguez *et al.* (Jaén: Universidad, 2006), 63-130.

Se ocupa de los personajes femeninos así como aparecen en la *CCM*. En particular, compara Celestina con Alisa, y Areúsa con Melibea. El intento principal es el de demostrar que entre los dos grupos sociales al que pertenecen las cuatro mujeres mencionadas (Alisa y Melibea; Celestina y Areúsa) no hay un contraste y un antagonismo tan fuerte como suele pensar la crítica. De una lectura cuidadosa de la *Comedia* se desprende que la familia de la joven enamorada no era tan noble y rica como se cree. Presenta además una posible explicación del origen del nombre de Alisa.

2072. CIORDIA, Martín José, «El movimiento europeo antierótico en las artes de amores de fines del xv y principios del xvi», *Bulletin of Spanish Studies* 84.8 (2007), 989-1006.

Relaciona *LC* con dos tratados italianos anti-cortesanos, el *Contra amores* (1465) de Platina y el *Anteros* (1496) de Fregoso, con el objetivo de determinar los puntos de contacto que estas tres obras tienen y también si se pueden considerar parte del género llamado «arte de amores».

2073. CLOUD, Christine, «‘Girls Gone Wild’ Medieval Spain Edition: A Cognitive, Revolutionary Approach to the Presentation of Female Sexuality in *La Celestina*», *Celestinesca* 33 (2009), 19-36.

A través de un análisis que se basa en la psicología evolutiva junto a una crítica cognitiva, la autora intenta demostrar cómo Rojas dibujó, en su obra maestra, a un personaje femenino sexualmente descontrolado. Esto con el objetivo de denunciar la marginalización en la que vivían los conversos como él.

2074. CULL, John T., «Celestina's *veritas*: Fetishizing the Salve / *salve* of Healing Wine», *Celestinesca* 33 (2009), 39-56.

El autor habla de la relación de Celestina con el vino y se detiene, en particular, en el elogio que esta le dedica en el acto 9. Considera a la alcahueta como una pseudo-sacerdotisa, tanto cristiana (durante el banquete) como dionisiaca (por su afición/adoración a la bebida). Termina con el estudio de las referencias a las serpientes que se encuentran a lo largo de la obra, en asociación con el mito de Tiresias.

2075. CULL, John T., «A Possible Influence on the Burgos 1499 *Celestina* Illustrations: The German 1486 Translation of Terence's *Eunuchus*», *La corónica* 38.2 (2010), 137-160.

Compara algunos de los grabados de la traducción alemana del *Eunuchus* de 1486 con los de la edición burgalesa de la CCM. Llega a la conclusión de que la primera haya podido influir en la composición de las ilustraciones de la segunda, a diferencia de Rodríguez-Solás (véase, en el suplemento bibliográfico anterior, *Celestinesca* 33 [2009], núm. 1980) que indicaba en el impreso de Terencio de 1493 el posible modelo iconográfico.

2076. DEYERMOND, Alan, «*Celestina's* Ring of Power», en PAOLINI, 84-90.

Ofrece un resumen «visual» de *LC* relacionándola con el *Señor de los anillos*. La acción y el trasfondo principal de la obra pueden representarse con una serie de círculos concéntricos: una ciudad rodeada de murallas defiende la casa de Pleberio, que a su vez protege a Melibea que, por su parte, guarda su virginidad con el cordón. El Diablo en el hilado de la vieja barbuda, como el Anillo Único, lo desestabiliza todo y al caerse uno de los círculos toda la estructura se viene abajo (causando así la muerte de buena parte de los personajes).

2077. DI CAMILLO, Ottavio, «La comedia de Burgos en la tradición impresa de *La Celestina*: una revalorización», en «*Medievalia & Humanistica*». *Estudios sobre literatura española. Homenaje ofrecido por sus amigos y colegas*. Al cuidado de Marithelma Costa & Isaías Lerner (Salamanca: SEMYR, 2009), 161-274.

El volumen «*Medievalia & Humanistica*» recoge unos trabajos del autor publicados en inglés y traducidos ahora al español. Entre ellos el último, aquí señalado, lo reseñó ya JTS en *Celestinesca*, 29 (2005), núm. 1727, y *Celestinesca* 33 (2009), núm. 1904.

2078. DI CAMILLO, Ottavio, «When and Where was the First Act of *La Celestina* Composed? A Reconsideration», en PAOLINI, 91-157.

Un largo y detenido estudio que trata, principalmente, del primer acto de *LC* y evidencia los puntos de contacto que este presenta con la cultura florentina de la segunda mitad del xv y que parece indicar su proveniencia. Se ocupa también, en un primer momento, de los principales estudios ecdóticos de la obra y, al final, de la relación entre el acto en cuestión y la carta introductoria de Piccolomini a la *Historia de duobus amantibus*, mejor conocida como *Remedia amoris*. Entre las hipótesis más sugerentes se encuentra la posibilidad de que el primer núcleo de la *comedia* estuviera escrito en latín. (Propone además como enmienda textual a «plebérico corazón», «phrenetico corazón». Véase el artículo de Fernández Rivera, en este mismo suplemento al núm. 2082, que se ocupa de la misma frase).

2079. DUBATTI, Jorge, «*La Celestina* en escenarios argentinos: observaciones comparatistas sobre las adaptaciones de Jorge Goldenberg (1993) y Daniel Suárez Marzal (2007)», *Celestinesca* 33 (2009), 59-68.

Analiza y compara las adaptaciones y reescrituras teatrales de *LC* al cuidado de los dramaturgos Jorge Goldenberg (1993) y Daniel Suárez Marzal (2007), señalando analogías y divergencias.

2080. DUQUE, María, *Cuaderno de comprensión lectora. «La Celestina». Fernando de Rojas*. Madrid: Ediciones SM, 2008. Rústica, 32pp.

Trata de actividades coordinadas con la edición abreviada en 13 actos de Fran Zabaleta (ya reseñada por JTS en *Celestinesca* 33 [2009], núm. 2019). Lleva ilustraciones de J. R. Alonso. Para escolares jóvenes. [JTS]

2081. FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «La autoría y el género de *Celestina comentada*», *Revista de Filología Española* 86.2 (2006), 259-276.

A través de un detenido análisis de las prolijas citas de *Celestina comentada* se ha podido reconstruir, en parte, la biblioteca del autor que la compuso. Fernández Rivera ha llegado a la conclusión de que éste era un doctor *utriusque iuris* con unos conocimientos de medicina que vivía en Valladolid o en sus alrededores. Las diferentes pruebas aportadas por el estudioso apuntan hacia el humanista vallisoletano Bernardino Daza (1528-158?), profesor de derecho de la Universidad de Valladolid y traductor del *Liber emblematum* de Alciato (Lyon, 1549).

2082. FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «El plebérico corazón, Erasítrato y la plétora», *Celestinesca* 33 (2009), 71-85.

En uno de los pasajes más controvertidos del primer acto, allí donde Calisto se queja a Sempronio y pide ayuda a Erasítrato médico, el

autor sugiere enmendar «plebérico corazón» por «pletórico corazón». Argumenta no sólo razones paleográficas, sino también el hecho de que desde la antigüedad se le conocía a Erasítrato tanto por haber curado a Antíoco como por imputar la mayoría de las enfermedades a la plétora, o abundancia de fluidos. (Trata también del mismo pasaje el largo artículo de Di Camillo, aquí descrito con el núm. 2078).

2083. FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «El simbolismo de la menstruación en *La Celestina*», en PAOLINI, 158-170.

La exactitud con la que Rojas describe a la menstruación en diferentes pasajes de *LC* parece demostrar que tenía un conocimiento bastante profundo del argumento en cuestión. Además, entre los libros de su biblioteca, se contaba un ejemplar del *De Secretis Mulieribus*, tratado medieval dedicado a las afecciones ginecológicas de las mujeres. Según el autor estas referencias al dolor de la madre simbolizarían el leitmotiv de la caída o expulsión del paraíso.

2084. FERRERAS, Juan Ignacio, «La novela dialogada», último capítulo de su *La novela en España: Historia, estudios y ensayos*. Tomo I. *Desde los orígenes a «La Celestina»* (Madrid: La biblioteca del laberinto, 2009), 647-700.

Tras presentar las características de la *novela dialogada* y un catálogo de las obras que, según el estudioso, forman parte de este género (*LC* inclusive), pasa a analizar la obra maestra española (los cambios de *Comedia* a *Tragicomedia*, su éxito, la estructura, su fin moral, el monólogo, los apartes, las alusiones) y la *celestinesca*, que divide en tres grupos principales: intentos de versificación, continuaciones y obras con estructura similar.

2085. FRANCO VALDÉS, Brenda, «Una nueva visión femenina: Mirabella y Melibea», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*. Monterrey, México. Del 19 al 24 de julio de 2004, eds. B. Mariscal y A. González (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey, El Colegio de México, 2007), vol. 1, 341-349.

Compara las acciones de Mirabella en *La historia de Griselda y Mirabella* (1470-1495) de Juan de Flores con las de Melibea en *LC*. Lo que llama la atención de la estudiosa es el nuevo tipo de personaje femenino que se presenta en estas dos obras, un personaje que muestra una voluntad fuerte y firme que va más allá de los códigos sociales.

2086. FRIEDRICH, Sabine, «Kupplerinnen und Esel ohne Ohren. Transformationen ironischer Rede im *Libro de buen amor* und *La Celestina*», en *Welterfahrung-Selbsterfahrung* (Beihefte zur Iberoromania 16, Tübingen: Max Niemeyer, 2000), 23-46.

El artículo trata de la modernidad del personaje de Celestina con la que se inicia una nueva subjetividad, a través de la comparación con la figura tópica de la alcahueta desde Ovidio y, en la Edad Media, con la *anus* del *Pamphilus* y la Trotaconventos del *Libro de buen amor*. Aunque *LC* empieza siguiendo el esquema típico de estas dos últimas obras, se va alejando de él por su ambivalencia y por la complejidad de que se dota al estereotipo. A través de sus apartes, de sus acciones y de lo que los demás dicen de ella, Celestina adquiere una personalidad y una complejidad de las que carecían sus predecesoras. [FRG]

2087. GALVÁN, Luis, «Intertexto, sentido, autoridad: 'el lobo viendo ganado' (*Celestina*, XIX)», *Bulletin of Spanish Studies* 84.6 (2007), 677-700.

Repasa las diferentes fuentes que se han propuesto para una estrofa de la canción de Lucrecia en el acto XIX de *LC* (Saltos de gozo infinitos / da el lobo viendo ganado, / con las tetas los cabritos, / Melibea con su amado). Por su parte, Galván ve en el pasaje en cuestión una alusión al *Fedro* de Platón, que representaría el intertexto de la estrofa de la criada.

2088. GARCÍA PASCUAL, Raquel, «Una revisión del mito de Celestina: *Las conversiones*, de José Martín Recuerda», *Cuadernos de Investigación Filológica* 29-30 (2003-2004), 285-306.

Repasa en detalle las distintas etapas y títulos de esta obra (1977-1981) en que figura una joven Celestina en la época de Enrique IV. El rey mismo aparece enmascarado, hay ambiente de constante carnaval y la obra está marcada por abundantes elementos grotescos. Hay recuerdos que entroncan con la obra clásica (Claudina vive, llamará Pármene a su hijo no nacido, y Celestina recibe del rey la cicatriz de su cara). [JTS]

2089. GARGANO, Antonio. «'Omnia secundum litem fiunt'. Il mondo come conflitto nella *Celestina* di F. de Rojas», en su *Le arti della pace. Tradizioni e rinnovamento letterario nella Spagna dei Re Cattolici* (Nápoles: Liguori, 2008), 173-206.

Ensayo general que trata de la génesis de *LC*, el pasaje de *CCM* a *TCM*, en el que alude al problema del género literario y comenta los dos temas principales de la obra: la lujuria y el dinero (o, con otras palabras, el placer y el provecho). Aunque los cita en la bibliografía, parece desco-

nocer los estudios que ponen en duda el papel de Rojas en relación con la obra.

2090. GARGANO, Antonio, «‘Sacó mi secreto amor de mi pecho’: la confesione amorosa di Melibea (*Celestina*, x)», *Medioevo Romanzo* XXXII (ii della iv serie) Fasc 1 (2008), 116-134.

Una de las normas fundamentales del amor cortés era la de mantener secreto el sentimiento amoroso. Sin embargo, la pareja de jóvenes enamorados rompe, en más de una ocasión, con esta regla: Calisto llegando a desear que hayan testigos de su gloria; y Melibea (cuya actuación y confesión amorosa se estudian aquí detenidamente) anhelando dar rienda suelta al amor que siente por su amado.

2091. GILES, Ryan D. «Virgins and Harlots», capítulo 3 de su *The Laughter of the Saints: Parodies of Holiness in Late Medieval and Renaissance Spain* (Toronto: University of Toronto Press, 2009), 63-72.

El estudio se centra en el análisis de la parodia de los santos en diferentes textos, desde el *Libro de buen amor* hasta el *Quijote*. En el tercer capítulo, se dedican unas cuantas páginas al culto de la Magdalena en *LC* y, en particular, de cómo Rojas se burla de la *beata peccatrix* a través de la caracterización del personaje de la alcahueta.

2092. GÓMEZ MORENO, Ángel, «Lecciones de hagiografía en *La Celestina*», en PAOLINI, 171-191.

Propone las *vitae sanctorum* como modelo *ex contrariis* de *LC* (tanto en la trama como en los personajes). Una devoción aparente, el uso de la retórica con fines pragmáticos y nada virtuosos, la avaricia, son aspectos que caracterizan a la vieja alcahueta y que la contraponen a los santos. Tampoco los otros personajes se salvan: los criados, sobre todo, se muestran egoístas y miedosos; Calisto, sacrílego, colérico e hipócrita; y Melibea, débil y totalmente abandonada al placer.

2093. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «El verbo hecho carne: la muerte y la locura de Calisto (y algunas muertes más)», en MARTIN, 139-155.

Trata de las alusiones a la muerte de los dos personajes principales (Calisto, Melibea) en combinación con las muchas insinuaciones a la ‘locura’ y ‘perder el seso’, especialmente en el caso de Calisto, que es lo que le sucede cuando literalmente pierde sus sesos (acto XIX) y son recuperados por los criados (¿un guiño a una práctica de los judíos-conversos?). El episodio del joven enamorado refleja lo acaecido en las muertes de Pármeno y Sempronio (sesos fuera), narrado por Sosia. Lo mismo sucede con la utilización del verbo (perder la razón), que se hace carne, vinculado con la muerte real. [JTS]

2094. GUARDIOLA, Cristina, «El secreto oficio de la abeja: A Sociopolitical Metaphor in the *Celestina*», *Diacritics* 36.3-4 (2006), 147-155.

Celestina, con sus vaivenes, es el elemento conector entre el mundo aristocrático y prostibular. Además, es el personaje central de la sociedad descrita en la obra, y todo parece dar vueltas a su alrededor. Por eso se la compara con la abeja, animal político que en la tradición clásica, medieval y moderna representaba el modelo ideal de organización social. Pero, a través de su actuación, la vieja alcahueta realiza una crítica de la sociedad y muestra la corrupción de sus valores morales.

2095. GUARDIOLA, Cristina, «Transgresión sexual y el ejemplo moral: las *Metamorfosis* y la *Tragicomedia*», en *Temas, motivos y contextos medievales*, eds. A. González, L. von der Walde Moheno, C. Company (Publicaciones de Medievalia 33. México D.F.: El Colegio de México, UNAM, UAM, 2008), 303-312.

Se propone como modelo para el personaje del joven enamorado de *LC* a la ninfa Calisto de la versión moralizada de las *Metamorfosis*. Se relacionan así dos textos con fines ejemplares, y se explica la elección de un patrón femenino para la actuación demasiado apasionada del amante de la *TCM*, que termina por presentar a un Calisto afeminado.

2096. HEUSCH, Carlos, «La littérature selon Fernando de Rojas», *Les Langues Néo-Latines* 347 (2008), 53-66.

Se analiza la «poétique rojasienne», como la llama el autor del presente artículo, que se desprende de una lectura pormenorizada del prólogo en el que Rojas expresa claramente sus ideas acerca de su concepción del texto literario y de sus receptores (=lectores). Avanza por último la hipótesis de que Rojas no decidió añadir cinco autos a la *Comedia* y retocarla por contentar a los lectores deseosos de que se prolongaran los amores de la pareja de jóvenes enamorados, sino por una necesidad literaria personal del autor.

2097. HEUSCH, Carlos, «La literatura según Fernando de Rojas», *Revista de poética medieval* 22 (2009), 85-102.

Traducción española del artículo anterior.

2098. HEUSCH, Carlos, «Les avatars de Calixte de la *Comedia* à la *Tragicomedia*», en MARTIN, 157-175.

Presenta una nueva perspectiva sobre el Calisto de la *CCM* y el de la *TCM*, proponiendo una reescritura que le rescata de ser un amante cortesano ridículo y «loco». Sugiere, utilizando el texto celestinesco añadido y otros textos contemporáneos, que Calisto podría haber

estado haciendo «teatro» o simulaciones en la *CCM*, pero llega, con el tiempo que le da la *TCM*, a ser un amante más sensato, sólo que demasiado tarde para evitar la tragedia. [JTS]

2099. HIGASHI, Alejandro, «Puntuación y prosodia en *Celestina*», en PAOLINI, 192-205.

Estudia la prosodia en *LC* a partir de la puntuación de algunas ediciones tempranas de la obra, y señala la importancia de su lectura en voz alta.

2100. HIREL, Sophie, «La Célestine à la recherche du temps perdu», en MARTIN, 61-80.

De acuerdo con este artículo, en la obra no hay un concepto del tiempo real, ya que se difiere o se consume; los personajes están anclados en el presente («hic et nunc»), no ven bien el futuro, y sus pasados (orígenes) se borran y presentan contradicciones. Quien domina el tiempo es Celestina, consciente de su edad de oro «veynete años ha» (es decir, antes de la formación de la Inquisición, que por sí sola produce muchos cambios en las vidas y deformaciones del tiempo vivido). [JTS]

2101. HOLLOWAY, Memory, «Penetrating Insight: The *Celestina Series*», capítulo 4 de su *Making Time. Picasso's Suite 347* (New York-Brussels-Oxford: Peter Lang, 2006), 97-122. Ilustrado.

Trata de los 347 aguafuertes realizados por el artista entre marzo y octubre de 1968. Unos cuantos (66) tuvieron como tema a *LC* y son objeto de estudio en el capítulo citado.

2102. ILLADES, Gustavo, «Observaciones sobre la *actio* del lector. (De *La Celestina* a la sátira novohispana)», *Escritos 26* (2002), 13-35.

Estudia, a partir del paratexto de la edición de la *Comedia* de Toledo, la *actio*, es decir, las instrucciones que se dan para leer la obra en voz alta. Se detiene, sobre todo, en la primera de estas recomendaciones: leer «entre dientes», procedimiento típicamente cómico con que se presentaban situaciones y personajes nada virtuosos.

2103. JARDIN, Jean-Pierre, «Amor dulce. Sensualité, érotisme et pornographie dans *La Celestina*», *Les Langues Néo-Latines 347* (2008), 5-13.

Se examinan en este artículo los diferentes aspectos del amor (sensualidad, erotismo y pornografía) junto a las parafilias (zoofilia, fetichismo, voyeurismo y exhibicionismo) en *LC*, y se resalta la diferente visión de la pasión amorosa en los personajes masculinos y femeninos de la obra.

2104. JARDIN, Jean-Pierre, «Célestine et les démons», en MARTIN, 81-100.

El propósito del articulista es aclarar las creencias en la magia blanca y la magia negra en la época de la obra y propone la ambigüedad esencial que permite que los críticos modernos defiendan lo que resulta ser una doble lectura: o la eficacia de la magia en la trama de la obra o su no eficacia en ella, con razones sólidas. Toda interpretación de la magia no depende del autor, sino del lector. [JTS]

2105. KISH, Kathleen V., «*Celestina* as Chamaleon: The Early Translations», *Celestinesca* 33 (2009), 87-98.

Se analizan las primeras traducciones de *LC*, sobre todo, por el interés que esta suscitaba en la clase mercantil europea. Se destaca la importancia de dichos textos que nos permiten, a veces, solucionar pasajes oscuros y muestra cómo los traductores adaptaron la obra al nuevo contexto histórico-social en el que llevaron a cabo su tarea.

2106. LADERO QUESADA, Miguel Ángel, «Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*», en su *Países y hombres de la Edad Media* (Granada: Universidad, 2007), 365-399.

Artículo publicado originalmente en *Espacio, Tiempo y Forma* [UNED] III/3 (1990), 95-120 y reseñado ya por JTS en *Celestinesca* 15.2 (1991), núm. 421.

2107. LARA ALBEROLA, Eva. «La hechicera en la literatura española del siglo XVI. Panorámica general». *Lemir* 14 (2010), 35-52. Web. (<http://parnaseo.uv.es/lemir.htm>).

Análisis general de la figura de la hechicera en obras españolas del siglo XVI que tiene como objetivo principal el de reunir y analizar los diferentes textos que hacen referencia a dicho personaje y a la magia. Presenta una útil clasificación de los tipos de hechiceras hispánicas (celestinescas, clásicas y marginales) y trata, al final, también de la brujería.

2108. LÓPEZ IZQUIERDO, Marta, «Ruptura de la verosimilitud en la lengua de *La Celestina*: distribución de tres marcadores discursivos», *Pandora* 6 (2006), 59-77.

Se dedica especial atención al registro lingüístico informal empleado por todos los personajes de *LC*, caracterizado por un léxico y unas expresiones populares y coloquiales. Trata, en particular, de tres marcadores discursivos: *alahé*, *por cierto*, *a osadas*.

2109. LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «Ver la ‘grandeza de Dios’ en la *Celestina*: más allá del tópico de la hipérbole sagrada», en PAOLINI, 206-225.

Reconsidera la primera escena de *LC* y señala cómo, en realidad, no sólo se realiza una parodia del amor cortés, sino también de la hipérbole sagrada, lograda a través de una alusión sutil y blasfema a la divinidad. También llama la atención en los pasajes de la obra en que se mezcla lo espiritual con lo obscuro (las oraciones más bien pragmáticas y «carnales», el cordón en mano de Calisto, etc.).

2110. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, «Reflexiones en torno a las plataformas de edición digital: el ejemplo de *La Celestina*», en PAOLINI, 226-251.

Algunas consideraciones sobre el medio digital como difusión del saber y análisis de algunos portales de la Red que ofrecen el texto de *LC* tanto en edición facsímil como en edición crítica. Por último, se presentan propuestas para mejorar lo que se ha hecho hasta el momento (importancia de la interactividad, la Web 2.0, las plataformas de edición digital, etc.).

2111. LUESAKUL, Pasuree, «*Lilit Pralor* y *La Celestina*: un estudio comparado de la literatura amorosa entre Tailandia y España», *Celestinesca* 33 (2009), 101-113.

La obra maestra tailandesa *Lilit Pralor* presenta muchos rasgos en común con *LC*: una trama que rueda alrededor del amor loco-ilícito, la presencia de la magia y un final trágico, entre otros aspectos. Las dos fueron compuestas casi en los mismos años y en un momento en que los dos respectivos países no tenían ningún contacto entre ellos, una demostración de la universalidad de ciertos temas y de cómo estos se desarrollaron originalmente en diferentes contextos culturales y literarios.

2112. MARTIN, Georges, «‘Púsete con señor que no le merecías descalçar’: *Celestina* y la Inquisición», en MARTIN, 31-60.

Una interesante búsqueda con ojos atentos a los variables matices semánticos de los secretos sobre el origen de varios personajes, matices que hay que descubrir por debajo de las palabras, en una época de transición desde una cierta cohesión social a una sociedad monoteísta bajo la Inquisición, que hace que los secretos y los orígenes se guarden o se disfracen. Tiene mérito el uso generoso del texto celestinesco en el estudio y en las notas. [JTS]

2113. MARTIN, Georges, ed., Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Paris: Ellipses, 2008.

Una colección de diez estudios, cada uno reseñado en este suplemento bajo MARTIN y páginas.

2114. MENCÉ-CASTER, Corinne, «Présence et modulations du sujet dans le discours. Entre vouloir et devoir: Pármeno face à Célestine (acte 1)», en MARTIN, 119-137.

Este detallado análisis del largo diálogo entre Pármeno y Celestina demuestra cómo este arte requiere ser considerado como un elemento esencial de la constitución de su enunciación y no como sólo un marco externo. Hay en este diálogo frases de la ética y de la ontología que son vitales para la comprensión de la obra en general. [JTS]

2115. MIAJA, María Teresa, «*La Celestina*», en *Temas de literatura medieval española*, eds. A. González y M. T. Miaja (Manuales de Medievalia 4, México D.F.: UNAM, 2006), 75-84.

Ensayo general acerca de *LC* que trata de su estructura, autoría, argumento, género, estilo, espacio y tiempo, personajes e interpretaciones.

2116. MIAJA, María Teresa, «Entablado diálogos en *La Celestina*», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*, Monterrey, México. Del 19 al 24 de julio de 2004, eds. B. Mariscal y A. González (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey, El Colegio de México, 2007), t. 1, 421-431.

Análisis del diálogo y de la función que desempeña en la obra.

2117. MIAJA, María Teresa, «El sentido del diálogo en *La Celestina*», en *Temas, motivos y contextos medievales*, eds. A. González, C. Company, L. von der Walde Moheno (Publicaciones de Medievalia 33, México, El Colegio de México, UNAM, UAM, 2008), 173-183.

De los diferentes tipos de diálogo que se dan en *LC*, se ocupa, en particular, del de réplicas breves y rápido. Se analiza su función (representación de situaciones de especial tensión dramática y sugerencia de tratos de complicidad) y su importancia a lo largo de la obra.

2118. MIAJA, María Teresa, «Elementos petrarquistas en *La Celestina*», en *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, ed. Mariapía Lamberti (México, Comitato Nazionale per le Celebrazioni del VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006), 315-320.

La autora analiza de nuevo los préstamos de Petrarca que se encuentran a lo largo de *LC* y, en particular, los que vienen del *De remediis utriusque fortunae*. Confirma lo destacado por Deyermond (amor, amistad y adversidad como temas principales de la presencia de Petrarca en la obra) y considera también importantes otros argumentos como el buen nacimiento, la buena crianza, la honra, el honor y, sobre todo, la juventud *versus* la vejez.

2119. MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, «*La Celestina*, madre rehusada del teatro español», en *De «La Celestina» a «La vida es sueño»: Cinco lecciones sobre obras universales del teatro clásico español*, ed. Germán Vega (Valladolid-Olmenó: Universidad, Ayuntamiento, 2009), 13-44. Ilustrada.

Es una firme defensa de la teatralidad de *LC*. El autor leyó buen teatro (Terencio) y no sorprende que lo haya podido crear. Como obra sin descendencia en el teatro del Siglo de Oro, Miguel Martínez la considera una «madre rehusada». Sabe argumentar en contra de los que critican aspectos de la obra considerados no-teatrales y defiende muy bien todas las marcas teatrales que ostenta, lo que lo lleva a postular que la verdad teatral no es lo mismo que la verdad objetiva. [JTS]

2120. MONTOYA RAMÍREZ, M^a Isabel, «La influencia clásica en *La Celestina*. El mito de Dido y Eneas», en *Homenaje a la profesora M^a Dolores Tortosa Linde*, ed. Remedios Morales Raya (Granada: Universidad, 2003), 345-353.

Analiza el episodio de Dido y Eneas en la *Eneida* y las *Heroidas* en relación con *LC*, señalando los puntos en común que estas obras comparten (los paralelismos entre los personajes: Venus / Celestina, Eneas / Calisto, y Dido / Melibea; el *modus operandi* parecido de los dos intermediarios para llevar a cabo el engaño; el miedo de las amadas a que las abandonen después de entregarse; y el suicidio final de las dos jóvenes).

2121. MORROS, Bienvenido, «Melancolía y amor hereos en *La Celestina*», *Revista de poética medieval* 22 (2009), 133-183.

El amor como enfermedad fue asociado por la medicina bizantina y medieval con la melancolía, dado que presentaba con esta muchos síntomas en común. Sin embargo, algunos médicos prescribían como cura para las dos enfermedades la relación sexual, acto muy poco idóneo para quien, por definición, tenía temperamento frío y seco y, consiguientemente, falta tanto de materia espermática como de deseo. Arnaldo de Vilanova y otros médicos intentaron resolver estas contradicciones diferenciando al *amor hereos* de la melancolía, y concluyeron que en realidad los que padecían este malestar tenían un tempera-

mento sanguíneo o colérico. Seguramente los autores de *LC* estaban al tanto de estas teorías y las siguieron al caracterizar a algunos de los personajes de la obra (la pareja de jóvenes enamorados, Pármeno y Areúsa) como enfermos de amor.

2122. MORROS, Bienvenido, «Los prólogos en prosa de *La Celestina*», *Celestinesca* 33 (2009), 115-125.

Rojas compuso dos prólogos, uno por cada versión de su obra maestra, siguiendo como modelo la carta introductoria de Enea Silvio Piccolomini a su *Historia de duobus amantibus*. En el primero, el autor de *LC* dedica la obra a un amigo suyo agradeciéndole los favores recibidos. En el segundo, explica que ha decidido ampliar los encuentros de los dos enamorados para cumplir con la petición de sus jóvenes lectores. El final trágico tanto de la obra del humanista italiano como de la del escritor castellano se debió a la voluntad de disuadir a seguir el amor carnal.

2123. NAVARRO DURÁN, Rosa, «La complicidad con otros textos: las lecturas que asoman en las obras literarias», *Castilla. Estudios de Literatura* 0 (2009), 204-229. Web. (<http://www5.uva.es/castilla/index.html>)

Además de indicar algunas posibles fuentes del *Lazarillo*, del *Quijote* y de la *Segunda parte del Lazarillo*, en el segundo apartado se atiende a *LC* y se recuerdan primero los pasajes en que Rojas demuestra haber leído a Jorge Manrique y se señala luego un poema de éste que habría podido dar al autor la idea de la desastrosa y por nada noble muerte de Calisto.

2124. PAOLINI, Devid, coord., «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, 2 tomos.

El primer tomo recoge 17 artículos sobre *LC* dedicados al homenajeado y todos reseñados aquí bajo PAOLINI y páginas.

2125. PAOLINI, Devid. «Una curiosa coincidencia: Semplonio y Calisto personajes de una antigua farsa florentina», en PAOLINI, 252-271.

Se da a conocer y se transcribe el texto de una antigua farsa florentina de finales del siglo xv o principios del xvi cuyos personajes principales son el viejo Semplonio y el joven Calisto. Este último quiere casarse y pide consejo a su amigo que le nombra, una tras otra, todas las desventajas del matrimonio.

2126. PAOLINI, Devid, «El gesto obsceno ‘dar las higas’ en *Celestina*», *Celestinesca* 33 (2009), 127-141.

En dos pasajes de la obra aparece esta señal obscena que presenta un solo antecedente literario castellano. Más numerosos, y reunidos en un apéndice al final, son los textos y documentos de la península italiana donde se registra dicho gesto.

2127. PARDO, Madeleine, y Hélène THIEULIN-PARDO, «Sous le manteau de Célestine», en MARTIN, 101-118.

Este artículo presenta una rica lectura de la escena del auto VI cuando Calisto expresa el deseo de haber estado debajo del manto de Celestina en casa de Melibea (auto IV). El parodiado amante, Calisto, se pone en ridículo, pero la alcahueta piensa aprovecharse de los agujeros del manto, y de este breve diálogo se abren puertas a meditaciones sobre dicha prenda de la vieja que afectan al resto del texto. [JTS]

2128. PARELLO, Vincent, «‘Aquel mudar de trajes, aquel derribar y renovar edificios’: la modernité historique-sociale de *La Celestina*», en MARTIN, 7-20.

Demostando una lectura pormenorizada del texto, el autor analiza la evolución de una mentalidad suntuaria en la sociedad pre-capitalista que rezuma casi cada página de *LC*. Es un materialismo no sólo histórico, sino también espiritual. [JTS]

2129. PARRILLA, Carmen, «Para la historia de la recepción de *Celestina*: ecos y menciones en textos poéticos del siglo XVI», en PAOLINI, 272-290.

Da a conocer unos cuantos textos poéticos del siglo XVI donde se hace referencia a la alcahueta Celestina, ampliando, así, nuestros conocimientos acerca de la recepción de la obra.

2130. PASCUAL BUXÓ, José Pascual, «Las vueltas de Sor Juana», *Nuevo Texto Crítico* 4.7 (enero-junio 1991), 197-204.

El autor repasa aquí las serias dudas que quedan en torno a la supuesta colaboración o coautoría (con Salazar y Torres) de *El encanto de la hermosura y la Segunda Celestina*. Frente a Octavio Paz, a Pascual Buxó los argumentos avanzados hasta la fecha no le han convencido. [JTS]

2131. PÉREZ, Joseph, «*La Célestine*, livre *converso* ou livre de *converso*», en MARTIN, 21-29.

El historiador contribuye en este artículo a una revisión del subtexto religioso de *LC* y demuestra que no sólo hay críticas al catolicismo

sino también al nuevo judaísmo materialista de finales del siglo xv. Termina exponiendo su opinión de que la obra está inmersa en un nuevo laicismo secular. [JTS]

2132. PORRAS, Georges Yuri, «*La Celestina* (1499): *Amor hereos* y su terapia-causa musical en Calixto y Melibea», en *El cuerpo enfermo. Representaciones e imágenes de la enfermedad*, eds. R. de la Fuente Ballesteros y J. Pérez Magallón (Valladolid: Universitas Castellae, 2006), 199-209.

Estudia el *amor hereos* de Calisto y Melibea (y su criada Lucrecia) en asociación con la música, y muestra cómo esta es, al mismo tiempo, alivio para ellos e intensificadora de su pasión extrema, lo que lleva a un círculo vicioso.

2133. PORRAS, George Yuri, «La música como terapia y como hechizo en *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas y en *La segunda Celestina* (1534) de Feliciano de Silva», *Crítica Hispánica* XXIX.1-2 (2007), 271-292.

Analiza la relación entre la música y el mal de amores tanto en *LC* como en *La Segunda Celestina* (1534), y se ocupa también de la música como causa y cura del *amor hereos* (Calisto y Melibea / Felides y Polandria) y *nimis amor* (Lucrecia / Pandulfo).

2134. PUERTO MORO, Laura, *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*. Serie Mayor, n.º. 7, San Millán de la Cogolla: Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, 2010.

En el segundo capítulo de la primera parte (*Poesía bufonesca*), se dedican unas cuantas páginas a las *Rufianas y rameras* (51-65), a las *Comadres* (65-76) y, por último, a las «*Comadres*» y «*Celestina*» (77-94).

2135. RASCÓN PEÑAS, M^a Francisca, «La moda masculina en el siglo xv a través del léxico de una obra literaria», en *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, ed. M^a I. Montoya Ramírez (Granada: Universidad, 2002), 415-421.

Se ocupa de los trajes de los personajes masculinos en *LC* para evidenciar cómo, aun compartiendo los mismos vestidos señor y criados, estos se diferenciaban por el color, la calidad del material con el que estaban hechos y también por su estado de conservación.

2136. RICO, Francisco, «Crítica textual y transmisión impresa (Para la edición de *La Celestina*)», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. F. Rico, eds. P. Andrés y S. Garza, (Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000), 223-241.

Rico comenta pasajes que combinan lecturas de la *CCM* y la *TCM*, y analiza cómo la actuación de los que trabajaban en la imprenta (correctores, cajistas, etc.) podía afectar al manuscrito que imprimían. [JTS]

2137. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «*La Celestina* o la negación de la negación», *Verba hispanica* XV/a (2007), 17-34.

En su análisis de los personajes celestinescos, el autor muestra cómo la aparición de una nueva clase social (la burguesía) llevó al fetichismo del dinero y a la cosificación, lo que provocó una crisis del sistema tradicional de valores, como la amistad, la solidaridad y la comunicación humana. Presenta también, al final, una nueva interpretación, más materialista, de la figura de Pleberio y de su lamento después del suicidio de su hija Melibea, tras lo que concluye que en *LC* se presenta una crítica demoledora de la sociedad de la época sin posibilidad de salida (un artículo con el mismo título y por el mismo autor apareció en *Literatura, historia, alienación*. Barcelona: Planeta, 1976, 147-171. Se reseñó en el suplemento bibliográfico de *Celestinesca* 1.1 [1977], pág. 31, S16).

2138. ROHLAND DE LANGBEHN, Regula, «Viejas y jóvenes: la convivencia entre mujeres del ambiente prostibular en textos literarios del período moderno temprano», en PAOLINI, 291-311.

Estudio comparativo del personaje de la prostituta en *LC*, la celestinesca y la picaresca femenina, con particular referencia a la sífilis.

2139. ROIG MIRANDA, Marie, «Le comique dans *La Celestina*», *Les Langues Néo-Latines* 347 (2008), 15-31.

Se consideran los diferentes tipos de comicidad (de personajes, situación, gestos y palabras) presentes en *LC*, con el objetivo de avanzar algunas hipótesis sobre la posible función de lo cómico en la obra.

2140. ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. E. Borrego. Madrid: Cooperación Ed., 2009. Rústica, 233 pp.

Es la tercera reimpresión de esta edición, basada en la de Zaragoza 1507 y con los argumentos de la de Valencia de 1514. Con notas y sin ilustraciones. [JTS]

2141. ROJAS, Fernando de, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. facsímil de la edición de Alcalá de Henares: Juan de Lequerica, 1575. Barcelona: Universidad, 2009. 458 pp.

Edición en 12º, hermosamente reproducida, y presentada por Rafael M. Mérida Jiménez, con bibliografía. Se distingue por sus 8 pasajes tachados, aclarados en las páginas de presentación. [JTS]

2142. ROJAS, Fernando de, *Celestina*, trad. al inglés por Peter Bush, introd. de Juan Goytisolo. Cambridge, UK: Dedalus, 2009. Rústica, 219 pp.

LC se ha novelizado en esta versión y los actos se han sustituido por capítulos. La presencia dentro de la ficción de un narrador cambia la recepción. Los preliminares y posliminares aparecen todos al final de los 21 capítulos. No hay notas para explicar los nombres mitológicos u otras cosas de la España del siglo XVI. La esencia del original se capta en un inglés puesto al día. [JTS]

2143. ROUBAUD, Sylvia, «Les derniers mots de Melibea», en MARTIN, 177-186.

El artículo nos ofrece un pormenorizado retrato psicológico de una Melibea en sus momentos finales, cruel pero consecuente con sus apariciones en los actos anteriores. Reconoce la autora que lo que ella hace es una vuelta a otro modelo de análisis literario, pero los resultados son una aportación al estudio de la caracterización de la heroína de la obra. [JTS]

2144. SALES DASÍ, Emilio J., «Ecos celestinescos en el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva», *Tirant. Butlletí Informatiu i Bibliogràfic de Literatura de Cavalleries* 3 (2000), sin paginación. Web. (<http://parnaseo.uv.es/tirant.htm>)

Señala posibles aspectos de *LC* que pudieron influir en la composición del *Lisuarte de Grecia*, obra que Feliciano de Silva escribió en sus años juveniles.

2145. SÁNCHEZ, Antonio y Remedios PRIETO, «Sobre la ‘composición’ de *La Celestina* y su anónimo ‘auctor’», *Celestinesca* 33 (2009), 143-171.

Un detenido estudio de la obra que se divide en dos partes: en la primera se analizan algunos diálogos que no encajan con el sentido general de *LC* y que parecen formar parte de un texto anterior (una comedia humanística en vernáculo); en la segunda se intenta demostrar cómo en realidad Rojas fue el amigo/destinatario que recibió un texto ya completo que luego amplió y cambió dándole un final trágico.

2146. SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, *Sor Juana Inés de la Cruz y «La Gran Comedia de la Segunda Celestina»*, ed. de la comedia al cuidado de Olga Martha PEÑA DORIA. Col. Visiones y Tentaciones II, México, D.F.: Instituto Mexiquense de Cultura, 2005. Rústica, 431 pp.

Estudio y edición de *La Gran Comedia de la Segunda Celestina* de Agustín de Salazar y Torres que se publicó incompleta en 1676, un año después de la muerte de su autor. El segundo capítulo se dedica al

análisis de la celestinesca y los demás al texto en cuestión. Se propone la coautoría de Sor Juana Inés de la Cruz.

2147. SEGURA, Cristina, «Mujeres en el mundo urbano. Sociedad, instituciones y trabajo», en *Historia de las mujeres en España y América Latina. I. De la Prehistoria a la Edad Media*, dir. I. Morant, coords. M^a Á. Quero, C. Martínez, D. Mirón, R. Pastor y A. Lavrin (Col. Historia. Serie Menor. Madrid: Cátedra, 2005), 517-545.

Análisis del trabajo remunerado de las mujeres en las ciudades medievales y de los lugares en que ejercían sus oficios y pasaban su tiempo ellas solas (la fuente, el horno, el lavadero) o en común con los hombres (el mercado, los templos y las celebraciones religiosas). Trata, también, de la sociedad de la época y hace, al final, dos breves referencias a *LC*.

2148. SEVERIN, Dorothy S., «The Lives and Times of Celestina's Followers», en PAOLINI, 312-316.

Una mirada al pasado de algunos de los personajes celestinescos (Párramo, Sempronio, Areúsa, Elicia, Lucrecia, Pleberio, Alisa y Calisto).

2149. SEVILLA ARROYO, Florencio, «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca* 33 (2009), 173-214.

Se centra en el análisis del «amor», la «magia» y el «tiempo» en *LC*, considerada como *reprobatio amoris*. En particular, subraya como la maestría en el uso de los dos últimos elementos tiene como efecto principal el de transformar en una obra maestra una comedia de otro modo insignificante.

2150. SOLANA SEGURA, Carmen, «La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* como distorsión del paradigma celestinesco», en *Actas del I Congreso Internacional de filología hispánica: jóvenes investigadores*, ed. J. A. Calzón García *et al.* (Oviedo: Universidad, 2008), 729-735.

Esta obra descubierta por Stefano Arata fue fijada por él como la «quinta Celestina», pero aquí la autora analiza con lupa las radicales diferencias entre Polidoro y la celestinesca derivada de la de Calisto y Melibea hasta poder llamar a esta obra una «distorsión» de sus planteamientos. Más tiene que ver con la picaresca femenina. [JTS]

2151. SOLANA SEGURA, Carmen, «Hacia una datación de la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*: datos históricos e influencias literarias», *Celestinesca* 33 (2009), 217-231.

Basándose en datos históricos y literarios, propone como probable fecha de composición de la obra la última década del siglo XVI o la pri-

mera del xvii, con lo que pospone así la datación más temprana (1564) que había indicado Stefano Arata.

2152. SNOW, Joseph T., «*Celestina* en la corte de los Reyes Católicos», en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, eds. N. Salvador Miguel y C. Moya García (Col. Biblioteca Áurea Hispánica 52. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, Universidad de Navarra, 2008), 293-303.

No obstante el éxito de que gozó *LC* desde su primera aparición no se ha podido encontrar ninguna documentación acerca de su recepción en la corte de los Reyes Católicos. Sí hay información acerca de su fortuna durante la época de Fernando e Isabel, pero nada que pueda relacionarse con los monarcas o su entorno. Probablemente la obra se conoció, aunque su anticlericalismo, su atención a personajes bajos y marginados, su amoralidad, suscitaban reacciones diferentes entre sus posibles lectores cortesanos.

2153. SNOW, Joseph T., «*Celestinesca* y Alan Deyermond», *Celestinesca* 33 (2009), 13-15.

Se recuerdan el aporte y apoyo fundamentales del profesor Alan Deyermond a la revista *Celestinesca*.

2154. SNOW, Joseph T., «*Celestina*: documento bibliográfico (suplemento número 31)», *Celestinesca* 33 (2009), 275-320.

Snow agrega 200 nuevas entradas al suplemento bibliográfico que desde 1985 suman ya 2.059.

2155. SNOW, Joseph T., «'Talking the Talk': Ventriloquism in *Celestina*», en *Recuerde el alma dormida'. Medieval and Early Modern Spanish Essays in Honor of Frank A. Domínguez*, eds. J. K. Moore, Jr. y A. Duque (Homemajes 35. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2009), 283-304.

Se ocupa de la importancia de la «voz» y de las «voces» en la obra, y de los personajes ventrílocuos, esto es, de aquellos que hablando imitan la voz de otros.

2156. SNOW, Joseph T., «*Celestina* y el concepto de tiempo dramático», en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, eds. L. von der Walde Moheno, C. Company y A. González (Publicaciones de Medievalia 37. México D.F.: El Colegio de México, UNAM, UAM, 2010), 19-39.

En su análisis del tiempo dramático en *LC*, con particular atención al tiempo inferido, el estudioso defiende y amplía, aportando nuevos datos, la posición de Asensio que señalaba la necesidad de que transcurrieran unos días entre el primer encuentro de los dos jóvenes enamorados y la confesión de Calisto a Sempronio. Y esto con el fin

de que pudiera apreciarse de forma mejor la profundidad de la obra. Al mismo tiempo presenta su propuesta de división de las secuencias temporales de la obra en cinco apartados delimitados, cada uno de ellos, por una secuencia no representada.

2157. SNOW, Joseph T., «Los trayectos urbanos del mundo celestinesco», en *Actas del IX Congreso Internacional de Caminería Hispánica* (Cádiz 2008), ed. M. Criado de Val (Guadalajara: AACHE Ediciones, 2010), en CDRom [sin paginación, en la Sección 'Caminería literaria', 9 páginas].

Reconstruye, a través de los diálogos y monólogos de los personajes (y sus referencias a calles, casas, iglesias, plazas, etc.), los diferentes trayectos urbanos (explícitos e implícitos) de *LC*.

2158. TAYLOR, Barry, «Reading *Celestina* in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», en PAOLINI, 317-324.

Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, reprochaba a *LC* su propensión a la repetición, a los sinónimos, a las similitudes, etc. Sin embargo, Miguel de Salinas, en su *Rhetórica en lengua castellana* (1541), alababa dicho estilo y recomendaba su lectura a todos los que quisieran mejorar su escritura y su lenguaje. Además, las ediciones bilingües (en francés y español) de la obra maestra impresas en el siglo XVII, dejan patente su función pedagógica y muestran cómo se la consideraba un ejemplo del estilo copioso.

2159. TOZER, Amanda J. A., «Tristán, Sosia and Centurio as Burlesque Figures», *La corónica* 32.2 (2004), 151-170.

Intenta rescatar la importancia de los tres personajes citados en el título, señalando la posibilidad de que Rojas intentase, a través de ellos, nuevos caminos literarios y dramáticos. Quiso, además, satisfacer los deseos de su público lector/oidor y llenar un vacío dialógico creado por la muerte literaria de la vieja alcahueta y los dos sirvientes, que tanto papel habían tenido en la primera parte de la obra.

2160. VALLE DE RICOTE, Gofredo (seudónimo de Govert Westerveld), *El libro perdido de Lucena: 'Tractado sobre la muerte de Don Diego de Azevedo'*, tomo 2 de *Los tres autores de la «Celestina»*. Murcia: Autor, 2008. ix + 139 pp.

Conjetura que Fernando de Rojas usó el seudónimo de Luis de Lucena. Trata de la posible amistad entre Rojas/Lucena y Alonso III de Fonseca y Ulloa, y la del padre del primero, el protonotario Juan Ramírez de Lucena, con el progenitor del segundo, Alonso de Fonseca y Acevedo, Arzobispo de Santiago, Patriarca de Alejandría y miembro del Consejo Real.

2161. VALLE DE RICOTE, Gofredo (seudónimo de Govert Westerveld), *El misterioso autor Juan del Encina*, tomo 3 de *Los tres autores de la «Celestina»*. Murcia: Autor, 2009. viii + pp. 1-358.

Contiene los diez primeros capítulos de un estudio en dos tomos (ver la entrada siguiente). Presenta a Juan Ramírez de Lucena como el primer autor de *LC*, y a Juan del Encina como uno de los posibles continuadores de la obra maestra española. De este último afirma que usó luego el seudónimo de Bartolomé de Torres Naharro y Francisco Delicado, y trata de su posible papel de impresor.

2162. VALLE DE RICOTE, Gofredo (seudónimo de Govert Westerveld), *La Celestina: un señuelo, Fernando de Rojas, y un autor velado, Juan del Encina*, tomo 4 de *Los tres autores de la «Celestina»*. Murcia: Autor, 2009. viii + pp. 359-623.

Los capítulos 11-23 se dedican a diferentes asuntos: la biografía de Rojas y Encina, la biblioteca del primero, Alonso de Proaza, el traductor de *LC* al italiano, Pedro Manuel Ximénez de Urrea, la *Comedia Thebáyda*, Hernando del Castillo, la *Carajicomedia*, el Cancionero LB1 (editor de estos dos últimos fue Encina) y el auto de Traso.

2163. VASVÁRI, Louise O., «Further Glosses on the Vocabu(r)lario of the *Celestina*: III, the ‘Fowl’ Humour of *desplumar*», en PAOLINI, 325-345.

Tercera aportación al vocaburlario de *LC*. Después de analizar los términos «landrecillo» y «cola de alacrán» en el famoso diálogo entre Pármeno y la alchahueta en el acto 1 (artículo ya reseñado por Snow en *Celestinesca* 33 [2009], núm. 2053), y ocuparse del ‘dolor de muelas’ de Calisto (*ibid.*, núm. 2054), trata aquí de la acepción de ‘desplumar’ (y de su fuerte connotación erótica) en el último encuentro íntimo entre los dos enamorados (acto XIX) antes de la tragedia final.

2164. VICENTE HERNANDO, César de, «Una lectura política de las coplas de Hernando de Vera», *Verba hispanica* XV/a (2007), 45-58.

En este análisis de las coplas de Hernando de Vera hay dos breves alusiones a *LC* con el propósito de mostrar la diferencia entre la ideología materialista presente en aquellas (crítica a los monarcas por la mala administración del reino) y la visión «espiritual» de esta y otras composiciones contemporáneas (llamada en causa de Dios e/o impotencia frente a un mundo hostil, ciego y sordo).

2165. VIDAL DOVAL, Rosa, «Erotismo, amor y violencia en *Celestina*: consideraciones a la luz de *La llama doble*», *Celestinesca* 33 (2009), 233-245.

En su ensayo *La llama doble*, Octavio Paz diferencia el amor del erotismo y habla del deseo como de algo oscuro y destructor. Se aplica esta lectura a *LC*, considerándose el amor en relación a la violencia. La conclusión es que todo lo mueve el deseo y su vertiente destructora se desprende de la violencia en la relación entre los dos jóvenes enamorados.

2166. WHINNOM, Keith, *The textual history and authorship of «Celestina»*, ed. Jeremy Lawrance. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 52. London: Queen Mary-University of London, 2007. Rústica, 104 pp.

Entrada de la que ya se ha tratado en el último suplemento bibliográfico (*Celestinesca* 33 (2009), núm. 2059), y de la que se señalan las dos siguientes reseñas:

Medium Aevum LXXVIII (2009), 154-155, Juan-Carlos Conde.
Bulletin of Spanish Studies 87.5 (July 2010), 664-666, Nancy F. Marino.



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 a:

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)

NIF o CIF

DIRECCIÓN

POBLACIÓN

C. P.

PAÍS

CORREO ELECTRÓNICO

Me suscribo a la Revista *Celestinesca*

Particular

Institucional

OPCIÓN A Contra reembolso (Sólo España)

OPCIÓN B Tarjeta de crédito Tipo (Visa, MasterCard...) _____

Núm. _____ Fecha caducidad __/__/____

OPCIÓN C Recibo domiciliado en mi cuenta corriente (Sólo España)

Nºcuenta (20 dígitos) _____

* Precio para suscripciones particulares 18 € 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 anteriores al 27 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

