

40

2016

# *Celestinesca*



VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

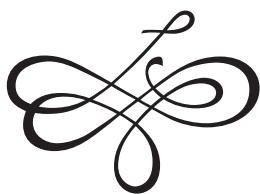


# *Celestinesca*

ISSN 0147 3085

NÚM. 40

2016



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)
JOSEPH T. SNOW	(Michigan State University)
DEVID PAOLINI	(The City College of New York)

## COMITÉ 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)
JOSEP LLUÍS SIRERA	(Universitat de València) (†)

ISSN: 0147 3085

Depósito legal: V-1800-2008

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores

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 Economía y Competitividad, referencia FFI2014-51781-P.

# Celestinesca

NÚM 40

ÍNDICE

2016

## ARTÍCULOS

- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, FERNANDO, «Notas sobre *El Manuscrito de Palacio II-1520*, adiciones marginales y controversias filológicas» 9
- CASAS AGUILAR, ANNA, «Hacia una nueva subjetividad: La figura del padre en la novela sentimental y *La Celestina*» 53
- GÓMEZ GOYZUETA, XIMENA, «De viva y vieja voz: Celestina por sí misma» 73
- LÓPEZ GONZÁLEZ, LUIS FERNANDO, «Voyeurism and Shame: The Pleasure of Looking and the Pleasure of Being Looked at in *La Celestina*» 87
- MIER PÉREZ, LAURA, «Melibea, Plácida y Serafina: tres muertes violentas en el primer teatro renacentista» 117
- PRIETO DE LA IGLESIA, REMEDIOS y ANTONIO SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, «Posibles razones por las que la *Celestina* fue considerada anónima durante los siglos XVI-XVIII y creación de Rojas a partir del XIX» 135
- SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, SAMUEL, «Prince Juan and Calisto: Reflections on a Historical Antecedent for a Literary Archetype» 159

## RESEÑAS

- RAÚL ÁLVAREZ MORENO, '*Celestina*' según su lenguaje, Madrid, Editorial Pliegos, 2015. Reseña de JOSÉ LUIS CANET. 223
- La Celestina* de Carolina Calema (Teatro del Arte), por JOSÉ LUIS GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN 229
- La Celestina* de José Luis Gómez: Cuatro apreciaciones, por J.T. SNOW, M. BASTIANES, J. FRANÇOIS, E.C. FRANCOMANO 233

Emilio de Miguel Martínez. *A, ante, bajo, cabe, con «La Celestina»*.  
Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, por  
LUIS F. LÓPEZ GONZÁLEZ 249

## ENTREVISTAS

*Entrevista con Ángel Facio, director de teatro*. Por MARÍA BASTIANES. 257

## BIBLIOGRAFÍA

PAOLINI, DEVID, «*Celestina*: Documento bibliográfico  
(suplemento número 38)» 273

# *Artículos*





## Notas sobre *El Manuscrito de Palacio II-1520*, adiciones marginales y controversias filológicas

Fernando Cantalapiedra Erostarbe  
UNED-Jaén

A *Marcelino Amasuno*

A finales de los años setenta sugerí<sup>1</sup> que lo que Fernando de Rojas encontró no fue el primer acto de *La Celestina*, como se da a entender en los paratextos de la *Tragicomedia* (= *CL-21*) y aceptaba entonces mayoritariamente la crítica, sino una comedia terenciana que abarcaba, en la distribución impresa, los doce primeros actos (= *CL-12*); y que sobre esta base textual añadió, eliminó, modificó, diseminó y acabó su tragedia humanística: los cuatro últimos actos de la versión en 16 (= *CL-16*);<sup>2</sup> este segundo autor añadió además la escena inicial de la obra,<sup>3</sup> la primera aparición escénica de Pleberio,<sup>4</sup> inventó los nuevos personajes —Sosia, Tristán y Pleberio— y modificó los otros,<sup>5</sup> creó nuevos espacios<sup>6</sup> —huerto y torre—; modificó asimismo el texto de *CL-12*, incluido el primer acto, con supresiones, sustituciones y añadidos<sup>7</sup> para ajustarlo a la tragedia,<sup>8</sup> tal y como se hizo con los añadidos impresos, anteriores a 1505, que aparecen en la versión de 21 actos, en la cual se incorporó a la obra los cinco actos

1.– Fernando Cantalapiedra, *Pour une analyse sémiotique de La Célestine de F. de Rojas*. Thèse de III cycle. Université de Paris III, Sorbonne, Paris, janvier 1979.

2.– Cantalapiedra (1979: 36-39, 66, 351, 386-389, 431, 434...). «La fin de 16 actes sur les 12 trouvés n'est que de quatre actes», pp. 429-430.

3.– Cantalapiedra (1979: 72, 279, 296, 299, 352, 432...). También «La escena de la huerta-huerto», en Criado de Val (dir.), *Literatura Hispánica. Reyes Católicos y Descubrimiento*, Barcelona PPU, 1989, pp. 317-327.

4.– Cantalapiedra (1979: 36-39, 129, 137, 423).

5.– Cantalapiedra (1979: 297, 423, 435).

6.– Cantalapiedra (1979: 34, 52-53, 435).

7.– «qui peut affirmer que la première édition [de *CL-16*] n'a pas modifié le [...] manuscrit, et qu'elle n'a pas, par conséquent, ajouté du texte au premier acte?». Cantalapiedra (1979: 42, 46 y 299).

8.– Cantalapiedra (1979: 39, 66, 158, 295).

nuevos del llamado *Tratado de Centurio*, obra del segundo autor.<sup>9</sup> Dichos añadidos impresos son tan numerosos que afectan a la propia teatralidad de la obra, al casi duplicar el número de líneas pronunciadas por los personajes, lo que implica que el autor de *CL-12*, la comedia terenciana, tenía una clara y evidente visión teatral y un equilibrio dramático entre los personajes, mientras que Fernando de Rojas (*CL-16* y *CL-21*) ofrece una visión más narrativa.<sup>10</sup> Planteaba asimismo como dudosas las muertes por defenestración desde los pequeños ventanucos de una primera planta de Pármeno y Sempronio y me preguntaba si Rojas había terminado, modificado, escrito o mal interpretado el pasaje.<sup>11</sup> En realidad la primitiva comedia planteaba un final terenciano, abierto, ¿había muerto Celestina? ¿Se pusieron a salvo los criados? Cabe recordar que Feliciano de Silva interpretó que la vieja Trotaconventos había sobrevivido a las heridas infringidas por Pármeno y Sempronio: «yo vine aquí, a casa del Arcediano viejo, [...] a ser encubierta de la venganza que de los criados de Calisto yo quise tomar, fingiendo con mis artes que era muerta».<sup>12</sup> Recurso que ya había empleado anteriormente Garcí Rodríguez de Montalvo, quien reorganizó y reelaboró los tres primeros libros ya existentes en forma manuscrita del *Amadís de Gaula* —modificando la *dispositio* y la trama narrativa y eliminando la muerte de Amadís y Oriana—, añadió un cuarto libro; y, tras su éxito editorial, escribió el quinto libro titulado *Las sergas de Esplandián*.<sup>13</sup> Esta aventura editorial tuvo lugar en los mismos años —entre 1495 y 1497— en los que *CL* pasó de manuscrito, o mejor dicho manuscritos, a obra impresa de 16 actos y luego a pieza de 21 actos; y en

9.— Cantalapiedra (1979: 195, 297, 354, 423, 435).

10.— Cantalapiedra (1979: 124, 185). Véase también Fernando Cantalapiedra Erostarbe, «Sentencias petrarquistas y adiciones a la *TragiComedia de Calisto y Melíbea*», en P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. T. Snow (eds.), *Tras los pasos de 'La Celestina'*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, pp. 55-59.

11.— Cantalapiedra (1979: 296-297). Indiqué en mi edición crítica que la escena de la huida pertenece al primer autor. Cfr. Anónimo / Fernando de Rojas, *TragiComedia de Calisto y Melíbea*, edición crítica de Fernando Cantalapiedra Erostarbe, Kassel, Edition Reichenberger 2000, 3 vols. La cita en t. II, p. 661. Estas cuestiones las he tratado en varios estudios, y entre otros: *Lectura semiótico-formal de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger, 1986; «Apuntes didácticos sobre la estructura de *La Celestina* y el problema de su autoría», en *Actas das I. Jornadas de Didáctica da literatura*, Universidad de Santiago de Compostela, 1987, pp. 41-54. También en el primer tomo de la *TragiComedia* dedicado al asunto de la autoría y en las notas de los tomos II y III.

12.— Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, edición de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 167-168.

13.— Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Bleca, Madrid, Cátedra, 1988. En las *Sergas* se precisa la resurrección: «que Amadís no murió de estas heridas, y de cómo declaró al rey la causa [...] / algunos dixeron que en ella [esta cruel y dura batalla] Amadís de aquellas heridas muriera [...] y sabido por Oriana se despeñó de una ventana abaxo. Mas no fue así, que el gran maestro Helisabad le sanó de sus llagas [...] y fueron reyes él [Amadís] y Oriana». Garcí Rodríguez de Montalvo, *Las sergas de Esplandián*, Alcalá de Henares, Herederos de Juan Gracián, 1588. BNM, signatura R/ 13138 (1). Cap. xxxix, f. 33v.

ambos casos, el de *Amadís* y el de *Celestina*, se detecta la presencia y las octavas, similares en contenido, forma y léxico, del corrector Alonso de Proaza,<sup>14</sup> y quizá los mismos lugares de impresión.

Joseph T. Snow señalaba años después en el prólogo a uno de mis libros y estableciendo un paralelismo con los trabajos de Miguel Marciales que «donde una puerta se cierra, otra se abre».<sup>15</sup> Sobre el primer encuentro de Calisto y Melibea en la huerta, Martín de Riquer ya había apuntado, retomando una idea de Anna Krause,<sup>16</sup> que «Fernando de Rojas mudó completamente el decorado de esta primera escena» (el de una iglesia por una huerta, según el argumento), y «hace sospechar que la primitiva redacción de *La Celestina* empezaba antes y que esta escena iba precedida de otras». No obstante, pensaba que todos esos cambios los hizo Rojas sin tocar el primer acto y desde el «respeto que siente por la labor del autor primitivo del principio de la obra, en cuyo texto no quiere verificar modificaciones personales».<sup>17</sup> Por otro lado, Miguel Marciales escribía sobre esa inicial escena «que es tan dispar en estilo con lo que sigue del Auto I, que pudiera hasta pensarse que fue escrita por otro, que no Cota, algún amigo o conocido. ¿Proaza? ¿Diego de san Pedro? ¿Juan de Lucena?<sup>18</sup> [...] el haber sido pergeñada ex post scripto, esto es después de escrito el resto del esbozo [...], y ya en su edición crítica en el primer diálogo de Calisto con Sempronio indica «se trata de una nueva escena en casa de Calisto, muchos día después del encuentro con Melibea en la cena 1ª».<sup>19</sup> Por esas mismas fechas Miguel Garci-Gómez<sup>20</sup> argumentaba que se trata de una escena soñada; un lustro después, Ricardo Castells<sup>21</sup> desarrollaba esa idea de la escena inicial como un sueño de Calisto.

Según Marciales, Rojas «no toca ni enmienda el manuscrito de Cota», que abarca hasta la segunda escena del acto segundo: «los mismos aris-

14.– Jordi Pardo Pastor, «Alonso de Proaza, *homo litterarum, corrector et excelsus editor*», en *Convenit Selecta*, 3 (2000): <[http://www.hottopos.com/convenit3/jordipar.htm#\\_ftnref10](http://www.hottopos.com/convenit3/jordipar.htm#_ftnref10)>. La primera edición conocida de *Las Sergas de Esplandián* está fechada en 1510 en Sevilla, pero hubo al menos otra edición anterior en la misma ciudad.

15.– *Lectura semiótico-formal de La Celestina*, (1986: 13).

16.– Anna Krause, «Deciphering the epistle-preface to the *Comedia de Calisto y Melibea*», *Romanic Review*, XLIV (1953), pp. 89-101.

17.– Martín de Riquer, «Fernando de Rojas y el primer acto de '*La Celestina*'», *Revista de Filología Española*, xli-1/4 (1957), pp. 371-395. Las citas en las pp. 389, 388, 392.

18.– Lo que implica la presencia de cuatro autores: uno de los aquí citados, más Cota, Rojas y Sanabria.

19.– Miguel Marciales (ed.), Fernando de Rojas, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1985, 2 vols. Citas: I, p. 275 y II, p. 19.

20.– Miguel Garci-Gómez, «El sueño de Calisto», *Celestinesca*, 9-1 (1985), pp.11-22.

21.– Ricardo Castells, «El sueño de Celestina y la tradición celestinesca», *Celestinesca*, 14-1 (1990), pp.17-39.

toteleos y escolastiquerías del actual acto 1»;<sup>22</sup> tampoco observa adiciones primeras ya en el texto de *CL-16* hasta el acto tercero, III.7-9. Que la creación del antiguo autor iba más allá del primer acto ya lo sospechó Castro Guisasaola<sup>23</sup> y lo recordó Martín de Riquer.<sup>24</sup> Ese efecto referencial de «aristoteleos y escolastiquerías» proviene no del empleo de varias fuentes filosóficas, como se había creído hasta entonces, sino de un único florilegio de sentencias, como bien demostró en 1996 Íñigo Ruiz Arzállus, el de las *Auctoritates Aristotelis*.<sup>25</sup> Su uso y abuso en esta parte de *LC* es similar, aunque en menor escala, al que se hace con el *Índice* de Petrarca en los actos siguientes tanto de *CL-16* como de *CL-21*;<sup>26</sup> la única diferencia en su empleo es que en el caso de los *Parui flores* las sentencias se emplean solamente como adiciones primeras, antes de llegar a la imprenta, y en lo que se refiere al *Índice* de Petrarca se recurre a interpolar las paremias antes y después de publicarse la obra por vez primera. En mi edición de *LC*, desconociendo en el momento de su preparación la excelente investigación de Ruiz Arzállus, daba precisamente como añadidos o/y posibles refranes los pasajes que él identifica como pertenecientes a las *Auctoritates Aristotelis*.<sup>27</sup>

Antonio Sánchez Sánchez Serrano presentó en 1985 una tesis doctoral, publicada tres años después, en la cual defendía que lo que encontró el segundo autor fue una comedia de final feliz con una «redacción seguida, sin división en autos» y «sustancialmente distinta a *La Celestina* que conocemos» y cuya intervención real en la gestación de la obra fue, por tanto, de entidad muy inferior a lo tradicionalmente admitido y concorde [...] con el verdadero significado de la palabra ‘acabar’ [...].<sup>28</sup> Posteriormente precisará, junto a M<sup>a</sup> Remedios Prieto de la Iglesia, que «El ‘amigo’ modi-

22.– Marciales, II, p. 57.

23.– «el hecho harto significativo de la existencia de una diferencia profundísima en cuanto a las fuentes utilizadas en el acto primero [y principio del segundo] Y los demás actos». Castro Guisasaola, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de ‘La Celestina’*, Madrid, 1973, *Revista de Filología Española*, Anejo V, p. 188.

24.– Martín de Riquer, p. 376.

25.– «El mundo intelectual del ‘antiguo autor’: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *B.R.A.E.*, LXXVI (1996); Cuaderno CCLXXIX, pp. 265-284.

26.– Los pasajes de Petrarca están interpolados a *CL*. Cfr. Cantalapiedra (2001: pp. 54-154)..

27.– Las sentencias estudiadas por Ruiz Arzállus, mostrando en primer lugar su propia clasificación numérica, se encuentran en los siguientes pasajes de mi edición: a) adiciones manuscritas: 1. (i.10); 2. (i.53); 3. (i.56); 4. (i.65); 6. (i.110, *Floresta*, p. 1386); 7. (i.134, p. 339, señalo los pasajes añadidos entre i.25 y i.72); 8. (i.142 y i.151, p. 335); 11. (i.158); 12. (i.160); 13. (i.160, p. 339); 15. (i.165); 16. (i. 170); 17. (i.170, *Floresta*, pp. 1372-3); 19. a y b (ii.1, p. 347); 20. (ii.4); 21. (ii.1-5, p. 347); b) refranes añadidos: 9. (i.153, p. 335); 10. (i.157, p. 339); 14. (i.152); posibles refranes: 5. a y b (i.69), 18. (i.175).

28.– Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, *Mensaje de ‘La Celestina’. Análisis de un proceso de comunicación diferida*, Universidad Complutense de Madrid, Colección Tesis doctorales, 1988, pp. 545-547.

fica, ‘acaba’ la obra, dándole un desenlace ‘amargo’, trágico’». <sup>29</sup> Mediante métodos y vías distintas de estudio y desconociendo mi labor, sus conclusiones corroboran las mías; pues el nuevo rumbo de la obra hacia la tragedia se inicia precisamente en el inicio del acto XIII. Años después, García Valdecasas ofreció una variante al afirmar que el manuscrito contenía los catorce primeros actos, <sup>30</sup> tesis que defiende a su vez Antonio Bernaldo de Quirós. <sup>31</sup> El paso siguiente consistió en dudar de la autoría de Rojas en la creación de *LC*, Joseph Snow y Víctor Infantes, <sup>32</sup> y «como mucho, es posible que haya participado en su versión definitiva, de ahí la frase aparecida en los acrósticos de que «acabó» la obra»; <sup>33</sup> resulta pues lógico y congruente que el autor de estas últimas palabras, Canet Vallés, publicara una excelente edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* sin nombre de autor (o autores), aunque bueno será recordar al lector que *CL-16* es ya, pese a su título, una *Tragicomedia*, tal y como nos advierten los paratextos de *CL-21* y los primeros lectores de *CL-16*; y que, según Canet Vallés, «el cambio a ‘desastrado’ fin tendría lugar en la tradición manuscrita». <sup>34</sup>

Charles B. Faulhaber publicó en 1990 un inédito fragmento manuscrito <sup>35</sup> del inicio del primer acto de *CL (Mp)*, suscitando inmediatamente un gran interés y unos magistrales estudios; unas veces complementarios y

29.– Antonio Sánchez Sánchez-Serrano y M<sup>a</sup> Remedios Prieto de la Iglesia, *Fernando de Rojas y ‘La Celestina’*, Barcelona, Teide, 1991, p. 41; «Sobre la composición de *La Celestina* y su anónimo ‘autor’», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 143-171.

30.– José Guillermo García Valdecasas, *La adulteración de La Celestina*, Madrid, Castalia, 2000.

31.– Antonio Bernaldo de Quirós, «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. 325-339; «*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*», *Etiópicas*, 5 (2009), pp. 162-184. Ed. Anónimo/Fernando de Rojas, *Comedia de Calisto Y Melibea. Hacia la Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, Manuscritos, 2010.

32.– Joseph T. Snow, «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, xxv-xxvi (2005-2006), pp. 537-561. Víctor Infantes, «Los libros ‘traídos y viejos y algunos rotos’ que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique*, 100 (1998), pp. 1-51. El estudio de la biblioteca de Rojas indujo también a Clara Louisa Penney a la duda de que fuera realmente un estudiante el autor de *CL*. Cfr. *The book Called ‘Celestina’ in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1954, pp. 8-9.

33.– José Luis Canet Vallés, *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia, PUV col. Parnaseo, 2011, p. 19. Sobre los acrósticos y los mensajes cifrados sobre el inicio y acabado de la obra véase Cantalapiedra (1979: 193-241, y 1986: 189-224).

34.– Ob. Cit., p. 12.

35.– Charles B. Faulhaber: a) «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520», *Celestinesca*, 14-2 (1990), pp. 3-39; b) Charles B. Faulhaber, «*Celestina* de Palacio: Rojas’s Holograph Manuscript», *Celestinesca*, 15-1 (1991), pp. 3-52; c) «MS 1520 de la Biblioteca de Palacio. De los ‘papeles del antiguo autor’ a la *Comedia de Calisto y Melibea*: Fernando de Rojas trabaja su fuente», en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, vol. II, pp. 283-287.

otras veces divergentes, por parte del propio Faulhaber, Botta,<sup>36</sup> Conde,<sup>37</sup> García,<sup>38</sup> Lobera Serrano,<sup>39</sup> Michael,<sup>40</sup> Serés,<sup>41</sup> entre otros. *Mp* consta únicamente de ocho folios, del 93 al 100, y ha perdido dos (uno entre el f. 95 y el 96, y el otro entre el f. 97 y el f. 98); está compuesto, sigo en esto a Patrizia Botta, de dos partes bien diferenciadas por una gran mancha, por el ancho de la caja de escritura, por la práctica ausencia de márgenes en la caja más estrecha, por la presencia de dos copistas y de distintas tintas, y por las correcciones que realiza la segunda pluma sobre la labor de la primera. Cabe pues distinguir dos subconjuntos textuales, desde el punto de vista material, el de la parte primera (*Mp-a*) —f. 94, 95, 96 y 97—, y el posterior (*Mp-b*) —f. 93, 98, 99, 100—. De las dos hojas desaparecidas, la primera se incluía en el fascículo *Mp-a*, y no podemos saber, sin desmontar el manuscrito, a que parte atribuir la segunda hoja perdida. Las ocho hojas del *Mp* son un verdadero jardín de interpretaciones y de variantes textuales. Patrizia Botta<sup>42</sup> distingue 176 variantes que modifican la extensión del texto —73 adiciones y 103 omisiones—, 41 desplazamientos y 130 sustituciones, que afectan tanto al fascículo *Mp-a* como al *Mp-b*; la reorganización de los datos ofrecidos por la citada investigadora en sus apéndices se presenta como sigue:

36.— Patrizia Botta: a) «La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales», *Boletín de la Real Academia Española*, 73 (1993), pp. 25-50 y 347-366; b) «El texto en movimiento (de la *Celestina* de Palacio a la *Celestina* posterior)», en R. Beltrán y J. L. Canet (eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 135-159.

37.— Juan Carlos Conde: a) «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio: un nuevo testimonio del *Diálogo de vida beata* de Juan de Lucena», *La Corónica*, 21-2 (1993), pp. 34-57; b) «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y La *Celestina*: balance y estado de la cuestión», en R. Beltrán y J. L. Canet (eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 161-185.

38.— Michel García: a) «Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio», *Celestinesca*, 18-1 (1994), pp. 3-16; b) «Apostillas a 'Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio», *Celestinesca*, 18-2 (1994), pp. 145-149.

39.— Francisco J. Lobera Serrano, «El Manuscrito 1.520 de Palacio y la tradición impresa de La *Celestina*», *Boletín de la Real Academia Española*, 73 (1993), pp. 51-67.

40.— Ian Michael, «La *Celestina* de Palacio: el redescubrimiento del MS. II-1520 (sign. Ant. 2. A.4) y su procedencia segoviana», *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), pp. 149-171.

41.— Guillermo Serés, «Primeros textos y fortuna editorial (siglos XVI y XVII)», en Fernando de Rojas (y 'antiguo autor'), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, pp. LXXVII, LXXIX, LXXX.

42.— Botta, «el texto en movimiento...», pp. 143-145, y los apéndices: 148-157.

<i>apéndices</i>	<i>Mp-a</i>	<i>Mp-b</i>
1. Lecciones mejores	6	10
2. Añadidos -A-	3	6
3. Añadidos -B-	6	4
4. Omisiones	10	5
5. Desplazamientos -A	12	7
6. Desplazamientos -B-	f. 95v. 6-7, f. 96r. 22, f. 96v.1	
7. Sustituciones	23	7

Todo ello entre raspaduras, tachaduras, variantes redaccionales, anotaciones interlineales y marginales a dos manos, glosas, y un fascículo, *Mp-a*, carente de márgenes, lo cual implica información perdida. Todo ello desmonta definitivamente el mito del anónimo primer acto escrupulosamente respetado por el continuador; resulta obvio, por analogía, que los demás actos estuvieron sometidos al mismo tratamiento de modificación textual. Sabemos además, gracias a los estudios de Lobera Serrano, que el *Mp* no se entronca en la tradición impresa de *CL-16* ni de *CL-21*, pero que se sitúa en la parte alta del *stemma*.<sup>43</sup> La crítica ha oscilado entre atribuir a *Mp* el carácter de autógrafo de Rojas al de interpretarlo como una de las primeras imitaciones de *LC*, pasando por la idea de que se trata de «los papeles del antiguo autor», esto es del primer acto, o de estos revisados por Rojas. Los aspectos materiales antes citados muestran que no es así, ni es autógrafo, ni son los «papeles» del autor, ni es una imitación, y tampoco es un borrador.

Nótese que es el ulterior *Mp-b* el que introduce los paratextos, únicamente el «Síguese» y el «Argumento general»,<sup>44</sup> en el f. 93v., y no el *Mp-a* como era de esperar;<sup>45</sup> éste inicia directamente la obra, sin la cruz o la palabra *ihesus*, y sin el título,<sup>46</sup> con las palabras de Calisto: «Caljsto. Enesto veo meljbea la grandeza de dios». Esta ausencia de los paratextos en el *Mp-a* —es improbable que el copista de este fascículo se olvidara

43.— Lobera Serrano, 1993, pp. 62-67. José Luis Canet Vallés sitúa también *Mp* en la parte alta del *stemma*. Cfr. *Comedia de Calisto y Melibea*, pp. 146-148.

44.— Con variantes mínimas en relación a las impresas de *CL-16* ('delas alcahuetes' y 'desu madre eljsa'), y coincidencias ocasionales en la palabras unidas: delos, delas, enel, della, ala... Estos paratextos de *Mp-b* parecen ser copia de alguna edición de *CL-16*.

45.— También Patrizia piensa que estas palabras de Calisto indican que el segundo fascículo, *Mp-b*, es posterior (1993: 44).

46.— La ausencia del margen superior nos impide saber con certeza si estos elementos estaban presentes. Pero el texto, que cierra los liminares de *Mp-b*, «Calys'to/ y melibea/ comjença caljs'to», ausente de las ediciones impresas, parece ser el título del *Mp-a*. De ser así, se abriría otra línea de investigación en torno a la biblioteca de Rojas y a su «libro de Calisto», para saber si se trata de «la puta vieja Celestina» o de otra edición perdida con el título de *Calisto y Melibea*. Cfr. Fernando Cantalapiedra Erostarbe, «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *eHumanista*, 18 (2011).



de copiar precisamente la primera plana, que ocupa además el verso del folio— y algunas de las correcciones que efectúa en éste el copista de *Mp-b* me llevan a pensar que las copias se realizaron al menos sobre dos modelos diferentes y en tiempos distintos; lo cual implica que el *Mp-a* y el *Mp-b* ocupan dos posiciones distintas en el *stemma*. En todo caso, estos dos testimonios dan fe de una obra anónima.

La segunda pluma censura, castiga, el primer diálogo de *Mp-a* —«si Dios me diese en el çiel[o la] silla *cabe su hijo a su derecha mano*» por «sobre sus santos», sin modificar la variante siguiente: «creo no me s[...] / mayor feljçidad» (*Mp-a*) / «no lo ternía por tanta felicidad» (*CL-16*). Ahora bien, este castigo entra en contradicción con el pasaje anterior:

<i>Mp-a</i> , f. 94r	<i>CL-16</i> , 1.3-5.
los' gloriosos s'antos [...] no gozan <b>tanto como</b> yo cabe su hijo a su derecha mano creo no me s[ería] / <b>mayor</b> feljçidad <sup>46 bis</sup>	Los gloriosos santos [...] no gozan <b>más que</b> yo sobre sus santos no lo ternía por <b>tanta</b> felicidad»

El *Mp-a* sigue en lo referente al gozo y sus comparativos una progresión lógica ascendente —los santos: ‘no tanto’ → el hijo de Dios: ‘no mayor’—; el segundo amanuense no cambia el segundo comparativo —‘sobre sus santos [...] no mayor’, y las impresas al cambiarlo establecen una clara regresión —‘no más que yo’ ← ‘tanta como ellos’; según esto, el saltaparedes quiere gozar menos de lo que ya goza; censura absurda, pues éste considera a Melibea como su Dios, y lo que desea es precisamente estar junto a ella, ascender en la jerarquía celeste.<sup>47</sup> El *Mp-a* ofrece sin embargo un sintagma correcto allí donde en *CL-16* resulta confuso, «ny otro’ p[oder] njn voluntad umana puede conpljr», pues estas leen «mi», transformando el adverbio de negación en posesivo; pasaje que *CL-21* omite al no comprender su sentido.

En cuanto a la posible extensión de los modelos copiados, es evidente que abarca mucho más allá del primer acto, como muestran los paratextos de *Mp-b* y los siguientes ejemplos, los grillos y la vela, tomados tanto del *Mp-a* como del *Mp-b*:

«si pasa por los' perros. Aquello suena sus ladrjdos [...] quando camjna los' grillos' la sigen» (f. 99r, *Mp-b*).

46 bis.— Coincide con la traducción al italiano (Roma, 1506): ‘maggior felicità’. Cfr. Botta (1997: 140).

47.— Pasar de la tercera jerarquía, la de los santos (arcángeles y ángeles), a la primera, la de los serafines o del ‘amor ardiente’.



El último sintagma no aparece en las ediciones impresas de *CL*. La alusión a los grillos en *Mp-b* no es gratuita, pues Pármemo sigue empleando esta figura con idéntica ironía en el acto vi.37:<sup>48</sup>

[...] porque no fuercen a la niña [...] Tú irás con ella,  
Sempronio, que ha temor de los grillos que cantan con  
lo oscuro.

Y que van tras ella cantando.<sup>49</sup> «No tiene más corazón que un grillo», dice un viejo refrán.<sup>50</sup> Temor que desmiente después la Trotaconventos ante el propio Pármemo: «no he temor que me fuercen en la calle» (vii.103) —e insiste socarrona en el acto ix.9: «están aquí dos hombres que me quieren forzar»—, enlazando inmediatamente en palabras de Elicia con la figura de los perros: «El perro ladra. ¿Si viene este diablo de vieja?» (vii.104). No es posible imitar una ausencia en el modelo. Lo mismo puede decirse de una sustitución que aparece en el fascículo *Mp-a*:

*Mp-a*, f. 94v

*CL impresas*, l. 10.

c. **saca la vela** y dexa la tinjebra  
Acompañar Al triste y al  
desdich( )ado la ceguedad.

CALISTO.— **Cierra la ventana**  
y dexa la tiniebla acompañar  
al triste, y al desdichado la  
ceguedad.

La vela de *Mp-a* asociada a la tristeza tiene su correlato narrativo, temporal y simbólico en el acto xii.60, precisamente tras el deseado encuentro entre Calisto y Melibea, el tan ansiado «alivio de su pena»:

CALISTO. – (60) Cerrad essa puerta, hijos. Y tú, Pármemo, sube una vela arriba.

48.— Cito por el sistema de numeración de pasajes seguido en las ediciones de *LC* de Miguel Marciales y de Fernando Cantalapiedra.

49.— «¡O, qué gasajo es oír / el sonido de los grillos / y el tañer los caramillos!». Juan del Encina, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1991, p. 183.

«Sabes sabes el modorro / alla donde anda a grillos / burlanle los moçalvillos / que andan con él en el corro / armanle mil guadramañas / vno le saca las pestañas / otro le pela los cabellos / assí se pierde tras ellos / metido por las cabañas». «Que anda a grillos, que anda en alguna negociación de que ni se espera fruto ni effecto». *Coplas de Mingo Revulgo glosadas por Fernando del Pulgar*, Salamanca, Juan de Porras ;1498?, f. bij.

50.— Anónimo, *Adagios, Proverbios o sentencias varias (en romance y en latín)*, Ms., s. xvi, entre 1501 y 1600. Signatura Mss / 4502. Biblioteca Nacional de Madrid, f. 18.

Grillos dio lugar a juegos de palabras entre 'insecto' y 'grilletes'. Quevedo: «Andaba a caza de gangas, / y grillos vine a cazar, / Que en mí cantan como haza / Las noches de por San Juan.», «Los diez años de mi vida / Los he vivido hacia atrás, / Con más grillos que el verano, / Cadenas que el Escorial». Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 298 y 322 .

La primera vela, como ya he explicado en otro lugar,<sup>51</sup> evita además algunos desajustes temporales de la obra al situar su inicio un poco antes del amanecer. La sustitución de la «vela» por la «ventana» obedece a la posterior incorporación en *LC* de la primera escena de la huerta, que es evidentemente diurna (o soñada, pero añadida sin ton ni son). En el *Mp-a* este primer diálogo carece de deícticos y referentes espacio-temporales, no sabemos dónde ni cuándo tiene lugar y está aislado escénicamente de la secuencia siguiente. El argumentista de *Mp-b* tampoco lo sabe pues explica que «dispuso el adversa fortuna lugar oportuno, donde ala presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea»; ‘lugar oportuno’ es calco evidente de ese ‘conveniente lugar’ que tiene escrito ante sus narices. Aunque la segunda pluma censura, castiga, el texto inicial de *Mp-a* no modifica la «vela» por la «ventana», cosa que sí hacen las ediciones impresas. En el argumento o sumario del primer acto de *CL-16* se procura subsanar estas lagunas, precisando el lugar y el motivo del encuentro: «Entrando Calisto [en] una huerta empós d’un falcón suyo falló y a Melibea [...] fue para su casa muy sangustiado», pero no modifica el texto contradictorio del argumento de *Mp-b*. Lo que implica que el *Mp* es anterior a *CL-16*, que elimina la contradicción temporal, al transformar en diurno el diálogo entre Calisto y Sempronio, y posterior a otros posibles manuscritos carentes del diálogo en la huerta.

Las ediciones impresas de *CL* omiten en 1.8 la palabra «mientes», que Calisto dirige directamente a Sempronio. La mentira es una figura discursiva recurrente en la obra (I.36, 45, 58, 109; IV.86, VI.20, 21, 41, VII.32, IX.4...), pero su uso como acusación directa ante la propia persona, acompañada de insulto y en un entorno semio-narrativo parecido se da en el octavo acto:

*Mp-a* f. 94v., 1.8

c. [...] senbronjo. donde esta este  
maldito. [...] mientes.

*CL* VIII.37

CALISTO.— Di, Sempronio,  
¿miente esse desvariado, que me  
haze creer que es de día?

«Asy los diablos te lieven» dice Calisto en *Mp-a*, y le responde el criado en la *CL* impresa «¡Trobará el diablo!», el insulto a los criados —maldito el uno, desvariado el otro—, la cama, la dualidad simbólica noche/día del enamorado que rechaza la luz se encuentran presentes en estos dos pasajes, que además se inician o cierran con la música y las canciones del mancebo. En la explicación de Sempronio en 1.8 aparece una redacción en *Mp-a* algo distinta y superior a las ediciones impresas:

51.— Fernando Cantalapiedra Erostarbe, «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *eHumanista*, 18 (2011).

*Mp-a*, f. 94v. l.8

**debatiose** el girifalte, questava colgado dellalcandara & vinele Aendereçar

*CL-16* l.8

**Abatióse** el girifalte y vénele [a]<sup>51-1</sup> endereçar en el alcándara.

Las aves de cetrería se ‘abaten’ sobre sus presas y se ‘debaten’ en sus alcándaras:

Otro sy te digo que delas tales caydas O debateduras de alcandara & dela mano de mal caçador Resçibe el falcon gran quebrantamiento. [...] & aun te digo que la bate-dura o (t)[d]erramadura del alcandara es much(n)o peor que la dela mano por que el falcon non es tan ligero en su debatir como el astor E quando se debate non se puede tornar a la vara [...] Otro ssy enlas debateduras quel falcon faze. enel alcandara.<sup>52</sup>

El cambio léxico y la omisión de la explicación, «questava colgado», orienta el texto impreso hacia la poesía amorosa, hacia la presa de amor, en un intento de hacernos olvidar que si el girifalte está en la sala con el criado no estaba entonces en la huerta de Melibea, y menos de noche. De hecho, nada indica en el *Mp* que así fuera pues carece del sumario del primer acto (y, por supuesto, de los otros quince). La reacción de Calisto a las palabras de Sempronio ofrece dos redacciones distintas:

*Mp-a* f. 94v.

As’y los diablos te **ljeven** As’y muerte desastrada **mueras** As’y perpetuo **tengas** el tormento que yo traygo<sup>52-1</sup> ques peor commo dizes’ verdad.

*CL*, l.9

¡Assí los diablos te **ganen!**  
¡Assí [por infortunio arrebatado **perezcas**, o]perpetuo intollerable tormento **consigas**, el qual en grado incomparable[mente] a la penosa y desastrada muerte que espero traspasa<sup>52-2</sup>!

51-1.– Burgos 1499 y Toledo 1500 omiten la preposición «a», que aparece en la edición sevillana de 1501.

52.– Pero López de Ayala, *Libro de la caça de las aves*, ed. de José Manuel Fradejas Rueda, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995, f. 65v.

52-1.– Michel García lee «guyso» y no «traygo», como ha leído Faulhaber. El error de interpretación de ese verbo hace incomprendible el último elemento de la frase. Opino que no es así si se lee «guyso». En «Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio», *Celestinesca*, 18.1 (1994), p. 6, n. 9. No obstante, Juan Carlos Conde demuestra que «el manuscrito lee, indudablemente, *traygo*. En «El manuscrito de la Biblioteca de Palacio y *Celestina*», ob. cit, pp. 180-181.

52-2.– Toledo 1500: ‘así’, Zaragoza 1507: ‘incomparablemente – traspasse’.

Las dos lecturas son complejas; en *Mp-a* sobra el sintagma «ques peor commo dizes' verdad», o hay algo omitido, puesto que nada ha dicho todavía el criado sobre el particular y nada puede compararse en ese momento del diálogo; se modifican los verbos del pasaje: lyeven / ganen, mueras / perezcas, tengas / consigas... La lección 'ljeven' es más acorde con el pasaje 1.12-13: «¡Ve con el diablo!»; nótese asimismo que en las ediciones impresas de *LC* lo usual es el engarce semántico diablo / verbo de movimiento:

«¡Allá yrás con el diablo» (II.28), «Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad» (IV.27), «¡Válala el diablo, haldear que trae! (v.6), «¡De qué gana va el diablo!» (VI.42), «¿Si viene este diablo de vieja?» (VII.104), «¡vaya el diablo para ruyn!» (VIII.28), «¡Allá yrás con el diablo tú y malos años!» (VIII.48).

La respuesta del criado difiere según las versiones:

*Mp-a*, f. 94v.

*CL*, 1.12-13.

**No puede ser** segund pienso yr **No creo**, según pienso, yr  
connmigo el que contigo queda . connmigo el que contigo queda.

En *CL* los dos primeros sintagmas son prácticamente sinónimos y reiterativos: «no creo / no pienso», mientras que el primer segmento de *Mp-a* es un aserto categórico. Los tres anhelos indicados por la interjección «así» en *Mp-a* quedan reducidos a dos en *CL* al sustituir el tercer elemento de la serie por la conjunción disyuntiva «o»; las impresas omiten además el «tormento», de origen pasional, que padece en ese momento Calisto y que desea al criado. Con la «muerte» ocurre otro tanto, se desea para el criado en *Mp-a* y en *CL* se añade este mismo anhelo para el propio de Calisto, invirtiendo en este proceso el orden del sintagma: muerte desastrada / desastrada muerte, y el sujeto personal: tú / yo. Estos cambios redaccionales intentan dar una cierta congruencia a las variaciones que se efectúan en el pasaje 1.11-12, uno de los más complejos de la *CL* y que ha producido una amplia y variada crítica textual.<sup>53</sup> Estas son las dos versiones:

53.— Cfr. Juan Carlos Conde (1997: 177-180). Donal McGrady, «Two Studies on the Text of the *Celestina*» y en particular «Eras, Crato, Erasístrato, Seleuco and 'el plebérico corazón': An Explication», *Romance Philology*, 48 (1994), pp. 1-21.

*Mp-a*, f. 94v.

c . **saca la vela** y dexa la tinjebra Aconpañar Al triste y al desdich(~)ado la ceguedad . mjs **tristes pensamjentos'** non son dignos' de luz . o bien aventurada muerte aquella que desead(j)a . alos Aflitos viene † . S. que cosa es' .

.....  
 † [^sentirias mi mal / o piedad de **seleuco**] [...]<sup>53-1</sup>

*CL-16*, l.11-12

CALISTO.— **Cierra la ventana** y dexa la teniebla<sup>53-2</sup> acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis **pensamientos tristes** no son dignos de luz.\*¡O bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos<sup>53-3</sup> viene!

(11) ¡¡O! ¡si viniessedes<sup>53-4</sup> agora Eras y Crato,<sup>53-5</sup> médicos, **sentiriades** mi mal ¡O piedad de **silencio**,<sup>53-6</sup> inspira en el plebérico<sup>53-7</sup> corazón, porque sin esperanza de salud no embíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo<sup>53-8</sup> y de la desdichada Tisbe!]

SEMPRONIO.— (12) ¿Qué cosa es?

Botta<sup>54</sup> indica que el añadido marginal, truncado en su inicio y en su final por la guillotina del encuadernador, es una corrección de la segunda mano, la que copia *Mp-b*. ¿Olvidó el primer copista estas paremias, que ocupan varias líneas, o no estaban en su modelo o estaba éste en un estado ilegible? El caso es que la ediciones impresas tuvieron también serias dificultades a la hora de interpretar este paso en sus modelos manuscritos,<sup>55</sup> y llama también la atención que por vez primera en la obra nos encontramos ante un ramillete de tres paremias. Todo parece indicar

53-1.— Faulhaber (1990:15): «una cruz sobre la línea remitía a otra en la margen inferior, ya cortada por el encuadernador, para indicar la adición, también cortada».

53-2.— C: 'tenebla', D: 'tiniebla'.

53-3.— C: 'afligidos'.

53-4.— B: vinissedes.

53-5.— *CL-21*: 'Crato y Galieno'. Sal., 1570: 'Erasístrato y Galieno'.

53-6.— *CL-21*: 'celeuco'. F: 'celestial'. Valencia 1529: 'Seleuco'. Salamanca 1570: 'seleucal'.

53-7.— E, Salamanca 1570: 'en el Pleberio corazón'.

53-8.— D: 'pirmano'.

54.— 1993, p. 37.

55.— El ms. de *Celestina Comentada* se inicia en el f. 14r con lo que semeja ser la glosa a la sentencia de Boecio, copia a continuación el párrafo donde se halla la frase «O si viniessedes agora *Crato* y *Galieno* sintiriades mi mal? O piedad *celestial espira* en el pleberico corazón», y glosa sobre el primero: «creo que ha de dezir Craton que fue medico». Ed. de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Universidad de Salamanca, 2002.

que se trata de notas o glosas marginales que acaban, en un momento u otro, interpoladas a la obra,<sup>56</sup> claro ejemplo de las llamadas adiciones primeras. La sentencia boeciana —la primera, del pasaje y de la obra— tomada directamente de las *Auctoritates Aristotelis*,<sup>57</sup> no encaja con la incorporación de Calisto en *Mp-a* donde lo que éste desea es la muerte de Sempronio, lo que indicaría que la sentencia era ya un añadido marginal en el modelo de *Mp-a* o en el de *Mp-b*, imposible saberlo. El ejemplo marginal añadido por el segundo amanuense está incompleto, aunque la presencia de un verbo en segunda persona del singular y la lección correcta del nombre propio de Seleuco permite restaurar el lugar común y la lectura correcta en las ediciones impresas:

«[O si viniéssedes agora Erasístrato, médico] sentirías mi mal / o piedad de Seleuco».<sup>58</sup>

Esta historia conocidísima en el medievo está tomada directamente de las *Vidas paralelas* de Plutarco,<sup>59</sup> el único que cita únicamente el nombre del médico Erasístrato. Su inclusión en la *CL* origina una serie de paralelismos sin sentido ni desarrollo narrativo: Calisto / Antíoco, Melibea / Estratónice, Pleberio / Seleuco. Es decir, Melibea es la madrastra de Calisto y Pleberio el padre de éste y marido de la buena moza; lo que conduce a las confusas palabras de Melibea en la extraña escena anterior «en el yljçi-

56.– Michel García piensa lo mismo: «¿Cómo se le ha podido escapar al amanuense una frase tan larga? [...] Resultaría más lógico pensar que dicha frase no figuraba en el modelo que el primer copista siguió y fue añadida por el segundo copista a partir de otra versión». En «Apostillas a 'Consideraciones sobre Celestina de Palacio', *Celestinesca*, 18-2 (1994), p. 147. De hecho, Patrizia Botta termina reconociendo este fenómeno en uno de sus artículos: «Lo que nos enseña la historia textual de *LC* es que [...] por mucho tiempo ha circulado anónima, en distintas versiones, que quizá ha tenido una vida oral-teatral, y que, a medida en que se va transmitiendo o editando, sufre retoques, adiciones y supresiones de cualquiera, como si fuese un romance de tradición oral, cuyo autor es un autor-legión». En «El texto en movimiento (de la *Celestina de Palacio* a *La Celestina* posterior)», art. cit., p. 147. Michael Gerli señala varios casos de este tipo de incorporaciones de los comentarios marginales al texto literario en *El Corbacho*, ob. cit., pp. 126, 220-221.

57.– Ruiz Arzállus (1996: 271). Castro Guisasa cita asimismo a Pérez de Guzmán, *Floresta de Filósofos*, 47, 4 (1924: 102).

58.– Melibea repite la fórmula en x.3: «¡O, si ya viniesses con aquella medianera de mi salud!». Pasaje que señalo en mi edición como posible adición primera.

59.– Plutarco, *Vidas paralelas*, trad. de Alfonso de Palencia, cap. xxxviii, Vida de Demetrio. Sevilla, 1491, f. 242v.

Valerio Máximo narra esta historia citando al «astrólogo Leptinio o, como otros aseguran [al] médico Erasístrato» en *Dichos y hechos memorables*, v.vii, *De los extraños*. Curiosamente la edición de Zaragoza de 1495 (Ugo de Urries) lee mal los nombres: «este mal de tristeza fue descubierto por la prudencia de un mathemático nombrado Lepucrens o según otros *Trasistrato* muy gran phýsico», f. clxxiii; en consecuencia, no tenemos la certeza de que en el *Mp-a* se escribiera realmente «Erasístrato, médico». Sobre la evolución de esta historia es de particular interés el estudio de Bienvenido Morros «La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época moderna», *BRAE*, lxxix (1999), pp. 93-150.

to Amor comunjicar su deleyte» (*Mp*, 1.7) y las convierte en un chiste; la agitación e increpaciones de Calisto no se corresponden con la prosternación y mutismo de Antíoco; pues nada tienen en común las dos historias. Si en la primera sentencia boeciana Calisto implora la bienaventurada muerte, que antes se deseaba para el criado, en el ejemplo de Antíoco se solicita el remedio de amor. El latinismo «plebérico corazón» en las ediciones impresas no puede entenderse pues no se ha citado todavía en la obra, sí en el argumento general ya copiado en *Mp-b*, el nombre del padre o marido de Melibea, pero sirve al menos de confuso enlace con el tercer *exemplum*, ausente también por las causas que fueren en el *Mp*, el de Píramo y Tisbe,<sup>60</sup> cuyo trágico y desafortunado final es antitético con el feliz desenlace de Antíoco y Estratónice del ejemplo anterior. ¿De quién es y qué pinta en este paso «el espíritu perdido»? ¿Del «triste y desdichado» Calisto?<sup>61</sup> Parece que se están recordando las palabras de Seleuco:

«y dixo que aquel era su fijo en quien estava puesto todo su estado y reyno, y el *espíritu* de su vida [...] y que si le *perdiessse* no lo quedava otra cosa sino la muerte, que él dende en adelante avría de cobdiçiar».<sup>62</sup>

Se reitera el adjetivo ya mencionado, en el sentido de 'desventurado': muerte desastrada (*Mp-a*) / desastrada muerte / desastrado Píramo (*CL*). McGrady<sup>63</sup> defiende que Fernando de Rojas modificó el ejemplo de Erasítrato, borró las huellas del presagio de un final feliz, e introdujo la historia de Píramo, que no aparece en el *Mp*, como trágico agüero y nuevo rumbo de la obra. Pero no hay modo de demostrar que la segunda alusión estuviese o no estuviese en los márgenes del manuscrito, y mucho menos de saber con certeza quien fue el artífice de su inclusión o exclusión, aunque resulta evidente que la obra impresa modificó la manuscrita en su proceso de transformación de su género literario y de alargamiento, e incorporando las glosas y comentarios marginales. En fin, los augurios son mucho más sibilinos y no se muestran nunca tan claros y evidentes como en este caso.

60.— El Comentador cita a Ovidio, *Metamorfosis*, IV, al glosador de los *Triunfos* de Petrarca, Triunfo de Amor, y el libro I, diál. 69 de *Próspera Fortuna* (De los agradables amores). No obstante era un lugar común, citado por ejemplo por Juan del Encina, Gómez Manrique, Alfonso X (*General estoria*), Fernando de la Torre, Diego de san Pedro, Juan de Mena, Juan de Cuenca, Pero Díaz de Toledo, Luis de Lucena...

61.— Calisto se acuerda de su espíritu en I. 27: «Por cierto, si el de purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuesse con los de los brutos animales, que por medio de aquel yr a la gloria de los santos». No precisa la dualidad espíritu / cuerpo hasta el acto XIII.2: «trabajé con el cuerpo y persona, y holgué con el espíritu y sentido la passada noche».

62.— Plutarco, 1491, p. 243.

63.— Mc Grady, «The Studies on the Text of the *Celestina*», *Romance Philology*, XLVIII (1994), pp. 1-21.

Celestina comentada interpreta «en el corazón de Pleberio padre de Melibea e puédelo dessear para que le diesse a su hija Melibea». <sup>64</sup> Cejador y Frauca propone la lectura: «En el corazón de Melibea, hija de Pleberio» (I, 36). Miguel Garci-Gómez <sup>65</sup> lo interpreta como «plebeyo corazón [de Calisto]» y deriva el nombre de Pleberio de este adjetivo; Enrique Fernández Rivera <sup>66</sup> propone en un razonadísimo estudio la lectura «pletórico corazón», en su acepción médica de plétora, lo que permite contemplar en el diálogo un satírico debate entre las escuelas médicas de Erasístrato y Galeno. De ser así, el «espíritu perdido» del enfermo de amores sería el pneuma, que acompaña a la sangre en el sistema vascular. Ottavio Di Camillo reflexiona sobre un «frenético corazón». <sup>67</sup> No obstante lo dicho, lo más sencillo es buscar la solución a un problema textual dentro de la propia obra. Calisto emplea una fórmula similar —sufijo -ico con valor preposicional «de» pertenencia, aplicado a nombre propio y enlazado con el motivo del amor filial— en otro ejemplo literario que cita en VI.34-35:

(34) De cierto creo, si nuestra edad alcançara aquellos passados Eneas y Dido, no trabajara tanto Venus para atraer a su hijo el amor de Elisa, haziendo tomar a Cupido Ascánica forma para la engañar; antes por evitar prolixidad, pusiera a ti por medianera. (35) Agora doy por bien empleada mi muerte, puesta en tales manos, y creeré que si mi desseo no oviere effecto, qual querría, que no se pudo obrar más, según natura, en mi salud.

Los dos pasos son simétricos y obedecen a la misma línea de pensamiento. Nos encontramos ante varios elementos comunes: 1) los temas de la salud de amor y de la muerte («bienaventurada / bien empleada»); 2) los ejemplos de «tusca Adeleta» y de «Píramo y Tisbe»; 3) el racimo de paremias, la presencia de Petrarca, segura en este caso, probable en *Mp-a*; 4) la concordancia de referencias latinas, Ovidio y Virgilio; 5) la alusión a «el amor de Elisa» es un eco de las palabras de Sempronio en I.13: «no desease bevir syno por ver A mj Aljçia [Elicia] <sup>68</sup>» (f. 95r); Nótese que las variantes de los nombres propios van siempre en el mismo sentido:

64.— Edición de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, p. 11, glosa 10.

65.— «Sobre el plebérico corazón de Calisto y la razón de Pleberio», en <<http://mgarci.aas.duke.edu/celestina/CELESTINA/ENSA/PLEBERIO.HTM>>.

66.— «El plebérico corazón, Erasístrato y la plétora», *Celestinesca*, 39 (2009), pp. 71-85.

67.— «When and where was the first act of *La Celestina* composed? A reconsideration» en David Paolini (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, 1 vol. pp. 91-157.

68.— *CL*: Elicia.



'elysa' / Alisa (*Mp-b*), Aljía / Elicia (*Mp-a*), Elisa<sup>69</sup> (Dido) en la presente adición primera. 6) Celestina ocupa ahora el lugar del médico Erasístrato. Este pasaje de vi.33-35 lo señalé como adición primera en mi edición.<sup>70</sup> Por lo tanto, creo que este ramo de lugares comunes de *Mp-a* está asimismo injertado en la obra. Junto a estas formas, 'plebérico, ascánica', los estudiosos suelen traer a colación los sintagmas «étnicos montes (III.40), «tribunicia constitución» (XIVT.37) y «carro phebeo» (O.P. 6.1); estos dos últimos ejemplos son el primero un añadido en *CL-21*, y el segundo un paratexto de Proaza. El primer sintagma citado se encuentra en la escena del conjuro de Celestina muy ampliado en *CL-21* y con todas las trazas de ser una escena ajena a la comedia terenciana de *CL-12*. Tengo la sospecha de que el segundo amanuense que escribe 'elysa' en el argumento está asociando la reina Dido con la madre de Melibeia, y que es responsable de, al menos, la adición primera vi.33-35.

La pregunta de Sempronio «¿Qué cosa es?», equivalente a ¿qué te pasa?, ¿Qué te ocurre?, en singular se refiere única y exclusivamente a la tristeza manifestada por Calisto, al mal de amores, y no a todo lo demás:

c . saca la vela y dexa la tinjebra Aconpañar Al triste y  
al desdich(~)ado la ceguedad . mjs tristes pensamjentos'  
non son dignos' de luz [...]. S. que cosa es'.

En su respuesta, Calisto reincide en el uso de la figura de la muerte:

*Mp-a*, f. 94v

*CL-16*, i.12

c. vete de Ay no me hables s'y  
no quiça Ante's' **que venga la  
muerte quespero** mjs manos'  
cabsaran tu Arebatada fyn.

CALISTO.— ¡Véte de ay! No  
me fables; si no, quiçá ante  
**del tiempo de mi ravisosa  
muerte**, mis manos causarán tu  
arrebata[d]o<sup>70-1</sup> fin.

*Mp-a* sigue la pauta 'bien aventurada muerte' / 'muerte quespero', las ediciones impresas transforman el segundo sintagma en 'ravisosa muerte', introduciendo un valor axiológico negativo, violento y reiterativo: «ravisosa muerte / arrebatado fin», y modifica el aspecto temporal; mientras que en *CL-21*, al omitir el posesivo, atribuye este sintagma al criado; de modo que las dos muertes se reducen a una, la de Sempronio.

69.— Valencia 1514 lee *Eliza*. La traducción italiana de 1506 coincide con el *Mp* al leer Aljía y Elisa. Cfr. Botta (1997: 140), que cita la tesis de Carla Simone: *La prima traduzione italiana della «Celestina» de i suori rapporti con la edizioni primitive in lingua spagnola* (Univ. De Roma 1991, dir. E.Scoles).

70.— Ed. cit., I, pp. 37-38, II, p. 452; III, p. 1500. Cfr. Marciales también indica una adición primera en este lugar, II, p. 111.

70-1.— Burgos 1499: 'arreatato'. Zaragoza 1507: 'de rabiosa muerte'.

El pasaje 1.41-42 es sin duda uno de los más estudiados por la crítica celestinesca pues plantea varios puntos de interés filológico. También en este caso el *Mp-a* brinda algunas variantes, aunque no resuelve los problemas textuales:

*Mp-a*, f. 96r

[Falta el folio anterior]

.....  
 .....  
 cons'tituydas'. se sometieron A los  
 pech(~)os y Resoll[\*os] de viles'  
**y** (^tan pres'tes') [**^canpestres**]  
 azemjleros' y **algunas alas'**  
**brutas' Anjmaljas'** . no as  
 leydo de **pas'ypa** conel to[\*ro]  
 y **mjreua**<sup>70-2</sup> conel can . (^S). C.  
 no lo creo habljillas' s'o[\*n] . S .  
 lo de tu **aguela** conel xjmjo **fue**  
**habljilla** tes[\*tigo] es el cuch(~)  
 illo de tu **Aguelo caljsto** . c .  
 maldito [\*sea] este nec'io que  
 porradas' dize .

*CL-16*, 1.41-42

SEMPRONIO.– (41) Dixe que  
 tú, que tienes más coraçón  
 que Nembrot ni Alexandre,  
 desesperas de alcançar una  
 muger; muchas de las quales, en  
 grandes estados constituýdas,  
 se sometieron a los pechos y  
 resollos de viles azemileros , y  
**otras**<sup>70-3</sup> **a brutos animales** .  
 (42) ¿No has leydo de **Pasife** con  
 el toro, de **Minerva** con el can?  
 CALISTO.– No lo creo, hablillas  
 son.  
 SEMPRONIO.– Lo de tu **abuela**  
 con el ximio, ¿**fablilla fue?**  
 Testigo<sup>70-4</sup> es el cuchillo de tu  
**abuelo** .  
 CALISTO.– ¡Maldito sea este  
 necio, y qué porradas dize!

Falta el folio anterior en el *Mp-a* y se reinicia con la palabra «cons'tituydas»; el segundo amanuense cambia (^tan pres'tes') por [**^canpestres**] dando por bueno el resto del pasaje. Si el mito de «Pasife con el toro» figura en muchos textos medievales y no resulta problemático el resto del discurso de Sempronio plantea serias dudas en lo referente a 1) «Minerva con el can», 2) «Abuela con el ximio», y 3) «el cuchillo de tu abuelo». Sobre el primer sintagma se han propuesto las siguientes soluciones: 1) Minerva con Vulcan(o), Otis H. Green;<sup>71</sup> 2) error intencionado, B. Russell Thompson;<sup>72</sup> 3) de la moza [Glauca] de Minerva con el can, 4)

70-2.– «El texto dice 'mirenuá' con señal de nasalización, que podría interpretarse como 'Minerva' con una metátesis de 'r' y 'v'». Michel Garcia, «Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio», *Celestinesca*, 18-1 (1994), p. 6, n. 7.

70-3.– Toledo 1500: 'otros'.

70-4.– Toledo 1500: 'hablilla', 'testigos'.

71.– «Minerva con el can», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 470-74. José Manuel Fradejas rechaza la lectura Vulcan(o) y «accept[a] la *lectio difficilior*», *Celestinesca*, 17-1 (1993), pp. 47-56.

72.– «Misogyny and Misprint in *La Celestina*, Acto 1», *Celestinesca*, 1-2 (1977), pp. 21-28.

de mi nuera con el can, Miguel Marciales;<sup>73</sup> 5) Minos con el can [sinécdoque de Escila], Isabel Lozano-Renieblas;<sup>74</sup> 6) Semiramis con el caballo, Alberto Bleuca.<sup>75</sup>

El dios Vulcano / Hefesto no es ni animal ni acemilero, aunque sea deforme y de su semen en contacto con la tierra naciera Erictonio, adoptado por Minerva /Atenea. La tercera propuesta se basa en una pérdida de texto y hace más confuso aún el sentido; la cuarta solución introduce una variante familiar que no existe en la obra. La quinta lectura modifica el sexo del sujeto de deseo e introduce al esposo de Pasífae, a quien se atribuye la invención de la pederastia;<sup>76</sup> la sinécdoque de Escila exige canes en plural, pues eran seis los que llevaba Escila en las ingles, y ya puestos se pudiera pensar en el perro, que nunca dejaba escapar la presa, que Procris exigió a Minos a cambio de librarlo de los efectos de la maldición de su esposa Pasífae según el cual de su cuerpo salían las serpientes y escorpiones que mataban a las mujeres con las que él yacía. La propuesta de Alberto Bleuca implica un cambio radical de sujetos, ni Minerva ni el can, y una constante evolución paleográfica en la compleja transmisión manuscrita de la obra. Puestos a cambiar el «can» por el ‘caballo’ se hubiera podido pensar, por ejemplo, en el de Troya:

E las donzellas non casadas se maravillavan de aquel extraño presente de Minerba e de la grandez del cavallo estaban atónitas, siquiere turbadas.<sup>77</sup>

En ambos casos, la vaca y el caballo son artefactos engañosos y contienen humanos en su interior. La solución, si existe, debe ser mucho más sencilla. En esta escena, Sempronio está aplicando a Calisto la terapia contra el mal de amores:<sup>78</sup> música, misoginia feroz y risa. Estos dos últimos remedios se presentan en las disquisiciones a la luz de las vela así:

73.– Ob. cit., I. 112-115 y II, 25.

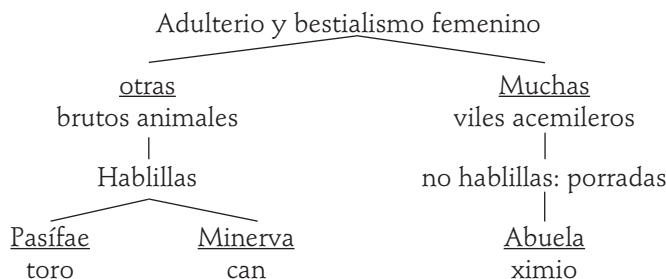
74.– «Minerva con el can», *Celestinesca*, 15-1 (1991), pp. 75-78.

75.– «Minerva con el can o los falsos problemas filológicos», *Revista de Literatura Medieval*, 14 (2002), pp. 37-46.

76.– Cfr. Pierre Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 359.

77.– Enrique de Villena, *Traducción y glosas de La Eneida, Libros I-III*, ed. de Pedro M. Cátedra, Madrid, Turner Libros, 1994, p. 253.

78.– Sobre el mal de amores es de obligado estudio el libro de Marcelino V. Amasuno, *Sobre la Aegritudo Amorís y otras cuestiones fisiátricas en 'La Celestina'*, Madrid, CSIC, Anejos de la *Revista de Filología Española*, 2005.



Minerva, ejemplo de sabiduría y virginidad, es entre otras muchas cosas la deesa sanadora y diosa de los oficios femeninos del hilado, de la lana y del tinte, lo cual encaja con la Labrandería y con las tenerías de *LC*; su entronque en el diagrama en la rama de las «hablillas», de las fábulas, mentiras y chistes, la sitúa casi fuera del campo mitológico y en transición hacia lo humano, hacia «la abuela» del sintagma siguiente. Esto nos conduce hacia el famoso debate oratorio entre Démades y Demóstenes narrado por Plutarco en estos términos:

algunas veces usava de burlas. Como le acaesió quando dixo Démades: «De Demósthènes, la puerca se iura por Minerva». Dixo Demósthènes: «Esta Minerva agora fue tomada en adulterio [en Colito].<sup>79</sup>

Esto es, «Esa Atenea / Minerva hace poco que en Colito fue sorprendida en flagrante adulterio».<sup>80</sup> Colito era un barrio popular ateniense y de allí era su maestro Platón. El *Corpus Paroemiographorum graecorum*<sup>81</sup> recoge las paremias: «Comparar a Atenea con un gato», «Un cerdo rivalizando con Atenea», el cual pasó a la cultura latina como *Minervam sus docet*, ‘un cerdo enseña a Minerva’;<sup>82</sup> «A Tritogenia le ha salido un hijo».<sup>83</sup> Sin entrar en la

79.– Plutarco, *Vidas paralelas*, Demóstenes, xi, trad. de Alonso de Palencia, Sevilla, 1491, f. 209.

He aquí otro ejemplo tomado de la poesía burlesca: «Dos años en Salamanca / me amancebe con Minerua, / que por esso no soy necio, / sino es que el alma me mienta. / Vn orinal de las Musas / se derramo en mi cabeça, / cogido por alambique/ cuando estauan con la regla». Anónimo, *Segunda parte del Romancero general y Flor de diversa poesía recopilados por Miguel de Madrigal* (1605), ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, (1948), t. 1, p. 93. Sobre la alusión a «la regla» téngase en consideración que «Athena [es] vn emplastro llamado minerua» (Fontecha, *Diez privilegios para mujeres preñadas*, ed. de M<sup>a</sup> Purificación Zabía Lasala, Madrid, Arco Libros, 1999, p. 28).

80.– Plutarco, *Vidas Paralelas*, ed. de José Alsina, Barcelona, Planeta, 1990, p. 665.

81.– Editado por Leutsch y Schneidewin, Gotinga (1839 y 1851); reeditada por George Olms en 1965.

82.– V. J. Herrero Llorente, *Diccionario de frases y expresiones latinas*, Madrid, Gredos, 1992, p. 262.

83.– Sobre Atenea y las paremias véase el estudio de Enrique Benítez Rodríguez, «Atenea en el *Corpus Paroemiographorum Graecorum*», en *Paremia*, 7 (1998), pp. 121-128.

explicación de estas paremias, se puede constatar que el humor grecolatino establece relaciones entre Minerva, los animales y la maternidad. Sempronio realiza la misma operación semántica que Demóstenes, mantiene el nombre propio y cambia de persona; usa el homónimo conservando el lexema Minerva y sustituyendo su semema 'diosa virgen' por el de 'humana adúltera'; el oxímoron virgen / adúltera es un chiste que permite la transición entre Pasífae y la abuela de Calisto. Recuérdense que, según Esquines y Plutarco, Demóstenes era el »hijo bastardo de Demóstenes el cuchillero»,<sup>84</sup> lo cual nos lleva al 'cuchillo del abuelo Calisto', mientras que el chiste anterior de Sempronio sobre el «pecado de Sodoma» (1.38) recuerda la homosexualidad de Demóstenes, el Bátalo, de quien Esquines decía «el que ninguna parte de su cuerpo tiene sin poner en venta, ni siquiera de donde emite la voz»;<sup>85</sup> ambos oradores usaban de la palabra mono, desleal, engañoso, ladrón, para insultarse entre ellos, lo que nos acerca al ximio que engañaba al abuelo Calisto. Los conflictos entre Demóstenes y Alejandro nos llevan al principio del pasaje «tú, que tienes más corazón que Nembrot ni Alexandre» (1.41), puesto que el primero, el gran cazador y ejemplo de soberbia, es nieto de Cam, que suena y se escribía 'can', e impuso a su pueblo la adoración del fuego; y si «los entymemas o argumentos de Demóstenes tenían olor de candil»<sup>86</sup> el debate entre Sempronio y Calisto, en el que se menciona precisamente el fuego (1.24-27), se desarrolla según el *Mp* a la luz de la vela. Lobera y *Alii*<sup>87</sup> han observado el juego de palabras entre 'nieto' y 'can' e indican un testimonio de una posible fuente medieval en *El caballero Cifar*, amplió su cita:

E fallase por las estorias antiguas que Nimbros el valiente, visnieto de Noe, fue el primero rey del mundo, e llamanuanle los cristianos Nino. [...] E este linaje de Can, fijo de Noe, [...] que yogo con su muger en el arca, onde ouo vn fijo a que dixeron Cus, cuyo fijo fue este rey Nimbrot; e maldixo estonçe [Noé] Can en los bienes temporales. E otrosy dizen los judios que fue maldicho el can porque yogo con la cadießa en el arca. [...] E porende este rey Nimbrot que fue su nieto, fue malo contra Dios, e quiso semejar a la rays de su auuelo Can, onde veniera.<sup>88</sup>

84.- Cfr. Virginia Muñoz Llamosas, «Insultos e invectiva entre Demóstenes y Esquines», *Minerva*, 21 (2008), pp.33-49.

85.- Cfr. Virginia Muñoz Llamosa, art. cit.

86.- Plutarco, ob. cit., f. 104.

87.- Fernando de Rojas (y antiguo autor), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 383.

88.- *Libro del Caballero Zifar*, edición de Cristina González, Madrid, Cátedra, 1983, Epígrafe «Aquí cuenta de que linaje era este Cauallero de Dios, e de que tierra», pp. 95-96.

Es el mismo chiste pero con el eje sexual invertido: (can / mujer) → (can / cadiella, 'perrita') → (Minerva / can). Se maldice a Cam y a su descendencia por su desvergüenza en el arca y por burlarse de la desnudez de Noé ebrio. La *General Estoria* dice de Cam que «era de menor entendimiento que los otros [hermanos]», elegante manera de afirmar que no era muy inteligente, y que «los moros vienen principalmente de Cam, que pobló África». <sup>89</sup> La Sabiduría se ayunta con la desvergonzada Estulticia. *Celestina comentada* glosa la entrada «su desvergüenza» (i.47) en estos términos:

Y porque son las mujeres ansi tan desvergonçadas se comparan a los perros que no ai animal mas desvergonçado. [...] dize [Nevizanes] que las mujeres tienen siete propiedades y son que en la iglesia parecen sanctas y en el ayuntamiento con ellas ángeles [...] y en casa parecen diablos y en las ventanas búhos y en las puertas picaças, y en las huertas cabras y en la cámara una hidiandez. <sup>90</sup>

Son 'ángeles en la coyunda', es lo que también dice Sempronio en el chiste sobre Sodoma (i.36-38, falta esta hoja en el *Mp.*) «procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confiesas ser Dios», y que repite Calisto en xi.24: «Parece que days a entender que los ángeles sepan hazer mal. Sí, que Melibea ángel dissimulado es que bive entre nosotros»; donde 'ángel disimulado' es parasinónimo de 'ángel no conocido'. Calisto sigue pensando en lo mismo; y la vieja barbuda les recuerda a los criados de éste que son «muy peynados» (xii.95), o sea afeeminados. El sintagma «Minerva con el can» refleja pues la síntesis de dos chistes previos enlazados entre ellos:

sintagma	«Minerva	con el	can»
semema 1	Diosa (mitología greco-romana)	X	animal
Semema 2: homónimo	adúltera		personaje bíblico
referencia sociolectal 1	( <i>Vidas paralelas</i> ) chiste de Demóstenes		( <i>Ant. Testamento</i> ) chiste medieval <i>El caballero Cifar</i>
referencia sociolectal 2	hijo del cuchillero	→	el cuchillo del abuelo Calisto

89.– Alfonso x, *General Estoria*, Primera parte, f. 20v y f. 22r, edición de Pedro Sánchez Prieto-Borja, Universidad de Alcalá de Henares, 2002.

90.– Ob. cit., pp. 34-37.

El sintagma «lo de tu abuela con el ximio» se ha interpretado de diversas maneras: relaciones zoológicas documentadas en la literatura,<sup>91</sup> raciales (converso, judío o negro),<sup>92</sup> dichos populares,<sup>93</sup> errata por eximio,<sup>94</sup> chiste, broma, pulla...<sup>95</sup> El paso de Pasífae a la abuela de Calisto se comprende a la luz del mito de esta reina narrado por Alfonso X «que yerran las grandes señoras tan bien como las uassallas»,<sup>96</sup> y si en lo referente a Minerva el punto de partida era Nembrot ahora lo es Alexandre:<sup>97</sup>

Si Alexandro es kornudo, sépalo Dios y todo el mundo. / Ke los males de los grandes señores no pueden ser enkubiertos.<sup>98</sup>

Ahora bien, según el diagrama anterior hasta el momento sólo han aparecido los brutos animales, el toro y el perro, y queda pendiente los campestres o viles acemileros, esto es «el ximio», el último elemento de la serie. La Transición de ‘can’ a ‘simio’, metafóricamente de la desvergüenza a la lujuria, implica de alguna manera el paso semántico del ‘maldecido

91.– Otis H. Green, «‘Lo de tu abuela con el ximio’ (*Celestina*, auto 1)», *Hispanic Review*, xxiv-1 (1956), pp. 1-12. También en «*Celestina*, Auto 1: ‘Minerua con el can’», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), pp. 470-74; Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman, «Algo más sobre ‘Lo de tu abuela con el ximio’ (*La Celestina*, i): Antonio de Torquemada y Lope de Vega», *Papeles de Son Armadans*, 205 (1973), pp. 11-18; Samuel G. Armistead, James T. Monroe, & Joseph H. Silverman, «Was Calixto’s Grandmother a Nymphomaniac Mamlūk Princess? (A Footnote on ‘Lo de tu abuela con el ximio’ [*La Celestina*, Aucto 1]), *eHumanista*, 14 (2010), pp.1-23.

92.– Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1962, t. III, c. 39. Y también Alberto M. Forcadas, «Otra solución a ‘lo de tu abuela con el ximio’ (Aucto 1) de *La Celestina*», *Romance Notes*, 15.3 (1974), pp. 567-71, que propone como simio al judío Maimónides (p. 570).

93.– Marciales, ob. cit., I: 112-15 y II: 25.

94.– Erich von Richthofen, «Lo de la ‘abuela con el ximio’: otra expresión humanística y caballeresca (de LC)?», *Cuadernos para Investigación de la Lit. Hispánica*, 5 (1983), pp. 133-34; Miguel Garcí-Gómez «El ximio [mono] de la abuela y el cuchillo del abuelo de Calisto: identificación», <<http://mgarci.aas.duke.edu/celestina>>. Garcí-Gómez identifica como (e)ximio abuelo de Calisto al rey Enrique IV (1424-1474) de quien Alfonso de Palencia decía que tenía «gran semejanza con el mono».

95.– Lourdes Albuixech, «Insultos, pullas y vituperios en *La Celestina*», *Celestinesca*, 25 (2001), pp. 57-68.

96.– *General Estoria*, Segunda parte, ed. de Pedro Sánchez-Prieto Borja, Universidad de Alcalá, 2003, f. 300v.

97.– Recuérdese el cuentecillo medieval sobre las aventuras de Filis o Campaspe, amante de Alejandro, con Aristóteles: «¿E demás Aristóteles, uno de los letrados del mundo e sabidor, sostener ponerse freno en la boca e silla en el cuerpo, cinchado como bestia asnal, e ella, la su coamante, de suso, cavalgando, dándole con una correas en las ancas? [...] e de un tal gran sabio, sobre quantos fueron sabios, fazer dél bestia enfrenada andando a quatro pies, como bestia, una simple muger?» *Corbacho*, pp. 99-100. Cfr. Henri d’Andelli, *Lai d’Aristote* (s. XIII). Escena que Fernando Arrabal incluye en la mayoría de sus obras, sobre todo en su teatro pánico. Desde el punto de vista alegórico, este ejemplo es equivalente al de Minerva y el can: Sabiduría frente a Estulticia y Filosofía vencida por Lascivia.

98.– Correas, p. 276. También en Pedro Vallés (1549), r. 3376.

Can', el siervo de siervos,<sup>99</sup> y de su linaje,<sup>100</sup> al 'vil acemilero', de maldito a vil o campesino. Paso que se encuentra en el *Libro de buen amor*:

De la loçana fazes muy loca e muy bova; / fazes con tu  
grand fuego como faze la loba: / al más astroso lobo,  
al enatío, ajoba, / aquél da de la mano e de aquél se  
encoba.<sup>101</sup>

Se «encoba», queda preñada del «astroso», del «sucio, puerco, desaliñado, desharrapado y despreciable» (*Autoridades*) y vil. El vil acemilero es el simio en el sentido de que «al hombre disforme de cuerpo y de poco saber dezimos ser una azémila», y azemilón es «hombrazo tonto» (*Covarrubias*). Los refraneros ofrecen ejemplos de este tipo de relación metafórica:

– El ke no fue paxe, siempre güele a azemilero. / Aprovecha la buena krianza en la niñez (*Correas*, p. 102), (*H. Núñez*, 2875, f. 45v)

– Ni por kasa ni por viña, no tomes muxer ximia. / Entiende: ruín, que xima i tenga achakes i será para poko<sup>102</sup> (*Correas*, p. 235), (*H. Núñez*, 5164, f. 82v).

– No presta la lexía en la kabeza del asno i kara de la ximia (*Correas*, p. 258).

99.– Lope García de Salazar, *Istoria de las bienandanzas e fortunas*, ed. de Ana María Marín Sánchez, Madrid, Corde, 2000, f. 97v.

100.– En el debate poético entre Gómez Manrique y Juan de Valladolid se cruzan acusaciones raciales y religiosas (judío, marrano, moro, hidalgo sin raza, cristiano viejo / nuevo...), en torno a la figura de Can: «En loaros syn mudança, / de raya jamás no salgo, / Manrique; syn más tardança, / con la notable criança, / el vil se haze hidalgo. / Ya sabe vuestro valor / de toda exçelencia mora, [...] Y commo haze el mendigo / quando tiene alguna boga, / que da da d'ella a su amigo, / con un çelemín de trigo / los ençerré en la sinagoga, / y el linaje de Can / vino a mí con gran bolliçio / con dolor y con afán / [...] y pues soys tan desonestos / contra mí, que bien me rigo, / judíos...» (cxxvi). Las respuestas de Gómez Manrique son también muy duras: «y pues eres, mosé Juan, / no graçioso, mas agudo, / si valieres por truhán, / si no valdrás por cornudo.» (cxxii), «mas yo creo que su padre / sabe más del pregonar / lo que se suele perder, / y la puta de su madre / de los modos del andar, / qu'el hijo de conponer» (cxxviii). «Pues saliendo de tal padre / tan elegante poeta, / alguna culpa secreta / deviera tener la madre» (cxxx). Gómez Manrique, *Cancionero*, pp. 329-348.

101.– Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecuá, Madrid, Cátedra, 1992, p. 107, est. 402. El editor explica en la nota: «al más feo lobo, al vil, con él se junta». Alude a una tradición de historia natural muy difundida en la Edad media».

102.– Variantes en los refraneros de H. Núñez, Pedro Vallés. Louis Combet señala en nota: «El Comentador parece igualar el sentido de 'jimia' y 'maniaca'; de otro modo lo entiende Mal Lara: 'en los casamientos, no se mire solamente la hazienda, ni diga uno casa y viña, si la muger es fea, de mala condición y para poco, según es la ximia o mona...' (t. II, 126). También Oudin: 'Ni pour maison, ni pour vigne, ne prends femme singesse. Laide et contrefaite comme un marmot' (*Refranes*, p. 200).» Cfr. Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, edición de Louis Combet, Burdeos, 1967.



- Servir komo moro, medrar komo mono (*Correas*, p. 275).
- Kien por el mundo kiere andar salvo [h]a menester oxos de halkón i orejas de asno, kara de ximio, boka de puerko, espaldas de kamello i piernas de ziervo. / La boka de puerko para comer de todo, i estómago para engullir i soportar dichos i hechos kon espaldas de kamello: lo demás es klaro (*Correas*, p. 408).
- Tal piensa que adora un ángel, y viene a adorar un ximio (*Quijote*, II, II).

Alfonso Martínez de Toledo escribe «que quando la vieja está bien arreada e bien pelada e llepada paresçe mona desosada!», y «las mugeres quieren saber tocar e las monicas afeitar». <sup>103</sup> Espinosa recoge la paremias «Es un jimio», y «Sabe más rruyndades que una mona». <sup>104</sup> La confirmación de que el ‘ximio’ es el ‘vil o campestre acemilero’ se encuentra en el *Tratado de Centurio* en donde Sosia recibe este tratamiento:

[[*ELICIA*.– (*Aparte, escondida.*) (*¡Tiénente, don handrajo-so ! ¡No es más menester! ¡Maldito sea el que en manos de tal azemilero se confía! ¡Qué desgoznarse haze el badajo!*)]]  
(xviiT.31)

[[*(AREÚSA*.–) *¡Allá yrás, azemilero! ¡Muy ufano vas, por tu vida!* (34) *Pues, toma para tu ojo, vellaco!*]]<sup>105</sup> (xviiT.33-34).

El «simple rascacaballos», de pocas luces, según su compañero Tristán (xivT.23), lo confirma él mismo:

[[*Pero yo te juro por el peligroso camino en que vamos, hermano, y assí goze de mí, que estuve dos o tres vezes por me arremeter a ella, sino que me empachava la vergüença de verla tan hermosa y arreada y a mí con una capa vieja ratonada. Echava de sí en bulliendo un olor de almizque; yo hedía al estiércol que llevava dentro de los çapatos!*]] (xixT.3).

Sosia se nos presenta como un acemilero tonto, sucio, desharrapado, mal oliente y que piensa hacer con la moza Areúsa lo mismo que el ‘ximio’ con la abuela de Calisto. O al revés, la abuela hizo lo que «muchas», cometer adulterio con un ‘vil acemilero’. Por otra parte, Sempronio, el autor de la frase y el que estaba precisamente ‘curando los caballos’ en los inicios de la obra, está asociado en la literatura medieval con el ladrón de acémilas:

103.– *Corbacho*, ob. cit., pp. 181-182 y p. 263.

104.– Francisco de Espinosa, *Refranero (1527-1547)*, edición de Eleanor S. O’kane, Madrid, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 1968, pp. 134 y 212 (J 297v y J 204v).

105.– Con el doble corchete en cursiva indico las adiciones segundas o impresas en *CL-21*.

El confessor precioso, de la voluntad larga, / avié una acémila, bestia era de carga, Turibio e Simpronio vidiéronla amarga, / por so mal la modraron del pasto de la Varga. Teniéla el buen omne non para cavalgar, / mas por a los mezquinos leña acarrear; ovieron con cobdicia los torpes a cegar, / fueron en ora mala l'acémila furta.<sup>106</sup> (est. 271-272)

El *Tratado de Centurio* (xivT.29-34) recuerda a «don Ximio, ordinario alcalde de Bugía»,<sup>107</sup> a ese «hombre de baxo suelo» y que «hizo alcalde men-gua de hombres buenos» (31), ‘compañero de los sirvientes de Calisto y de sus antepasados’.

Estas «porradas», que no son «hablillas»,<sup>108</sup> nos llevan al tercer sintagma «el cuchillo de tu abuelo Calisto» (*Mp*). Se ha interpretado «cuchillo» como ‘cuchillo’,<sup>109</sup> cornudo (el mango o cabo es de cuerno),<sup>110</sup> como símbolo fálico y erótico (cuchillo / vaina),<sup>111</sup> como intercambio de favores según la edad de la dama, de joven los recibe y de vieja los regala (cuento oriental),<sup>112</sup> como parodia de la venganza de honor...<sup>113</sup> Ese «cuchillo» es «testigo» directo del adulterio de la abuela con el vil acemilero y tiene muy poco de erótico, pues el abuelo no forma parte de la serie de los fornicios sino de la serie de los cornudos. En la literatura medieval es frecuente el uso del sintagma ‘cuchillo de...’: saña, crueza, dolor, venganza, espíritu, argumentación, justicia; incluso el ‘rey es cuchillo de los traidores’. Gómez Manrique dice de su tío el marqués de Santillana: «Vos sois

106.– Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán de la Cogolla*, ed. de Brian Dutton, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

107.– *Libro de Buen Amor*, est. 325.

108.– «a los que este libro leyeren que non tomen enojo [...] por quanto para viçios e virtudes farto bastan enxiemplos e prácticas, aunque parescan consejuelas de viejas, pastrañas o romances; e algunos entendidos reputarlo han a fablillas, e que non era libro para en plaça». *Corbacho*, ob. cit., p. 204. Recuérdese que los *Fueros* castigaban con fuertes multas este tipo de denuestos.

109.– Marciales, siguiendo un comentario de Von Barth, ob. cit., II, p. 25. Terminado este artículo, ha aparecido el trabajo de Luis Gómez Canseco, que propone también la lectura «cuchillo»: «El cuchillo de tu abuelo. En torno a la edición de un lugar oscuro en el acto 1 de *LC*», *Celestinesca*, 39 (2015), pp. 27-38.

110.– Lobera y *Alii*, ob. cit., p. 383. Quevedo ofrece un buen ejemplo: «Que pretenda el maridillo / De puro valiente y bravo, / Ser en una escuadra cabo, / Siendo cabo de cuchillo». Ed. cit., p. 271.

111.– Garci-Gómez, art. cit. En red.

112.– Henry N. Bershas, «Testigo es el cuchillo de tu abuelo (*Celestina* I)», *Celestinesca*, 2-1 (1978), pp.7-11.

113.– Françoise Vigier, «Quelques reflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la ‘celestinesque’», *Autour des parentés en Espagne aux xviiè et xviiiè siècles. Histoire, mythe et littérature*, ed. de A. Redondo, París, La Sorbonne, 1987, pp. 157-174.

fuerte muro de los aflegidos, / agudo cuchillo de los malfechores»,<sup>114</sup> en tanto que atributo de la virtud cardinal de la justicia. También «la casta Lucrecia / con esse cuchillo que se desculpó» (Mena, LXIII). El arcipreste de Talavera avisa claramente al que ama «pues si es razón de querer tal amor que dones promete e después tú ser la pieça, e él cuchillo». <sup>115</sup> Por tanto, el «cuchillo» es, en este caso, «testigo», juez, verdugo,<sup>116</sup> y calderoniano ‘médico de su honra’.<sup>117</sup> No es casual que el abuelo cuchillero, como el del chiste de Minerva, se llame también Calisto (*Mp*), y esta es precisamente la vía que sigue el *Tratado de Centurio* en la saga de los nombres del rufián acuchillado y del campestre acemilero:

[[Por ella [la espada] le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo]] (xviiiT.15).

[[si por hombre de linaje, ya sabrá que te llaman Sosia, y a tu padre llamaron Sosia, nascido y criado en una aldea, quebrando terrones con un arado, para lo qual eres tú más dispuesto que para enamorado]] (xixT.6).

Parodia picaresca, pero es evidente que el *Tratado* se inspira en el *Mp*,<sup>118</sup> el «campestre azemilero» recuerda al acemilero «quebrando terrones». Centurio tiene la cara acuchillada (xvT.4 y xviiiTB.18) al igual que la vieja Trotaconventos (i.105, iv.18 y xiii.20), y es de suponer que la abuela de Calisto también la tenga, pues según Sempronio es tan comadre como la abuela de Elicia, quien mostrara el oficio a Celestina (vii.109); como Claudina, madre de Pármeno, «prima del oficio» (vii.35) y «tan puta vieja» (i.137) como la alcahueta, que padeció «recios tormentos» (vii.49) y fue

114.– Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. de R. Rohland de Langbehn; Estudio preliminar de V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1997, p. 3.

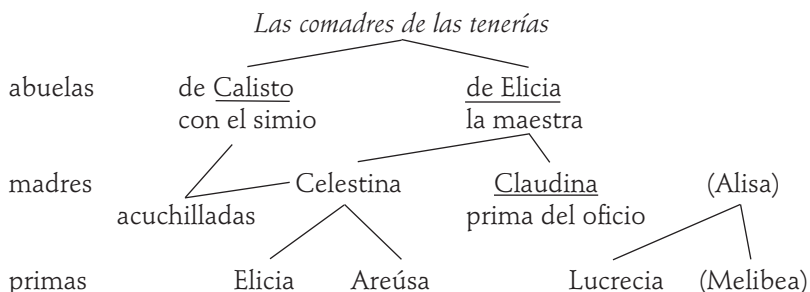
115.– Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1981, cap. xiii, p. 90.

116.– «E deveades saber que el juicio es cuchillo, según dize Sant Gregorio, que el juicio es pena e corrección postremera e acabamiento e fin de todas las obras; que qualquier que agora non llorare sus peccados e non fiziere en este mundo penitencia dellos, estonçe non podrá escapar deste juicio que es dicho cuchillo.» Anónimo (¿1400 – 1500?), *Un sermonario castellano medieval*, ed. de Manuel Ambrosio Sánchez, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, f. 106. Quevedo lo aplica a los médicos: «Yacen de un home en esta piedra dura / El cuerpo yermo y las cenizas frías: / Médico fue, cuchillo de natura, / causa de todas las riquezas más». Ed. cit., p. 54.

117.– «Mas los maridos que sabiendo que sus mugeres les cometen adulterio lo vengán matando a ellos y a ellas ora por su propia auctoridad ora por justicia no se pueden con razón llamar cornudos porque ellos no lo consenten antes lo castigan y vengán. Y así quando ellos así lo hazen suelen dezir, ‘cuernos fuera’.» Sebastián de Horozco, *El libro de los Proverbios glosados*, ed. de Jack Weiner, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, t. 1, pp. 522-523.

118.– A veces tengo la impresión de que el *Tratado de Centurio* se escribió al mismo tiempo que la prolongación de *CL-12*; en todo caso, antes de que se publicaran las *Comedias*.

exhibida en lo alto de una escalera con un 'rocajero pintado en la cabeza' (VII.43) a imagen y semejanza del burlado Virgilio colgado en un cesto (VII.45); esto último según el continuador;<sup>119</sup> todo ello en el marco de la comedia terenciana donde se reflejan las tres generaciones de comadres:



Según Calisto nieto, Sempronio es necio y dice necesidades. Sin embargo, en las versiones impresas de *CL* se observa un lavado textual, una clara censura, puesto que se disimula el nombre del abuelo y la negación de necesidad de Sempronio («no se s'y so neçio n[...]»); pero si Calisto se 'escuece' es porque algo hay de cierto en las palabras del criado. Esta atenuación censora es más evidente en lo que parece ser una adición primera en las ediciones impresas (I.44-46):

119.— El ejemplo de Virgilio es otro añadido primero, inspirado precisamente en la imagen de la la Claudina. Sobre las comadres, véase Fernando Cantalapiedra, «Alisa y Celestina, las comadres de las tenerías», en M<sup>a</sup> I. Sancho, L. Ruiz y F. Gutiérrez (editores), *Estudios sobre lengua, Literatura y Mujer*, Jaén Universidad de Jaén, 2006, pp. 63-130.

*Mp-a*, f. 96r

cons'ejate con seneca & veras  
 enque las tiene y escuch(~)a all  
 aristotil mjra / al bernaldo  
 gentiles' judios xpistianos  
 moros' todos enesta [\*con]-  
*cordia* estan †<sup>119-1</sup> qujen te  
 contaria sus mentiras s'u[\*s cam]  
 bios sus trafagos' **s'us hurtos** su  
 liviandad s[\*us]  
 lagrimjllas s'us' altercaçiones'  
 sus' os'adias que [...]  
 lo que piens'an osan **s'y  
 pueden.**

.....  
 † [\*pero lo dicho y lo que dellas  
 dixere no te] [...]

CL 1.44-46

(44) Conséjate con Séneca y  
 verás en que las tiene. Escucha  
 al Aristóteles, mira a Bernardo.  
 Gentiles, judíos, cristianos y  
 moros, todos en esta concordia  
 están. **[Pero lo dicho y lo que  
 dellas dixere, no te ; contezca  
 error de tomarlo en común  
 (45) que muchas ovo y ay  
 santas, virtuosas , y notables,  
 cuya resplandeciente corona  
 quita el general vituperio .  
 Pero destas otras,]**  
 ¿quién te contaría sus mentiras,  
 sus tráfos, **sus cambios**, su  
 liviandad, sus lagrimillas, sus  
 alteraciones, sus osadias? Que  
**todo** lo que piensan, osan **sin  
 deliberar:** (46)

Es tal la extensión del texto carente en la plana del *Mp-a* que no puede tratarse de un olvido del copista,<sup>120</sup> y además esas líneas impresas desbaratan y anulan el efecto del discurso misógino y su precisa función terapéutica para sanar el mal de amores de Calisto. Sin olvidar que el *Mp-a* no presenta los vicios de las mujeres en el mismo orden (cambios-tráfos / tráfos-cambios), añade el vicio de latrocinio («sus hurtos»), cambia sus «alteraciones» (estados de ánimo) por «altercaciones» (disputa entre dos o más personas), y «sin deliberar» por «s'y pueden», excluyendo de esta guisa la posibilidad de que las mujeres tengan el don de la reflexión.

En *CL-12* no hay comadres sin compadres; con lo cual el abuelo Calisto tiene los mismos atributos<sup>121</sup> que el marido de Celestina y el bueno de Alberto, padre de Pármeno y esposo de Claudina, y por supuesto el propio Sempronio, el Amigo ausente de Areúsa, y los Juanes con los que

119-1.– «Cruz en el texto que remite a otra en la margen que a su vez remite a otra en la margen inferior medio cortada por el encuadernador». Faulhaber, art. cit., p. 21.

120.– Michel García no piensa que sea una omisión: «se parece más a un inciso posterior encargado de atenuar la misoginia de las elucubraciones de Sempronio que a una omisión del copista». En «Apostillas a «Consideraciones sobre *Celestina de Palacio*», p. 147.

121.– Aunque según Sebastián de Horozco: «Mas los maridos que sabiendo que sus mugeres les cometen adulterio lo vengán matando a ellos y a ellas ora por su propia auctoridad ora por justia no se pueden con razón llamar cornudos porque ellos no lo consienten antes lo castigan y vengán». *El libro de los proverbios glosados*, edición de Jack Weiner, Cassel, Reichenberger, 1994, t. II, p. 522-23.

topa Celestina justo antes de llegar a casa de Melibea:<sup>122</sup> «cuatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes, y los dos son cornudos» (iv.12). Es decir:

*Cp-b*, f. 99v.

P. que **encomendador** su  
marido de huevos' asados'.  
que quieres' mas', si no que  
si una piedra topa con otra,  
luego suena puta vieja . C . y tu  
comme la conoçes' .

CL 1.92

PÁRMENO.— O, '¡qué  
**comedor** de huevos asados **era**  
su marido! ¿Qué quieres más,  
sino que si una piedra topa con  
otra, luego suena: «¡puta vieja!»?  
CALISTO.— Y tú, ¿**cómo lo**  
**sabes y** la conoces?

La primera frase ha dado lugar a múltiples estudios críticos sobre la forma léxica y el contenido semántico. Estando generalmente de acuerdo sobre la significación de «cornudo», el debate filológico se plantea en torno a: ¿comedor, comendador o encomendador?,<sup>123</sup> ¿Costumbres judías en los velatorios,<sup>124</sup> reconstituyente sexual,<sup>125</sup> afrodisíaco,<sup>126</sup> interpretación erótico-genital...<sup>127</sup>128 Empecemos por el fondo antes de abordar la forma. En *LC* no hay funerales, ni cristianos ni judíos ni moros; y, por otro lado, el marido de la partera, al igual que el abuelo Calisto, no es en la frase sujeto de relaciones sexuales sino la 'víctima' del engaño, del adulterio, fuere consentido o no lo fuere, y en consecuencia no le son de aplicación ni los afrodisíacos, ni los reconstituyentes ni la explicación erótico-genital; los cuales pueden ser usados tanto por aquellos maridos engañados

122.— La frase siguiente se refiere a «achaque de amores» lo que da pie a pensar en una Melibea casada con un Juan cornudo. Cfr. Cantalapiedra (2000, t. 2: pp.386-87; t. 3: 1291-1292).

123.— Joseph E. Gillet, «Comedor de huevos (?)». *Celestina*, auto 1», *Hispanic Review*, 24 (1956), pp.144-147; Enrique J. Fernández-Rivera, «Huevos asados': Nota marginal», *Celestinesca*, 17-1 (1993), pp. 57-60; Juan M. Escudero, «La expresión 'comedor / encomendador de huevos asados en *La Celestina*», *Rivista di Filologia e letteratura Ispaniche*, 1 (1998), pp. 197-201.

124.— Peter B. Goldman, «A new interpretation of «comedor de huevos asados. (*La Celestina*, aucto 1», *Romanische Forschungen*, LXXVII (1965), pp. 363-367.

125.— Cfr. Joseph E. Gillet, art. cit., p. 145.

126.— Miguel Garci-Gómez, «'Huevos asados': afrodisíaco para el marido de Celestina», *Celestinesca*, 5 (1981), pp. 23-34. También en red: <<http://mgarci.aas.duke.edu/celestina/CELESTINA/ENSA/HUEVOS.HTM>>; Kish Kathleen y Ursula Ritzenhoff, «On translating 'huevos asados': clues from Christof Wirsung», *Celestinesca*, 2 (1981), pp. 19-31; Louise O. Vasvari Fainberg: «¡O, qué comedor de huevos asados era su marido!: Farther Glosses on the vocabulario of Celestina, IV», en José Manuel Hidalgo (ed.) *'La pluma es la lengua del alma'. Ensayos en honor de E. Michael Gerli*, Neward, Delaware, Juan de la Cuesta, 2011, pp. 367-386.

127.— Marciales, II.35, nota al pasaje 1.92: huevo = miembro viril / pene erecto; comegüevos, cornudo aprovechado...

128.— Cantalapiedra, (2000), III, pp. 1075-177. Para el último estado de la cuestión, véase: José Antonio Torregrosa Díaz, «*Tragicomedia de Calisto y Melibea*». *Anotaciones Críticas y Textuales y Versión Modernizada*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2015, pp. 130-132.

como por los que no lo son. La explicación debe ser de otra índole. El cuchillo del abuelo Calisto y la «señaleja de la cara» de Celestina (IV.42) indican que el marido engañado puede reaccionar con ira y sufrir comezón, en sentido figurado.<sup>129</sup> En la medicina medieval, el colérico, furioso, es de complejión seca y caliente y su naturaleza es el fuego; o sea, es de sangre caliente. El escocimiento se definía en estos términos: «Prurigo, que es comezón, es así llamada de pruriendo o de perurendo et arriendo, esto es, de ‘comiendo’ o de ‘quemando e ardiendo».<sup>130</sup> El *Diccionario de Autoridades* establece la misma relación entre picor y hervor: «COMEZÓN. s. m. Picazón en alguna parte del cuerpo, que desazona y molesta mucho, por ser vehemente: y a veces se padece en todo el cuerpo por algún hervor de la sangre u otra causa». Y eso es lo que dice Melibea a Celestina: «que me comen este coraçón serpientes dentro de mi cuerpo» (X.8). *CL* ofrece en varios lugares la figura ‘hervir la sangre’ asociada con la imagen del iracundo:

– cuánto más estas que hierven sin fuego (III.28, Celestina sobre Melibea).

– que no me ha dexado gota de sangre en el cuerpo! (IV.60, Melibea sobre Celestina).

– la sangre nueva poco calor ha menester para hervir (IV.68, Celestina a Melibea).

– la sangre me hierve en el cuerpo (XII.71, Sempronio sobre la fingida afrenta).

[[*Esta herida es la que siento, agora que se ha resfriado, agora que está elada la sangre que ayer hervía*]] (XIVT. 26, Calisto, tras la escena del huerto).

Los huevos asados se utilizaban en los preparados farmacéuticos para curar este tipo de enfermedades:

– Para el que llaman vsagro que es comezon [...] Para este vsagro o sarna menuda yemas de *huevos asados duros* & desatados con azeite de eneldo & vnten & poluorizen ençima con alheña o aluayalde || Las algarrouas son buenas para Restreñir Esso mesmo *yemas de huevos asados* &

129.– En el último tercio del siglo XV ya circulaba el refrán «Quien cornudo es y se calla, comezón trae en la saya». Diego García de Castro, *Seniloquium*, r. 425, p. 316. Núñez ofrece la variante: «Quien es cornudo y calla, en el corazón trae un ascua». H. Núñez, *Refranes o proverbios en romance*, f. 112r, p. 219.

130.– Anónimo, *Las Etimologías romanceadas de San Isidoro*, ed. de Joaquín González Cuenca, Universidad de Salamanca-CSIC-Institución Fray Bernardino de Sahagún-Diputación provincial de León, Salamanca, 1983, p. 254. CORDE.

*bien duras* & eso mesmo dizen cozjdos en vinagre con su casta & despues comer aquellas yemas duras.<sup>131</sup>

– Reçebta de melezina que presta a las fendeduras & a la comezon: toma mastic [...], buelvelo con el ollio rosado & buelve con el *yema de huevo asado* & unta con el logar. || Reçebta de la mellezina que presta cochura del sieso & del llater & el dollor grande: toma de fojas de vellido & fojas de verdolagas & cal remojada en agua fria & *yema de huevo asado*. || [Tiña] & curala con dos *yemas de huevos asados* fasta que sea unguento & unta con ello la cabeça del moço o quier que fuere la tina. || [Las fendeduras] & el que non oviere postema agudez presta dende que tomes *yema de huevo asado*. || Reçebta de comer para quel non finca vianda en el estomago por la grant dollor: coma *yema de huevo asado* & de la miel, dos cuchares.<sup>132</sup>

– para comezon e bermejor toma vn *huevo asado*.<sup>133</sup>

– & sy vieres otrosy que la materia fuere colerica & ençendida & el enfermo fuere fuerte & rrezjo rresfriemos los estentinos antes que se quemem conel ençendimiento dela colera [...] Toma rramos de verdolagas con agua rosada & el caldo del trigo cocho & colado quatro libras & delos *huevos asados*.<sup>134</sup>

–Para dolor de la teta de muger. Toma la manteca cruda de las uacas & las macanas podridas. & las *yemas de los huevos assados* que sean bllandos & maialo todo en vno bien fata que sea encorporado con leche de muger Et ponergelo sobre la teta asi como emplasto a menudo asi que quanto lo vno fuere seco. ponerle otro & tollerle a el dolor & amansarielo ha.<sup>135</sup>

131.– Alfonso Chirino (a 1429), *Menor daño de la medicina*, mss. del Escorial, b.iv.34, ed. de Enrica J. Ardemagni, Ruth M. Richards, Michael R. Salomon, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, f. 75. CORDE.

132.– Anónimo (a 1500), *Tratado de patología*, ed. de María Teresa Herrera, Universidad de Salamanca, 1997. CORDE.

133.– Anónimo (c 1471), *Traducción del Libro de recetas de Gilberto*, Madrid, Biblioteca Palacio 3063, ed. de María Teresa Herrera y María Estela González de Fauve, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.

134.– Anónimo (1450–1500), *Tratado de las fiebres de Ischaq Israeli*, mss. Bibl. Escorial M.i.28, ed. de Ruth M. Richards, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995. CORDE.

135.– Anónimo, *Tesoro de la medicina (Tesoro de los remedios)* (1431), Sevilla, Colombina 5117, ed. de María Teresa Herrera; María Estela González de Fauve, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997, f. 25r. CORDE.



– Remedio para el flujo de sangre. Tomá una quarta de ençienso, y otra de almástiga, y una balosta y tres nuezes moxcadas y media dozena de clabos. Moled todas estas cosas y passadlas por çedaço. Y la muger que tubiere esta enfermedad, tome *dos huevos asados*, que estén muy blandos, y vazíeles la clara, y hínchalos destos polvos y bébalos. Haga esto nueve mañanas y sanará de la enfermedad.<sup>136</sup>

Según estas prácticas médicas los huevos asados restriñen el flujo sanguíneo, constriñen, contienen, cicatrizan la herida, amansan y calman la comezón y al iracundo. Y en sentido traslaticio hacen del cornudo un esposo paciente. El refrán de los huevos asados es en cierto modo paralelo de las paremias, aún en uso: «Kien se pika, axos à komido. Tú ke te kemas, axos as komido. Tú ke te pikas, axos as komido»,<sup>137</sup> y que pueden entenderse a la luz del siguiente texto medieval:

E quando una persona colerica usa mucho del ajo el lo enflama & le escaliente el cuerpo & lo seca & lo dispone a ser lazaro & a frenesia & aun turva la vista.<sup>138</sup>

Alfonso Martínez de Toledo brinda un ejemplo literario del engarce semántico entre el colérico, las cuchilladas y los huevos:

¿Paresçe vos esto bien que Fulana o Fulano me ha desonrado en plaça? ¿E cómo? Bien a su voluntad llamándome puta amigada. Díxome puta casada [...]. ¿quién vos firió por la cara?» o «Quién vos mató?» [...] ¡Ay triste de mí! ¡Daca huevos; daca estopa; daca vino para estopada! Juanilla, ve al çurujano; dile que venga. ¡Corre aína, puta, fija de puta! Marica, daca una camisa delgada, que se le va toda la sangre. [...] Veele que tiene la cara atravesada.<sup>139</sup>

De todos modos, el sentido exacto de la relación entre el cornudo y lo huevos asados sigue siendo tan oscuro como cuando Juan de Arce de Otálara escribía hacia 1550:

136.– Anónimo (a 1525), *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçeutas muy buenas*, ed. de Alicia Martínez Crespo, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995, p. 44. CORDE.

137.– Correas, pp. 508, 723; H. Núñez, 7984, f. 127r.

138.– Fray Vicente de Burgos, *Traducción de El Libro de Proprietatibus Rerum de Bartolomé Anglicus* (1494), *Del ajo*, cap. ix, ed. de M<sup>a</sup> Teresa Herrera; M<sup>a</sup> Nieves Sánchez, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999. CORDE.

139.– Ob. cit., cap. viii, «Del colérico, qué disposición tiene para amar e ser amado». pp. 218-219.

PALATINO.— Aún no me sabréis decir ¿por qué *encomiendan* los huevos a los cornudos? Cuando los ponen a asar? ¿Para que no salten? [...]

PINCIANO.— [...] a mi parecer debe ser la causa porque los cornudos son pacientes y sufren mucho y nunca saltan, aunque toque el fuego de Vulcano, o porque sus mujeres los regalan con ellos para tenerlos sanos y recios para sus necesidades.

PALATINO.— Buenas razones son esas, para no saber el original. Yo tampoco lo sé, aunque he preguntado a muchas personas.<sup>140</sup>

Las formas ‘comedor, comendador, encomendador’ (comendar en sentido de encomendar se usó hasta el siglo xvi)<sup>141</sup> son variantes usuales de este refrán; aunque es posible que la primera forma diera lugar a las siguientes, por lo comentado sobre las recetas y por otro refrán similar, que recuerda a Centurio, al cuchillo del abuelo y a los rostros acuchillados:

Komía Tragamalla guevos kochos kon zernada.<sup>142</sup> || Tragamalla. Apodo a un valentón, komilón i engullidor (Correas, 432 y 739, H. Núñez, 1708, f. 27v).

Precisamente Centurio, el soldado fanfarrón, hace crujir la malla (xviiiTB.8), la destroza (xviiiT.14) y tiene por colchón «un rimero de malla rota» (xviiiT.7), aunque carece de los medios para ofrecer una simple colación a las mozas Areúsa y Elicia (xviiiT.7). Correas recoge una paremia que asocia los huevos con las ganancias: «No Kome guevos por aguelos. / Kiere dezir: sino por la hazienda ke kada uno tiene al presente».<sup>143</sup> Pedro Vallés (1549) emplea el doblete «comedor o comendador»;<sup>144</sup> pero años después se sigue empleando el primer término en manuales de enseñanza de la lengua española:

FRANCISCO.— ¿Toda la vida has de comer tú cabrón?

140.— *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. de J. L. Ocasar Ariza, Madrid, Turner-Biblioteca Castro (1995), pp. 126-127. Texto citado por Juan M. Escudero (1998), y por José Antonio Torregrosa Díaz (2015).

141.— «Encomendador. s. m. Lo mismo que Comendador» (*Autoridades*). Patrizia Botta, *El texto en movimiento*, coloca «encomendador» entre las «lecciones mejores», p. 148.

142.— «Suelen con ella cargar o enbarrar los pechos y ancas de las bestias que se han enfriado» (Covarrubias, p. 409). O sea, cataplasma para las acémilas.

La Lozana llama Tragamallas a Rampín y le encantaba comer «cocho», fornicar: «¡Cuánto había que no comía cocho!», «y sabido por Diomedes a qué sabía su señora [La Lozana], si era concho o veramente asado». Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, ed. de Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 1985, p. 282, 232 y 183.

143.— Correas, p. 257.

144.— Pedro Vallés, *Libro de refranes*, 1549, p. 39.

GUZMÁN.— ¡Oh, Dios te bendiga la bella alimaña!

FRANCISCO.— ¡Oh, Dios te despache deste mundo para el otro!

GUZMÁN.— Dícenme que es vuestra merced gran comedor de huevos asados.

FRANCISCO.— También me han dicho a mí que vuestra merced come muy bien bacalao.<sup>145</sup>

Donde «bacalao» alude a las prostitutas baratas. La forma 'comendador' es de uso en el siglo xv:

A ti, fray Cuco Mosquete, / de cuernos comendador, /  
¿qué es tu ganancia mayor, / ser cornudo o alcagüete?<sup>146</sup>

Esta es la forma, comandator, que emplea Ordóñez en su traducción al italiano (1506), y Sedeño (1540) en su versión en verso, comendador. Aunque la forma más corriente parece ser la tercera:

Enkomendador de guevos asados. / Es dezir, ke uno es kornudo. Tiene el vulgo hablilla i opinión, en burlas no en veras, ke enkomendando los guevos ke se ponen a asar a un kornudo, no se kebrarán (Correas, p. 138).

Enkomendador de guevos asados. / Dízese de uno por mui kornudo; porke tiene armas kon ke los defender i guardar. «Armadura» se dize la kornamenta del buei» (Correas, p. 621)

El autor de *Celestina Comentada*, en una nota marginal corrige comedor por la segunda forma: «Alius a de dezir: 'O que comendador de huevos' para dar a entender que era cornudo» (g. 116a, p. 69). No obstante, la evolución en el uso de esas formas implica un cambio de sentido semántico, pasando de 'paciente sufridor', el comedor, a tener el usufructo de los beneficios —«las rentas que tienen, por consistir en diezmos y primicias, se llaman Encomiendas» (*Aut.*)—, el encomendador; esto es, el encomendador / comendador es el 'alcahuete o padre de la putería', el que tiene encomendadas las mozas. La lectura del *Mp* se aproxima un poco más a la idea del abuelo Centurio, que «fue rufián de cient mugeres (xviiiT.16), y da a entender, desde el punto de vista de Pármeno, que el marido de la Al-

145.— Anónimo (1599), *Diálogos de John Minsheu*, ed. de Miguel Marañón Ripoll y Lola Montero Reguera, Alcalá de Henares, Centro Virtual Cervantes, 2004. Siete de estos diálogos, incluido este pasaje, los toma prestados Juan de Luna, con la intención de 'corregir sus más de quinientas faltas', en su *Diálogos familiares en lengua española*, París (1619), p. 400, y en Bruselas, chez Hubert Antoine (1625). Lo edita asimismo José María Sbarbi, Impr. Gómez Fuentenebro, Madrid, (1874) p. 250.

146.— Anónimo (1465-1466), *Coplas del Provincial*, ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Castalia, 1989, p. 242.

cahueta sigue vivo, mientras que el verbo en pretérito de las *CL* impresas, «era», implica su fallecimiento, tan difunto como su compadre Alberto (i.139), lo que confirma ella misma en iv.49-51:

(49) Que con mi pobreza jamás me faltó, a Dios gracias, una blanca para pan y un quarto para vino, después que embiudé, [...] [[...]] (51) Assí, que 'donde no ay varón todo bien fallestce'.

*Mp-b* omite una parte de las preguntas de Calisto «Y tú, ¿cómo [**lo sabes y**] la conoces?» Es lo mismo que preguntó a Sempronio cuando este le ponía en guardia contra los engaños de las mujeres: «y tu que s'abes' qujen te mos'tro es'to» (*Mp-a*, f. 97r) / «Y tú ¿qué sabes? ¿Quién te mostró esto?» (i.54). La respuesta en los dos casos es la misma, «ellas» en general y 'ella' en particular; de este modo, la omisión del cuidadoso copista de *Mp-b* se subsana con el descuidado texto de *Mp-a*.

### Bibliografía citada

- ALBUIXECH, Lourdes, «Insultos, pullas y vituperios en *La Celestina*», *Celestinesca*, 25 (2001), pp. 57-68.
- AMASUNO, Marcelino v., *Sobre la Aegritudo Amoris y otras cuestiones fisiátricas en 'La Celestina'*, Madrid, CSIC, Anejos de la *Revista de Filología Española*, 2005.
- ANÓNIMO (1450–1500), *Tratado de las fiebres de Ischaq Israeli*, Bibl. Escorial M.I.28, ed. de Ruth M. Richards, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.
- ANÓNIMO (¿1465 – 1466?), *Coplas del Provincial*, ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Castalia, 1989.
- ANÓNIMO (1599), *Diálogos de John Minsheu*, ed. de Miguel Marañón Ripoll y Lola Montero Reguera, Alcalá de Henares, Centro Virtual Cervantes 2004.
- ANÓNIMO (c 1525), *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçeutas muy buenas*, ed. de Alicia Martínez Crespo, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995.
- ANÓNIMO (c 1471), *Traducción del Libro de recetas de Gilberto*, Biblioteca Palacio 3063, ed. de María Teresa Herrera y María Estela González de Fauve, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.
- ANÓNIMO / FERNANDO DE ROJAS, *TragiComedia de Calisto y Melibea*, edición crítica de Fernando Cantalapiedra Erostarbe, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, Tres tomos.
- ANÓNIMO, *Libro del Caballero Zifar*, edición de Cristina González, Madrid, Cátedra, 1983.

- ANÓNIMO, *Adagios, Proverbios o sentencias varias (en romance y en latín)*, Ms., s. XVI, entre 1501 y 1600. Signatura Mss / 4502. Biblioteca Nacional de Madrid.
- ANÓNIMO, *Celestina Comentada*, edición de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.
- ANÓNIMO, *Segunda parte del Romancero general y Flor de diversa poesía recopilados por Miguel de Madrigal (1605)*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1948.
- ANÓNIMO, *Un sermonario castellano medieval*, ed. de Manuel Ambrosio Sánchez, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.
- ANÓNIMO, *Coplas de Mingo Revulgo glosadas por Fernando del Pulgar*, Salamanca, Juan de Porras ;1498?
- ANÓNIMO (a 1500), *Tratado de patología*, ed. de María Teresa Herrera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.
- ANÓNIMO, *Las Etimologías romanceadas de San Isidoro*, ed. de Joaquín González Cuenca, Salamanca, Universidad de Salamanca-CSIC-Institución Fray Bernardino de Sahagún-Diputación provincial de León, 1983.
- ANÓNIMO, *Tesoro de la medicina (Tesoro de los remedios) (1431)*, Colombina 5117, ed. de María Teresa Herrera; María Estela González de Fauve, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.
- ARCE DE OTÁLARA, Juan de, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. de J. L. Ocasar Ariza, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1995.
- ARMISTEAD, Samuel G. and Joseph H. SILVERMAN, «Algo más sobre 'Lo de tu abuela con el ximio' (La Celestina, I): Antonio de Torquemada y Lope de Vega.» *Papeles de Son Armadans* 205, (1973) pp. 11-18.
- ARMISTEAD, Samuel G., James T. MONROE, & Joseph H. SILVERMAN, «Was Calixto's Grandmother a Nymphomaniac Mamlūk Princess? (A Footnote on «Lo de tu abuela con el ximio» [La Celestina, Aucto 1]), *eHumanista*, 14 (2010), pp.1-23.
- BENÍTEZ RODRÍGUEZ, Enrique, «Atenea en el *Corpus Paroemiographorum Graecorum*», *Paremia*, 7 (1998), pp. 121-128.
- BERCEO, Gonzalo de, *Vida de San Millán de la Cogolla*, ed. de Brian Dutton, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- BERNALDO DE QUIRÓS, J. Antonio, «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. 325-339.
- , «*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*», *Etiópicas*, 5 (2009), pp. 162-184.
- , ed. Anónimo/Fernando de Rojas, '*Comedia de Calisto y Melibea*'. *Hacia la 'Celestina' anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, Manuscritos, 2010.

- BERSHAS, Henry, N., «Testigo es el cuchillo de tu abuelo (*Celestina* I)», *Celestinesca*, 2-1, (1978) pp. 7-11.
- BLECUA, Alberto, «Minerva con el can o los falsos problemas filológicos», *Revista de Literatura Medieval*, 14 (2002), pp. 37-46.
- BOTTA, Patrizia, «*La Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales», *Boletín de la Real Academia Española*, 73 (1993), pp. 25-50 y 347-366.
- , «El texto en movimiento (de la *Celestina* de Palacio a la *Celestina* posterior), en R. Beltrán y J. L. Canet (eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad de Valencia, (1997) pp. 135-159.
- BURGOS, Fray Vicente de (1494), *Traducción de El Libro de Proprietatibus Rerum de Bartolomé Anglicus*, ed. de M<sup>a</sup> Teresa Herrera; M<sup>a</sup> Nieves Sánchez, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.
- CAMILLO, Ottavio Di, «When and where was the first act of *La Celestina* composed? A reconsideration» en Devid Paolini (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), 1 vol., pp. 91-157.
- CANET VALLÉS, José Luis (ed.), *Comedia de Calisto y Melibea*, Universidad de Valencia, PUV, col. Parnaseo, 2011.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, *Pour une analyse sémiotique de La Célestine de F. de Rojas*, Thèse de III cycle. Université de Paris III, Sorbonne, Paris, janvier, 1979.
- , *Lectura semiótico-formal de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger, 1986.
- , «Apuntes didácticos sobre la estructura de *La Celestina* y el problema de su autoría», en *Actas das I. Jornadas de didáctica da literatura*, Santiago de Compostela, Univ. de Santiago de Compostela, 1987, pp.41-54.
- , «La escena de la huerta-huerto», en Criado de Val (dir.), *Literatura Hispánica. Reyes Católicos y Descubrimiento*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 317-327.
- , «Sentencias petrarquistas y adiciones a la *TragiComedia de Calisto y Melibea*», en P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. T. Snow (eds.), *Tras los pasos de 'La Celestina'*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, pp. 55-154.
- , «Risa, religiosidad y erotismo en *La Celestina*», en Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz (eds.), *El mundo social y cultural de 'La Celestina'*. *Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2004*, Madrid- Frankfurt, Iberoamerica-Vervuert, 2003, pp. 45-70.
- , «Alisa y Celestina, las comadres de las tenerías», en M<sup>a</sup> I. Sancho, L. Ruiz y F. Gutiérrez (eds.), *Estudios sobre lengua, Literatura y Mujer*, Universidad de Jaén, 2006, pp. 63-130.
- , «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *eHumanista*, 19 (2011), pp. 20-79.
- CASTELLS, Ricardo, «El sueño de Celestina y la tradición celestinesca», *Celestinesca*, 14-1, (1990), pp. 17-39.

- CASTRO GUIASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'*, Madrid, *Revista de Filología Española*, Anejo v, 1973.
- CHIRINO, Alfonso (a 1429), *Menor daño de la medicina*, Escorial, b.iv.34, ed. de Enrica J. Ardemagni, Ruth M. Richards, Michael R. Salomon, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987.
- CONDE, Juan Carlos, «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio: un nuevo testimonio del *Diálogo de vita beata* de Juan de Lucena», *La Corónica*, 21-2 (1993), pp. 34-57.
- , «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y *La Celestina*: balance y estado de la cuestión», en R. Beltrán y J. L. Canet (eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 161-185.
- Coplas de Mingo Revulgo glosadas por Fernando del Pulgar*, Salamanca, Juan de Porras ;1498?
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis Combet, Burdeos, 1967.
- DELICADO, Francisco, *La Lozana Andaluza*, ed. de Claude Allaire, Madrid, Cátedra, 1985.
- ENCINA, Juan del, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991.
- ESCUADERO, Juan M., «La expresión 'comedor / encomendador de huevos asados en *La Celestina*», *Rivista di Filología e letterature Ispaniche*, 1 (1998), pp. 197-201.
- ESPINOSA, Francisco de, *Refranero (1527-1547)*, edición de Eleanor S. O'kane, Madrid, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 1968.
- FAULHABER, Charles B., «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520», *Celestinesca*, 14-2 (1990), pp. 3-39.
- , «*Celestina* de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript», *Celestinesca*, 15-1 (1991), pp. 3-52.
- , «MS 1520 de la Biblioteca de Palacio. De los 'papeles del antiguo auctor' a la *Comedia de Calisto y Melibea*: Fernando de Rojas trabaja su fuente», en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 4-5 Outubro 1991)*, Lisboa, edições Cosmos, vol. II, (1993), pp. 283-287.
- FERNÁNDEZ-RIVERA, Enrique, «'Huevos asados': Nota marginal», *Celestinesca*, 17-1 (1993), pp. 57-60.
- , «El plebérico corazón, Erasístrato y la plétora», *Celestinesca*, 39 (2009), pp. 71-85.
- FONTECHA, *Diez privilegios para mujeres preñadas*, ed. de M<sup>a</sup> Purificación Zabía Lasala, Madrid, Arco Libros, 1999.
- FORCADAS, Alberto M., «Otra solución a 'lo de tu abuela con el ximio' (Aucto 1) de 'La Celestina'», *Romance Notes*, 15-3 (1974), pp. 567-71.



- GARCÍA DE CASTRO, Diego, *Seniloquium. Refranes que dizen los viejos*, edición de Fernando Cantalapiedra y Juan Moreno, Valencia, PUV col. Par-naseo, 2006.
- GARCÍA DE SALAZAR, Lope, *Istoria de las bienandanzas e fortunas*, ed. de Ana María Marín Sánchez, Madrid, CORDE, 2000, f. 97v.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel, «Huevos asados', afrodisíaco para el marido de Celestina», *Celestinesca*, 5 (1981), pp. 23-34. También en red: <<http://mgarci.aas.duke.edu/celestina/CELESTINA/ENSA/HUEVOS.HTM>>.
- , «El sueño de Calisto», *Celestinesca*, 9-1, (1985), pp.11-22.
- , «El ximio [mono] de la abuela y el cuchillo del abuelo de Calisto: identificación». <<http://mgarci.aas.duke.edu/celestina>>.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel, «Sobre el plebérico corazón de Calisto y la razón de Pleberio», en <<http://mgarci.aas.duke.edu/celestina/CELESTINA/ENSA/PLEBERIO.HTM>>.
- GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, *La adulteración de 'La Celestina'*, Madrid, Castalia, 2000.
- GARCÍA, Michel, «Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio», *Celestinesca*, 18-1, (1994), pp. 3-16.
- , «Apostillas a 'Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio», *Celestinesca*, 18-2, (1994), pp.145-149.
- General Estoria, Segunda parte*, ed. de Pedro Sánchez-Prieto Borja, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003.
- GILLET, Joseph E., «Comedor de huevos (?). *Celestina*, auto I», *Hispanic Review*, 24 (1956), pp.144-147.
- GOLDMAN, Peter B., «A new interpretation of «comedor de huevos asados (*La Celestina*, aucto I)», *Romanische Forschungen*, LXXVII (1965), pp. 363-367.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «El cuchillo de tu abuelo. En torno a la edición de un lugar oscuro en el acto I de *LC*», *Celestinesca*, 39 (2015), pp. 27-38.
- GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero*, ed. de Francisco Vidal González, Madrid, Cátedra, 2003.
- GREEN, Otis H., «Minerva con el can», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 470-74.
- , «'Lo de tu abuela con el ximio' (*Celestina*, auto I)», *Hispanic Review*, XXIV-1 (1956), pp. 1-12.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1991.
- HERRERO LLORENTE, V. J., *Diccionario de frases y expresiones latinas*, Madrid, Gredos, 1992.
- HOROZCO, Sebastián de, *El libro de los Proverbios glosados*, ed. de Jack Weiner, Kassel, Edition Reichenberger, 1994.
- INFANTES, Víctor, «Los libros 'traídos y viejos y algunos rotos' que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique*, 100 (1998), pp. 1-51.



- , *La trama impresa de 'Celestina'. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros, 2010.
- JUAN DEL ENCINA, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991.
- KATHLEEN, Kish, y Ursula RITZENHOFF, «On translating 'huevos asados': clues from Christof Wirsung», *Celestinesca*, 2 (1981), pp. 19-31.
- KRAUSE, Anna, «Deciphering the epistle-preface to the *Comedia de Calisto y Melibea*», *Romanic Review*, XLIV (1953), pp. 89-101.
- LEUTSCH y SCHNEIDEWIN (1839 y 1851), *Corpus Paroemiographorum graecorum*, Gotinga. Reeditado por George Olms en 1965.
- LOBERA SERRANO, Francisco J., «El Manuscrito 1.520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*», *Boletín de la Real Academia Española*, 73 (1993), pp. 51-67.
- LOBERA y Alii, Fernando de Rojas (Y antiguo autor), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000.
- LÓPEZ DE AYALA, Pero, *Libro de la caça de las aves*, ed. de José Manuel Fra-dejas Rueda, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, «Minerva con el can», *Celestinesca*, 15-1 (1991), pp.75-78.
- LUNA, Juan de, *Diálogos familiares en lengua española*, París, 1619 y Bruselas: chez Hubert Antoine, 1625. Lo edita asimismo José María Sbarbi, Madrid, Impr. Gómez Fuentenebro, 1874.
- MARCIALES, Miguel, *Fernando de Rojas, Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1985, 2 vols.
- MARQUÉS DE SANTILLANA, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. de R. Rohland de Langbehn; estudio preliminar de V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1997.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1988.
- MCGRADY, Donal, «Two Studies on the Text of the *Celestina*» y en particular «Eras, Crato, Erasístrato, Seleuco and 'el plebérico coraçon': An Explication», *Romance Philology*, 48 (1994), pp. 1-21.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1962.
- MICHAEL, Ian, «La *Celestina* de Palacio: el redescubrimiento del MS. II-1520 (sign. Ant. 2. A.4) y su procedencia segoviana», *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), pp. 149-171.
- MORROS, Bienvenido, «La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época moderna», *BRAE*, LXXIX (1999), pp. 93-150.
- MUÑOZ LLAMOSAS, Virginia, «Insultos e invectiva entre Demóstenes y Esquines», *Minerva*, 21 (2008), pp. 33-49.
- NÚÑEZ, H., *Refranes o proverbios en romance*, ed. crítica de L. Combet, J. Sevilla, G. Conde, y J. Guia, Madrid, Guillermo Blázquez editor, 2001, dos tomos.

- PARDO PASTOR, J. , «Alonso de Proaza, ‘homo litterarum, corrector et excelsus editor’», *Covenit Selecta*, 3 (2000): <[http://www.hottopos.com/convenit3/jordipar.htm#\\_ftnref10](http://www.hottopos.com/convenit3/jordipar.htm#_ftnref10)>.
- PENNEY, Clara Louisa, *The book Called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1954.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas*, trad. de Alfonso de Palencia, Sevilla, 1491; y la edición de Zaragoza de 1495 (Ugo de Urries).
- , *Vidas paralelas*, edición de José Alsina, Barcelona, Planeta, 1990.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
- RICHTHOFEN, Erich von, «Lo de la ‘abuela con el ximio’: otra expresión humanística y caballeresca (de LC)?», *Cuadernos para Investigación de la Lit. Hispánica*, 5 (1983), pp. 133-34.
- RIQUER, Martín de, «Fernando de Rojas y el primer acto de ‘La Celestina’», *Revista de Filología Española*, xli-1/4 (1957), pp. 371-395.
- RODRÍGUEZ DE MONTAVO, Garcí, *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1988.
- , *Las sergas de Esplandián*, Alcalá de Henares, Herederos de Juan Gracián, 1588. BNM, signatura R/ 13138 (1).
- ROJAS, Fernando de (y ‘antiguo autor’), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, edición y estudio de F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzállus, y F. Rico. Barcelona, Crítica, 2000.
- RUIZ ARZÁLLUS, Íñigo, «El mundo intelectual del ‘antiguo autor’: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *B.R.A.E.*, LXXVI, Cuaderno CCLXIX, (1996), pp. 265-284.
- RUIZ, Juan, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992.
- RUSSELL THOMPSON, B., «Misogyny and Misprint in *La Celestina*, Acto I», *Celestinesca*, 1-2 (1977), pp. 21-28.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio, *Mensaje de ‘La Celestina’. Análisis de un proceso de comunicación diferida*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Colección Tesis doctorales, 1988.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio y M<sup>a</sup> Remedios PRIETO DE LA IGLESIA, *Fernando de Rojas y ‘La Celestina’*, Barcelona, Teide, 1991.
- , «Sobre la composición de *La Celestina* y su anónimo ‘auctor’», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 143-171.
- SERÉS, Guillermo, «Primeros textos y fortuna editorial (siglos XVI y XVII), en Fernando de Rojas (y ‘antiguo autor’), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melíbea*.
- SILVA, Feliciano de, *Segunda Celestina*, edición de Consolación Baranda. Madrid, Cátedra, 1988.

- SIMONE, Carla, *La prima traduzione italiana della «Celestina» de i suori rapporti con la edizioni primitive in lingua spagnola*, tesis Univ. De Roma, dir. E. Scoles, 1991.
- SNOW, Joseph T., «La problemática autoría de *Celestina*», Incipit, xxv-xxvi (2005-2006), pp. 537-561.
- TORREGROSA DÍAZ, José Antonio, «*Tragicomedia de Calisto y Melibea*». *Anotaciones Críticas y Textuales y Versión Modernizada*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2015.
- VALLÉS, Pedro, *Libro de refranes*, 1549.
- VASVARI FAINBERG, Louise O., «¡O, qué comedor de huevos assados era su marido!: Farther Glosses on the vocabulario of *Celestina*, IV», en José Manuel Hidalgo (ed.) *La pluma es la lengua del alma'. Ensayos en honor de E. Michael Gerli*, Neward, Delaware, Juan de la Cuesta, 2011, pp. 367-386.
- VIGIER, Françoise, «Quelques reflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la 'celestinesque'», en *Autour des parentés en Espagne aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles. Histoire, mythe et littérature*, ed. de A. Redondo, París, La Sorbonne, 1987, pp. 157-174.
- VILLENA, Enrique de, *Traducción y glosas de 'La Eneida'. Libros I-III*, ed. de Pedro M. Cátedra, Madrid, Turner Libros, 1994.

Cantalapiedra Erostarbe, Fernando, «Notas sobre *El Manuscrito de Palacio II-1520*, adiciones marginales y controversias filológicas», *Celestinesca* 40 (2016), pp. 9-52.

#### RESUMEN

---

Tras señalar la evolución en los últimos años de la percepción crítica sobre la autoría de *LC*, el presente artículo se fija en los dos subconjuntos que configuran el *Manuscrito de Palacio*, *Mp-a* y *Mp-b*, centrándose en el primero de ellos y en algunas de las modificaciones textuales del segundo copista. Establece que derivan de modelos distintos, y que las glosas marginales son adiciones del segundo amanuense que terminan incorporándose al texto impreso, y que este mismo proceso se aplicó a los doce actos de la comedia terenciana. Propone asimismo algunas sugerencias como solución a los problemas textuales planteados por Minerva, el can, el simio, el cuchillo y los huevos cocidos.

**PALABRAS CLAVE:** Autoría, manuscrito, grillos, vela, glosas, Erasístrato, Antíoco, plebérico, Minerva, can, simio, cuchillo, huevos, comadres

#### RÉSUMÉ

---

Après avoir signalé l'évolution dans ces dernières années de la pensée de la critique sur la paternité de *LC*, cet article fixe son attention sur les deux sous-ensembles qui configurent le *Manuscrito de Palacio*, le *Mp-a* et le *Mp-b*, tout particulièrement sur le premier et sur quelques modifications dues au deuxième copiste. Il établit que ceux-ci dérivent de modèles différents, que les gloses marginales sont des additions textuelles introduites par le deuxième copiste qui finissent par se fixer définitivement dans le texte imprimé; ce même procédé a été appliqué aux douze actes de la comédie à la manière de Térence. L'article propose aussi quelques solutions pour résoudre les problèmes textuels de Minerve, du chien, du singe, du couteau et des oeufs cuits.

**KEY WORDS:** Paternité, manuscrit, grillons, bougie, gloses, Erasistrate, Antioche, plébérique, Minerve, chien, singe, couteau, oeufs, commères.



## Hacia una nueva subjetividad: La figura del padre en la novela sentimental y *La Celestina*

Anna Casas Aguilar

Universidad de British Columbia, Canadá

*La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas ha sido leída como una obra que parodia las premisas del amor cortés; entre ellas, el ennoblecimiento del amante, el secreto de amor y la divinización de la amada. Siendo esta una parodia total (Lacarra 13, Iglesias 77), toma en consideración tanto la forma como la fábula y abarca también cada uno de sus personajes. Así, Rojas realiza una burla del modelo sentimental en Calisto, que es una clara caricatura del amante cortés, en Melibea, parodia de la amada perfecta y en los criados Pármeno y Sempronio, caricatura de los intermediarios ideales. A pesar de que los padres de los amantes no están presentes en igual medida en las novelas sentimentales, el padre y la madre de Melibea —Pleberio y Alisa— son también parte de esta parodia. En el presente artículo analizo la figura del padre en las novelas sentimentales *Siervo libre de amor* (1440) de Juan Rodríguez del Padrón, *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro y *La Historia de Griselda y Mirabella* (1495) de Juan de Flores, con el fin de contrastar a Pleberio con el modelo de padre que nos ofrecen estas novelas sentimentales. Con mi análisis quiero demostrar que, en *La Celestina*, encontramos una parodia de la figura del padre de la novela sentimental, y que a la vez la figura paterna en el texto de Rojas presenta una nueva subjetividad en la que el padre ha dejado su deseo de ser imparcial, de representar la ley y la justicia, y asume una posición más humana en relación con la muerte de su hija.

En su estudio sobre la novela sentimental, Regula Rohland de Langbehn nombra entre los rasgos y motivos esenciales de la novela sentimental el padre cruel (17) y explica que su función consiste en «separar definitivamente a los amantes reales o presuntos» (49). El padre es uno de los impedimentos que los amantes encuentran para consumir su amor. Sin embargo, el padre no es una figura imprescindible para que una obra se considere dentro de dicho género, aunque sí es un personaje que aparece en numerosas ocasiones y cuya actuación tiene importantes consecuen-

cias en que la fábula siga por el cauce tradicional. De hecho, existen en el género de la novela sentimental padres ausentes, como el padre de Lucenda en el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491), de Diego de San Pedro. Sin embargo, en las siguientes páginas he optado por comparar a Pleberio con otros padres presentes, como son los padres en el *Siervo*, en *Cárcel* y en *Grisel*,<sup>1</sup> ya que, como Antonio Cortijo Ocaña explica siguiendo la lista de Keith Whinnom (Ocaña 7), estas obras pueden considerarse como canónicas dentro del género y «han entrado con letras de molde en las historias literarias» (9). Además, Pleberio es un padre presente y en este sentido me parece esencial entenderlo como burla al modelo de padre presente de la novela sentimental.

En la novela sentimental anterior a *La Celestina* la figura del padre es una figura relacionada con la ley y el poder —un rey en las tres novelas que nos ocupan— y relacionado con la imposibilidad de la consumación del amor carnal de los amantes; el padre establece los límites del deseo, y no sólo representa el estatus familiar y su preservación, sino que es el responsable y protector del honor de la hija, de su cuerpo, y de la casa paterna como un espacio impenetrable. Como consecuencia, suele ser la figura paterna la que impone el castigo y la pena de muerte de los amantes cuando el amor se ha consumado. La sumisión y resignación de la hija o del hijo al poder paterno pone a la joven pareja en tensión con la figura del padre, una tensión que normalmente se resuelve en la muerte impuesta por parte del progenitor. Asimismo, a la frialdad, dureza y crueldad del padre frente al deseo de los amantes, se oponen el llanto y las súplicas de la madre. Si consideramos estas características generales, nos damos cuenta de entrada de que Pleberio es, sin lugar a dudas, un padre que dista enormemente de dicho modelo. Analicemos ahora las características de los padres presentes en las tres novelas sentimentales que nos ocupan.

En primer lugar, es esencial señalar que los personajes principales, la pareja de amantes, se presentan en relación con las figuras de sus antecesores. Esto los presenta como individuos con nobleza de sangre y de alto rango y linaje. En el *Siervo*, antes de dar paso a «la historia de los dos amadores», se explica que Ardanlier es «hijo del rey Creos de Mondoya e de la Reyna Senesta» (83) y Liessa hija del «grand señor de Lira» (84). En la *Cárcel*, el mismo Leriano, preso en la cárcel, narra al Autor su linaje y le deja saber su orfandad, a la vez que anuncia el linaje de Laureola, que es hija del rey Gaulo de Macedonia: «Tú sabrás que yo soy Leriano, hijo del duque Guersio, que Dios perdone, y de la duquesa Coleria. Mi naturaleza es este reino do estás, llamado Macedonia. Ordenó mi ventura que me enamorase de Laureola, hija del rey Gaulo (...)» (71). El primer tratado de *Grisel y Mirabella* empieza de un modo muy similar, esto es, con la

1.— A partir de ahora tomaré estas abreviaturas para referirme a las obras *Siervo libre de amor*, *Cárcel de amor* y *La Historia de Grisel y Mirabella*, respectivamente.

presentación rey de Escocia, padre de Mirabella, y su característica más reconocida, su justicia: «En el reino de Escocia hubo un excelente Rey de todas virtudes amigo, y principalmente en ser justiciero; e era tanto justo como al mesma justicia» (54).

La similitud de estos comienzos se percibe a simple vista, a pesar de que naturalmente encontramos ciertas variaciones. Estas presentaciones con que se abren las novelas sentimentales nos sitúan en un ambiente cortesano y además nos indican que los protagonistas forman parte de un sistema de valores muy específico y estricto que deben respetar. Un sistema de valores amparado por ciertas leyes, morales y judiciales en el que la figura real, solapada con la figura paterna, es una autoridad doble, familiar y legislativa a la vez.

Es importante notar que en estos principios, cuando la figura del padre es referida, se explica que éste inspira ciertos sentimientos, entre ellos el miedo, el respeto, el temor y la imposición y aceptación de la ley. En el *Siervo*, Ardanlier teme a su padre: «E por la semblante veía el rey Creos muy odioso era a su hijo Ardanlier, con grand themor que del avía» (...). Aunque parece que este miedo hace más fuertes las pasiones del joven: «E las fuerças del temor acrecentaua en los coraçones de aquellos las grandes furias del amor de tal son» (84). En la *Cárcel*, también se hace implícito que, como buen vasallo de su rey, Leriano no debiera dejarse llevar por su pasión hacia Laureola «Ordenó mi ventura que me enamorase de Laureola, hija del rey Gaulo, que agora reina, pensamiento que yo deviera antes huir que buscar» (71). En el caso de *Grisel*, el respeto es inspirado cuando el rey no sólo no acepta a ninguno de los muchos pretendientes que piden la mano de Mirabella, sino que además la encierra en un castillo para que nadie la pueda ver.

Por otro lado, en todos los casos la pareja de jóvenes amantes son hijos únicos. Esto implica una mayor responsabilidad mutua, tanto de los protagonistas hacia sus padres, como de los padres hacia los hijos, que son los únicos herederos de sus riquezas y portadores del honor familiar. Los hijos, en palabras de Pablo Alcázar López y José A. González Núñez, «aseguran o ponen en peligro la transmisión de la sangre noble y, como consecuencia, de la herencia real» (35-36).

En consecuencia, el padre protege su espacio, cuyos confines y fronteras están claramente delimitados. Las relaciones entre los amantes, por lo tanto, sólo pueden tener lugar o fuera del espacio parterno, como en el caso de Ardanlier y Liessa, o cuando el padre no está atento a lo que sucede en el interior de sus confines. En la *Cárcel*, Persio acusa a Leriano de haber tenido relaciones con Laureola, traicionando al rey y penetrando en el espacio paterno cuando él estaba durmiendo: «díxole afirmadamente que Laureola y Leriano se amavan y que se veían todas las noches después que él dormía» (93). Más adelante, cuando Persio denuncia a Leriano, se repite el detalle de que el rey se había acostado, y así no po-

día estar atento a lo que sucedía: «(...) toviste osada desvergüenza para enamorarte de Laureola, con la cual en su cámara, después de acostado el rey, diversas vezes has hablado» (94). Si, al dormir, el rey está ausente y descuidado y los límites de su espacio son más vulnerables, la respuesta del rey a la acusación será proteger a la hija con paredes más fuertes, y encierra a Laureola en una «dura cárcel» (107). Laureola describe su nueva situación así: «con gruesas cadenas estoy atada, con ásperos tormentos me lastiman, con grandes guardas me guardan, como si tuviese fuerça para poderme salir» (107). Otro claro caso de esta necesidad de defensa de confines y espacios por parte del padre es el de *Grisel*. Esta historia repite el motivo de la joven encerrada en una torre como medio de protección de su cuerpo y de su honra, y hace hincapié en la necesidad de ahuyentar posibles miradas: «De manera que, sabido por el rey, la hizo meter en un lugar muy secreto que ningún varón verla pudiese, por ser su vista muy peligrosa, porque el desastre con buenas guardas resiste» (55). Evitar la primera mirada es para el padre de Mirabella impedir que la hija pueda despertar cualquier deseo en otros hombres, a la vez que impedir que ella pueda desear a nadie. De este modo, vemos como denominador común de los padres en la novela sentimental su gran recelo en proteger al hijo o la hija.

La gran responsabilidad que estos reyes sienten hacia sus progenitores tiene como efecto que ciertas cualidades de los mismos reyes, que de entrada deberían ser positivas, se desarrollen en demasía y acaben siendo negativas por su exageración. Algunos ejemplos de esto son cómo la perseverancia del rey Creos acaba convirtiéndose en crueldad y cómo el deseo de justicia extrema del padre de Mirabella acaba por convertirlo en injusto. En el *Siervo*, el padre de Ardanlier es un rey perseverante que busca a su hijo durante siete años hasta encontrarlo: «E cumpliendo los siente años que byuía en aquel solo desierto, dados a la vida solitaria, su padre, rey Croes, rrey de Mondoya, desterrado de vn solo hijo que tanto amava, no tardó embiar en su alçançe por estrangeras partidas. E muy lastymado Rey no pudo durar que no fuese en la busca» (88). Sin embargo, al encontrar a su hijo se pone de manifiesto la crueldad del monarca, que es de hecho una característica compartida por los padres presentes de la novela sentimental. Siendo Creos el más cruel de los reyes que vamos a analizar, vale la pena detenerse en su conducta. Cuando encuentra a Liesa, el rey la insulta, y ella cae a sus pies, pidiéndole merced; él responde con «arreatado furor» (89):

Traydora Lyessa, aduersaria de mí! Demandas merçedal que embiudaste de vn solo hijo, que más no avia, enduzido por ty rrobar a mi, su padre, e fuyr a las glotas e concauidades de los montes por más acreçentarme la pena! ¡E deviérasgelo estrañar, y no consentyr; desuiar, y



no dar en consejo!;Demandas merçed! Rey soy; no te la puedo negar; mas dize el verbo antigo: «Merçed es al rey vengarse de su enemigo. (89)

Como vemos, el padre de Ardanlier no sólo responde como padre gravemente ofendido, sino que toma su cargo de rey como explicación de su poder. Le dice a Liessa que no le puede negar su merced, pero que, como Rey, también tiene derecho de vengarse de su enemigo, que en este caso es ella por haberlo separado de su único hijo. Después de estas terribles palabras, el rey Creos actúa inhumanamente con alguien que ha pedido su perdón y que es además una mujer joven, embarazada, y que ama a su hijo. La conducta del rey no cambia a pesar de saber de este embarazo: «E en punto escrymió la cruel espada contra la adfortunada Lyessa; la qual, agramennte llorando, fincada la rodilla delante de[él] gritando y dizinedo tales temerosas palabras: — «A[h] señor, piadat de tu verdadero nieto que traygo en mis yjadas! ¡No seas carniçero de tu propia sangre!»» (89).

La espada del rey Creos de Mondoya atraviesa las entrañas de la joven Liessa y a la criatura que ella estaba esperando al mismo tiempo (90), y así el rey mata a su heredero. Vemos con claridad que, para el rey, es más importante salvaguardar su honor que salvar su propia descendencia, y asesina, llevado por su furia, la sangre de su propia sangre. Rohland de Langbehn aclara que la violencia en esta obra «se ejerce por razones de estamento: el rey Croes no mata a Liessa por celos, sino porque no es par de su hijo» (63-64). La atrocidad de la escena es doblemente subrayada cuando Lamidoras relata a Ardanlier lo sucedido. Lamidoras dice a Ardanlier que su padre es un segundo Nero, «actor de las crueldades» (92), describe la ferocidad con que cometió el delito y lo pinta como «cruel más que las fieras animalias brutas, que no han sentido de piadat» (92-93).

Éste no va a ser el único caso de crueldad y violencia física, aunque sí el más brutal. En el caso de *Grisel*, el rey de Escocia, en vista de que Grisel y Mirabella no quieren confesar la verdad, «mandólos muy cruelmente atormentar; tanto que las llagas que sufrían eran de mayor dolor que la misma muerte que esperaban» (61). Más adelante, el Autor narra que, por mandado del rey, Mirabella fue por fuerza quitada de los brazos de su madre, «la cual en una rica camisa despojaron para recibir la muerte, veyendo arder ante sí las encendidas llamas del fuego que la esperaban» (83). Ciertas cualidades en exceso acaban por convertirse en negativas. En la *Cárcel*, el rey, al conocer a través de las acusaciones de Persio que su hija y Leriano tienen relaciones, se muestra primero turbado, dudoso, pensativo y medita largamente su respuesta: «Turbado el rey de cosa tal, estuvo dubdoso y pensativo sin luego determinarse a responder, y después que mucho dormió sobre ello, tóvolo por verdad, creyendo, segund la virtud y auctoridad de Persio que no le diría otra cosa; pero con esso, primero que deliberase quiso acordar lo que debía hazer.» (93) El deseo

del rey es ser objetivo e imparcial, quiere actuar con frialdad, serenidad y discreción. Además de defender su propio honor, siente que su conducta, en un caso que lo afecta tan personalmente, puede hacerle perder o preservar su fama como rey justiciero:

Si el yerro desta muger quedase sin pena, no sería menos culpante que Leriano en mi desonra. Publicado que tal cosa perdoné, sería de los comarcanos despreciado y de los naturales desobedecido, y de todos mal estimado, y podría ser acusado que supe mal conservar la generosidad de mis antecesores; y a tanto se extendería esta culpa, si castigada no fuese, que podríe amanzillar la fama de los pasados y la onra de los presentes y la sangre de los por venir; que sola una mácula de mi linage cunde toda la generación. Perdonando a Laureola sería causa de otras mayores maldades que en esfuerzo de mi perdón se harían (...) (111)

El rey siente que, si perdona, va a ser despreciado y desobedecido por sus súbditos, ya que mostrará que la ley no se aplica en ciertos casos, que él es parcial e injusto cuando se trata de su propia culpa. De resultas, se torna un gran defensor y seguidor de la ley y la va a implantar a raja tabla por ser este el caso de su hija. Su sistema de valores está basado en su fama como rey justiciero y no dejarse llevar por su subjetividad. El castigo es la única solución que él ve para conservar «la generosidad e sus antecesores» y que no se manche su nombre. El rey termina su parlamento haciendo referencia a la existencia de unas leyes determinadas y cómo el incumplimiento de las mismas le perjudicaría enormemente: «Pues ya veis cuanto más me conviene ser llamado rey justo que perdonador culpado, que lo sería muy conocido si, en lugar de guardar la ley, la quebrase, pues a sí mismo se condena quien al que yerra perdona» (111). Así, a pesar de la supuesta serenidad y de la equidad superficial, el rey en realidad está siendo parcial, y tomando la justicia más seriamente que en ningún otro caso porque este juicio se trata de su hija.

*Grisel* es sorprendentemente similar.<sup>2</sup> Cuando el rey se entera de la relación entre Grisel y Mirabella, quiere ser discreto y no dejarse llevar por sus pasiones y enojos: «con gran discreción buscó manera cómo ambos lo tomasen en uno» (58). Quiere ser íntegro y equitativo: «no quiso usar de rigor ni de enojo accindetal; mas, como si fuesen sus iguales, con ellos se pudo a justicia» (58). Sin embargo, su equidad va poco a poco desvaneciéndose. En la novela se explicita que las leyes son claras, y que el culpable de la relación ilícita debe pagarlo con la muerte, y el otro deberá ser desterrado por toda su vida (58). El rey intenta ser imparcial y primero

2.— Antonio Cortijo Ocaña señala las numerosas similitudes entra estas dos obras (178).

organiza una disputa intelectual entre Brazaida y Torrellas, pero como el problema no se resuelve, pide consejo a los letrados, doce hombres, jueces «los cuales dieron sentencia que Mirabella muriese; y fundaron por muchas razones ser ella mayor culpa que Grisel» (62). Una vez conocida la sentencia, el rey explica a la reina la gran necesidad de aplicar la ley, ya que, como sucedía en la *Cárcel*, él es modelo de todos los ciudadanos: «Yo quisiera que consideraras como la persona del Rey es espejo en que todos miran y sus obras conviene ser tales que resplandezcan entre todas las otras gentes, principalmente en la justicia, como sea a todos mas menesterosa» (79).

En este parlamento el padre de Mirabella muestra también que, para él, lo más importante es el honor, y que a pesar del gran amor que siente por su hija, si para conservar su honor tiene que perder su descendencia, lo hará. Veamos que utiliza la palabra trabajar dos veces, no para referirse a un trabajo que le haya dado riquezas, sino un trabajo que le ha proporcionado elogios, y que éste está por encima de su poder:

(...) aquello que desde mi primera edad me he trabajado por guardar, no sería bien ahora, en mis postrimeros días, lo perdiese: pues en el fin de la vida está el loor; y si yo gasta aquí he administrado justicia, cuando en mi hija no la hiciese, no me podría loar de justo; que quien de sí mismo no face justicia, no la debe hacer con otro; más primero deben los nobles punir a sí mesmos que a sus siervos y yo, según el mucho amor que con Mirabella tengo, ante querría sufrir la muerte que darla a ella. (...) pues yo mas quiero tener loor de virtuoso y justo que de poderoso; y la razón es esta: que todos mis reinos y señoríos mis antecesores los ganaron y yo no me puedo loar haber ganado, salvo lo que dellos me quedó; mas si en mí alguna virtud hay de aquella me precio; así que, pues sola justicia es mi vitoria y lo más loable de mi estado, no quiero perder aquello que con tan gran estudio y trabajo he ganado (...) (79-80)

El padre de Mirabella no parece un padre amantísimo y virtuoso, ni tampoco un monarca totalmente justo, a pesar de «que se apoya un consejo juristas y antepone la razón de estado a los intereses personales y dinásticos, tal como propone la teoría política renacentista» (Alcázar y González 43). Como vemos, el rey está enormemente preocupado por ser injusto. Es un momento clave en el que va a mostrar a sus súbditos cómo actúa en un caso personal. Sin embargo, para evitar tomar una decisión errónea llevado por sus sentimientos, decide olvidar o negar su papel de padre y aplicar la ley como rey con más firmeza que nunca. Niega sus sentimientos, su natural implicación subjetiva, y afirma que «la justicia

era más poderosa que el amor» (80). ¿Pero puede realmente un padre dejar de serlo? Citando a Mercedes Roffé, este juicio «no puede ser para él sino objeto de sentimientos ambivalentes» (184).

Tanto en el *Siervo*, como en la *Cárcel* y en *Grisel*, se hace evidente la crueldad del rey y que sus ideales de justicia son demasiado elevados. Las otras personas del reino lo advierten también y avisan a estos reyes sobre su gran error. Las madres son un claro ejemplo de esto. Sus sentimientos de piedad, perdón y amor, como bien apunta Dinko Cvitanovic en el caso de *Grisel* (191), contrastan fuertemente con la justicia implacable del rey. Así, los llantos y las súplicas de las madres subrayan la crueldad del rey, a la vez que nos hacen ver su dureza e intransigencia, ya que los reyes nunca muestran arrepentimiento ni duda hacia sus actos. Ejemplos de esto los encontramos en la *Cárcel*, cuando el Autor explica cómo la reina suplica por Laureola. En este pasaje se ponen claramente en contraste la figura masculina y femenina y los valores del padre y de la madre:

Dezíale la moderación que conviene a los reyes, reprehendíale la perseverança, de su ira, acordávale que era padre, hablávale razones tan discretas para notar como lastimadas para sentir, suplicávale que, si tan cruel juicio dispusiese, se quisiese satisfacer con matar a ella (...). Mas tan endurecido estava el rey en su proósito que no pudieron para con él razones que dixo ni las lágrimas que derramó; y assí se bolbió a su cámara con poca fuerça para llorar y menos para bevir. (112)

En *Grisel* hay una actuación similar de la madre y sus doncellas. El cuerpo de la madre y sus movimientos indican su humildad y sumisión al querer paterno: «la Reina y con ella todas las damas se ponen ante los pies del Rey, humildemente, suplicando por la vida de Mirabella; al cual ningunos ruegos vencer pudieron» (79). De nuevo, la madre suplicando por la salvación de la única hija es una figura que resalta la inclemencia del rey. Ella le hace memoria del valor de sus riquezas y de su poder, que se pierden sin descendencia, y de la importancia de amar:

Pues ¿qué valen tus grandes villas y ciudades cuando fi-  
jos en que sucedan no tuvieses? Y como los padres a los  
hijos más que a sí mismos aman, ¿en cuál humanidad  
cabe que de sí mesmo faga ninguno justicia? Y pues a  
sí no ama, ningunos bienes posee, por donde es mejor  
minguar en la justicia que sobrar tanto en la crudeza. (79)

Pero no son las madres las únicas que suplican al rey y quieren que vea su injusticia. En *Grisel* «muchos le suplican, hombre y mujeres, condes, ducques, grandes señores lágrimas de la madre desconsolada» (81). En el caso de *Siervo*, la infanta Yrena escribe una carta al rey y le dice que con

su crueldad ha perdido su fama de buen padre y de buen rey y que ahora es considerado un rey cruel y falto de justicia (99). En la *Cárcel* encontramos numerosos ejemplos de súplicas y avisos al rey, entre ellas las de Leriano, que le dice que no está actuando con suficiente justicia confiando en Persio y desconfiando de él (98); o la carta de Laureola al rey (109-110), en el que la hija le pide penitencia al padre, y que vamos a analizar junto con el parlamento de Melibea a Pleberio. También el cardenal de Gausa advierte al rey, le pide que vuelva a su reposo, le dice que Laureola es inocente y que él es un rey cruel e injusto, que se ha dejado llevar por la ira y, como veíamos en el *Siervo*, que está siendo verdugo de su propia sangre:

Assí, buelve en tu reposo, que fuerce lo natural de tu seso al accidente de tu ira. Avemos sabido que quieres condenar a muerte a Laureola. Si la bondad no merece ser justificada, en verdat tú eres injusto juez. No quieras turbar tu floriosa fama con tal juizio, que, puesto que en él uviese derecho, antes serías, si lo dieses, infamado por parte cruel que alabado por rey justiciero. (...) No seas verdugo de tu misma sangre, que serás entre los ombres muy adeado; no culpes la inocencia por consejo de la saña. (109-110)

El padre responde tajante que él no puede perdonar, no puede entrar en razón y admite «Mas bien sabés cuando el corazón está embargado de pasión que están cerrados los oídos al consejo; y en tal tiempo las frutosas palabras, en luhar de amansar, acrecientan la saña, porque reverdecen la memoria la causa della» (110). Acepta que su corazón está llevado por la pasión y la saña, y en dicha irracionalidad se fundamenta su deseo de justicia extrema.

Una vez analizadas las características de estos padres presentes en tres novelas sentimentales, pasemos a estudiar sus semejanzas y diferencias con el personaje de Pleberio en *La Celestina*. Antes de empezar con el estudio de Pleberio en relación con las anteriores novelas sentimentales, me parece conveniente apuntar brevemente algunas de las lecturas más importantes que la crítica ha hecho sobre este personaje. Pleberio ha sido, por lo general, estudiado a partir de su lamento final. Dos son las interpretaciones más comunes de dicho lamento, que no están en discordia entre ellas: una que analiza su llanto como parte de la tradición literaria (Vicente, Wardropper, Severin, Uriarte Rebaudi, Gerli) y otra que entiende el llanto final como prueba de la visión nihilista del mundo de *La Celestina* y de su finalidad moralizante (Vicente, Ripoll, Ayllón, entre otros). Uno de los grandes desencuentros entre la crítica es si el lamento final debe interpretarse como la visión del mundo del mismo Rojas (Fraker, Ripoll) o como expresión individual de uno de los personajes. Frente a dichas teorías, encontramos las consideraciones de estudiosos como Marcel Bataillon

(en Wardropper 140), María Rosa Lida de Malkiel,<sup>3</sup> o Yolanda Iglesias que piensan que Pleberio es un personaje cómico, y las lecturas de James A. Flightner, Peter Dunn y James F. Burke, que argumentan que se debe considerar todo el personaje y no únicamente el lamento final para entender su peso y caracterización en la obra. Siguiendo la opinión de este último grupo de críticos, considero que es importante contemplar el conjunto de esta figura, especialmente si lo que queremos es entender la parodia que *La Celestina* hace mediante este personaje de la figura del padre de la novela sentimental. Argumento que Pleberio es un personaje cómico, y no trágico, y que su comicidad nace de todos los puntos de unión entre Pleberio y los padres presentes de la novela sentimental.

El principio de *La Celestina*, coincidiendo con la novela sentimental, presenta a Melibea como «muger moça muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada» (86). Se hace hincapié en que Melibea es la única hija de padres prósperos, y así única heredera, no de un reinado, pero sí de la riqueza considerable de una familia pudiente. La hija va ser la única heredera y la portadora del honor familiar. Como vemos, Pleberio es el personaje clave para situar a la familia en un espacio económico, social, y reconocemos de entrada que tiene dinero y poder. A diferencia de los tres padres estudiados en el capítulo anterior, Pleberio no es un rey y, por lo tanto, su relación con la ley es un tanto diferente. Si bien él no representa la ley legislativa, como lo hacían las figuras de los reyes en las novelas sentimentales estudiadas, en muchos sentidos entendemos que su papel como protector del honor de Melibea sí debería seguir el patrón tradicional del padre del género sentimental.

Como vemos en este comienzo y como correctamente señala James Flightner, a pesar de que Pleberio no habla hasta el acto XII, su rol es integral y se establece mucho antes de que él aparezca en escena (79). Con dicha lectura coinciden Peter Dunn, quien afirma que Pleberio está «from early on the looms large in the apprehensive fantasy os the other characters» (409) y María Rosa Lida de Malkiel, quien señala: «Peculiar de este personaje es su tardía entrada en escena, en el acto XII, a la vez que su presencia en el pensamiento de otros personajes desde el principio» (471). Efectivamente, Pleberio está en el imaginario colectivo de los otros personajes y su rol, en dicho imaginario, es el de la figura tradicional de padre como responsable y defensor de la honra de la hija, y como hombre cruel y defensor de la ley.

En diversas ocasiones los personajes hablan de Pleberio y lo describen como un ser que inspira miedo, temor, respeto de la ley. La primera vez es cuando Sempronio advierte a Celestina del riesgo de su empresa, una

3.— Pleberio es para Lida de Malkiel tanto una figura ridícula (480), como también un personaje que tiene una visión pesimista del mundo como caótica lucha (472).

vez Celestina se ha decidido a ir a ver a Melibea a casa de su padre: «Piensa en su padre; que es noble y esforçado, su madre celosa y brava, tú la misma sospecha. Melibea es única a ellos; faltándoles ella, fáltales todo bien; en pensallo tiemblo; no vayas por lana y vengas sin pluma» (149). Sempronio teme que Celestina pueda ser descubierta y que Pleberio, como padre justiciero y cruel, ordene su muerte y también la de los otros implicados en la trama. Celestina, en el acto siguiente, cuando está caminando hacia la casa de Pleberio, habla consigo misma para darse ánimos y piensa en cómo no puede abandonar su trabajo: «Más quiero offender a Pleberio que enojar a Calisto» (154). Todo su monólogo se dirige a evitar sentir el miedo y subvertir el temor que la figura de Pleberio le inspira. En el décimo acto, Celestina le confiesa a Melibea que temía el poder de Pleberio «Visto el gran poder de tu padre, temía» (250).

James A. Flightner considera que Pleberio inviste el primer encuentro entre Celestina y Melibea, ya que es debido al padre que es necesario mantener el secreto (80). Ciertamente, Melibea acusa a Celestina de querer destruir la honra y casa de su padre, lo que prueba que la honra de la hija está en relación directa con la honra del padre: «¿Querías condenar mi honestidad por dar vida a un loco, dexar a mí triste por alegrar a él, y llevar tú el provecho de mi perdición, el galardón de mi yerro? ¿Perder y destruýr la casa y honra de mi padre por ganar la de una vieja maldita como tú?» (166). Sin embargo, como bien estudia Francisco Rodríguez Cascante (26-27), Melibea utiliza una retórica tradicional en su favor, para conseguir gozar de Calisto. La relación entre el honor de Melibea y la defensa que del mismo hace Pleberio se repite en varias ocasiones. Otro ejemplo es el onceavo acto, cuando, para darle la noticia a Calisto de que Melibea está enamorada de él, Celestina le dice a Calisto «más está a tu mandado y querer que de su padre Pleberio» (254).

Siguiendo con el imaginario colectivo de los personajes sobre Pleberio, y como Dunn muy bien analiza, una gran parte del doceavo acto se basa en el miedo que Pármeno y Sempronio tienen de Pleberio y de sus guardias. Las palabras de este crítico son las siguientes: «Through the lens of fear, they see in Pleberio an ogre whose home is a fortress manned by well-fed servants desiring nothing so much as fight» (410). En esta escena, Pármeno se burla de que Calisto lo haya enviado a él primero a la puerta de Melibea para el «encuentro del primer peligro» (261) y más adelante Pármeno y Sempronio comentan los escuderos de Pleberio «son locos» (267) y peligrosos. En definitiva, siguiendo la lectura de Dunn, se da en el imaginario colectivo un desplazamiento de la realidad de este personaje (410). Lida de Malkiel también apunta que los sentimientos que despierta Pleberio en los diferentes personajes son el cuidado, la vigilancia, el temor, la aprensión, la jactancia y el acatamiento (471). De este modo, Pleberio es heredero para los otros personajes de las características del padre de la novela sentimental, es decir, tiene las propieda-



des de las figuras del padre que hemos estudiado en el *Siervo*, la *Cárcel* y *Grisel*. Celestina, Pármemo, Sempronio imaginan al padre como un ser terrible que defendería la ley con tanto ímpetu que todos los que forman parte de esta historia entre Melibea y Calisto se verían amenazados de muerte por esta figura.

Sin embargo, la primera escena en la que Pleberio habla, en el doceavo acto, es una escena cómica, y se hace patente que la realidad de Pleberio es otra que la imaginada. Calisto ya ha penetrado el espacio familiar y ha establecido relaciones con Melibea en su alcoba. Pleberio está medio dormido y oye ruidos en la habitación de su hija, y en lugar de levantarse enfurecido y controlar qué está pasando, le pregunta a Melibea de dónde viene el alboroto. El padre cree cándidamente la explicación de la muchacha: Lucrecia ha salido a por agua (270). Como Yolanda Iglesias observa, Alisa y Pleberio «no protegen la honra de su hija, quizás por ineptos o confiados, y ni siquiera se levantan de la cama para comprobar la procedencia de los extraños ruidos que escuchan a altas horas de la madrugada» (105). Pleberio no es un padre vigilante, no está atento, no es un padre cuya imagen real despierte ni miedo, ni respeto, ni imposición de ley hacia su hija. También para Lida de Malkiel la entrada patética de este personaje contrasta con las alusiones que se hacen de él a través de los otros personajes: «Pleberio no se muestra, según lo harían esperar acumuladas alusiones, como un gran señor imperioso, rodeado de servidores, inflexible celador de su honra» (471). Todo lo contrario, en su primera aparición Pleberio se presenta «padeciendo zozobra casi animal (...), inquieto por la seguridad de la hija y desvelado el menor ruido de su cámara» (471).

La siguiente escena en la que aparece Pleberio es totalmente cómica también, especialmente si consideramos el modelo de padre de la novela sentimental. Pleberio le pide a su esposa consejos sobre si casar a Melibea. Además de la ironía de referirse a la honra de Melibea cuando la chica ya ha perdido la virginidad, Pleberio está pidiendo consejo a su esposa. Recordemos que los padres de la novela sentimental que hemos estudiado no aceptaban nunca la súplicas de sus esposas. El contraste es evidente.

El tratamiento espacial en *La Celestina*, principalmente en relación con la figura de Pleberio, es uno de los grandes logros de Rojas. Desde la primera escena el espacio paterno ha sido penetrado y burlado: Calisto ha entrado en la huerta de Pleberio. Tanto este primer encuentro entre Calisto y Melibea, como la primera visita de Celestina son a la luz del día, en un momento en el que Pleberio debería estar vigilante. Sin embargo, no se hace referencia ninguna al padre, no sabemos si Pleberio está durmiendo, aunque lo más seguro es esté despierto, prueba de su descuido y distracción. Un padre advertido y vigilante nunca dejaría que ni un hombre ni una alcahueta conversaran con su hija. La misma Melibea utiliza la idea del espacio del padre y su invasión como metáfora de la



pérdida de su honra y dice a Calisto «Que si agora quebrasses las crueles puertas, aunque al presente no fuésemos sentidos, amanecería en casa de mi padre terrible sospecha de mi yerro» (266-267). Más adelante, Melibea, consciente de haber profanado el espacio y la ley paterna al haber perdido su virginidad, se culpa de haber quebrantado la casa de Pleberio: «¡O mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa!» (290). Melibea también confesará a su padre con estas palabras que ha mantenido relaciones sexuales con Calisto: «Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con scalas las paredes de tu huerto» (338).

Otro de los elementos clave en torno a la burla del espacio paterno es el motivo de la torre, que David Hook analiza con detalle en su artículo. Hook explica que, mientras Pleberio edifica torres, Melibea se tira desde una de ellas (28), y que la torre es así símbolo de la construcción moral que Pleberio anhelaba. También Burke coincide en mostrar a Pleberio como constructor cuyo edificio moral finalmente se cae (348). Además, siguiendo a Hook, la mujer en la torre es un motivo medieval literario que se asocia con el poder que ejerce el hombre, padre o marido hacia la joven, en las narraciones amorosas de las novelas sentimentales, por ejemplo en *Grisel*. Según Hook, la utilización de Rojas de este motivo es un claro reverso del esquema: «Melibea is not locked in a tower by her father to preserve her virginity; she locks herself in a tower away from her father after her virginity has already been lost» (29-30).

Un aspecto interesante para comprender en su totalidad la figura paterna es el parlamento de Melibea a Pleberio en el momento de su suicidio, que debe contraponerse a la carta que Laureola manda a su padre, el rey, pidiendo piedad. La gran discrepancia entre lo que dicen las dos hijas acentúa las grandes diferencias entre los padres. En la *Cárcel*, Laureola le dice a su padre que no es justo acusarla y castigarla con la muerte, pero que, a pesar de su injusticia, él es el padre y el rey, y ella es hija y súbdita, y así va a acatar sus órdenes: «(...) si te plazze matarme por voluntad, obra lo que por justicia no tienes, porque la muerte que tú me dieres, aunque por cause de temor la rehúse, por raxón de obedecir la consiento, aviendo por mejor morir en tu obedecia que bevir en tu desamor. (...) Sin dubda, yo deseo tanto mi vida por lo que a ti toca como por lo que a mí cumple, que al cabo so hija» (117). Así, Laureola acepta su muerte como consecuencia del deseo paterno.

En *La Celestina*, el parlamento de Melibea es totalmente opuesto al de Laureola. Desde la torre de la que se va a suicidar, Melibea le dice a su padre que ama a Calisto y que no quiere vivir sin gozar de él. No hay ni un mínimo vestigio de miedo al padre, ni de acatamiento de sus órdenes por parte de Melibea. La joven es consciente del dolor que causará a su progenitor «Gran sinrazón hago a sus canas; gran ofensa a su vejez; gran fatiga le acarreo con mi falta; en gran soledad le dexo» (335) y le confiesa

la ofensa cometida, pero no le da la oportunidad de que él la consuele, la juzgue o la condene. Melibea se autoimpone culpable, «De todo esto fui yo la causa» (337), pero no quiere saber el parecer paterno. Además, Melibea se suicida por amor a Calisto y no por haber perdido la virginidad, ni haber infringido la ley, ni ser la causante de la pérdida del honor familiar.

El llanto de Pleberio es uno de los espacios de mayor crítica de Rojas hacia el personaje del padre de la novela sentimental. Como decíamos antes, el llanto como colofón final parece eclipsar en cierta forma las apariciones de este personaje, muy especialmente porque numerosos críticos encuentran en Pleberio la prueba clave y final para defender la finalidad moral de *La Celestina*. En esta lectura contemporánea de la obra de Rojas prima el hecho de que un padre haya perdido a una hija y exprese su dolor, y no que la figura del padre se oponga a un modelo literario específico. Son cuatro los aspectos que quiero destacar del llanto de Pleberio: cómo se produce la ruptura con el canon y con el llanto tradicional, cómo se feminiza este personaje a través de su lloro, cómo el lamento de Pleberio representa el desorden y la ausencia de poder y autoridad y cuál es el papel del dinero y de la herencia en su lamento.

La comparación entre los llantos de Pleberio y el de las novelas sentimentales ha sido realizada en diversas ocasiones. Luis Miguel Vicente compara el lamento de Pleberio con el de la madre de *Cárcel*<sup>4</sup> y afirma que «se ratifica la influencia de la obra de Diego de San Pedro en la de Rojas, pero también se pone de relieve el distanciamiento literario e ideológico de una y otra» (36). Este crítico ha observado que, en el discurso de Pleberio, faltan temas claves de la elegía y del llanto, como son los elogios de la difunta, pues Melibea ha perdido esas virtudes (36), y que para Pleberio no hay asomo de consolación (36). Wardropper, por otro lado, no cree el parlamento final de Pleberio sea en *strictu sensu* una elegía tradicional o *planctus*, aunque acepta que la influencia está ahí (142). Este crítico observa que Pleberio no busca la consolación normal, y observa que su dolor es personal y no público (143). Sea considerado un llanto propiamente o no, lo que me parece importante es que Rojas es capaz de utilizar un *topos* clásico y presente en la novela sentimental para rehacerlo y establecer así un diálogo crítico con la tradición.

Asimismo, la figura del padre llorando la pérdida de la hija es, como bien señala Iglesias, una «alteración de los papeles es una forma más de parodiar la novela sentimental, donde la figura paterna representa la ley inexorable que se opone al amor y es la madre la que expresa la compasión por el sufrimiento de los amantes» (99-100). Efectivamente, Pleberio desempeña en su última intervención un rol típicamente femenino, y a través del lamento Rojas feminiza a este personaje. Recordemos que las

4.— Jeanne Battesti Pelegrini muestra que los llantos de *Cárcel* sí siguen el modelo de *planctus* tradicional (238-244).

cualidades de las madres, como son el perdón, la misericordia, y las súplicas ponían de relieve la crueldad, dureza e intransigencia del padre en la novela sentimental. Con esta inversión total de los papeles, Rojas le da a Pleberio un rol maternal y propone una caricatura del modelo, cuestionando la figura del padre de la novela sentimental.

En su lamento, Pleberio se queja de la muerte (341), de la fortuna (342) y del mundo (342) y hace patente su desesperación. Éste es casi el único punto en el que la crítica concuerda. Severin nota que «Pleberio seems to regress at the end of the lament into shock, incoherence and anger» (183); Vicente comenta la desesperación de este personaje (38), Dunn la confusión de sus pensamientos (415) y Michael Gerli su «false security» y su visión del mundo caótico (69). De un modo similar, Carlos Ripoll señala la acumulación en el discurso de Pleberio como una manera de intensificar el patetismo (71-72) así como «la disposición caótica de la realidad» de este personaje (75). Burke, siguiendo la tesis de Dorothy Severin, explica que «the overall message of *Celestina* would appear to be that there is no system which can be deemed as perfect (...) In *had lachrymarum valle*, in this fallen world, there is no scheme which finally can be seen complete and whole» (Burke 335). Por su parte, Fraker pone en oposición a Pleberio y la justicia (52). Estas lecturas aciertan en mostrar que Pleberio es todo lo contrario que un padre defensor de la ley: Pleberio no tiene control alguno de la situación y se muestra vulnerable, frágil e indefenso frente a la muerte de su hija, y la pérdida de su honor. Se da cuenta de una situación que no ha podido controlar, igual que no pudo gobernar su espacio ni el deseo de su única hija. La ley le va claramente en contra, ya que en lugar de mostrarsele como solución a los pecados cometidos, desaparece en su visión caótica del mundo, y así Pleberio se encuentra a sí mismo en un espacio del desorden y de confusión.

También el aspecto económico debe leerse como parte de la crítica al modelo del padre del género sentimental por parte de Rojas. Como bien afirma Dunn, el lamento de Pleberio muestra que Melibea «is not just the lost daughter of a grieving father, but the lost heir of a man of property» (414). Si recordamos las palabras del mismo Pleberio vemos el énfasis que él hace en la pérdida de su herencia «nuestro bien todo es perdido» (340), «¿Para quién edificué torres; para quién adquirí honrras; para quién planté árboles, para quién fabriqué navíos?» (314). En el *Siervo*, la *Cárcel* y *Grisel*, a los tres padres les daba igual perder sus riquezas y la única heredera del trono. Lo importante para ellos era no perder su honor y no parecer injustos. Pleberio, por lo contrario, entiende a Melibea como su único capital y siente que, perdiéndola a ella, lo ha perdido todo, a la vez que acepta su posición subjetiva al juzgar la situación de su hija. El aparente tono moralizante que se ha leído de Pleberio es también parte de la burla de Rojas: ¿Puede Pleberio dar discursos morales en su situación? ¿Este hombre que admite que, perdiendo a su hija, lo ha perdido todo, su

dinero y su herencia? ¿Este padre que afirma que sus bienes y el amor que profesa hacia Melibea son mucho más importantes que las leyes morales de la época? Pleberio se presenta como lo contrario a una figura que pueda dar enseñanzas y juicios morales. Precisamente los padres estudiados de la novela sentimental defienden las leyes morales de forma tajante, por encima del amor hacia su propia descendencia y de sus riquezas. Pleberio hace todo lo contrario: defiende y pena por Melibea a pesar de que ella ha quebrado el honor familiar. Como dice Dorothy Severin, «Rojas is a writer who often employs a commonplace to destroy a commonplace» (183) y propone así en *La Celestina* un padre contrario a toda lección moral; Pleberio es un padre ridículo, grotesco y absurdo.

A lo largo de este artículo he mostrado la estrecha relación entre los padres de la novelas sentimentales *Siervo*, *Cárcel* y *Grisel*, por un lado, y, por el otro lado, la enorme distancia entre estos padres y Pleberio, el padre de Melibea en *La Celestina*. Esta comparación me ha servido para demostrar que Pleberio es un personaje que burla el modelo de padre autoritario, cruel y justiciero de la novela sentimental. Partiendo del análisis de la figura del padre en el *Siervo*, la *Cárcel*, *Grisel*, he observado cómo en estas obras el padre es un rey que sitúa la novela en un ambiente cortesano y de leyes morales muy determinadas, unas leyes que sus hijos deben seguir. El padre es una figura que representa esta ley, que inspira miedo y temor hacia a sus súbditos y familiares, que impide la consumación del amor de los amantes, que protege con recelo su espacio, el cuerpo y la honra de su único hijo o hija. Cuando descubre o sospecha que su hijo o hija ha quebrado las leyes, se llena de ira y furor. A pesar su deseo de actuar con serenidad, discreción, integridad y de ser equitativo, se deja llevar por sus pasiones: los padres en estas tres obras terminan siendo padres crueles e intransigentes; olvidan su papel como padres y sobreponen a sus sentimientos su rol como monarcas. Para ellos los bienes materiales, e incluso el fin de su propia descendencia, dejan de importar. Lo principal es la ley y defenderla y así ser respetados como reyes justicieros. En consecuencia, a estos reyes no les importa matar a sus propios sucesores, la sangre de su sangre, si con ello defienden su honor.

Pleberio es un padre contrario a este modelo, aunque naturalmente se inspira en el mismo. A pesar de que es un padre rico, honrado y que inspira temor a muchos de los otros personajes de *La Celestina*, Pleberio no es ni un rey ni tampoco un buen velador de la honra de su hija. A partir de su primera y segunda intervención descubrimos que es un padre descuidado, tranquilo y confiado. Pleberio no es un padre vigilante, no se ocupa de atender sus confines ni de custodiar su casa, ni tampoco vigila las relaciones que tiene su hija en edad de casarse. Pleberio es un padre convencido de la bondad de su hija y que pide consejo a su esposa. Además, Pleberio no inspira ningún tipo de temor a Melibea. En su llanto final se hace explícito que este personaje rompe completamente con el modelo

de la novela sentimental. El lamento final hacia su hija lo feminiza y lo pone a la par con las madres de la novela sentimental, a la vez que pone de relieve la gran importancia que para Pleberio tiene no sólo la vida de la hija, sino también que no se pierdan sus bienes materiales, ganados con gran esfuerzo. A diferencia de los padres de *Siervo*, *Cárcel* y *Grisel*, que niegan sus sentimientos para defender la ley, y para quienes su honor está por encima de su herencia, Pleberio afirma que perdiendo a Melibea, su única heredera, lo ha perdido ya todo.

## Obras citadas

- ALCÁZAR LÓPEZ, Pablo y José A. González Núñez. «Introducción.» *La historia de Griselda y Mirabella*. Granada: Don Quijote, 1983. 7-51.
- BATTESTI PELEGRIN, Jeanne. «Tópica e invención: los lamentos de las madres en *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro.» *Literatura Hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento. Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*. Ed. Manuel Criado del Val. Barcelona: PPU, 1989. 237-47.
- BURKE, James F. «Law of the Father—Law of the Mother in «Celestina».» *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Eds. Corfis, Ivy A. and Joseph T. Snow. Madison: The Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1993. 347-57.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio. *La evolución genérica de la ficción sentimental*. London: Tamesis, 2001.
- CVITANOVIC, Dinko. *La novela sentimental española*. Madrid: Prensa Española, 1973.
- DEYERMOND, Alan. «Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of Celestina, Act 21.» *MLN*, 105.2 (1990): 169-79.
- DUNN, Peter. «Pleberio's World.» *PMLA*, 91(1976): 406-19.
- FLIGHTNER, James A. «Pleberio» *Hispania*, 47 (1964): 79-81.
- FLORES, Juan de. *La Historia de Griselda y Mirabella*. Versión e introducción de Pablo Alcázar López y José A. González Núñez. Edición facsímil sobre la de Juan de Cromberger de 1529. Granada: Don Quijote, 1983.
- FRAKER, Charles. «The Importance of Pleberio's Soliloquy.» *Romanische Forschungen* 78.4 (1966): 515-29.
- GERLI, Michael. E. «Pleberio's Lament and Two Literary Topoi: Expositor and Planctus.» *Romanische Forschungen*, 88 (1976): 67-74.
- HOOK, David. «¿Para quién edificué torres? A Footnote to Pleberio's Lament.» *Forum for Modern Language Studies*, 14.1 (1978): 25-31.
- IGLESIAS, Yolanda. *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- LACARRA, María Eugenia. «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*.» *Celestinesca*, 13.1 (1989): 11-30.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- MENDELOFF, Henry. «Pleberio in Contemporary Celestina Criticism.» *Romance Note*, 13 (1971): 369-73.

- RIPOLL, Carlos. «El planto de Pleberio: aproximación estilística.» *La Celestina a través del decálogo y otras notas sobre la literatura de la edad de oro*. Nueva York: Las Américas, 1969. 167-87.
- RODRÍGUEZ CASCANTE, Francisco. «La seducción de Celestina y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva.» *Celestinesca*, 25. 1-2 (2001): 21-46.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan. *Siervo libre de amor*. Edición: Antonio Prieto. Fijación del texto, notas y glosario: Francisco Serrano. Madrid: Castalia, 1976.
- ROFFÉ, Mercedes. *La cuestión del género en Griselda y Mirabella de Juan de Flores*. Newark: Juan de la Cuesta, 1996.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula. *La unidad genérica de la novela sentimental español de los siglos XV y XVI*. Londres: Queen Mary and Westfield College, 1999.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Edición: Dorothy S. Severin. 17a Edición. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2008. (Primera edición: 1987).
- SAN PEDRO, Diego de. *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*. Edición: José Francisco Ruiz Casanova. 5a edición. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2008. (Primera edición: 1995).
- SEVERIN, Dorothy S. «From the Lamentations of Diego de San Pedro to Pleberio's Lament.» En *The Age of the Catholic Monarchs. 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Eds. A. D. Deyermond e I. Macpherson. Liverpool: Liverpool UP, 1989.
- VICENTE, Luis Miguel. «El lamento de Pleberio: contraste y parecido con dos lamentos en *Cárcel de amor*.» *Celestinesca*, 12.1 (1988): 35- 43.
- WARDROPPER, Bruce W. 1964. «Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition.» *MLN*, Spanish Issue, 79 (1964): 140-152.

Casas Aguilar, Anna, «Hacia una nueva subjetividad: La figura del padre en la novela sentimental y *La Celestina*», *Celestinesca* 40 (2016), pp. 53-72.

#### RESUMEN

---

El presente artículo analiza la figura del padre en las novelas sentimentales *Siervo libre de amor* (1440) de Juan Rodríguez del Padrón, *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro y *La Historia de Griselda y Mirabella* (1495) de Juan de Flores con el fin de contrastar a Pleberio, padre de Melibea en *La Celestina*, con el modelo de padre que nos ofrecen estas novelas sentimentales. Mi argumento es que la figura del padre en *La Celestina* es una parodia de la figura paterna en la novela sentimental. Asimismo, con mi lectura, quiero demostrar que en Pleberio encontramos una nueva subjetividad en la que el padre no se preocupa por representar la ley y la autoridad y ser una figura imparcial, sino que el padre en la obra de Fernando de Rojas asume una posición más humana en relación con la muerte de su hija.

**PALABRAS CLAVE:** Figuras del padre, novela sentimental, Pleberio, *Siervo libre de amor*, *Cárcel de amor*, *La Historia de Griselda y Mirabella*.

#### ABSTRACT

---

This article examines the figure of the father in the sentimental novels *Siervo libre de amor* (1440) by Juan Rodríguez del Padrón, *Cárcel de amor* (1492) by Diego de San Pedro and *La Historia de Griselda y Mirabella* (1495) by Juan de Flores in order to contrast those figures with the character of Pleberio in *La Celestina*. I argue that the father in *La Celestina* should be read as a parody of the figure of the father in the sentimental novel genre. Moreover, I propose that Pleberio represents a new form of subjectivity, in which the father is not worried about representing the law and authority nor about being impartial. In Fernando de Rojas' text, the father instead he takes a more human stance regarding his daughter's death.

**KEY WORDS:** Father figures, sentimental novel, Pleberio, *Siervo libre de amor*, *Cárcel de amor*, *La Historia de Griselda y Mirabella*.





## De viva y vieja voz: Celestina por sí misma

Ximena Gómez Goyzueta  
Universidad Autónoma de Aguascalientes

Celestina es el vivo retrato de la maldad. Esta afirmación se impone en una lectura inicial de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. La manipulación de Calisto, la corrupción de Pármeno, el conjuro demoniaco, el negocio mercantil de Melibea, la *philocaptio* y la codicia son pruebas suficientes para considerar seriamente a Celestina como un ser maligno. Esta maldad no sólo se caracteriza por los actos. Jacobo Sanz (1994) y Lillian von der Walde (2007) han demostrado que el retrato de «aquella vieja de la cuchillada» como «vieja barbuda», «reúne elementos tópicos de índole negativa asentados en la tradición tanto culta como popular, que bien la caracterizan, y provocan en los receptores la idea del mal» (139). El bagaje simbólico del saber científico medieval y su herencia antigua son la base utilizada por estos críticos para estudiar la figura celestinesca. Para este saber, «los atributos del individuo, así como sus vicios y virtudes se vuelven [...] reconocibles mediante el cuerpo» (129). En la caracterización de «vieja barbuda», Sanz ve un rasgo clave y revelador de la relación de Celestina con el mundo demoniaco. Para von der Walde, «[su] rostro abyecto representa, por una parte [el] lado oscuro y temido de la sociedad, y por otra, el conjunto de conceptualizaciones y prejuicios de una época». (139). A su vez, estas descripciones bosquejan a las mujeres que practicaban el mismo oficio de la vieja salmantina, a saber, el oficio de la «hechicera-alcahueta».

Si aceptáramos que Celestina es un ser maligno, el siguiente cuestionamiento de Alan Deyermond podría responderse afirmativamente: «[...] habrá que preguntarse si la representación de la hechicería/brujería de Celestina [...] se debe explicar en términos de la represión misógina» (2008: 80). Efectivamente, Celestina refleja las creencias medievales y renacentistas de «la bruja deforme y macilenta, aliada inconfundible del diablo» (Cohen 2003: 46). No obstante, Deyermond señala que lo verdaderamente intrigante es el poder de la sociedad femenina creada por Claudina y Celestina (83). Esta pequeña sociedad —que, por cierto, comienza con Claudina, pasa por la abuela de Elicia, y que Celestina hereda a Elicia y Areúsa— se impone temporal y espacialmente en la *Tragicomedia* sobre la sociedad patriarcal de Calisto y Pleberio: temporalmente, por

esta sucesión matrilineal frente a la extinta prole de Calisto y de Pleberio; espacialmente, porque así como Celestina y las *mochachas* gobiernan en su casa, la alcahueta logra la transgresión de la casa de Pleberio y, por consiguiente, también la transgresión del cuerpo de Melibea.

Las observaciones de Deyermond son acertadas. Pero hay otro aspecto fundamental que no permite que la perspectiva misógina caiga en su totalidad sobre Celestina: el arte de este diálogo salmantino. Los personajes se desenlazan de sus moldes tópicos gracias a que cada uno posee un punto de vista propio, que expone y se pone en crisis ante el interlocutor en curso o incluso ante sí mismos. Con ello, la alcahueta aparece distanciada de una intención autoral explícita. La Lena no sólo es descrita por los otros personajes según esta tópica, sino que también se piensa a sí misma, actúa y reacciona de manera compleja y contradictoria frente al punto de vista de los demás personajes. De esta forma, aparece una doble perspectiva del personaje: por un lado, la fuerte presencia del retrato celestinesco a partir de la tradición misógina es un hecho; por otro lado, es innegable la libertad de acción que adquiere el personaje gracias al perspectivismo del diálogo celestinesco. Este doble tamiz encierra una intención autoral inquietante que se puede explicar así: si el autor se distancia de su personaje y le da libertad de acción en un diálogo que pareciera determinarlo ideológicamente, entonces parece estarse dirigiendo, por lo menos, a dos receptores posibles: a aquél que asumirá a Celestina como el retrato de los seres malignos existentes en una sociedad que los repudia. O también a aquel receptor, «el lector discreto», que logre identificar esta distancia y discierna entre una Celestina, resultado de la imaginación misógina, y una Celestina que plantea una posición ambigua frente a este imaginario propio de la España de Rojas. Propongo, pues, el análisis del desarrollo de esta doble perspectiva. Para ello, tomo en cuenta una de las características más notables de la alcahueta: la vejez.

Así es nombrada Celestina por primera vez en el *Argumento* de la *Tragicomedia*: «Por solicitud del p[u]ngido Calisto, vencido el casto propósito della, ent[re]viniendo Celestina, mala y astuta muger, con dos sirvientes del vencido Calisto, engañados y por ésta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de cobdicia y de deleyte [...]».<sup>1</sup> La siguiente mención aparece en el *Argumento* del primer auto: «[Calisto] habló con un criado suyo llamado Sempronio, el qual, [...] le endereçó a una *vieja* llamada Celestina» (I, 210).

En el *Argumento* de la obra, se apuntan la labia de Celestina y su poder para mover a lujuria: se trata de una mala y astuta mujer, que engaña y engancha a la gente con la codicia y el sexo. En el *Argumento del primer au-*

1.— (Argumento: 208). Todas las referencias a la *Celestina* provienen de la edición de Peter E. Russell, de Cásicos Castalia del 2001 que consigno en la bibliografía. De aquí en adelante, cada vez que cite el texto anotaré entre paréntesis el número de auto y la página correspondientes.

to se puntualiza que se trata de una «vieja». Estas referencias no están en voz ni de los personajes ni de Celestina, sino de los autores. Podríamos pensar hasta aquí que Celestina pertenece a la estirpe de las «falsas mugeres hechizeras» evocadas en la «Carta del autor a un su amigo». Fray Martín de Castañega en su *Tratado de las supersticiones y hechicerías* afirma que la vejez, acompañada de sus respectivas carencias, hace a las mujeres proclives a entrar en tratos con el demonio: «E más son de las mujeres viejas y pobres, que de las mozas y ricas, porque como después de viejas los hombres no hacen caso dellas, tienen recurso al demonio, que cumple sus apetitos [...]» (Castañeda *apud* Blanco 64). Así, la mención general de las «falsas mugeres hechizeras», se asocia directamente a las adjetivaciones que Celestina recibe en los *Argumentos* iniciales. En suma, hasta ahora vemos a la lena a través de los ojos de los autores.

Estos calificativos coinciden con la primera mención de Celestina en el diálogo: Sempronio habla a Calisto de ella como el mejor remedio para alcanzar a Melibea. Enuncia lo siguiente el criado:

[...] Días ha que conozco, en fin desta vecindad, una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en quantas maldades hay. Entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y desecho por su auctoridad en esta cibdad. A las duras peñas promoverá y provocará a luxuria si quiere (I, 234).

Con estas palabras, los defectos malignos de Celestina se convierten en los atributos que Calisto necesita en ella para alcanzar a Melibea. De su lado, Pármeno describe a la alcahueta casi con las mismas características, pero con un objetivo distinto del de Sempronio: advertir a Calisto sobre la peligrosidad de acudir a una «[...] flaca puta vieja» que, según él, era una «puta alcoholada», que «tenía seys oficios, conviene a saber: labrandería, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera» (I, 242), y que, además, le recuerda Pármeno a Celestina, «[...] olías a vieja».

De un momento a otro, y sin que Celestina haya aparecido aún, palabras similares adquieren significados distintos, pero suficientes para que Calisto decida cómo quiere ver a Celestina: como una «vieja barbuda», maestra en artes amatorias, o como «puta vieja», corruptora de jóvenes doncellas. Queda claro que el joven caballero elige la primera. Aunque estos sentidos de la vejez de Celestina abundan en el diálogo, no son los únicos.

Al utilizar los criados dos calificativos de carga negativa para Celestina, «vieja barbuda» y «puta vieja», la alcahueta sigue estando en el plano de la maldad con que se le presentó en el prólogo y en los *Argumentos*, y Calisto lo sabe muy bien. Es de notar, por ejemplo, su reacción al referirse a Celestina después de las advertencias de Pármeno, apenas en el segundo auto: «CAL.– Assí Pármeno, di más deso, que me agrada, pues mejor me

parece quanto más la desalabas. Cumpla conmigo y emplúmenla la quarta [vez]» (II, 274). Calisto ya está al tanto del tipo de mujer que es Celestina. Podemos pensar, entonces, que aquellas ocasiones en que la alaba ridículamente en su presencia, no es más que una estrategia para seguir gozando del favor de la vieja. Algunos de estos epítetos son: «vieja honrrada», «notable mujer», «reverenda persona», «vejez virtuosa», «virtud envejecida», «O mi señora, mi madre, mi consoladora», etc.

Para terminar con este lado de la vejez de Celestina, resalto un elemento más que se une a los dos puntos de vista de los criados sobre ella: el de su fama popular. Tanto Sempronio como Pármeno la describen no sólo por ellos mismos, también por voz de una ciudad que la conoce muy bien. Afirma Sempronio: «*Entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y desecho por su auctoridad en esta cibdad*» (I, 234). En otras palabras, Celestina goza de esta fama. O bien, recordemos en voz de Pármeno aquella descripción del eco que se oye de ella en la ciudad: «puta vieja», «es nombrada y por tal título conocida». De la misma manera, Pármeno cuenta a Calisto cómo es que Celestina, «[...] la más antigua y puta [vieja] que fregaron sus espaldas en todos los burdeles» (I, 251), es necesitada por todos en la ciudad: «¡Qué trafagos, si piensas, trýa! Fazíase física de niños, tomava estambre de unas casas, dávalo a filar en otras por achaque de entrar en todas. Las unas ‘¡madre acá!’ , las otras ‘¡madre acullá!’ , ‘¡cata la vieja!’ , ‘¡ya viene el ama!’ — de todas muy conocida» (I, 242). Por otro lado, Lucrecia también participa de informar al lector/oidor, y por supuesto de recordarle a Alisa la fama de Celestina: «¡Jesú, señora! Más conocida es esta vieja que la ruda. No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades y descansava mil casados» (IV, 303). Así, en esta primera configuración de Celestina, tenemos tres puntos de vista coincidentes sobre la estimación de su vejez: el de los autores, el de los criados y el de la ciudad que, además de conocerla, le ha dado fama.

Veamos ahora cómo se comporta Celestina frente a estas consideraciones. La alcahueta se concibe en su vejez así: «pecadora vieja», «vieja», «vieja Celestina», «flaca vieja», «puta vieja», «vieja experimentada», «los ancianos somos llamados padres, y los buenos padres aconsejan a sus hijos», «la vejez no es sino mesón de enfermedades», «No me castigues, por Dios, a mi vegez; no me maltrates», «no amengües mis canas», «soy una vieja cual Dios me hizo», «a las viejas nunca nos fallecen necesidades», «esta pobre vieja». Celestina concibe su vejez como sinónimo de pecado, maestría, debilidad, putería, experiencia, bondad, prudencia, enfermedad, falta de respeto, dignidad, carencias, necesidad, humildad. Para fines del análisis, agrupo estos adjetivos en tres campos semánticos distintos: el primero se relaciona con virtudes, a saber: la maestría, la experiencia, la prudencia, la bondad y la dignidad; el segundo, con vicios: la flaqueza espiritual, por tanto, el pecado y la putería; el tercero, con la vulnerabili-

dad: mala salud, pobreza, necesidad y propensión a la falta de respeto. La relatividad del tiempo en la vejez de Celestina se mueve indistintamente por los tres campos semánticos, pues, como sabemos, es un aspecto más o menos indefinido en la vida de la vieja durante todo el diálogo.

La alcahueta manipula su condición de vieja con cada uno de estos campos, utilizándolos por separado o mezclándolos según la situación dialógica en que se encuentre. Cada característica, a su vez, es utilizada en momentos específicos para transformar constantemente la semántica. Así, Celestina crea un cerco de ambigüedad alrededor de su persona. Sus intenciones se ensombrecen y ni los dialogantes ni el receptor llegan a saber quién es realmente: el sentido de verdad o mentira en su boca se oscurece, con excepción al momento de su muerte, que estudiaremos más adelante. Veámosla ejecutar estos ardides.

Al inicio del primer encuentro con Melibea, Celestina abre el diálogo oponiendo los placeres de la juventud con la vejez. Esta oposición adquiere tres significados distintos que veremos a continuación. La alcahueta comienza su persuasión con el *carpe diem*:

CEL.– [...] Dios la dexee gozar su noble juventud y florida mocedad, que es el tiempo en que más placeres y mayores deleytes se alcanzarán. Que, a la mi fe, la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, amiga de renzillas, congoxa continua, llaga incurable, manzilla de lo pasado (IV, 306).

Celestina usa este argumento, principalmente, para convencer a Melibea de disfrutar de los placeres sexuales en la juventud. Sin embargo, la conclusión de su tesis la pone en la mira de la noble doncella:

MEL.– Espantada me tienes con lo que has hablado. Indicio me dan tus razones que te aya visto otro tiempo. Dime madre, ¿eres tú Celestina, la que solía morar a las tenerías cabe el río?

CEL.– Señora, hasta que Dios quiera.

MEL.– Vieja te has parado. Bien dices que los días no se van en balde. Assí goze de mí, no te conociera sino por essa señaleja de la cara. Figúraseme que eras hermosa. Otra pareces. Muy mudada estás. (IV, 309)

Vulnerable ante esta osadía, Celestina justifica el pesar de su deterioro y su vejez con la relatividad del paso del tiempo. Oculta, por supuesto, la idea que subyace a su argumento sobre los placeres de juventud; a saber, el deterioro prematuro en la vejez es causa de los excesos durante la juventud. Escuchémosla:

CEL.– Señora, ten tú el tiempo que no ande, terné yo mi forma que no se mude ;No has leýdo que dizen: «verná el día que en el espejo no te conozcas». Pero también yo encanecí temprano. [...] Que de cuatro hijas que parió mi madre, yo fui la menor. Mira cómo no só [tan] vieja como me juzgan. (IV, 310)

Como se observa, la connotación negativa que da Celestina a la vejez está dirigida a la persuasión de Melibea. Significa la clausura del gozo, y existe la posibilidad de que el paso del tiempo haga estragos en las personas a una edad temprana. Por lo tanto, plantea Celestina, hay que vivir el momento. Con estas afirmaciones, la Lena tiene que aceptar ante Melibea que esta connotación de vejez le corresponde. Sin embargo, el sentido de la segunda afirmación, los anticipados estragos del tiempo, es caritativo para ella. Aunque Celestina esté deteriorada físicamente, es más joven. Esa idea de juventud, por supuesto le interesa más a ella que a Melibea. De cualquier forma, queda la duda de si la alcahueta dice la verdad en este pasaje, pues, como sabemos, la inexactitud sobre su edad a lo largo del diálogo es patente.

Ahora bien, en esta situación aparecen relacionados dos de los campos semánticos que propuse, el de los vicios y el de la vulnerabilidad. Éstos corresponden, justamente, al argumento que Celestina omite: la causa de la vejez prematura es el exceso en la juventud. Y así es: debido a la flaqueza de espíritu, por tanto, al pecado y a la putería, la vulnerabilidad en la vejez acecha a la alcahueta, en este caso con la «falta de respeto» de Melibea al tratarla de vieja arrugada y fea. A pesar de esto, Celestina cumple su cometido, pues Melibea parece no sospechar sobre este juego de sentidos entre juventud y vejez, mucho menos se percata de la omisión señalada, y, por consiguiente, de que Celestina podría convertirse en su propio reflejo si sigue sus consejos. Así, la Lena manipula el sentido de su vejez para afectar los jóvenes oídos de Melibea en su favor. Esto lo hace con dos afirmaciones explícitas: la primera, la vejez es mala y la juventud es buena; la segunda, aunque joven, yo represento esa vejez mala; y, además, con una afirmación implícita: la vejez es mala si la juventud se vive con excesos. En suma, en esta sección hemos podido ver tres formas en las que Celestina manipula el sentido de su vejez. En el siguiente apartado, tenemos el preámbulo de la vieja a la primera ida a casa de Melibea.

Sempronio advierte a Celestina sobre los peligros de transgredir la casa de Pleberio. La Lena ofrece tres razones para garantizar su éxito: la paga, el deseo sexual en las mujeres y la experiencia en su oficio de hechicera/alcahueta. Veamos cómo se relaciona esto con su vejez y con los campos semánticos propuestos. Escéptico, Sempronio cuestiona a Celestina. Ella responde con la primera razón: la paga que está recibiendo ya. Para este momento, Calisto le ha dado cien monedas de oro.

SEM.– ¿Pues crees que podrás alcanzar algo de Melibea?

CEL.– Lo que yo al presente veo te diré: Melibea es hermosa. Calisto loco y franco. Ni a él penará gustar, ni a mí andar. ¡Bulla moneda y dure el pleito lo que durare! Todo lo puede el dinero (III, 286).

La segunda razón no sólo tiene que ver con el deseo sexual de las doncellas guardadas como Melibea; éste afecta a las mujeres, en general, incluida la propia Celestina.

CEL.– [...] Camino es, hijo, que nunca me harté de andar; nunca me vi cansada. Y aun, así vieja como soy, sabe Dios mi buen deseo. ¡Cuánto más estas que hierven sin fuego! [...] No te sabré decir lo mucho que obra en ellas aquel dulçor que les queda de los primeros besos de quien aman. Son enemigas del medio; contino están posadas en los extremos (III, 287-288).

La tercera razón, la experiencia en el oficio, deambula por toda la discusión con Sempronio: «Que aunque esté brava Melibea, no es ésta, si a Dios ha plazido, la primera a quien yo he hecho cacarear», «[...] aunque al presente la ruegue, al fin me ha de rogar, aunque al principio me amenaze, al cabo me ha de halagar», «¡Aun si quisieses avisar a Celestina en su oficio! Pues quando tú naciste, ya comía yo pan con corteza.» Los tres campos semánticos se hacen presentes en las razones de Celestina: la primera razón corresponde al campo de la vulnerabilidad, pues sabemos que la alcahueta tiene necesidad de dinero porque su oficio no le alcanza para vivir bien. Ella misma lo confiesa así cuando viene de su primer triunfo: «Pues, alégrate, vieja; que más sacarás deste pleito, que de quinze virgos que renovarás». La segunda razón corresponde a los vicios: el deseo sexual asociado a la flaqueza de espíritu, por tanto, al pecado y a la putería. La tercera, se asocia a las virtudes, concretamente, a la maestría en la experiencia del oficio.

Detengámonos en lo siguiente: lo que ha dado a Celestina sus virtudes y su vulnerabilidad de vieja han sido sus vicios. La vulnerabilidad es prácticamente una consecuencia de los vicios, pero que sus virtudes obedezcan a éstos es una paradoja. Cuando Celestina habla del deseo sexual de las mujeres, ella misma se pone como ejemplo. Asimismo, en sus pláticas con las *mochachas* y los criados, habla de la bonanza que, según dice, gozó en su juventud. Antes de ser alcahueta, habrá sido prostituta; después, prostituta y alcahueta, y ahora sólo alcahueta, pero sin dejar de ser una «puta vieja», como se lo confirma a Pármeno: «[...] tan puta vieja era tu madre como yo!» Así, parece que, para Celestina, la prostitución comenzó y se volvió oficio no por necesidad ni por sometimiento a un hombre, sino por gusto. Probablemente, de ahí la narración de una vida pasada



exitosa y feliz. Esto despunta dos sentidos relacionados con sus vicios: por un lado, si bien estos vicios la han convertido en una vieja vulnerable, al mismo tiempo la han hecho virtuosa en experiencia; de ahí que gracias a ellos sobreviva. Por otro lado, si su juventud fue la mejor etapa de su vida, marcada por la prolijidad como prostituta, los vicios de Celestina se vuelven virtudes femeninas: al ser una experta virtuosa en las artes amatorias, ha reconocido que no hay diferencia entre prostitutas, alcahuetas o doncellas guardadas. Ante el deseo sexual, todas, dice ella, se vuelven valientes y esforzadas. Así, Celestina demuestra a Sempronio que no fallará en el negocio de Melibea.

Sin embargo, al inicio del cuarto auto, caminando en soledad hacia la casa de Pleberio, Celestina va aterrada. La alcahueta ha dado buenas razones para demostrar que cumplirá su cometido, ha conjurado al diablo, y, no obstante, está dudosa de su éxito. ¿Acaso el campo semántico de la vulnerabilidad es efectivo en ella? ¿Esto la hace dudar no sólo de sus artes hechiceras y argumentativas, incluso de su poder para conjurar y amenazar al demonio? Considero que sí. En relación con el comentario de Fray Martín de Castañeda sobre la propensión de las viejas al demonio por causa de sus debilidades, Rafael Salillas habla de la vejez como el carácter más señalado de la bruja. «Será esto, [dice Salillas], seguramente, porque en la vejez se da el mayor conjunto de condiciones negativas. Es la edad de la impotencia, de la inacción, del abandono, del encorvamiento, de la flaqueza física, de la invalidez, de la miseria, de la esterilidad» (Salillas 1905). Aunque no podemos decir que Celestina es una bruja, sin duda, es este sentimiento de vulnerabilidad por causa de la vejez lo que la hace dudar de su poder. Tanto así que, ante su sensación de indefensión, evoca los posibles insultos de Calisto si ella se arrepintiera de entrar en casa de Melibea: «Diráme en mi cara denuestos rabiosos: ‘tú, puta vieja [...] ¡Alcahueta falsa! [...] vieja traydora [...]. Pues no habiendo efeto, ni tú carecerás de pena ni yo de triste desesperación’ ¡Pues, triste yo!» (IV, 299-300). Los insultos están relacionados con las connotaciones negativas de la vejez vistas al inicio de este análisis, según los autores, los criados y el eco de la gente. A pesar de que Celestina misma se reconoce ante Pármeneo como «puta vieja», queda claro en su monólogo que, verdaderamente, repudia la asociación de su vejez con la falsedad de su oficio; no soporta el sentido peyorativo que adquieren su alcahuetería y su putería en las hipotéticas palabras de Calisto. De ahí que, en sus propias palabras, haya decidido «poner su persona al tablero».

Por último, me interesa mencionar qué sucede con Celestina antes de su muerte. En este momento, opera en ella principalmente el campo semántico de la vulnerabilidad a través de dos caminos. Uno manipulado por ella, el cual corresponde a las menciones de ella misma como una pobre y honrada vieja vulnerable ante la agresividad de Pármeneo y Sempro-



nio. El otro, encarnado en ella, corresponde al resultado de su situación de pobreza y de carencias; por supuesto, me refiero a la codicia.

Hemos revisado tres momentos en los que Celestina puede modificar en su favor las connotaciones negativas que recaen sobre la situación de su vejez. Pero en esta ocasión, no es así. Tal y como Sempronio y Pármeno la nombran, se comporta. Es decir, sabemos que los criados vienen a pedir su parte de la paga. Además, están alterados, pues no han dormido durante la noche por acompañar a Calisto a ver a Melibea. Asimismo, sospechan sobre la posibilidad de que la alcahueta no quiera compartir el botín. Con esto, podemos decir que hay una predisposición gradual en ellos a reaccionar con ira ante la manipulación de Celestina:

PAR.— ¿Adónde yremos, Sempronio? ¿A la cama a dormir o a la cocina a almorzar?

SEM.— Ve tú donde quisieres; que antes que venga el día quiero yo yr a Celestina a cobrar mi parte de la cadena. Que es una puta vieja; no le quiero dar tiempo en que fabrique alguna ruynidad con que nos escluya (XII, 475).

Joseph Snow señala que esta predisposición es originariamente causada en Pármeno y Sempronio por la misma Celestina, y casi desde el principio de la *Tragicomedia* a través de las dos «confederaciones» que ella crea para cumplir con la petición de Calisto: la primera, entre los dos criados y ella; y la segunda, y sin ella darse cuenta, la que crean Sempronio y Pármeno. Según Snow, la razón por la cual Celestina crea la primera confederación obedece, podemos decir, a todo lo que tiene que ver con el campo semántico de la vulnerabilidad revisado aquí: Celestina, disminuida en sus oficios por la pobreza y la vejez, se ve obligada a apoyarse en los criados. Pero sin darse cuenta, al reunirlos a ellos a lo largo del negocio de Calisto, hace que Sempronio y Pármeno creen una nueva confederación en su contra, pues nunca se percata de que estos dos conocen y están siempre pendientes de sus dobles intenciones. Es por ello que casi adivinan que la vieja avara no querrá darles su parte de la paga, y por eso ella misma los lleva a asesinarla:

En otras palabras [dice Snow] creo que Celestina no hubiera sido asesinada si no hubiera sentido la necesidad de una colaboración —confederación— con Sempronio y Pármeno. Lleva años Celestina como mujer profesional y orgullosa sin sufrir amenazas para con su vida, y en el acto IX se siente cerca de su fin, pero por su edad y por unos cambios radicales de su fortuna. Lo que es nuevo y contribuye a la sorprendente y no esperada forma de su muerte es el haberse confederado en el auto primero con dos sirvientes separados por tensiones y celos en

contra de Calisto para ganar y compartir los tres. Lo que ella hace posible —irónicamente— es la anulación de las diferencias entre sus confederados y un nuevo compañerismo y hermandad de estos (la confederación de dos), antes enemistados criados, en contra de Calisto (por ganancias) como contra ella (por el prometido reparto del botín) (2013: 135).

Efectivamente, en cuanto los criados piden su parte de la cadena, Celestina se niega a dárselas. Por un lado y orgullosa de su trabajo, menciona Snow, arguye que el verdadero trabajo lo ha hecho ella; por otro, miente inventando que Elicia ha perdido la cadena; finalmente, cuando la vieja desata de manera definitiva e involuntaria la reacción agresiva e incontenible de los criados, apela, justo, al campo semántico de la vulnerabilidad con un poco del concerniente a sus virtudes:

CEL.— [...] ¿Estás en tu seso, Sempronio? ¿Qué tiene que hazer tu galardón con mi salario, tu soldada con mis mercedes? ¿Só yo obligada a soldar vuestras armas, a cumplir vuestras faltas? [...] Tengo, hijo, en buena fe, más pesar, que se me quiere salir esta alma de enojo. Di a esta loca de Elicia, como vine de tu casa, la cadenilla que traxe, para que se holgasse con ella, y no se puede acordar dónde la puso. Que en toda esta noche ella ni yo no avemos dormido sueño, de pesar.

[...]

Qué quieren decir tales amenazas en mi casa? ¿Con una oveja mansa tenés vosotros manos y braveza? ¿Con una gallina atada? ¿Con una vieja de sesenta años?

Como lo señala Sempronio, la manipulación que de ellos intenta hacer aquí Celestina esconde tras de sí su codicia:

SEM.— No es ésta la primera vez que yo he dicho cuánto en los viejos reyna este vicio de cobdicia: cuánto pobre, franca; quando rica, avarienta.

Este hecho la ciega, pues se comporta al margen de la peligrosidad de la situación. Además de que, como menciona Snow, no ha sido capaz de reconocer que su confederación inicial ha fracasado por causa de ella misma y en favor de la nueva, la que sólo involucra a Sempronio y a Pármeno. No parece percatarse de esta situación y de que su codicia, defecto propio de los viejos, y en particular, de una vieja alcahueta que lo ha perdido casi todo por sus defectos/virtudes, la deja completamente vulnerable, expuesta ante sus agresores. Además, puesto que no repara en la falta de efectividad de sus palabras en tal contexto, fracasa inminentemente

tras su irrisorio intento de manipulación verbal hacia los criados. Así, en tal situación, la más grave de todas para Celestina, la vieja es ya incapaz de transformar los sentidos negativos de los atributos que rodean la idea de su vejez. Irónicamente, la alcahueta finge vulnerabilidad; sin embargo, no se da cuenta de que, con tal fingimiento, en realidad se está mostrando todavía más como «presa fácil» de aquellos a los que ha intentado manipular. Ya es demasiado tarde para ella:

CEL.– [...] Si aquella que allí está en aquella cama me oviese a mí creydo, jamás quedaría esta casa de noche sin varón, ni dormiríamos a lumbre de pajas; pero por aguardarte, por serte fiel, padecemos esta soledad. Y, como nos veys mujeres, habláis y pedís demasías. Lo qual, si hombre sintiéssedes en la posada, no haríades;

SEM.– ¡O vieja avarienta, garganta muerta de sed por dinero! ¿No serás contenta con la tercia parte de lo ganado?

CEL.– ¿Qué tercia parte? Vete con Dios de mi casa, tú. Y essotro no dé voces, no allegue la vecindad. No me hagáis salir de seso. No queráis que salgan a plaza cosas de Calisto y vuestras.

SEM.– Da voces o gritos, que tú complirás lo que tú prometiste, o se complirán oy tus días. (XII, 484-485).

Para concluir, podemos reafirmar la presencia de la tradición misógina en la configuración de Celestina a partir del saber científico de su época, así como del imaginario popular. No obstante, esta perspectiva no coincide con la que Celestina tiene de sí misma; que como vimos, es la de sus interlocutores, la de la voz popular y, aparentemente, la de los autores de la *Tragicomedia*. Se podría decir que la forma en que la vieja manipula verbalmente el sentido de sus atributos es una muestra de sus habilidades de «falsa mujer hechizera» para engañar a la gente, salvo en el caso de todo aquello que la lleva a trazar el camino de su propia muerte. Sin embargo, en esta discusión no podemos perder de vista las cualidades perspectivistas del presente diálogo; éstas otorgan generosamente, en este caso a Celestina, la libertad para concebirse a sí misma y frente los demás como a ella le plazca. Con ello, en momentos claves la alcahueta es capaz de destruir las connotaciones negativas que caen sobre su repulsiva vejez. Más aún, destruye la tesis de que la mujer es presa de la maldad y la lujuria por causa de su flaqueza espiritual. Celestina propone, así, que la sexualidad femenina, lejos de ser un defecto moral, es una virtud que hace a todas las mujeres «enemigas del medio; [y estar] contino posadas en los extremos» (III, 288).

## Bibliografía citada

- BLANCO, Juan Francisco. *Brujería y otros oficios populares de la magia*. Valladolid: Ámbito, 1992.
- CASTAÑEGA, Fray Martín de. *Tratado de las supersticiones y hechicerías*. Fabián Alejandro Compagne (ed.). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Colección de Libros Raros, Olvidados y Curiosos, 1997.
- COHEN, Esther. *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el renacimiento*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM-Taurus, 2003.
- DEYERMOND, Alan. «Hacia una lectura feminista de *La Celestina*», en *Medievalia. Estudios de Alan Deyermond sobre la 'Celestina'*. 40. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 2008, 74-85.
- ROJAS, Fernando de. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Peter E. Russell (ed.). Madrid: Castalia, 2001.
- SALILLAS, Rafael. *La fascinación en España. Brujas, brujería y amuletos*. Madrid: Imprenta a cargo de Eduardo Arias, 1905. <[https://archive.org/lafascinenes00sali/lafascinacinenes00sali\\_djvu.txt](https://archive.org/lafascinenes00sali/lafascinacinenes00sali_djvu.txt)>.
- SANZ, Jacobo. «Una vieja barbuda que se dice Celestina: Notas acerca de la primera caracterización de Celestina», en *Celestinesca*. 18-1 (Primavera) Valencia: Universitat de València, 1994, 18-34.
- SNOW, Joseph T. «Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I-XII)», en *Celestinesca*. 37, Valencia: Universitat de València, 2013, 119-138.
- VON DER WALDE, Lillian. «El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad», en *Humanista*. 9, Santa Bárbara, CA: Universidad de California, 2007, 129-142.



Gómez Goyzueta, Ximena, «De viva y vieja voz: Celestina por sí misma», *Celestinesca* 40 (2016), pp. 73-86.

#### RESUMEN

---

En su artículo «Hacia una lectura feminista en *La Celestina*», Alan Deyermond cuestiona lo siguiente: «[...] habrá que preguntarse si la representación de la hechicería/brujería de Celestina [...] por Fernando de Rojas y su predecesor anónimo se debe explicar en términos de la represión misógina». En mi opinión, la respuesta es negativa. El trabajo que propongo consiste en mostrar que la configuración de Celestina tiende principalmente hacia la caracterización de una alcahueta ficticia, más que a ser concebida desde una perspectiva misógina. A partir de esta respuesta, analizo las formas en las que Celestina es nombrada en los paratextos y por los demás personajes; con ello, me propongo identificar el retrato ficticio de la alcahueta que construyen los autores del texto salmantino. Asimismo, observo cómo la naturaleza perspectivista del diálogo celestinesco permite, a su vez, que Celestina sea capaz de autoconcebirse en la ficción como mejor le convenga, y crear, así, su propio retrato más allá de las miradas de los demás.

PALABRAS CLAVE: Perspectivismo, vejez, virtudes, vicios, vulnerabilidad.

#### ABSTRACT

---

In his article «Hacia una lectura feminista en *La Celestina*», Alan Deyermond questions as follows: «[...] habrá que preguntarse si la representación de la hechicería/brujería de Celestina [...] por Fernando de Rojas y su predecesor anónimo se debe explicar en términos de la represión misógina». In my opinion, the answer is no. The work that I propose is to show that the configuration of Celestina tends mainly to the characterization of a fictional bawd, rather than being conceived from a misogynistic perspective. From this response, I analyze the ways in which Celestina is named in the paratexts and other characters; thus I intend to identify the fictional portrait of the bawd who build the authors of salmantino text. I also note how the perspectival nature of the dialogue Celestina allows, in turn, to be able to conceive herself in fiction as she wishes, and thus create her own portrait beyond the eyes of others.

KEY WORDS: Perspectivism, Old Age, Virtues, Vices, Vulnerability



## Voyeurism and Shame: The Pleasure of Looking and the Pleasure of Being Looked at in *La Celestina*

Luis F. López González  
Ph. D. Harvard University

*Para mi querido amigo y maestro Joseph T. Snow*

Areúsa's embarrassed exclamation to Celestina when the go-between orders Pármemo to come up to Areúsa's bedchamber while she lays naked in bed, «¡No suba, landre me mate, que me fino de empacho! Que no le conozco; siempre ove vergüença dél» (210),<sup>1</sup> underscores the importance that vision and the transgressive gaze play in the characterization and the behavior of individuals. Areúsa's tautological reference to shame («empacho» and «vergüença») marks a typical hallmark of a subject's instinctive reaction when feeling objectified by the voyeuristic gaze. In his seminal monograph on the gaze, exploring authors' articulation of the gaze in medieval artistic works, A. C. Spearing points out the correlation between sight and shame (1993, 11). The sex scenes between Pármemo and Areúsa, and Calisto and Melibea attest to the inextricable interplay of voyeurism and shame. Before delving into an analysis of these *pornographicized* encounters, in which the reader also becomes a voyeur, it is important to offer a brief account of scholars' efforts to understand how vision and the gaze condition and influence the behavior of *Celestina's* characters and the way they interact with each other, as well as a theoretical framework.

Emilio Blanco's study «Ver, oír y callar en *La Celestina*» explores the way in which visual perception helps to articulate and satisfy desire. For Blanco, the desire to look overwhelms and dominates both Calisto and Melibea to the extent that their sole purpose in life seems to be the satisfaction of seeing each other during their furtive sexual encounters. Their whole world revolves around their physical act of seeing and possessing each other through visual and physical means to the extent that they «parecen fiar sus cuerpos y sus vidas al sentido de la vista» (1999). Blanco cogently argues that vision is intimately linked to Melibea's *philo-*

1.— From now on, all the quotes from *La Celestina* will come from Severin, (2008).

*captio*, which unleashes an overpowering yearning to see Calisto.<sup>2</sup> Ricardo Castells, on the other hand, interprets Calisto's first encounter with Melibea in her garden as a phantasmagorical delusion caused by the intense psychosomatic illness of *amor hereos* or, as William Foster calls it, «love-madness» (2000, 10). Castells traces Calisto's «lovesick dream» back to the Latin Comedy *Paulus* and Andreas Capellanus' *De Amore*, who argues that love begins «when a young man establishes direct visual contact with an attractive woman» (2000, 10). After the phantasm enters his body through his eyes, the beloved's image becomes fastened to his imagination so that it could provoke the lover to have mental images of the beloved without actual physical presence (2000, 10).

Following Jacobo Sanz Hermida, who explores the literary and cultural ramifications of *aojamiento* (the evil eye) in *Celestina* and the malefic visual powers of the eponymous character,<sup>3</sup> James F. Burke studies how visual discourses shape the identity of characters so that it helps readers understand their worldviews and the way in which they articulate and negotiate desire. Burke's work explores the theories of vision that were extant during the Middle Ages and how writers use optical topoi as a way of enhancing their dramatic narratives by making their characters aware of looking and of being looked at. Burke cogently shows that classical and medieval ocular theories played an important role in the way *Celestina* characters established relations of power and desire through the wielding of the gaze. *Celestina* serves as a kind of *species* that enables one person to perceive the Other.<sup>4</sup> E. Michael Gerli explores the extent to which voyeurism affects desire and sexual representations of Rojas' characters. According to Gerli, the individuals' penchant for gazing represents a «mobilizing force of the characters' longings and desires» (2011, 99). The characters want to look and to possess that which their field of vision apprehends, turning the Other into an objectified type, subject to the prurient desire of the beholder. Despite the contributions of these scholars to elucidate the incommensurable role that vision and the gaze play in the development of characters' psychosexuality and dramatic plot, the

2.– Blanco avers: «Si recordamos el conjuro de *Celestina*, al final del tercer acto, la vista tiene bastante que ver en la seducción mágica de Melibea. Dice la tercera: 'Y con ello [el hilado] de tal manera quede enredada [Melibea] que, quanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición'» (1999).

3.– Sanz Hermida (1994) studies the malefic powers of *Celestina* as «aojadora» who is capable of exerting foul powers over people, which foreshadows Burke's thesis. Sanz Hermida cites *Celestina* to show her negative visual powers to cast an evil eye: «Bien as dicho; al cabo estoy. Basta para mi mescer el ojo». Then, Sanz Hermida drives the point home by offering three specific examples. The critic says: «'Basta para mí mescer el ojo,' 'requerir de la primera vista,' y 'quanto más la mirare' son tres frases que hay que interpretar como uno de los tipos de *aojamiento* que tradicionalmente se solían describir, la de la *fascinatio amoris*».

4.– Burke, 2000, 47: «My argument, then, is that *Celestina* represents the physical process that allows sight and other senses to function in the human being».



dimension of voyeurism and shame remains to be explored, and the way in which these concepts dovetail to police and enhance sexual desire.

Medieval scholars of optical theories have turned to Freud and his adherents to understand the way scopophilia functions in fashioning psychological and affective identities.<sup>5</sup> Subjects negotiate relations of power and desire through the articulation of the (male) gaze, and it is within this field of visual epistemology that voyeurism and shame are located as antithetical phenomena that embrace and repel each other (Broucek, 1991, 105). According to Freud's psychoanalytical theory, shame represents an opposing force to scopophilic drives: «The force which opposes scopophilia, but which may be overridden by it. . . , is *shame*» (Spearing 1993, 3-4). Shame, then, daunts the will to objectify the Other through the phallic gaze. However if the will to ogle trumps the feelings of shame, the voyeur will look despite his shame. Taking Saint Augustine's *Civitate Dei* as the matrix of his hermeneutic reflections on ocular economies, Juan Paul Sartre posits that being observed—even if only imagined—while gazing provokes a keen sense of shame. For Sartre, consciousness is compromised by the idea of being constituted and mediated by the Other, which provokes a sense of shame: «The *recognition* of the fact that I *am* indeed that object which the Other is looking at and judging. I can be ashamed only as my freedom escapes me in order to become a *given* object» (Sartre 1992, 350). Shame, however, is also associated with being the passive object of the gaze. Following Christian Metz's take on Freudian theories, Barbara Weissberger argues that in theatrical representations:

La pulsión escopofílica se expresa más equilibradamente entre lo que Metz (basándose en Freud) llama los dos protagonistas de una pareja auténticamente perversa: el «voyeur» y el exhibicionista. Esto se debe en parte al hecho de que el actor y el espectador, aunque distanciados el uno del otro, habitan el mismo ámbito espacial y temporal (1996).

The «pareja auténticamente perversa» (scopophilia and exhibitionism) could be equally prone to creating feelings of shame. Exhibitionism, as we will see in our analysis, interacts with shame in a different way. Before the exhibitionist embraces his role as object of the Other's gaze, he/she undergoes an intense feeling of shame caused by the psychic sense

5.— In Freudian and psychoanalytical visual theories advanced by the British film theorist Laura Mulvey, the wielder of the gaze is *always* man. As Weissberger avers: «Laura Mulvey afirma que en un mundo organizado alrededor de la desigualdad sexual, una polaridad masculina/femenina necesariamente estructura la relación activa/pasiva, sujeto/objeto entre espectador e imagen: 'The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.' En otras palabras, el sujeto de la mirada es siempre y necesariamente el hombre y la mujer siempre el objeto de esa mirada» (1996).

of being objectified and possessed by the overwhelming ocular power of the Other. In *Celestina*, then, the intersection between voyeurism and shame reveals deep anxieties that are both awakened and expressed through the articulation of the gaze. Despite other instances where the interaction of scopophilia and shame occurs, this study will focus on two cases: first, the sexual tryst between Pármeno and Areúsa, and second, the two brief encounters *textually* staged between Calisto and Melibea.

### Voyeurism and Shame in Pármeno and Areúsa's Sex Scene:

Pármeno and Areúsa's sexual encounter begins after *Celestina* inveigles Melibea to lend her aid to cure Calisto's fake toothache by writing a prayer and by letting her borrow Melibea's girdle that «es fama que ha tocado todas las reliquias que hay en Roma y Hierusalem» (168). Despite her «dominio intuitivo de las almas, por la maestría en la persuasión» (Lida de Malkiel 1962, 222), *Celestina* is unable to sway Pármeno's recalcitrance to connive with her and Sempronio to grift Calisto by exploiting his excessive passion for Melibea (Snow, 2013). In order to turn Pármeno's loyalty against his lovesick master, *Celestina* offers the young servant Areúsa's body as a warrant for their profitable league. Suspicious but hopeful, Pármeno follows *Celestina* to Areúsa's abode to test the limits of the bawd's persuasive powers. The scene introduces the homoerotic overtones that overarch the entire scene. When Areúsa asks who is knocking at her door, *Celestina*'s suggestive voice responds: «Quien tiene más memoria de ti que de sí misma. Una enamorada tuya, aunque vieja» (205). *Celestina*'s overture, which foreshadows to her triumphant words to Calisto after seducing Melibea («que es más tuya que de sí mesma» 254), seeks to express as much as to elicit desire. Areúsa rejects *Celestina*'s ludic sapphism: «Tía señora, ¿qué buena venida es ésta tan tarde? Ya me desnudava para acostar» (205). Areúsa's response seems to push the limits of heteronormative behavior. Although her intention is to repel *Celestina*'s intrusive visit, it could be interpreted as a risqué invite to come upstairs.

Once inside her room, *Celestina* uses rhetorical discourse and erotic imagery to arouse Areúsa's sexual desire and, most importantly, to undermine her deep sense of shame. Through her words and sight, the procuress attempts to ease the way for Pármeno's *penetration*. Far from arousal, Areúsa feels an intense shame for feeling *Celestina*'s lustful gaze upon her body, objectivizing and sexualizing it through the highly erotic eye beams. *Celestina*'s eyes are conduits through which Pármeno and the reader can both convey and obtain desire by means of identification with the go-between.<sup>6</sup>

6.— For an extensive explanation of how identification takes place, see Laura Mulvey's (2009) psychoanalytical study on the gaze, using Freudian and Lacanian theories of vision. Walker Vaddillo (2010). Spearing (1993). Caviness (2001).

Areúsa's intuitive reaction, like that of Adam and Eve after their *Fall* as Saint Augustine and Sartre note, is to cover her naked body: «¡Jesú, quérome tornar a vestir, que he frío!» (205). Her alleged coldness is a blatant excuse to remove her nudity from the choric visual field of the voyeuse. Far from taking the hint to stop staring, Celestina brazenly accepts her scopophilic pleasure:

Pareces serena.... Tal sea mi vejez, qual todo me parece perla de oro. Verás si te quiere bien quien te visita a tales horas; déxame mirarte toda a mi voluntad, que me huelgo (205-06).

The word «voluntad» reveals her «desire» and her «freewill», and both her desire and will are prone to looking at her body, which provokes frissons of pleasure («que me huelgo»).

Celestina's use of the word «serena» (siren) reveals her mastery in stretching the semantics of language to fit her discursive purpose. She uses *serena* as a double entendre to denote both seductress and harlot. Saint Isidore of Seville associates sirens with the carnality of lust and desire. Sirens sing songs of love that charm men and lead them to (self)-destruction. In a gloss that seeks to counsel against the dangers of sight and hearing («los ojos y las orejas»), Alfonso de Cartagena quotes Saint Jerome to warn against the aural destructive powers of sirens: «Donde San Jerónimo dice que debemos con oreja sorda pasar por donde suenan los cantos de las sirenas» (2012, 238). Saint Jerome and Cartagena allude to the scene in Homer's *Odyssey* where Odysseus plugs his sailors' ears with beeswax in order not to be lured by the seductive songs of the sirens. Sirens are also coupled with the idea of the *femme fatale*, whose beauty both fascinates and kills, and this is the partial meaning that Celestina bestows upon the word. However, Saint Isidore also associates sirens with prostitutes who drive travellers into poverty (Díaz Tena 2012). Celestina, then, is playing with the polysemy of the word, noting Areúsa's lethal beauty, on the one hand, and slyly reminding her that she is a mere prostitute, on the other.

George A. Shipley notes that Areúsa plays the role of a siren by enticing Pármeno to her body and to the control of Celestina, portending his impending destruction (Severin, 2008, 211). Shipley is right. Areúsa fascinates Celestina, as much as she seduces Pármeno, but the fascination and the seduction are visual rather than aural. As soon as Pármeno beholds Areúsa's racy body, he experiences ripples of pleasure and desire that he conveys through his erratic behavior and through his overwrought voice. With visible signs of arousal (only tempered by his shame), he whispers in Celestina's ear: «Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto, que me ha muerto de amores su vista» (211). Areúsa's

«vista» triggers Pármeno's sexual desire.<sup>7</sup> The seductress' deadly beauty also awakens dormant sexual drives in the go-between.

Celestina is not ashamed of her sexuality (or lack thereof). Commenting upon the sex scene, Louise Fothergill-Payne points out that Seneca noted how elderly people tended to compensate for their lack of sexual energy by channeling their drive through scopophilic pleasures. Using the metaphor of the Spirit of the King («*Rex noster est animus*»), Seneca shows that when sexual excesses have enervated their bodies, «the mind still delights in the sight of others using limbs it can no longer use itself.» Seneca adds: «Instead of delighting in its own pleasures, it views those of others, it becomes the procurer and witness of sex».<sup>8</sup> The moralist Seneca, however, misses the point. Voyeurs do not «delight» or partake in the Other's «*voluptate*» («*pro suis voluptatibus habet alienarum spectaculum*» Epistle 114, 25). Celestina does not (and cannot) experience the pleasures of (or for) the lovers. Like death (Derrida) and physical pain (Elaine Scarry), Celestina cannot feel someone else's pleasure. Instead, she feels and delights in her own pleasure, which is triggered by the act of looking. Fothergill-Payne suggests that Seneca inspired Rojas with his metaphorical analogy of the King and Reason. Celestina, indeed, embodies the senile deviant who satisfies his/her sexual drive through voyeurism.

Celestina accepts with Stoic equanimity her inability to exercise her sexuality, so she feels comfortable replacing her urge with the *jouis-sance* of scopophilia, an act that, like Seneca, Freud identified with sexual perversions.<sup>9</sup> As Cristina Guardiola notes, even when facing embarrassing moments or dangerous tasks, Celestina displays little shame or fear (2006). Her shamelessness is in full display during her meddling and intrusion in Pármeno and Areúsa's intimacy. Lacking both youth and a phallus to satisfy Areúsa's voracious libido, Celestina displaces (or replaces) her ecstatic goal to the pleasure of looking. Since she neither possesses the vigor to perform nor the physical aesthetics to attract sexual

7.— Areúsa's «vista» signifies her physical body as well as her gaze, a literary conceit that plays with the leitmotif of the beauty that kills and the gaze capable of issuing arrows of love that enter through the eyes to wound the heart. Juan de Flores utilizes the same literary trope in fashioning Mirabella's character. The narrator of *Grisel* explains the king's decision to imprison Mirabella: «Que ningún varón verla pudiese, por ser su vista muy peligrosa» (Flores 1983, 55).

8.— Fothergill-Payne (1988, 108). Seneca, *Epistle* 114, 25: «*Cum vero magis ac magis vires morbus exedit et in medullas nervosque descendere deliciae, conspectu eorum, quibus se nimia aviditate inutilem reddidit, laetus, pro suis voluptatibus habet alienarum spectaculum, summistrator libidinum testisque, quarum usum sibi ingerendo abstulit*». According to Seneca in his letter 114, when the Good Spirit is alive, it never orders the allies to do anything shameful. It is not until the Good Spirit is dead that shamelessness takes over both the initiative of sexual activities and the witnessing of them.

9.— Drawing heavily from Freud's theory of scopophilia as articulated in his *Three Essays on the Theory of Sexuality*, Laura Mulvey says: «At the extreme, [scopophilia] can become fixated into a perversion, producing obsessive voyeurs and Peeping Toms whose only sexual satisfaction can come from watching, in an active controlling sense, an objectified other» (2009, 17).

partners, Celestina's eroticism is derived from the very act of scopophilia. In the banquet scene in Act 9, the bawd stresses her pleasure of watching the foreplay of Sempronio-Elicia and Pármeno-Areúsa, contrasting it to her long-gone sexual potency: «Nadie no me quiere, que sabe Dios mi buen deseo [sexual]. Besaos y abraços, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello» (236). Her shift from actant to onlooker affords her different gratifying feelings related to the act of lovemaking.

Her overpowering voyeurism offers her sensations that she could not experience as a female prostitute. Whereas prostitution turns female bodies into mere commodities that can be bought and sold for money, conferring nearly all the power and pleasure to the paying subject, being the catalyst of the tryst empowers Celestina to regain her mastery and pleasure that she had been denied during her tenure as a paid prostitute. Her move from controlled to controlling comes with the shift from active agent to *passive* voyeuse. The word «passive», however, is strictly confined within the realm of lovemaking. Visually, the voyeur is more active than those making love and could derive as much pleasure as those performing the act.

As procuress and voyeuse, Celestina can exert her dominance upon the eroticized body of Areúsa. In her study on the gaze and its function in Juan Ruiz's *Libro de Buen Amor*, Louise M. Haywood argues that a subject asserts his mastery and power upon the object through the articulation of the phallic gaze (2008, 50). In this scene, Celestina usurps the phallic gaze in order to impose it upon Areúsa. Américo Castro points out that Celestina wields her gaze to assert her «señorío» upon Areúsa and to show the reader the disjunctive between her sexual drive and her impairing senility.<sup>10</sup> Castro's argument is cogent. On the one hand, Celestina symbolically marks her territory on Areúsa's body through ocular means. On the other, Rojas leads his reader to focus on the disconnect between Celestina's desire to possess Areúsa's body and her powerlessness to achieve her goal, which leads the old bawd to redirect her objective to a more achievable aim that will afford her analogous gratification. Celestina alludes to her lack of libido during Pármeno and Areúsa's encounter and again during the banquet scene. In both occasions the old bawd stresses her *unfulfillable* sexual desire and her scopophilic pleasure. Gerli points out that the distance between the subject and the object underscores the wide fissure that separates them. This distance, which is breached by the desire that arises from looking, is destined to prevent the subject from ever attaining his desire to possess the object (Gerli 2011, 110-111). In his study on Jaufré Rudel's *Vita*, Leo Spitzer notes the spiri-

10.— Castro (1965, 112). Cf. Snow, 2013: «[Celestina] se entristece por las pérdidas que los años han ocasionado en su fortuna, y también de su potencia sexual, que ahora está limitada a sentir la sangre subir a las encías, siendo espectadora de las escenas eróticas».

tuality that characterized Rudel's affections for the Countess of Tripoli, arguing that his relationship with the Countess depended on an eternal state of non-possession (Spitzer 1944). Like Rudel's *Amor de Lonh* for the Countess of Tripli, Celestina's voyeurism stresses her physical separation from Areúsa, as well as the eternal state of sexual nonfulfillment.

When Celestina summons Pármemo to Areúsa's bedroom, he recedes to the corner of the room. Just like Areúsa, Pármemo feels a pathological shame that prevents him from looking, despite (or because of) her nudity, but it does not stop him from getting aroused. Due to his inhibiting shame, Pármemo confuses his extreme excitement with the malady of *amor hereos*. Areúsa's raciness prompts Pármemo to act like a bathetic courtly lover of *cancionero* poetry, embracing courtly ideals and ethos that he had rejected in Calisto, and paradoxically using Celestina —whom he lambasted in Calisto's presence— as enabler of his desire. Ivy A. Corfis interprets the amorous scene as a parody of courtly love rituals as a way of creating a comic scene (1996). June Hall Martin, on the other hand, asserts that Pármemo is mocking Calisto's absurd conduct. The latter is more plausible. After all, Sempronio had ridiculed Calisto's courtly behavior in front of Elicia: «Señora, en todo concedo tu razón, que aquí está quien me causó algún tiempo andar fecho *otro Calisto*» (Snow 2000). But it is unlikely that Pármemo was parodying anything or anyone, given the high level of excitement that Areúsa's nudity elicits in the neophyte lover.

Staring at her naked body, Celestina sublimates Areúsa's beauty. Her praises reveal Celestina's excitement more than Areúsa's beauty.<sup>11</sup> The go-between, then, begins to fetishize Areúsa's erotogenic body parts, which gives the reader a clear idea of where Celestina's eyes —and Rojas'— linger:

¡Qué gorda y fresca que estás; qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver. Pero agora te digo que no ay en toda la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo en quanto yo conozco; no parece que ayas quinze años (206).

Celestina extolls her plumpness («gorda») —a symbol of opulence and sexual availability. Areúsa's «pechos» become the matrix of both the gaze and desire, just like Melibea's «tetas» had become the locus of Calisto's vision and of Areúsa's vitriol during the banquet scene.<sup>12</sup> Robert L. Hatha-

11.— Fothergill-Payne (1988, 75-76) calls attention to Celestina's use of Seneca's idea on «profit, beauty, nature, love and friendship», by praising Areúsa's physical beauty. So Celestina achieves her goal by manipulating Seneca's philosophy.

12.— Let us remember the way Calisto describes Melibea's anatomy: «El pecho alto, la redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? Que se despereza el hombre quando las mira» (105). And Areúsa compares Melibea's breasts with pumpkins: «Unas tetas tiene para ser donzella como si tres vezes oviesse parido» (232).

way points out the degree to which Melibea's breasts become the object «of male phallogocentric and eroticized gaze» (1993). Like Melibea's, Areúsa's breasts are reduced to mere fetishes, displayed for the pleasure of prurient drives. Celestina's unwelcomed voyeurism displays her breasts and other body parts that should have remained undisclosed. Given Areúsa's condition as a «public woman», however, her nude exhibition is but an expression of and a punishment for her *publicness*.

Celestina's graphic description caters to Pármeno's imagination as well as to the readers'. Robert Folger forcefully shows that premodern readers formed mental images in the process of reading and/or hearing (2003, 179). Celestina's description aims at painting an ekphrastic representation of Areúsa's body that would appeal to the five senses of the reader and Pármeno, who is only obliquely gawking from a distant corner. The reader's voyeuristic pleasure is compromised by the sense of awkward shame that all but Celestina exhibit. Areúsa's shame is deployed in order to deter the voyeurs from gazing, and it achieves that effect on the reader and on the *asinine* Pármeno, but Celestina remains impervious to sexual propriety and decorum. After they both express and show their embarrassment, Celestina feels compelled to assuage the discomfort that prevents the lovers from enjoying each other's sight and intercourse:

Aquí estoy yo que te la quitaré [i.e., shame] y cubriré y hablaré por entramos, que otro tan empachado es él (210).

Celestina lays aside her *go-betweenness* to physically and dialectically *go between* them, as Burke notes, to serve as a kind of connecting *species* that allows one person to behold the other. Celestina proposes to eliminate their shame by being a bridging nexus between the two. She proposes to use her discourse («hablaré por entramos») to bring together that which her eyes and presence are breaching. Pármeno and Areúsa are visibly discomfited («otra tan empachado [shameful] es él») by the unorthodox methodology of the bawd. Celestina, nevertheless, realizes the difficulties of eliminating such a strong feeling of shame, so she resorts to undermining it through the erotic mechanism of sexual arousal.

In Spanish medieval culture and love lore, «vergüenza» was a euphemism for vagina and a symbol of sexual perversion. To lose *the* «vergüenza» signified to be sexually aberrant, as Sempronio tells Calisto.<sup>13</sup> Studying the generic evolution of the *novela sentimental*, Antonio Cortijo Ocaña

13.— When Calisto asks Sempronio: «¿quién te mostró esto?» that is, his misogynistic views, Sempronio *shamelessly* replies: «¿Quién? Ellas, que desde se descubren, así pierden la vergüenza, que todo esto y aún más a los hombres manifiestan» (103). Sempronio's answers point out the perverseness of women, for once they lose their shame, they both enter into a sexual frenzy, and they are shameless for communicating it to the public. In Flores' *Grisel y Mirabella*, the king uses the word «vergüenza» to signal sexual promiscuity. Responding to his wife's pleas to pardon his daughter, Mirabella, the unyielding king responds: «Por cierto, siempre vi ser de virtuosos ante osar morir que caer en vuergüenza» (Flores, 1988, 80).



upholds that the loss or lack of shame served as catalyst «del vencimiento femenino» (2001, 143-144). And in his introduction to Juan Ruiz's *Libro de Buen Amor*, Gybbon-Monypenny pointed out that «en cuanto una mujer pierde la vergüença es capaz de cualquier locura» (1988, 48). The linkage between shame and sexual promiscuity, however, existed before Rojas' milieu. Alfonso X urges parents teach their children to be «shameful» in order to avoid the degeneracy of sexuality,<sup>14</sup> while his son King Sancho IV informs his heir Fernando that when women lose their sense of shame, they are not afraid to fornicate like animals in front of others.<sup>15</sup> In his poem LXXV, the fifteenth-century laureate Valencia poet, Ausiàs March, also asserted that when maidens lost their *vergonya* (shame), they were bound to wantonness and wickedness: «Senyal de bé en tota dona cessa,/ com dins son cor vergonya no s'ajusta» (1976, 390). Shame, then, impedes people to buy into the culture of hedonism that Celestina preaches for her personal pleasure and economic gain. Hence by offering to eliminate («quitaré») their sense of shame, Celestina aims to make them share («comunicar») their «deleyte» with her or, rather, to allow her to derive visual gratification from their sexual pleasure.

In her attempt to persuade Pármeno to betray Calisto's loyalty, the go-between had tried to win Pármeno's favor by convincing him that sexual *jouissance* consisted of letting others partake in the sexual exchange. In a markedly *Corbacho*-esque tone (Cejador 1913, Guisassola 1924), Celestina posits that, paradoxically, an absolute pleasure lies in sharing the *pleasure* with his friends: «Esto hize, esto otro me dixo; tal donayre passamos, de tal manera la tomé, assí la besé, assí me mordió, assí la abracé, assí se allegó» (130). Unavowed sexual intercourse, asserts the procuress, «mejor lo hazen los asnos en el prado» (130). To erase and to conceal («cobriré») shame, then, amounts to casting aside all sense of modesty and pudicity and abandon themselves to the ecstasy of carnal passion in her very presence. For Celestina, human sexuality is both an inherent part of nature,<sup>16</sup> and as such, it should be part of human and

14.- In commenting about the shame in *Celestina*, the author of the *Celestina Comentada* quotes Alfonso X: «Partida I habla de la vuerguença y dize que en el Testamento Viejo en la Sagrada Escripura mandava Nuestro Señor a los hijos de Israel que fiziessen sus fijos vergoçosos porque se oviessen a guardar de pecado e de mala estancia» (2002, 298-99).

15.- «La mala mujer, el dia que pierde la vergüença, pregona por todo el mundo la su maldat, é el su pecado non lo quiere facer en escondido, é va lo facer públicamente á las puertas de la cibdat, porque todos vengnan á la su maldat é la sepan de cada dia» (Sancho IV 1860, 96-97).

16.- Let us remember Celestina's philosophical wit regarding the inherance of sexuality in human nature, which is a clear echo of Juan Ruiz' allusion to Aristotle at the outset of his *Libro*. Celestina tells Pármeno: «Y sabe, si no lo sabes, que dos conclusiones son verdaderas. La primera, que es forçoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte, que por el hazedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres se perpetuase, sin lo qual perescería. Y no sólo en la humana especie, mas en los pesces, en las bestias» (121-122).



social relations. Astutely, Celestina subverts and reverses sociocultural norms, as advanced by Alfonso X and Sancho IV, that dictate secrecy and shameful decorum in sexual matters.

When the go-between sees Pármemo inert in the corner, she scolds him for his callow coyness by using a paremiological argument:

Llégate acá; asno. ¿Adónde te vas allá assentar al rincón?  
No seas *empachado*, que al *hombre vergonçoso el diablo le*  
*traxo a palacio* (210, emphasis added).

Areúsa's nakedness provokes in Pármemo both excitement and shame. Much like Areúsa—who exclaimed to the voyeuse that she felt «empacho» and «vergüenza»—Pármemo is «empachado» and «vergonçoso» both by seeing Areúsa and by the perception of being seen by Areúsa. Pármemo is ashamed of himself for obliquely seeing Areúsa. The fascinating «serena» concurrently uses her shamefulness in order to daunt Pármemo and to enhance his lust, averting her own eyes from him so that his gaze can luxuriate uninhibited upon her naked body, but his own shame restrains his scopophilia. His shame springs from the thought that Areúsa may be looking at him, and feeling observed while he looks heightens his shame because it exteriorizes his voyeurism and his lust.

Pármemo's shame, however, mirrors Areúsa's, whose feigned decorum prevents her from looking at him. Pármemo merely suspects that Areúsa does not want to look at him, but he is uncertain because their gazes are being refracted to and from Celestina. Pármemo whispers to Celestina: «¡Ea, díselo, que me parece que no me quiere mirar!» (211). The old bawd personifies the *species* that enables vision between the lovers. Just like she wants to speak for both of them, she is watching for both. Celestina's shamelessness allows her to look and to be looked at without inhibition. She serves as a kind of refracting mirror through which the lovers can see each other, but never directly, for shame deters a direct visual commerce. Pármemo and Areúsa's unwillingness to look at each other is juxtaposed with Celestina's panoptic gaze. Paradoxically, the go-between is the cause of and the only solution to their awkward predicament, so their desires and wills become putty in the hands of the procuress, mere mercantile currencies (Gaylord 1991).

Their shame, however, serves as foil to Celestina's aggressive *will* to look. Celestina's desire to watch is as powerful as Pármemo's desire to possess her, and Areúsa recognizes her objectivized position of *in betweenness*, of a coded object connoting «*to-be-looked-at-ness*» (Mulvey, 2009, 19). After making Pármemo vow to serve her interests against Calisto, Celestina petulantly claims that she bound him with his own word («¡Ha, don ruyn, palabra te tengo, a buen tiempo te así» 211). However, Celestina binds him with her sight (and Areúsa's) as much as with his unctuous words. It is through her power of «*aojamiento*», as Sanz Hermida and

Burke assert, that the sorceress binds Areúsa and Pármeno within the same net of unrepressed desire, a phenomenon that the procuress seems to have understood well.<sup>17</sup> Celestina, then, reiterates Pármeno's shame:

Llégate acá, negligente, vergonçoso, que quiero ver para cuánto eres ante que me vaya. Retóçala en esta cama (211).

Pármeno's negligence («negligente») underlines Celestina's sexual agency, and Celestina's emphasis on Pármeno's shame serves as foil for her shamelessness. The focus of the narrative moves from Areúsa's body to Pármeno's shame. Likewise, the matrix of desire vacillates from Celestina's determination to watch and Pármeno's desire to penetrate the body he has been timidly observing from the corner of the chamber. But there is a double obstacle that ought to be overcome in order to bridge the physical and psychosexual distance between the lovers: Celestina and shame. The bawd's presence embodies an obstacle as much as a conduit for the sexual consummation, for Celestina's physical presence moves the two lovers to excitement («a las duras peñas promoverá y provocará a luxuria, si quiere» 107) and to shame. Making love in front of others, as the anonymous author of the *Celestina Comentada* notes, is anathema and beyond beastly:

No hay cosa mas fea ni suzia despues del mesmo acto de luxuria que hazerlo delante de alguna persona y en gran manera lo afea Tiraquelo en las *Leyes conubiales*... Las ranas si no es de noche nunca tienen ayuntamiento entre si por no ser vistas (2002, 299-300).

Even *some* animals, asserts the unknown *Celestina* scholar, exhibit traits of shame and propriety. But, as Juan Ruiz notes citing «Aristotle», men desire sexual intercourse more than animals («e quanto más el omne que toda cosa que-s mueva [*animalias*]» 73d). Pármeno's sexual arousal overcomes his shame, and he begins to satisfy his desire and Celestina's voyeurism. But Areúsa's shame of feeling objectified by Pármeno's body and by Celestina's phallic gaze only intensifies, so she voices her embarrassment:

Ay, señor mío, no me trates de tal manera; ten mesura por cortesía; mira las canas de aquella vieja honrrada que están presentes; quítate allá, que no soy de aquellas que piensas... Assí goze de mí, de casa me salga si hasta que Celestina mi tía sea yda a mi ropa tocas (212).

Areúsa's contradictory objections, which look forward to Melibea's erotic complaints, underscore the interplay between sexual excitement

17.— Let us remember that when Celestina is trying to pander to Pármeno's desire, she uses a metaphor of «aojamiento» to the wooing of ladies. Celestina responds that men have a need to «aojando páxaras a las ventanas» (177).

and shame. On the one hand, she asserts that Pármeno is already groping her («no me trates de esa manera»), which triggers her arousal. Then she claims that she will not allow him to touch her until Celestina departs, which serves both as an avowal of her shame and a plead for Celestina to leave. Whether Areúsa is faking (or exaggerating) her shame in order to save face in front of Pármeno or not, the reader cannot tell, but her blatant contradiction, which mirrors what she said before («No suba.... Que no le conozco; siempre ove vergüença dél» 210), points out a keen sense of self-consciousness triggered by her shame.

Saint Thomas Aquinas argues that closeness in vices and/or behavior thwarts people from feeling ashamed: «A man we know to be subject to our weaknesses does not cause us to feel ashamed».<sup>18</sup> Since Areúsa and Celestina make a living off of prostitution, it is uncertain why Areúsa feels shame. Like Saint Thomas Aquinas, Celestina feels that the similitude of their trades should prevent Areúsa's shame. The old procuress retorts:

¿Qué es esto, Areúsa? ¿Qué son estas estrañezas y esquividad, estas novedades y retraymiento? Parece, hija, que no sé yo qué cosa es esto, que nunca vi estar un hombre con una mujer juntos, y que jamás passé por ello ni gozé de lo que gozas, y que no sé lo que pasan, y lo que dizen hazen.... Pues avísote de tanto que fuy errada como tú y tuve amigos, pero *nunca el viejo ni la vieja echava de mi lado*, ni su consejo en público ni en mis secretos (212, emphasis added).

Celestina adduces their sameness in trade and experience. For Celestina, Areúsa's shame is unjustified. Not only has the old bawd done what Areúsa is about to do, but she never kicked deviant senile voyeurs who were willing and desirous to watch her have sex with her «amigos». Celestina, on the one hand, was *like* Areúsa, but unlike her, the bawd never allowed shame to get in the way of their (her and her «viejos» and «viejass») ability to have a good time. Though it is unlikely that Celestina was a consummate exhibitionist, she uses the argument to blackmail Areúsa and guilt her into accepting her new role of exhibitionist. Thus attesting to Aquinas' hypothesis, the voyeuse explodes against her shyness in an attempt to save her dignity as a prostitute turned go-between:

Por hazerte a ti honesta me hazes a mí necia y vergonçosa y de poco secreto y sin esperiencia y me amenguas en mi officio por alçar a ti en el tuyo. Pues de cossario a cossario no se pierden sino los barriles (212).

18.— Aquinas, (2006, 63). Then, the Italian Saint adds: «Consequently the nearer a person is to us the less he wakens in us feelings of shame».

From prostitute to prostitute, argues Celestina, shame is unwarranted. In a recent article that explores the strong visual imagery that proverbs convey in *Celestina*, John T. Cull comments about the perplexity of the visual image that Celestina's *paremia* («de cossario a cossario...») conveys. However, Cull uses Covarrubias' literal explanation of the axiom to suggest that Celestina utters the illocutionary adage as a «harsh admonition» for denying her the pleasure of voyeurism (2015). Celestina is rather saying that from prostitute to prostitute Areúsa's feigned prudish behavior is unnecessary and unjustified, for there are no differences between them. As Bienvenido Morros Mestres asserts, Celestina's proverb «quiere dejar claro que las dos son de la misma condición».<sup>19</sup>

Seeing Celestina's contrived anger and realizing that the go-between is right for pointing out their *doubling*, Areúsa stoops and allows Celestina to be an active participant in the act of lovemaking. By putting aside her shame, Areúsa overtly accepts her new role as exhibitionist and fetishized object who will satisfy Pármeno's sexual pleasure and Celestina's scopophilic desire. Despite Areúsa's effusive display of shame, it would be a mistake to see Areúsa as a passive object of Pármeno's desire and of Celestina's voyeurism. Areúsa, as we learn after Celestina's death, is anything but a naïve and passive teenager (Snow 2000). After noting the shame that Pármeno causes in the harlot, Morros Mestres questions Areúsa's sincerity for her alleged prudishness (2010), which underscores the tension and the very contradictoriness of the *mochacha* caused by the interplay between shame and desire. Areúsa accepts her role as the matrix of desire for both Pármeno and Celestina as a way to augment her own sexual pleasure. In Areúsa's psyche, Celestina's phallic gaze functions in many ways: it runs the gamut from shame to an intense sexual enhancement. Through Celestina's blackmailing and through her own ever-increasing arousal, Areúsa's shame gives way to an exhibitionist desire by staging her body as the focal point of Celestina's voyeurism:

Madre, si erré, aya perdón, y llégate más acá, y él haga lo que quisiere, que más quiero tener a ti contenta que no a mí; antes me quebraré un ojo que enojarte (212).

Areúsa invites Celestina to get closer to observe their every movement, while signaling to her lover that her body is *open* to satisfy his sexual needs. Pármeno and Areúsa, then, begin to play their roles as objects of Celestina's scopophilia. Celestina's envy («dentera»), which, as Burke and Sarah Spencer note, is dovetailed with vision,<sup>20</sup> cannot bear to watch

19.—Morros Mestres (2010). Just a little later, Morros Mestres quotes Celestina where the go-between tells Elicia that she *knows* Areúsa: «Esotra tu prima yo me la conozco». Celestina means that there are no differences between them, and hence she should not pretend to be ashamed.

20.—Burke, for example, avers: «If he or she is pleased with what is seen, a desire to possess the object or share in the relationship may follow. If the desired object is possessed by a third

their naked bodies in ecstatic movement while she can only stare with envious lust. Whereas before the sexual act, she was content to be an active voyeur, during the lovemaking, she cannot bear to be a passive agent of the act, so she departs.<sup>21</sup>

Celestina's role in the sex scene is to serve as catalyst of desire and as eraser of shame. She uses sexual imagery in her rhetorical discourse to elicit lust in Areúsa. She both speaks about sex and touches Areúsa's genital area under the excuse of trying to help the young prostitute with her *mal de la madre* («más arriba la siento sobre el estómago» 206, complains Areúsa after Celestina presumably touches her close to her vagina). Celestina's sensual discourse and antics partially achieve her goals, but they also trigger an intense feeling of shame. By using the recourse of eliminating their differences, Celestina is able to persuade Areúsa to cast aside her shame. In her study on mimetic desire and violence in *Celestina*, Madeline Sutherland notes the psychological processes that take place in eliminating differences (2003). Through the combined tactics of creating an ambiance of eroticism and eradicating any traces of modesty that triggered Areúsa's shame, Celestina achieves her goal of erasing their sense of shame and thus enabling the consummation, which as Castro notes, has grotesque echoes of the Germanic custom of «Beilager» (the going to bed of noble newlyweds in the presence of witnesses), which Castro claims to have been extant in Naples' culture during Rojas' time.<sup>22</sup> Unable to contain the intense pleasure of her voyeurism and to participate in the coupling, she decides to allow the new lovers to satisfy their passion without her intrusive and transgressive gaze.

### Voyeurism and Shame in Calisto and Melibea's Sex Scenes

As Corfis notes, Calisto and Melibea's sex scenes mirror that of Pármeno and Areúsa. Rojas employs an analogous narratological mechanism to convey similar imagery and provoke comparable emotions in characters, voyeuses and readers alike. Despite the social asymmetry between Areúsa and Melibea,<sup>23</sup> the objectifying gaze of the voyeuses and the sexualiza-

party or if this party impedes a relationship, a dangerous and destructive jealousy may result. But since this jealousy has been occasioned visually, it is *invidia*, a covetousness intrinsically connected to an act of vision» (Burke, 73-74).

21.— «No tengo ya enojo, pero dígotelo para adelante. Quedaos a Dios, que voyme solo porque me hazes dentera con vuestro besar y retoçar, que aún el sabor en las enzías me quedó; lo le perdí con las muelas» (212).

22.— Castro (1965, 163): «Se crea así una versión grotesca de cómo se consumaba el matrimonio de personajes regios ante testigos de su familia».

23.— Some critics have even suggested that Areúsa could have served Melibea's house before asserting her independence as a way of life. Cf. Morros Mestres (2001 and 2010).

tion by their lovers drag the two to an equalizing locus of thingness. Just like Pármene in the climax of his sexual arousal admits that Areúsa's gaze (beauty) «killed» him, Melibea confesses to the *aojadora* Celestina that Calisto's «vista me cativó» (242) after having been fascinated by the spell that Celestina casts in her «hilado». In his *Breviloquio de Amor e Amiciçia*, the exegete bishop of Ávila, Alfonso de Madrigal makes the distinction between those who are moved to love through sight and imagination, and those who are moved by «la insania de dentro». The former is easy to satiate through carnal means. The latter leads to *amor hereos*. Based on behavioral patterns, we can surmise that Calisto and Melibea suffer from a combination of the two. They fell in love through visual means («En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios» 89) that led to *insanity*. Calisto's madness turns him into an apostate and Melibea's into a social outcast. Pármene, however, only suffers from the «insania de dentro», caused by his transitory lust to possess Areúsa.<sup>24</sup>

As Cristina Guardiola reminds us, Celestina's role as catalyst and mediator of the illicit affair is bound to bring shame and dishonor to both families. Commenting upon Sempronio and Pármene's motives for killing Celestina, Stephen Gilman notes the interconnectedness between shame and their murderous drive.<sup>25</sup> The concepts of «honra» and «deshonra» are closely linked to visual economies. If Melibea (or even Areúsa)<sup>26</sup> is seen with a lover—and vented out to the canaille—, her social persona, along with her family, becomes shamed and stigmatized by a sociopolitical order that polices moral codes with alacrity and severity. As Gilman notes, along with physical vertigo, fifteenth-century Spaniards felt an anxiety of moral vertigo cyphered by the Boethian «cayda de la fortuna», which was an underlying fear of losing their «honra» and their social standing.<sup>27</sup> Celestina's brazenness represents a threat to the patriarchal social fabric and to individual households that value honor above life itself (Brooks 2000). Medieval Spanish culture and polity, as Erna Ruth Berndt and H.

24.— El Tostado, moreover, argues that often men are moved to desire: «De sola vista o imaginación de figura muy exçellente al deseo carnal comixtió se muevan» (2001, 18). Those who are moved by sight or imagination, argues the Tostado, «tienen movimiento de amor e son propiamente amadores» (18).

25.— Gilman (1972, 214): «However, in spite of their vaunted shamelessness, they are shamed, so deeply ashamed that, when Celestina later accuses them of cowardice, the insult is unbearable and becomes the immediate cause of her murder».

26.— When Celestina is trying to arouse Areúsa sexually so that Pármene can come up and have sex with her, the young prostitute tells her that if she is seen by her envious neighbors, her lover will kill her: «Que tengo a quien dar cuenta, como has oydo, y si soy sentida, matarme ha. Tengo vezinas embidiosas; luego lo dirán» (209).

27.— Gilman (1955). Gilman quotes Socia's warning to Calisto after the execution of Pármene and Sempronio: «Recuerda y levanta que si tú no vuelves por los tuyos, de cayda vamos». Socia's words «de cayda vamos» voices out the fifteenth-century Spanish anxiety of their sense of honor.

Th. Oostendorp prove, placed a great price on the concepts of «honra» and honorability to the extent that the value of life paled in comparison (cf. Brooks, 2000).<sup>28</sup>

The «vista» that bounds Melibea within the intricate web of desire and lust turns into a panoptic gaze that objectivizes her by forcing her to occupy the central position in the visual field of scopophilic desire. By embracing her subaltern role as a captive to Calisto's phallic gaze, Melibea (un)willingly consents to embodying the limelight for the transgressive gaze that threatens both her self-fashioning as a noble lady and her integrity. During the sex scenes between Calisto and Melibea, Lucrecia's eyes typify a visual filter through which the reader (and Rojas himself) can satisfy his voyeuristic pleasure by means of identification with the randy maidservant (see Weissberger 1996). Melibea's spellbound willingness to become the axial locus of the Other's gaze, however, comes fraught with shameful feelings and even guilt that can only be tempered by her keen sexual arousal.

Just before Lucrecia and Celestina arrive to Pleberio's domicile in Act 9, they find Melibea, like Calisto at the beginning of the *Comedia*, desolate and lovesick in her chamber, uttering a monologue in which she expresses feeling both guilt and shame about her abject state of courtly beloved. Paradoxically, her guilt and shame are not directed toward her parents. Instead, Lucrecia usurps the role of Pleberio and Alisa as recipient of her trust and concern. Melibea's state of psychoaffective confusion overlooks the fact that that it would be her parents who will suffer the direct consequences of her shame and ignominy.

Outside her chamber door, Lucrecia and Celestina stop to eavesdrop on Melibea's woeful complaints, a prolepsis to the final monologue confessing her faults to her father before she hurls herself off the edge of the tower:

¡O mi fiel criada Lucrecia!, ¿qué dirás de mí; qué pensarás de mi seso quando me veas publicar lo que a ti jamás he querido descubrir? Cómo te spantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüenza, que siempre como encedrada donzella acostumbré tener (242).

Melibea's premonition to «publicar» her intimate desire portends to the dénouement of the *Tragicomedia* when her tryst with Calisto transcends the realm of the private into the public sphere, and her reputation and her

28.— Cf. Berndt (1963). Oostendorp (1962, 81). Let us remember Melibea's words just after she loses her virginity to Calisto: «La pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fuesses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza; cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre» (290). These words would later be echoed by the author of the *Comédia Eufrosina*: «É bem, senhora, e que conta daria eu de mi dessa maneira? se eu nam soubesse muito certo qu'ee tudo nelle nella pedra em poço com minhas mãos me mataria» (Ferreira de Vasconcelos 1918, 146).



family's become fodder for the people's evil tongue. Above all, Melibea fears her impending loss of «honestidad» and «vergüença» that are intimately linked to her condition of «encerrada donzella» (cf. Brooks 2000). As Stallybrass notes, the gauges of a *donzella encerrada* are «the enclosed body, the closed mouth, the locked house» (Stallybrass 1986), all of which are undermined by Melibea's loss of *vergüença*. We can add to Stallybrass' list the prominence of the «closed eyes». According to medieval love lore, desire and love entered through the orifice of the eyes.<sup>29</sup> Pármeno and Melibea (and Calisto) claim to have been seduced by and through sight.

When Celestina enters into Melibea's chamber, she finds a love-sick lady who claims to feel snakes eating her heart inside her body. Both Sanz Hermida and Burke interpret Melibea's words («Madre mía, que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo» 243) as proof that Celestina embodies a basilisk-like character capable of casting an evil eye upon her victims.<sup>30</sup> The spell enters through Melibea's eyes into her heart, thus pleasing Celestina's wishes in her demonic invocation («y [con el hilado] de tal manera quede enredada que quanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición» 152). Both Melibea's sight («mirare») and her heart are prominent components in Celestina's spell. Melibea knows that her *amor hereos* entered through the vessels of her eyes: «Pero ¿cómo lo podré hazer, lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado que la vista de su presencia de aquel cavallero me dio?» (242). We could argue that Melibea was *captivated* both by Celestina's *aojamiento*, using her thread as physical means (hex), and by Calisto's sight. Rather, as Burke asserts, Celestina's bewitching *aojamiento* enabled Calisto's *vista* to captivate the lovelorn lady.

Despite her obvious state of mental alienation, Melibea is consciously battling against her sense of shame. The young beloved cannot explain her

29.—The anonymous author of *La Celestina Comentada* offers an entire catalogue of classical and medieval poets and moralists, including Saint Isidore, who show the anxiety of the female gaze and how it breeds lust in men both when women see and when they are seen: «Dize en este proposito Sancto Ysidoro... que las primeras armas de la fornicacion e por lo que a ella venimos son los ojos, las segundas armas es el hablar con la muger» (147). For the prominence of vision to make people fall in love, cf. Akehurst (1989). Juan Rodríguez del Padrón's religious parody *Los siete gozos de amor* attests to the power of vision in enhancing erotic desire in the lover. Dorothy S. Severin schematizes the seven *gozos* as follows: 1. First sight of the lady. 2. First visual recognition by the lady (she returns the gaze with interest). Severin (2005, 22). Cf. Alfonso de Cartagena (2012, 338) warns men to flee from the sound and sight of women. In a gloss for «Los ojos y las orejas», the convert Bishop declares: «E por estos dos remedios de los ojos y las orejas, según dice Ovidio, es de buscar otra tierra lueña, donde vaya partiéndose y apartándose de aquella tierra donde está la amada cuyo amor quería dejar». Cf. Canet Vallés (1990).

30.—Celestina's characterization as the subject of a malefic and poisonous eye serves as foil to Melibea's gaze as the embodiment of the troubadour lady who issues forth arrows of love that wound the heart of lovers. In his voyeuristic description of Melibea's beauty, Calisto tells Sempronio that Melibea «unos ojos tiene con que echa saetas» (191).



«illness». She is perplexed as to how her heart could be overwhelmed by an emotion that overpowers her own sense of selfhood. However, she is aware of her social duties and self-worth, and her shame serves as the only shield. Invoking the Aristotelian deontological hypothesis of the golden mean, Alfonso de la Torre, whose work provides a philosophical backdrop for Rojas' *Celestina*, affirms that shame, not reason, reins in women's desire: «E es la cabsa porqu'el su freno no es la razón, syno la vergüença» (Girón Negrón 2001, 261). Just like she had done with Areúsa and Pármeno, Celestina strives to corrode her sense of shame and «honra» in order to compel her to disclose her passion for Calisto. As soon as the procuress declares the name and the nature of her «illness», Melibea falls into a swoon:

O, por Dios, señora Melibea, ¿qué poco esfuerço es éste?  
 ¿Qué descaescimiento? ¡O mezcquina yo; alça la cabeça!  
 ¡O malaventurada vieja, en esto han de parar mis passos!  
 Si muere, matarme han; aunque biva, seré sentida, que  
 ya no podrá sofrirse de no publicar su mal y mi cura....  
 Abre tus claros ojos (249).

Celestina tautens Melibea's chord to the limits, and out of shame for her illicit passion, she faints. As Hall Martin notes: «It is made clear in the text that this swoon marks the end of her modesty, her *danger*, her shame» (1972, 95). Melibea's faint marks a watershed crux where she «consciously» decides to forgo her shame and embrace her destiny as a courtly beloved, one, as Lucrecia avers, where her only options are «morir o amar» (251). Lucrecia's prophetic assessment could have also said: «amar» and *then* «morir». Joseph T. Snow affirms that Melibea's syncope marks a conversion of her worldview and a displacement of her sense of womanhood, and «she energetically embraces the new ways, as many converts do» (1992). Melibea's opening of her «ojos claros» symbolizes a new awakening, a liminal awakening into the world of Celestina's hedonism («faltándome Calisto, me falte la vida» 309), an emergence into a new life she wants to live with the sole purpose of satisfying Calisto's every sexual desire (and her own): «[Mi vida], porque él de mí goze, me aplaze» (309). It is an awakening orchestrated through Celestina's conduit, a shift of ideas (and ideals), where the loss of shame leads to the gain and a full embrace of her sexuality and womanhood.

Melibea's irrepressible passion leads her to betray her social norms, her family and herself. With the assistance of Celestina, Melibea contrives to see Calisto *that* very day at midnight in her garden. Once in the garden, Calisto engages in a lustful misconduct that she tries to repel. Like Celestina, Calisto is shameless and lewd. When Calisto engages in fondling and groping, and aware of Lucrecia's unblinking presence, Melibea begs him to stop and to «goza de lo que yo gozo, que es ver y llegar a tu persona» (288). As Sears notes, Melibea's words suggest that Calisto

does not stop to look and talk to her. He proceeds directly to intercourse (2001, 122). Melibea asks Calisto to accept her definition of love, «one that conserves the distance between us, and thus, my honor».<sup>31</sup> As critics note, Melibea sees herself as the heroine of courtly love narratives, one that was praised and admired but not touched («Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, desto que es propio fruto de amadores» 289). Snow comments that Melibea «se halla entre el lenguaje de sus lecturas y el de la vida real» (1916). Like Gradissa in Flores' *Grimalte*, Melibea's reading of Ovid's *Heroides* and *Metamorphoses* has contributed to her self-fashioning as a courtly beloved (Brownlee 1990, 178).

In stark opposition to the courtly love values he exhibited at the beginning that triggered «la furia de Melibea» (Otis H. Green 1953, Lacarra 1997), Calisto resorts to objectivizing and sexualizing Melibea's body, which undermines his very first and sacro-profane words: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios» (89). Melibea's response to the hyperbole during their very first encounter in her garden showcases her pleasure of being looked at (but not touched): «¿Por gran premio tienes éste, Calisto?» (91). The deictic «éste» is a reference to her body, and her sardonic self-referentiality is a clear invitation to gaze, fetishizing her own body with the up and down motion of her hands, which calls into question the whole notion of her shame. During the sex scene, however, Calisto admits his shamelessness («Perdona, señora, a mis desvergonçadas manos» 289) but refuses to refrain from his lustful actions because «Calisto is already in the throes of desire» (Corfis, 1996).

Ashamed of Calisto's licentious behavior and of her own docility, Melibea begs her maidservant Lucrecia to go away: «Apártate allá, Lucrecia» (289). Brazen and lewd, Calisto responds with a narcissistic and exhibitionist declaration: «¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria» (289). Calisto's «gloria» harks back to his treatment of Melibea both as a deity and as the goddess of his religion of love, which Sutherland reads as an erasure of differences between Melibea and God («¿Mujer? ¡Oh grosero! ¡Dios, Dios!... Por dios la creo, por dios la confesso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora» 99).<sup>32</sup> «Gloria», as Peter E. Russell and Keith Whinnom note, is a euphemism for his sexual pleasure.<sup>33</sup> Lucrecia's transgressive gaze discomfits Melibea but enhances Calisto's desire

31.– Sears (1992). Cf. Snow (2000) says that Melibea «may have, through her readings (see McPheeters [1973]), acquired a romantic and literal idea of love».

32.– Cf. «Melibeo só, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo» (97). Melibea, indeed, accepts her role as a divinity by comparing herself to God. Just before Celestina asks her to cure Calisto's toothache, the self-delusional lady responds: «Que yo soy dichosa, si de mi palabra ay necesidad para salud de algún christiano. Porque hazer beneficio es semejar a Dios» (164).

33.– Pármeno's impatience to share the news of his sexual encounter with Areúsa attests to its double meaning («¿A quién daré parte de mi gloria» 216).

and pleasure, which makes Calisto's exhibitionist impulse —when he received Melibea's *cordón*— come true.<sup>34</sup> Melibea's shameful contrast Calisto's boldness and deviant exhibitionism. The «pareja perversa», as Weissberger called it, appears personified in Lucrecia and Calisto. The voyeur wants to ogle, and Calisto augments his pleasure with her voyeurism. Melibea, conversely, seems abashed by the «perverse pair», never at ease with Calisto's embraces in her servant's presence but never letting her shame get in the way of her sexual pleasure. Perhaps because she has become the object of both voyeurism and unwilling exhibitionism and because her own (and Calisto's) actions threaten her *status quo* as virtuous maiden, Melibea rejects both Lucrecia's scopophilia and Calisto's self-promoting exhibitionism (Gerli, 2011, 104):

Yo no los quiero de mi yerro. Si pensara que tan desmesuradamente te havías de haver conmigo, no fiara mi persona de tu cruel conversación (289).

If not false, Melibea's complaints are contradictory at best. Berndt notes in Melibea a keen sense of «responsabilidad social» and «conciencia social» and argues that «Melibea no quiere testigos de su yerro» (1963, 61). However, at this point, Melibea's sense of shame and social consciousness could be a mere mask to feign her condition of «donzella encerrada», for, as Hall Martin and Snow noted, Melibea's swoon represents a symbolic abandonment of her shame and an endorsement of her condition as courtly beloved —an act of self-affirmation and of self-delusion (Burrus 1994). Russell hits the mark when he avers that Melibea behaves like a madwoman after she concedes her passion for Calisto (Russell 2001, 63). The confession of her tryst to her father before her death attests to her loss of shame and social responsibility, given the stigma of sex out of wedlock and the harsh condemnation of suicide during the Middle Ages (Schmitt 1976, Murray 1998, 2000, López-Ríos 2005, Snow 2016). Saying that she was not expecting Calisto's sexual advances after she invited him to penetrate her garden, a symbol for her body, at midnight is to be naïve.<sup>35</sup> However, it does not mean that Melibea does not feel shame. As we noted with Areúsa, her contradictoriness is symptomatic to the interplay of her shame and her sexual arousal. Calisto

34.— Calisto's exhibitionism is present throughout Rojas' work. When Celestina brought him Melibea's *cordón*, he wants to go out into the streets to show it off as if it were Melibea herself: «O tú (Celestina), alegría de las viejas mujeres... no me haze mi vergüenza, suelta la rienda a mi contemplación; déxame salir por las calles con esta joya, por que los que me vieren sepan que no ay más bienandante hombre que yo» (192-3).

35.— Cf. Sauer (2013). Analyzing the symbolism of religious spaces, Sauer says: «Here the anchorhold is specifically tied to the status of the anchoress's hymen. Her physical purity assures the spatial purity of the cell. Anything that pollutes her pollutes the space, just as anything used to control and purify her keeps the space controlled and purified». Likewise, Melibea's garden is simultaneously her father's garden and her body.

and Lucrecia know it, and neither of them listens to her pleas. Calisto resumes his touching and moves to lovemaking, and despite Melibea's orders, Lucrecia remains watching and listening, though from afar, wishing Calisto's servants would make a move on her to satisfy the desire that has sprouted from her voyeurism and that is causing (erotic) headaches.<sup>36</sup>

After Calisto departs from the garden, Melibea appears concerned about the extent to which Lucrecia observed (or heard). Melibea, then, asks her with a subdued tone: «¿Asnos oýdo?» (291). The question itself represents a kind of dysphemism. What Melibea really wanted to know was if Lucrecia had *watched* them («Asnos *mirado*»), but she is ashamed of asking the right question as much as she is afraid of the frank answer: «No, señora», the embarrassed servant lies, «*que durmiendo he estado*». As Gerli notes, Lucrecia «se niega a admitir que estuviera escondida en la oscuridad mirando y escuchando a los amantes durante su primera noche de amores en el jardín». <sup>37</sup> According to Gerli, Lucrecia denies her voyeurism out of shame, but her lie is undercut by Melibea's unconscious confession of Lucrecia's scopophilia («y después de un mes ha, como *as visto*, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza» 309, emphasis added) and by the servant's lustful behavior during the last visit the night of Calisto's death, when Lucrecia cannot hold back from treating Calisto as a lover (Gerli, 2009), which showcases her contagion of mimetic desire and the loss of differences with Melibea.

Lucrecia's shamelessness during the sexual encounters when she behaves like a lustful mistress contradicts her shame during Celestina's first visit when she refuses to pronounce Celestina's name out of shame: «¿Por qué no le dizes [Celestina's name]?» Alisa asks the embarrassed servant, to which Lucrecia blushes: «He vergüença» (156). Lucrecia's shameless attitude toward Calisto attests to her excitement aroused by visual and aural exposure to the lovers' torrid encounters. The servant's lewdness has led Katherine Eaton to suggest that Calisto and Lucrecia could have had a romance (1973). However, other than her lustful behavior with Calisto, at which Melibea friskily scoffs, as Deyermond notes, there is not enough evidence to believe her assertion.<sup>38</sup>

36.— During Calisto and Melibea's foreplay, while Lucrecia sees and hears Melibea's amorous resistance, Lucrecia complains: «Mala landre me mate si más los escucho. ¿Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose porque le rueguen!... Pero también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me hablasen entre días; pero esperan que los tengo que ir a buscar» 328. Cf. Rafael Beltrán notes that Lucrecia's «envidia de la *visión* le causa dolor de cabeza» (1997). Saguar García avers that memorable stories of «sex, violence, and death, as well as all the associated with intense feelings» qualified for *imago agens* (2015).

37.— Gerli (2009). Cf. Snow (2000): «It must be said, in Lucrecia's defense, that since the first coupling of the lovers in Act xiv, she has been sharing —as an onlooker— in their lovemaking».

38.— Deyermond (198). Cf. Corfis, (1996). In a separate study, Deyermond (1993) alludes to Lucrecia's attitude toward Calisto as «an illusory romantic sisterhood».

Minus the love songs from Melibea and Lucrecia, the second (and last of the *Tragicomedia*) rendezvous between the protagonists mirrors the first. Much to her chagrin, Calisto's hands cannot control themselves or be controlled, and Melibea's erotic disapproval offers glimpses of shame. Although the sincerity of her shame cannot be authenticated, it keeps resurfacing even after a month-long sexual relationship. The unavowed source of their behavior is the presence of Lucrecia who has not missed a single moment of their encounters. Like the first rendezvous, Melibea declares the pleasure of Calisto's presence and gaze: «Cata, ángel mío, que así como me es agradable tu vista sossegada, me es enojoso tu riguroso trato» (327). When Calisto finds himself before the beauty of Melibea's body, he lives in a permanent state of sexual excitement. Calisto's vision of Melibea as a divinity («los gloriosos santos que se deleytan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo» 90) has degraded to sheer bestiality (Girón Negrón 2001, 263). Calisto declares that he rejoices in seeing Melibea, but, as Sears notes, he hardly looks at her or at her «ojos verdes», which are associated with «visual contact with divinity» (Ealy, 2012). Melibea complains about his brashness and lack of refined love: «¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?» (327). Calisto, then, utters his most infamous words of the entire text: «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas» (328). As Castro notes, Rojas deploys sadistic overtones that seem to be the undercurrent of the entire month of illicit lovemaking.<sup>39</sup>

Russell (2001, 584) and Severin (2008, 328), on the other hand, see in Calisto's bestial paremiological reference a *humorous* (but brutal) punning in their amorous foreplay. Deyermond, however, dismisses Melibea's complaints as masking her real feelings and intentions, arguing that a month of sexual encounters render her words meaningless.<sup>40</sup> To a greater or lesser extent, these critics' interpretations are accurate, but they also overlook Melibea's deep rooted anxiety about her sense of shame that impinges upon her own self-fashioning of «encerrada donzella». Lucrecia's transgressive gaze shakes Melibea's anxiety from its very core because it conditions the way Calisto behaves and the way she experiences her sexual encounters. Whereas Melibea feels like, as we noted with Areúsa, a coded object connoting «*to-be-looked-at-ness*» and (ab)used, Calisto experiences an extreme pleasure enhanced by Lucrecia's voyeuristic glance that feeds into his own penchant for exhibitionism.

39.– Castro (1965, 111): «Rojas pone una nota de sadismo en la posesión de Melibea por Calisto, con la criada Lucrecia junto a ellos, como testigo de oído sí no de vista».

40.– Deyermond (2007). The British philologist declares: «The first meeting in the garden is quite different from the second, when Melibea's 'no me destroces ni maltrates como sueles' cannot, after a month in which she and Calisto have made love almost every night, be taken seriously; indeed, she cannot have intended her words to be taken seriously».

The pattern of wanting privacy from Melibea and the desire to be watched from Calisto is exemplified by Melibea's question: «Señor mío, ¿quieres que mande a Lucrecia traer alguna collación?» (328). Melibea's real intentions are fairly obvious. She wants to find an excuse to take her body away from Lucrecia's deviant field of vision. Calisto's response conveys his own intentions: «No ay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder» (328). As Castro noted with *Celestina*, Calisto's desire for Melibea is as much about pleasure as it is about power. Melibea's objectified body satisfies Calisto's narcissistic exhibitionism by «inviting» visual (and aural, as his servants also hear and partake from the banquet of the senses) witnesses to *behold* his «gloria» and his power over his fallen goddess. His act of «quitar... las plumas» satisfies both his visual pleasure by denuding her, as well as his strong sense of entitlement by exerting his power over her body, while Lucrecia watches and melts of «dentera» (sexual heat).

Unbeknownst to Lucrecia (and perhaps to Calisto), it is her gaze that controls and negotiates pleasure with the subversion and articulation of the gaze. Lucrecia's gaze allows Melibea to play her role as a chaste lady by exaggerating her unfounded perception of shame, and Lucrecia's voyeurism is a precondition *sine qua non* Calisto can play the role of self-fetishized *macho* and of exhibitionist. In other words, without Lucrecia's unblinking eyes, the sexual experience of both lovers will not reach the same levels of erotic enhancement and self-assertion. Like Melibea's arrows-of-love-issuing eyes («unos ojos tiene con que echa saetas» 191), Lucrecia's eyes emit arrows of desire and lust that penetrate through the lovers' eyes to augment their *jouissance*, from which Lucrecia herself feeds to satisfy her own aberrant sexual drives. Like *Celestina* in Pármeneo and Areúsa's scene, Lucrecia displaces and replaces her sexual pleasure with the act of watching. Lucrecia plays a central role in the negotiation and commerce of desire that circulates like a currency that *Celestina* has set in motion (Gaylord, 1991), which harkens back to Sempronio's reprimand to Calisto when the lovesick patrician wanted to possess Melibea quickly: «Quisieras tú ayer que te traxeran a la primera habla amanojada y embuelta en su cordón a Melibea, como si ovieras embiado por otra qualquiera mercadería a la plaça» (224). It is through Lucrecia's gaze that Melibea becomes a «mercadería», a commodity, and that the reader and Rojas can find an oblique peeping hole to live and partake of the lovers' passion in the same chronotopic simultaneity as the zealous servant.

Voyeurism and shame, then, operate within the same discursive level and are often triggered by the same source. In the first scene between Pármeneo and Areúsa, *Celestina* embodies the cause and the only possible solution to move beyond their shame and consummate their desire. Like Calisto's passion for Melibea, as Melibea herself prophetically tells *Celestina*, Pármeneo and Areúsa's shame and cure for their shamefulness «salen

de una misma fuente» (165). She acts like a deterrent to and a catalyst for desire. Celestina's presence and lewdness make the lovers self-conscious and uncomfortable to the point that they refuse to look at each other. The mastery of Celestina consists of weakening their shamefulness by reestablishing the foundation that her voyeuristic gaze had breached, and she does it through her use of her masterful rhetoric and her ability to understand the weak points of her adversaries (cf. Márquez Villanueva 1993). As Blanco asserts, the procuress appeals to and deploys all five senses in order to achieve her goals.<sup>41</sup> Celestina's bombastic statement («que no sólo lo que veo, oyo y cognozco, mas aun lo intrínscico con los intelectuales ojos penetro» 121) represents an accurate account of her metaphysical *aisthesis* and instinctive genius to manipulate and tergiversate reality to her advantage through the articulation of her gaze and discourse. By knowing the ins and outs of human psychosexuality and her «philosophy of *hedonistic love*» (Foster 1965), Celestina is able to undercut their sense of shame by augmenting their levels of sexual arousal to a higher level than their sense of shame in which, as Freud notes with scopophilia and shame, the desire to have sex trumps their shame caused by Celestina's gaze.

Although Celestina is not the voyeuse during the sex scene between Calisto and Melibea, she is responsible for undermining her sense of shame. As Hall Martin and Snow noted, Melibea's swoon is a metaphorical dismissal of her shame, largely caused by her keen sense of being an integral part of a social body that rejected and punished such behavior. Celestina, then, weakens Melibea's perception of shame, but she does not eradicate it completely. Melibea's shame resurfaces when she feels that she is at the center of Lucrecia's voyeurism and Calisto's exhibitionism. Like Areúsa (and even Pármeno), Melibea ignores her better self partly because, as Burrus notes, she is self-delusional about Calisto and partly because Calisto elevates her sexual excitement to a higher level than her foreshortened shame. Lucrecia's objectifying gaze, as Lacarra notes, expresses her desire in a similar manner as Calisto's servants (Sempronio, Socia, Tristán) express theirs. But beyond expressing her sexual desire, Lucrecia's gaze also becomes the matrix of Calisto's (auto)-erotic desire.<sup>42</sup> At the end, both Areúsa and Melibea accept their abject roles as objects of the voyeuristic gaze and are turned into (un)willing fetishes of exhibitionism that cater to the desires of the voyeuses, readers and authors alike.

41.– Blanco, 1999: «No es casualidad que, en todo este jardín de los sentidos que es la *Celestina*, sea precisamente la alcahueta quien más y mejor pone a contribución los cinco sentidos para lograr sus fines».

42.– Gerli, 2011, 104, argues that Lucrecia's gaze enhance his pleasure but also creates an form of «auto-erotic arousal», which is probably more evident after the first night of pleasure when Calisto is raging against the judge who sentenced his servants to be decapitated without a just trial. He intentionally resorts to his memories with Melibea the night before to trump his anger against the «unjust» judges.



## Works cited

- AKEHURST, F. R. P., «Words and Acts in the Troubadours,» in *Poetics of Love in the Middle Ages*, Ed. Moshe Lazar and Norris J. Lacy, Fairfax, (1989), pp. 17-28.
- ANONIMOUS, *Celestina Comentada*, ed. Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera and Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (2002).
- AQUINAS, Saint Thomas, *Summa Theologiae*, Volume 43, Temperance: 2a2ae. 141-154, ed. Thomas Gilby, Cambridge, Cambridge University Press, (2006).
- BELTRÁN, Rafael, «Eliseu (*Tirant lo Blanc*) ante el espejo de Lucrecia (la *Celestina*): retrato de la doncella como cómplice del amor secreto,» in *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones Interpretativas*, ed. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, (1997), pp. 15-42.
- BERNDT, Erna Ruth, *Amor, Muerte, y Fortuna en La Celestina*, Madrid, Editorial Gredos, (1963).
- BLANCO, Emilio, «Ver, oír y callar en *La Celestina*,» in *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, (1999), pp. 365-371.
- BROWNLEE, Marina S., *The Severed Word: Ovid's Heroides and the Novela Sentimental*, Princeton, (1990).
- BURRUS, Victoria, «Melibea's Suicide: The Price of Self-Delusion,» *Journal of Hispanic Philology*, 19.1 (1994), pp. 57-88.
- BROUCEK, Francis J., *Shame and the Self*, New York, The Guilford Press, (1991).
- BROOKS, Kristen, «Discovering Melibea: Celestina's Uncontainable Doncella Encerrada,» *Celestinesca*, 24.1 (2000), pp. 95-114.
- BURKE, James F., *Vision, the Gaze and the Function of the Senses in Celestina*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press (2000).
- CANET VALLÉS, José Luis, «El proceso del enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental,» in *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. Rafael Beltrán Llavador and Josep Lluís Sirera, Valencia, Col.lecció Oberta, (1990), pp. 227-240.
- CARTAGENA, Alfonso de, *Los Cinco Libros de Séneca*, ed. José Luis Villacañas Berlanga, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, (2012).
- CASTELLS, Ricardo, *Fernando de Rojas and the Renaissance Vision: Phantasm, Melancholy, and Didacticism in Celestina*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, (2000).
- CASTRO, Américo, '*La Celestina*', *como contienda literaria*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, (1965).
- CAVINESS, Madeline H., *Visualizing Women in the Middle Ages, Sight Spectacle, and Scopio Economy*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, (2001).



- CORFIS, Ivy A., «*Celestina* and the Conflict of Ovidian Courtly Love,» *BHS*, LXXIII (1996), pp. 395-417.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, *La evolución genérica de la ficción fentimental de los siglos XV y XVI*, London, Tamesis, (2001).
- CULL, John T., «Seeing with Saying: The Visual Impact of Proverbs and Refrains in *La Celestina*,» *Celestinesca*, 39 (2015), pp. 137-180.
- DEYERMOND, Alan D., 'Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*', *Celestinesca*, 8.2 (1984), pp. 43-10.
- , «Female Societies in *Celestina*,» in *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, ed. By Ivy. A. Corgis and Joseph T. Snow, Madison, (1993), pp. 1-32.
- , «The Imagery of the *Tragicomedia*,» in *Actas de Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Juan Carlos Conde, New York, (2007), pp. 149-172.
- DÍAZ TENA, María Eugenia, «'Que paresces serena',» *Celestinesca*, 36 (2012), pp. 71-102.
- EALY, Nicholas, «Calisto's Narcissistic Visions: A Reexamination of Melibea's 'Ojos Verdes' in *Celestina*,» *eHumanista*, 21 (2012), pp. 390-409.
- EATON, Katherine, «The Character of Lucrecia in *La Celestina*,» *Annali dell'Istituto Orientali di Napoli-Sezione Romanza*, xv (1973), pp. 213-25.
- FERREIRA DE VASCONCELOS, Jorge, *Comedia Eufrosina*, ed. Bell, Aubrey F. G. Toronto, (1918).
- FLORES, Juan de, *La Historia de Grisel y Mirabella*, ed. by Pablo Alcázar López and José A. González Núñez, Granada, (1983).
- FOLGER, Robert, *Images in Mind: Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and Don Quijote*, North Carolina, The university of North Carolina Press, (2003).
- FOSTER, David W., «Some Attitudes Toward Love in the *Celestina*,» *Hispania*, 48.3 (1965), pp. 484-492.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *Séneca and Celestina*, Cambridge, Cambridge University Press, (1988).
- GAYLORD, Mary M., «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.
- GERLI, Michael E., *Celestina and the Ends of Desire*, Toronto, Toronto University Press, (2011).
- , «El placer de la mirada: voyeurismo, fetichismo, y la movilización del deseo en *Celestina*,» in *El mundo social y cultural de La Celestina*, ed. Ignacio Arellano and Jesús M. Usunáriz, Madrid, (2009), pp. 191-210.
- GILMAN, Stephen, *The Spain of Fernando de Rojas*, New Jersey, Princeton University Press, (1972).
- , «Fortune and Space in *La Celestina*,» *Romanische Forschungen*, 66.3 (1955), pp. 342-360.

- GIRÓN-NEGRÓN, Luis Manuel, *Alfonso de la Torre's Visión Deleytable: Philosophical Rationalism & the Religious Imagination in Fifteenth Century Spain*, Leiden, Boston, Brill, (2001).
- GREEN, Otis H., «La furia de Melibea,» *Clavileño*, 4 (1953), pp. 1-3.
- GYBBON-MONEYPENNY, G. B., «Introducción,» *Libro de Buen Amor*, Madrid, Castalia, (1988).
- GUARDIOLA, Cristina, «'El secreto oficio de la abeja': A Sociopolitical Metaphor in the *Celestina*,» in *Diacritics* 36.3-4 (2006), pp. 147-155.
- HALL MARTIN, June, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, London, (1972).
- HATHAWAY, Robert L., «Concerning Melibea's Breasts,» *Celestinesca*, 17.1 (1993), pp. 17-32.
- HAYWOOD, Louise M., *Sex, Scandal, and Sermon in Fourteenth-Century Spain*, New York, Palgrave MacMillan, (2008).
- LACARRA, María Eugenia, «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico,» in *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, (1997), pp. 107-120.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, (1962).
- MADRIGAL, Alfonso de, *Breviloquio de Amor e Amiciçia*, in *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, ed. Pedro M. Cátedra, Miguel M. García-Bermejo, Consuelo Gonzalo García, Inés Ravisini and Juan Miguel Valero, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, (2001), pp. 11-30.
- MARCH, Ausiàs, *Obra poética completa*, ed. Rafael Ferreres, vol. 1, Madrid, Castalia, (1976).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Orígenes y sociología del tema Celestinesco*, Barcelona, Anthropos, (1993).
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «Ovidio y la tradición médica en el *Perro del hortelano*,» *Anuario de Lope de Vega*, VII (2001), pp. 49-51.
- , «Areúsa en *La Celestina*: De la *Comedia* a la *Tragicomedia*,» *Anuario de Estudios Medievales*, 40.1 (2010), pp. 355-385.
- MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, London, Palgrave MacMillan, (2009).
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «'Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja': Melibea y la muerte infamante en *La Celestina*,» in *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Vol. 1., ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, (2005), pp. 309-330.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, (2008).
- RUSSELL, Peter, *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, (2001).
- OOSTENDORP, H. Th., *El conflicto entre el honor y el amor en la Literatura española hasta el siglo XVII*, Van Goor Zonen la Haya, (1962).

- SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «The Concept of *Imago Agens* in *Celestina*: Text and Images,» *Celestinesca*, 39 (2015), pp. 247-274.
- SANCHO IV, King, *Castigos*, In *Escritores en prosa anteriores al siglo xv*, ed. Pascual de Gayangos, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, (1860).
- SANZ HERMIDA, Jacobo, «'Una vieja barbuda que se dice Celestina': Notas acerca de la primera caracterización de Celestina,» *Celestinesca*, 18.1 (1994), pp. 17-33.
- SARTRE, Jean-Paul, *Being and Nothingness*, trans. By Hazel E. Barnes, New York, Washington Square Press, (1992).
- SAUER, Michelle M., «Architecture of Desire: Mediating the Female Gaze in the Medieval English Anchorhold,» *Gender & History*, 25.3 (2013), pp. 545-564.
- SEARS, Theresa Ann, *Clio, Eros, Thanatos: The «novela Sentimental» in Context*, Michigan, The University of Michigan, (2001).
- , «Love and the Lure of Chaos: Difference and Disorder in *Celestina*,» *Romanic Review*, 83 (1992), pp. 94-106.
- SEVERIN, Dorothy, *Religious Parody and the Spanish Sentimental Romance*, Newark, Juan de la Cuesta, (2005).
- SNOW, Joseph T., «Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I-XII),» *Celestinesca*, 37 (2013), pp. 119-138.
- , «The Sexual Landscape of *Celestina*: Some Observations,» *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 6 (2000), pp. 149-166.
- , «Una nueva lectura del suicidio de Melibea,» Unpublished (2016).
- SPEARING, A. C., *The Medieval Poet as Voyeur: Looking and Listening in Medieval Love-Narratives*, Cambridge, Cambridge University Press, (1993).
- SPITZER, Leo, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, North Carolina, Chapel Hill, University of North Carolina Press, (1944).
- STALLYBRASS, Peter, «Patriarchal Territories: The Body Enclosed,» in *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, ed. M. W. Ferguson, M. Quilligan and N. J. Vickers, Chicago, (1986), pp. 123-142.
- SUTHERLAND, Madeline, «Mimetic Desire, Violence and Sacrifice in the *Celestina*,» *Hispania*, 86.2 (2003), pp. 181-190.
- WALKER VADILLO, Mónica Ann, «La mirada mulveyana y el baño de betsabé en la baja Edad Media,» *Anales de Historia del Arte*, (2010), pp. 377-390.
- WEISSBERGER, Barbara F., «El 'voyeurismo' en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz,» *Crítica*, 66-67 (1996), pp. 195-215.

López González, Luis F., «Voyeurism and Shame: The Pleasure of Looking and the Pleasure of Being Looked at in *La Celestina*», *Celestinesca* 40 (2016), pp. 87-116.

#### RESUMEN

---

La visión y la vista transgresora son rasgos esenciales en la construcción psicosexual de los personajes de *Celestina*. Como notan los críticos, los discursos visuales condicionan el modo en que los personajes negocian relaciones interpersonales de poder y deseo, articulado por la mirada fálica. Este estudio es un análisis de la interacción de la escopofilia y la vergüenza in el encuentro sexual entre Pármeno y Areúsa y en los dos breves citas amorosas entre Calisto y Melibea en el jardín. El agudo sentido de vergüenza de Areúsa y Melibea repele la mirada transgresora de *Celestina* y Lucrecia respectivamente, pero a través de la astucia celestinesca y la excitación sexual, su vergüenza retrocede para dar paso a un aumentado placer sexual. Este estudio demuestra que ambas Areúsa y Melibea rechazan la mirada fálica de las voyeuses por la vergüenza. Después, su sentido de vergüenza es socavada por el discurso magistral de *Celestina* y una fuerte excitación sexual.

PALABRAS CLAVE: Voyeurismo, escopofilia, vergüenza, poder, deseo.

#### ABSTRACT

---

Vision and the transgressive gaze are essential features on the psychosexual make-up of *Celestina's* characters. As critics note, ocular economies condition the way in which characters negotiate interpersonal relations of power and desire as articulated by the phallic gaze. This study is an analysis of the interplay between scopophilia and shame in Pármeno sexual rendezvous with Areúsa and in Calisto's encounters with Melibea in the garden. Areúsa and Melibea's keen sense of shame deters the transgressive gaze of *Celestina* and Lucrecia respectively, but through cunning and erotic arousal, their shame recedes to give way to an enhanced sexual pleasure. This study proves that both Areúsa and Melibea reject the phallic gaze of the voyeuses out of shame. Then, their sense of shame is undermined by *Celestina's* masterful discourse and strong sexual arousal.

KEY WORDS: Voyeurism , Scopophilia, Shame, Power, Desire.



## Melibebe, Plácida y Serafina: tres muertes violentas en el primer teatro clásico

Laura Mier Pérez  
Universidad de Cantabria & IEMYR

Uno de los temas más presentes en el teatro renacentista, como ya señalara Gillet<sup>1</sup> es la temática del suicidio vinculada directamente a los procesos amorosos que se recogen en el teatro profano. Generalmente la desesperación amorosa caracteriza a los personajes masculinos que la utilizan como herramienta fundamental en su proceso de recuesta, ya sea como mero artificio retórico o como consecuencia de su avanzado estado de enfermo mental provocado por la intensidad del sentimiento. Sin embargo, aunque sea en menor medida, también los personajes femeninos de la escena renacentista enferman de amor, lo que les lleva, en ocasiones, a contemplar o cometer suicidio como única salida al debate entre su honor y su amor, si bien es cierto que la amenaza no se incorpora a su discurso de enamorada. En este trabajo queremos analizar tres claros ejemplos de suicidio llevado a escena, comenzando por el modelo trágico que plantea Melibebe, en la *Tragicomedia de Calisto y Melibebe*, de Fernando de Rojas, hasta llegar al frustrado y cómico intento de Serafina en la *Comedia Serafina* de Bartolomé de Torres Naharro, pasando por el también trágico suicidio con final feliz de Plácida en la *Égloga de Plácida* y Vitoriano de Juan del Encina.

La muerte de Melibebe solo puede ser comprendida desde la evolución de su personaje, por ser uno de los más perfectamente delineados de cuantos conforman el panorama renacentista, de ahí que nos tengamos que entretener brevemente en la comprensión de su enamoramiento para poder discernir de qué forma es tratado el motivo del suicidio por Fernando de Rojas. En el caso de Melibebe, además, hemos de tener en cuenta que es el personaje más complicado de entender por parte de la crítica del panorama teatral de principios del quinientos. El papel de la magia en su evolución psicológica ha generado numerosos estudios críticos a los que hemos de volver brevemente para considerar el desenlace coherente o no del personaje.

1.— *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, Philadelphia, University Press, 1961, pág. 48.

La crítica se encuentra polarizada principalmente entre quienes creen en la influencia de la magia en el enamoramiento de Melibea y de ahí se explican su suicidio, como consecuencia de la mediación diabólica,<sup>2</sup> y quienes ven en la intervención de Celestina un elemento innecesario para la trama argumental porque Melibea ya ha manifestado sus sentimientos desde la primera escena al preguntar inquisitivamente a Calisto —esa curiosidad que señaló Madariaga—.<sup>3</sup> En tercer lugar se sitúan los trabajos que ven en la magia un elemento accesorio que solo precipita lo que ya estaba establecido, véase el caso de Ana Vian:

Tienden a considerarse autoexcluyentes la funcionalidad de la magia y el poder de Celestina como agente psicológico en la intriga, aunque magia y psicología no se oponen. [...] Pensar en un proceso latente en Melibea no es antagónico con que Celestina lo precipite, aunque no lo desencadene por completo.<sup>4</sup>

Otra de las cuestiones tremendamente interesantes para el tema que nos ocupa y que ha sido objeto de los intentos de comprensión sobre nuestro personaje es el papel del desmayo en el acto IV y su posible relación con la muerte final. De nuevo, la explicación más extendida desde el trabajo de Russell es la que la considera uno de los efectos de la magia de Celestina, así como aquellas que encuentran un anclaje literario pre-

2.— Aunque no fue el primer trabajo publicado en esta dirección, recuérdense las opiniones de Marcelino Menéndez Pelayo (*Orígenes de la novela* III. *Cuentos y novelas cortas*. La «Celestina», Madrid, CSIC, 1962) o las de Marcel Bataillon (*La «Célestine» selon Fernando de Rojas*, París: Didier, 1961) el panorama cambió completamente con el estudio de Peter Russell «La magia como tema integral de *La Celestina*», *Studia Philologica: Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 241-276. Revisado y ampliado en *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, 1978. Para un estado de la cuestión más completo y un tratamiento más detallado de estas cuestiones remitimos al segundo capítulo de nuestra tesis doctoral, *La representación del amor: motivos amorosos del teatro español en el primer tercio del siglo XVI*, Universidad de Salamanca, 2015.

3.— Salvador Madariaga, «Melibea. Ganada es Granada», *Mujeres españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pp. 367-383. En esta línea respecto al personaje de Melibea se sitúan, entre otros, los trabajos de Erna Ruth Bernt *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1962; David William Foster, «Some Attitudes Towards Love in the *Celestina*», *Hispania*, 48.3 (1965), pp. 484-494; María Rosa Lida de Malikel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970 o Pierre Heugas, *La «Célestine» et sa descendance directe*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques e Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1973, Emilio de Miguel, *La «Celestina» de Rojas*, Madrid: Gredos, 1996 y más concretamente, «Melibea en amores: vida y literatura 'faltándome Calisto, me falte la vida'», ed. Pilar Carrasco, *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina», Anejo 31 Analecta Malacitana*, Málaga, Universidad, 2000, pp. 29-66, por citar algunas de las obras clásicas. Los trabajos en esta dirección, aún con objetivos diversos, han continuado hasta nuestros días, especialmente tras el impulso de los estudios feministas sobre *La Celestina* de la década de los 90.

4.— Ana Vian, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la *Celestina* y su linaje literario», José Luis Canet & Rafael Beltrán (eds.), *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 209-238; la cita en p. 211.

cedente en la tratadística moral o en la tradición literaria del amor cortés. Sin embargo, en la línea interpretativa que acabamos de señalar independiente al proceso diabólico de la alcahueta, hay trabajos que plantean la relación de Melibea con su desmayo de forma muy diversa. José Javier Rodríguez Rodríguez retoma la idea de Lida de Malkiel, que veía en el vahído la manifestación física de la derrota moral de Melibea pero lo lleva más lejos, ya que ve en él la renuncia completa de Melibea al ser social que le estaba destinado ser, la dama.<sup>5</sup>

En este sentido, Lacarra defiende, en una profundización en el personaje de Melibea, la dicotomía amor-honor en la que se mueve la protagonista, enamorada desde la primera escena donde lo muestra en su coqueteo con Calisto.<sup>6</sup> Además recalca cómo «el lenguaje eufemístico amoroso y el uso de los modos cortesanos [sirve] para disfrazar la lascivia y venderla como amor».<sup>7</sup> Esta lascivia es especialmente significativa en Melibea como mujer, considerada tradicionalmente propensa a la voluptuosidad, como verán Sempronio y Celestina, quienes también «atribuyen una natural inclinación de la mujer hacia la lujuria y no diferencian a las rameras de las mujeres guardadas, salvo que en estas encarecen más su valor y tardan más en acceder a sus deseos libidinosos».<sup>8</sup> Este sentimiento tendrá sus consecuencias, según el estudio de José Javier Rodríguez Rodríguez:

La rebeldía erótica de Melibea es destructiva, ya que al decidir cumplir su voluntad y tener una sexualidad y un amor como individuo y no como miembro del 'género femenino', no sólo pierde el poder como sujeto agente, ya mencionado, sino que confirma los supuestos que fundamentan la creencia de que las mujeres son naturalmente lujuriosas.<sup>9</sup>

Especialmente interesante nos parece la exploración que lleva a cabo la autora en la comprensión del personaje de Melibea desde las teorías médicas de la época, más concretamente, de sus patologías.<sup>10</sup> El análisis

5.– José Javier Rodríguez Rodríguez, «Sobre el desmayo de Melibea y otros extremos del honor», Ignacio Arellano & Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad de Navarra & Vervuert, 2004, pp. 11-25.

6.– Eukene Lacarra Lanz, «El erotismo en la relación de Calisto y Melibea», ed. Pilar Carasco, *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina»*, Málaga, Analecta Malacitana, anejo 31, 2000, pp. 127-145.

7.– *Ibid.*, 144.

8.– *Ibidem.*

9.– *Ibid.*, 145.

10.– Eukene Lacarra Lanz, «Las pasiones de Areúsa y Melibea», Ottavio Di Camillo & John O'Neill, *«La Celestina» 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina»*, Nueva York, Hispanic Seminar Medieval Studies, 2005, pp. 75-109.



de la enfermedad de amor femenina, muy diferente a la masculina, nos sirve, según Lacarra, para ver cómo el *amor hereos* se consideraba una enfermedad típicamente masculina, de ahí que en las mujeres se fusionara con la histeria, ya que raramente se explicaba la psicología femenina a través de la enfermedad de amor. En el caso de *Celestina* analiza con detalle el caso de histeria, o mal de madre de Areúsa<sup>11</sup> y la diferencia con los sentimientos de Melibea, que están más cercanos, efectivamente, a los de Calisto verdaderamente enfermo de amor.<sup>12</sup> Esta línea interpretativa abre la posibilidad de que tanto el desmayo como el posterior suicidio sean simplemente consecuencias directas de la «desesperación» amorosa definida en términos distintos a los convencionales por tratarse de una protagonista femenina.

La exploración de las teorías médicas a propósito de Melibea resulta especialmente enriquecedora para la comprensión del personaje, no tanto porque expliquen su comportamiento, que también, sino porque, además, nuestra protagonista las conoce y las utiliza en su beneficio. Como ha analizado Emilio de Miguel, en el acto IV *Celestina* y *Melibea* desarrollan una «esgrima dialéctica» en la que ambas son conocedoras de su parte en el juego.<sup>13</sup> Melibea, en defensa de su honor, que ya es secundario a su amor, necesita algo más que un confidente a quien exponer sus deseos, de tal forma que apela al sentimiento de misericordia hacia los enfermos, haciendo gala de su fe y posteriormente a la investidura de *Celestina* como médico, no como confidente. Cuando es Melibea quien vuelve a *Celestina* en el acto X, la enfermedad de amor agravada se convierte en su refugio retórico para poder acceder a Calisto. Como ha destacado Lacarra, al afirmar «pereció mi remedio», no está sino implicándose en una tradición que conocemos bien, la del *amor hereos*. Podemos afirmar, pues, que el suicidio de Melibea es un acto consecuente con su trayectoria, ante la imposibilidad de conjugar las esferas pública y privada de su vida y la consecuencia de la coherencia de un personaje que decide vivir su creciente amor hasta las últimas derivaciones.<sup>14</sup> Melibea utiliza al final de su vida dramática el monólogo para caracterizarse como enamorada de amor. La explicación a su padre sirve para entroncarla con la convención monológica dramática renacentista por excelencia, lo que garantiza la veracidad de los sentimientos al mismo tiempo que funciona a modo de confesión final.

11.– Puede verse también James F. Burke, «The *mal de la madre* and the Failure of Maternal Influence in *Celestina*», *Celestinesca*, 17.2 (1993), pp. 111-128.

12.– Véase el análisis de Pedro Cátedra en *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989 de la diferencia entre la *Comedia* y la *Tragicomedia* en el diseño del personaje de Calisto.

13.– «Melibea en amores...» especialmente, aunque es una idea que repite en varias de sus publicaciones.

14.– Véase nuestro trabajo «La conciencia de Melibea», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 231-243, donde analizamos con detalle el proceso de enamoramiento de la dama.



Sin embargo, hay más cuestiones relevantes en este motivo dramático. Hay una clara interdependencia entre el impacto del suicidio y la adscripción genérica de la obra. Si *Celestina* es tragedia lo es, sobre todo, por la muerte de Melibea y, en menor medida, por la muerte de los demás personajes, por no haber sido parodiada en ningún momento. No tiene sentido entrar en disquisiciones genéricas sobre *Celestina* porque ya ha sido tratado con amplitud, simplemente queremos llamar la atención sobre la importancia de este motivo en el destino de la obra y en su recepción.

Reconocemos dos líneas interpretativas bien diferenciadas en cuanto a las implicaciones del suicidio de Melibea. Por un lado, tenemos la opinión de quienes ven en todo esto, por encima de todo, un producto literario, y es la propia literatura la que lo explica. Recordemos, en este sentido, lo que proponía Bataillon sobre el cambio que se produce de la comedia a la tragicomedia, condenando a nuestra protagonista, en la interpretación moralizante de la obra, aún más en la segunda por el carácter dilatado y aún más premeditado de su suicidio. Deyermond y Severin defienden que Melibea se suicida creyendo reunirse con Calisto en el infierno.<sup>15</sup> Larcarra vincula la determinación de quitarse la vida de Melibea con la influencia que la literatura ha ejercido en su idea de amante: «su decisión de suicidarse va acompañada de una fuerte idealización de su amado, en un movimiento de autoengaño que le permite mantener la ficción literaria que el lenguaje erótico-cortesano, nunca del todo abandonado, emulaba».<sup>16</sup> Idea en la que incide en otro trabajo:

Melibea se ha inventado un Calisto a la medida de sus deseos y a la medida de los héroes de la literatura sentimental coetánea que él pretendió imitar, lo que le permite a ella misma morir como una heroína obscureciendo sus propias contradicciones e incluso su fracaso como dama, pues su amor e influencia no han servido para ennoblecer a Calisto, como diría Leriano, sino para envilecerlo y revelar su falta de virtud. Ambos han utilizado la literatura para justificar y disfrazar sus sentimientos y deseos de placer en un intento de hacerlos más respetables y alejados de la lujuria sin paliativos que caracteriza a los criados. Rojas, en cambio, parodia, desde la perspectiva de los diferentes puntos de vista que conlleva la estructura dialogada de la obra, la presunción de estos personajes de literaturizar la vida, nos revela la discre-

15.- Alan Deyermond, «Hacia una lectura feminista de *La Celestina*», ed. Françoise Maurizi, *La Célestine. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea. Actes du colloque international*, Caen, Université de Caen, 1993, pp. 17-42 & Dorothy Severin, «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-280.

16.- «El erotismo...», p. 143.

pancia entre sus actos y su presunción y nos proporciona claves de la falacia del disfraz que adoptan.<sup>17</sup>

En otra línea totalmente diferente que no busca las explicaciones del suicidio de Melibea en las tradiciones literarias precedentes o coetáneas, Santiago López Ríos ha abierto el camino hacia la comprensión del *Ars moriendi* de la época, los usos y costumbres y la posible implicación social y cultural del suicidio de Melibea.<sup>18</sup> Un documentado análisis sobre la muerte voluntaria en la Edad Media y las repercusiones sociales de este tipo de defunción le permite lanzar la hipótesis de las graves consecuencias que planteaba un suicidio como el de Melibea, especialmente en cuanto a la honra. Para dilucidar si Pleberio era percibido como un personaje infamado por los primeros lectores de la Tragicomedia investiga sobre el tratamiento del suicidio en la mentalidad medieval. Resulta muy interesante que plantee cómo la conflictividad que presentaba, incluso simplemente para mencionarlo, obliga a la creación de una serie de eufemismos que acabarán consolidándose como referentes específicos al suicidio por amor, como es el caso del «desesperarse» que pasó de significar la ausencia de esperanza en la salvación para convertirse en un sinónimo de «suicidio».<sup>19</sup>

En un mundo en el que «el suicidio de una persona tenía consecuencias legales para sus parientes, consecuencias que podían llegar a incluir la pérdida de propiedad, pero lo peor era la vergüenza del castigo público que se podía aplicar al cuerpo del difunto» como colgar el cadáver de una soga, arrastrarlo por la calle o incluso quemarlo, no es difícil imaginar las implicaciones de un acto como el de Melibea que es, además, público.<sup>20</sup> Además en el *Ars moriendi* se enfatizaba la necesidad de confiar en Dios y su misericordia para luchar con las últimas tentaciones de los que agonizaban, especialmente en los «desesperados»,<sup>21</sup> lo que resulta radicalmente opuesto a la concepción de la enfermedad de amor enten-

17.– Eukene Lacarra, «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*», *Celestinesca*, 13-1 (1989), pp. 11-30.

18.– «'Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja': Melibea y la muerte infamante en la *Celestina*», ed. Pedro M. Piñero Ramírez, *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad, 2005, pp. 309-326.

19.– Véase, además, Alexander Murray, *Suicide in the Middle Ages*, Oxford: University Press, 1998 & Ramón Andrés, *Historia del suicidio en occidente*, Barcelona, Península, 2003, entre otros.

20.– López Ríos, «Pon tú...», p. 314. En un ámbito más amplio puede verse también el fundamental trabajo de George Minois, *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture*, Baltimore & Londres, John Hopkins University Press, 1999. Minois señala que la única forma de conseguir la herencia de un suicida era considerándolo loco, sino era confiscada.

21.– Véase Lacarra, «La parodia...» & Roger Chartier, «Les arts de mourir, 1450-1600», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 31.1 (1976), pp. 51-57.

dida como pérdida absoluta de la voluntad del amante, tan presente en la dramaturgia renacentista.<sup>22</sup>

Pero es, desde nuestro punto de vista, el trabajo de Rebeca Sanmartín el que más ayuda a desenmarañar el complejo entramado sobre la muerte que Rojas lleva a escena.<sup>23</sup> El ambicioso proyecto de esclarecer las diferentes muertes de *Celestina* y sus implicaciones lleva a Sanmartín a tener en cuenta una serie de cuestiones, de gran importancia para comprender el suicidio de Melibea. En el intento de aclarar la moralidad implícita de la obra considera fundamental analizar la «puesta en escena del fin de la vida», para lo cual resulta imprescindible familiarizarse con los parámetros de la muerte en el siglo xv, que intentaremos reconstruir muy brevemente.<sup>24</sup>

Los cristianos temían morir de forma rápida e imprevista porque ponía en peligro la salvación, al no tener la oportunidad de hacer penitencia. Por tanto, la muerte ideal sería la que se producía en la cama con plena conciencia de su llegada, absolutamente opuesta a cualquiera de las muertes en *Celestina*.

En general el arrepentimiento caracteriza de forma tímida a los personajes de la *Tragicomedia*. Pero más aún en Melibea, en la que ese sentimiento no existe. Hace una suerte de confesión ante su padre, que ya hemos mencionado, en la que lo que demuestra es una consciencia profunda de sus actos, pero nada de contrición.<sup>25</sup> Sanmartín insiste en la sorprendente y controvertida reacción de Pleberio para destacar la poca importancia que concede al suicidio de su hija, teniendo en cuenta que con él Melibea ha perdido doblemente su honra, ya que a los suicidas no se les da sepultura cristiana. Francamente extraordinaria es la falta de consideración del más allá en ambos, teniendo en cuenta la importancia del *Ars moriendi* que hemos señalado y la tradición elegíaca.

A la tradicional visión de la muerte de Melibea como epítome de la moralidad condenatoria de la pieza («en la obra se presenta un caso de amor *di diletto* que se reprueba. Como dice el ‘Argumento’ general, quienes lo hacen posible y quienes lo disfrutan, mueren; incluso quienes pecan por

22.– Véase especialmente Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía...*, en lo referente a El Tostado, responsable de esta reformulación y su éxito en la Península Ibérica.

23.– «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: El cuerpo «hecho pedazos» y la ambigüedad macabra», *eHumanista*, 5 (2005), pp. 113-125. Véanse también «Desarmando el rostro de la muerte: El ritual alegórico del *Ars moriendi*», *Iberorromania*, 60 (2004), pp.42-58 & *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado el siglo xv*, Madrid: Iberoamericana, 2006.

24.– «Sobre el teatro...», p. 113. Sobre la muerte de Celestina véase también Joseph Snow, «Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I-XIII)», *Celestinesca*, 37 (2013), pp. 119-138.

25.– En esta línea se sitúan también los trabajos de Peter N. Dunn, en el que Sanmartín basa buena parte de sus reflexiones, «Pleberio's World», *Papers of the Modern Language Association*, 91 (1976), pp. 406-419 y de Joseph Snow, «Two Melibeas», Ana Menéndez Collera & Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor: Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 655-662.

omisión Pleberio y Alisa, también son censurados»<sup>26</sup>), Sanmartín añade un nuevo elemento. La moralidad de la obra no reside ni en el monólogo de Melibea, ni en su forma de morir, sino en «la presentación del cuerpo muerto»,<sup>27</sup> es decir, en cómo queda el cadáver. Todos los cuerpos de los personajes aparecen «mutilados, rotos, despedazados», incluido el de Melibea que se parte en pedazos:<sup>28</sup>

Los cuerpos muertos de La Celestina se hacen así simbólicos, espacio del castigo del asesinato, la locura de amor o la alcahuetería. Aunque en esta obra no se dé tanta profusión de elementos simbólicos como en las novelas sentimentales, en el mundo tardomedieval es difícil desairse de ellos.<sup>29</sup>

Esta simbología, especialmente en el caso de Melibea en el que la muerte de Calisto no ha hecho más que reafirmar su presencia terrenal y olvidar aún más los bienes celestiales lleva a Sanmartín a concluir que:

Los cuerpos muertos y mutilados de Celestina no son relacionados por los personajes con el más allá, sino sólo con el más acá. La lección cristiana de lo macabro (el *memento mori*) puede volverse así una invitación a la significación inversa (*memento vivere*). Y la moral del castigo puede quedarse un instante detenida en la mirada conternada por el encantamiento que ejerce el erotismo mórbido que recorre la cultura macabra.<sup>30</sup>

Es decir, la falacia del ejemplo a contrario puede llevar a ser modelo de lo opuesto. Sigue siendo ambigua la intencionalidad de Rojas, incluso si tomamos por suyas sin ninguna duda las palabras de los preliminares.<sup>31</sup>

A pesar de que haya cuestiones que aún hoy nos resultan complicadas de comprender perfectamente, como la reacción de Pleberio, tan vinculada al destino de la obra, ya sea por el acierto de Rojas de individualizar a sus personajes hasta extremos desconocidos en el momento, como ha

26.– Eukene Lacarra, «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, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2007, pp. 173-207. Creemos que esta cita resume la aproximación más tradicional al carácter ejemplarizante de la muerte de nuestra protagonista.

27.– «Sobre el teatro...», p. 117.

28.– «Sobre el teatro...», p. 117.

29.– *Ibid.* p. 119.

30.– *Ibid.*, p. 121.

31.– Recuperan estas reflexiones en cierta medida lo que planteaba Cándido Ayllón en «Death in *Celestina*», *Hispania*, 41.2 (1958), pp. 161-164, sobre la relación entre el *carpe diem* y la muerte en nuestra obra.

señalado Frank P. Casa,<sup>32</sup> ya sea por la influencia del Petrarca latino, como sugiere Sanmartín, lo que no podemos perder de vista es que estamos ante un texto literario que, además, termina en este momento. Las consecuencias no son importantes porque lo que sucede después no se cuenta. La historia ha terminado porque han muerto sus protagonistas, aunque haya personajes que los sobrevivan. De ahí la tentación que generó Rojas, como pocos autores, para escritores posteriores que han querido continuar la obra. Las buenas muertes, las que siguen el *Ars moriendi* son probablemente todas las que no es necesario contar en la ficción dramática.

Como viene siendo un lugar clásico de la crítica celestinesca, la mejor forma de cerrar las consideraciones sobre cualquier motivo de la obra, suele ser echar una mirada a lo que hacen las obras que la suceden, ya que ahí reside la clave interpretativa más inmediata. En este sentido ya Menéndez Pelayo insistía en Melibea como modelo para Plácida, como veremos a continuación. Lida no veía una contradicción en el sentimiento religioso de Melibea, elemento caracterizador del personaje en la investigación de la hispanista argentina: «Su religión muy sincera —la decisión de quitarse la vida no le impide ofrecer devotamente su alma a Dios— destaca, pues, por su cariz social, no moral ni místico».<sup>33</sup>

Heugas, el gran estudioso de la celestinesca, señala que es precisamente el suicidio lo que más divide a los imitadores y continuadores de *Celestina*, decantando la balanza hacia imitaciones trágicas o cómicas. Destaca, además, la diferencia que hay en los suicidios literarios precedentes, principalmente masculinos y el de la *Tragicomedia*. También considera la muerte de las heroínas melibeas como un triunfo del bien sobre el mal, como algo ejemplar y relacionada con las pasiones extremas. Sirve, pues, para condenar la pasión, el loco amor. Estas consideraciones nos devuelven, claro, a la concepción moralizante de *Celestina* y a su claro carácter de ejemplo a contrario. En cualquier caso, lo que está claro es que nos encontramos con un modelo literario extremadamente tentador que será llevado a escena reiteradamente por los dramaturgos inmediatamente posteriores a Fernando de Rojas, cuyo planteamiento teatral es extremadamente ambicioso, hasta tal punto, que será difícil la imitación plena, como en prácticamente todos los aspectos de *La Celestina*.

Uno de estos ejemplos es, precisamente, el suicidio de Plácida en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina. El mayor interés despertado por la crítica ha sido el de dilucidar las fuentes literarias, labor en la cual debemos volver sobre los pasos ya recorridos de Melibea y las consideraciones ya mencionadas de Menéndez Pelayo y completar con las filiaciones con la pareja ovidiana de Píramo y Tisbe que apuntó Mac-

32.— «Pleberio's Lament for Melibea», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84 (1968), pp. 20-29.

33.— *La originalidad...*, p. 409.

Grady y desarrolló Kidd.<sup>34</sup> Sin embargo, creemos de vital importancia la consideración de esta pieza como un espectáculo teatral para su correcta interpretación, especialmente en uno de los pasajes que analizamos a propósito de la temática que aquí nos ocupa, la *Vigilia por la enamorada muerta*: escollo hermenéutico para la crítica sólo comprensible desde su dimensión performativa.

Plácida es presentada como una heroína y su suicidio constituye el elemento más determinante de esta heroicidad.<sup>35</sup> Es fácilmente asumible que los receptores del espectáculo trazaran el paralelo entre el suicidio de la escena y las suicidas clásicas de amor aciago Medea, Filis o Dido en cuanto al motivo del cuchillo y las circunstancias en las que se desarrolla.<sup>36</sup>

La muerte a cuchillo, a diferencia de las bestias que no podían morir de esta manera, marca la forma más honorable de encarar el suicidio para los estoicos, de ahí que los nobles en la antigüedad se suicidaran de esta manera, quedando reflejado así en la literatura clásica. En el extremo contrario se situaría el ahorcamiento, como peor muerte posible. El tratamiento serio que lleva a cabo Encina respeta, pues, estas convenciones: Plácida utiliza el cuchillo de Vitoriano, al contrario que el protagonista que comienza la búsqueda paródica de la herramienta apropiada. Albalá, al respecto, apunta lo siguiente:

En el ambiente cultural inmediato a la puesta en escena de las obras de Encina y de Naharro obras como *La Celestina* habían dignificado el individualismo de la heroína que decide poner fin a su propia vida, al tiempo que la condena firme del suicidio por Tomás de Aquino sería matizada en más de una ocasión [...] De ahí que asome el suicidio de

34.— Donald McGrady, «An Unperceived Popular Story in Encina's *Plácida y Vitoriano*», *Bulletin of the Comediantes*, 32 (1980), pp. 139-141; Michael Kidd, «Myth, Desire, and Play of Inversion: The Fourteenth Eclogue of Juan el Encina», *Hispanic Review*, 65.2 (1997), pp. 217-236. Ann E. Wiltout estudia el suicidio desde la perspectiva de la contemplación, el cumplimiento y la resurrección, «*Quién espera desespera*: el suicidio en el teatro de Juan del Encina», *Hispanófila*, 72 (1981), pp. 1-13. Contempla el suicidio desde la tradición literaria pastoril de la Edad Media Mia Irene Gerhardt, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, Utrecht, Hes Publishers, 1975, especialmente en las pp. 138-140 que pertenecen al capítulo que más nos interesa, «La pastorale espagnole», pp. 130-205.

35.— Para un tratamiento más amplio del suicidio y del sentido general de la obra de Encina remitimos a nuestro trabajo *La temática amorosa del teatro del siglo XVI en la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina»*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2016, en prensa.

36.— Véase la tesis doctoral de Marta Albalá Pelegrín, *De la Península Ibérica a Italia: Concepción y práctica teatral de las primeras comedias castellanas*, Graduate Center de la City University of New York, 2013, especialmente «Suicidas en la curia», pp. 134-163, estudio fundamental para nuestra comprensión de este motivo, cuya copia fue amablemente facilitada por la autora. Además, remitimos al análisis más extenso que llevamos a cabo de esta égloga en *La representación del amor*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2016, en prensa.

Plácida, si bien de manera momentánea, un ápice de admiración filtrado a través de la mitología clásica.<sup>37</sup>

Otra de las cuestiones que la crítica ha señalado es la más que probable sensualidad de la escena:<sup>38</sup>

Por menos embarçarme  
en los miembros impedidos,  
para más presto matarme,  
muy bien será desnudarme  
y quitarme los vestidos  
que me estorvan (vv. 1288-1293).<sup>39</sup>

Durante toda la *Vigilia por la enamorada muerta* Plácida permanece desnuda o semidesnuda en el escenario antes de que Vitoriano la cubra para protegerla de los posibles animales salvajes.<sup>40</sup>

En el caso de la *Égloga* de Encina vemos cómo el suicidio de la protagonista dista mucho de los tratamientos paródicos posteriores, a pesar de los atisbos perpetrados por Encina con el personaje de Vitoriano y el contrapunto de los pastores rústicos, y está muy vinculado al carácter trágico-amoroso heredado de Melibea. Sin embargo, el aroma de tragedia desaparece por la intervención de los dioses, que devuelven a la vida a estos enamorados que habían decidido vivir sus sentimientos hasta las últimas consecuencias. El final feliz solo se consigue a través del artificio del *deus ex machina*.

Por otro lado, hemos de tener en cuenta, también a diferencia del modelo precedente, el carácter profundamente espectacular del texto de Encina. *Plácida y Vitoriano* se concibe como un espectáculo global en el que la danza y la música, no solo el texto, adquieren una dimensión tan importante que su comprensión solo es posible de esta manera, especialmente los momentos más estáticos de la misma.<sup>41</sup> El suicidio de Plácida, con su mo-

37.– Albalá, *De la Península Ibérica...*, p. 162

38.– La idea fue apuntada ya por Kidd y retomada con tino por Albalá (p. 147): hay que presuponer «todo un proceso altamente sexualizado por el que nos conduce su soliloquio: un proceso en el que la audiencia vería a Plácida tentando su pecho, gimiendo, intentando alcanzar su corazón y, para bien hacerlo, quitándose ropa en escena». El potencial sexual de la escena está refutado, según Albalá, por la inclusión del pliego que conservamos en la Biblioteca Nacional junto a un *contrafactum* erótico de López de Yanguas que apunta a la posible recepción del código y por la posible representación en enero de 1513 en casa del cardenal Arbolea, como parece aceptar la crítica, ante un público que contaba con la presencia de prostitutas.

39.– Las citas están tomadas de la edición de Alberto del Río, *Teatro*, Barcelona: Crítica, 2001.

40.– Albalá llega a sugerir intenciones necrofilicas por parte de Vitoriano, como había adelantado el pastor del introito: «tomándole primero la fe de no hacer ningún desconcierto de su persona» (p. 180).

41.– Profundizamos en esta idea en nuestra tesis doctoral, *La representación del amor: temas y motivos amorosos del teatro español en el primer tercio del siglo XVI*, Universidad de Salamanca, 2015, de donde provienen algunas de las cuestiones aquí planteadas.



nólogo, no deja de ser un eslabón más de esta *performance*, que en gran medida es posible por la influencia de *Celestina*, ya que el motivo del suicidio heredado de las comedias elegíacas de tradición ovidiana es popularizado por la obra de Rojas y será muy frecuente en el teatro, tanto por alusión, forma en la que se convierte en un auténtico lugar común de las piezas de temática amorosa, como en su pleno desarrollo como motivo dramático.

En tercer lugar queremos hacer referencia a uno de los tratamientos paródicos del motivo del suicidio más conseguidos de los que encontramos en el teatro del primer tercio del siglo XVI. Nos referimos al intento de suicidio que lleva a cabo Felicina en la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro.

Dentro de la parodia anticortesana del pacense, elemento, en cierta medida, estructurador de toda la radical propuesta amorosa y matrimonial que late en este texto, la muerte, y, en concreto, la muerte por amor, es presentada como uno de los motivos más extremos. La muerte de Aquilano está fuertemente vinculada al desarrollo de la enfermedad de amor. Sin embargo, al igual que pasaba en *La Celestina*, la muerte de Felicina poco tiene que ver con esta tradición erotológico-literaria y mucho con los moldes precedentes de Melibea y Plácida, que conforman el marco perfecto para establecer la parodia.

La popularidad progresiva del tema del suicidio en escena lleva consigo la más perfecta codificación, de tal forma, que el motivo del cuchillo se convierte en un lugar común que permite la identificación inmediata de las intenciones suicidas de los personajes renacentistas, tanto en personajes femeninos como masculinos. Felicina es incapaz de llevar a cabo sus intenciones por no encontrar una soga con la que ahorcarse o por no encontrar un cuchillo lo suficientemente afilado. Además, nos encontramos con un personaje cuyo tratamiento paródico reside exclusivamente en este momento de la obra, con lo que el cariz cómico queda doblemente destacado por el contraste con el resto, destacado, a su vez, por la interrupción de Dandario, pastor rústico.

En las tres obras que hemos mencionado anteriormente encontramos tres formas diferentes de suicidio que corresponden a tres maneras distintas de hacer teatro en el primer tercio del siglo XVI y, a su vez, en tres desenlaces teatrales divergentes. El carácter eminentemente trágico de *La Celestina* queda perfectamente delimitado por la seriedad del motivo del suicidio en el personaje femenino, mucho más que por la muerte accidental de Calisto. En el caso de Encina, el recurso del *deus ex machina* previene la tragedia, quedando el suicidio definido como un motivo serio, pero no trágico. Por último, Torres Naharro propone una desviación considerable de los modelos precedentes, arraigando fuertemente el motivo en el carácter cómico de la obra. La temática amorosa del extremeño se asienta sobre las bases de la comicidad bajo la cual reina una propuesta moral



concreta,<sup>42</sup> también en lo referido a un asunto tan sumamente serio como podría parecerlos el suicidio.

Debemos retomar, además, algunas de las consideraciones con las que abríamos este trabajo. A propósito de Melibea hemos podido ver la importancia del desarrollo de la enfermedad de amor femenina para comprender la coherencia del personaje. Las mismas apreciaciones deberían extenderse a las otras dos protagonistas de las que nos hemos ocupado, Plácida y Felicina, aunque haya sido de manera mucho más somera. Aunque no se explicita, y al igual que sucede con los personajes masculinos, la muerte, como parte de la dialéctica y como motivo real en escena, está estrechamente vinculada al padecimiento de los enfermos de amor. A pesar de las diferencias significativas en la concepción filosófica y médica de hombres y mujeres durante el siglo XVI, podemos apreciar cómo se extiende el modelo literario de unos y a otras. Es decir, los personajes femeninos se benefician del desarrollo profuso del *amor hereos* que sufren sus enamorados masculinos de tal forma que no es necesario un desarrollo tan extenso del mismo motivo. A excepción de Melibea, ningún personaje femenino del teatro del primer tercio de quinientos alcanza la complejidad y la profundidad psicológica, aunque sea estereotipada, de la que sí disfrutaban los compañeros masculinos. No obstante, podemos afirmar, que el motivo de la enfermedad de amor está presente también en los personajes femeninos, aunque su apreciación se vea simplemente a través de pinceladas caracterizadoras, lo que viene a garantizar la veracidad de los sentimientos de nuestras heroínas renacentistas, independientemente del tratamiento serio o cómico bajo el que se presentan.

42.—Remitimos, una vez más, a lo expuesto tanto en nuestra tesis doctoral como en nuestro trabajo «La palabra inconveniente en Bartolomé de Torres Naharro», *Atlante*, 4 (2016), en prensa.

## Bibliografía

- ALBALÁ PELEGRÍN, Marta, *De la Península Ibérica a Italia: Concepción y práctica teatral de las primeras comedias castellanas*, Graduate Center de la City University of New York, 2013.
- AYLLÓN, Cándido, «Death in *Celestina*», *Hispania*, 41.2 (1958), pp. 161-164.
- BATAILLON, Marcel, *La «Célestine» selon Fernando de Rojas*, París: Didier, 1961.
- BERNT, Erna Ruth, *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1962.
- BURKE, James F. «The *mal de la madre* and the Failure of Maternal Influence in *Celestina*», *Celestinesca*, 17.2 (1993), pp. 111-128.
- CASA, Frank P., «Pleberio's Lament for Melibea», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84 (1968), pp. 20-29.
- CÁTEDRA, Pedro, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.
- CHARTIER, Roger, «Les arts de mourir, 1450-1600», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 31.1 (1976), pp. 51-57.
- DEYERMOND, Alan, «Hacia una lectura feminista de *La Celestina*», ed. Françoise Maurizi, *La Célestine. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea. Actes du colloque international*, Caenç, Université de Caen, 1993, pp. 17-42.
- DUNN, Peter N., «Pleberio's World», *Papers of the Modern Language Association*, 91 (1976), pp. 406-419.
- ENCINA, Juan del, *Teatro*, ed. Alberto del Río, Barcelona: Crítica, 2001.
- FOSTER, David William, «Some Attitudes Towards Love in the *Celestina*», *Hispania*, 48.3 (1965), pp. 484-494.
- GILLET, Joseph E. *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, Philadelphia, University Press, 1961.
- GERHARDT, Mia Irene, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, Utrecht, Hes Publishers, 1975.
- HEUGAS, Pierre *La «Célestine» et sa descendance directe*, Burdeos, Institut d'Estudes Ibériques e Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1973.
- KIDD, Michale, «Myth, Desire, and Play of Inversion: The Fourteenth Eclogue of Juan el Encina», *Hispanic Review*, 65.2 (1997), pp. 217-236.
- LACARRA LANZ, Eukene, «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*», *Celestinesca*, 201 (1989), pp. 11-30:29.
- , «El erotismo en la relación de Calisto y Melibea», ed. Pilar Carrasco, *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina»*, Málaga, Analecta Malacitana, anejo31, 2000, pp. 127-145.

- LACARRA LANZ, Eukene, «Las pasiones de Areúsa y Melibea», Ottavio Di Camillo & John O'Neill, *«La Celestina» 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina»*, Nueva York, Hispanic Seminar Medieval Studies, 2005, pp. 75-109.
- , «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, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2007, pp. 173-207.
- LIDA DE MALIKEL, María Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970.
- LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago, «'Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja»: Melibea y la muerte infamante en la *Celestina*», ed. Pedro M. Piñero Ramírez, *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad, 2005, pp. 309-326.
- MADARIAGA, Salvador de, «Melibea. Ganada es Granada», *Mujeres españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pp. 367-383.
- MCGRADY, Donald, «An Unperceived Popular Story in Encina's *Plácida y Vitoriano*», *Bulletin of the Comediantes*, 32 (1980), pp. 139-141.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela III. Cuentos y novelas cortas. La «Celestina»*, Madrid, CSIC, 1962.
- MIER PÉREZ, Laura, «La conciencia de Melibea», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 231-243.
- , *La representación del amor: motivos amorosos del teatro español en el primer tercio del siglo XVI*, Universidad de Salamanca, 2015.
- , *La temática amorosa del teatro del siglo XVI en la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina»*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2016, en prensa.
- , «La palabra inconveniente en Bartolomé de Torres Naharro», *Atlante*, 4 (2016), en prensa.
- MIGUEL, Emilio de, *La «Celestina» de Rojas*, Madrid: Gredos, 1996.
- , «Melibea en amores: vida y literatura 'faltándome Calisto, me falte la vida'», ed. Pilar Carrasco, *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina»*, Anejo 31 *Analecta Malacitana*, Málaga, Universidad, 2000, pp. 29-66
- MINOIS, George, *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture*, Baltimore & Londres, John Hopkins University Press, 1999.
- MURRAY, Alexander, *Suicide in the Middle Ages*, Oxford: University Press, 1998 & Ramón Andrés, *Historia del suicidio en occidente*, Barcelona, Península, 2003.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, «Sobre el desmayo de Melibea y otros extremos del honor», Ignacio Arellano & Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad de Navarra & Vervuert, 2004, pp. 11-25.

- RUSSELL, Peter, «La magia como tema integral de *La Celestina*», *Studia Philologica: Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 241-276. Revisado y ampliado en *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, 1978.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: El cuerpo «hecho pedazos» y la ambigüedad macabra», *eHumanista*, 5 (2005), pp. 113-125.
- , «Desarmando el rostro de la muerte: El ritual alegórico del *Ars moriendi*». *Iberorromania* 60 (2004): 42-58 & *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado el siglo XV*, Madrid: Iberoamericana, 2006.
- SEVERIN, Dorothy, «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-280.
- SNOW, Joseph, «Two Melibeas», Ana Menéndez Collera & Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor: Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 655-662.
- , «Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I-XIII), *Celestinesca*, 37 (2013), pp. 119-138.
- VIAN, Ana, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amoroso en la *Celestina* y su linaje literario», José Luis Canet & Rafael Beltrán (eds.), *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 209-238.
- WILTROUT, Ann E., «*Quien espera desespera*: el suicidio en el teatro de Juan del Encina», *Hispanófila*, 72 (1981), pp. 1-13.



Mier Pérez, Laura, «Melibea, Plácida y Serafina: tres muertes violentas en el primer teatro clásico», *Celestinesca* 40 (2016), pp. 117-134.

#### RESUMEN

---

El motivo del suicidio está muy presente en los personajes masculinos del teatro escrito en el primer tercio del siglo XVI. Sin embargo, su presencia en los personajes femeninos ha sido poco atendida. En este trabajo planteamos un estudio de tres suicidios por amor en tres obras muy cercanas cronológicamente: la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina y la *Comedia Serafina* de Bartolomé de Torres Naharro desde la perspectiva de la enfermedad de amor y desde la configuración genérica de cada una de las piezas, de forma que podemos constatar la solidez del motivo también en los personajes femeninos.

PALABRAS CLAVE: Suicidio, teatro renacentista, *celestinesca*, enfermedad de amor.

#### ABSTRACT

---

The motif of suicide is commonly present among male characters in Spanish theatre written in the first third of 16<sup>th</sup> century. However, its presence among female characters has been under-appreciated. In this paper we develop an a study about three suicides caused by love in three plays from a similar time period: the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, by Fernando de Rojas, the *Égloga de Plácida y Vitoriano* by Juan del Encina and the *Comedia Serafina*, by Bartolomé de Torres Naharro. For this analysis we take into consideration the perspective of lovesickness and the genre of each play in order to highlight the import of the motif of suicide with female characters.

KEY WORDS: Suicide, Renaissance theatre, *celestinesca*, lovesickness.



## Posibles razones por las que la *Celestina* fue considerada anónima durante los siglos XVI-XVIII y creación de Rojas a partir del XIX

Remedios Prieto de la Iglesia  
IES San Juan Bautista (Madrid)

Antonio Sánchez Sánchez-Serrano  
Expofesor de la Universidad Complutense

### Preámbulo

Una de las cuestiones más llamativas en torno a la autoría de la *Celestina* es la de que durante los siglos XVI, XVII y XVIII fue considerada obra anónima, mientras que a partir de la reaparición de sus ediciones en el siglo XIX tras los años de su prohibición total por la Inquisición, la apreciación de tal autoría dio un giro de 180 grados al ser asignada a Fernando de Rojas por comentaristas, investigadores y casas editoriales (Antonio Sánchez y Remedios Prieto 1991:13-20; Joseph T. Snow 1999-2000, 2001 y 2005-2006).

El objeto del presente trabajo es inferir algunas posibles causas que condujeron a corrientes de opinión tan opuestas basándonos en la constatación de que entre ambas épocas se producen significativos cambios de índole lingüística tales como la grafía de «auctor», que deviene en «autor», la desaparición o pérdida de significado de la primera en los tiempos modernos al identificarse ambos términos y la inexistencia en el *Diccionario de Autoridades* (y por tanto en los tiempos antiguos) de otros vocablos pertenecientes al campo semántico de la producción de libros, como es el caso de «editor», cuya función se incluía en la de «autor», término que también evolucionó semánticamente en este periodo.

Aplicaremos esta investigación a los paratextos preliminares, que constituyen prácticamente la única documentación coetánea de Rojas disponible para fundamentar interpretaciones sobre la autoría de la *Celestina*,<sup>1</sup> pa-

1.– Es verdad que en declaraciones judiciales se nombra a Rojas como el que «compuso a Melibea» o «el que *compuso el libro* de *Celestina*» (Antonio Sánchez y Remedios Prieto 1991: 13-16), pero el verbo «componer» no era necesariamente sinónimo de autoría creativa de

ratextos que con algunas modificaciones entre las ediciones de la *Comedia* y la *Tragicomedia* aparecen en todas ellas, salvo en la de Burgos (1499-1502?) por haber sufrido pérdida de hojas al principio y muy probablemente también al final su único testimonio conservado (Canet 2014 y 2017).

## 1. La noción difusa y cambiante del concepto de «autor»

En los primeros tiempos de la imprenta el concepto de «autor» estaba influido por la tradición del libro manuscrito, que muy frecuentemente ensamblaba textos diversos viniendo a ser fruto de una contribución múltiple.<sup>2</sup> Así el autor de un libro como preparador de su manuscrito para la estampación resultaba en muchas ocasiones ser más un compilador, adaptador o refundidor de textos preexistentes que un verdadero creador (inventor) de ellos.<sup>3</sup> Esto era posible porque aún no se había fraguado el concepto moderno de propiedad intelectual, lo que propiciaba que quien era propietario de un manuscrito, bien porque se lo hubieran regalado, vendido, cedido, etc., bien porque se lo hubiera encontrado, se sintiese con derecho para introducir en él cuantas modificaciones juzgara pertinentes antes de entregarlo a la imprenta para su estampación; bastaba con darle el último aspecto para considerarse «autor» del libro. Escribe Pedraza Gracia:

El concepto de autor no es idéntico al actual, adaptadores, comentaristas y traductores son considerados como autores de la obra sin otro requisito que haberle dado el último aspecto y que el editor lo era porque, mediante el sistema que fuese, había adquirido o tenía la propiedad de la obra. Este fenómeno, la propiedad del manuscrito, facultaba de hecho al editor para realizar intervenciones en la obra, traducciones o correcciones. (Pedraza Gracia 2008: 146-147)

Ciertamente, se estaba muy lejos de la noción moderna de autoría, que se va gestando durante los siglos xv-xviii hasta quedar consolidada en el xix. Así, Antoine Compagnon analiza las continuidades y cambios de

obras en prosa, según expusimos en trabajos anteriores (1989: 42; 2009: 152) y expondremos en este desde distinto ángulo. Son de la misma opinión otros estudiosos actuales como García Valdecasas (2000: 87-91), Joseph T. Snow (2005-2006: 554-557), Bernaldo de Quirós (2010: 52) o Cantalapedra (2011), quienes señalan su contigüidad semántica con «arreglar» u «ordenar». Asimismo, Covarrubias aclara en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* que componer «es hazer versos [...] También dezimos: Fulano *ha compuesto un libro*, aunque sea en prosa, por el orden y concierto que lleva en él».

2.- Luciano Canfora en *Il copista come autore* (2002) señala la dificultad de establecer con certeza la paternidad de una obra pues se disolvía a menudo en una composición plural.

3.- María Jesús Lacarra y José Manuel Cacho Bleuca (2012: 260-271) ofrecen una fundamentada reflexión sobre «la construcción de la figura del autor» durante la Edad Media.



significado del concepto desde la Antigüedad hasta el siglo xx y llega a la conclusión de que este experimenta un largo proceso evolutivo que se inicia en el Renacimiento con la invención de la imprenta y no se consuma hasta la exaltación romántica de la creatividad. Para Jean-Marc Buiques, todavía en el siglo xviii:

El autor puede ser el que escribe la totalidad de una obra original, su inventor [...].

Pero también puede ser un comentarista, un traductor, un adaptador o el que realiza una compilación, y en la mente de la época dominaba más bien este concepto amplio del autor. [...] Es un autor cualquier individuo bajo cuyo nombre se publica un impreso. (Buiques 2003: 292)

En muchas obras antiguas encontramos también el vocablo «auctor» con significado igualmente variable a lo largo de los tiempos. Oostendorp (1966) distingue tres etapas en su evolución semántica. Durante la Edad Media, se denominaba «autores» a los escritores del pasado, paganos y cristianos, que habían legado libros redactados en latín y que gozaban de cierta autoridad. En la primera mitad del siglo xv, «auctor» hace referencia tanto a autores<sup>4</sup> del pasado como contemporáneos, sea cual fuera la lengua que usaran con tal de que respetaran las reglas de la retórica y contribuyeran a la divulgación de la sabiduría. A partir de la segunda mitad del siglo xv puede equivaler a escritor que ha hecho una obra original, a autor en el sentido moderno de la palabra.

Como vemos, ambos vocablos se fueron aproximando en su significado hasta llegar a ser estimados sinónimos o variantes fónico-gráficas carentes de valor semántico.<sup>5</sup> Esto origina que en algunas transcripciones modernas de textos antiguos en los que aparece la palabra «auctor», se haya suprimido la «c» con el fin de adaptarla a los usos gráficos actuales o de reducir los grupos consonánticos cultos. Sin embargo, aunque parezca existir un uso indiferenciado de ambas formas en numerosos textos antiguos (la vecindad ortográfica y semántica lo propicia), debemos indagar si en la *Celestina* las palabras «auctor» y «autor» eran incondicionalmente simples variantes aleatorias o reflejan conceptos distintos. Y si centramos el estudio en los paratextos preliminares que describen la gestación del libro, tal indagación cobra especial interés para abordar el problema de la «autoría», palabra en la que confluyen ambos términos, e intuir las razones que llevaron a los lectores y comentaristas de los siglos xvi-xviii

4.- La equívocidad del término «autor» aconseja que solo cuando lo empleamos en el sentido actual, es decir, con el significado de inventor/creador de una obra literaria, no lo destaquemos gráficamente. Resaltaremos en versales o cursiva aquellas palabras sobre las que interesa atraer la atención del lector.

5.- Si buscamos sus significados en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* de la RAE, encontramos que todas las ediciones del diccionario académico desde la de 1780 hasta la actual identifican «auctor» con «autor».

a considerar la *Celestina* obra anónima y, en cambio, a los estudiosos de los siglos XIX y XX a asignar al Bachiller una autoría creativa. Lógicamente, la cuestión léxica que acabamos de plantear se resuelve mejor si ambos términos se encuentran próximos y en confrontación.

## 2. Confrontación de los términos AUCTOR y AUTOR en las rúbricas editoriales de los paratextos de las ediciones valencianas. Dos referentes distintos

Tal confrontación se produce en algunas ediciones de la *Tragicomedia*,<sup>6</sup> y entre ellas utilizaremos como referencia para nuestro análisis la impresa en Valencia 1514 por el tipógrafo Juan Joffre<sup>7</sup> pues en ella se constata una intervención muy directa del humanista, clérigo y catedrático de la Universidad de Valencia Alonso de Proaza,<sup>8</sup> sin duda el mejor conocedor de la gestación de la *Celestina* dado que en todas las ediciones figura como «corrector de la impresión» (para nosotros, censor),<sup>9</sup> según reza la rúbrica que encabeza sus coplas. Tal constatación de su intervención se basa en varios factores:

- Su estancia en Valencia en aquellos años.
- La adición de una estrofa encabezada por el rótulo «Toca cómo se debía la obra llamar Tragicomedia y no Comedia» a las coplas aparecidas bajo su nombre desde la primera edición.
- Es la única edición (excepto las también valencianas de 1518 y 1529, que pueden ser estimadas reediciones de aquella<sup>10</sup>) en que Proaza, al dar a conocer «el tiempo y lugar en que la obra primeramente se imprimió acabada», ofrece información sobre la evolución histórica de la *Celestina*, mientras que en las demás ediciones se determinan solo la fecha y ciudad en que se realizó cada una de ellas, salvo las que llevan la fecha 1502, evidentemente falsa según lo demostró Frederick J. Norton en 1966 (1997: 217-221).

6.– Para el uso de «auctor» y/o «autor» circunscrito a las rúbricas de los paratextos de las ediciones tempranas conservadas de la *Celestina*, véase el estudio analítico de Antonio Sánchez Sánchez-Serrano y Remedios Prieto de la Iglesia 2011.

7.– El único ejemplar conservado se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, signatura R/4870. Existen tres ediciones facsimilares: la de Espasa-Calpe (1975), la del Círculo del Bibliófilo (1977) y la realizada bajo la dirección de Nicasio Salvador y Santiago López-Ríos (1999). Trabajamos sobre estas dado que la mayoría de las ediciones modernas que toman por base o transcriben la edición valenciana sustituyen «auctor» por «autor»; no sucede así en la de Julio Cejador (1913) ni en la de Fernando Cantalapiedra (2000), que mantienen las diferencias.

8.– Son muchos los especialistas que afirman o sugieren que Proaza intervino directamente en esta edición, tales como McPheeters (1961: 189-193), Marciales (1985, I: 231-232), Norton (1997: 214), Salvador Miguel (1999: 14-15), Canet (1999: 35), Patrizia Botta (1999: 24-26) e Infantes (2010: 8).

9.– Véanse Antonio Sánchez y Remedios Prieto 2011: 117-122 y Remedios Prieto 2014.

10.– Sus únicos ejemplares se conservan en la British Library.

Quizá fuera su deseo de hacer precisiones de carácter histórico sobre la elaboración de la obra lo que condujo a Proaza a dejar constancia, por medio de las rúbricas de los paratextos de su edición, de que en dicha elaboración intervinieron un «autor» y un «autor» además del «antiguo» autor del manuscrito inacabado y sin firma aludido en la Carta.<sup>11</sup> El primero de los paratextos, la Carta, va precedido en esta edición de Valencia 1514 y también lógicamente en las valencianas de 1518 y 1529 por el rótulo «El AUCTOR a un su amigo», carta que, en su final, remite a unos «siguientes metros» precedidos por otra rúbrica que reza: «El AUTOR, escusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara», en cuyo acróstico se lee «El bachiller Fernando de Roias *acabó* la Comedia de Calysto y Melybea y fue nascido en la Puebla de Montalván». Si solo atendiéramos a esta remisión, podríamos convenir en que AUCTOR era ya sinónimo o variante fónico-gráfica de AUTOR y que ambos vocablos son aplicables al bachiller Fernando de Rojas.

Sin embargo, profundizando más en el estudio encontramos no pocas contradicciones a tal deducción. En primer lugar, la palabra «acabó» es inadecuada para aludir a una autoría total, o mayoritaria (veinte de sus veintidós autos), que es lo que se deduce de la lectura global de la Carta. Es verdad que «acabar» puede significar también dar los últimos toques a la obra escrita por uno mismo, pero no es este el caso ya que los propios versos acrósticos nos aclaran que se trata de una obra ajena «inventada» por otra persona:

*Yo vi en Salamanca la obra presente,  
movíme a acabarla por estas razones:  
es la primera que está en vacaciones,  
la otra, inventarla persona prudente [...]*

Asimismo, la Carta proporciona otras contradicciones indicativas de que su autor no puede ser la persona mencionada en el acróstico. Por una parte, quien escribió aquella pide disculpas por no dar a conocer su nombre, mientras que el acróstico de los versos ofrece todos los datos de Fernando de Rojas: graduación académica, nombre, apellido y lugar de nacimiento. Por otra parte, en la versión anterior de la Carta, incluida en las ediciones de la *Comedia*, se hacía una afirmación que permite colegir el carácter manuscrito y la carencia de articulación en autos de la obra enviada por el remitente de la Carta:<sup>12</sup>

11.– Como puede comprobarse, tal denominación no aparece pero su lectura ofrece la evidencia de que efectivamente lo fue.

12.– Hemos defendido el carácter manuscrito de la obra en Antonio Sánchez y Remedios Prieto 1989: 21-26; 1991: 29-32. Asimismo Cantalapiedra 2000, García Valdecasas 2000 y Bernaldo de Quirós 2010, juzgan que la obra en estado manuscrito no estaba articulada en autos.

E porque conozcáys dónde comiençan mis mal doladas razones y *acaban las del antiguo auctor, en la margen hallaréys una cruz y es en fin de la primera cena.*

Por el contrario, la alusión al «acabado» de Rojas en los «siguientes metros» se encuentra en la obra ya impresa y dividida en autos. Esta contraposición queda borrada en las ediciones de la *Tragicomedia*, en las que las palabras de la cita anterior se sustituyen por estas otras:

acordé que todo lo del antiguo autor fuesse sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto, donde dize «Hermanos míos», etc.

y no nos resistimos a sospechar que tan drástico arreglo tratara de ocultar lo que dejaba entrever la redacción anterior.

Queda sin embargo en pie la contradicción de que el «auctor» de la Carta remite a los «siguientes metros» y que estos llevan el nombre de Rojas. Ya argumentamos en otros trabajos (1985, 1989, 1991, 2009, 2011, 2017) que tales metros existieron realmente y que en ellos no se incluía el nombre del Bachiller: se trata de las estrofas 4, 5, 6 y 7 de la serie total en cuyo acróstico se lee escuetamente SACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA y sus versos encierran un contenido temático pleno e independiente del de las estrofas que preceden y siguen con los datos identificativos del Bachiller en sus acrósticos, las cuales, desde nuestra perspectiva, fueron añadidas tiempo después por otra persona cuando se preparó el manuscrito con el fin de llevarlo a la imprenta para su estampación.

### 3. Los significados de AUCTOR y AUTOR y sus afinidades con los de otros términos. Signos para inferir la anonimidad de la obra y la labor de Rojas

En aparente discrepancia con lo expuesto en el apartado 1 en relación con las antiguas diferencias entre «auctor» y «autor» basadas en cierto modo en la *autoritas* o en la originalidad de la obra, no podemos eludir la obviedad de que también el «auctor» de la Carta confiesa haber continuado una obra ajena, lo que añade una nueva e importante dificultad, pues en este caso la utilización de dichos términos no queda justificada por tales diferencias.

No obstante, el *Diccionario de Autoridades* (DA) nos proporciona los datos lingüísticos necesarios para resolver el dilema. Es verdad que su primer tomo fue publicado en 1726 y el sexto y último en 1739, es decir, que sus definiciones vieron la luz entre 226 y 239 años después de la probable

primera edición de la *Celestina*, Toledo 1500;<sup>13</sup> pero el hecho de que muchas de sus acepciones hayan sido ilustradas con citas de autoridad nos permite precisar con bastante exactitud si tenían plena vigencia cuando se prepararon las ediciones valencianas. En su primer tomo se registra la siguiente definición de «auctor»:

AUCTOR. Término forense antiguo, y corresponde al que vende alguna cosa, o *traspassa alguna acción, u derecho a otro*. Es voz antiquada, y tomada del latino Auctor. Lat. Venditor. Hug. Cels. Repert. en esta palabra. Auctor es aquel de quien alguno tiene cosa alguna, o derecho.<sup>14</sup>

La calificación de «voz antiquada» nos incita a indagar la época de su plena vigencia, para lo que la cita de autoridad resulta inestimable. Hugo de Celso fue autor del diccionario *Las leyes de todos los reynos de Castilla, abreviadas y reduzidas en forma de repertorio decisivo por la orden del ABC*, publicado en 1538. Esta obra estaba incluida en los «libros de leyes» que poseyó Fernando de Rojas, según se consigna en el inventario de sus bienes realizado a su muerte (Valle Lersundi 1929: 382-383). Por tanto, en 1514, fecha en que aparece delante de la Carta la rúbrica que comentamos, tal concepto estaría en pleno uso dado que los 24 años de diferencia entre ambas ediciones no son significativos respecto a la evolución semántica de las palabras.

En cambio, como en nuestros tiempos la palabra «auctor» es una simple reliquia del pasado que permanece en las ediciones del diccionario de la RAE (DRAE) solo como recuerdo histórico y con una acepción que no se corresponde con la arriba transcrita del *DA* pues lo iguala a «autor», la interpretación de su significado nos exige rastrear en los diccionarios la existencia de palabras de uso actual equivalentes al antiguo vocablo «auctor». En el mismo *DA* y en los posteriores de la Real Academia Española encontramos las siguientes:

CEDIENTE. part. activo del verbo Ceder. CEDER. Dar, alargar, transferir, o *traspasar a otro alguna cosa propria*, o a que se tiene esperanza, *acción, u derecho*. (*DA*)

CEDENTE. Part. act. de Ceder. El que cede. CEDER. Dar, transferir, *traspasar a otro alguna cosa, acción o derecho*. (DRAE desde la edición de 1817 hasta la actual)

13.– Postulamos la condición de *princeps* de la edición de Toledo 1500 en nuestro artículo de 2011:117-122. También puede verse una defensa de la precedencia de la toledana de Hagenbach sobre la burgalesa de Fadrique de Basilea en José Luis Canet 2014 y 2017, Antonio Sánchez 2014: 125-127, 138-140 y Remedios Prieto 2014: 120-121.

14.– Du Cange, en su *Glossarium ad Scriptores Mediae et Infimae Latinitatis* (1678), define de forma similar el término *auctor*: «Auctor, apud Latinos Scriptores et IC. dicitur dominus rei, vel venditor, qui rem vendit, dominumque illius habere se profitetur, probatque.»

Si, como acabamos de ver, AUCTOR era el que «traspasa alguna acción, u derecho a otro» y CEDER, según los diccionarios de la RAE, es «traspasar a otro alguna cosa, acción o derecho», la identidad semántica entre «auctor» y «cedente» no puede ser más absoluta. Por lo tanto, al leer en la actualidad esta rúbrica deberíamos traducirla mentalmente como «El CEDENTE a un su amigo», que es el sentido que a través del término «auctor» percibirían en la rúbrica los antiguos lectores cultos de las ediciones valencianas.

Desde esta perspectiva, el significado que cabe darle a la Carta es este: un escritor encuentra una obra incompleta y sin firma, es decir, el manuscrito de un autor desconocido, adquiriendo así sus derechos sobre él, lo reescribe completándolo a su gusto y lo remite «a un su amigo», *traspasándole* así sus *derechos* a lo encontrado y los de su propia *acción*, aclarando que lo hace «para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas».

Si, como señalábamos páginas arriba, la obra enviada era manuscrita y el remitente no quiere que conste su nombre:

Y pues él [el autor del manuscrito hallado] [...] celó su nombre, no me culpéys si en el fin baxo que le pongo no espressare el mío,

queda respaldada nuestra deducción anterior de que el «auctor» de la Carta no puede ser identificado con el «autor» mencionado en el acróstico.

Esta conclusión nos obliga a profundizar en el significado de «autor» cuando vieron la luz las ediciones tempranas de la *Celestina*. El DA registra:

AUTOR. El que inventa, discurre, hace y da principio a alguna cosa. [...] Comúnmente se llama el que *escribe libros*, y *compone* y *saca a luz otras obras literarias*.

La primera parte de la definición es de carácter general y no se refiere específicamente al mundo de los libros; la segunda sí, y los términos enfatizados sugieren la posibilidad de que la acción del «autor» pueda consistir<sup>15</sup> en la preparación para la publicación de «otras obras» ya existentes, según se desprende de las palabras y frases de esa segunda parte:

ESCRIBIR. [...] Por antonomasia se entiende escribir con la pluma en papel. [...] Vale también *componer* libros, discursos, historias y otras obras, y dexarlas escritas o impresas. (DA)

En esta segunda acepción de «escribir» vinculada a la palabra «autor» encontramos una muestra de la relación más o menos directa entre «autor» y «componer» observable en muchas obras, entre ellas en el *Íncipit* de la *Celestina*:

15.— Empleamos los términos «pueda consistir» porque no debemos dejar de tener en cuenta que el autor podía también escribir una obra original, completamente inventada por él.

Síguese la Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea, *compuesta* en reprehensión de los locos enamorados [...]

Esto nos induce a prestar atención a un significado de *COMPONER* acorde con la práctica de producción de textos y a otras palabras que establezcan equivalencia semántica con este verbo:

*COMPONER*. Aderezar, concertar y poner en orden lo que está descompuesto y desordenado. (*DA*)

*ADEREZAR*. *Componer*, adornar, y pulir alguna cosa. (*DA*)

*CONCERTAR*. *Componer*, ordenar, adornar alguna cosa. (*DA*)

palabras que reflejan el comentario de Covarrubias reproducido en la nota 1 y que sugieren los trabajos necesarios para arreglar el texto de una obra manuscrita con el fin de entregarla a la imprenta. Y esto se aviene con la definición del *DA* para:

*COMPONER UN LIBRO U OTRA COSA*. Hacerla, *formarla de nuevo*, y de invención propia.

Es verdad que la expresión «formarla de nuevo» resulta algo ambigua, por lo que para desambiguarla hemos recurrido al encadenamiento de las acepciones que proporciona el *DA* en las siguientes entradas:

*DE NUEVO*. Modo adverbial que vale lo mismo que *Nuevamente*.

*NUEVAMENTE*. De poco tiempo a esta parte, o con *novedad*.

*NOVEDAD*. Se toma también por la mutación de las cosas, que por lo común tienen estado fijo, o se creía que le debían tener.

Así llegamos a la conclusión de que la expresión «formarla de nuevo» guarda afinidad semántica con «formarla con mutación», en definitiva, «darle nueva forma».

Los sintagmas «nueva forma» o «forma diferente» aplicados al estado final de obras literarias se encuentran en acepciones de los diccionarios académicos para palabras cuyos significados no dejan lugar a dudas:

*REFUNDIR*. *Dar nueva forma* y disposición a una obra de ingenio, como una *comedia*, un discurso, etc. con el fin de mejorarlo. (DRAE desde 1837)

*ADAPTAR*. Modificar una obra científica, *literaria*, musical para darle una *forma diferente* del original. (DRAE desde 1983)

Vemos así que las palabras que el *DA* y otros posteriores de la RAE identifican o relacionan con *COMPONER*, vinculando este término a la auto-

ría de libros, son: «aderezar», «concertar», «ordenar», «adornar», «dar nueva forma», «refundir» y «adaptar», es decir, con palabras que implican una actuación sobre algo ya existente.<sup>16</sup>

Un testimonio valioso en torno a la relación en fechas próximas a 1514 de estos conceptos de AUTOR y COMPONER, así como del significado atribuible a este último vocablo, es el de Francisco Delicado, quien en su proemio a la edición del *Amadís de Gaula* de Venecia 1533 se refiere a Garci Rodríguez (u Ordóñez) de Montalvo denominándole «autor del libro» y «componedor» por su labor de «enmendar» y «corregir» textos ajenos, según *declara* el mismo Montalvo en el Prólogo y especifica el *Íncipit*,<sup>17</sup> o dicho de otra manera, por su labor de refundir.<sup>18</sup>

Si volvemos ahora a la acepción de AUTOR del DA, nos fijamos en su última frase: «[el que] *saca a luz otras obras literarias*», y, pese a que nos parezca obvio, indagamos el significado del sintagma «sacar a luz» en el mismo diccionario, lo encontramos así en la voz «luz»:

SACAR A LUZ. Dar a la estampa, *imprimir y publicar algún libro* u otra cosa,

16.– Estos significados de «componer» equivalentes a realizar algo con o sobre textos previamente existentes, cobran realidad tanto en la época del libro manuscrito como en la de la imprenta. Para los tiempos del libro manuscrito valgan dos casos representativos: el de Alfonso X y el del *Cancionero* colectivo de Juan Alfonso de Baena. Alfonso X, en el prólogo de la *Estoria de España*, emplea el término «componer» para la labor de *ayuntar*, compilar, ordenar y concertar fuentes para «componer su libro». Y en el *Cancionero* se lee: «El qual dicho libro [...] fiso e ordenó e *compusso* e acopiló el indino Johan Alfonso de Baena» (Azáceta 1966: I: 4), y más adelante: «Este decir fizo Johan Alfonso de Baena *componedor* d'este libro» (Azáceta 1966: I: 87). En cuanto a los tiempos de la imprenta, he aquí algunos ejemplos: *Breve tractado compuesto por Johan de Flores [...]*, *la invención del qual es sobre la Fiometa* (c. 1495); *Carro de dos vidas [...]* compuesto por Gómez García [...], *traído del latín en romance de muchos libros y partes de la Sagrada Escritura* (1500); y *Orthographia castellana [...]* *Compuesta y recopilada de diversos autores por el P. Francisco Pérez de Nájera [...]* (1604).

17.– Escribe Francisco Delicado: «En aquel glorioso siglo quando el muy sabido AUTOR DEL PRESENTE LIBRO dexó en memoria no solamente la vida, fort[al]eza, gloria, esfuerço y fechos animosos [...]. Esto todo nos mostró en esta tan sabrosa obra el sabido COMPOREDOR mostrando en Amadís de Gaula todas aquellas virtudes [...] que el mismo AUTOR DEL LIBRO los puso en diversos vocablos [...] ¡Cuán maravillosamente este AUTOR nos pintó este cavallero Amadís de Gaula!».

En el Prólogo Montalvo afirma que corrigió los «tres libros del Amadís, que por falta de los malos scriptores, o *componedores*, muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y *enmendando* el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo...» (Por la transcripción Cacho Blecua 2008: I: 224). Y en el *Íncipit* se lee: «Aquí comienza el primero libro del esforçado y virtuoso cavallero Amadís [...] el cual fue *corregido y enmendado* por el honrado y virtuoso cavallero Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo, y *corregiòle* de los antiguos originales que estavan corruptos y mal compuestos en antiguo estilo, por falta de los diferentes y malos escritores [...]» (Por la transcripción, Cacho Blecua 2008: I: 224-225, énfasis añadido).

18.– Para la labor de refundición de Montalvo, puede verse, por ejemplo, Cacho Blecua (2008: 57-82) o el estudio de Avalue-Arce (1990).



definición que coincide en sus términos con la que el mismo diccionario ofrece para:

EDICIÓN. *Publicación e impresión de algún libro o escrito.*

Así pues, según el *DA*, la edición era tarea propia del «autor» y esta realidad queda confirmada por la ausencia en dicho diccionario de los vocablos EDITOR y EDITAR, que no se incluyen en los diccionarios académicos hasta 1791 y 1899 respectivamente:

EDITOR. *El que saca a luz, o publica alguna obra ajena y cuida de su impresión.*

EDITAR. *Publicar por medio de la imprenta una obra, periódico, folleto, etc.*

En consecuencia, si traducimos a vocablos actuales las rúbricas de la Carta y de los versos acrósticos, cabría expresarlas así:

El CEDENTE a un su amigo

El EDITOR, excusándose de su yerro en esta obra que  
escribió [COMPUSO, ENMENDÓ, REFUNDIÓ], contra sí arguye  
y compara

Hemos empleado el verbo ‘traducir’ para subrayar la circunstancia de que los vocablos que permiten llegar a estas identificaciones no son comunes a los tiempos en que se publicaron las ediciones valencianas y a los actuales. Ya quedó claro que en la actualidad no existe la palabra AUCTOR y no sabemos de nadie que, salvo nosotros (2009 y 2011), haya considerado su antiguo significado como «término forense antiguo». Por el contrario, los antiguos no conocían el vocablo EDITOR, por lo que en su lugar utilizaban AUTOR.

La identificación de AUCTOR con CEDENTE y AUTOR con EDITOR se percibe nítidamente en el título que lleva la portada de la segunda edición del *Cancionero general* de Hernando del Castillo,<sup>19</sup> que vio la luz en la misma ciudad (Valencia) y en el mismo año (1514) que la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* que sirve de base para nuestros comentarios:

*Cancionero general de muchos y diversos AUCTORES, otra vez impresso, emendado y corregido por el mismo AUTOR [...]*

título del que debemos sacar tres conclusiones que refuerzan y fundamentan otras extraídas anteriormente sobre los significados de AUCTOR y AUTOR:

1. Que el concepto de AUCTOR como «término forense» y equivalente a CEDENTE se utilizaba en el ámbito de la literatura en los primeros tiem-

19.– Reproducida en facsímil por Rodríguez Moñino (1958: 55) y transcrita por González Cuenca (2004, IV: 3).

pos de la imprenta ya que los «muchos y diversos *auctores*» tendrían plenos derechos sobre sus obras originales y las habrían cedido (o tolerado su uso) para la publicación, por supuesto con sus nombres.

2. Que entre las funciones del AUTOR se incluían las de «enmendar» y «corregir» así como la de «imprimir» (naturalmente a mano, es decir, «escribirlo» para la edición y previamente para el censor).
3. Que Alonso de Proaza tenía que conocer perfectamente el significado de los términos «auctor» y «autor», dado que era uno de los AUCTORES de los poemas integrantes del *Cancionero general*, cuyo AUTOR era Hernando del Castillo. De donde se infiere que los utilizó a plena conciencia en las rúbricas de su edición de la *Tragicomedia* de Valencia 1514.<sup>20</sup>

Y para terminar. Si, en los paratextos preliminares de la *Celestina*, el anónimo CEDENTE viene a decir que traspasa sus derechos a «un su amigo» y quien utiliza esos derechos y EDITA una obra en la que aparece su nombre aunque solo como «acabador» es Fernando de Rojas, deberemos colegir que fue él precisamente ese «amigo» destinatario de la Carta y, por tanto, el que «enmendó», «corrigió», «compuso», «refundió» y «sacó a luz» la obra manuscrita anónima remitida con aquella.

#### 4. La interpretación de la autoría de la *Celestina* a través de los siglos

Que la *Celestina* fue conceptuada obra anónima hasta bien entrado el siglo XIX es un hecho constatado con precisión y amplitud por Joseph T. Snow (1999-2000, 2001 y 2005-2006).

En efecto, en la portada de las ediciones antiguas no consta el nombre de Fernando de Rojas, solo se encuentra en los versos acrósticos que dejan bien claro el carácter limitado de su aportación: haber «acabado» la *Comedia de Calisto y Melibea*. Y si tenemos en cuenta que el AUCTOR de la Carta declara también haber dado fin a una obra ajena, Rojas sería solo, según estos paratextos preliminares, el tercero que aportó algo al texto que apareció impreso, lo que resultaba insuficiente para otorgarle la autoría real. En los ambientes literarios contemporáneos de Rojas ni en las dos centurias posteriores le consideraron creador de la *Celestina*, ni los moralistas le nombran cuando tratan de la obra, ni tampoco cita su nombre ninguno de los continuadores de la *Tragicomedia* ni se anota en los inventarios de libreros, bibliotecas y particulares que sí registran el título.

20.— La definición de «auctor» que proporciona Hugo de Celso: «Auctor es aquel de quien alguno tiene cosa alguna, o derecho», hace que pueda ser aplicada tanto a poetas vivos como a difuntos, como eran ya algunos cuyas composiciones incluye Hernando del Castillo en su *Cancionero*.

El *Diccionario de Autoridades* deja una interesante prueba de ese carácter anónimo atribuido a la *Celestina*. Al principio de cada uno de sus seis tomos se coloca una «Explicación de las abreviaturas de los nombres de autores y obras que van citados» en él, lo que efectivamente se lleva a cabo con exactitud, por orden alfabético de autores; pero cuando llega a la *Celestina*, solo se hace referencia a sus protagonistas: *Calixto y Melibea* en el primer tomo, *Calisto y Melibea* en el segundo, y al título completo de la obra, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en los cuatro restantes.<sup>21</sup> Este hecho es un reflejo importante de la consideración de la *Celestina* como obra anónima, propia de aquella época: en primer lugar por tratarse de una publicación de la Real Academia Española —nada menos que su primer diccionario— y después por el profundo conocimiento de la *Tragicomedia* que acreditaban los académicos al encontrar en ella muchísimas ilustraciones para las acepciones de sus vocablos.<sup>22</sup> Es verdad que en el primer tomo se incluye una «Lista de los Autores elegidos por la Real Academia Española, para el uso de las voces y modos de hablar [...]» y que en ella sí se recoge el nombre de Rojas; sin embargo, la lectura de la cita nos induce a pensar que quien la confeccionó —no necesariamente un investigador— se limitó a ojear los libros acumulados al efecto por la Real Academia para tomar de ellos sus datos, redactando así su información sobre el autor de la *Celestina*: «Rodrigo Cota, o sea el Bachiller Fernando de Roxas: Calixto y Melibea, o Celestina» (pág. lxxxv).

Ya a finales del siglo XVIII, un año antes de que la *Celestina* quedara proscribida definitivamente en 1792 y no muchos años después de la publicación del *Diccionario de Autoridades*, la Inquisición encargó a dos censores, los doctores Diego de Mello y Francisco Domingo de Esnarriaga, la revisión de la *Celestina* y ambos atribuyen a Fernando de Rojas la misma función que realizaron tanto Hernando del Castillo en la segunda edición de su *Cancionero general* como Montalvo en el *Amadís de Gaula*: la de «corregir y enmendar». He aquí las palabras del Dr. Mello y del Dr. Esnarriaga sucesivamente:

[...] he visto el Libro intitulado tragi-Comedia de Calisto y Melibea, *corregido y enmendado* por el bachiller Dn. Fernando de Roxas, natural de la Puebla de Montalván [...] (Por la transcripción, Luis Rubio 1985: 291)

[...] he leído y rehevisto un libro intitulado tragicomedia de Calisto y Melibea, *corregida y enmendada* por el Bachi-

21.— Esta «Explicación» del *Diccionario de Autoridades* da el mismo tratamiento de anonimia a la *Historia de Amadís de Gaula*, cuyas referencias se indican en los tomos 4, 5 y 6, y ya hemos visto en el apartado 3 en qué consistió la labor de su «autor» Garci Rodríguez (u Ordóñez) de Montalvo.

22.— Ejemplos: abatir y abatirse, agarrochado, allende, allí, confeccionar, desfucia, encandilado, ficto, impervio, etc.

ller D. Fernando de Rojas natural de la Puebla de Montalbán [...] (Por la transcripción, Luis Rubio 1985: 291)<sup>23</sup>

En definitiva, a finales del el siglo XVIII Fernando de Rojas no era aún reconocido como autor-creador de la *Celestina*, solo se le atribuía haberla «corregido y enmendado».

Sin embargo, al volverse a editar la *Tragicomedia* a partir de la tercera década del siglo XIX, el nombre de Fernando de Rojas se va estampando progresivamente en la portada y/o en la página del título. Así, en la edición de Tomás Gorchs (1841) se lee: *La Celestina o Tragi-comedia de Calixto y Melibea. Empezada por Juan de Mena y por Rodrigo Cota, y concluida por Fernando de Rojas*.

Desde entonces y especialmente tras los estudios de Menéndez Pelayo (1895), la *Celestina* comenzó a ser atribuida a Fernando de Rojas incluso en su totalidad, iniciándose así una etapa editorial en la que, en contraposición a las ediciones anteriores a la proscripción, el nombre de Fernando de Rojas irá cobrando protagonismo en la cubierta y portada del libro a medida que avanzan los siglos XIX y XX hasta hacerse práctica de uso universal, según ha documentado Joseph T. Snow (1999-2000: 152, 153, 165; 2005-2006: 539, 540, 554, 557). Asimismo, frente a los escritores de los siglos pasados que nunca citaban a Rojas como autor-creador de la *Celestina*, la mayoría de la crítica del siglo XX y en menor proporción la del siglo XXI, parten de la premisa de que Fernando de Rojas lo fue total o mayoritariamente.<sup>24</sup>

¿A qué puede deberse este cambio radical de apreciación? Cuando después de casi doscientos años de sequía lectora y editorial, a causa de la evolución del gusto lector operado en el público del Barroco y Neoclasicismo y de la introducción sucesiva de la *Celestina* en los *Índices* (Donatella Gagliardi 2007) y posterior proscripción total, vuelve a editarse en el

23.– También pueden verse estas transcripciones en Joseph T. Snow (1997: 267) y Donatella Gagliardi (2007: 78-79).

24.– La crítica asume posiciones diversas. Estiman, entre otros críticos, que el Bachiller es autor único de los veintidós autos de la *Tragicomedia*: Blanco-White (1824), González Aguejas (1894), Wolf (1895), Menéndez Pelayo (1895 y 1905-1915), Valera (1900), Asensio (1952), Giulia Adinolfi (1954), Ruiz Ramón (1974) y Emilio de Miguel (1996). Entre los que juzgan que Rojas es autor único de los 16 autos de la *Comedia*, citaremos a Cejador (1913), quien atribuye a Proaza la Carta, los versos acrósticos y los aditamentos e incrementos que *dieron* lugar a la *Tragicomedia*. Señalan que hubo un autor del Auto I, que Rojas lo fue de los quince que completan las ediciones de la *Comedia*, y que hubo además un «interpolador» artífice del *Tratado de Centurio* y de los incrementos, modificaciones y supresiones en los primitivos dieciséis: House, Mulroney y Probst (1924), que ven en Proaza al «interpolador», y Garcí-Gómez (1993). La teoría más en vigor en el siglo XX y sigue siéndolo en la actualidad es la que atribuye a Rojas la redacción de veinte de los 21 autos de la *Tragicomedia*, siendo defendida o admitida por Bonilla y San Martín (1904), Castro Guisasola (1924), Ruth Davis (1929), Menéndez Pidal (1950), Criado de Val (1955), Riquer (1957), Bataillon (1961), Gilman (1974), Ayllón (1984), Severin (1989), Nicasio Salvador (1991), Lobera *et alii* (2000 y 2011), Russell (2001), etc. y por numerosos manuales y libros de texto escolares.

siglo XIX, las circunstancias de su recepción son otras. Ha cambiado la noción de autoría y en el contexto lingüístico se han borrado las diferencias semánticas entre los vocablos «auctor» y «autor», aquel ha desaparecido en el uso y este ha dejado de ser la persona que «*compone y saca a luz otras obras literarias*» (DA) para devenir en la «persona que *ha hecho* una obra científica, literaria o artística» (DRAE desde 1899), y han surgido nuevos vocablos relativos al mundo del libro que no existían en la época de las ediciones tempranas.

Además, la prohibición de la Inquisición dio lugar a la destrucción de innumerables ejemplares y a la ocultación o envío al extranjero de otros. Debe considerarse especialmente la edición de Valencia 1514, de la que en la actualidad queda solo el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, y sus reediciones también valencianas de 1518 y 1529, cuyos únicos ejemplares se conservan en la British Library. Si los originales de estas ediciones no estaban al alcance de algunos de los eruditos que abrieron el camino de los estudios celestinescos en el siglo XIX, era imposible que repararan en la contraposición entre «auctor» para la Carta y «autor» para los versos acrósticos, pero aunque sí pudieran consultar esas ediciones,<sup>25</sup> los diccionarios de la RAE proclamaban ya la identidad en el significado de ambos términos. Además, la ausencia en los diccionarios de la RAE del significado forense de AUCTOR les impediría equipararlo con CEDENTE, lo que sí habían podido hacer los antiguos lectores y comentaristas; en cambio estos no conocían la palabra EDITOR por lo que en su lugar utilizaban AUTOR, algo inaceptable en los tiempos actuales salvo cuando un autor edita su propia obra.

Es más, la única frase que, por aludir a la colocación de una cruz en el margen que señalaba el «fin de la primera cena», permite inferir que quien redactó la Carta envió «a un su amigo» una obra manuscrita y no articulada en autos, distinta por tanto al menos en sus aspectos material y formal de la impresa «acabada» por Rojas, solo se encuentra en las ediciones de la *Comedia* de Toledo 1500 y Sevilla 1501. Por consiguiente, la lectura de esta frase no fue accesible en los tiempos modernos hasta 1900, año en que el hispanista francés Foulché-Delbosc —que nunca creyó que Rojas fuera el genio creador de la *Celestina*— publicó la *Comedia* de Sevilla 1501. Pero como en las *Comedias* las rúbricas de la Carta y de los versos acrósticos atribuyen ambos textos al «autor» que en aquella hace referencia a estos considerándolos cosa propia, la deducción más lógica sería que el Bachiller Fernando de Rojas se refirió en dichas piezas preliminares a dos estados diferentes (manuscrito e impreso) de la obra que él «acabó». Así cuando Daniel Poyán publicó en 1961 la edición facsímil de la de Toledo 1500, se limitó a comentar en su Proscenio:

25.— Situación comprobada para Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, que colaboraron con Eugenio Krapf en su edición de 1899-1900 hecha sobre la de Valencia 1514.

esta indicación de la cruz en el margen, no es posible más que en un texto manuscrito. Naturalmente no la encontramos en ninguna de las ediciones impresas. [...] Podemos deducir, pues, la proximidad de la edición de 1500 al manuscrito. (Poyán 1961: 11)

Aun entendiendo así las cosas, quedaba sin justificar la contradicción entre el anonimato de la Carta y la explicitud a este respecto de los versos acrósticos, lo que indujo a algún investigador a proponer soluciones basadas en tópicos prologales y tradiciones editoriales. Tal es, por ejemplo, el caso de Lida de Malkiel, quien escribe:

la declaración de «El auctor a un su amigo» no parece mentira del editor [...] antes bien coincide con una postura convencional que se propone rebajar modestamente el valor de la obra. Por modo análogo, el hecho de callar Fernando de Rojas su nombre y dejarlo asomar luego en el acróstico [...] es una práctica medieval frecuente en imitadores y refundidores para dar a conocer su incompleta autoría. (1962: 15)

Como vemos, Lida de Malkiel atribuye ambos paratextos a Fernando de Rojas, identificando al «auctor» de la Carta con el «autor» de los versos, y esto origina otra notable contradicción en sus palabras pues si ella considera que Rojas trata de «rebajar modestamente el valor de la obra», mal se compagina esta pretendida modestia con la alabanza de la obra entre exhortaciones:

teman grosseros y en obra tan alta  
o vean y callen, o no den enojos.

En resumen, los datos lingüísticos disponibles para interpretar los paratextos preliminares antes y después de la prohibición inquisitorial eran sustancialmente distintos, incluso contrapuestos, y no puede extrañar que también lo fueran las conclusiones extraídas de ellos: antes de tal prohibición Rojas sería conceptuado simplemente como componedor, adaptador, refundidor, editor, corrector o enmendador, y en los tiempos posteriores a ella lo ha sido como autor-creador.

Ya en los albores del siglo XXI, en algunas de las últimas ediciones de la *Celestina* va perdiendo protagonismo absoluto el nombre de Fernando de Rojas en la portada, como ocurre en la de Fernando Cantalapiedra (2000), en la de Lobera *et alii* (2000 y 2011) o en la de Bernaldo de Quirós (2010). Y José Luis Canet (2011) ha publicado la *Comedia de Calisto y Melibea* sin el nombre de Fernando de Rojas en la portada ni en la página del título, anónima, como se hacía originariamente.

Paralelamente, son ya relativamente numerosas las propuestas de la crítica celestinesca actual que frente a las predominantes en los últimos años del siglo XIX y en el XX tienden a disminuir el papel de Rojas, tales como las de Cantalapiedra (1986, 2000, 2001 y 2011), Snow (1999-2000, 2001 y 2005-2006), García Valdecasas (2000), Di Camillo (2005 y 2010), Canet (2007 y 2011), Bernaldo de Quirós (2010), Paolini (2011) y algunos más entre los que nos incluimos nosotros con las publicaciones a que hemos aludido a lo largo de este artículo, si bien la intervención que cada uno le atribuye a Rojas en su «acabamiento» sea de mayor o menor envergadura, e incluso mínima, como Canet y Snow.

## 5. Conclusión

Como los diccionarios vienen a ser registro de las acepciones de sus voces en la época de su publicación, resultan imprescindibles para comprender exactamente lo que escritores de tiempos muy lejanos a los nuestros querían dar a conocer a través de sus palabras, y es necesario acudir a ellos para disminuir al máximo el riesgo de equivocarnos en su interpretación.

Nuestras consultas al *Diccionario de Autoridades* y testimonios de textos antiguos permiten asimilar AUTOR a *editor, componedor, adaptador, refundidor* o *enmendador*, a cuya luz cabe interpretar que sería precisamente esto lo que podrían entender los conocedores de la *Celestina* en los siglos XVI, XVII y XVIII, siendo quizás esta la razón por la que no consideraron a Rojas autor-creador de los diálogos de la obra y la conceptuaron como anónima.

La cuestión no es entendida de esta manera por la mayoría de los críticos y analistas a partir del siglo XIX que interpretan el término AUTOR en su significado actual e identifican AUCTOR CON AUTOR, si es que la edición o ediciones sobre las que trabajan no han eliminado las diferencias en las rúbricas de los paratextos preliminares.

Nosotros, desde la perspectiva que nos proporcionan los significados de las palabras analizadas en el presente estudio y otros trabajos anteriores, proponemos que Rojas «acabó» (compuso, refundió, dio la última mano, arregló) una comedia de final feliz, manuscrita y titulada ya «Comedia de Calisto y Melibea» *cedida* por el anónimo AUCTOR, «escribiendo» a partir de ella el manuscrito de otra obra que, aunque conservara el mismo título, tiene desenlace trágico y la *sacó a luz* a través de la imprenta.<sup>26</sup>

26.– Hemos analizado numerosas huellas de esta comedia de final feliz manuscrita y esbozado una aproximación a la trama argumental original en nuestro trabajo de 2017.



## Bibliografía citada

- ADINOLFI, Giulia (1954), «*La Celestina* e la sua unità di composizione», *Filologia Romanza* (Torino) I, 3, pp.12-60.
- ALFONSO X. Ver CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la. *Amadís de Gaula. Los cuatro libros de Amadís de Gaula nuevamente impresos y hystoriados* (1533), Venecia, Antonio de Sabia. (BNE sig. R.8494).
- ANDRÉS MARTÍN, Melquíades (ed.) (1988), *Carro de dos vidas, de Gómez García*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria.
- ASENSIO, Manuel J. (1952), «El tiempo en *La Celestina*», *Hispanic Review* (Philadelphia) XX, pp. 28-43.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1990), *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- AYLLÓN, Cándido (1984), *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- AZÁCETA, José María (ed.) (1966), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena. Edición crítica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Clásicos Hispánicos, 3 vols.
- BAENA, Juan Alfonso (c. 1449). Ver AZÁCETA, José María.
- BATAILLON, Marcel (1961), '*La Cèlestine*' selon Fernando de Rojas, París, Didier.
- BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio (ed.) (2010), *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*. Edición, introducción y notas, Madrid, Manuscritos.
- BLANCO-WHITE, José María (1824), «*La Celestina*», en José María Blanco-White. *Antología*, ed. Vicente Llorens, Barcelona, Labor, 1971, pp. 181-211.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (1904), «Algunas consideraciones acerca de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y sus autores», en sus *Anales de la literatura española publicados por Adolfo Bonilla y San Martín (años 1900-1904)*, Madrid, Viuda e Hijos de Tello, pp. 7-24.
- BOTTA, Patrizia (1999), «El texto de *La Celestina* en la edición de Valencia, 1514», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*. *Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I, pp. 17-29.
- BUIGUES, Jean-Marc (2003), «La sociedad de los autores», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, eds. Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 292-302.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (ed.) (2008), *Garcí Rodríguez de Montalvo, Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2 vols.



- CACHO BLECUA, Juan Manuel y LACARRA, María Jesús (2012). *Entre oralidad y escritura. La Edad Media. Historia de la Literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer, Madrid, Crítica.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2009), *La Estoria de España de Alfonso X. Edición y estudio de la Versión crítica desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II*, Málaga, Universidad de Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana* LXXV.
- CANET VALLÉS, José Luis (1999), «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I, pp. 31-38.
- (2007), «Celestina: 'sic et non'. ¿Libro escolar universitario?», *Celestinesca* 31, pp. 23-58.
- (ed.) (2011), *Comedia de Calisto y Melibea*. Edición crítica, introducción y notas. Valencia, Universitat de València, Textos Parnaseo.
- (2014), «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, eds. M. Haro Cortés, y J. L. Canet, Valencia, Universitat de València, pp. 53-82.
- (2017), «La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?», *eHumanista* 35 (en prensa).
- CANFORA, Luciano (2002), *Il copista come autore*, Palermo, Sellerio editore (collana «La memoria»).
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (1986), *Lectura semiótico-formal de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger.
- (ed.) (2000), *Anónimo / Fernando de Rojas. TragiComedia de Calisto y Melibea. Edición crítica*, Kassel, Reichenberger.
- (2011), «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *eHumanista* 19, pp. 20-78.
- CASTILLO, Hernando del (1514), *Cancionero general de muchos y diversos auctores*, Valencia, Jorge Costilla (Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona: 860 Cas.).
- Ver GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, y RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio.
- CASTRO GUIASOLA, Florentino (1924), *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejo V de la *Revista de Filología Española* (Reimpreso en 1973).
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (ed.) (1913), *Fernando de Rojas. La Celestina*, con introducción y notas, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos castellanos, 2 vols.
- COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA (1500), Toledo, Pedro Hagenbach. Ver POYÁN DÍAZ, Daniel.
- COMPAGNON, Antoine (sin fecha), *Qu'est-ce qu'un auteur? Cours d'Antoine Compagnon*, Université de Paris IV-Sorbonne. UFR de Littérature française et comparée. Cours de licence LLM 316 F2. <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>.

- COVARRUBIAS, Sebastián de [1616] (1979), *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Turner.
- CRIADO DE VAL, Manuel (1955), *Índice verbal de «La Celestina»*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejo LXIV de la *Revista de Filología Española*.
- DAVIS, Ruth (1929), *New Data on the Authorship of Act I of the «Comedia de Calisto y Melibea»*, University of Iowa, Studies in Spanish Language and Literature.
- DI CAMILLO, Ottavio (2005), «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en lengua vulgar», en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina* New York, eds. Ottavio Di Camillo y John O' Neill, New York, pp. 53-75.
- (2010), «When and Where was the First Act of *La Celestina* composed? A reconsideration», en *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía. Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, coord. Devid Paolini, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 91-157.
- DU CANGE, Charles du Fresne (1678), *Glossarium ad Scriptores Mediae et Infimae Latinitatis*, Niord, L. Fabre.
- FLORES, Juan de (c. 1495). Ver PARRILLA GARCÍA, Carmen.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (ed.) (1900), *Comedia de Calisto e Melibea. Único texto auténtico de la Celestina*, Barcelona-Madrid, L' Avenç, Biblioteca Hispánica I, 1900.
- GAGLIARDI, Donatella (2007), «*La Celestina* en el Índice: argumentos de una censura», *Celestinesca* 31, pp. 55-84.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel (1993), *Tres autores en «La Celestina». Aplicación de la informática a los estudios literarios*, Impredisur, Granada.
- GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo (2000), *La adulteración de «La Celestina»*, Madrid, Castalia.
- GILMAN, Stephen (1974), *«La Celestina»: arte y estructura*, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ GARCÍA (1500). Ver ANDRÉS MARTÍN, Melquíades.
- GONZÁLEZ AGUEJAS, Lorenzo (1894), «*La Celestina*. ¿Está completa según hoy la conocemos? Una traducción alemana de 1520. Pasajes nuevos que contiene», *La España Moderna* (Madrid) LXVII, pp. 78-103.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004), *Cancionero General de Hernando del Castillo*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 5 vols.
- HOUSE R. E.; MULRONEY, M.; PROBST, I. G. (1924), «Notes on the Authorship of the *Celestina*», *Philological Quarterly* (Iowa) III, pp. 81-91.
- INFANTES, Víctor (2010), *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba.

- LOBERA, Francisco J., SERÉS, Guillermo; DÍAZ-MAS, Paloma; MOTA, Carlos; RUIZ ARZÁLLUZ, Íñigo; RICO, Francisco (eds.) (2000), *Fernando de Rojas (y «antiguo autor»). La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica. Reimpreso en 2011, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española.
- MARCIALES, Miguel (ed.) (1985), *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Fernando de Rojas*. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2 vols.
- MCPHEETERS, D. W. (1961), *El humanista español Alonso de Proaza*, Madrid, Castalia.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1895), *Estudios de Crítica Literaria*, Madrid. Integrado en *Orígenes de la novela*, III, 1961, 2ª edición, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 219-458.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1950), «La lengua en tiempo de los Reyes Católicos (Del retoricismo al humanismo)», *Cuadernos Hispanoamericanos* 13, pp. 9-24.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (1996), *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos.
- NORTON, Frederick J. [1966] (1997), *La imprenta en España. 1501-1520*. Traducción de Daniel Martín Arguedas. Edición anotada por Julián Martín Abad. Madrid, Ollero & Ramos Editores.
- OOSTENDORP, H. Th. (1966), «La evolución semántica de las palabras españolas ‘auctor’ y ‘actor’ a la luz de la estética medieval», *Bulletin Hispanique* LXVIII, 3-4, pp. 338-352.
- PAOLINI, Devid (2011), «Sobre un tópico equivocado (las representaciones de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv) y *Celestina*», *Celestinesca* 35, pp. 67-84.
- PARRILLA GARCÍA, Carmen (ed.) (1988), *Juan de Flores. Grimalte y Gradisa*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago.
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José (2008), *El libro español del Renacimiento. La «vida» del libro en las fuentes documentales contemporáneas*, Madrid, Arco/Libros, Instrumenta Bibliologica.
- PÉREZ DE NÁJERA, Francisco (1604), *Orthographia castellana dividida en primera y segunda parte a modo de Diálogo entre dos niños de la escuela*, Valladolid, Luis Sánchez.
- POYÁN DÍAZ, Daniel (ed.) (1961), *Comedia de Calisto y Melibea*, Toledo 1500. Facsímile. Cologny-Genève, Bibliotheca Bodmeriana.
- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (2014), «Erratas y corrector de la impresión: Alonso de Proaza y *Celestina*», *Celestinesca* 38, pp. 113-124.
- y SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio (2017), «Leyendo analíticamente la *Celestina*. Huellas en sus diálogos de la trama argumental de una comedia precedente», *eHumanista* 35 (en prensa).
- Ver SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio, y PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [1726-1739] (1976), *Diccionario de Autoridades*. Ed. facsímil. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 3 vols.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [1770, 1780, 1783, 1791, 1803, 1869, 1884, 1899, etc.], *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0>
- (2001) *Diccionario de la Lengua Española*.
- RIQUER, Martín de (1957), «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», *Revista de Filología Española* xli, pp. 373-395.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1958), *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia 1511)*. Edición facsímil por acuerdo de la Real Academia Española, con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española.
- RUBIO GARCÍA, Luis (1985), *Estudios sobre La Celestina*, Murcia, Universidad de Murcia, Departamento de Filología Románica.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1974), «Notas sobre la autoría del Acto I de *La Celestina*», *Hispanic Review* xlii, pp. 431-435.
- RUSSELL, Peter E. (ed.) (2001), *Fernando de Rojas. La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición, introducción y notas, Madrid, Castalia.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1991), «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», *Epos* VII, pp. 275-290.
- (1999), «Fernando de Rojas y *La Celestina*», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*. Estudios y edición paleográfica y facsimilar, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, vol. I, pp. 7-15.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio [1985] (1988), *Mensaje de La Celestina. Análisis de un proceso de comunicación diferida* (Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Ciencias de la Información), Madrid, Universidad Complutense, col. Tesis Doctorales. Premio Extraordinario 1984-85.
- (2014), «Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Catalogación, cuantificación y consecuencias editoriales», *Celestinesca* 38, pp. 125-154.
- y PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (1989), «Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Revista de Literatura* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) LI, 101, pp. 21-54.
- (1991), *Fernando de Rojas y La Celestina*, Barcelona, Teide.
- (2009), «Sobre la ‘composición’ de la *Celestina* y su anónimo ‘auctor’», *Celestinesca* 33, pp. 143-171.
- (2011), «‘Auctor’, ‘autor’ y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*», *Celestinesca* 35, pp. 85-136.

- SEVERIN, Dorothy S. (ed.) (1989), *Fernando de Rojas. La Celestina*, Madrid, Cátedra.
- SNOW, Joseph T. (1997), «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca* 21, pp. 115-172.
- (1999-2000), «Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?», en *Studia Hispanica Medievalia V. Actas de las VI Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, eds. A. Liotta & S. Lupi, *Letras* 40-41, Buenos Aires, Universidad Católica de Buenos Aires, pp. 152-157.
- (2001), «Los estudios celestinescos 1999-2099», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, *Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 121-130.
- (2005-2006), «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit* 25-26, pp. 537-561.
- Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1514), Valencia, Juan Joffre (Biblioteca Nacional de España: R/4870).
- Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1514). Edición facsimilar, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1514). Edición facsimilar, Barcelona, Círculo del Bibliófilo, 1977.
- Tragicomedia de Calisto y Melibea* (*Valencia, Juan Joffre, 1514*). Edición facsimilar dirigida por Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Anfon el Magnànim, 1999, 2 vols.
- Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1518), Valencia, Juan Joffre (British Library: C.64.d.4).
- Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1529), Valencia, Juan Viñao (British Library: C.63.f.25).
- VALERA, Juan (1900), «Nueva edición de 'La Celestina'», en *Obras completas* II, Madrid, Aguilar, 1949, pp. 1032-1036.
- VALLE LERSUNDI, Fernando del (1929), «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española* XVI (1929), pp. 366-388.
- WOLF, Fernando (1895), «Sobre el drama español: *La Celestina* y sus traducciones», *La España Moderna* (Madrid) LXXX, pp. 99-123.

Prieto de la Iglesia, Remedios y Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «Posibles razones por las que la *Celestina* fue considerada anónima durante los siglos XVI-XVIII y creación de Rojas a partir del XIX», *Celestinesca* 40 (2016), pp. 135-158.

#### RESUMEN

---

La interpretación de los paratextos preliminares de la *Celestina* a la luz de las acepciones del *Diccionario de Autoridades* conduce a diferenciar entre un «autor» anónimo para la Carta y un «autor» nombrado en el acróstico, y a identificar el antiguo término «autor» con el actual *cedente* y «autor» con *componedor*, *refundidor* y *editor*. Como, además, la práctica editorial de los primeros tiempos de la imprenta permitía la utilización como propios de textos manuscritos ajenos y anónimos, es natural que en la época antigua no se considerase a Rojas autor-creador (inventor) de la *Celestina* y se conceptuara la obra de anónima. Frente a esto, los cambios en el plano lingüístico y en las circunstancias de la recepción operados en el siglo XIX propiciaron la corriente de opinión favorable a la autoría creativa de Rojas.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, auctor, autor, cedente, editor, refundir, componer.

#### ABSTRACT

---

The interpretation of the paratexts of the *Celestina* in the light of the definitions of the *Diccionario de Autoridades* allows to differentiate between an anonymous «auctor» for the Carta and the «autor» identified in the acrostics, as well as to establish an equivalence between the old term «auctor» and the modern term «bestower», and «autor» with the modern «composer», «adapter», «editor». And because the editorial practices of 500 years ago allowed the reproduction of anonymous texts without any acknowledgement of authorship, it was only natural that originally Fernando de Rojas was not considered as the author (that is the creator) of the *Celestina*, and that this work was considered anonymous. Only the changes in words meaning and other circumstances related to the reception of the *Celestina* during the 19<sup>th</sup> century gave rise to an opinion favorable to attribute to Rojas the authorship.

KEY WORDS: *Celestina*, auctor, author, bestower, editor, reworking, composition.



## Prince Juan and Calisto: Reflections on a Historical Antecedent for a Literary Archetype

Samuel Sánchez y Sánchez  
Davidson College

### *Celestina*: An Eclectic Tapestry of Sources and Influences

«A text,» Roland Barthes reminds us, «consists not of a line of words, releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God), but of a multi-dimensional space in which are married and contested several writings, none of which is original: The text is a fabric of quotations, resulting from a thousand sources of culture» (1986: 52-53). This kind of textual *mélange* permeates the pages of *Celestina* in such a way that «su principal ystoria o ficción toda junta» blends with the «delectables fontezas de filosofía» that emerge from a wide range of textual and oral sources. The study of the literary influences and sources of Rojas’ work has proven to be a fertile field that has kept researchers active for decades. Indeed as time has gone by, *Celestina* continues to engage scholars by means of the diverse range of literary and non-literary genres, Western and non-Western geographical origins, historical periods, and languages that are woven into the literary tapestry of Rojas’ text.

The web of sources, references, and allusions in *Celestina* has attracted critical attention since at least mid-16<sup>th</sup> century when an anonymous learned author wrote a book known as *Celestina comentada* with the goal of identifying many of the quotes and references found in Rojas’ work. In 1905 Menéndez Pelayo made a systematic examination of genres and authors in *Celestina* in his study *Orígenes de la novela*. Castro Guisasaola’s 1924 study, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, remains a mandatory reference when examining the literary and non-literary sources in *Celestina*. In 1929 the work of Fernando Valle Lersundi opened the doors of Rojas’ personal library, which in turn allowed for the opportunity to peek into the vast literary cosmos of *Celestina*.<sup>1</sup> These

1.– For more on Rojas’ library see: Víctor Infantes (2007), «Fernando de Rojas: el lector desvelado (en su caligrafía). De nuevo sobre el «inventario» de sus libros», *Celestinesca*, 31, pp. 103-118; Víctor Infantes (1998), «Los libros ‘traydos y viejos y algunos rotos’ que tuvo el



studies reconstruct the avid reading practices and creative process that underlie *Celestina's* tapestry of references and influences which seems to multiply with every new attentive reading.

In this regard, critics have examined the presence and the influence in *Celestina* of Petrarch's works in Latin, penitential books, Western and non-Western literary works, classic philosophy, medical treatises, and law manuals, among many others.<sup>2</sup> Thanks to this considerable body of scholarly research, we have come to understand the ways in which the works by Aristotle, Socrates, Plato, Virgil, Ovid, Boethius, Seneca, Boccaccio, Petrarch, Ali Ibn Ahmad, Avicenna, Vatsayana, Sayj Nfzawi, Juan Ruiz, López de Ayala, el Tostado, Juan del Encina, Diego de San Pedro, Diego de Quiñones, Jorge Manrique, Nicolás Núñez, Juan de Mena, or Rodrigo Cota, just to name a few, are present in *Celestina*. When considering the eclectic nature of authors and texts that inhabit *Celestina*, the conclusion that we reach seems to be clear: *Celestina* defies generic conformity by building textual bridges both within and beyond its own cultural boundaries of production.

The present essay contributes to the ongoing scholarly effort to shed light onto the sources that inspired Rojas' creative process by examining *Celestina's* immediate cultural context of production: Salamanca, 1497-1499.<sup>3</sup> In this essay I would like to suggest that Prince Juan, the firstborn

bachiller Fernando de Rojas nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique*, 100, pp. 7-51; and Fernando Valle Lersundi (1929), «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, 16.3, pp. 66-388.

2.— The intricacies of the influences and sources of *Celestina* have been widely examined in works such as: Enrique Fernández Rivera (2015), «El *De secretis mulierum* en *La Celestina* y en la biblioteca de Fernando de Rojas», *Neophilologus*, 99, pp. 407-418; Íñigo Ruiz Arzálluz (2000), «Fuentes» in *Fernando de Rojas* (y «antiguo autor»). *La Celestina*, eds. Francisco Jobera et al, Barcelona, Crítica, pp. cvi-cxxiii; Michel García (1997), «Las fuentes literarias castellanas del glosador de *Celestina*», *Celestinesca*, 21, pp. 49-64; Francisco Márquez Villanueva (1993), *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Antropos; Arno Gimber (1992), «Los rufianes de la primera *Celestina*: Observaciones acerca de una influencia literaria.» *Celestinesca*, 16.2, pp. 64-76; L. Fotherhill-Pyane (1988), *Seneca and Celestina*, Cambridge, Cambridge University Press; Dennis P. Seniff (1986), «Bernardo Gordinio's *Lilio de Medicina*: A Possible Source of *Celestina*?», *Celestinesca*, 10.1, pp. 13-18; Keith Whinnom (1988), «El género celestinesco: origen y desarrollo», *Academia Literaria Renacentista*, V, *Literatura de la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 119-130; Ivy Corfis (1984), «Fernando de Rojas and Albrecht Von Eyb's *Margarita poetica*», *Neophilologus*, 68.2, pp. 206-213; Alan Deyermond (1975), *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, Westport: Greenwood Press; and María Rosa Lida de Malkiel (1962), *La originalidad Artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria.

3.— Stephen Gilman (1972), *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of «La Celestina»*, Princeton: Princeton UP and Maxime Chevalier (1976), *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner continue to be indispensable references for gaining an understanding of the socio-cultural context of *Celestina* and Fernando de Rojas. See also Íñigo Ruiz Arzálluz (1996), «El mundo intelectual del antiguo autor: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, 76, pp. 264-284; Francisco Bautista (2008), «Realidad social e ideología en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32, pp. 37-49; José Luis Canet



son to the Catholic Kings Ferdinand and Isabella, who died in Salamanca in 1497 may well have served as a model for Calisto. More specifically this essay compares the legendary love life and model death of Prince Juan to the erotic passion and bad death of Calisto from the perspective of excess and exemplarity in order to suggest that the prince may have been a source for Calisto. Additionally, this essay explores what is to be learned about representations of extreme love and exemplary death when examined within the context of the didacticism that characterized late medieval Iberia. By bringing together the literary representations of Prince Juan and Calisto that construct each of them as protagonists of outlandish love and exemplary death, this essay illuminates the ways in which the literary and didactic functions of excess were negotiated by Fernando de Rojas to reconcile the apparently contradictory instructions for how to both love and die well at the dawn of modernity in Iberia.

Love and death are the two themes most often associated with excess and exemplarity throughout the literature of the Middle Ages. Excess is usually associated with the overstepping the limits of moderation by crossing social, physical or psychological boundaries; with decadence, the illicit, lack of control. Excess itself entails the departure from custom and reason and evokes an extravagant violation of law, decency, or morality in a manner of outrageous conduct. Exemplarity refers to the quality of being fit to serve as a model or pattern for imitation: by virtue of the medieval genre of the *exemplum* the meaning of «exemplary» hinged between positive models and cautionary tales. Exemplary conduct, thus, could also serve as a warning. As illustrated by the comparison between Prince Juan and Calisto, excess becomes a conceptual touchstone that legitimates a literary taste for extravagance in love within the didacticism that pervades late medieval Iberia in relation to death.

### Living to Love: Exemplarity and Hyperbolic Sexuality

In the literary arena of 15<sup>th</sup> Century Iberia exemplarity and excess were negotiated within a didactic trend that aimed to teach both how to love well and to die well. At this time, the cultural model of dying well was determined by the *Ars Moriendi*, the popular how-to guide by which the Church did its best to teach people how to die properly: at home surrounded by family after having received the appropriate rites. Under the long shadow of the *Ars Moriendi*, 15<sup>th</sup> Century Iberia also saw the emergence of the Spanish sentimental romance which disseminated a taste for

(1997), «La Celestina y el mundo intelectual de su época», in *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Rafael Beltrán and José Luis Canet (eds.), Valencia, Universidad de Valencia, pp. 43-60; and Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz (eds.) (2003), *El mundo social y cultural de «La Celestina»*, *Actas del Congreso Internacional*, Universidad de Navarra, Iberoamericana Vervuert.

exaggerated expressions of love that revolved around the trope of love as a malady, as a disease that could be cured but could also be fatal. These authors crafted a cultural model of love with prototypical characters and scenarios in which loving well frequently resulted in death. Along these lines, the *Cancionero* poets took the love-death connection to extremes and spared no details to make everyone blush with their highly eroticized compositions. From this perspective, poems, ballads, and romances displayed exemplary characters who simultaneously served as role models in amatory matters and model *Moriens* of a didactic template of death. This is precisely what brings together both Prince Juan and Calisto: The most exemplary lover seems to be a dead one.

Within these parameters the literary representations of Prince Juan and Calisto characterize them as two exorbitant lovers who were the protagonists of two different kind of exemplary deaths: one to be imitated, the other to be avoided. In having their identities built on excess in love and didacticism in death, they both share the privilege of being part of the collective imaginary of late medieval Iberia. When compared, these two cases suggest that both love and death are two concepts that oscillate between hyperbolic performances and exemplary lessons.

This happens to be the case of one of late medieval Iberia's most legendary lovers: Prince Juan. He was born in Seville in June 1478. Despite his precarious health as a child, he always accompanied his parents Ferdinand and Isabella in their campaigns as a way to protect the future monarch from negative influences. After a long period of illness, Prince Juan was named heir to the throne in December 1492 at which point the queen took personal care in the education of her son. She surrounded the young prince with the most learned people of the kingdom in order to instruct him in his future tasks as king: the Dominican Fray Diego de Deza, professor at the University of Salamanca and Bishop of Zamora, Salamanca, and Jaén; the Italian humanist Pedro Mártir de Anglería; Lucio Marineo Sículo; Fray Andrés de Miranda, Fray Pedro de Ampudia, Beatriz Galindo, and the Geraldino brothers. In November 1495, Prince Juan married by proxy Princess Margarite, daughter of the emperor Maximilian. She arrived in Castile in March 1497. Six months later, at the age of 19, Prince Juan would die. Cause of death? The one thing for which neither parents nor physicians hold a cure: excessive love. His untimely demise along with his supposedly hyperbolic sexual ardor sparked the dissemination of the legend that constructed the young heir as the «prince who died of love.» As chronicles show, beyond the personal loss for the Catholic Kings, Prince Juan's death was an ominous symbolic demise and a political blow for the kingdom. The prince was buried in Ávila and, ac-

ording to Pedro Mártir de Anglería, along with his body was buried «la esperanza de España entera» (López de Toro 1953: 346).<sup>4</sup>

Excess and hyperbole had always been present in the life of the prince. For example, in 1490 and 1491, Prince Juan suffered from a strange disease puzzling doctors who then prescribed a diet based on an unusual ingredient that could not be found in sufficient quantities in Castile. Therefore, in June 1490 the Catholic King wrote to Diego de Torre, his advisor in the kingdom of Valencia exhorting him «lo antes que ser podiere nos enbieys cinquenta tortugas que han de servir para el yllustrísimo Príncipe nuestro fijo, porque con las otras que le truxeron, como sabeys se falla mejor» (Pérez-Bustamante and Calderón Ortega 1999: 60). One month later, the king again wrote to his advisor regarding the turtles because «cunple mucho haverlas presto, vos encargamos o mandamos que si al recibir de la presente non las hoviéssedes enviado luego, recibiendo esta sin alguna dilación nos las envíeys que por lo aquesto havemos mandado spachar el presente correo, el qual paguareys» (Pérez-Bustamante and Calderón Ortega 1999: 61).

The purpose of the turtles was to make juice as it was believed that the meat and blood from these animals had curative qualities. As the basis of the prince's treatment, this remedy depended on a rare supply. The medical discourse around the turtles as the main ingredient for the prince's medicine was quickly supplemented by a hyperbolic narrative that transformed these animals into high quality commodities. In December 1491 King Ferdinand wrote again to Diego de Torre. In this letter, we learn that:

Las tartugas que fueron embiadas para el yllustrísimo Príncipe nuestro fijo son acabadas y es grande inconveniente que no las haya, por el grande beneficio que la speriencia muestra fazer en su persona. E porque en ello va lo veys, havemos acordado por solo esto fazeiros este mensajero encarguando y mandandovos que en reçibiendo la presente, sin dilación de una sola hora

4.– For a complete view on the life and death of Prince Juan see Gabriel Maura Gamazo (2000), *El Príncipe que murió de amor. Don Juan, primogénito de los Reyes Católicos*, Madrid, Alderabán Ediciones; Ángel Alcalá and Jacobo Sanz (1999), *Vida y muerte del príncipe don Juan*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León. For an in depth view of the historical background and political projection of Prince Juan see Damián González Arce (2016), *La casa y corte del príncipe don Juan (1478-1497)*, Archivos y Publicaciones Scriptorium; Francisco Martínez López (2007), *La casa del Príncipe de Asturias: D. Juan, heredero de los Reyes Católicos*, Madrid, Dykinson; Bruno Aguilera Barchet (1998), «La figura constitucional del Príncipe de Asturias» and Rogelio Pérez-Bustamante (1998), «La figura de don Juan, Príncipe de las Españas, y la Unión de las Coronas en el V Centenario (1497-1997)», in *La figura del príncipe de Asturias en la corona española*, Madrid, Editorial Dykinson, pp. 9- 44; pp. 89-106; and Tarsicio Azcona (1992), «El príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos en el v Centenario de su nacimiento (1478-1497)», *Cuadernos de Investigación Histórica*, pp. 219-243.

busqueys e faguays busquar quantas tartugas se puedan haver en esa ciudad y Reyno y aquéllas luego nos enbieys sin dilaçion alguna, e de aquí adelante esteys aperçibido de haver cada mes quarenta dellas y embiárnoslas a buen recaudo sin falleçer, e si quizá en esa ciudad y Reyno no se pudiessen haver tantas, embyareys a mayor cautela la que va con la presente a nuestro procurador real de Mallorca en que le mandamos que lo que por vos le fuere scrito sobre embiar tartugas de aquel Reyno e vos lo faga e ponga por obra como si nos se la scriviésemos. (Pérez-Bustamante and Calderón Ortega 1999: 66)

The excessive nature of the monarch's command made the task close to impossible for the governor of Mallorca. By way of the king's mandate the turtles to produce the healing juice for Prince Juan were transformed into the objects of a highly unusual medical treatment thus inserting their consumer in the realm of excess. In addition to their practical use, the turtles acquired a symbolic value that differentiated the prince's disease, and subsequently, the prince himself as an extravagant individual: the distinctive use of the meat and blood of turtles emphasized the uniqueness of their consumer who, by receiving such an extreme medical remedy, was characterized by hyperbole.

Such an exquisite elixir restored the young prince but could not save him from his death in October 1497, which, as contemporary sources show, was tainted with an air of sexual excess. If during his delicate childhood the prince's body had been inscribed with the discourse of disease, as a teenage boy excessive eroticism took possession of his body along with his public image. Both discourses converged in the young body of the prince as the cause of his death, which according to the most creative accounts of the time was caused by excessive marital relations with his wife, Princess Margarite.

For Pedro Mártir de Anglería, Princess Margarite was the perfect embodiment of Eros and Thanatos. We have only to read his description of the young princess in his letter to Cardenal de Santa Cruz in June 1497 to realize this fatal convergence:

Si la vieras, te harías una idea de que estabas contemplando a la misma Venus. Cual en belleza, porte y edad pudo Marte desear a Citerea, tal desde Flandes nos la enviaron, sin desfigurar con ningún afeite, sin arreglar con ningún arte. Dirías que era Oritia escapada de las manos del helado Boreas. Pero temblamos al pensar que todo esto algún día nos acarree a nosotros la infelicidad y la perdición a España. (López de Toro 1953: 334)

In fact, it was the Italian humanist who originated the legend of a prince who served as an embodiment of the literary trope of «love as illness.» In the same letter to Santa Cruz, Anglería writes:

nuestro joven, ardiendo en amor consiguió de sus padres se le dispusiera el lecho matrimonial, llegando por fin, a los deseados abrazos con madama Margarita. Pero habían pasado sólo un par de meses y ya la multiplicación de los deseados abrazos y el continuado hervor del placer tenían alarmados a los médicos del príncipe y al propio rey Fernando, aunque no a la Católica reina, acostumbrada a la natural robustez de su marido. (López de Toro 1953: 334)

An increasingly alarmed Anglería continues his report noting in reference to Princess Margarite that «preso del amor de la doncella ya está demasiado pálido nuestro joven Príncipe» (López de Toro 1953: 334). He continues his salacious gossip by adding

Los médicos juntamente con el Rey, aconsejan a la Reina que alguna vez que otra aparte a Margarita del lado del Príncipe, que los separe y les dé treguas, alegando que la cópula tan frecuente constituye un peligro para el Príncipe. Una y otra vez la ponen sobre aviso para que observe cómo se va quedando chupado y la tristeza de su porte; y anuncian a la Reina que, su juicio suyo, se le pueden reblandecer las médulas y debilitar el estómago. Le instan a que, mientras le sea posible corte y ponga remedio al principio. No adelantan nada. Responde la Reina que no es conveniente que los Hombres separen a quienes Dios unió con el vínculo conyugal.<sup>5</sup> (López de Toro 1953: 34)

As constructed by these accounts, Prince Juan was no more than a hormone-fueled teenager consumed by the inordinate pursuit of sexual pleasure, which ended up devastating his body. The excessive sexual ardor of the prince, however, not only had fatal consequences for his body but was also an alarming sign for the destiny of his soul. This lack of physical moderation and restraint was a dangerous activity for one's soul, a danger directly addressed by Alonso Ortiz, chaplain to the royal family, in his *Diálogo sobre la educación del Príncipe don Juan* (1497). In the chapter entitled «De cómo debemos cuidar el cuerpo» Ortiz, in reference to Prince

5.— The separation of lovers was in fact one of the remedies that doctors prescribed for the disease of love. As Francisco López de Villalobos explains in his *Sumario de la Medicina* (1498) this is the eighth rule in order to achieve a cure for love: «le aparten con gran diligencia daquela señora como en pestilencia se apartan los hombres del ayre dañado» (Herrera 1973: 41).

Juan, warns Queen Isabella that when it comes down to one's body everything must be conducted «con discreción para que nada resulte excesivo [...]»; de hecho los que se dedican con mucha frecuencia a los trabajos corporales debilitan el alma. Hay en la realidad, como canta Horacio, discreción y medida y existen limitaciones; por esto tenemos que exhortar siempre al muchacho para que se someta a la medida en cualquier cosa» (Bertini 1983: 167). In this regard, Prince Juan's lustful love fits perfectly with the literary model used by the ecclesiastical convention of the time to condemn disproportionate passions «capaces de destruir al hombre, haciéndole perder su libre albedrío, razón y las potencias intelectivas, llegando incluso hasta la muerte física» (Canet 1996: 5). Moreover, medieval penitential books and confessionals reminded their audience that excessive love and sexual ardor yielded to illicit unions, lust, and adultery.<sup>6</sup> In fact, as José Luis Canet points out, «todos los canonistas y manuales de confesores insisten en estos aspectos negativos de la actividad sexual, pero sobre todo en contra de la pasión amorosa, que esclaviza al hombre, haciéndolo de señor siervo» (1996: 8).

The numerous references that chroniclers and poets make to the prince's sexual ardor strongly suggest that his hyperbolic sexuality had been inscribed into the collective imaginary of his contemporaries as an example of an extravagant conduct. In fact, as Diego Catalán points out, «la actitud del confesor del príncipe (fray García de Padilla) y del canónigo Ortiz ante ese placer está, desde luego, aún muy lejos de la moral matrimonial que exigiría la Iglesia a los casados después de la Contrarreforma. Pero, aunque en los tiempos de los Reyes Católicos las buenas costumbres dieran más lugar a la sensualidad, el erotismo de la joven pareja de príncipes resultaba llamativo» (1998: footnote 99, 67). Contemporary accounts confirm this excess in the prince's love life. According to these sources, Prince Juan lacked control not only over his passions but also over his public image: the heir to the crown was thus perceived as an insatiable lover who died from excessive ardor.

Two years after Prince Juan died of love *Celestina* emerged in the literary arena of late medieval Iberia introducing another voracious lover: Calisto. His taste for hyperbole in amatory matters is well established from the very beginning of the text. When Calisto meets Melibea in matter of seconds he —just as happened with Prince Juan— is overcome by passion tinged with fatality. After being 'infected' with Melibea's love, Calisto returns home to 'die' as a good courtly lover: «¡Anda, anda, malvado!» Calisto commands Sempronio, «abre la cámara y endereça la cama! [...]

6.— Along these lines, as José Luis Canet notes, Saint Jerome qualified as adulterers those husbands who «aman demasiado ardientemente a sus mujeres» because «en relación a la esposa de otro todo amor es vergonzoso; en relación a la suya, el amor excesivo» (1996: 9). These ideas «se mantendrán en el siglo XVI, insistiendo que el amor con la mujer deber ser contenido, si no convierten a su propia esposa en prostituta» (Canet 1996: footnote 11, p. 10).

Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡O bienaventurada muerte aquella que desseada a los afligidos viene!» (Severin 1989: 88).<sup>7</sup>

In a moment of excess and exaggeration reminiscent of hormone-driven adolescent infatuation, Calisto is literally preparing himself to die of love as if he were staging a secular version of the conventional deathbed, which allows Rojas to subvert both the ecclesiastical guidelines for dying well and the courtly love rules for loving well.<sup>8</sup> Sempronio cannot believe what he is seeing; that is, he is witnessing right in front of his eyes a scene out of a sentimental romance (specifically *Cárcel de amor* by Diego de San Pedro) in which the wretched lover dies of love after being rejected by his beloved. With a combination of awe, frustration, and irony he asserts: «No me engaño yo, que loco está este mi amo» (Severin 1989: 92).

Both master and servant engage in a rather comical dialogue in order to determine the cause of Calisto's malady. After a series of probing questions about the young lover's physical health, psychological well-being, and religious beliefs, Sempronio exclaims: «no es más menester, bien sé de qué pie coxqueas» in reference to Calisto's lust for Melibea (Severin 1989: 93). The humoristic effect achieved by presenting Calisto's exaggerated expression of love is evident. In fact, as José Luis Canet notes, this kind of vices «son el elemento humorístico y ridículo pero al mismo tiempo reprobatario de ciertos comportamientos sociales esclavizados por su sexualidad inferior» (1996: 4). However, along with the audience's perception of the literary representation of Calisto's behavior as eccentric and hyperbolic, as Dennis Seniff proposes, a close examination of Bernardo Gordonio's *Lilio de Medicina* suggests that «Calisto's love malady would have been viewed as a fully documented clinical story by a learned audience» (1986: 13). In fact, as we read in *Sumario de la Medicina* (1498) by Doctor Francisco López de Villalobos —Rojas' former classmate in Salamanca—, love was an illness that, as Prince Juan's and Calisto's cases confirm, had

7.— All references to *Celestina* come from Dorothy S. Severin's 1998 edition.

8.— As José Luis Canet notes, Rojas' criticism takes place «bajo una forma cómica y agradable, incluso con una clara parodia a los comportamientos extremos de las ficciones sentimentales en boga. Bajo este punto de vista no podemos olvidar que *La Celestina* surge en un ambiente claramente universitario y por lo tanto es el lugar idóneo para que unos profesores procedentes de la burguesía media critiquen los modelos culturales de una sociedad aristocrática apartada de la realidad circundante que se recluyen mediante sus ficciones en modelos cortesés del pasado» (Canet 1997: 55). As it has been well documented, *Celestina* may be read as an open criticism against nobility and one of its defining characteristics: courtly love. See Yolanda Iglesias (2009), *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en 'La Celestina'*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert; June Hal Martin McCash (2001), «Calisto y la parodia del amante cortés,» in *Estudios sobre 'La Celestina,'* ed. Santiago López Ríos Moreno, pp. 475-545; María Eugenia Lacarra (1989), «La parodia en la ficción sentimental en 'La Celestina',» *Celestinesca* 13.1, pp. 11-30; Dorothy Severin (1984) «La parodia del amor cortés en 'La Celestina',» *Edad de Oro* III, pp. 275-279; Dorothy Severin (1980) «Parodia y sátira en 'La Celestina',» *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, pp. 695-697.



a negative effect on judgement, strength, wisdom, prudence, and reason, but could be cured by following specific guidelines (Herrera 1973: 40-41).

As Andreas Capellanus had established centuries earlier in his treatise on Courtly Love, love is «una especie de pasión o sufrimiento innato que se deriva de ver y meditar excesivamente en la belleza del sexo contrario, y que le hace a uno desear por encima de todo los abrazos de la otra persona y cumplir de común acuerdo los preceptos del amor en los brazos de la persona amada» (Arias 1992: 9). As the chaplain explains, this passion emerges «cuando un hombre ve a una mujer apta para el amor y de belleza conforme a su gusto, enseguida comienza a desearla en su corazón» (Arias 1992: 9). After that the lover «comienza a considerar la apostura de la dama y a pensar en cada uno de sus miembros, a imaginar lo que estará haciendo, y a escudriñar los secretos de su cuerpo, deseando servirse lo más posible de cada una de estas partes» (Arias 1992: 10). Calisto clearly exhibits these symptoms. After seeing Melibea in her garden, he symbolically breaks up her body into pieces in the well-known description that the dejected lover provides of Melibea's body to Sempronio. Calisto starts with the young woman's hair which is more beautiful and shinier than «las madexas del oro delgado que hilan en Aravia» and «su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha mas menester para convertir los hombres en piedras» (Severin 1989: 100). The lover continues describing each of Melibea's body parts and concludes that «aquella proporción que veer yo no pude, no sin dubda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgó entre las tres diosas» (Severin 1989: 101).

Following the paradigm of Princess Margarite's beauty, Eros and Thanatos converge in that of Melibea as well. First, Melibea's hairstyle — blond and long— evokes the classical pattern of beauty related to Venus; however, in Melibea's description, the erotic force of her hair is tainted by the allusion to the destructive power of Medusa with venomous snakes (an essential symbol throughout Rojas' text) instead of hair. In addition to this love/death connection, Calisto relates Melibea's beauty to the Judgement of Paris, an omen that, as Dorothy Severin points out, presages the disastrous end of the young lover (1989: footnote 50, 101).

The fatal *philocaptio* of which both Prince Juan and Calisto are victims is what leads to excess. As Saint Jerome pointed out: «El amor por lo bello es un pérdida de la razón, casi la locura: vicio horrible muy poco conveniente a un espíritu sano [...] El hombre sabio debe amar a su mujer con el juicio, no con la pasión. Que domine el arrebato de la voluptad y no se deje llevar con precipitación hacia la unión sexual» (quoted in Canet 1996: 8). Along these lines, both Prince Juan and Calisto serve as examples of the negative effects of unbridled desire.

As with Prince Juan, excessive erotic activity will become one of Calisto's defining traits. For example, in Act IV Celestina visits Melibea with



the excuse of selling her some yarn that she has secretly bewitched, and that supposedly will make the young woman fall in love with Calisto. The spell, however, does not seem to work. Celestina then asks Melibea to help the young lover with an alleged toothache for which the only remedy, Celestina swears, is a prayer and «tu cordón que es fama que ha tocados [todas] las reliquias que ay en Roma y Hierusalem» (Severin 1989: 164). The young woman accepts and gives her girdle to Celestina who returns to Calisto in Act VI and explains that, although she has failed in her attempt to arrange a meeting, she is bringing him the most valuable present: «un cordón que ella trae continuo ceñido, diciendo que era provechoso para tu mal porque avía tocado muchas reliquias» (Severin 1989: 184). The girdle is charged at once with religious and therapeutic powers that will cure Calisto's heartache, and not only because it has touched venerated relics but also because it has entered in contact with the most sacred body of all: Melibea's.

Unable to contain his impatience, Calisto begs the go-between to show him

aquel santo cordón que tales miembros fue digno de ceñir. Gozarán mis ojos con todos los otros sentidos, pues juntos han sido apasionados. Gozará mi lastimado corazón, aquel que nunca recibió momento de placer después que aquella señora conoció. Todos los sentidos le llagaron; todos acorrieron a él con sus esportillas de trabajo; cada uno le lastimó quanto más pudo: los ojos en vella, los oídos en oýlla, las manos en tocalla. (Severin 1989: 185)

A surprised Celestina asks: «¿Que la has tocado, dizes? Mucho me espantas.» «Entre sueños, digo,» Calisto answers (Severin 1989: 185). After the initial surprise, Celestina tells the young lover: «Da espacio a tu desseo; toma este cordón, que, si yo no me muero, yo te daré a su ama» (Severin 1989: 186). As soon as he receives this intimate object, he transforms it into his confidant, proclaiming: «¡O nuevo huésped, o bienaventurado cordón, que tanto poder y merescimiento toviste de ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno de servir! ¡O nudos de mi pasión, vosotros enlazastes mis desseos! Dezíme si os hallastes presentes en la desconsolada respuesta de aquella a quien vosotros servís y yo adoro» (Severin 1989: 186). Calisto seems to reach the climax of his exaggerated linguistic response to the girdle when he exclaims: «¡O mi gloria y ceñidero de aquella angélica criatura, yo te veo y no lo creo!» (Severin 1989: 187).

As this passage illustrates, Calisto redirects his desire for Melibea towards the girdle. It is not even a lock of hair but a piece of clothing that transports the young man into a sort of teenage rapture. Calisto's transference of desire to this garment goes beyond mere contemplation and

unleashes an exorbitant expression of passion. The girdle becomes an object of excess that demands the production of a hyperbolic response. The young lover is lured by the immediacy of the sweet «reward» embodied in the girdle. In a sort of religious ecstasy, Calisto is so exceedingly overcome by such a hyperbolic performance of desire that even other fictional characters are in shock. Celestina reacts with surprise and censure: «Cessa ya, señor, esse devanear, que me tienes cansada de escucharte y al cordón, roto de tratarlo» (Severin 1989: 187). For his part, poor Sempronio, who doubts his eyes for the second time witnessing Calisto's eccentric conduct in amatory matters, begs him to come to his senses: «Señor, por holgar con el cordón, no querrás gozar de Melibea.» «No afistles tu llaga cargándola de más desseo;» continues Sempronio, «no es, señor, el solo cordón del que pende tu remedio» (Severin 1989: 188, 189). What is of importance here is that, as illustrated by other characters' reactions, Calisto's exaggerated performance is perceived as extreme and disproportionate, which highlights the hyperbolic nature of the young lover's response to the girdle. In this regard, it is significant to note that Calisto manages to shock Celestina, a woman who works in the sex trade, which is surely an indication of the excess of his response.

Calisto's hyperbolic reaction to the girdle moves from the linguistic to the tactile. He not only interacts with the garment on a visual and linguistic level but also passionately caresses it. This piece of clothing has become an object of devotion in itself, and to treat an object like a subject is to idolize it: it is excessive in dramatically going beyond conventional boundaries and relationships. Treating this piece of cloth as a person rather than as an object suggests that the lover's engagement with it can be viewed as an extravagant expression of love. The girdle becomes an artifact that activates an erotic ritual based on excessive veneration for the beloved, which evokes Calisto's proclamation of faith in Act I, when, renouncing Christian religion, the passionate lover affirms: «¿Yo? Melibeo so, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo» (Severin 1989: 93). Calisto's obsessive desire for Melibea resembles Prince Juan's in that his behavior, as José Luis Canet points out, «resalta además el incumplimiento de las normas cristianas realizado por Calisto cuya única ansiedad es el goce carnal llegando muchas veces a caer en la herejía al confundir el Sumo Bien o la felicidad con la posesión física de la amada, asimilándose así a la idolatría y por tanto contraviniendo el primer mandamiento de la ley divina» (1997: 54).

At this point, Calisto's performance of passion has exceeded the limits of decorum, even for a veteran of the sex trade such as Celestina, who feels obliged to warn him again about his inappropriate behavior: «deves, señor, cessar tu razón, dar fin a tus luengas querellas, tratar al cordón como cordón porque sepas hazer diferencia de habla quando con Melibea te veas; no haga tu lengua ygual a la persona y el vestido» (Severin 1989:

188). It is too late, however, as the girdle has already cast its charms over Calisto who implores Celestina: «O mi señora, mi madre, mi consoladora; déxame gozar con este mensajero de mi gloria». He continues: «O lengua mía, ¿por qué te impides en otras razones, dexando de adorar presente la excellencia de quien por ventura jamás verás en tu poder? O mis manos, con qué atrevimiento, con quán poco acatamiento tenéys y tratáys la triaca de mi llaga» (Severin 1989: 188). The medieval trope of love as sickness reemerges in Calisto's expression of pain, which harks back to Prince Juan and links both lovers within the literary commonplace of *amor hereos*. Nevertheless, Calisto's erotic trance comes to an end when Celestina leaves taking the girdle with her. The young lover finally gives in, not without a final complaint: «¡O desconsolado de mí, la fortuna adversa me sigue junta! Que contigo o con el cordón o con entramos quisiera yo estar acompañado esta noche luenga y oscura» (Severin 1989: 191).

Calisto's taste for hyperbolic expression meets with an overly sentimental attitude to shape this extravagant representation of love. However, linguistic exaggeration becomes physical excess in the encounters between the two lovers. In Act XIV, Calisto loses all decorum and consummates his relationship with Melibea in a manner that a consensual relationship is at the least questionable. In this encounter Calisto reveals himself as an excessive lover. His initial prelude in the form of a hyperbolic speech turns into immoderate physicality as suggested by Melibea's words when she complains that «si pensara que tan desmesuradamente te havías de haver conmigo, no fiara mi persona de tu cruel conversación» (Severin 1989: 285). In Act XIX, Melibea clearly sees Calisto's behavior as excessive when, referring to his hands, the young woman urges him: «Mándalas estar sossegadas y dexar su enojoso uso y conversación incomportable.» As Calisto proceeds to undress Melibea, she tries to stop him by saying: «tus deshonestas manos me fatigan quando passan de la razón» (Severin 1989: 323). Melibea's reaction to Calisto's conduct highlights how she perceives his actions as extreme and disproportionate. In the eyes of other characters —Celestina, Sempronio, and Melibea— Calisto is regarded as an intemperate and immoderate individual who breaks expectations in amatory matters. This transgressive behavior is highlighted once again by Melibea when, before committing suicide, she confesses to Pleberio that Calisto «quebrantó con scalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito» (Severin 1989: 334); that is, the young man is perceived as an individual who transgresses architectonical, social, moral, and physical boundaries which tinges his actions with an unambiguous air of excess, intemperance, and lack of moderation. These are precisely the aspects that appear in the genre of the humanistic comedy because young lovers just like Prince Juan and Calisto «pierden su razón y libre albedrío al dar rienda suelta a sus pasiones amorosas» (Canet 1996: 9), which establishes a link between the prototype of the

excessive lover as represented in chronicles, *Celestina*, and the genre of the humanistic comedy. In the case of Calisto, as with Prince Juan, excess in love (an unmarried Calisto and Melibea enjoy a whole month of illicit love) is punished with death, which serves as a dramatic and didactic device in *Celestina*.

When compared, then, neither Prince Juan's nor Calisto's love life exhibit the signs that characterize the *dignitas hominis*, the combination of qualities that extols the spiritual, moral, and rational possibilities of human nature expected from the nobility in 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> century. As Francisco Rico points out, the group of features that characterized the *dignitas hominis* range from the qualities of the body to the privileges of the rational soul to prove that «el hombre es superior a los animales por obra de la razón» (1993: 171). Prince Juan's and Calisto's conduct in love shows exactly the opposite: two individuals who are controlled by their passion rather than their intellect. These two characters are not just the protagonists of two interesting erotic stories. Rather, they serve as examples of the destructive power of love, which connects their individual behavior with the common good of society.

In this regard, the distinctive quality of the *dignitas hominis* is the use of language at the service of the arts in order to «cuidar la salud del cuerpo, de la sociedad y del alma» (Rico 1993: 172). Therefore, as José Luis Canet reminds us regarding the Stoic philosophers, sexual activity was tolerated «cuando sea beneficiosa para la sociedad, pero hay que regular dicha pasión mediante reglas precisas» (1996: 9). We need to remember here that *Celestina* was written «por la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee» (Severin 1989, 69). *Celestina* clearly constructs love as a social disease that could be cured with the reading of the text; a social illness that, when examined through the dual lens of both Calisto's and Prince Juan's inordinate love lives, seems to echo the concerns of Doctor Francisco López de Villalobos regarding the promiscuous life in the Castilian Court. In a letter that he wrote to the bishop of Plasencia in 1509 the royal physician complained that «toda la corte es devorada por el ansia de placeres; en todos sin excepción reina la pasión amorosa, y de todas las edades indistintamente se enseñoa» (Fabié 1886: 233-234. Quoted in Bautista 2008: 44). The doctor continues to criticize all the tournaments and festivities that were celebrated daily in honor of Venus. In her honor «se quema por la noche toda la cera, y se dilapidan todos los bienes heredados o adquiridos por el interés o por la usura, en la pompa de los juegos y en el atavío de criados y de cabalgaduras» (Fabié 1886: 233-234. Quoted in Bautista 2008: 45). This environment of excess and lack of moderation seemed to affect men who:

pasan todos la noche al raso, sufriendo la lluvia o el frío de las madrugadas, implorando con lágrimas y suspiros el amor de las vírgenes de Citeres. Durante el día todos ejercitan sus fuerzas; a cada paso se dan terribles encuentros, y corren alegres a suntuosos martirios. Con esto borran enteramente de su memoria todo otro cuidado, como la casa, la familia, los negocios, su propia persona y a Dios mismo; que tales son, con otras semejantes, las leyes venéreas, las cuales si bien son penosas e insufribles, al cabo dan con las almas en el infierno. (Fabié 1886: 233-234. Quoted in Bautista 2008: 45)

This decadent environment seems to find its epitome in Prince Juan's legendary passion for Princess Margarite. As heir to the crown and renowned lover, the physical body of the prince became also an embodiment of the political body of the kingdom. Therefore, it is not surprising that the fatal consequences of Prince Juan's hypersexuality would serve as a cautionary tale for future royal generations. In fact, the prince's legendary love life would emerge with an unexpected exemplary force years later in 1543 as a part of the advice that Charles V passed along to his son Philip II as «la exortación que os tengo de dar para después de casado». The emperor warns his son that «convyene mucho que os guardeyds y que no os esforçeyds a estos principios, de manera que recybyédesds daño en vuestar persona». Therefore, it is not advisable, the emperor counsels his son, to abuse the marital bond «porque demás que eso suele ser dañoso, asy para el creçer del cuerpo como para darle fuerças, muchas vezes pone tanta flaqueza, que estorva a hazer hijos y quita la vida, como lo hizo al príncipe don Joan, por donde vyne a heredar estos Reynos» (Fernández 1975: 100). The lesson for a future king is clear: if a monarch cannot control his physical urges, how could he reign with a cool head?

From this perspective, Calisto and Prince Juan became the embodiment of lust—excessive physical desire—and its consequences. They certainly qualified as two of those characters from the elegiac and humanistic medieval comedy that, as José Luis Canet reminds us, «no son ni más ni menos que representaciones de carne y hueso de los vicios» (1996: 4). This kind of character, Canet writes, «se caricaturiza al desaparecer la concreción histórico-personal [...], pero sin perder por ello el carácter reprobatorio» (1996: 4). As with Prince Juan a couple of years earlier, in 1499 Calisto also became one of those «galanes ridículos que abandonan toda su *virtus* por no saber poner freno a su pasión amorosa se convierten en los verdaderos modelos de la comedia posterior» (Canet 1997: 59). Both lovers served as examples of behavior in which the intellect is subjugated to the passions to such an extent that they became two puppets with a

hyperbolic conduct beyond the limit of social decorum: two exemplary lovers that served in fact as antimodels.

### Dying of Love: Exemplarity and Didacticism

In 15<sup>th</sup> Century Iberia death vies only with love for a place of pre-eminence. Neither Prince Juan nor Calisto would be an exception to this rule. In fact, according to the chroniclers, Prince Juan's doctors must have been right because while celebrating his arrival in Salamanca in October 1497 the prince's lack of sexual moderation proved so debilitating as to provoke his untimely demise at age 19.

The prince's hyperbolic sexuality had given wings to the legend that his sexual ardor was so great that it killed him. As we have seen, Mártir de Anglería's accounts echo this point when he openly states that Prince Juan died due to the physical exhaustion provoked by the excessive sexual activity with his wife. This cause of death is corroborated by Andrés Bernáldez, chronicler of the Catholic Kings, who reports that «estando en el hervor de su plazer, llegó el príncipe don Juan rendido por sus ciertas jornadas al cabo de su peregrinación que vino a andar en este mísero mundo» (Gómez Moreno and Mata Carriazo 1962: 378). Both chroniclers, then, agreed that unbridled passion sent the prince to an early grave: the Italian humanist suggests a gradual slow process of wearing down, whereas the Castilian chronicler insinuates a collapse during intercourse.

Several ballads composed at the end of the 15<sup>th</sup> Century recreate the prince's deathbed and confirm the diagnosis of love as a terminal disease: «Malo está don Juan de amores, / muy malo está en su cama» (Catalán 1998: 69). Another ballad refers to the prince suffering «sudor de vida» which, as Paloma Díaz explains, it is significant as «los sudores eran el remedio específico para las enfermedades venereas» (1993: footnote 18, 177). Other accounts contested the love diagnosis and suggested that despite the excessive celebration of the marital bond, the prince's death was provoked by chronic gastric illness complicated by smallpox as we read in one of the royal account books when we learn about «una ropa de grama que tiene cinco varas que se fizo en Medina del Campo estando su alteza de las viruelas» (Azcona 1992: 235), or high fever: «Malo está de calentura, que otro mal no se le halla» (Catalán 1998: 46). Other sources point at death by accident, «El señor Príncipe don Juan está malo en Salamanca, / que cayó de su caballo a las puertas de su amada, / por cortar un ramo verde y ponerlo en su ventana» (Catalán 1998: 69), or even poisoning by the *judeoconverso* Doctor Parra (Alcalá and Sanz 1999: 182), who «dicen que es gran dotor, gran dotor que adivinaba / Trae solimán en el

dedo, en la boca se lo echara: / «Tres horas tiene de vida, la media ya está pasada» (Castro 1929: 169).<sup>9</sup>

Of all these possible causes for the prince's death, excessive sexual activity served as a more powerful didactic tool than chronic gastritis or small-pox, and of course juicier material for the writers of the time who constructed the public image of Prince Juan as a puppet in the hands of love. However, the abundant production of consolatory literature around the prince's demise created a counter-discourse by crafting a narrative of the heir as an ideal Christian at death. After having being portrayed as a negative example of an excessive lover, now it was the time to fabricate a good death. The elegiac literature around Prince Juan worked against the weight of the gossip around his love life by counteracting his image of a wild lover with that other image of a pious Christian who died a good death.<sup>10</sup>

Dying well was an opportunity to redeem oneself, thus in a way scripting a better future in Heaven by tidying up messes made in the past. With this purpose, during the 15<sup>th</sup> Century the Church began to use confessionals to emphasize the existence of an individual consciousness. The goal of these practical manuals was to teach clerics the art of confession and take advantage of absolution as a strategy to harvest souls. Confessionals also focused on penitents by teaching them how to conduct a proper self-examination prior to the administration of the rite. As Francisco

9.— According to Diego Catalán, «la variante acusatoria debió de surgir en algún período de fuerte anti-semitismo, cuando la profesión médica seguía estando aún dominada por 'confesores', por cristianos nuevos. Pudo muy bien tener su origen en la etapa inicial de la propagación del romance noticiero (1998: 99). For more on the Jewish origins of Doctor Parra see pages 99-107. For a detailed overview regarding the causes of Prince Juan's demise see Tarsicio Azcona (1992), «El príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos en el V Centenario de su nacimiento (1478-1497)», *Cuadernos de Investigación Histórica*, pp. 219-243; and Ángel Alcalá y Jacobo Sanz (1999), *Vida y muerte del príncipe don Juan*, Valladolid: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, pp. 179-186.

10.— The consolatory literature that emerged from Prince Juan's demise was indeed abundant. As Giuseppe Mazzocchi points out, «en su conjunto todos los textos que se compusieron [...] nos dan una pauta casi exhaustiva de los géneros literarios más practicados durante el reinado de los Reyes Católicos, de la poesía narrativa en latín al romance popular, del tratado en prosa a la carta consolatoria, de los géneros líricos menores a poemas elegíacos de mayor extensión» (1988: 93). For an overview of this literature, see Tomás González, José Miguel Baños Baños, and Pilar Saquero Suárez-Somonte (2006), *El humanismo cristiano en la Corte de los Reyes Católicos: las consolatorias latinas a la muerte del Príncipe Juan*, Madrid, Ediciones Clásicas; Ángel Alcalá and Jacobo Sanz (1999), *Vida y muerte del príncipe don Juan*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León; José Camón Aznar (1963), *Sobre la muerte del príncipe don Juan*, Madrid, Real Academia de la Historia; Miguel Ángel Pérez Priego (1992), «Historia y literatura en torno al príncipe D. Juan: La representación sobre el poder del amor de Juan del Encina», in *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 337-49; Enrique San Miguel Pérez (1998), «España y su príncipe en la poesía de Juan del Encina» in *La figura del príncipe de Asturias en la corona española*, Madrid, Editorial Dykinson, pp. 147-164; Jacobo Sanz Hermida (1995), «Cien mil esperanzas allí se anegaron» in *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Vol. 4, Granada, Universidad de Granada, pp. 307-19.



Gago Jover reminds us, «el momento de la muerte y el de la confesión tienen en común la necesidad del individuo de reconocerse como tal y de afrontar sin tapujos la responsabilidad consigo mismo» (1999: 43). Within the model of a feudal society that did not permit individuality in life, this self-examination of one's own consciousness prior to death allowed the dying the chance to shape these last moments. This process of introspection allowed for three strategies that had a crucial influence over the destiny of the soul. First, confession became an act of responsibility which demanded the compliance with rules that permitted the individual some autonomy over the group. In fact, this sacrament led the list of steps to be followed in the *Ars Moriendi* in order to achieve a good death: «Primeramente, que con grand contrición de sus pecados faga [el moribundo] entera confesión, e dende resciba todos los otros sacramentos necesarios con grand reverencia e devoción» (Gago 1999: 84).

Along with the need for confession, a second theme that recurs throughout the *Ars Moriendi* was the fear of dying unexpectedly: «muy expediente e conveniente cosa es que cualquier que desea ser salvo [...] piense en su corazón muchas vezes en la enfermedad postrema de que ha de morir» [...] «Mas muy pocas vezes alguno se dispone bien quando la muerte le toma súbitamente; porque cada uno piensa de vivir muy largamente, non creyendo que tan aína aya de morir» (Gago 1999: 82).<sup>11</sup>

A third element that was emphasized by the Church at the moment of death included the paperwork essential to assure a dying person's salvation: the last will and testament. This document was an important step towards the salvation of the soul as it allowed the dying to customize the practical aspects of their death: the choice of the burial place, rituals to be performed at the funeral, what prayers and ceremonies should be conducted by whom and how, and the commission of masses to both perpetuate their memory and pray for their soul. The last will served as a chance to right wrongs, pay debts and perform charitable acts: a document that served as a conciliatory tool between the dying, who had the chance to construct themselves as good Christians, and those around them.<sup>12</sup>

11.— This notion had become a commonplace throughout the literature of the Middle Ages in general and in the 15th Century in particular: «Y pues somos inciertos cuándo havemos de ser llamados,» Pleberio advises Alisa in *Celestina*, «viendo tan ciertas señales, devemos echar nuestras barvas en remojo y aparejar nuestros fardeles para andar este forçoso camino; no nos tome improvisos ni de salto aquella cruel boz de la muerte; ordenemos nuestras ánimas con tiempo; que más vale prevenir que ser prevenidos. Demos nuestra hazienda a dulce successor» (Severin 1989: 301-302).

12.— Scholars are divided in regards to determining the importance of the last will and testament for the individual. According to Philippe Ariès this document had both a pragmatic and moral function: «the disposition of one's property, not only *ad pias causas* but among one's heirs, became a duty, a matter of conscience» (2000: 196). Adeline Rucquoi argues that last wills and testaments were a formulaic textual corpus related to a specific literary genre rather than to the individual needs of the dying (1986: 58-64). Jaume Aurell Cardona, on



As portrayed in the consolatory literature of the time, the prince certainly had a most exemplary demise. The voices that filter popular sentiment through these works largely concur that the prince fulfilled all the requirements for a good death. They all insist on the fact that he confessed, said his good-byes, and wrote his will, which allowed him to both rewrite his past and script a pious future both in the minds of the public and in the afterlife.

A couple of days before Prince Juan's demise, Fray Diego de Deza—the heir's personal caretaker—, wrote to the kings to let them know that the end was near. He asked them to assist their son in his final moments by helping him with the necessary requirements to save his soul, among them being the writing of his last will and testament (Pérez-Bustamante and Calderón Ortega 1999: 306-07). Fray Diego also insisted that the kings should also be next to the prince because, according to the *Ars Moriendi*, it is in these final moments that the devil intervenes «temptando al ombre en postremera enfermedad con muy grandes temptaciones» (Gago 1999: 82). In his *Tratado del falleçimiento del muy ínclito señor don Juan*, Alonso Ortiz confirms this premise because even at this crucial moment Princess Margarite was still an obsessive presence in Prince Juan's mind as he appears to be lusting for her in agony: «Requiría a menudo, demandando consejo, al confessor para alimpiar las manzillas de su consçiençia [...] y commo la recordaçión de su esposa tocasse muchas vezes su ánima y con su deseo su ánima se enflamasse, boluióse al padre espiritual diziendo: ¡O padre, enflaquesçe mi ánima con el deseo de mi muger, pregunto te si es digno de culpa este amor de mi propia muger!» (Sanz 2000: 58).<sup>13</sup> According to Ortiz, at that key moment the dying prince «començó examinar con diligencia los secretos de su consçiençia y demandar las armas

the contrary, notes that the last will and testament allowed the expression of emotions and individual wishes. He argues that due to the dissemination of Romance languages and their status as legal languages «los testamentos dejan de ser una mera formalidad jurídica en orden a solemnizar la transmisión de los bienes materiales del difunto para entrar en el universo de la justificación de la actuación de toda una vida» (2002: 90-91). For more on last wills and testaments see E. Portela and M. C. Pallarés (1986), «Muerte y sociedad en la Castilla medieval (ss. XII-XIV)», en *La Idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (I)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 51-66; María del Mar García Guzmán y Juan Abellán Pérez (1997), *La religiosidad de los jerezanos según sus testamentos: (siglo XV)*, Cádiz: Agrija Ediciones; and María del Carmen Carlé (1993), *Una sociedad del siglo XV: los castellanos en sus testamentos*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

13.— According to Diego Catalán, passages like this indicate that, despite its rhetorical artistry, Alonso Ortiz's consolatory treatise is far from being an account of the exemplary death of Prince Juan, which «nos obliga, por lo tanto, a considerar menos sorprendente la conversación que incluye la singular versión romancésica de Soto de Sajambre (*León*). En ella, la reina subraya apesadumbrada: 'Bastante le dejas, hijo, para tan poco gozarla', contra poniendo los dones que el príncipe quiere que le respeten a su esposa, con la brevedad de su matrimonio; a lo que don Juan contesta: 'Bastante la gocé, madre, que de mí queda preñada', tomando el verbo «gozar» en su tercera acepción del *Diccionario* de la Academia» (1998; 66-67).

espirituales, así como el que avía de pelear con enemigo cruel, y todo se recomienda fielmente a la divina voluntad» (Sanz 2000: 56).

Prince Juan's own words at this crucial moment also reflect his anxiety about the collective concern of dying unexpectedly without confession: «nos conuylene velar porque quando vinyere aquel postrimero dia, el qual ny su hora saber podemos, no nos halle dormiendo, mas nos halle ya aver proveydo a la salud de nuestras animas por confesion e contricion e satisfacion e disposicion de los bienes temporales, mayormente syendo nuestros dias como son breues e se pasan como sombra» (Escudero 1870: 234). A good death had become then an act of responsibility that required self-examination and a pro-active attitude in order to avoid a bad death.

Prince Juan had a say into how he wanted to die, thus choosing to recast himself as a model Christian and sole protagonist of an exemplary, conventional, and pious death. Ortiz's account portrays the prince's deathbed scene as emerging from the *Ars moriendi* in which *Moriens* lies in his bed in the company of family and clergy. At the moment of death, Prince Juan was surrounded by his father King Ferdinand, his personal caretaker Fray Diego de Deza, his tutor Sancho de Castilla, his secretary Gaspar de Gricio, and other members of the court and the clergy. Exhibiting a stoic attitude, the young heir took such ownership over his own death that Mártir de Anglería, an eyewitness to the scene, notes that «con maravillosa exaltación de alma dirigía la palabra al padre, que estaba sorprendido de la senil entereza del joven hijo» (López de Toro 1953: 346). The prince's demise, then, conformed to the model of good death advocated by the Church.

By carefully orchestrating his final days, Prince Juan had the opportunity to demonstrate the measure and control over death that he lacked in the arms of love. He was then paradoxically both an example and a counter-example of the ideal lover—as he threw himself unconditionally and constantly to the pursuit of pleasure—and the ideal Christian at dying. He gave his heart to passion but saved his soul for God. To the contemporary popular mind the prince's story served as an example of the tragedy of a consummate lover. However, as emphasized by most accounts, he managed to die well by means of three key actions: self-examination, confession, and the writing of the last will and testament.

As has been studied in detailed by *Celestina* scholars, as constructed by Rojas, Calisto's death was far from glorious. In fact, the portrayal of his death provides a counterpoint to Prince Juan's demise. In order to emphasize the destructive power of love, Rojas does not give Calisto the chance to redeem himself through self-examination, confession, or the writing of his last will and testament. His death, full of tragic and parodic elements, is caused by accident when, exhibiting an uncharacteristic drive to perform an apparently honorable action, Calisto runs to help Tristán and Sosia and dies when he falls from the ladder he had used to access

Melibeia's garden. However, «there is no heroism here, either, but rather one more show of bravery where there is no peril, cowardice disguised as heroism yet again» (Rutherford 2001: 173). Calisto, then, becomes a parody of himself, a disreputable individual whose apparently honorable action transforms him into a caricature. The tragic effect of Calisto's death turns into comedy because, as a forerunner of the literary aesthetics of 16<sup>th</sup> century, «only deaths of low-life characters could be funny: then, again, these lovers' 'lascivia rústica y grosera' has dragged them down to the level of low-life characters as has Calisto's cowardice» (Rutherford 2001: 175).

In order to make an example of Calisto's death, the collective fear of dying unexpectedly without confession is highlighted when the young lover exclaims as he falls: «¡O váleme Santa María, muerto soy! ¡Confesión!» Tristán, being completely aware of the consequences of his master's awful death, confirms Calisto's bad death by saying «¡O triste muerte [y] sin confesión!» which he emphasizes again when he asks Lucrecia to convey the tragic news to Melibeia: «su cabeça está en tres partes. Sin confesión pereció» (Severin 1989: 326-328). Later on, Melibeia herself will insist on this fear when she relates Calisto's death to her father: «Cortaron las hadas sus hilos; cortáronle sin confesión su vida» (Severin 1989: 334). These words take the reader back to the end of Act XII in which Sempronio and Pármeno kill Celestina. As a dramatic device to emphasize Celestina's bad death, Rojas chooses as her last words the following desperate cry: «¡Ay, que me ha muerto, ay, ay, confesión, confesión!» (Severin 1989: 274). The didactic message that emerges from these two deaths could not be clearer: dying unexpectedly was, indeed, the worst punishment of all as it entailed the lack of confession, which in the case of Calisto and Celestina led to the condemnation of their souls.<sup>14</sup>

From this perspective, in contrast to Prince Juan, Calisto becomes one of those characters «peores» and «más viciosos» portrayed in the genre of the humanistic comedy whose authors, just like Rojas, «escogen a prototipos que transgreden cada una de las normativas en vigor, tanto cristianas como éticas» (Canet 1996: 6). In this case, Rojas created an exemplary antihero representative of the *miseria hominis*, «al peor de los 'peores,' a aquél que contraviene todas las normas conscientemente, aquél que rompe con los preceptos establecidos bajo una aparente impunidad» (Canet 1996: 14). Calisto, then, serves as an example of a bad death that, when contrasted to Prince Juan's demise, reinforces the ecclesiastical guidelines prescribed by confessionals, penitentials, and the *Ars moriendi*.

14.—For more information on this topic see Alan Deyermond (1984), «¡Muerto soy! ¡Confesión! 'Celestina' y el arrepentimiento a última hora», *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. José Manuel López de Abadía and Augusta López Bernasocchi, Madrid: J. Esteban, pp. 129-140; and Jean Delumeau (1992), *La Confesión y el perdón. Las dificultades de la confesión, siglos XIII a XVIII*, Madrid, Alianza Editorial.

In regards to the deaths of Prince Juan and Calisto, there are several points of textual connection between *Celestina* and the consolatory literature surrounding the prince's demise. These relationships indicate that not only was Rojas familiar with the heir's life and death as an event of international political dimensions, but also that he found inspiration in the literary production emerging from the prince's demise, more specifically in the works that Juan del Encina —one of Rojas' classmates in Salamanca— devoted to Prince Juan.<sup>15</sup> It should not be surprising, then, that the literary tracks of these specific texts reappear in Rojas' depiction of Calisto as a character inspired by Prince Juan.

15.— This poet had a special connection with Prince Juan. Del Encina dedicated to him his translation of the *Bucólicas* by Virgilio (1496) and *El arte de poesía castellana* (1496). He also wrote *Representación de Amor*, a play performed for the prince on his visit to Salamanca in 1497, and whose main topic was the power of Love, «sin duda, acorde con la fama que ya corría de la intensa pasión que vivían los príncipes» (Pérez Priego 2007: 1236). At the prince's death, Del Encina composed a ballad («Triste España sin ventura»), a *villancico* («A tal pérdida tan triste»), and *Tragedia trobada* (1497), in which the poet narrates the events that happened from Prince Juan's birth to his demise, addresses the city of Salamanca as the unfortunate place in which the prince's death occurred, and writes a consolation.

As has been already studied by several scholars, the following passages from *Celestina* can be traced back to Juan del Encina's «A la dolorosa muerte del Príncipe don Juan...».

1. «Si passa por los perros aquello suena su ladrido;» (Act I, 108)
2. «... Medea, la nigromantesa.» (Act xx, 332)
3. «Que si aquella severidad y paciencia de Paulo Emilio me viniere a consolar...» (Act xxi, 339)
4. «... que fuimos semejantes en pérdida aquel Anaxágoras y yo ...» (Act xxi, 340)
5. «... Pericles, capitán ateniense ...» (Act xxi, 340)

The following passages from *Celestina* seem to have been inspired by «Al muy esclarecido y bien aventurado Príncipe don Juan...», *Cancionero* de Juan del Encina (1496):

1. «Y como mirase su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de lavor, su estilo elegante ...» («El autor a un su amigo,» 69).
2. «... quiso celar e encubrir su nombre, no me culpéys si en el fin baxo que lo pongo...» («El autor a un su amigo,» 69).
3. «... bolved ya las riendas por que n'os perdáis ...» («El autor, escusándose de su yerro...,» 75).
4. «Pero como mi pobre saber no baste a más de roer sus secas cortezas de los dichos...» («Prólogo,» 77).
5. «...de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor y tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición» («Prólogo,» 81).
6. «tómese lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso;» (Act xv, 298)
7. «...por que no me secasses sin tiempo esta flor que este día echaste de tu poder.» (Act xxi, 338)

For these references I am using Fernando Cantalapedra Erostarbe (2000), *Tragicomedia de Calisto y Melibea. v Centenario: 1499-1999*, 3 volumes, Reichenberger, Kassel. For an examination of the presence of Del Encina's work in *Celestina*, see Castro Guisasa's study, pages 180-182. For an overview on Juan del Encina's works on Prince Juan, see Enrique San Miguel Pérez (1998), «España y su príncipe en la poesía de Juan del Encina», in *La figura del príncipe de Asturias en la corona española*, Madrid, Editorial Dykinson, pp. 147-164.

In Act XIX we find a connection of particular relevance that situates Prince Juan as a source for Rojas. Erna Ruth Berndt perceives the echo of Diego Ramírez de Villaescusa's *Diálogo a la muerte del príncipe don Juan* (1498) in Melibea's expression of pain and suicide: «Mi bien y plazer todo es ydo en humo; mi alegría es perdida; consumiósse mi gloria. [...] Rezando llevan con responso mi bien todo; muerta llevan mi alegría. No es tiempo de yo bivar» (Severin 1989: 327-328) (Berndt 1963: footnote 50, 112-114). Likewise, Miguel Marciales' reading of Melibea's self-accusatory words,

Bien ves y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la cibdad haze. Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este [grande] strépito de armas. De todo esto fue yo [la] causa. Yo cobrí de luto y xergas en este día quasi la mayor parte de la cibdadana cavallería; yo dexé [hoy] muchos sirvientes descubiertos de señor; yo quité muchas raciones y limosnas a pobres y envergonçantes. Yo fui ocasión que los muertos toviessen compañía del más acabado hombre que en gracias nació. Yo quité a los vivos el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud. Yo fui causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud que al mundo era en nuestra edad criada. (Severin 1989: 333)

indicates that «aparentemente Melibea flota en un mar de exageración retórica y resulta la causa del más lamentable desastre ocurrido en aquella ciudad. Pero es que realmente,» Marciales explains, «lo que Rojas [...] tiene en mientes no es la muerte de Calisto, el saltaparedes, sino la dolorosa muerte del príncipe don Juan, de gloriosa memoria, el príncipe que murió de amor» (Marciales 1985: footnote xx.23, 258).<sup>16</sup>

The hyperbolic sense of mourning that emerges from Melibea's words evokes the exaggeration that characterized the expressions of mourning for Prince Juan. In fact, «jamás se vieron en España expresiones de dolor tan intensas, paradójicamente no porque el príncipe hubiera hecho grandes hazañas en vida, sino por la esperanza mesiánica que representaba y el cambio de dinastía a que muerte obligaba» (Sánchez-Molero 1999: 873). A contemporary source relates that «Por espacio de quarenta días se enlutaron todos los Grandes, Caballeros, vasallos y Embaxadores de Reyes; en todas las puertas de las Ciudades estuvieron puestas vanderas negras, celebrando pompas fúnebres e señal de sentimiento, y tristeza [...] grandes y pequeños se vistieron de xerga blanca, que fue la

16.— On the contrary, Julio Rodríguez Puértolas points out that this invocation is as interesting as it is dubious (1996: footnote 22, 296).

última vez que se usó esta manera de luto en Castilla» (Gómez Imaz 1890: 30). Mourning rituals for the prince's demise were so exaggerated that in 1502 the Catholic Kings passed the *Pragmática de luto y cera*. The goal of this text was to restrict the ostentation that Castilians exhibited in funerary ceremonies because «la mucha desorden e gastos superfluos é demasiados que muchos de nuestros súbditos é naturales hazen en las ropas de luto que toman por los difuntos é en la cera que se echa a perder en los enterramientos é obsequias é honras dellos que dios nuestro señor no es servido ni su iglesia aprovechada: é los herederos de los defuntos son danificados» (Gómez Imaz 1890: 31).<sup>17</sup>

Reading Melibea's words in conjunction with these passages, these expressions of pain are similar to each other. Rojas himself probably witnessed first-hand the exaggerated manifestations of mourning for Prince Juan in Salamanca which, as happened with his contemporaries, would have left a mark in his mind thus allowing for the possibility of bringing together Prince Juan and Calisto in his creative process. The legendary hyperbolic passion of the young heir and the extreme expressions of mourning that Castilians exhibited to honor his demise constructed the prince as an example that not only was a part of the fabric of the quotidian life of Castilians but also become integrated in the collective imaginary of the time as a popular icon and political model.<sup>18</sup> The widely-known circumstances that converged in Prince Juan's life and death allowed for a contemporary archetype familiar to Rojas as he created Calisto.

Furthermore, as José Luis Canet points out «los humanistas en su afán de imitar la vida, escogen personajes jóvenes y cultos [...] como anti-héroes. Pero para la configuración caricaturesca bien pudieron basarse en los penitenciales, los decretales y libros sinodales [...] acumulando así en uno o varios tipos sociales todos los pecados (sobre todo los referidos a la sexualidad), mostrándonos a los 'peores,' a los que no debemos imitar» (1996: 18). Read together, Calisto can be seen as a parodic and «improved» didactic version of Prince Juan as Rojas increases his efficacy

17.— In regards to the amount of wax, we know that in Prince Juan's funeral rites such a quantity of wax was burned that it was necessary to bring it from other cities such as Segovia, Medina del Campo, Arévalo y Santa María de Nieva because the city of Salamanca run out of it. As a result, Gabriel Maura Gamazo reminds us, «se dificultó de sobremano no sólo el alumbrado doméstico en la comarca, sino la renovación del vestuarios de sus moradores, agotó la Corte en los mercados próximos las existencias de telas idóneas [...] y las llamadas 'piezas de luto'» (2000: 206).

18.— For an example of what a strong presence the memory of Prince Juan exerted in the collective imaginary of 16th Century Spain see José Luis Gonzalo Sánchez-Molero (1999), «El Príncipe Juan de Trastámara, un *exemplum vitae* para Felipe II en su infancia y juventud», *Hispania*, 59.3, no. 203, pp. 871-896. This scholar presents a very interesting argument in regards to the ways in which Prince Juan was instrumentalized between 1527 and 1548, a period in which the future Phillip II went through a process of castilianization through models, archetypes, and social images linked to Prince Juan.

as an example by preventing Calisto from achieving salvation. In amatory matters they both fit perfectly the humanist tendency of creating anti-exemplary models using young educated individuals. As we read in «El autor a un su amigo,» *Celestina* was intended as a defensive weapon for the youth to fight the tormenting fires of love. This manifestation of intentions regarding the goal of the text evokes «la función del humanista y de los docentes es educar a la juventud, y es en esta época donde reinan las pasiones, y donde con mayor fuerza se sienten los apetitos sensuales» (Canet 1997: 53). Both Prince Juan and Calisto conform this model. However, when examined together from the point of view of creating a didactic example, in *Celestina*, being an excessive lover precludes the opportunity of salvation. With this goal in mind, what could have been a better didactic example for the young than the parodic narrative of an excessive lover like Calisto who engages in an illicit love as he transgresses all the social and moral rules, and then turning that parody into tragedy by having the young lover being inevitably condemned?

Both Prince Juan and Calisto share the dubious honor of being exemplary lovers: by transgressing rules they served as anti-models of an excessive conduct. In death, however, both lovers were on the opposite sides of the same coin: whereas Prince Juan died as the paragon of a good Christian, Calisto died as an example of the worst death of all, unexpected and without confession.

## Conclusions

In light of all the above, could have Prince Juan served as an antecedent that gave shape to Calisto? As represented in the literary accounts of the time, could have the prince's excessive love life been used as a source for Calisto's depiction as «loco enamorado»?

As Elena Rojas Mayer points out, the meanings of a text emerge from the combination of contextual elements that surface «a través de las circunstancias exteriores al texto, las que lo rodean e influyen en su constitución muchas veces por información explícita del autor o a través de textos suministrados por otros. Pueden ser factores de distinto tipo: históricos, geográficos, sociales, políticos, culturales, religiosos, psicológicos» (2001: 582). Among the events that took place between 1497 and 1499 that may have influenced Rojas' creative process, Prince Juan's demise clearly stands out as a significant one.

As Stephen Gilman suggests in his study *La España de Fernando de Rojas*, we know that Rojas probably lived in Salamanca between 1494 and 1502. We also know that «algunas partes de *La Celestina* fueron escritas en Salamanca durante las vacaciones de Pascua de 1497 ó 1498» (Gilman 1978: 270). Gilman's study also reveals that the confessor to the prince,



Diego de Deza, and the royal doctor Alonso de la Parra who assisted the young heir at his death, were among other distinguished humanist professors during Rojas' time in Salamanca. Likewise, another of Rojas' professors, Rodrigo Basurto «tenía fama de haber predicho la muerte repentina del príncipe Juan durante una visita a Salamanca en 1497» (Gilman 1978: 273). As Gilman suggests, Rojas «pudo haber sido testigo de semejante acontecimiento» (1978: 303-304). Being in Salamanca at the time of the prince's death and forming part of the literary circles of the time, Rojas may well have experienced first-hand the effects of the prince's demise. The prince's death and his legendary love story, then, could have left their mark on Rojas as, at the time of the composition of *Celestina*, the aura of Prince Juan's story was very much «in the air,» using Jacques Barzun's concept (2000: 49).

It is not infrequent for literary sources or historical events to influence works of literature without the need to explicitly identify these allusions. The familiarity with certain references that are an integral part of the collective unconsciousness of a given culture facilitates their infiltration into a specific literary text, which makes it unnecessary to be explicit. In fact, the collective literary imaginary of a culture is composed of a selection of sources, references, and allusions that are sometimes elusive as their presence is not always visible in the text itself.<sup>19</sup> Sometimes these implied allusions are like threads that the audience needs to recognize and weave together to reconstruct the intricate tapestry of meanings in a text because, as Paul Strohm reminds us, texts are never «fully candid and articulate about themselves and their own prehistories and the circumstances of their composition» (2000: xii). For example, as Francisco Márquez Villanueva points out in regard to the influences of the Arab world on *Celestina*, «la historia social y de las mentalidades se inserta de un modo espontáneo en la historia literaria, porque en gran parte se nutre de ésta y termina actuado a su vez sobre sí misma» (1993: 11-12). From this perspective, the presence of the Arab tradition in *Celestina* has not always translated into exact quotes of specific passages but rather into the portrayal of social realities as a reflection of the collective unconscious imaginary highlighting the fact that works like *Celestina* «no se conciben sin la entrada en juego de toda una civilización, que deja en ellas un profundo y fiel testimonio de sí misma» (Márquez Villanueva 1993: 9).

This kind of association between a text and its sources can be applied to *Celestina* and Prince Juan. As contemporary chroniclers and ballads show, the young heir was an integral part of the Castilian collective imaginary, which from an artistic perspective may well be reason enough for Ro-

19.— For example, as Stephen Gilman has indicated, Rojas owned a copy of one of his classmates' works, Luis de Lucena's *Repetición de amores e arte de axedrez*. Rojas could have used his source to «entretenerse con las posibles combinaciones de finales de partida que Sempronio había recomendado a Calisto para distraerse del tormento amoroso» (1978: 414).



jas not to feel the need to make an explicit connection between Calisto and Prince Juan. Indeed, the wide range of written texts that circulated widely in Salamanca shared the literary space of this city with a fluid oral tradition of ballads, romances, and *Cancionero* poetry (which Rojas makes his characters recite),<sup>20</sup> a highly intertextual body of literature which gave shape to the Castilian collective imaginary.

Several conclusions emerge from the comparison between Prince Juan and Calisto that this article proposes. These two literary representation of exorbitant love draw attention to excess as a concept that calls for a dynamic model of pleasure which transcends and blurs boundaries between health and disease, and the moderation and lack of control that skate to the brink of love. Both Prince Juan and Calisto embarked on an exemplary and relentless pursuit for extreme bodily sensations in disregard of social codes and boundaries. They both paid with their lives their extreme pursuit of pleasure, which served as a way to exemplify the dangers of loving in excess. These two legendary young men are an integral part of that literary lineage of lovers «modelos de antimodelos,» that as José Luis Canet reminds us, «llegará hasta el Romanticismo» (Canet 1997: 59). As constructed by Rojas and other contemporary authors who recreated Prince Juan's life and death, excess became a negotiated concept simultaneously serving a literary use and didactic function in order to teach how to love and to die well.

Both Prince Juan and Calisto fell victim to the effects of too much of a good thing. The literary imagination of late medieval Iberia crafted two exemplary lovers, epitomes of the figure of the 'Fall of Princes' along with the whims of Fortune and of the destructive effects of love, who share the excess of their actions in love but are distinguished from each other in death: Prince Juan was redeemed by the way he died, but the sudden nature of Calisto's demise, with no time for confession, precluded an epilogue of salvation. They both died but in the case of Prince Juan, the literary reception of his story emphasized the option of a good death, whereas in *Celestina* excess manifests the great danger to society when moderation is lost and extravagance takes control. Both Prince Juan and Calisto gave themselves to relentless pursuit of extreme pleasure: they were good lovers to the mortal detriment of that very vehicle and instrument of pleasure. As death is the price of inordinate passion, excess becomes a signifying practice activated by the intersection of a taste for extravagance in love attitudes that stem from courtly love literature and the didactic trend promoted by the *Ars moriendi* in late medieval Iberia.

20.— In fact, the *Cancionero* poetry serves as a model for Calisto's speeches on love. For more on this aspect, see Antony van Beysterveldt (1982), *Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*, Madrid, José Porrúa Turanzas Ediciones, pp. 125-153; and Francisco Lobera Serrano (2014), «La Poesía de Cancionero en *La Celestina*: 'Oh, Hideputa el trovador'», *Revista de Poética Medieval* 28, pp. 225-243.

Lastly, the combination of literary and historical sources that come into play in comparing Prince Juan and Calisto also illuminates the ways in which history and fiction mingled in the Iberian late Middle Ages as two discourses that «se alimentan o benefician mutuamente con el objetivo de duplicar su eficacia e interés, aprovechando la virtualidad legitimadora de la historia y la capacidad estética de la ficción» (Bautista 2004: 28).<sup>21</sup> In this regard, the depiction of such excessive lovers as Calisto and Prince Juan confirms the intrahistory of the Castilian court as an institution «devorada por el ansia de placeres» as portrayed by Doctor Francisco López Villalobos in his *Sumario de Medicina*. Given the proximity in time of the prince's demise (1497) to the first editions of *Celestina* (1499), the geographical immediacy (Salamanca), and the fact that the prince's story was immediately and broadly disseminated in the form of popular and learned literature,<sup>22</sup> it seems unnecessary for Rojas to make an explicit link between Prince Juan and Calisto for his audience. His contemporaries would have recognized the subtext of the erotic narrative of Prince Juan because texts work by «accommodating full renderings of their immediate cultural circumstances and other less intelligible impulses» (Strohm 2000: 212). The obsessive erotic passion of Calisto for Melibea could have evoked the tragic desire of Prince Juan for Princess Margarite in the mind of Rojas' audience. Similarly, the audience of ballads devoted to Prince Juan and *Celestina* would have found common points between historical facts and literary fiction. As Henk de Vries points out, Calisto and Melibea are twenty-three years old. Prince Juan, had he not died, and Princess Margarite «would have been Calisto's and Melibea's age in 1500, when the first edition of this bitter *Comedia* [...] was published in Toledo,» a possible allusion that «contemporary readers would not have failed to see» (1999:17). In this way, fiction is capable of negotiating the

21.— For the combination of historical and fictional discourses surrounding Prince Juan, see Clara Mariás Martínez (2015), «Historia y ficción en el romance de la 'Muerte del príncipe don Juan': De la princesa Margarita a las viudas de la tradición oral» in «*Estorias, aventuras y poesía en la Edad Media*, ed. Marta Haro Cortés, 2 Volumes, pp. 643-669.

22.— According to Arovich de Bogado «las primeras versiones de 'La Muerte del Príncipe Don Juan' se ubican hacia 1497» (1992: 270). More specifically, the ballads that recreated the prince's demise must have been composed before Princess Margarite suffered a miscarriage (sometime between December 1497 and January 1498) as different versions within the oral tradition mention the hopes that her pregnancy implied for succession (Catalán 1988: 88). These ballads were also transmitted by means of personal notebooks in which their owners wrote poems that they had committed to memory or copied others from manuscripts or printed sources. As Paloma Díaz Mas points out «precisamente en uno de esos cartapacios de uso personal del siglo XVI se encontró hace unos años la única versión antigua conocida de *La muerte del príncipe don Juan*, un romance noticiero sobre el fallecimiento en 1497 del heredero de los Reyes Católicos, que debió de componerse a raíz del hecho que narra y del que hasta este descubrimiento en un cartapacio sólo se conocía por las versiones que habían pervivido en la tradición oral moderna» (2008: 15).

dynamics of the social field, the political structure, and the psychological mindset at the end of 15<sup>th</sup> Century Iberia.

All of the above, then, suggests that reading Calisto against the backdrop of Prince Juan situates the latter as a plausible antecedent for Rojas' character within the tradition of love as an illness in which *Celestina* emerges. As a literary archetype, Calisto recycles a historical model of exemplarity and excess as represented by Prince Juan. They both are part of the same tradition of extreme lovers that left its imprint on the collective imaginary at the end of the 15<sup>th</sup> century in the Iberian Peninsula. Rojas' creative process, however, was not limited to simply recasting the archetype provided by Prince Juan. Working within the tradition of wretched lovers that populated the literary and social arena of his time, Calisto reconfigures the redeeming prototype of the «prince who died of love.» By condemning Calisto, Rojas directed his audience to the cautionary tale of those who love excessively and die a bad death, thus placing emphasis on love as the ultimate force that destroys the individual at the end of 15<sup>th</sup> Century in Iberia.

## Works Cited

- ALCALÁ, Ángel and Jacobo Sanz (1999), *Vida y muerte del príncipe don Juan*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León.
- ARIÈS, Philippe (2000), *The Hour of Our Death*, Trans. Helen Weaver, New York: Barnes and Nobles.
- ARIAS Y ARIAS, Ricardo, ed. (1992), Andrés el Capellán, *Tratado del amor cortés*, Editorial Porrúa: México D. F.
- AROVICH DE BOGADO, V. H. (1992), «Textualizaciones orales de *La muerte del Príncipe Don Juan* y de *David llora a Absalón* recogidas en *Corrientes*», in *Actas del Congreso Argentino de Hispanistas: España en América, América en España*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literatura Hispánica.
- AURELL CARDONA, Jaume (2002), «La impronta de los testamentos bajomedievales: entre la precariedad de lo corporal y la durabilidad de lo espiritual», in *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, eds. Jaume Aurell y Julia Pavón, Pamplona, EUNSA, pp. 77-93.
- AZCONA, Tarsicio (1992), «El príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos en el V Centenario de su nacimiento (1478-1497)», *Cuadernos de Investigación Histórica*, pp. 219-243.
- BARTHES, Roland (1986), «The Death of Author», in *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard, New York, Hill and Wang, pp. 49-55.
- BARZUN, Jacques (2000), *From Dawn to Decadence. 500 Years of Western Cultural Life*, New York, Harper Collins Publishers.
- BAUTISTA, Francisco (2004), «La *Crónica carolingia* (o *Fragmentaria*): entre historiografía y ficción», *La Corónica* 32.3, pp. 13-34.
- (2008), «Realidad social e ideológica en *La Celestina*», *Celestinesca* 32, pp. 37-49.
- BERNDT, Erna Ruth (1963), *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*, Madrid, Editorial Gredos.
- BERTINI, Giovanni María, ed. (1983), Alonso Ortiz, *Diálogo sobre la educación del Príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- CANET, José Luis (1997), «'La Celestina' y el mundo intelectual de su época», in *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán and José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 43-60.
- (1996), «Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar», *Celestinesca*, 20.1-2, pp. 3-20.
- CASTRO, Américo (1929), *Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid, Historia Nueva.

- CATALÁN, Diego (1998), *Arte poética del romancero oral. Parte 2ª. Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.
- DE VRIES, Henk (1999), «Ballads, Literature, and Historical Fact: 'Voces corren', *Celestina, Don Quijote*», *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 44, pp. 13-23.
- DÍAZ MAS, Paloma (1993), *Romancero*, Barcelona: Crítica.
- (2008), «El Romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular», *Destiempos* 3.15, pp. 115-129.
- ESCUADERO DE LA PEÑA, José María, ed. (1870), Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Libro de la cámara real del príncipe Don Juan e offiçios e su casa e servicio ordinario*, Madrid: Viuda e hijos de Galiano.
- FABIÉ, Antonio María (ed.) (1886). *Algunas obras del doctor Francisco López de Villalobos*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (1975), *Corpus documental de Carlos V: 1539-1548*, 5 volumes, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GAGO JOVER, Francisco, ed. (1999), *Arte de bien morir y Breve confesionario*, Barcelona y Mallorca: Liberduplex y Universidad de las Islas Baleares.
- GILMAN, Stephen (1978), *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de «La Celestina»*, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ IMAZ, Manuel (1890), *Algunas noticias referentes al fallecimiento del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos*, Sevilla, E. Rasco.
- GÓMEZ MORENO, Manuel and Juan Mata Carriazo, eds. (1962), Andrés Bernáldez, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, Blass, S.A. Tipográfica.
- HERRERA, María Teresa, ed. (1973), Francisco López de Villalobos, *El sumario de la Medicina con un tratado de las pestíferas bubas*, Instituto de Historia de la Medicina Española, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- LÓPEZ DE TORO, José, ed. (1953), Pedro Mártir de Anglería, *Epistolario*, Volúmenes IX-XII, Madrid, Imprenta Góngora.
- MARCIALES, Miguel, ed. (1985), *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea by Fernando de Rojas*, 2 Volumes, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1993), *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Antropos.
- MAURA GAMAZO, Gabriel (2000), *El Príncipe que murió de amor. Don Juan, Primogénito de los Reyes Católicos*, Madrid, Alderabán Ediciones.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (1988), «La *Tragedia trobada* de Juan del Encina y las *Décimas sobre el fallecimiento del Príncipe nuestro señor* del Comendador Román: dos textos frente a frente», *Il Confronto letterario*, 5, pp. 93-123.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Rogelio and José Manuel Calderón Ortega (1999), *Collección diplomática del Príncipe Don Juan (1478-1479)*, Madrid: Editorial Dykinson.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2007), «La literatura en torno al príncipe don Juan: Crónicas y romancero», in *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 2004*, eds. Luis Antonio Ribot García,

- Julio Valdeón Baruque, and Elena Maza Zorrilla, 2 Volumes, pp. 1231-1239.
- RICO, Francisco (1993), *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo)*, Madrid, Alianza Editorial.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, ed. (1996), *La Celestina*, Madrid, Ediciones Akal.
- ROJAS MAYER, Elena (2001), «La Construcción del contexto de 'La Celestina' a través del texto», in *'La Celestina' V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, eds. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González, and Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha.
- RUCQUOI, Adeline (1986), «De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el s. xv», in *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (I)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 51-66.
- Rutherford, John (2001), «Laughing at Death: Act XIX of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78, pp. 167-176.
- SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis Gonzalo (1999), «El Príncipe Juan de Trastámara, un *exemplum vitae* para Felipe II en su infancia y juventud», *Hispania*, 59.3, n. 203, pp. 871-896.
- SANZ HERMIDA, Jacobo, ed. (2000), *Tratado del fallecimiento del muy ínclito señor don Juan*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- SENF, Dennis (1986), «Bernardo Gordonio's *Lilio de Medicina*: A Possible Source of *Celestina*?», *Celestinesca*, 10.1, pp.13-18.
- SEVERIN, Dorothy, ed. (1998), Fernando Rojas, *La Celestina*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- STROHM, Paul (2000), *Theory and the Premodern Text*, Minneapolis: University of Minnesota Press.



Sánchez y Sánchez, Samuel, «Prince Juan and Calisto: Reflections on a Historical Antecedent for a Literary Archetype», *Celestinesca* 40 (2016), pp. 159-192.

#### RESUMEN

---

A través del examen del contexto cultural en el que surge *Celestina* (Salamanca, 1497-1499), este trabajo contribuye al estudio de las fuentes que influyeron en el proceso creativo de Fernando de Rojas. Específicamente, este artículo parte de los conceptos del exceso y la ejemplaridad para comparar la legendaria vida amorosa y la muerte ejemplar del Príncipe Juan —el primogénito de los Reyes Católicos que falleció en Salamanca en 1497— con la pasión erótica y la mala muerte de Calisto y sugerir que el príncipe pudo servir de modelo para el personaje de Calisto. El análisis de las representaciones literarias del Príncipe Juan y Calisto también ilumina la manera en que Rojas negoció la función literaria y el uso didáctico del concepto del exceso para reconciliar la aparente contradicción entre las reglas para amar y morir bien en los albores de la modernidad en la Península ibérica.

PALABRAS CLAVE: Príncipe Juan, Calisto, ejemplaridad, amor, muerte.

#### ABSTRACT

---

The present essay contributes to the study of the sources that inspired Fernando de Rojas' creative process by examining *Celestina's* immediate cultural context of production: Salamanca, 1497-1499. More specifically this article compares the legendary love life and model death of Prince Juan, the firstborn son to the Catholic Kings, who died in Salamanca in 1497 to the erotic passion and bad death of Calisto through the lenses of excess and exemplarity in order to suggest that the prince may have served as a model for Calisto. By bringing together the literary representations of Prince Juan and Calisto, this essay also illuminates the ways in which the literary and didactic functions of excess were negotiated by Rojas to reconcile the apparently contradictory instructions for how to both love well and to die well at the dawn of modernity in Iberia.

KEY WORDS: Prince Juan, Calisto, exemplarity, love, death.

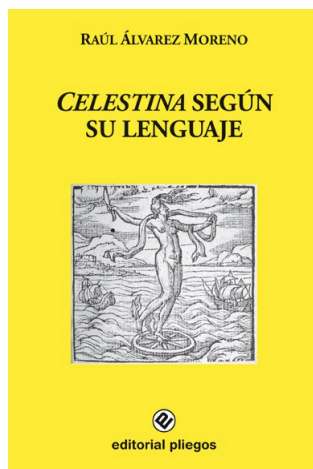




# *Reseñas*



## Raúl Álvarez Moreno, *'Celestina' según su lenguaje*, Madrid, Editorial Pliegos, 2015.



El título del libro de Raúl Álvarez: *'Celestina', según su lenguaje*, es un claro guiño a la obra clásica de Marcel Bataillon: *'La Célestine' selon Fernando de Rojas* (París, Librairie Marcel Didier, 1961) con el que coincide en la intencionalidad de explicar la obra integralmente, pero con claras diferencias en sus análisis. Mientras que Marcel Bataillon intentó descubrir el sentido del texto desde los presupuestos del propio Rojas: dualidad de autoría y carácter moralizante, argumentando en contra de las mixtificaciones imperantes en los años sesenta del siglo pasado relativas a las ideas judaizantes de su autor, Raúl Álvarez descifrará la *Celestina* desde el lenguaje retórico-comunicativo y filosófico-lingüístico, partiendo de sus amplios conocimientos de la lingüística integracional, desarrollada por Roy Harris, a quien sigue en sus presupuestos teóricos. En este ámbito, los significados se estarían definiendo constantemente mediante integración contextual, de ahí su carácter conflictivo, variable y provisional. Pero si en algo es coincidente con Marcel Bataillon (y con multitud de críticos y estudiosos de la *Celestina*) es en asignar la composición del texto a varios autores, por lo que a lo largo del libro, cuando hable de Fernando de Rojas o del creador del texto celestinesco, se referirá a «autor-es».

Esta aproximación teórica del texto a partir de la lingüística integracional le brinda a Raúl Álvarez una perspectiva histórica de las teorías del significado como una serie de corrientes conceptuales concomitantes, «amén de una alternativa descriptiva triple —surrogacionismo, contractualismo, instrumentalismo—» (p. 23) en cuya combinación inscribe su propuesta. Alternativa que para su autor es menos limitada que los dualismos tradicionales: realismo *vs.* nominalismo o convencionalismo *vs.* naturalismo. Bajos estos principios, Álvarez toma un posicionamiento ecléctico ante las diferentes teorías interpretativas.

En el primer capítulo se hace un breve, pero completo, recorrido por las diferentes teorías gramaticales de los humanistas, con Nebrija a la cabeza, y las relaciones del lenguaje con el poder. Pero la parte a la que dedica un apartado mayor es aquella en la que da las pautas para entender toda su interpretación del lenguaje que utilizará a lo largo del libro, basada en Roy Harris, quien propuso tres proposiciones conceptuales en la explicación del significado: la surrogacionista, la contractualista y la instrumentalista. Sin entender estas premisas será muy difícil seguir el hilo del discurso, por lo que intentaré resumirlas muy brevemente. En el surrogacionismo las palabras serían sustancialmente sustitutas de otras cosas o señalarían a las mismas; el contractualismo negaría la conexión directa entre el lenguaje y la realidad (el significado sería fruto de un acuerdo entre los miembros de una comunidad); el instrumentalismo mostraría el carácter contingente del lenguaje, en el que la lengua la harían los hombres de acuerdo con sus necesidades, cambiantes de una sociedad, individuo y situación comunicativa a otra (las palabras serían ante todo instrumentos para alcanzar objetivos comunicativos humanos). Posteriormente Raúl Álvarez analiza cada uno de estos conceptos y los relaciona con las diferentes corrientes filosóficas a partir de Platón y Aristóteles: estoicismo, escolasticismo, humanismo, etc., y cómo no, con las variadas disciplinas de la enseñanza medieval salmanticense. Un capítulo imprescindible para conocer los estudios del *trivium* en la universidad española medieval y las constantes modificaciones que potenciaron, bien la lógica y la dialéctica, bien la gramática, retórica y poética.

En el capítulo siguiente, Raúl Álvarez desarrolla la supuesta inadecuación del lenguaje celestinesco que no cumple con las expectativas prometidas en los distintos órdenes de las cosas (religioso, amoroso humano, ético-político). Para ello revisa la concepción del lenguaje en las diferentes corrientes universitarias: nominalismo, escolasticismo, aristotelismo y humanismo; también en los textos de los profesores salmantenses: Pedro Ciruelo, Alonso de Córdoba, Pedro de Ocaña, Alfonso de Madrigal, Pedro Martínez de Osma, Fernando de Roa, Nebrija, Hernando Alonso de Herrera, Fernando Manzanares, etc., que marcaron las tensiones lingüísticas del periodo en las que se inscribe la contienda de *Celestina*. Sus conclusiones abordan el hecho de que la retórica se con-

vierte en el campo de batalla lingüístico, cuyo foco discursivo se centra en el uso común de los hablantes (Lorenzo Valla), lo que pudo ahondar en el escepticismo del siglo XIV. Aspecto que retomará su autor en capítulos posteriores, siendo esta retórica escéptica uno de los pilares interpretativos de la *Celestina*.

En el cap. III, aborda la expresión del conflicto lingüístico en *Celestina*. Reflexiona el autor sobre los debates y tensiones entre Cartagena, Bruni, Nebrija y Encina, sobre todo a partir de la traducción de la *Ética* de Aristóteles y la resistencia de Cartagena a su utilización en la enseñanza; las relaciones entre la lengua latina y las vernáculos en Nebrija; o la materialidad del lenguaje en Encina, dando un papel relevante al uso común. Todo ello conformará el caldo de cultivo que generará la contienda lingüística que se plasmará en la *Celestina*. El uso de la «retórica total» de la obra (Fraker), con el influjo de la retórica escéptica en lo que se refiere al uso de estrategias y técnicas discursivas marcará «la búsqueda de la efectividad sin apego a ninguna escuela filosófica y primando la necesidad argumental, la práctica de debatir in *utramque partem* y esconder las ideas propias (*dissimulatio*); el carácter refutador, de argüir en contra y volver a sus argumentos contra el otro o su ideología para revelar la debilidad de sus presupuestos, visible en una obra más 'purgativa' que instructiva; el uso de la ironía como instrumento fundamental... e incluso, potencialmente, el uso de la posición antidogmática al servicio de un planteamiento religioso...» (p. 159). Por tanto, para Raúl Álvarez, la retórica es la que ofrece la vía de aproximación más plausible para explicar *Celestina*, sobre todo desde su carácter retórico-escéptico (y para ello retomará de nuevo a Lorenzo Valla y a la relación *res y verba*), que hacen de esta obra una de las que abrieron las puertas a la modernidad literaria.

El siguiente capítulo nos introduce en los procesos y ámbitos de la contienda semántica celestinesca. La primera pauta de alteración semántica que presenta es la fático-instrumental, consistente en la neutralización circunstancial del significado más común de una expresión, que afecta especialmente a formas lingüísticas que se usan con alta incidencia e integradas en contextos parecidos, tales como los elogios y los insultos, maldiciones, fórmulas de tratamiento, etc. Después de incluir bastantes ejemplo extraídos de la *Tragicomedia*, el autor pasa a la otra gran regularidad de cambio semántico que conforma la palisemantización o transformación renovada del significado más común de una expresión lingüística, que para él lo constituyen la reversibilidad, la metáfora y la ironía. «La primera es el uso de una misma forma lingüística con significados opuestos, creando al mismo tiempo dos contextos diferentes...» (p. 193) Posteriormente analiza los usos metafóricos en el discurso con múltiples ejemplos de metáforas sexuales, mercantiles, etc. Finalmente abarca la ironía, que para Álvarez es «una creación semántica activa y desestabilizante de la correspondencia previa, unívoca y racional entre palabras

y cosas consagrada por el surrogacionismo, sobre el que se apoyaban virtud, honra, justicia o caridad, y por tanto los discursos dogmáticos de principios del siglo xv» (203). Posteriormente dedicará un capítulo a los ámbitos fundamentales de la contienda semántica, referenciados en: humor, sentencias, cortesía, decoro, persuasión y memoria, en donde incluye un buen número de ejemplos de su uso en la comedia que corroboran su propuesta teórica.

El capítulo v: «La expresión epistémico-ontológica del conflicto lingüístico celestinesco», introduce al lector en el carácter de la verdad retórica y la confrontación con el escolasticismo medieval, que configurará el universo celestinesco. Éste es quizás el capítulo más extenso de la obra, en donde el autor expone los pilares ideológicos (religioso, ético-político y legal) en los que se basaba la sociedad cristiana del xv, y su relación con la teoría lógico-filosófico de la verdad, que *Celestina* rompe al adoptar métodos retórico-escépticos que cuestionan el concepto de autoridad tradicional o el escolástico de ciencia, así como con los dogmas metafísicos o filosófico-morales racionalistas. Posteriormente entrará en aspectos concretos de la obra que relativizan o que subvierten los criterios que validaban el conocimiento «verdadero» y configuraban el mundo para el saber teológico y lógico-filosófico: autoridad, unidad, fijeza, límites, orden y universalidad, justificando cada criterio mediante ejemplos concretos extraídos del texto celestinesco. También dedicará un subcapítulo al tiempo y el espacio, lejanos de la abstracción transcendental o alegórica, que en la *Tragicomedia* están condicionados por el valor contextual e instrumental y por la obsesión por su aprovechamiento sexual y económico. Otro apartado lo dedica al naturalismo contingente y sus efectos en Pleberio (el Planto final), relacionando el texto con algunas propuestas averroístas (Márquez Villanueva), epicúreas, materialistas y libertinas (Di Camillo), así como con una actitud escéptica y antimetafísica. Para Álvarez, «el materialismo de *Celestina* puede ser más metodológico (retórico escéptico) que doctrinal (dogmático-epicúreo o averroísta)» (p. 294).

El siguiente capítulo: «*Celestina* y las consecuencias ético-políticas de su contienda lingüística», muestra la fisura epistemológica con la arquitectura transcendental del mundo (Dios, causalidad, Más allá...) que genera una quiebra similar en las categorías y valores de la filosofía moral y el derecho. Se analiza el concepto de *felicidad*, que condensa las tensiones del texto, junto con el del *bien común*; la *prudencia*, la *nobleza* como virtud, el *pecado*, la *avaricia*, la *lujuria* y la *honra*, aspectos todos ellos procedentes de la ética y de la política aristotélica, estoica y cristiana. Para Raúl Álvarez, «en el texto celestinesco aparecen relativizados dos axiomas primordiales que el patrón ético-discursivo dominante asumía de una forma u otra: la equivalencia entre *virtus* y *utilitas*, y entre el bien del individuo y el bien común; o en otras palabras, entre el bien *per se* y el bien *per me*, y entre este último y el bien *per nos*.» (p. 324) Por tanto, desde un punto

de vista moral, *Celestina* muestra una profunda fisura entre la naturaleza humana y los principios de la ética dominante a finales del siglo xv. Continúa un apartado dedicado al bien común, que al igual que el binomio *virtus=utilitas* —la equivalencia dogmática que asumía que el bien común incluía el del individuo (el bien *per se*)—, acaba también cuestionado desde la imposibilidad de controlar las pasiones, deseos y circunstancias. Se revisa la concepción de la *familia* en la obra, en la que se observa la fractura entre *utilitas* individual y colectiva (el matrimonio que ilustra Pleberio queda también neutralizado en su *utilitas*). La *amistad*, tan ligada a la filosofía moral, está puesta al servicio de las necesidades de los personajes. La *justicia*, otra de las categorías sancionadas en el bien común, se reformula lingüísticamente según la situación y conveniencia personales. Como propone Raúl Álvarez: «la determinación particular y cambiante del sumo bien, la irresolución del conflicto individuo/sociedad y la relativización del bien común... convierte a la comunidad política del diálogo en una *civitas transgressa* en la que el tejido de la *universitas* no se puede reconducir a la unidad, estabilidad, orden armónico y límites forzados del patrón teológico, ético y jurídico (*concordiae violentes*) reinante» (p. 354).

En el último capítulo, el de las conclusiones, propone Álvarez que la *Celestina* «se presta a lecturas más transgresoras que advierten, con variantes, un intento de socavar los cimientos, límites y jerarquías de ese orden» (p. 358). Y entre las diferentes interpretaciones de la obra, atribuye al lenguaje el papel fundamental de la transgresión: «Las categorías y principios religiosos, amorosos-cortesés, morales y legales se exhibirán en la obra como creaciones convencionales, pero instrumentalizadas por su constante uso retórico y recontextualización en situaciones comunicativas cambiantes, enfatizándose de forma escéptica su contingencia... El mensaje moral, de haberlo, sería negativo, en línea con el escepticismo retórico: la exposición de su falsa seguridad para el individuo y de su falta de solidez para legitimar el orden político» (p. 358) El autor resume algunos de los puntos de vista interpretativos de la obra que abarcan la autoría (de la que duda), el probable influjo escéptico averroísta, la retórica fideísta, la aceptable parodia cortés, el uso del espacio y tiempo, etc., pero para Raúl Álvarez, las líneas que articulan su lectura se reafirman en la interacción lingüística del aspecto compositivo y el interpretativo.

La '*Celestina*' según su lenguaje de Raúl Álvarez no decepciona, pues a las diferentes propuestas interpretativas aporta una nueva mirada desde la lingüística, haciendo del lenguaje el centro de su reflexión. El título de la obra no es baladí, pues se ha escogido con precisión para dejar de lado parte de la crítica específicamente literaria sobre la *Celestina* para centrarse en el lenguaje y su utilización; es por ello que se rememora en el título a Marcel Bataillon en su '*Celestine*' selon Fernando de Rojas, porque el crítico francés dio su interpretación de la *Tragicomedia* desde una única pers-

pectiva: la intencionalidad moral, a partir de las afirmaciones del «autor» en los paratextos iniciales y finales.

Podremos estar más o menos de acuerdo con algunas de sus propuestas, pero muchas de sus especulaciones abren caminos a nuevas interpretaciones. Mediante una lectura pausada tendremos también un mejor conocimiento de la evolución de los estudios lingüísticos, retóricos y poéticos desde la Antigüedad al Medioevo, hasta llegar a los planteamientos de la retórica humanista, que colocó el lenguaje (y al proceso interpretativo) como objeto mismo de la reflexión y de la subversión de modelos escolásticos anteriores. Raúl Álvarez, se decanta por la retórica escéptica como modelo para la comprensión global de la obra. Quizás debería haber dedicado algún apartado específico a esta teoría, porque si bien se comenta la existencia desde los sofistas de un cripto escepticismo reprimido que vinculó a cierto humanismo, o la compatibilidad del escepticismo académico con la retórica fideísta (usadas por San Agustín y Lactancio contra los dogmáticos), pienso que hubiera tenido que profundizar en algunos de los autores del siglo xv que defendieron abiertamente dicha postura en las universidades italianas o españolas.

En definitiva, una obra altamente recomendable por las aportaciones esclarecedoras desde la lingüística como «instrumento de lid y contienda a sus lectores» para descifrar nuevos sentidos a la *Celestina*.

José Luis Canet  
Universitat de València



## *La Celestina* de Carolina Calema (Teatro del Arte)

El 17 de julio del 2016, en el Teatro del Arte, en Madrid, se llevó a cabo una representación de la *Celestina* de Fernando de Rojas a cargo del Teatro di Commedia. La versión y dirección corresponden a Darío Galo y la intérprete es la actriz, escritora y directora argentina Carolina Calema. Teatro di Commedia es la compañía creada por Carolina Calema y Pablo Torregiani, claramente influidos por la *Comedia dell'Arte* italiana. Ellos nos traen una propuesta que se condice con el carácter coloquial del lenguaje del original y que no pierde ese carácter a pesar de la sofisticación de la puesta en escena, con diferentes recursos teatrales y una amalgama de estilos y tradiciones.

Una voz en off, a la manera del narrador impersonal de una historia, nos introduce en la obra poniendo énfasis en una interpretación didáctica. A partir de ahí todo el peso de la escenificación recae en la actriz, que con sus voces, su actuación, sus marionetas y sus marotes da vida, ella sola, a todo el conjunto sin abandonar una sola vez el escenario. Esta *Celestina*, que nos cuenta el caso de Calisto y Melibea, hace suyas las palabras de los preliminares y subraya la necesidad de castigarse en cabeza ajena para no sufrir los estragos de la pasión amorosa desbocada. En sus reflexiones iniciales recoge elementos de los dos prólogos y los versos acrósticos de la *Tragicomedia*, se hace eco de la *reprobatio amoris* y escoge contarnos un par de fábulas protagonizadas por animales tomadas de esos textos preliminares: la de la hormiga y la de la serpiente enconada. El personaje principal es por supuesto *Celestina* y es como tal que la actriz Carolina Calema se presenta: vestida como la proverbial alcahueta, acompaña su traje y maquillaje con las bolsas donde lleva los marotes que serán Pármeno y Sempronio. Además, detrás de ella descansan en sus soportes las marionetas que en manos de la actriz darán vida a Calisto y Melibea.

Quien adapta la obra y dirige la puesta en escena es Darío Galo. Es un resumen brillante de la obra en una hora y diez minutos, y una invitación a enterrar de una vez por todas el cliché de que la *Celestina* es una obra irrepresentable. En el centro mismo de esta representación está la actriz Carolina Calema que tiene una voz y una entonación propia para cada

uno de los personajes a quienes da vida. Su destreza es notable: arte juglaresco, mimo, *clown* y *Commedia dell'Arte*. Representar a un personaje como Celestina ya es difícil. Calema lo hace con éxito pero además se da maña para dar vida a otros cuatro: Pármeno, Sempronio, Calisto y Melibea. Representa a cada uno de ellos y a la vez los hace dialogar e interactuar. En el calor de la discusión, con Pármeno y Sempronio que salen de sus bolsillos y Calisto y Melibea que cuelgan de sus manos, nos da la impresión de que su propio cuerpo es el escenario donde se desarrolla la acción. No sorprende entonces que esta original representación de la obra clásica venga recorriendo importantes festivales y recibiendo premios desde el 2009.

La acción sigue de cerca el texto original, con recortes bien pensados que permiten apreciar lo fundamental de nuestra historia: Calisto se ha enamorado de Melibea; ha decidido, por consejo de Sempronio, hacer uso de los servicios de la alcahueta Celestina, con quien Sempronio espera cosechar ganancias sacando partido del enamoramiento del amo; Pármeno, el criado más joven, ha sido convencido de participar en esta empresa; Melibea es visitada por Celestina, quien le ayuda a descubrir su pasión por Calisto; concertados los enamorados apenas pueden disfrutar de su amor; muerto Calisto, Melibea se suicida.

La opción por las marionetas pone sobre la mesa el concepto de manipulación. Palabra doblemente significativa en el contexto de esta representación, porque tanto la actriz en las tablas, como la vieja Celestina en la obra, manipulan al conjunto de los personajes. El formato escogido por Calema y Galo, de dar vida a la obra con marionetas y marotes, subraya la importancia del personaje principal. La actriz que personifica a Celestina es quien maneja las marionetas y, además, al interior de la diégesis, es justamente ella quien se caracteriza por cautivar y engañar a los demás para conseguir sus propósitos. Así, la vieja Celestina se erige como titiritera máxima, que dirige los destinos de todos los demás como un dios. En el caso de Pármeno y Sempronio, se trata de marotes de la *Commedia dell'Arte* que la actriz lleva permanentemente consigo en un morral o en los bolsillos de su traje. Técnicamente son *marottes*, el tradicional cetro que porta el juglar, y que lleva en su extremo superior una cabeza tallada en madera con dos caras opuestas: una de aspecto diabólico y otra con aire de tonto, que la actriz gira a un lado o al otro según quiere darle voz al luciferino Sempronio o al ingenuo Pármeno. Son como extensiones de ella, y en las discusiones, cuando el diálogo es más intenso, Pármeno y Sempronio son como extremidades que salieran de su cuerpo y evolucionaran con vida propia.

No todos los personajes están presentes. Algunos han sido dejados de lado, pero están presentes los principales, aquellos sobre quienes se apoya lo principal de la acción en el libro. Este es el nuevo *dramatis personae*: Ce-

lestina, Sempronio, Pármeno, Calisto y Melibea. Otros pueden aparecer en la voz de la actriz, pero los que vemos en la escena son los mentados. En el conjunto podemos apreciar la variedad de técnicas. Encarnada por la actriz, Celestina es la voz principal, la protagonista que narra la historia y también la mano diestra que maneja marionetas y marotes; es ella quien se presenta como la juglaresa que nos cuenta el caso. Es el factótum.

La pareja de enamorados, Calisto y Melibea, son marionetas que descansan al fondo del escenario hasta que es tiempo de entrar en acción. Es la actriz-Celestina, personaje y persona, proteico por excelencia, quien les da vida y pasea por el escenario (cuando no carga y hasta acuna, como si de niños se tratara, sus frágiles cuerpos de enamorados inexpertos arrastrados por la tragedia de su desgracia amorosa). El tamaño de las marionetas se usa con mucha eficacia. Así, un infantilizado Calisto es mecido en brazos por la actriz como si se tratara de un bebé al que se debe poner a dormir contando Melibeas («Melibea 1, Melibea 2...»). Algo similar ocurre con Melibea que también es llevada, acunada, en brazos hacia su sueño eterno. Cada uno de ellos es un personaje muy trabajado.

La naturaleza proteica del personaje que encarna Carolina Calema se corresponde con el espíritu juglaresco que acompaña esta representación teatral. Pero no se trata del típico juglar, portador de materia cómica. Como juglaresa, nuestra actriz-Celestina sabe que transmite un contenido sumamente serio: las consecuencias de dejarse arrastrar por la pasión amorosa. En eso, nuestra juglaresa conecta bastante bien con el contenido de los preliminares de la obra escrita. Paradójicamente, la carta prólogo de la obra de Rojas, tan erudita y elegante, habla de lo mismo que habla la juglaresa. Al hacerlo así se resalta la naturaleza también flexible, igualmente proteica de la obra que llamamos *Celestina*. Nacida de la preocupación de un joven humanista castellano, alentado por la posibilidad de dar vida a un caso de filosofía moral para beneficio del gran público más allá de las aulas universitarias, la obra original se ajusta con facilidad a este formato juglaresco en el que la voz de la actriz, su presencia física en el escenario y su destreza con las marionetas y los marotes se confabulan para dar vida e intensidad al conjunto.

La maestría de esta puesta en escena se puede apreciar en distintos momentos. Uno de ellos es la representación del Auto 7. La actriz-Celestina se acerca al público y con gran entusiasmo nos cuenta el encuentro entre Pármeno y Areúsa. Es relato puro, pero las modulaciones de su voz y la intensidad de su mirada lo recrean todo. Con frecuencia Calema suele compensar con su voz la ausencia de otros personajes. Aquí en particular las expresiones de placer contemplado y placer recordado con nostalgia dan mucha intensidad a un pasaje en el que precisamente el personaje se revela como una consumada voyerista. Como audiencia la tenemos tan

cerca y somos testigos de su acto de voyerismo, lo que no deja de convertirnos a los espectadores también en voyeristas.

Como quieren los versos finales de Alonso de Proaza en el libro, la gran protagonista de esta *Celestina* es la voz. Carolina Calema da vida a los personajes con sus marionetas y sus marotes pero sobre todo con la variedad de registros que su muy bien trabajada voz ofrece.

José Luis Gastañaga Ponce de León  
University of Tennessee, Chattanooga

## *La Celestina* de José Luis Gómez: Cuatro apreciaciones

Joseph T. Snow, Madrid

María Bastianes, Univ. Complutense

Jéromine François, Univ. de Liège

Emily C. Francomano, Georgetown Univ. (Washington D.C.: USA)

(1)

Una nueva escenificación de *Celestina* en el Teatro de la Comedia (Madrid, 6 abril-8 de mayo, 2016). Dirigida por José Luis Gómez, él mismo en el papel de la alcahueta.

He visto varias adaptaciones escénicas de *Celestina* en España, Francia, Inglaterra y Estados Unidos. La verdad es que ninguna es comparable con otra, porque la visión del adaptador, el director, los actores y los otros técnicos que preparan cada escenificación está condicionada por muchos factores. Para mí, el factor más relevante, entre todos los factores, es cómo se adapta o se modifica un texto de veintiún actos como la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Una lectura en voz alta, pausada y dramática, de *Celestina* tardaría unas nueve horas, lo que hoy día no es teatralmente aceptable para el público contemporáneo.<sup>1</sup> Las obras teatrales de Lope, de Calderón, de Zorrilla, de Lorca raras veces exceden las dos horas, porque fueron escritas directamente para un escenario y un público acostumbrado a acciones presentadas y acabadas en pocas horas. Y allí está el reto de cualquier adaptación escénica de obras no pensadas para la escena, como *Celestina*. Imposible involucrar el texto completo, habrá que reducir sus

1.— Recordemos que el corrector Alonso de Proaza había concebido una lectura pública de la obra: «Si amas y quieres a mucha atención / leyendo a *Calisto* mover los oyentes, / cumple que sepas hablar entre dientes, / a veces con gozo, esperanza y pasión. / A veces ayrado, con gran turbación. / Finge leyendo mill artes y modos, / pregunta y responde por boca de todos, / llorando y riendo en tiempo y sazón» (ed. de Peter E. Russell [Madrid, Castalia, 2007]. pp. 625-626). Estas recomendaciones señalan las posibilidades dramáticas (si no escénicas) de *Celestina* desde los primeros momentos de su larga vida literaria.

acciones a lo que puede aceptar en algo más de dos horas o dos y media un público ya acondicionado a este ritmo.

A lo largo de los siglos XVI-XIX, *Celestina* inspiró continuaciones, imitaciones, versificaciones, versiones romancísticas, poesías jocosas y también ejerció influencia en obras de teatro, en la temprana novelística y en el arte. Es solo en el siglo XX, sin embargo, que se han pensado en posibles representaciones escénicas de la obra. Por ejemplo, se pensó dos veces en una representación de una *Celestina* completa en tres sesiones en distintas partes del día o en noches de tres días sucesivas. Era al menos un proyecto en ciernes, una vez por Manuel Criado de Val y otra vez por Emilio de Miguel y ambos pensaban que se podía montarse en Salamanca, el más que probable lugar de nacimiento de la obra. En fin, resultaron ser proyectos tan ambiciosos que nunca llegaron a cuajarse por falta de los apoyos necesarios. Aunque *Celestina* no se escribió para representarse en escena a finales del siglo quince, ese impulso a adaptarla al escenario en el siglo pasado sí produjo una cuarentena de adaptaciones que no han parado de montarse en escenarios contemporáneos. Hoy existe una historia de las escenificaciones españolas en forma de una tesis doctoral defendida en enero de 2016.<sup>2</sup>

Que sirvan de prólogo estos párrafos a mis observaciones sobre la *Celestina* de José Luis Gómez vista el 16 de abril, 2016. En los *Cuadernos Pedagógicos*, publicación del Teatro de la Comedia, el número 55 se dedica exclusivamente a esta adaptación adecuada para la escena por José Luis Gómez (director del Teatro de la Abadía en Madrid) y Brenda Escobedo, y dirigida por Gómez que también quiso encarnar a la alcahueta en esta versión. Brenda Escobedo resume el esfuerzo de esta «adecuación» —palabra que prefiere en vez de versión— en que ella y José Luis Gómez han querido buscar «la almendra» de la acción y llevarla al escenario. Han buscado la comprensión del texto, manteniendo el lenguaje del original, pero troceando la prosa del texto para someterla a patrones rítmicos (el más familiar octosílabo). Han quitado las referencias al pasado, los antecedentes de los personajes, todos los parlamentos largos, los refranes y casi todo lo del conocidísimo «Auto de Centurio» cuyo enfoque cae en la venganza de Elicia y Areúsa contra los protagonistas (Calisto y Melibea) por haber causado las muertes de sus amantes (Sempronio y Pármeno) y la de Celestina. Aquí no cabe para no prolongar la acción de la «almendra» de su visión de la obra.

Lo que han propuesto es reemplazar de la obra original el protagonismo de la clase alta y la relegación del hampa, haciendo destacar la hu-

2.— La tesis, presentada en la Univ. Complutense el 20 de enero, 2016, era de María Bastianes: «*La Celestina* en escena (1909-2012)». En breve, esperemos que este valioso estudio documental con fotografías de las distintas escenificaciones se publique en forma de libro. Ella es autora de la segunda apreciación del montaje de José Luis Gómez.

manidad e importancia de cada uno de los diez hablantes.<sup>3</sup> Han seguido muy de cerca los consejos de Juan Goytisolo sobre la centralidad del sexo (no el amor) y el dinero en aquella sociedad.<sup>4</sup> Quiere José Luis Gómez un decorado que favorece las escenas peripatéticas con unas estructuras compuestas de andamiajes metálicos conectados por escaleras en distintos niveles. Al hablar de los lugares que representan (las casas, una iglesia) incluye también la visión de «un viejo barrio judío o aljama» (55). Introduce visualmente en esta adecuación de la obra original una bandera con la estrella de David, una procesión inquisitorial y, al fondo, unas candelabros judaicos. Hay en esta *Celestina* una «ojeriza antisemita» (p. 53) que lo cubre todo. Ha querido evocar una España judeo-conversa, sefardí (p. 59).

Los lectores de la obra original saben que hay varios encuentros de Calisto y Melibea (actos 1, 12, 14, 19), con expresiones de deseo, de pasión y de sensualidad, todo nacido en la primera escena de la obra. Y es que Melibea, en muchas ocasiones, confiesa que cayó embelesada con la primera vista de «aquel señor». En esta adecuación, para reducir el texto y llegar a la «almendra» de la acción, todos esos encuentros se reducen a uno donde Calisto le trata sexualmente con violencia a su amada. Y esta única escena de «amor» entre los protagonistas se efectúa de una manera bastante animalesca: es una violación. En efecto Brenda Escobedo ha dicho que «queríamos que el encuentro de Calisto y Melibea era en verdad una excusa para revelar una sociedad en tensión» (p. 59). El mundo en esta *Celestina* es uno en que todos se mueven con miedo o hipocresía.

Otra decisión importante de los que adecuaron esta *Celestina* para la escena fue crear una estructura circular. Han decidido iniciar la acción con una conversación entre Pleberio y Alisa tomada del auto XVI de la *Tragicomedia*. Quieren casar cuanto antes a Melibea, planeando para el futuro. Para Gómez y Escobedo, Pleberio es un idealista, un señor generoso y luminoso. Y porque quiere dejar opinar a Melibea sobre el esposo más adecuado, se le ven como un hombre con alto espíritu renacentista (p. 64). Eliminan la reacción de Melibea —que en un aposento al lado les escucha— y utilizan esta conversación para contrastar con el lamento final del padre sobre los cadáveres de Melibea y de Alisa —que se desmaya y muere al ver el cuerpo descalabrado de su hija— cuando en su plan para el futuro feliz ha intervenido la Fortuna con otro desenlace funesto. Pero, no escenificar la reacción de una Melibea ya desvirgada al escuchar el plan matrimonial de sus padres efectivamente reduce esta Melibea rebelde a una sombra de lo que es en la obra original.<sup>5</sup>

3.— Se han suprimido en esta adecuación del texto original a Crito, Centurio, Tristán y Sosia.

4.— En los agradecimientos aparece el nombre de Juan Goytisolo. Brenda Escobedo, en su entrevista, menciona una charla que mantuvieron con él (p. 59).

5.— En esta conversación de los padres, Pleberio en la obra original reconoce que han sido negligentes. Y es que Melibea ya tiene 20 años y deberían haberle buscado mucho antes

Otra estrategia de José Luis Gómez es considerar a Celestina en su interpretación como un ser «andrógino» y precisamente por eso mágico y mítico. La Celestina de la obra original estaba casada (ahora es viuda), ha regentado un prostíbulo por muchos años, ha sido prostituta y admira todos los atributos del cuerpo femenino y sería probablemente bisexual, pero vemos poco de esta Celestina en la que presenta José Luis Gómez. Sí, le vemos como una araña en cuya telaraña teje de una u otra manera a todos los demás (menos Pleberio) y, después de asesinada por los criados de Calisto, se acorta el texto para llegar a las otras muertes, las de Calisto y de Melíbea (y la de Alisa, que en el texto original no es nada segura). Hemos comenzado esta escenificación con Pleberio y acabamos con Pleberio, el círculo estructural que adoptaron y con ideas muy claras José Luis Gómez y Brenda Escobedo.

\* \* \* \*

Las tres reseñas que he comisionado acompañarán mis comentarios sobre las intenciones de esta *Celestina*. Cada una de las reseñadoras conoce bien la obra original y unas la han enseñado. Ninguna de las tres ha visto lo que han escrito las otras dos. Y terminé yo con mis comentarios a la adecuación-dirección y las dificultades de adaptar a la escena una obra tan extensa como *Celestina* antes de leer yo las tres reseñas-apreciaciones. Pero al menos los lectores de estas tres reseñas sabrán cuál ha sido la «almendra» de la acción que tenían en mente los que han montado esta escenificación. Cada una de estas apreciaciones ofrece perspectivas que complementan las otras y por ello creo que la lectura de todas ellas ofrecerá valiosas perspectivas sobre adaptaciones escénicas modernas de obras clásicas: los riesgos, los fallos y los aciertos.

J. T. Snow (Madrid)

un marido. Ella ha leído mucho (estas referencias fueron suprimidas) y las declaraciones de Calisto (acto I) le abrieron la posibilidad de otro camino para su vida y le llevan a traicionar los valores sociales de la época.



(2)

### *La Celestina* de José Luis Gómez. Primeras impresiones.<sup>6</sup>

A lo largo de la historia de la puesta en escena de la obra de Rojas es posible reconocer dos estilos principales de lectura: alegre o «gozosa», y oscura. Al primer tipo de lecturas, centrado en los aspectos cómicos de la pieza, en la exaltación de los amores de Calisto y Melibea y en un tratamiento festivo del tema del sexo, pertenecía el quinto montaje de la Compañía Nacional del Teatro Clásico: la adaptación de *La Celestina* de Torrente Ballester que en 1988 llevó a las tablas Adolfo Marsillach. En esta temporada 2015-2016, ya con treinta años de trayectoria a cuestas, la compañía nos ha ofrecido un segundo montaje de la obra de Rojas. Si la versión de Marsillach se ubicaba dentro de la línea «gozosa», esta nueva propuesta escénica, dirigida por José Luis Gómez y fruto de una co-producción con el Teatro de la Abadía, se debe comprender dentro de la segunda línea, la de lecturas oscuras.

Estas lecturas oscuras se caracterizan por dialogar con algunos trabajos sobre *La Celestina* que han prestado atención al contexto social en que surge la obra, entre ellos toda la serie de estudios que desde Américo Castro han puesto la pieza en relación con la problemática judía y conversa. En el caso del montaje de José Luis Gómez encontramos diseminadas una serie de imágenes que remiten al motivo converso y al de la Inquisición: la bandera con la estrella de David en llamas que se despliega en el momento en que Celestina habla de Claudina, un esqueleto que cuelga con un contrapeso en uno de los laterales, el candelabro que aparece al fondo durante el planto de Pleberio, y los encapuchados que recorren en escena en algunas de las transiciones. Se trata de guiños aislados a los mencionados motivos que, a manera de pinceladas, dan un cierto color al montaje, pero no parecen estar al servicio de una lectura que los englobe.

La estética empleada en escenografía, colores, luces y sonido contribuye también a generar un ambiente tenebroso. Se emplean colores ocres y se nos presenta la caja escénica prácticamente desnuda. Como única escenografía, unas pasarelas metálicas comunicadas mediante escaleras dan lugar a dos niveles más de altura. En este espacio semivacío la iluminación cumple un rol fundamental a la hora de marcar los lugares de acción, con frecuente utilización de luz expresionista y claroscuros que contribuye a crear una atmósfera amenazante. Amenazante también resulta el

6.— El presente trabajo se ha beneficiado de mi vinculación a los proyectos «TEAMAD-CM. Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid», financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid (código: H2015/HUM-3366), y «PTCE. Primer Teatro Clásico Español. Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» del Plan Nacional de Investigación «Excelencia», otorgado por el Ministerio de Economía y Competitividad (código: FF12015-64799-2016-2019).

ominoso sonido de campanas que se escucha a lo largo del montaje y el instrumento de percusión mediante el cual se subrayan artísticamente algunos pasajes de los diálogos, como las blasfemias de Calisto al hablar de Melibea («Melibeo soy»). Lo tétrico, sin embargo, se desliza en ocasiones hacia el distanciamiento cómico y lo grotesco. Así sucede, por ejemplo, en la guñolesca escena de la muerte de Celestina donde los criados truecan espadas por sogas y matan a latigazos a la alcahueta.

El resto de las muertes se resuelven de manera más poética, aunque quizás menos original. Se emplea el recurso de usar los vestidos para simbolizar la ausencia de quienes los llevaban: bocabajo, el tieso traje de Calisto se muestra en un lateral sin su ocupante, los zapatos de los criados cuelgan en otro lateral, el chal de Melibea flota en el aire y cae al suelo. En cuanto al tratamiento de los personajes, cabe destacar la no idealización de los amores de los señores, con frecuencia caracterizados en escena siguiendo el esquema de Romero y Julieta. El único motor de Calisto en esta propuesta parece ser el deseo sexual, un deseo que el personaje está dispuesto a satisfacer sin miramientos: el encuentro en el huerto se resuelve casi como una violación. Se opta aquí por una Celestina agitanada, con detalles que rinden homenaje a *La Celestina* de Picasso: la cuchillada de la cara se reemplaza por un ojo ciego. El relieve que se da al tema de la magia constituye otra de las pinceladas oscuras del montaje, aunque la elección para responder más a las posibilidades escénicas del conjuro que a una verdadera lectura diabólica del personaje de la alcahueta.

Si bien la Celestina de Gómez tiene buenos momentos gracias a la maestría y gran presencia escénica del actor, no se trata de su mejor trabajo. De hecho, uno de los puntos débiles del montaje es la tibia energía y comunicación entre los actores, especialmente problemática para el espacio escénico elegido, con un escenario amplio y despojado y una sobria dramaturgia de luz.

Para concluir, conviene dedicar unas breves palabras al trabajo con el texto original. Estamos ante una adaptación no excesivamente modernizada en la que sorprende especialmente el tratamiento de la estructura argumental. La versión sigue la trama de la *Comedia de Calisto y Melibea*, aunque funde las visitas de Calisto a casa de Melibea en un único encuentro que recoge material de los autos XII, XIV y XIX. Si bien es verdad que el recurso equilibra el peso entre historia amorosa de los señores e historia paralela de los criados y prostitutas, la fusión de los tres encuentros obliga a separar la caída fatal de Calisto y el suicidio de Melibea, una brecha que relaja la tensión dramática del final, sobre todo porque entre ambas muertes tiene lugar el asesinato con toques de humor de Celestina.

Un detalle innovador de la adaptación consiste en introducir al inicio del montaje el diálogo de Pleberio y Alisa del auto XVI de la *Tragicomedia*, diálogo en el que los padres discuten acerca de la necesidad de casar cuanto antes a Melibea. En el pasaje Alisa desestima la sugerencia de de-

jar que su hija escoja marido por creer que ésta lo desconoce todo sobre el amor y los hombres. Se trata de un momento de ironía dramática en el texto original que muestra la fatídica ingenuidad no ya de Melibea, sino de su madre: a esa altura de la historia la joven lleva un buen mes gozando de su amado.

Extraer de la *Tragicomedia* este segmento y colocarlo al inicio de la versión introduce un factor de urgencia en el desarrollo de los amores de la pareja muy eficaz desde un punto de vista teatral y ofrece un buen contrapunto introductorio a lo que se verá luego en escena. Sin embargo, el montaje quizás podría haber aprovechado las posibilidades que abría el cambio e imprimir más fuerza escénica al personaje de Melibea, de manera que la caracterización del personaje desmintiese con toda la energía necesaria la errónea visión que Alisa tiene de su hija.

María Bastianes  
ITEM, Univ. Complutense de Madrid

(3)

### *Celestina* de José Luis Gómez: Impresiones de espectador.

La *Celestina* dirigida por José Luis Gómez, y a cuya función asistí el 16 de abril de 2016 en el Teatro de la Comedia de Madrid, representa una interesante propuesta escénica. Lo primero que llama la atención del espectador es sin duda la suntuosidad del vestuario, concebido por Alejandro Andújar y Carmen Mancebo. La paleta de colores que ofrece proporciona a varias escenas un marcado carácter pictórico y la combinación de atuendos inspirados en la época medieval con materias o accesorios modernos —como el bolso de *Celestina* o las linternas de bolsillo de los criados— propone un sugerente sincretismo histórico. Se evoca así, en mi opinión, la intemporalidad de la obra, a la vez que contribuye en generar cierta comicidad: los anacronismos no pasan desapercibidos sino que parecen evidenciarse como tal y destacan por su jocosidad. De forma general, el aspecto visual de la escenificación es muy logrado. Resulta especialmente impactante con respecto a la figura de la alcahueta, encarnada por el mismo José Luis Gómez: su semblante alude explícitamente a la inquietante *Celestina* pintada por Pablo Picasso en 1904.

La versión del texto que elaboraron José Luis Gómez y Brenda Escobedo no introduce cambios mayores en la *Tragicomedia*, con dos excepciones notables. Por una parte, se antepone como primera escena de la adaptación una escena del acto xvi, en la que Pleberio y Alisa planean el matrimonio de su hija. A diferencia del texto primigenio, esta *Celestina* no se abre con la famosa escena del halcón en el huerto. Se trata de la principal modificación del orden de las escenas de *Celestina* que han previsto los adaptadores. En este diálogo, el padre considera tomar en cuenta la opinión de Melibea a la hora de elegir su esposo. El anteponer esta escena, seguida inmediatamente por la llegada de Calisto, «en pos de un halcón suyo,» al huerto de Melibea, arroja una luz ambigua sobre la relación entre los dos jóvenes y apunta la extrañeza de que nunca consideran la posibilidad de casarse. Asimismo, esta modificación del orden de las escenas resulta sugerente por dar cierta circularidad a la historia: se abre y se cierra con la figura de Pleberio, lleno de esperanza y liberalidad en su primer parlamento, y totalmente desilusionado en el célebre planto final.

Ahora bien, el segundo cambio relevante que se introduce en el texto de Rojas es la condensación de las tres escenas de encuentros de los amantes en una única escena en la que vemos la desfloración violenta de Melibea por Calisto. En efecto, los adaptadores sintetizan las tres escenas amorosas de la *Tragicomedia* para conformar una violación rápida y cruda, durante el cual transparenta el miedo de la joven, casi enseguida reemplazado, después del acto violento, por una actitud afectuosa de la misma

Melibebe cuyo repentino cambio de comportamiento no nos deja de sorprender. A mi parecer, la condensación de estas escenas en un único acto sexual resulta poco convincente puesto que resta coherencia psicológica a Melibebe. Al suprimir los piropos y la actitud de amante cortés que, en la *Celestina* original, Calisto desgrana a lo largo de sus encuentros con Melibebe, se privilegia la acción en detrimento de la complejidad emocional de los dos protagonistas.

Ahora bien, la puesta en escena pone en marcha algunas notas simbólicas de interés. El decorado, por ejemplo, constituido por unas plataformas de hierro, de aspecto industrial, que divide el escenario en dos plantas relacionadas con una serie de escaleras, permite evocar de forma atemporal las jerarquías entre personajes y la movilidad social característica de la alcahueta —que haldea de una planta a otra— a la vez que potencia las escenas umbralísticas de *Celestina*, en las que unos personajes hablan y complotan mientras otros esperan o espían en el umbral de las casas. El espacio también se hace simbólico para representar el hampa prostibularia: este inframundo se representa, pues, por unas habitaciones debajo del escenario, de las cuales sale Elicia y en que Celestina prepara su conjuro diabólico.

A lo largo de la puesta en escena, es evidente la voluntad del director de realzar la cultura judía a través de unos símbolos que aparecen de forma esporádica en escena. Se puede mencionar, por ejemplo, la estrella de David en llamas que figura en una bandera tendida por un misterioso encapuchado en la planta superior, mientras Celestina, en la planta baja, evoca a Claudina, bruja y maestra suya que fue perseguida por la justicia. Al final de la función, cuando se produce la serie de trágicas muertes en cadena que acaban con los protagonistas de la obra —Celestina, los amantes, los criados e incluso, en esta versión, la madre de Melibebe— se proyecta un candelabro de siete brazos en el fondo del escenario. Este conjunto de símbolos, si aluden desde luego al motivo judaico, también contribuye a crear un ambiente de opresión inquisitorial que encarnan las múltiples figuras encapuchadas, a veces portadoras de una cruz de madera, que recorren en silencio el escenario durante varias escenas de transición, sin que los demás personajes lleguen a interactuar con ellos. Se crea así un contexto social represivo que a lo mejor evoca el clima antisemita de la época de la redacción y difusión de la *Celestina* primigenia. Sin embargo por esta ausencia de comunicación con la trama principal, tales toques judaicos y tal atmosfera antisemita parecen algo descolocados, permitiendo tan solo yuxtaponer, de forma quizá un poco artificial, la obra y su contexto.

Esta propuesta del director se inscribe en una tendencia interpretativa que lee *Celestina* a la luz de su contexto histórico y del origen judeoconverso de Fernando de Rojas. Desde 1902 hasta hoy en día, cierto sector de la crítica tiende en efecto a considerar que si *Celestina* traduce un pe-

riodo de cambios históricos radicales, la llamada transición entre la Edad Media y Renacimiento, es ante todo porque esta obra refleja las tensiones socio-religiosas de su tiempo. En 1902, Serrano y Sanz publica un artículo que revela nuevos datos biográficos acerca del personaje de Fernando de Rojas: el investigador resalta los orígenes conversos de Rojas a través de su estudio del proceso inquisitorial que sufrió el suegro del autor entre 1525 y 1526.<sup>7</sup> A partir de este dato, varios estudios de envergadura, desde Ramiro de Maeztu a Stephen Gilman, pasando por Américo Castro, han interpretado *Celestina* en función del estatuto de judío converso —para algunos— o de descendiente de judíos conversos —para otros— de Rojas. La *Tragicomedia* empezó a leerse como una protesta velada contra la opresión de la que habían sido víctimas los conversos como Rojas y su familia. Ahora bien, fuerza es constatar que esta interpretación no tiene mucho fundamento textual, como ha demostrado de forma contundente Nicasio Salvador Miguel en un relevante artículo de 1989.<sup>8</sup> No obstante, tal clave de lectura sigue influyendo en las recreaciones contemporáneas de *Celestina* que, como ésta de José Luis Gómez, intentan ante todo resaltar el perfume subversivo de la obra.

Jéromine François  
Université de Liège

7.— M. Serrano y Sanz (1902): «Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 6, pp. 245-255 y 260-280.

8.— N. Salvador Miguel (1989): «El presunto judaísmo de *La Celestina*», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, eds. A. D. Deyermond & I. MacPherson, Liverpool: Liverpool University Press/*Bulletin of Hispanic Studies*, pp. 162-172.

(4)

### *Celestina, Now*

The playbill for *Celestina de Fernando de Rojas* introduces José Luis Gómez's adaptation of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* with an acrostic that will undoubtedly remind readers of *Celestinesca* of the verses spelling out Rojas' name in the paratextual material that introduced the *Comedia* turned *Tragicomedia*:

**C**elestina es una sacerdotisa pagana en medio del absolutismo confesional de la España de Fernando de Rojas

**E**sta vieja barbuda conjura una figura poética y mítica que trasciende la identidad del género.

**L**as calles por las que transcurre la acción son un escenario de constante tensión social.

**E**l mercadeo entre el impetuoso amor y el deseo sexual hacen palpitar con vigor corrosivo esta obra maestra.

**S**encilla estructura argumental con una enorme y popular belleza lingüística.

**T**enebroso trasfondo de violencia contra judíos, moros y espíritus libres que proyecta una larga sombra en la historia de nuestro país.

**I**nsospechada lucha de egoísmos que culmina en el más sublime planto de la literatura española.

**N**adie ha retratado al vulgo con tanta profundidad psicológica como Fernando de Rojas.

**A**pología de una única fe: el goce del día y su gasto, sin miras al paraíso.<sup>9</sup>

Just as Rojas' «El auctor a un su amigo» and «El auctor escusándose de su yerro» explained the relevance of the work they introduced in print, Gómez's acrostic describes the significance of *Celestina* for his intended audiences. Adaptations of canonical literature from the pre-modern past are all about relevance and re-packaging; they are interpretations that at some level seek to simultaneously stand in for and reframe their sources

9.— José Luis Gómez, *Celestina de Fernando de Rojas* (Madrid: Teatro de la Comedia, 2016). Performance on April 13, 2016. For the sake of clarity, I refer to Gómez's play as *Celestina* and Rojas' (and possibly other authors') texts as the *Comedia* and the *Tragicomedia*.

while also making the «original» accessible and visible to the present. Adaptations are also responses to «unfinished cultural business.»<sup>10</sup>

It would be relatively easy to write a disgruntled review of *Celestina*, for there is much for lovers and scholars of the fifteenth- and sixteenth-century texts to miss in Gómez's recent theatrical adaptation. I'll admit straitaway that «nuestro gozo en el pozo» is an apt phrase for my own experience of the play (it is also an emblematic line of the work that, alas, did not make the director's cut). Nevertheless, I am aware that I write from a position unlike that of Gómez's intended audiences and my desire for a reproduction that matches my own interpretations of the *Tragicomedia* are beside the point of the director's vision. The palimpsest effect of adaptation, in this case the pleasurable or dissatisfying recall of the source's texts when watching *Celestina* would have varied from one audience member to another. Some of what follows will inevitably rehearse just how my *gozo* fell in the *pozo*, but it is my intention to focus upon questions of adaptation and relevance: What does it mean to adapt the *Tragicomedia* for twenty-first century audiences, and how does the Teatro Clásico production seek to make *Celestina* relevant for them? What kind of pre-modern past in Gómez's *Celestina* offering us and why? Making the past relevant for the present is the essence of neomedievalism, where as Caroline Dinshaw remarks, «the past is present.»<sup>11</sup> Theatrical productions can be especially powerful tools for making the past present because they can reenact the past in a process that unfolds in real time. The *Comedia* and *Tragicomedia* are neither wholly medieval nor wholly modern, but neomedievalism can refer to cultural productions that represent almost any era of the pre-enlightenment past, and the conflation of the medieval with the Early Modern is part and parcel of popular images of «the medieval.» As the late Umberto Eco might have put it: What Middle Ages were Gómez and his collaborators dreaming of?<sup>12</sup>

Gómez's acrostic and interpretation draw directly from Juan Goytisolo's «Un universe de ruido y furia,» written as part of the 500<sup>th</sup> anniversary of the 1499 edition of the *Comedia*, and Gómez refers to Goytisolo's influence on his reading of the *Tragicomedia* in recent interviews.<sup>13</sup> Goytisolo underlined the relevance of Rojas' work for the present:

Las pasiones e impulsos destructivos descritos por Fernando de Rojas son los mismos de hoy... ¿Es la vida humana un elemento exterior a las leyes del mercado o úni-

10.– Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006), p. 116.

11.– C. Dinshaw, *How Soon is Now? Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time* (Durham, NC: Duke Univ. Press, 2012), x.

12.– U. Eco, «Dreaming of the Middle Ages,» in *Travels in Hyperreality*, transl. William Weaver (New York: Harcourt, 1986), 61-72.

13.– J. Goytisolo, «Un universo de ruido y furia,» *El País*, 19 abril, 1999.



camente un producto más, comerciable y vendible, del frío e inmisericorde entramado económico? A la pregunta angustiada que nos planteamos antes las crecientes desigualdades, tropelías y saqueos de un orbe de recursos limitados en el que sólo los poderosos y sus peones sin escrúpulos parecen tener futuro, una cala profunda en el universo de *La Celestina* nos golpea con un duro e inexorable negativismo: la naturaleza y sus leyes ciegas nos reducen a mera mercancía desechable en un mundo inicio y sin Dios.<sup>14</sup>

Juan Goytisolo and José Luis Gómez have read the *Tragicomedia* as a commentary on the «larga sombra en la historia de nuestro país.» For both, *Celestina* is a representation of «how we got to now,» of the formation of a national identity and of the historical forewarnings of contemporary evils. It serves as a source and inspiration for critiquing the present. Both also venerate the historical author, Rojas, his genius, style, and pre-modern identity. Gómez reminds us in his title that this work *belongs* to Rojas, even though it has been rewritten for the stage by the director. In Gómez's *Celestina*, this blend of reverence and relevance created what I see as an effect of a synchrony or temporal dislocation, a tension between its purposefully anachronistic stance, claiming *Celestina* for now and the desire to produce an authentic imitation of the original, keeping *Celestina* in the literary past.

The acrostic's apothegmatic statements took form on stage in Gómez's casting decisions, the «adecuación para la escena» of Rojas' texts by Brenda Escobedo and Gómez, as well as the sets designed by Alejandro Andújar in collaboration with Gómez. The script, which Gómez calls a «cirugía teatral de la obra de Fernando de Rojas,» begins with the conversation between Pleberio and Alisa from act XVI of the *Tragicomedia*, and then follows Rojas' texts closely, opting for abbreviations and simplifications (for example «ponçoñoso bocado» becomes «mordedura envenenada») until circling back to Melibea's expecting the arrival of Calisto. The following scenes compress and shuffle the contents of acts twelve through twenty-one. Although the *autos de Centurio* are omitted, many of the additions to the central protagonists' speeches from the *Tragicomedia* are reproduced and adapted in *Celestina*. The sections that are transposed almost word for word from Rojas' texts correspond to the interpretation outlined in the Gómez's acrostic. For example, in act IX, in which the servants and prostitutes celebrate their liaisons and the shared remuneration they expect from Calisto, and when Areúsa soliloquizes about the superiority of her profession over Lucrecia's slavery to her señores, her diatribe is reproduced with few changes or abbreviations in keeping with

14.— <[http://elpais.com/diario/1999/04/17/cultura/924300001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/04/17/cultura/924300001_850215.html)>.

the focus on social tensions and the celebration of individualism and of desire in Gómez's interpretation. Modernization and abridgement may be necessary changes for a production seeking to interest twenty-first century viewers; however, the resulting length of the play did little to take them into account. Though divided into four notional acts, *Celestina* was performed without an intermission and lasted more than two and a half hours, inciting the tedium of even the most zealous Rojas fan who would not have been happy, in any case, by the changes made to the texts of the *Comedia* and the *Tragicomedia*.

The transcendence of gender was ostensibly put into effect by casting: Gómez himself performed the role of the *vieja barbuda*, Celestina. However, Gómez's portrayal relies on stereotypical gender images. In an interview for the «El cultural» section of the newspaper *ABC*, Gómez explains: «He partido de las profundas impresiones que tengo de mujeres, mayormente del sur de España. Juan Goytisolo decía que Celestina era una morisca. Mi personaje es un retazo, una amalgama de impresiones; un patchwork.»<sup>15</sup> And, in fact, Gómez's Celestina appears on stage as a strange combination of Picasso's *Celestina* (1904) and an aged *folclórica/españolada*, complete with a red carnation in her hair, and a beat-up handbag. Gómez's Celestina was played as strangely powerless over the other protagonists and rather than mythical, she seemed broken down and wholly unconvincing as a magnetic manipulator of language, bodies, and desires. There was no other cross-gender casting or queering of the work.

The «única fe,» the rule of desire and pleasure over all else, was played straight. Areúsa and Elicia, freed from the rules of honor, enjoy their heterosexuality. Melibea, dying of *love* for Calisto —almost inexplicably in the production after Celestina hands her a tangle of enchanted thread as though she were handing her nothing more interesting than a ham sandwich— does *not* enjoy hers. In one of the most abrupt abbreviations of the texts, Calisto and Melibea meet only once in Melibea's garden bower. Mutual love is professed, Melibea begs Calisto not to ruin her honor, and he rapes her! Afterwards, Melibea declares herself his «dueña.» Rojas' scene in the garden bower invites such a reading, but on stage and in a twenty-first century context, this interpretation is jarring when joined with the acrostic's «apologia» for pleasure. Celestina's world is represented as one of sexual violence, desire, and death. The rape of Melibea can be seen as an effect of the regulation of desire by a repressive culture. Was the medieval world being dreamt of in *Celestina* a world where rape is the only work-around in the face of an oppressive honor system? If there was an implicit critique of patriarchal shame and honor, or even of the *Tragicomedia*'s association of rape with normative heterosexuality in

15.—<[http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-jose-luis-gomez-diseciona-celestina-201604082050\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-jose-luis-gomez-diseciona-celestina-201604082050_noticia.html)>

*Celestina*, I was not attuned enough to catch it. Perhaps we cannot reasonably expect Rojas—for all his preternatural modernity—to have critiqued the patriarchal heteronormativity of his day, but those of us who read, interpret, and adapt *Celestina* today, certainly can. Why reproduce the straight sexuality of the *Tragicomedia* so faithfully, especially while also underlining the queerness (if only in terms of ambiguous gender identity and campiness) of *Celestina* herself?

Apart from a few quips, mainly delivered by *Celestina*, that received some chuckles in the audience, Gómez's *Celestina* is a decidedly unfunny work. The «tenebroso trasfondo» and social tensions so palpable on the streets of *Celestina*'s world are represented by multilevel platforms connected by stairs and ladders where shadowy figures of friars, beggars and townspeople continually lurk. The urban underbelly inhabited by *Celestina*, Areúsa and Elicia was designed as a subterranean space, reached through trapdoors in the stage. The sets and the actors' vertical movements within them worked well as spatial metaphors for the social hierarchies brought into relief by the play, for *Celestina*'s secret underground activities, and for the violence that erupts from beneath the surface of the characters' everyday lives in the play's denouement. A banner with a Star of David appears and disappears to remind the audience of the Expulsion (1492) and the persecuted *conversos* and crypto-Jews of Rojas' era.

Gómez's neomedievalism combines several of Eco's «ten little middle ages» regarding the reconstruction of the past as a pretext for national histories: Rojas' world was barbaric, but produced a genius to be romanticized, a combination of tragic and heroic anachronisms. Recent work on medievalism and neomedievalism highlights a shift from twentieth-century appropriations of the pre-modern past to those of the twenty-first. Steve Guthrie suggests that the perceptions of the medieval other in popular culture in the twenty-first century has changed from that of the undernourished and underdeveloped predecessor to modernity's enlightened perpetual progress, to that of a recognition of the post-modern self in the medieval other. If, in the past, dirty, violent, and smelly images of the Middle Ages were created as contrasts to our peaceful, deodorized, and antibiotic-blessed present, the «weak state[s], corporate feudalism, personal insecurity and (...) unregulated violence» noted by Guthrie, to which we might add *el pensamiento único*, global instability, religious and ethnic intolerance, terrorism, striking income inequality, and austerity policies, are all perceived as the present day's repetition of life in the Middle Ages.<sup>16</sup>

16.— S. Guthrie, «Time Travel, Pulp Fictions, and Changing Attitudes toward the Middle Ages: Why You Can't Get Renaissance on Somebody's Ass,» in *Medieval Afterlives in Popular Culture*, ed. Gail Ashton & Daniel T. Kline (New York: Palgrave, 2012), 100.

The *Tragicomedia* speaks to so many contemporary concerns and debates that it seems ripe for relevant rewriting and remediating. For example, the human trafficking that lies at the heart of the work, from Celestina's dealings in fake virgins, the commodification of human bodies, to the celebration of the life of prostitution—which strangely presages neoliberal arguments for its legalization—these themes all resonate deeply with highly visible global concerns, as does the violent persecution of religious and racial *others* highlighted in Gómez's reading. In my opinion, however, *Celestina's* arguments for contemporary relevance and reverence for a classic are not always willing partners. Gómez's radical abbreviations and reshufflings paired with occasional devotion to the original texts resulted in a production that was at once too free to be faithful and too faithful to be free. The abbreviations expunged much of what is most ludic and caustic in the *Tragicomedia*, consequently curtailing possibilities for a truly creative, or even a radically relevant adaptation. The disgruntled academic would much prefer to have seen an adaptation in which, for instance, the broad and campy portrayal of Celestina were extended to the other characters, or an interpretation infused with irony along with lubricity. In short, he would prefer a production less earnest and more creative and more anachronistic. Yes, the *Tragicomedia* is filled with dark reminders of pre-modern oppression and violence that are strikingly similar to their postmodern versions in our day, and the central protagonists die with no hope of salvation. But, to my mind, a truly relevant adaptation might also have moved away from its original in order to ask of its unfinished cultural business: Now what? How can we remake this fabulous work from the past even more relevant and entertaining for today's audiences? The answers to these questions might well inspire audiences of such a remake to return to the *Tragicomedia* to find out just what the fuss was and *is* about.

Emily C. Francomano  
Georgetown University

## Emilio de Miguel Martínez. *A, ante, bajo, cabe, con «La Celestina»*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, 175 pp.

Este libro representa un esfuerzo por dilucidar ciertos aspectos críticos del texto de Fernando de Rojas, *La Celestina*. Cinco preposiciones (*a, ante, bajo, cabe, con*) —más el título de la obra de Rojas—, dan nombre a la monografía y anticipan el acercamiento crítico con el que aborda el complejo entramado que compone la *Tragicomedia*.

El propio autor reconoce que buena parte del contenido del libro, incluyendo el primer capítulo y los apéndices, ha aparecido previamente publicada en forma de artículos para diversas revistas, como capítulos de libros o «introducciones» en ediciones como las de la Universidad de Salamanca (1999) y la Fundación Castro (2006). Sin embargo, Martínez sostiene que ha modificado, suprimido y añadido contenidos con la intención de matizar ideas y de ofrecer un libro temática y estructuralmente cohesionado. Debe señalarse, a este respecto, que el autor ha logrado su objetivo puesto que nunca se tiene la impresión de estar leyendo fragmentos reciclados de estudios anteriores.

La monografía está compuesta por cuatro capítulos y sus respectivos subcapítulos, con cuatro temas o ideas principales vertebrando el libro. El primer capítulo aborda la debatida cuestión del carácter moralizador de la obra, intentando responder a la siguiente pregunta: «¿Es la obra una historia de amores, una lección moral o expresión de profundas heterodoxias?» (27). Después de ofrecer una lectura analítica de todos los personajes allí contenidos, Martínez explora la moralidad de la *Tragicomedia*. La supuesta moralidad de *La Celestina* ha sido notada y defendida desde Kaspar von Barth —traductor de la obra de Rojas al latín en los inicios del siglo XVII (1624)— hasta Ciriaco Morón Arroyo y Marcel Bataillon, quienes invocan las palabras de Rojas para defender sus tesis. Rojas advierte a su lector que escribe su obra para dar avisos y consejos «contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras» (Martínez 28). Los críticos que creen en la intencionalidad las funciones moralizadora de *La Celestina* se aferran a estas y a otras palabras de Rojas para defender su postura. El texto, como nota el autor apoyándose en las observaciones

de M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, contradice tal asección. Lejos de mostrar o defender una moral ortodoxa, *La Celestina* exhibe un sinnúmero de comportamientos inmorales y heterodoxos. Las asertos de Rojas sobre la supuesta moralidad, son una máscara literaria sin la cual sería difícil la circulación de una obra como *La Celestina* en los siglos xv y xvi. A pesar de estas observaciones, el autor de la monografía aquí examinada no se atreve a emitir un juicio categórico sobre si el lector moderno debe creer las palabras de Rojas o las del texto mismo, notando la ambigüedad con la que Rojas enmascara su *Tragicomedia* (30).

En este mismo primer capítulo se aborda también el complicado tema de la autoría, cuya complejidad ha venido debatiéndose desde los albores del siglo xx. Hay tres agrupaciones en las que los críticos han encapsulado el intrincado e irresoluble tema de la autoría de la *Tragicomedia*, delineándola en tres grupos. El primer grupo lo conforman aquellos que creen en la autoría doble, en virtud de la que Fernando de Rojas sería el autor de los actos II hasta el XVI y un autor desconocido sería el responsable del primero de ellos. El segundo grupo cree en un autor unitario, responsable de la totalidad de la obra, incluyendo los cinco actos intercalados conocidos como «Tratado de Centurio». El tercer grupo aboga por una autoría plural, es decir, un autor del primer acto, Rojas como autor de los actos II-XVI, y un interpolador de los cinco actos del *Tratado de Centurio*. De estos tres grupos, Martínez se decanta por la autoría unitaria, siguiendo la pauta expuesta por Marcelino Menéndez Pelayo.

El segundo capítulo versa sobre el género literario de la obra. ¿Es *La Celestina* la primera obra teatral o la primera novela moderna? Este tema representa, sin lugar a dudas, el tema axial de esta monografía y el que más contribuye a la discusión actual en los estudios celestinescos. El autor defiende convincentemente la teatralidad de la *Tragicomedia*. Dorothy S. Severin postula la obra de Rojas como la primera novela moderna, mientras otros críticos la ven como una obra sin precedentes de género, es decir *sui generis*. A través de un análisis estilístico y argumental, Martínez muestra que la obra fue escrita y concebida por sus primeros lectores como una obra representable. El editor de la edición de Venecia de 1553, quien entendía la obra como una comedia dramática cercana al teatro terenciano o plautino, lamentaba que en España hubieran presentado *La Celestina* como una historia: « Siendo *comedia* como es... la hayan impresso no como *comedia*, sino como *historia*» (Martínez 47). Además de la opinión del editor veneciano, Alonso de Proaza, responsable de la edición, corrección y el prólogo de la segunda edición de *La Celestina*, asume la voz de un director teatral y ofrece una didascalía para representar la obra (49). Algunos detractores de la dramaticidad de la obra arguyen que el tiempo de duración es muy extenso para una representación teatral. Para defender su tesis de que *La Celestina* es una obra dramática, el autor desestima el tiempo de duración de la *Tragicomedia*, la cual, aunque se considera larga para una

representación teatral convencional, no imposibilita que sea considerada una obra dramática. La «especialización» o «reducción» de los personajes es clave en la teatralidad. El teatro no se ocupa de describir el perfil holístico de un personaje debido a las limitaciones del tiempo en las representaciones convencionales. Rojas, a pesar de la larga duración, sólo muestra aquellos rasgos más característicos y definitorios de sus personajes. En *La Celestina*, al igual que los autores de obras dramáticas, Rojas utiliza acotaciones, manipulación del espacio y del tiempo (o tiempo implícito), los gestos de los personajes y los juegos con las puertas para mostrar que el lector está frente a una verdadera obra de teatro.

En el tercer capítulo, el autor se coloca (se acerca *a*) *ante, bajo, cabe* y *con* los personajes de Celestina, Melibea y Pleberio para ofrecer unas observaciones críticas sobre los rasgos psicológicos, físicos y afectivos de estos tres héroes celestinescos. Celestina entra en escena en el acto IV, mientras camina hacia la casa de Melibea, rivalizando en importancia escénica con los dos amantes que debían ser los protagonistas del drama. A pesar de las características malévolas que definen a la vieja, el lector logra identificarse con ella, hasta el punto de sentir su muerte. El autor llama a esta paradoja: «Celestina o el horror simpático» (70). Celestina tiene una faceta cómica y vital que entretiene y hace reír, lo cual la convierte en un personaje que evoca simultáneamente empatía y rechazo. Las opiniones de los otros personajes son fundamentales para entender tanto la psicología de la vieja como la importancia dentro de la configuración de la obra. Pármeno y Sempronio albergan opiniones negativas de Celestina. Desde el principio, dichos personajes describen a Celestina como un ser avaro, malvado y demoniaco, a la vez que astuto y sagaz. Al contrario que su criados, la opinión que le merece Celestina a Calisto exhibe tres fases distintas. En la primera etapa, Calisto ve a Celestina como una mujer virtuosa y sabia. Celestina es el vínculo capaz de unirlo a Melibea, y el amante la trata con reverencia casi blasfematoria. En la etapa central, Calisto compara a la vieja con una deidad ante quien debe arrodillarse para escuchar su mensaje. En la tercera fase, después de la muerte de la alcahueta, Calisto regresa a Celestina al lugar más abyecto, refiriéndose a ella en términos despectivos: «La vieja mala y falsa» (77). Al igual que Calisto, Melibea percibe a Celestina de diferentes maneras dependiendo del momento y de la situación. Al principio, Melibea se muestra hostil y amenazante hacia Celestina, tratándola de falsa, hechicera, malvada, etc. Cuando ya está enamorada de Calisto a partir del acto X, la trata de fiel secretaria, amiga, maestra, sabia y honrada, y después de la muerte de su amante, se refiere a ella como «una astuta y sagaz mujer» (78). Las *mochachas*, Elicia y Areúsa, tienen una opinión positiva de la vieja, sobre todo Elicia, quien ve en la figura de Celestina una madre y protectora. Finalmente, Celestina se ve a sí misma como una mujer orgullosa de su



labor profesional, honrada y requerida por personas del más alto estamento social y religioso.

Por último, el autor analiza con un alto grado de acierto los personajes de Melibea y Pleberio. Melibea se enamora de Calisto desde el mismo momento que Calisto se enamora de ella, desestimando de un tajo la eficacia del hechizo celestinesco. La crítica de *La Celestina* ha convertido el tema de la *philocaptio* en uno de los asuntos más debatidos de la obra. Críticos como Lida de Malkiel et al. argumentan que Melibea se enamora de Calisto sin ayuda del *hilado* de la vieja, mientras que Russell et al. defienden la eficacia del hechizo. El autor de esta monografía se adhiere a las opiniones de aquellos que creen que Melibea se enamora de Calisto desde el primer momento, y que sólo finge desprecio y rabia para salvaguardar su honra. Melibea juega un juego erótico de «sí, pero no. No, pero sí» que sólo se resuelve con la intervención dialéctica de Celestina. El análisis de los dos encuentros entre Celestina y Melibea en los actos IV y X es particularmente revelador. Ambos momentos representan una lucha entre dos mujeres expertas en la dialéctica. Aunque Melibea intenta ocultar su pasión, está deseando que Celestina lleve a buen puerto la intercesión. Coexisten, pues, en Melibea el deseo erótico y la represión del deseo. El tercer capítulo termina con el análisis sistemático del *Llanto* de Pleberio, comparándolo con otros *Planctus* dentro —«el llanto *interesado* de Celestina, los llantos *plañideros* de las muchachas y de los segundos criados, y el llanto *doble* de Melibea frente al llanto *omitido* de Calisto» (123)— y fuera de la obra. La dificultad que entraña el *Llanto* de Pleberio, contrario a otros dentro y fuera de *La Celestina*, es que el adolorido padre tiene la responsabilidad dramática de crear un panegírico *por* y *para* una suicida (130). Una de las preguntas claves que se plantea el autor es si Pleberio funge como portavoz de Rojas, y, contra las opiniones de Stephen Gilman y M<sup>a</sup> Eugenia Lacarra, el autor opina que Rojas utiliza a Pleberio como comunicador de su propia cosmovisión. Entre otras cosas, este aserto sirve para remachar la hipótesis de que la *Tragicomedia* es una obra teatral, arguyendo que la intervención de Pleberio al final de la obra es un sello distintivo de obras teatrales para expresar, a través de un actor, las opiniones concluyentes del autor.

El apéndice, por su parte, está consagrado a rastrear los manuscritos de la obra dentro del contexto histórico-social. Además de plantear cómo puede el lector moderno leer una obra escrita más de cinco siglos atrás, ofrece una lista lexical del siglo XV, cuyos significados han cambiado a través de los siglos. Es importante notar, sin embargo, que gran parte del contenido del apéndice se encuentra, mejor o peor explicado, en la gran mayoría de las ediciones modernas de *La Celestina*, pero no debemos desestimar el esfuerzo del autor por ofrecerle al lector no especialista una herramienta para desentrañar el complejo entramado léxico y conceptual de la *Tragicomedia*.



Mis reservas respecto al libro son mínimas y personales. Sobre todo en el capítulo segundo, donde Martínez defiende exitosamente la teatralidad de la obra, el lector podría beneficiarse del uso selectivo de imágenes que muestren la representatividad de la obra. Desde las primeras ediciones de la *Comedia*, los editores incluyeron miniaturas que muestran gran afinidad con posteriores obras teatrales. No sólo imágenes tempranas serían útiles sino además otras imágenes de representaciones modernas que muestren tanto a los personajes celestinescos como los espacios escenificados. Hay además una omisión analítica respecto a la caída de Calisto. Desde la crítica más temprana hasta la moderna ha considerado la caída de Calisto como la única vez que el noble enamorado actúa sin egoísmo, apresurándose a salir del jardín de Melibea para auxiliar a sus criados que parecen estar en peligro. Sin embargo, Calisto no sale del jardín para intentar ayudar a sus criados. Al contrario, sale corriendo porque tiene miedo que Pleberio o sus criados lo encuentren *in flagrante delicto* y lo maten. La huida del jardín representa la acción más egoísta y cobarde de toda la obra. Invito al lector a leer el estudio de John Rutherford «Laughing at Death: Act XIX of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*». *BHS* 78:1 (2001): 167-176. A pesar de estas nimias objeciones, el libro es una excelente herramienta epistemológica tanto para especialistas como para no especialistas. La obra de Emilio de Miguel Martínez, autor de un gran número de estudios y libros sobre nuestra *Tragicomedia*, evidencia que es un experto en temas celestinescos. En este sentido, no sólo es una voz autorizada sino que además aporta interpretaciones lúcidas, y sin la jerga excesiva que caracteriza otras monografías académicas.

Luis F. López González  
Harvard University



*Entrevistas*



## Entrevista con Ángel Facio, director de teatro<sup>1</sup>

Por María Bastianes

(ITEM – Universidad Complutense de Madrid)

1. Según tengo entendido, los orígenes de su puesta en escena de la obra de Rojas se remontan a 1977, cuando lo invitan a realizar un montaje en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). ¿Por qué escoge trabajar con *La Celestina*?

Creo que *La Celestina* es uno de los grandes textos de la literatura dramática mundial. A mí me dijeron que si no fuera por *Don Quijote*, *La Celestina* sería nuestro mayor texto. Y para mí es un texto dramático, aunque impuro. En la RESAD yo quería ver todo el proceso de elaboración de un montaje, desde la primera lectura hasta la puesta en escena y la obra de Rojas me parecía una opción perfecta para trabajar durante un curso entero. Luego haría lo mismo en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia con *Fuente Ovejuna*. Es decir, escoger un texto y, durante los nueve meses del curso, trabajar a fondo con él.

2. Desde la experiencia de haber trabajado con el texto, ¿cree que *La Celestina* es obra de uno o de varios autores?

Yo creo que es de un único autor, pero esa es una discusión del ámbito académico que para mi trabajo no resulta importante.

3. El montaje se estrenó en 1979 en Colombia. ¿Cómo se llevó la obra a este país?, ¿cómo escogió a los actores?

En la RESAD la idea inicial había sido pasar por el proceso completo de creación hasta montarla, pero por falta de dinero solo pudimos trabajar

1.– Esta entrevista fue realizada en agosto de 2014 en casa de Ángel Facio. El presente trabajo se ha beneficiado de mi vinculación a los proyectos «TEAMAD-CM. Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid», financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid (código: H2015/HUM-3366), y «PTCE. Primer Teatro Clásico Español. Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del xvi (1496-1542)» del Plan Nacional de Investigación «Excelencia», otorgado por el Ministerio de Economía y Competitividad (código: FF12015-64799-2016-2019).

la elaboración de una dramaturgia a partir del texto. Finalmente estrené la versión en Colombia. El Ministerio de Cultura de Colombia (Colcultura) quería restar poder a la Corporación Colombiana de Teatro y montar una compañía nacional de teatro. Hicimos unas audiciones y vino gente de todo el país. En todo momento intenté explicar que *La Celestina* es un clásico tanto de España como de Latinoamérica: hasta la independencia toda nuestra cultura es común y la lengua de los clásicos resulta para el espectador actual igual de extraña aquí que allí. Es más, hay frases y palabras del texto que aquí no se entienden y allí sí. En Colombia encontré dos actores espléndidos para hacer de Celestina y finalmente escogí a uno de ellos, Mario Ceballos.

4. ¿Por qué eligió a un hombre para interpretar al personaje de Celestina en Colombia y, por el contrario, abandonó este recurso al traer la obra a España?

Cuando hice las pruebas en Madrid no encontré un actor de edad, consistencia y entidad suficientes; si no hubiera sido un hombre también. A mí me daba igual. En realidad, me interesaba la ambigüedad del personaje, si hubiese podido omitir el nombre del actor que encarnaba a Celestina en los programas de mano lo habría hecho.

5. Tengo entendido que en Colombia hubo algunos problemas con los organizadores (Colcultura), ¿qué sucedió exactamente?

Les molestó que Calisto y Melibea aparecieran desnudos. Tuvo que venir a un ensayo la secretaria de cultura y decir que no pasaba nada. Los desnudos causaron revuelo, el montaje salió incluso en la portada de una revista del corazón (*Cromos*).

6. ¿En Colombia se monta el mismo espectáculo que se vio luego en España?

Sí, exactamente el mismo.

7. En el apartado introductorio «Razones para una versión» de la edición del texto de su versión se mencionan las puestas en escena anteriores de Tamayo, Manzanique, Bilbatúa. ¿Tuvo en cuenta montajes previos de la obra, españoles o latinoamericanos, a la hora de realizar su propia versión escénica?<sup>2</sup>

Conocía anteriores puestas en escenas españolas, pero no latinoamericanas. Yo quise hacer algo diferente. Por ejemplo, le di muchas vueltas a la escena de la muerte, casi siempre resuelta de manera muy ridícula y poco creíble (en todos los montajes previos que había visto Melibea y Ca-

2.- Facio, Ángel (1984): *La Celestina*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 27.

listo caían con mucho aspaviento desde una altura de solo tres metros). Se me ocurrió entonces que tenían que caer hacia arriba. Mediante polipastos los cuerpos quedaban colgados boca abajo, desnudos, a once metros de altura. En ese momento del espectáculo el público se quedaba sin respiración, una reacción que me confirmaba que el recurso funcionaba.

#### 8. ¿Un adaptador tiene completa libertad para trabajar con un clásico?

Una vez tuve una discusión sobre mi versión de *La Celestina* con un catedrático. No era celestinista, pero empezó a invocar un montón de citas. Yo me había leído todo lo que llegaba a España sobre la obra y le dije que lo que escribió Fernando de Rojas era un texto que no se podía montar sin modificaciones simplemente porque el autor no estaba escribiendo para un teatro, sino para una lectura en voz alta delante de un público de colegas. En la época no había locales ni espacios específicos para representar. Sin embargo, *La Celestina* es una obra de gran contenido dramático, por eso se han hecho tantas versiones escénicas, aunque siempre modificando el original. No se puede juzgar una versión de la obra de Rojas como se juzgan las adaptaciones de Lope de Vega o Tirso de Molina, a los que no se les puede tocar una coma (cosa que también me parece una barbaridad). Cuando se trabaja con un texto como *La Celestina* hay que cambiar poquita cosa y mantener el sentido, pero para eso hay que escribir lo mismo de otra manera. El teatro está hecho para el público, no para los catedráticos, ¿acaso hay alguien que estuviese en el cuerpo de Fernando de Rojas para saber lo que pensaba? Además, las obras que escriben los autores son patrimonio de la sociedad que los ha criado, es ridículo plantear una fidelidad al texto. El texto sigue ahí, nosotros no vamos a falsificar nada: quien quiera leer el original puede hacerlo.

El problema es que los académicos siempre han tenido la idea de que somos unos incultos y unos bárbaros. Y es verdad que a muchos profesionales del ámbito del teatro —a gente como Tamayo— no les importaba estudiar e informarse sobre la obra, pero no somos todos así. Yo soy licenciado en Ciencias Políticas, trabajé catorce años como profesor y cuando me enfrento a un clásico tengo mis armas bien afiladas.

9. En la versión que usted realizó se mantenía la trama pero se reordenaban los diálogos. ¿Por qué se trasladaban los parlamentos de un personaje a otro/s?

El procedimiento fue muy curioso, un trabajo de tipo casi universitario. Lo primero que hice fue dividir por relaciones: relación Calisto-Melibea, Celestina-Sempronio, Celestina-Elicia, etc. Luego tuve en cuenta elementos descriptivos (el laboratorio de Celestina), filosóficos (la vejez, la juventud), etc. Y así diseccioné todo el texto. Es como si cogiese un cuadro clásico, recortarse por líneas y colores, y luego volviese a componer el

mismo cuadro cuatro veces más pequeño. Hay parlamentos que da igual quién los diga porque no tienen absoluta relación con el personaje. Así sucedía, por ejemplo, con los muchos refranes y dichos cogidos de la sabiduría popular.

10. ¿Por qué desaparecían del montaje personajes como los padres de Melibea?

En *La Celestina* hay varias historias y uno debe elegir cuál contar. Yo quise centrarme en la relación entre Calisto, Melibea y Celestina, que era lo más importante de la obra para mí. De esta manera, opté por mostrar tres espacios fundamentales: las casas de estos tres personajes. La historia de los padres, por el contrario, me parecía que estaba al margen, aunque lamenté no incluir el planto de Pleberio. El planto tiene frases maravillosas, algunas las reintroduje en otros pasajes de la versión.

En definitiva, mi versión se organizaba de la siguiente manera: primero tenía lugar la perversión de los criados por parte de Celestina, luego los criados ayudaban a que Calisto y Melibea se encontraran y, finalmente, el azar y la propia idiotez de Calisto (un gilipollas perdido, a diferencia de Melibea que no es nada tonta) causaban su muerte. Por último, se mostraba el suicidio de Melibea, que después de haber probado el «soberano deleyte» ya no encuentra sentido a seguir viva sin su amante.

11. Las relaciones del mundo de los criados se simplificaban, ¿por qué las prostitutas Elicia y Areúsa se transformaban en su montaje en criadas?

Para guardar la simetría. Me parece que la simetría es importante en esa visión renacentista. Además, el cambio era conveniente para el lenguaje ritual empleado en la versión.

12. ¿Cree que el texto de Rojas ofrecía un modelo de clásico de alguna manera «alternativo» en aquellos años setenta en que los clásicos barrocos se miraban con desconfianza?

Da igual trabajar con un texto barroco o prebarroco mientras tenga entidad, posea calidad, y el tema siga siendo universal. *La vida es sueño*, *Fuente Ovejuna* o *La Celestina* son tan ricos que los cojas por donde los cojas... En definitiva, la elección de *La Celestina* no fue una cuestión de moda o antimoda. *La Celestina* es un texto distinto evidentemente. Es el único que en ese sentido es «anticlásico». No es que sea una alternativa a los clásicos barrocos, yo creo que es mucho más libre que los textos encorsetados del XVII, pero también más difícil porque es más impuro. En las obras de Lope de Vega o Pedro Calderón de la Barca la fórmula dramática es cerrada, es perfecta, es exacta, mientras que en *La Celestina* es completamente abierta. Es un texto «predramático», donde se mezclan



elementos novelescos y dramáticos porque todavía no están perfilados los géneros. Esa es la razón por la que no se puede representar entero, se le deben quitar los elementos farragosos que lastran la acción principal, como la descripción que hace Pármeneo del laboratorio de Celestina. En el Círculo de Bellas Artes grabamos una lectura completa y duró nueve horas y media. Nueve horas y media no hay quien las soporte.

Ahora bien, cuando hago *La Celestina* creo ser fiel a Rojas, cuando hago Calderón creo ser realmente infiel a Calderón. A Calderón lo «traiciono» en lo que quiere decir, a Rojas no. *La Celestina* es una obra, en cuanto a ideas, mucho más «liberal», por así decir, que las del Barroco. Maravall, que fue mi profesor, tenía muy claro que el mundo social de *La Celestina* es otro. Se trata de una sociedad más abierta, con importantes elementos judaicos y árabes además (algo árabe hay en la misma figura de Celestina). El Renacimiento fue una época de libertad, un mundo donde se ha eliminado el corsé medieval y todavía no se ha impuesto el corsé barroco. Fue una época de libertad que luego fue reprimida y encauzada de otra manera. Yo creo que *La Celestina* es la obra más blasfema de la literatura universal. Es una barbaridad todos los planteamientos contra Dios, contra el Uno.

### 13. Su versión escénica enfatizaba la división entre mundo de criados y mundo de señores, ¿por qué razón?

A lo largo de la obra de Rojas Celestina emplea diversas estrategias para seducir a los criados y prostitutas en distintos momentos. En la versión quise reunir estos momentos dispersos en el cuadro tres, centrado en la corrupción de los criados, con el fin de destacar el pacto entre estos y Celestina para medrar a costa de los señores. Se trata de una ruptura de las relaciones señoriales preexistentes y de los vínculos de fidelidad medievales. Realmente es un discurso de clase, un «uníos contra ellos».

### 14. ¿Cómo mostraba este «conflicto de clases» mediante la disposición escénica?

Cuando terminé de seleccionar los segmentos de la obra original que debían formar parte de la versión armé los distintos cuadros: primer cuadro, el encuentro; segundo cuadro, la investidura (los criados visten a los amantes, les colocan en un lugar social); tercer cuadro, la corrupción de los criados, etc. El de la investidura era uno de los cuadros más difíciles, a veces salía muy mal y cuando salía muy mal no se entendía nada. Mientras eran vestidos por los criados, Calisto y Melibea, cada uno por su lado, hablaban de sus amores como si se hubiesen conocido en otra galaxia. Una vez vestidos, los criados, mediante unas poleas, izaban a los señores a su espacio en lo alto de las torres. En este sitio había un banco para sentarse y una jaula con unas palomas (los amantes luego las solta-

ban antes del encuentro amoroso). El cuadro siguiente, el de la corrupción de los criados, empezaba con la presentación de Celestina. Primero todos le temían, pero luego lograba sacar a los criados de sus cubículos con promesas. Por último, la imagen final de los criados y la alcahueta remitía a un motivo muy frecuente en la época: los devotos al amparo de un santo patrón. A partir del momento en que Celestina convencía a los criados, la acción seguía más de cerca el orden de la trama original. Los criados colocaban las escaleras en cruz de manera que la alcahueta pudiera subir a hablar con Calisto y Melibea. Luego, mediante una olla de barro a la que se le echaba incienso para que hiciera humo, se escenificaba la invocación al diablo y el conjuro en el cruce de las dos escaleras. Más tarde tenían lugar las visitas a casa de Calisto y Melibea, el encuentro entre los amantes con las escaleras en horizontal, etc. Los criados eran los encargados de ir cambiando la disposición de las escaleras y la escenografía siguiendo las órdenes de Celestina. Estaban constantemente en escena y cuando no eran el foco de atención tenían que realizar acciones paralelas: una se despiojaba, otra se lavaba las piernas, a veces dormían...

Otro aspecto importante para marcar esta diferencia de clases es el de la comida. Calisto y Melibea no comen, y los criados siempre están hablando de comida, siempre están deseando... En mi propuesta había en cada una de las torres de la escenografía unas cubas con rendijas que representaban las despensas. Cuando los criados celebraban el éxito de la empresa asaltaban estas despensas, comían y se entregaban al placer carnal. Calisto y Melibea, con eso del amor, no comen, son etéreos, mientras que los otros viven en la necesidad.

#### 15. Es decir, también se marcaba una división entre amores de señores y amores de criados...

Los amores de los criados son más reales, más apegados a sus necesidades diarias, a diferencia de los de los señores. Sempronio cuando escucha a Calisto se muere de risa, aunque él dice hacer lo mismo con su Elicia. Y Pármemo quiere a Areúsa, lo que Celestina utiliza para comprarlo. Las relaciones que unen a los personajes bajos, su propia manera de expresarse, son más vulgares. Son muy diferentes a la exquisitez cortesana que caracteriza a los amores de Calisto y Melibea.

#### 16. ¿Cuál es la idea detrás del impactante comienzo de su montaje?

El primer cuadro me lo inventé, en el original el primer diálogo de los amantes ocupa solo unas pocas líneas. Al comenzar la función Calisto y Melibea aparecían tendidos en el suelo y con los ojos tapados con un paño. Mientras sonaba de fondo un canto gregoriano empezaban a gatear, se tocaban, se asustaban, se reconocían. Este momento lo planteé como si fuese el encuentro del primer hombre con la primera mujer en el paraíso

terrenal. Un estado ideal, como el buen salvaje de Rousseau. En un momento los actores se quitaban las vendas mutuamente; pero cuando iban a abrazarse caía del telar una espada de dos metros. Esta imagen remitía al motivo medieval de los amantes separados por la espada, símbolo de castidad. Era bastante impresionante, los espectadores daban un bote en la butaca. La espada era auténtica, no de cartón piedra. Se sujetaba con hilos de nailon, que tienen cierta elasticidad, de manera que al caer atravesaba el suelo de los escenarios. De hecho, tuvimos que poner un taco de refuerzo en el piso para que se clavara allí. El taco quedaba oculto por la estera de cuerdas de diversos espesores cosidas sobre saco que conformaba el suelo (era todo muy ocre, color madera, natural). Al caer la espada Calisto y Melibea se asustaban y retrocedían. En cada uno de los laterales había tres frailes que los vendaban para evitar el desnudo. Así vestidos se repetía el diálogo inicial, pero esta vez Melibea rechazaba y echaba a Calisto, como en la obra original. Luego, el personaje del Gran Inquisidor decía el *incipit*. Cuando terminaba esta primera parte los criados vestían a los señores. El acto simbolizaba la entrada en un proceso histórico y la consecuente división entre un arriba y un abajo en la sociedad, ya no se estaba en ese estado previo ahistórico del inicio. La espada descendía otra vez al final de la obra y el ruido provocaba el susto y caída de Calisto. De esta manera, el final enlazaba con el principio de manera circular.

17. Si los montajes franquistas mostraban una lectura moral contra los excesos de la pasión y el sexo, ¿la suya es una lectura de signo opuesto, en contra de la represión moral?

Evidentemente, eso es *La Celestina*. Si uno la lee con un poco de detenimiento se nota que es el texto más blasfemo de la literatura universal. La obra crítica más completa como análisis de la obra de Rojas es *La originalidad artística de «La Celestina»* de María Rosa Lida de Malkiel, pero yo creo que Gilman es el celestinista más aventurado. Él ubica el texto en su verdadera dimensión, como obra de un converso, lectura mucho más fructífera, pues permite entender mejor la obra. Creo que *La Celestina* es la venganza de un resentido. Lo más curioso de todo es que después de escribirla, en lugar de aprovechar el éxito, Rojas no vuelve a publicar nada más. En este sentido es una obra rara. Es curioso también que no se la prohibía hasta finales del siglo XVIII.

18. En el montaje aparecía el motivo converso, ¿de qué manera se incluyó en su lectura?

En la escenografía el centro del nido de *Celestina* era una estrella de David. Se trataba simplemente de una alusión al motivo converso. En la primera edición de la *Comedia* no aparece ni siquiera el nombre del autor, creo que ese detalle responde al miedo a la Inquisición. Es posible

que, con el éxito de la obra, Rojas cogiese confianza y decidiese incluir el acróstico en ediciones posteriores. Además, las disculpas que esboza en el prólogo que se añade en la *Tragicomedia* constituyen también una manera de protegerse. Digamos que Rojas nadaba y guardaba la ropa, lo cual no invalida la brutalidad y atrevimiento del texto.

19. El motivo de la Inquisición fue empleado por Paul Achard en su versión francesa de la obra de Rojas estrenada en 1942, como consecuencia de la reactivación, luego de la Guerra Civil, de una imagen de España como pueblo cruel y sanguinario. El éxito de este montaje pondrá de moda dicho motivo en posteriores puestas en escena de *La Celestina* en el extranjero (especialmente en Alemania), siempre desde una lectura negra. ¿Cuál es la función que cumple el motivo en su montaje?<sup>3</sup>

No conocía la versión de Achard. Además cuando me puse a trabajar con la obra de Rojas no busqué qué se había hecho antes, no tuve en cuenta ningún material de ese tipo. En mi montaje, el motivo de la Inquisición se utiliza para simbolizar de una forma más clara la represión que vendría después con los Austrias y con el Siglo de Oro (*La Celestina* es de finales del xv y entonces la Inquisición no era aún lo que sería luego). Por eso decidí mostrar a los inquisidores como frailes, es decir, como eran en un principio y no como los funcionarios en los que se convertirían después, cuando la Inquisición cobraba fuerza. En un inicio eran principalmente frailes dominicos, pero en mi montaje aparecían como franciscanos por razones puramente estéticas: el traje, con la capucha que no dejaba ver la cara, era más bonito y siniestro. Además la capucha permitía ocultar los rostros de los actores, que eran los mismos que luego harían de criados (solo necesitaban quitarse el hábito, llevaban debajo el otro vestuario).

20. La edición de la versión incluye, entre otras, una cita de la *Historia de la poesía alemana* de Gervinus en la que se establece un paralelismo entre la manera en que se desarrollan los amores de Romeo y Julieta y lo que sucede en la obra de Rojas. ¿Cuál cree que es la relación entre las dos obras?<sup>4</sup>

Creo que Shakespeare leyó a Rojas. Y además, de haber continuado la línea teatral que inicia *La Celestina* nuestro teatro hubiese llegado a Shakespeare. Hay más unión entre *La Celestina* y el teatro de Shakespeare, que entre la primera y el teatro barroco.

3.- Véase Rodiek, Christoph (1989): «*La Celestina* del siglo xx. Anotaciones comparatistas», *Celestinesca*, 13/2, 39-44.

4.- Facio, *op. cit.*, 24.

21. Pero en otro apartado de la edición desaconseja la comparación con *Romeo y Julieta* porque no hay matrimonio...

Ambas son historias de amores frustrados, aunque los personajes sean completamente distintos. Melibea es una doncella aguda, sensible, que reconoce el mundo en que está. Calisto es un gilipollas, es un señorito que se cree que todo lo puede con dinero, un fetichista. En *Romeo y Julieta* el desencadenante del conflicto es una lucha entre dos familias que no existe en el texto de Rojas: los dos amantes pueden casarse con quienes quieran. Sin embargo, Melibea se encarga de hacernos saber que no quiere marido, solo quiere gozar del «soberano deleyte». En este sentido, *La Celestina* es mucho más atrevida, después de todo *Romeo y Julieta* se casan, es decir, aceptan las normas.

Además, los personajes que están detrás de la trama principal en una obra y otra son distintos. En *Romeo y Julieta* los motores de la tragedia son Paris, Teobaldo, Mercutio y la pelea entre las familias... Son todos personajes altos, muy distintos a la alcahueta y los criados de la obra de Rojas.

22. Un tópico frecuente, sobre todo en los primeros montajes españoles de *La Celestina*, es la comparación de Celestina con el personaje Mefistófeles del *Fausto*, usted en cambio nombra el núcleo correspondiente a la escena del conjuro como «Presencia del doctor Fausto».

Para mí Celestina no es Mefistófeles, no es el diablo. Es Fausto, no hay más que echarle un ojo al laboratorio para comprender que Celestina es una fuerza científica y no maléfica, avanzadísima para la época, además.

23. ¿De qué manera se organizaba la elección de imágenes simbólicas en el montaje?

Una vez que concibes la idea central que rige el diseño de espacio escénico (en este caso las tres casas de Calisto, Melibea y Celestina, y el espacio libre entre ellas), van surgiendo el resto de las imágenes. Te das cuenta de que el suelo no puede ser liso, sino una alfombra de nudos que recuerdan las raíces de los árboles, por ejemplo; o que los amantes deben soltar unas palomas antes de entregarse y perder la virginidad. La casa de Celestina semejava un nido de una araña, también tejido. Son detalles que vas afinando y que en general se relacionan con la época de la obra de Rojas. He sido profesor catorce años de Historia y en mis montajes la Historia es importante. Un detalle que estaba en el idea original del montaje, pero que luego descarte, era incluir en la parte del ajusticiamiento de los criados un instrumento de tortura que aparece en un cuadro de Berruguete: una especie de chimenea que llevan unos reos en los genitales por sodomitas. Quise colocar también una goma por donde expulsaran el semen de la última eyaculación de los ahorcados, a partir del cual iban a crecer en el suelo unas mandrágoras. Yo pretendía que después Celestina

diera esta planta afrodisíaca a Calisto y Melibea. Pero al final no incluí ninguna de estas ideas porque en la puesta en escena no se veían bien.

24. ¿Y las torres?

Las torres me ayudaban gráficamente en el montaje, me resultaban una forma fácil de situar el arriba (lugar de los señores) y el abajo (lugar de los criados). Los criados, seducidos por Celestina, son los que ponen las escaleras para que la alcahueta pueda subir a un lado u a otro.

25. ¿Qué le aportaba la estética ritual a un texto como el de Rojas, tradicionalmente asociado al realismo?

Bueno, no dejaba de ser realista por ser ritual. Un lenguaje ritual escénico permite situar históricamente de manera simbólica. Cambiar los decorados para pasar de casa de Calisto a casa de Melibea o a casa de Celestina es muy pesado. Es decir, es mejor situarlo todo en un mismo lugar, y eso te obliga al ritual y a lo simbólico: casa de Calisto, casa de Melibea, casa de Celestina, y un espacio de libertad en medio. Todos estos espacios se unían a través de Celestina, caracterizada como una gran araña que tiende sus redes. Cuando Celestina aparecía por primera vez en el montaje se levantaba todo un entramado de cuerdas en el fondo que era como su tela de araña.

Todo la escenografía estaba hecha con maderas y redes, las redes eran lo más difícil de manejar porque tenían que tener mucha tensión para que no bajasen al suelo con el peso de los actores, teníamos que anclarlas a las paredes con elementos de presión.

26. ¿Cómo fue la reacción del público?, ¿qué diferencias notó en cada sitio?

Les parecía una cosa muy rara en todos lados, en los sitios donde habían oído hablar de *La Celestina* gustó más. En España me sentí más cómodo en Madrid; en Barcelona no fue bien porque la función era al aire libre y la humedad estropeaba las cuerdas. En cambio el Círculo de Bellas Artes fue un lugar perfecto para montar la obra. Luego, además, dábamos conferencias en los institutos para animar a la gente.

27. ¿Pudo ver la versión de Ricardo Iniesta del año 2012? El director de Atalaya menciona que su montaje lo impresionó.

No, no la he visto.

28. ¿Qué significó la puesta en escena de *La Celestina* en su trayectoria como director?

Es el mejor montaje que he hecho, no el mejor espectáculo. El mejor espectáculo dependía de los actores y no era exacto, siempre fallaba al-

guno; pero como puesta en escena yo creo que es la mejor. Lo malo del montaje cuando se hizo en España es que se adelantaba a la dotación técnica de los teatros de aquel momento. La construcción de la escenografía era muy artesanal, pero necesitaba de un teatro en condiciones: había que anclar las torres al suelo, utilizábamos poleas múltiples y las redes se tensaban fortísimo. Antes de llegar al Círculo de Bellas Artes, durante las giras, estuvimos en teatros que no estaban bien equipados. Llevábamos a un asistente de dirección colombiano, Miguel Durán, que tuvo que luchar contra las pobres condiciones de los espacios.

29. ¿Qué cambiaría si la volviese a hacer?

De hacerla ahora no sería tan fiel, no tendría tan en cuenta a Rojas. Yo creo que es una obra mía de madurez y por ello no cambiaría nada; pero intentaría hacer inteligibles refranes y frases que hoy no se entienden.

## LA CELESTINA (1979-1984)

ADAPTACIÓN Y DIRECCIÓN: Ángel Facio

COMPañÍA: Teatro Colón.

ESTRENO: marzo de 1979, Teatro Colón (Bogotá).

LUGARES:

1. Bogotá.

Reperto: Mario Ceballos (Celestina), Aura María Rojas (Melibea), Luis Eduardo Arango (Calisto), Lucy Bolaños, Iván Cardozo, Héctor Fabio Cobo, Jairo Florián, Sergio Gómez, Blanca Molina, Iván Montoya, Gloria Ramírez, Alberto Sánchez, Hugo Torregosa.

Resto del equipo: Talleres Asartes (realización de escenografía y vestuario), Manolo Corral (productor ejecutivo), Roberto Salazar (secretaría de dirección).

Fuente: Archivo de Ángel Facio.

COMPañÍA: Teatro del Aire.

ESTRENO: 13 de agosto de 1981, Teatro Grec de Montjuich.

LUGARES:

1. Barcelona (Teatro Grec, del 13 al 16 de agosto de 1981),

Salamanca (Teatro Coliseum, del 21 al 22 de agosto de 1981), San Sebastián (Teatro Astoria, del 26 al 30 de agosto de 1981), Guadalajara (Teatro Luengo, 8 de septiembre de 1981).

Reparto: Ketty Ariel (Celestina), Charo Amador (Melibea), Fernando Romo (Calisto), Paco Menéndez (Sempronio), Daniel Moreno (Pármene), Lola Casamayor (Elicia), Gloria Villalba (Areúsa), Cristina Vázquez (Lucrecia), David Álvarez (Tristán), José Luis Serrano (Gran Inquisidor).

Resto del equipo: José Hernández (ambientación), Begoña del Valle-Iturriaga (Vestuario), Santiago Herranz (coordinación técnica), Jaro Onsurbe (regiduría de escena), Gloria de Benito (gerencia), Miguel Durán (asistencia de dirección), Ángel Facio (espacio escénico).

Fuente: Archivo de Ángel Facio.

2. Valladolid (Teatro Valladolid, del 28 al 31 de enero de 1982), Murcia (Teatro Romea, del 4 al 7 de febrero de 1982), Washington (George Washington University, del 2 al 4 de marzo de 1982), New York (Hunter College, del 7 al 8 de marzo de 1982), Chicago (University of Illinois, del 12 al 13 de marzo de 1982), Boston (Wellesley College, del 19 al 20 de marzo de 1982).

Reparto: Asunción Sancho (Celestina), Charo Amador (Melibea), Fernando Romo (Calisto), Paco Menéndez (Sempronio), Daniel Moreno (Pármene), Lola Casamayor (Elicia), Gloria Villalba (Areúsa), Cristina Vázquez (Lucrecia), David Álvarez (Tristán), Santi Ugatz (Gran Inquisidor).

Resto del equipo: Begoña del Valle-Iturriaga (vestuario), Pablo Esteban (jefe técnico), Eduardo Guzmán (regiduría de escena), Santiago Ganuza (gerencia), Miguel Durán (asistencia de dirección), Ángel Facio (espacio escénico).

Fuente: Archivo de Ángel Facio.

3. Gira por España 1982-1983: Venta de Baños (Teatro Estación, del 14 al 15 de agosto de 1982), Sevilla (Teatro Lope de Vega, del 2 al 9 de septiembre de 1982), Burgos (Gran Teatro, del



22 al 23 de septiembre de 1982), Miranda de Ebro (Teatro Cinema, 25 de septiembre de 1982), Olessa de Montserrat (Teatro Olessa, 2 de octubre de 1982), Terrassa (Centro Cultural, 4 de octubre de 1982), Olot (Teatro Principal, del 6 al 7 de octubre de 1982), Molins de Rei (Teatro Juventud, del 11 al 12 de octubre de 1982), Alicante (Teatro Principal, del 15 al 17 de octubre de 1982), Palma de Mallorca (Auditórium de Palma, del 20 al 24 de octubre de 1982), Zaragoza (Teatro Principal, del 27 al 31 de octubre de 1982), La Coruña (Teatro Rosalía de Castro, del 4 al 5 de noviembre de 1982), Bilbao (Teatro Ayala, del 8 al 10 de noviembre de 1982), Baracaldo (Teatro Guridi, del 11 al 13 de noviembre de 1982), Vitoria (Teatro Principal, del 15 al 17 de noviembre de 1982), Tudela (Teatro Gaztambide, 19 de noviembre de 1982), Valladolid (Teatro Zorrilla, del 21 al 23 de noviembre de 1982), Toledo (Teatro Rojas, del 26 al 27 de noviembre de 1982), Villena (Teatro Chapí, 6 de diciembre de 1982), Elda (Teatro Castelar, 26 de enero de 1982), Mérida (Teatro Alcazaba, 1 de marzo de 1982), Badajoz (Teatro López de Ayala, 3 de marzo de 1982), Azuaga (Teatro Capitol, 5 de marzo de 1982), Jaen (Teatro Asuán, 8 de marzo de 1982), Almería (Teatro Cervantes, del 10 al 11 de marzo de 1983), Oviedo (Teatro Campoamor, del 13 al 14 de abril de 1983), El Ferrol (Teatro Joffre, del 16 al 17 de abril de 1983), Pontevedra (Teatro Malvar, 19 de abril de 1983), Santiago (Teatro Principal, del 20 al 21 de abril de 1983), Sevilla (Teatro Álvarez Quintero, del 3 al 9 de mayo de 1983), Carmona (Teatro Cerezo, 11 de mayo de 1983), Puerto Real (Teatro Principal, del 27 al 28 de mayo de 1983), Ecija (Teatro Cabrera, 31 de mayo de 1983).

Reparto: Dora Santacreu (Celestina), Charo Amador (Melibea), Tony Maroño (Calisto), Paco Menéndez (Sempronio), Ernesto Ruiz (Pármeno), Charo Urricelqui (Elicia), Gloria Villalba (Areúsa), Cristina Vázquez (Lucrecia), David Álvarez (Tristán) y Juan Carlos Lavid (Gran Inquisidor). Resto del equipo: Begoña del Valle (vestuario), Elena Ramos (utilería), Pablo Esteban (coordinación técnica), Alicia

Moreno (programación), Eduardo Guzmán (regiduría de escena), Miguel Durán (asistencia de dirección), Ángel Facio (espacio escénico).

Fuente: Archivo de Ángel Facio.

4. Madrid (Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes, 16 de octubre a 30 de noviembre de 1984).

Reparto: Dora Santacreu (Celestina), Charo Amador (Melibea), Ángel Pardo (Calisto), Francisco Torres (Sempronio), Ernesto Ruiz (Pármeno), Aurora Herrero (Elicia), Blanco Plaza (Areúsa), Cristina Vázquez (Lucrecia), David Álvarez (Tristán) y Juan Carlos Lavid (Gran Inquisidor).

Resto del equipo: Begoña del Valle (vestuario), Elena Ramos (utilería), Luis Caballero (fotografía), Pablo Elorriaga (carpintería), Victoria (realización vestuario), Miguel Durán (coordinación técnica), Marisol Cobos (prensa e imagen), Pablo Esteban (asistencia de dirección), Ángel Facio (espacio escénico).

Fuente: Archivo de Ángel Facio.

# *Suplemento bibliográfico*



## *Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 38)

Devid Paolini  
The City College of New York

2406. ALBALÁ PELEGRÍN, Marta, «Gestures as a Transnational Language through Woodcuts: *Celestina's* Title Pages», *Celestinesca* 39 (2015), 79-112.

Un estudio del lenguaje corporal y de la gestualidad en las xilografías de las portadas de las ediciones más antiguas de *LC*. El análisis señala, entre otras cosas, como buena parte de estas representaciones iconográficas remite a la tradición del teatro y tenía como objetivo ayudar a los lectores a la comprensión del texto.

2407. ÁLVAREZ-MORENO, Raúl, «Casa, torre, árbol, muro: hacia una morfología del escenario urbano en las ediciones antiguas de *Celestina*», *Celestinesca* 39 (2015), 113-36.

Presenta un análisis morfológico de la representación del espacio urbano en los grabados de las primeras ediciones de *LC*, comparándolos con los de la edición alemana de Augsburg, 1520. Trata, también, de las posibles fuentes (provenientes de diferentes campos artísticos) que los grabadores siguieron al preparar sus ilustraciones.

2408. ÁLVAREZ-MORENO, Raúl, «*Celestina*» según su lenguaje. Madrid: Editorial Pliegos. 2015. 472 pp. ISBN 978-84-96045-95-8.

«*Celestina*» según su lenguaje estudia el lenguaje en *Celestina* (1499-1502) como elemento primordial y no solo supletorio o subsiguiente de la contienda que tiene lugar en la obra. A causa del recorrido desde lo semántico a lo epistemológico y lo filosófico-moral -ética y política-, ya en el aristotelismo, el estoicismo o el cristianismo, el lenguaje, y en particular las formas de entender el significado en pugna en el texto, se presentan como esenciales para entender las disputas y tensiones que lo articulan a todos los niveles. En estrecha relación con los cambios lingüísticos que tienen lugar en el siglo xv, la adscripción

retórica de *Celestina* y, en concreto, la adopción de estrategias y técnicas escépticas se muestran determinantes en la crítica de los discursos dogmáticos del periodo y su verdad filosófico-intelectual, sin salvarse como indiscutible y necesaria la cristiana que debía reemplazarla. Todo ello contribuiría en gran medida a la ambigüedad y a las distintas lecturas posibles ofrecidas por la obra [resumen del autor].

2409. ARDILA, J. A. G., «Génesis y conformación de la novela en España, 1499-1605», *Ínsula* 766 (2010), 8-11.

Trata de definir a nivel teórico qué es «novela» y habla luego de las principales obras que se escribieron en España desde *LC* hasta el *Quijote*.

2410. BARRIO OLANO, José Ignacio, «*La Celestina* y el *Lazarillo* en *El manuscrito de piedra* y *El manuscrito de nieve*, de Luis García Jambrina», *Revista de Humanidades* 28 (2016), 11-22.

Un análisis de las dos novelas históricas de García Jambrina mencionadas en el título y de la función de hipotexto que han tenido *LC*, el *Lazarillo* y *El nombre de la rosa* en su composición. Protagonista de las dos novelas es un joven detective, Fernando de Rojas, que tendrá que aclarar algunos crímenes acaecidos en la Salamanca de la época de los Reyes Católicos. Entre los personajes principales se cuentan también a Lázaro de Tormes y *Celestina*.

2411. BASTIANES, María, «*La Celestina* en escena (1909-2012)». Disertación doctoral, Universidad Complutense (Madrid), defendida el 20 de enero de 2106. Directores: Javier Huerta Calvo y Julio Vélez-Sainz. 764pp.

Es una historia y análisis muy completo de *LC* en las primeras escenificaciones sobre las tablas en España. Aunque cubre todas las adaptaciones, hay ocho que la autora trata en gran detalle y que demuestran el cambiante fondo socio-político español, captando también los gustos de los públicos en distintos momentos. Y son: Madrid, 1909 (Francisco Fernández Villegas); Madrid 1940 (Felipe Lluch); Madrid 1957 (Luis Escobar); Madrid 1965 (José Osuna); 1984 (Ángel Facio); Madrid 1988 (Adolfo Marsillach); Madrid-Barcelona 2004 (Robert Lepage); y Sevilla y en otras ciudades 2012 (Ricardo Iniesta). [Joseph T. Snow]

2412. BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, «Sentencias y refranes en la hipotética *Celestina* primitiva», *Tonos Digital* 28.1 (2015), s.p.

La premisa del presente trabajo es que el antiguo autor escribió los actos I-XIV de la obra maestra española y que Rojas la amplió y deturpó insertando sentencias traducidas del latín (de Aristóteles, Séneca y Petrarca). Un análisis comparativo entre estas últimas y las del antiguo autor pondría en evidencia la diferencia en la manera de utilizarlas y representaría una prueba más de las interpolaciones de Rojas al texto primitivo de *LC*. El artículo termina con un listado de las paremias que escribió el primer autor.

2413. BORSARI, Elisa y Héctor H. GASSÓ, «El martirio de Santa Apolonia entre la literatura y la iconografía», en *De lo Humano a lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, ed. Juan Paredes. Granada: Universidad, 2012, 81-122.

Un detenido estudio de la figura y del martirio de Santa Apolonia y de su fortuna literaria e iconográfica. Si por un lado las obras castellanas medievales que tratan de la santa son muy escasas, numerosos son los testimonios de su representación visual. Se cita de paso a *LC*.

2414. BOTTA, Patrizia, «La Biblia en *La Celestina*», en *La Biblia en el teatro español*, coords. F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel. San Millán de la Cogolla: Academia del Hispanismo, 2012, 33-6.

Algunas reflexiones sobre la presencia de la Biblia en *LC* con, al final, un listado de las citas (unas 70) y un breve análisis de estas (en qué actos se encuentran, cuáles personajes son más sentenciosos, qué libros de la Biblia se mencionan más, etc.).

2415. BROWN, Kenneth, «El acróstico de *La Celestina*: ¿un artificio poético hispanohebreo?», *eHumanista / Conversos 2* (2014), 54-85.

El estudio se enfoca en el acróstico de *LC* y también en algunas citas textuales con el objetivo de demostrar lo que hay de claramente judaico en la obra.

2416. CANET VALLÉS, José Luis, «De nuevo sobre cajistas y correctores de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Epos 30* (2014), 113-26.

Un detenido estudio de las variantes conjuntivas y separativas de los tres testimonios de la *CCM* conservados con el objetivo de determinar la relación y la dependencia entre ellos. Tras cuestionar la primacía del ejemplar burgalés (Fadrique de Basilea, ¿1499?), se señala que todas las comedias siguen, muy probablemente, un impreso perdido (Salamanca, 1500).

2417. CULL, John, «Seeing with Sayings: The Visual Impact of Proverbs and Refrains in *La Celestina*», *Celestinesca* 39 (2015), 137-80.

El estudio se enfoca en los proverbios y paremias que se usan como acto perlocutivo y señala cómo estos presentarían, siempre, un importante referente visual y aludirían a un peligro inminente implícito o real. Se incluye al final un listado de los proverbios así como aparecen en *LC* con al lado sus respectivas formas en los repertorios de la época.

2418. FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «Las dos celestinas de *Las galas del difunto* de Valle-Inclán», *Celestinesca* 39 (2015), 181-96.

Un estudio de cómo la figura de Celestina ha ido recreándose en la mente y obra de diferentes autores analizando, en particular, los dos personajes celestinescos (una vieja que comparte algunas características con las meigas gallegas y una mujer dueña de un burdel) presentes en *Las galas del difunto* de Valle-Inclán.

2419. FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «Introducción a: la cultura visual de *La Celestina*», *Celestinesca* 39 (2015), 77-8.

Algunas reflexiones sobre la cultura visual de *LC* y el estado actual de los estudios dedicados a este campo de investigación relativamente nuevo. Se señala, además, la inauguración de un nuevo portal dedicado a este asunto: <[www.celestinavisual.org](http://www.celestinavisual.org)>.

2420. FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «El cordón de Melibea y los remedios de amor en *La Celestina*», *La corónica* 42.1 (2013), 79-102.

Se presenta aquí una nueva interpretación de la simbología del cordón: según el autor todo el episodio sería una parodia de un remedio de amor de Bernardo de Gordonio. Este, de hecho, en un pasaje de su *Lilio de medicina* recomendaba que una vieja mostrara al enamorado un paño menstrual de la amada para que así la pudiera aborrecer y olvidar. El cordón/paño tiene una función, en *LC*, contraria: en vez de enfriar el deseo de Calisto lo aumenta todavía más.

2421. FRANZ, Thomas R., «Juan Valera and Juan Ruiz: The Reliance of *Pepita Jiménez* on the *Libro de buen amor* and *LC*», *Decimonónica* 10.2 (2013), 19-31.

Un estudio de las fuentes que Juan Valera siguió en su novela *Pepita Jiménez* (1874). Se cuentan no solo a *LC* y la poesía mística, sino también, y sobre todo, el *Libro de buen amor*.



2422. GARCÍA, Martha, *Dialogismo teológico: «Devotio moderna», «Celestina» & «Quijote»*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013. 194pp. ISBN 978-84-15175-71-1

En esta exegesis se procura divisar y releer el dialogismo explícito o implícito en la literatura medieval y áurea española con énfasis en la significancia de aquellos diálogos teológicos que resultan no tan perceptibles en la narrativa y en el teatro de la temprana Edad Moderna, no solo en el ámbito intratextual, sino también en el extratextual. Obviar el primero o ignorar el segundo podría obstaculizar, a corto y largo plazo, el valor estético y pragmático que radica en la paráfrasis de la teoría y en la glosa de la praxis que anida y sostiene las ciencias y humanidades [resumen de la autora].

Reseña: *Por treze, tres*, 17 de enero de 2016. Blog al cuidado de Juliette de Bertole. En línea: <<https://portrezetres.wordpress.com/2016/01/17/review-dialogismo-teologico-devotio-moderna-celestina-quijote/#more-3070>> (fecha de consulta 1 de mayo de 2016).

2423. GARCÍA HERNÁNDEZ, Benjamín, Rosario LÓPEZ GREGORIS y Carmen GONZÁLEZ-VÁZQUEZ, «La recepción de Plauto y Terencio en la literatura española», en *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, ed. S. Douglas Olson. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014, 606-53.

Tras dedicar una primera parte a la considerable fortuna del *Amphitruo* y los *Menaechmi*, el ensayo se enfoca en la recepción de las comedias de Plauto y Terencio a lo largo de los siglos xv-xx. Entre las obras citadas aparece también *LC*, *Celestina comentada* y la celestinesca.

2424. GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN, José Luis, «La *Celestina*, el humanismo vernáculo y la invención literaria», *Celestinesca* 39 (2015), 7-26.

Se analizan, en este artículo, algunas de las ideas típicas del humanismo vernáculo castellano que se desprenden de la carta prólogo y que relacionarían la obra maestra española con su probable ambiente de composición: la Salamanca de finales del siglo xv.

2425. GÓMEZ CANSECO, Luis, «“El cuchillo de tu abuelo”: en torno a la edición de un lugar oscuro en el auto 1 de *La Celestina*», *Celestinesca* 39 (2015), 27-38.

El autor está de acuerdo, en parte, con la lectura del pasaje que hizo Marciales, que a su vez se apoyó en un comentario de Kaspar von

Barth: «cuchillo» sería en realidad una *lectio facilior* por «cuclillo», esto es, 'cornudo'. Sin embargo, Gómez Canseco piensa que no hace falta una *emendatio ope ingenii*: es suficiente leer la grafía <ch> de «cuchillo» como /k/ para obtener *cuquillo*, vocablo común en la época para referirse a los maridos de adúlteras.

2426. GÓMEZ-IVANOV, María Luisa, «El tahúr y la alcahueta, aliados de juegos prohibidos en Salamanca hacia 1497: Lucena, *Repetición de amores y arte de axedrez*», *Celestinesca* 39 (2015), 39-52.

Un artículo donde se conjetura sobre la existencia, en la Salamanca de finales del siglo xv, de una vieja Celestina experta en juegos de mesa clandestinos y amiga de Juan de Lucena. Tanto este último como Rojas habrían creado sus respectivas alcahuetas (más bien esbozada en la obra de Lucena) basándose en este personaje que, tal vez, de verdad tuvo su casa en «las tenerías, cabe el río».

2427. GUALANO, Andrea, *Il plurilinguismo della prima traduzione italiana della «Celestina»* (Roma, 1506), Tesis, Univesità di Torino, 2005-2006. (\*)

2428. LAMPUGNANI, Raffaele, *La prima traduzione italiana de «La Celestina»*. *Primo commento linguistico e critico agli inizi del Cinquecento*. Firenze: Leo Olschki, 2015. 172pp. ISBN 978-88-222-6423-7.

Un detenido estudio de la primera traducción italiana de *LC*, del estilo y actitud de su traductor y de sus posibles destinatarios. El análisis muestra el deseo del traductor de quedarse lo más posible fiel al original, su aguda sensibilidad hacia los problemas lingüísticos y sociolingüísticos, y una actitud crítica hacia los contenidos de la obra [traducción española del resumen en línea en la página: <[www.olschki.it/libro/9788822264237](http://www.olschki.it/libro/9788822264237)>].

Reseña: *Esperienze letterarie* 3.41 (2016), 148-50, Alfonso Ricca.

2429. LIZABE, Gladys, «La vejez en la literatura medieval española: miradas desde *La Celestina*», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: In Memoriam Alan Deyermond*, coords. J. M. Fradejas Rueda, D. A. Dietrick, M. J. Díez Garretas y D. Martín Sanz. Valladolid: Universidad, 2010, 2, 1131-46.

Analiza la visión de la vejez de Celestina, tanto la que se encuentra en los paratextos cuanto la que ofrecen los personajes de la obra. Por último, muestra la imagen de la vejez que la misma Celestina da frente a los demás (astuta con los criados, piadosa con los ricos, etc.).

2430. LOBERA SERRANO, Francisco J., «La poesía de cancionero en *LC*: 'Oh, hideputa el trovador'», *Revista de poética medieval* 28 (2014), 225-43.

Un estudio de las canciones presentes en *LC* y de las reacciones y comentarios que estas suscitan en los criados y Celestina. Todo esto con el objetivo de esclarecer la importancia de los cancioneros para la obra maestra española.

2431. LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «Les images de l'Arabie dans la littérature espagnole du Moye Âge: lieux communs et préjugés dans le monde hispanique», en *Parcourir le monde. Voyages d'Orient*, ed. Dominique de Courcelles. París: École Nationale des Chartes, 2013, 75-88.

Trata de la doble percepción de Arabia en la literatura española medieval y renacentista (y que llega hasta nuestros días): por un lado aparece como un mundo fascinante, lleno de lujo y misterio; por el otro, como un lugar detestable, por la ignorancia y los prejuicios hacia ello y por ser la cuna de Mahoma y el Islam. Entre los textos analizados se encuentra también *LC*: en el acto I Calisto afirma que los cabellos de Melibea son más lindos y resplandecen tanto como el oro de Arabia.

2432. LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «La *Celestina* en el Franquismo: en torno a una frustrada película de José Luis Sáenz de Heredia», *Acta literaria* 49 (2014), 139-57.

Examina, basándose en documentación de archivo, el proyecto cinematográfico del director franquista José Luis Sáenz de Heredia de realizar una película sobre *LC*. El cineasta, al considerar los problemas que habría podido tener con la censura de la época, decidió al final abandonar la idea.

2433. MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M., «Aviso al lector sobre la edición facsímil de la impresión alcaláina de 1575 de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea, de Fernando de Rojas*. Barcelona: Universitat, 2009, 7-26.

Es una introducción al facsímil de la edición de la *TCM* de 1575 que se conserva en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona. Allí se habla de la fortuna de la obra a lo largo del siglo XVI y se enfoca en el estudio del ejemplar en cuestión tratando de su impresor, su composición, los pasajes censurados, su proveniencia y las notas que pueden rastrearse a lo largo de sus páginas.

2434. MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, «De ocios y negocios en *La Celestina*», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: In Memoriam Alan Deyermond*, coords. J. M. Fradejas Rueda, D. A. Dietrick, M. J. Díez Garretas y D. Martín Sanz. Valladolid: Universidad, 2010, 2, 1373-82.

Se ocupa de las acciones y las actitudes de los personajes y sus diálogos mientras están en ocio o se están dedicando a algún negocio.

2435. MONTERO, Ana Isabel, «The Elusive Threshold: Textual and Sexual Transgression in the 1499(?) Edition of *Celestina*», *eHumanista* 30 (2015), 115-36.

El estudio señala la imposibilidad por parte de editores, críticos y traductores de imponer una lectura fija de *LC*. Como muestra el análisis de los grabados de la que supuestamente tendría que ser la más antigua edición de la *CCM* (Burgos, Fadrique de Basilea, ¿1499?), ni la obra ni tampoco el personaje mismo de la alcahueta pueden ser dominados o encasillados bajo una etiqueta específica.

2436. MONTERO, Ana Isabel, «Reading at the Threshold: The Role of Illustrations in the Reception of the Early Editions of *Celestina*», *Celestinesca* 39 (2015), 197-224.

Un análisis de los grabados de la *Comedia* de ¿Burgos, 1499? con el intento de esclarecer cómo los interpretaron los lectores y su influencia en las ediciones sucesivas.

2437. NAVARRO DURÁN, Rosa, «Metamorfosis de las lecturas en la creación literaria áurea: de *La Celestina* a San Juan de la Cruz», *eHumanista* 29 (2015), 290-306.

Se enfoca en *LC*, el *Lazarillo de Tormes* y algunas poesías de fray Luis de León y san Juan de la Cruz, con el objetivo de señalar algunas de las fuentes de los textos mencionados y mostrando, al mismo tiempo, la influencia que estos tuvieron en obras posteriores.

2438. PAOLINI, Devid, «*Celestina*: documento bibliográfico (suplemento número 37)», *Celestinesca* 39 (2015), 67-74.

En el último suplemento bibliográfico se han agregado más de 30 entradas que desde 1985 suman ya 2405.

2439. PARELLO, Vincent, «Cervantes y el género celestinesco: «Apercíbete, a la primera voz que oyeres, tomar calças de Villadiego» (*Celestina*, Auto XII, escena 3)», *Anuario de estudios cervantinos* 12 (2016), 325-39.

Un análisis de un refrán de *LC* que es aprovechado por Cervantes en la primera décima de cabo roto de su *Don Quijote* con el objetivo, por un lado, de rendir un homenaje a la obra maestra española y, por el otro, de dar prueba de su gran inventiva.

2440. PEDROSA, José Manuel, «El ajuar de Centurio (*Celestina* 18), el *Convite* de Manrique y la *Almoneda* de Encina, con otras dotes, testamentos y disparates», *eHumanista* 31 (2015), 574-625.

Estudia el motivo literario y folclórico del inventario de bienes pobres, muy común en la literatura de disparate y del mundo al revés que todavía está presente hoy en día en la tradición oral panhispánica. Entre los numerosos textos y ejemplos analizados, hay también el acto XVIII de *LC* con, en particular, la descripción que hace Centurio de su casa.

2441. PEDROSA, José Manuel, «La criada ‘que hurtó la taça o perdió el anillo’: Alfonso X, Fernando de Rojas, y Lope de Rueda», *Críticón* 113 (2011), 5-17.

Se analiza el tópico del criado que viene acusado, injustamente o no, de robar en casa de su amo o de perder alguna de sus pertenencias en la *Cantiga 212* de Alfonso X, el acto IX de *LC* y el *Décimo Paso (La generosa paliza)* de Lope de Rueda. Se muestra, también, su pervivencia en obras modernas y contemporáneas de diferente índole (cuentos, ópera, cómics, películas, etc.).

2442. PINO MÁS, Dania del, «Paridades y conflictos: analogía de dos mundos en *La Celestina* de Teatro El Público», *Celestinesca* 39 (2015), 225-46.

Artículo que se enfoca en la adaptación de *LC* por la compañía cubana Teatro El Público llevada a las tablas en el año 2002. El espectáculo tuvo un éxito notable y su director supo encontrar el justo equilibrio entre el respeto del texto, con la eliminación de las partes más eruditas, por ejemplo, y la innovación y subversión, con la inclusión de elementos originales y un erotismo muy marcado que bien reflejaban la situación de la isla en aquel momento histórico determinado.

2443. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «¿Hubo otra traducción quinientista de *Celestina* al italiano?», *Celestinesca* 39 (2015), 53-60.

En una de sus obras Pedro Simón Abril se refiere a una expresión de *LC* traducida en italiano que no se encuentra en ninguna de las ediciones que hoy en día se conservan. Se conjetura entonces la posibilidad de que existiera otra versión al italiano en la época que no ha llegado hasta nosotros. Sin embargo, los datos a nuestra disposición parecen rechazar tal hipótesis.

2444. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «La desaparición de la traducción italiana de *Celestina* del mercado editorial en la segunda mitad del siglo XVI», en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, ed. E. Blanco. Salamanca: SEMYR, 2016, 625-42.

Un detenido estudio de las características tipográficas de las diferentes ediciones de la traducción italiana de *LC* con algunas reflexiones, al final, sobre la desaparición de la obra del mercado editorial italiano en la segunda mitad del *Cinquecento*.

2445. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «The Concept of *Imago Agens* in *Celestina*: Text and Image», *Celestinesca* 39 (2015), 247-74.

Estudia las *imágenes agentes* en *LC* a través del análisis de algunos grabados que ilustran la muerte de los personajes principales y las descripciones que se hacen de esta. Termina valorando la importancia de la violencia, presente en la obra tanto a nivel textual cuanto visual, y su posible función didáctico-moral.

2446. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, *Intertextualidades bíblicas en «Celestina»: «devotio moderna» y humanismo cristiano*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2015. 238pp. ISBN 978-84-16187-11-9

De *Celestina* siempre se ha dicho que abunda en referencias bíblicas, sin embargo, poco o prácticamente nada se ha escrito sobre su procedencia. Este trabajo examina las posibles fuentes del conocimiento escriturario en *Celestina* y, descartada la Biblia, propone toda una serie de fuentes secundarias y terciarias a las que probablemente recurriera el autor. Asimismo, ubica estas fuentes dentro del contexto espiritual e intelectual de finales del siglo XV y principios del siglo XVI, poniendo de manifiesto cómo la relación de *Celestina* con la Biblia evidencia una gran deuda con el llamado Humanismo Cristiano [resumen de la autora].

2447. SALUS, Carol, *Picasso and «Celestina»: The Artist's Vision of the Procuress*. Newark, DE: Juan de la Cuesta Press, 2015. 151pp. 36 ilustraciones. ISBN 978-1-58871-251-6

Un detenido estudio del interés de Picasso por *LC* y de cómo el artista representó, recreó e interpretó, a través de diferentes medios y formas (grabados, aguafuertes, arcilla, también un poema, etc.) el personaje de la vieja alcahueta.

Reseña: *Celestinesca* 39 (2015), 61-6, Joseph T. Snow.

2448. SCHMIDT, Rachel, «Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez», *Celestinesca* 39 (2015), 275-328.

Estudia el desarrollo iconográfico de la figura de la prostituta en tres pintores del Siglo de las Luces: Francisco de Goya (1746-1828), Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845) y Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870).

2449. SCOTT, Rachel, «'Nuevas sentencias sentía': *Celestina* and the Misery and Dignity of Man», *Studia Aurea* 8 (2014), 315-46.

El artículo se centra en los diferentes significados que la obra toma en base al momento y al contexto histórico en que se lee. En particular trata de la recepción de *LC* en los siglos XVI y XVII en Italia y España e intenta demostrar cómo su representación del conocimiento de sí mismo y de la soledad va más allá de sus raíces medievales para inscribirse, con derecho, en la historia del pensamiento renacentista de la miseria y dignidad del hombre.

2450. SNOW, Joseph T., «La metamorfosis de Celestina en el imaginario poético del siglo XVI: el caso de los testamentos», en *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, Actas del Coloquio Internacional de la AHLM, coord. M. Haro Cortés. Valencia: Universitat, 2015, 2, 759-73.

Un estudio de las recreaciones poéticas del personaje de la alcahueta durante el siglo XVI que se centra, en particular, en tres textos anónimos: un testamento de 1582; un codicilo y una *Carta a Silvia*.

2451. SNOW, Joseph T., «Ilustrando *Celestina* en *Celestinesca* de 1977 a 2002: un catálogo», *Celestinesca* 39 (2015), 329-56.

Como dice el título, se presenta aquí un catálogo de las ilustraciones de *LC* que se reprodujeron en la revista *Celestinesca* desde 1977 hasta 2002.

2452. TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita, «De la Celestina al alcahuete: del modelo literario a la realidad procesal», *Tiempos modernos* 30 (2015), s.p.

Un estudio sociológico e histórico de los diferentes tipos de alcahuetería que parte del análisis del arquetipo literario presente en la literatura del Siglo de Oro para llegar, a través del examen de documentos judiciales, a identificar dicho fenómeno en el mundo real de la época.

2453. TUSCANO, Pasquale, «Corrado Alvaro, lettore ed editore de *La Celestina*», en *La traducción en las relaciones italo-españolas*, ed. A. Camps. Barcelona: Universidad, 2012, 37-54.

Se centra en la traducción italiana de *LC* llevada a cabo por Corrado Alvaro en 1943. Se intentan determinar, en particular, las razones que empujaron al estudioso a acometer dicha tarea, estas son, la voluntad y el deseo de llevar un aire nuevo en una cultura dominada todavía por el fascismo.

2454. VILLAGRÁ TERÁN, María Montserrat, «El tema de la magia en *La Celestina*», *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti* LXXXII (2006), 111-46.

En este estudio se revisa la cuestión de la magia en *LC* mediante la consulta de estudios que han hecho la historia de la crítica celestinesca como el artículo de J. T. Snow: «Alisa, Melibea, Celestina y la magia» [vid. *Celestinesca* 23 (1999), núm. 1203 del suplemento]. Los resultados se rigen por una proyección a largo alcance del personaje de Melibea, personaje al que muy mal se adhiere -sobre todo a la luz de los tratados renacentistas- la etiqueta de «víctima de un embrujo». [resumen de la autora]

2455. VILLAGRÁ TERÁN, María Montserrat, «Un aspecto más sobre el problema del género en la literatura celestinesca: la presencia del tratado humanístico de tema femenino en algunas obras celestinescas», en *Los géneros literarios desde el siglo XVI: Definición y transformación*. Napoli: L'Orientale Editrice, 2008, 9-29.

En este estudio se analizan algunos aspectos del tratado humanístico de temática femenina presentes en la literatura celestinesca, sobre todo en *LC* y en *La Lozana andaluza*. Entre esos aspectos se encuentra la forma de elocución predominante, la enumeración con valor intensificador y algunas características de los personajes femeninos propias de los estereotipos representativos de los tratados de la época. [resumen de la autora]



2456. VILLAGRÁ TERÁN, María Montserrat, «El elemento mitificador en la génesis de los personajes celestinescos», *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti* LXXXIV (2008), 65-76.

En este estudio se analizan dos de los aspectos temáticos más controvertidos de la literatura celestinesca centrados precisamente en los personajes femeninos de *LC* y de *La Lozana andaluza*: el ideal de perfección y el tema de la libertad que a veces se entiende como búsqueda de la autonomía con respecto al hombre. Ambos temas constituyen ese «elemento mitificador», tan importante para la configuración de los personajes femeninos celestinescos. [resumen de la autora]

2457. VILLAGRÁ TERÁN, María Montserrat, «El mito de Dafne y la Literatura celestinesca», *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti* LXXXV (2009), 219-30.

Analiza el personaje de Lozana a la luz del mito de Dafne. La obra empieza con una clara referencia al mito cuando vemos a la hermosa Lozana que recibe una flecha de Cupido. Sin embargo, no conseguirá vivir plenamente su historia de amor con Diomedes, pues acabará en Roma, transformada no en laurel sino en una sifilítica prostituta. [resumen de la autora]

2458. VILLAGRÁ TERÁN, María Montserrat, «La literatura celestinesca y el debate lingüístico de principios del XVI», *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti* LXXXVI (2010), 319-28.

Se enfoca en la lengua en *La Lozana andaluza*, no sin antes analizar la cuestión en *LC*. La conclusión a la que se llega es que en *La Lozana*, un uso de la lengua tan coloquial, forma parte de un intencionado juego paródico cuya finalidad es ridiculizar a esos ñoños tratados sobre mujeres perfectas y pías que tanto interesaron a los humanistas de la época. [resumen de la autora]

2459. VILLAGRÁ TERÁN, María Montserrat, «La literatura celestinesca en la clase de traducción: Estrategias didácticas destinadas a estudiantes italianos», en *Actas del XVII Congreso Internacional de la AIH (Asociación Internacional de Hispanistas). Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, eds. P. Botta y S. Pastor. Roma: Baggio Libri, 2012, VIII, 651-9.

Se presentan los resultados de un curso sobre traducción literaria que la autora impartió en la Universidad de Messina. Tras una discusión de las motivaciones y de los textos analizados (*LC* y *La lozana andalu-*

za), se señalan la metodología y la didáctica empleadas para terminar con un balance conclusivo.

2460. VILLAGRÁ TERÁN, María Montserrat, «La recepción de lo celestinesco en *La Cortigiana* de Aretino», *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti* LXX (1996), 397-431.

Estudia la relación formal y de contenido entre *LC* y *La Cortigiana* de Pietro Aretino con el objetivo de determinar hasta qué punto la primera puede considerarse una de las fuentes de la obra del italiano. Los puntos en común señalados y analizados parecen no dejar espacio a ninguna duda: la obra maestra española, probablemente en su versión en 16 actos, fue sí uno de los textos que Aretino siguió al escribir su comedia.

2461. VILLAGRÁ TERÁN, María Montserrat, *De mujeres, celestinas y damas. Los personajes de «La Celestina» a la luz de los géneros renacentistas*. Messina: Armando Siciliano, 2012. 151pp. ISBN 978-88-74426-73-7

Un detenido estudio de los diferentes géneros relacionados con *LC* (teatro, prosa didáctica, tratado, etc.) y de los personajes femeninos de la obra maestra española.

2462. VILLALOBOS GRILLET, José Eduardo, «Análisis de las muertes en las adaptaciones de cine y televisión de *LC*: convergencias y discrepancias con el texto original», *eHumanista* 34 (2016), 387-406.

Estudia las escenas de las muertes en las tres versiones cinematográficas (la de César Ardavín Fernández de 1969, Miguel Sabido de 1976 y Gerardo Vera de 1996) y las tres televisivas (la de Eduardo Fuller de 1967, Jesús Fernández Santos de 1974 y Juan Guerrero Zamora de 1983) de *LC* disponibles hasta el momento con el objetivo de analizarlas y clasificarlas en adaptaciones cercanas, intermedias o alejadas, según las características de cada una.

2463. ZURDO RUIZ-AYÚCAR, M.<sup>a</sup> I. Teresa, «Recursos aplicados para la transmisión del componente cultural en traducciones de *LC* y del *Quijote*», *Paremia* 23 (2014), 35-44.

Un análisis de los problemas que surgen al traducir una paremia a otra lengua, sobre todo por su componente cultural. Se señalan y comentan, con el fin de determinar las estrategias empleadas, ejemplos concretos sacados de la traducción alemana, francesa e italiana, todas del siglo XVI, de *LC* y de las versiones modernas al alemán, francés, italiano e inglés del *Quijote*.

# Celestinesca

## 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



VNIVERSITAT  
E VALÈNCIA

Departamento de Filología Española  
Facultat de Filologia, Traducció i Interpretació  
Avda. Blasco Ibáñez, 32  
46010 VALENCIA (SPAIN)