

42

2018

Celestinesca



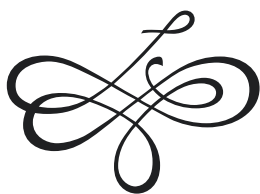
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 42

2018



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

EDITOR y DIRECTOR

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* (*Servidor web de Literatura Española*) del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, FFI2017-82588-P.

Celestinesca

NÚM 42

ÍNDICE

2018

ARTÍCULOS

- CÁSEDA TERESA, JESÚS FERNANDO, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo» 9
- DI PATRE, PATRIZIA, «A la sombra del *De amore*. Dante entre Capellanus y *La Celestina*» 61
- FERNÁNDEZ, ENRIQUE, «*Celestina*, a *Tragic Music Comedy* de Brad Bond: Creación y evolución de un musical de Broadway» 83
- FRANÇOIS, JÉROMINE, «*Celestina* en Hispanoamérica: La nostalgia de los buenos viejos tiempos como tópico celestinesco en Toro-Garland, Fuentes y Mosquera» 143
- GUARDIOLA MORILLAS, JUAN, «Una lucha contra la bilis negra: *La Lozana Andaluza* y los analgésicos del amor y la parodia» 157
- MATOS, KEVIN, «De Lucrecia a Melibea: la concepción del erotismo femenino en la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini y en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Rojas» 189
- POGGI, ALFREDO IGNACIO, «El fin del deseo y el comienzo de la unión con Dios: Conexiones entre *La Celestina* y la literatura mística del siglo XVI a través del psicoanálisis» 225
- PRIETO, REMEDIOS & ANTONIO SÁNCHEZ, «De nuevo sobre la ortotipografía de las *Comedias* de Toledo 1500 y Burgos 1499-1502 (?) y *Tragicomedias* de Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Usos gráficos de h, i, y, g, j, x» 241
- SNOW, JOSEPH T., «La cuestión peliaguda del tiempo en *Celestina*: propuesta de acotaciones escénicas» 269

RESEÑAS

- GUILLERMO CARNERO, *La caza de amor o el amor sin caza en el huerto o la huerta de Melibea*, Salamanca, Publicaciones del SEMYR, 2017. Reseña de EMILIO DE MIGUEL MARTÍNEZ. 293

SCOTT, RACHEL, *'Celestina' and the Human Condition in Early Modern Spain and Italy*, Woodbridge, UK: Tamesis, 2017. Por JOSÉ LUIS GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN 299

BIBLIOGRAFÍA

PAOLINI, DEVID, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 40)» 305

Sección especial: «CONFIGURACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA SEGUNDA CELESTINA DE FELICIANO DE SILVA»

GARCÍA ÁLVAREZ, JUAN PABLO MAURICIO, «Presentación» 319

SNOW, JOSEPH T., «El mundo celestinesco que vivió Feliciano de Silva y que nutrió su *Segunda Celestina* (1534)» 323

GONZALO SÁNCHEZ MOLERO, JOSÉ LUIS, «Las obras de Feliciano de Silva en los inventarios de las bibliotecas hispánicas del Siglo de Oro: lectura y presencia» 339

NAVARRO DURÁN, ROSA, «La desmesura de una comedia transgresora: *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva» 375

NATE, ANDREA, «Resurrecting the Go-Between: A Study of the Revived Bawd's Challenge to Blood Purity and Christian Doctrine in Feliciano de Silva's *Segunda comedia de la Celestina*» 395

GERNERT, FOLKE, «'Cuanto va de la excellencia del alma a la del cuerpo': La legibilidad del cuerpo humano en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva» 421

BELTRÁN, RAFAEL, «Sospechosas dolencias de viejas quejas: Paltrana (*Segunda Celestina*), Alisa (*La Celestina*) y otras madres de comedia olvidadas de su obligación» 443

GARCÍA-BERMEJO GINER, MIGUEL, «Poder, experiencia y secretos en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva» 477

KROLL, SIMON, «Amor cortés y amor mercantil: conceptos amorosos enfrentados» 499

Artículos

El autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo

Jesús Fernando Cáceda Teresa
I.E.S. Valle del Cidacos Calahorra (La Rioja)

RESUMEN

Este estudio trata de demostrar que Alfonso Martínez de Toledo, el autor del *Corbacho*, es también el autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea* y, probablemente, de la estructura general de los siguientes quince actos de la primera edición de la obra. Comienza la investigación con un análisis del prólogo, analiza la figura de Calixto y lo pone en relación con la biografía del autor del *Corbacho*, estudia la presencia de referencias al reino de Aragón en la obra y sitúa la acción en la ciudad de Barcelona, a partir del estudio de la palabra *tenerías* y otras referencias textuales. A partir del estudio de diversos campos semánticos, de estructuras léxicas, estilo y muestras de oralidad comunes al *Corbacho* y a la *Comedia de Calixto y Melibea*, así como de la teoría de los humores, la astrología y la presencia de la «demanda» final del *Corbacho*, se establecen las semejanzas entre ambas obras.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, arcipreste de Talavera, *Corbacho*, Barcelona, autoría.

The author of the first act of the *Comedia de Calixto y Melibea*: the Arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo

ABSTRACT

The author tries to show that Alfonso Martínez de Toledo was the author of the first act of the *Comedia de Calisto y Melibea* and, probably, of the general plan of the first full-version, as well. This analysis focuses, among other things, on the character of Calisto with regard to the biography of Alfonso Martínez de Toledo, the identifiable references to the kingdom of Aragón, the action being set in Barcelona, the style and tructure coincidences between *El Corbacho* and *La Celestina*, etc.

MOTS CLÉS: *Celestina*, Archpriest of Talavera, *Corbacho*, Barcelona, Authorship.

1.— La carta a un su amigo y los versos acrósticos

Comienza Fernando de Rojas su obra con la conocida carta a un inominado amigo suyo, remedando en ello las habituales formas de los textos literarios contemporáneos, por ejemplo la *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro y, mucho antes, según el modelo epistolar del *Siervo libre de amor* (1439) de Rodríguez del Padrón¹. La carta se convierte así en marco ideal para mostrar confidencialidad con un destinatario —especialmente en la novela sentimental— aunque también en muchos tratados sobre el tema amoroso, por ejemplo en la *Historia de duobus amantibus* (1444) de Eneas Silvio Piccolomini. El empleo de un *tú* o un *vos* permite proximidad, cercanía y ruptura de las distancias respecto al destinatario. También el arcipreste de Talavera en su *Corbacho* utilizará un *tú* a quien dirige sus palabras, como antes Tomás de Kempis en *La imitación de Cristo*. Pero lo curioso de la obra de Rojas es que sea a «un su amigo» del que desconocemos absolutamente todo —se ha barajado la posibilidad de que fuera Rodrigo Cota²— sin ocuparse el autor de la misma de revelar su identidad, y del cual solo sabemos que es un joven como él. ¿Por qué? Quizás porque, aun sometiéndose al modelo imperante, es su deseo romper con la habitual estructura de este tipo de introitos o dedicatorias. De hecho, la *Comedia de Calixto y Melibea* no es una novela epistolar, sino que la carta a que me refiero sirve de introito o prólogo, siguiendo la habitual tónica de la dedicatoria y los agradecimientos previos.

Ello lo percibimos con más claridad cuando, tras referirse a las atenciones de dicho amigo para con él («mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas»³ (Severin 1994: 69), con una ironía léxica evidente), abandona el tono confidencial y asume sus deudas personales con el destinatario. Está claro que Rojas se está riendo del tradicional modelo de dedicatoria al uso —por ejemplo la que lleva a cabo Diego de San Pedro en *La cárcel de amor* a Diego Hernández de Córdoba, alcaide de los Donceles— que queda así superada.

1.— Sobre la novela sentimental, sigue siendo todavía muy válido el libro de Dinko Cvitanovic, *La novela sentimental española*, Madrid, Prensa Española, 1973. Y el de Armando Durán, *Estructuras y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973. También el del profesor José Luis Canet Vallés: «El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental», *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en València los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, p. 227.

2.— Véase a este respecto el trabajo de F. Cantera Burgos, *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos*, Madrid, Fundación Cultural Profesor Cantera Burgos, 1970. Del mismo: *El poeta Rodrigo Cota y su familia. Otros dos estudios sobre cancioneros, Obra selecta IV*, Miranda de Ebro, Fundación Cultural Profesor Cantera Burgos, 2011.

3.— Los textos literarios serán citados y transcritos en el trabajo a través de la edición de Gerli:1979 para el *Corbacho* y Dortohy S. Severin:1994 para *La Celestina*.

Rojas toma en la carta una distancia espacial con respecto a su tierra, quizás interesada, porque el manuscrito hallado lo pudo encontrar en Toledo, como luego referiré Suponiendo —como dice— que halló en Salamanca el primer acto, se refiere a que estaba de su «tierra ausente». Lo cual sin embargo, entra en contradicción con lo que luego manifiesta —él o Alonso de Proaza— respecto a que continuó la obra estando de vacaciones:

Yo vi en Salamanca la obra presente.
Movíme [a] acabarla por estas razones:
Es la primera que estó en vacaciones;
La otra que oí su inventor ser sciente;
Y es la final, ver ya la más gente
Vuelta e mezclada en vicios de amor. (74)

Si estaba de vacaciones, se encontraría en su tierra toledana y no en Salamanca. De tal modo, hay una incoherencia evidente en las palabras de Rojas —¿o Alonso de Proaza?— que, por lo que vamos viendo hasta ahora, rompe la habitual estructura de la carta-dedicatoria, ridiculiza a un inexistente destinatario («mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas»), miente sobre dónde compuso su continuación. Y miente luego cuando dice el tiempo que tardó en componerla: quince días. Porque, a continuación, señala que «aun más tiempo e menos accepto» (Severin 1994: 71). Está diciendo que fueron quince; pero pudieron ser más, o pudieron ser menos. ¿En qué quedamos? Rojas se está riendo de sus propias palabras.

Pero es que también juega con el lector al despiste cuando se refiere a la autoría del primer acto: «el qual, según algunos dizen, fue Juan de Mena, e según otros, Rodrigo Cota» (Severin 1994: 72). Decir tal cosa es decir muy poco, pues ambos están en las antípodas literarias. Es como afirmar que tiene un nombre que puede comenzar por cualquier letra de la A a la Z. La literatura de Mena, culta, italianizante, muy vinculada con la nobleza y con las altas esferas del poder oficial está en el otro extremo de la literatura de Rodrigo Cota, un converso que usa habitualmente su nombre judío (*Maguaque*), que ridiculiza a la clase noble una y otra vez con una insolencia digna de nota y que se ríe de los de su propia clase y de su familia por escrito, dando nombre y apellidos, al punto de que incluso la reina Isabel I recriminó su proceder⁴.

Es difícil encontrar una carta o introito a una obra que diga menos y con más falsedad que la de Fernando de Rojas, o Alonso de Proaza, si fuera éste su autor. De hecho, el máximo de la hipocresía se alcanza cuando intenta defender su anonimato bajo el tópico de la humildad: «no me cul-

4.— Con ocasión de la boda de su sobrino, su cuñado Diego Arias Dávila —casado con su hermana— no lo invitó y ello le provocó un gran enfado, fruto de lo cual fue su obra *Epitalamio burlesco*, un conjunto de versos donde ridiculizó a su propia familia. La reina Isabel dijo de Cota que se «mostraba como ladrón de su propia casa, es decir, que se criticaba y se ridiculizaba a sí mismo». Véase M. A. Pérez Priego, *Estudios sobre la poesía del siglo xv*, Madrid, UNED, 2004, p. 220.

péis si, en el fin bajo que lo pongo, no expresare el mío» (Severin 1994: 70); justificando sus errores por ser profano en la literatura: «siendo jurista yo, aunque obra discreta es agena de mi facultad, y quien lo supiese diría que no por recreación de mi principal estudio, del qual yo más me precio», (Severin 1994: 70); y, sin embargo, luego se insertan en los acrósticos su nombre, condición, oficio y hasta lugar de nacimiento, según luego nos advierte Proaza en las octavas.

Justo es reconocer, sin embargo, la vindicación de la lengua castellana que lleva a cabo —siguiendo en ello la estela de Elio Antonio de Nebrija en Salamanca— cuando dice:

[...] no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas. Y como mirase su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oýdo,[...] (69)

Y justo es también reconocer que, como luego comprobaremos, Rojas dice verdad cuando expresa que su trabajo comenzó a partir de la cruz que marca en el texto, justo cuando acaba el del primitivo autor del que no da más pistas que su gran sabiduría con estas palabras:

Vi no sólo ser dulce en su principal ystoria o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían delectables fonteçicas de filosofía; de otras, agradables donayres, de otros avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras. (70)

En resumen, Rojas —o Proaza— ridiculiza —como hará más de un siglo después Cervantes en el *Quijote*— las dedicatorias e introitos. Además, rompe la habitual estructura de la carta creada a tal fin, ridiculiza a un destinatario que no existe, miente sobre dónde compuso su continuación y cuánto tiempo le ocupó. También juega con dos nombres que están en las antípodas literarias y personales (Mena y Cota) y hace trizas sus propias palabras sobre preservar el anonimato de su persona con los acrósticos que dan todo tipo de datos sobre su identidad: nombre y apellido, condición de bachiller, oficio y lugar de nacimiento.

¿Qué podemos creer y dar por cierto? La existencia de dos autores. A ello me referiré más adelante. Y las cualidades del texto del primer autor tanto por su estilo como por sus «fonteçicas de sabiduría».

2.- La diferente naturaleza de los dos textos

Quiero traer una frase para mí fundamental en la declaración de Rojas/Proaza sobre el primer autor y lo que, según él, le movió, entre otras razones, a continuar la obra:

La otra que *oí* su inventor ser sciente⁵

Rojas, de manera subrepticia, nos está poniendo sobre la pista de que él sabía quién escribió el primer acto. Con la anterior frase quedan claras dos cosas:

Primero: Su autor fue un hombre sabio, con conocimientos literarios y de otra índole, una persona conocida y reconocida y ésta no fue su primera obra.

Segundo: Su fama le llegó de oídas —quizás también por la lectura de alguna de sus obras— y no por experiencia ni por conocimiento personal, quizás por estar ya muerto. A este respecto, se refiere a él en pasado: «¡Gran filósofo era!». Lo cual se corrobora en los acrósticos cuando afirma:

Loable a su autor y eterna memoria,
al qual Jesucristo reciba en su gloria
por su pasión sancta, que a todos nos sana. (74-75)

¿Qué significa «pasión sancta»? Indudablemente, que se trata de un religioso, o de una persona perteneciente al mundo de la religión. Con el verbo «sana» no se refiere a un médico de cuerpos, sino a un curador de almas, a un sacerdote. Ciriaco Morón Arroyo, a este respecto, hace ya más de treinta años que expresó su opinión —a mi parecer acertada— sobre la debida atribución del primer acto a un clérigo⁶. Por otra parte, Alphonse Vermeulen⁷ descubrió en la obra una referencia a las misas mozárabes que le lleva a concluir que el autor es un clérigo toledano que to-

5.- Así aparece en la edición de Toledo (1500) y Sevilla (1501). Pero en la de Valencia (1514) dicho verso dice en su lugar: «La otra, inventarla persona prudente». Esta última versión confirma también el carácter moral irreprochable del primitivo autor, que corrobora lo que expreso luego en el estudio.

6.- *Sentido y forma de La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1974. Otros muchos críticos han creído que la religión llena las páginas de la obra, entre otros Menéndez Pelayo, José A. Maravall y O. H. Green. Otros como Américo Castro o Julio Rodríguez Puértolas opinan justo lo contrario. Incluso algunos ven muestras religiosas, pero no de carácter cristiano, sino judaico. Véase a este respecto el interesante trabajo de M^a. Jesús Martín Sastre, «El aspecto religioso en La Celestina», *Verba hispanica: Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 8 (1999), pp. 49-60.

7.- «Una huella de la liturgia mozárabe en el acto I de *La Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32-2 (1983), pp. 325-329.

avía practica dicho rito por mantenerse como algo único en la península todavía en seis iglesias toledanas durante una parte del siglo xv. Señala que uno de esos seis párrocos, de la iglesia de Santa Eulalia, se llamaba Alfonso Martínez, homónimo del arcipreste de Talavera.

Si mi interpretación de los anteriores versos es correcta, parece que el autor de los mismos se refiere a un clérigo sabio, reconocido por todos, ya fallecido. En todo caso no se trataría de alguien joven, como se ha barajado, ni de un estudiante de Salamanca. Las posibilidades por tanto quedan acotadas y muy limitadas. La restricción que imponen los versos de Rojas/Proaza ha de ser tenida por tanto en consideración.

Pero, ¿podemos creer a pies juntillas a Rojas cuando dice que hubo un primer autor que no fue él y que él se limitó a acabar la obra? Menéndez Pelayo y antes Leandro Fernández de Moratín o Blanco White creyeron que solo hubo un autor, el propio Rojas. Sin embargo, cada día una parte más importante de la crítica se ha ido posicionando a favor de una doble autoría. La opinión más tajante al respecto, sigue siendo la muy autorizada de Ramón Menéndez Pidal cuando dijo:

Es una arbitrariedad hipercrítica seguir hoy negando la diversidad de autor para el primer auto, cuando está declarada en el prólogo de Rojas, cuando se halla confirmada por un experto en estilos tan fino como Juan de Valdés, contemporáneo y coterráneo de Rojas, y cuando se ve reafirmada modernamente por el examen comparativo de las fuentes literarias y del lenguaje⁸

La razón más evidente es el estilo, diferente en el primer auto al resto, con un lenguaje más antiguo, con marcas diferentes a las formas más modernas y renacentistas de Rojas. Además, estamos justo en el momento en que se producen importantes cambios en el castellano en la sintaxis y la morfología. Y eso se nota cuando comparamos el primer acto con el resto. Además, se ha hecho una comparación de las fuentes literarias de las dos partes y hay ciertas diferencias.

Quizás también la crítica se ha decantado por esta posibilidad —la doble autoría— a partir de la aparición del llamado manuscrito de Palacio a finales del pasado siglo. No obstante, se trataría más bien de una copia del primer acto y no del original que encontró Rojas y que le sirvió de base para escribir su continuación —o continuaciones— de la misma. Pero el simple hecho de su existencia, a principios del xvi, me hace pensar en que hubo copias manuscritas del primer acto antes de llegar a manos del bachiller de La Puebla de Montalbán.

8.— R. Menéndez Pidal, «La lengua en tiempo de los Reyes Católicos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 13 (1950), pp. 9-24 (cita en p.13).

En todo caso, parece cada día más claro que la diferencia de lengua del primer acto respecto al resto marca la existencia probable de un primer autor. Y éste habría acabado su trabajo muchos años antes de llegar a las manos de su continuador.

Hay otra cuestión de índole material que se suele perder de vista y es la llegada de la imprenta a España. En 1472 —tarde con respecto a la mayor parte de Europa— se publica el primer libro en España, en Segovia⁹. Y poco a poco se van estableciendo imprentas de características muy modestas, inicialmente, con impresores llegados en muchos casos de Alemania, y de carácter itinerante. Muchas obras antiguas en forma de manuscritos comienzan a ver la luz en las imprentas de Sevilla, Toledo, Salamanca, Burgos, Alcalá, Zaragoza y La Puebla de Montalbán, de donde es natural Fernando de Rojas. Es indudable que estos impresores necesitan del establecimiento de diversos oficios para su expansión: cajistas, correctores, libreros, que poco a poco irán apareciendo. Pero en un principio es el propio impresor el que tiene que encargarse de muchas de esas tareas. Y también necesitan manuscritos, muchos de ellos guardados en archivos, en depósitos como catedrales, de donde se nutrirán inicialmente. Lo primero que llama la atención es la edición de textos antiguos, pero con la fama suficiente como para atraer a un potencial lector. En ese mágico momento es donde se sitúa la vida editorial de la *Comedia de Calixto y Melibea* (1499). Sin ninguna duda, Rojas, hombre que comienza a visitar registros, archivos, etc. por su condición de jurista, ha localizado un manuscrito y tiene en mente su publicación. En La Puebla no parece factible porque el impresor, Juan de Lucena, solo publica obras en hebreo y los caracteres que maneja —traídos de Italia— están en esa lengua¹⁰. Y en ese momento entra en acción Alonso de Proaza, humanista, asturiano, bachiller en Artes, poeta, profesor más tarde de Retórica en la Universidad de Valencia que de alguna manera dirige la vida editorial de la obra y al que Rojas pudo conocer en Salamanca, aunque no como compañeros, por ser bastante mayor que Rojas, sino probablemente ya ocupado en labores de corrector literario.

¿Quizás fue en Salamanca donde Rojas halló el texto? Lo dudo. Lo más probable es que el manuscrito lo localizara en Toledo o en Talavera de la

9.— El primer impresor que llegó a España fue Juan Párix, alemán, reclamado por Juan Arias Dávila, obispo de Segovia, quien lo llamó para imprimir materiales de trabajo de sus alumnos en el Estudio General de Segovia. La primera obra —1472— es el *Sinodal de Aguila fuente*. Véase E. J. Norton, *La imprenta en España*, Madrid: Ollero y Ramos, 1997.

10.— No debemos confundir al converso Juan de Lucena, impresor que montó una imprenta en La Puebla de Montalbán, primo del suegro de Fernando de Rojas, con Juan Ramírez de Lucena, descendiente de los Ramírez de Arellano, en su rama soriana, importante clérigo que mantuvo intensas negociaciones diplomáticas en la curia romana y autor, entre otras, de la obra *Vita beata* y padre —quizás antes de jurar el celibato— de un Luis de Lucena, autor del primer libro sobre el ajedrez en España. Véase, Govert Westerveld, *Biografía de Juan Ramírez de Lucena*, s.l., Lulu, 2006.

Reina y nos mienta una vez más refiriéndose a Salamanca, aprovechando como coartada su estancia como estudiante en la ciudad castellana. ¿La razón? El tono general de todo el prólogo, lleno de falsedades y, también, el hecho de que alguien, todavía vivo y que pudiera haber conocido al *autor primitivo*, se pudiera apercebir del creador real del manuscrito si Rojas lo situaba en Toledo o en Talavera. El juego al despiste que opera en la carta y en los versos añadidos es, a este respecto, bastante evidente y, en buena lógica, extensible también al lugar donde lo encontró.

3.— La onomástica de los personajes

La importancia del primer acto para el resto de la obra es clave, pues en él su autor sitúa a la mayor parte de los personajes de la totalidad de la obra, se establece la trama argumental, se objetivan las relaciones interpersonales y, en definitiva, se dan las claves del resto de la inicialmente llamada comedia. Bien es cierto que Rojas supo leer perfectamente la ruta marcada por el primitivo autor. Y éste tiene una manera muy peculiar de nombrar a sus personajes, diferente a como lo hace el bachiller Fernando de Rojas con los suyos. Veamos cómo se efectúa por parte del primer autor.

Procede por pares, estableciendo relaciones duales entre los personajes. Esto no tiene nada de novedoso. Lo extraño hubiera sido no hacerlo. Así ocurre con la *Historia de duobus amantibus* (1444) de Eneas Silvio Piccolomini. Pero también con la *Cárcel de amor* de San Pedro (Laureola y Liriano) o Arnalte y Lucenda¹¹ del mismo San Pedro. Incluso el arcipreste de Hita procede de similar manera: D. Melón y Doña Endrina; Carnal y Cuaresma. Sin embargo, el primitivo autor de la *Comedia de Calixto y Melibea* no solo lo hace de forma hombre/mujer, sino también hombre/hombre y mujer/mujer. Veamos:

1º.— *Pármeno* y *Sempronio* aparecen como par y, en cuanto a la onomástica de ambos hay una complementariedad absoluta: Pármeno procede del verbo latino *permaneo* (“permanecer”) y Sempronio del adverbio latino *semper* (“siempre”). De tal manera unidos forman la siguiente oración: «los que permanecen siempre»; esto es: ‘aquellos que son siempre fieles a su señor Calixto’. Evidentemente, se trata de una ironía y el primitivo autor hace un uso satírico de dicha onomástica. Una segunda interpretación de *permanere semper* nos llevaría a considerar que ambos seguirán siempre,

11.— En mi opinión, en ocasiones la onomástica de la novela sentimental tiene un fin paródico y un carácter satírico. Para los lectores de la obra, era muy fácil establecer relación de ambos nombres con un importante Arnalte, tesorero de la reina Isabel de Castilla y secretario de los reyes —D. Hernán Núñez Arnalte— y con un Lucenda, o mejor dicho: Lucena —Juan Ramírez de Lucena— capellán de los reyes católicos, hombre de gran poder en la corte y protonotario apostólico.

en la obra, idénticos derroteros y permanecerán unidos pese a las iniciales dudas de Pármeno, como así ocurre hasta la muerte de ambos.

2º.— La crítica no ha sabido situar exactamente el significado de la onomástica de *Areusa*; indicando —como parece obvio— que el significado del nombre *Elicia* guarda relación con la felicidad. *Areusa* hace referencia, según creo, al oro (*aureu*) o dinero, De manera que ambas se mueven y buscan la felicidad en el dinero y en los bienes materiales.

3º.— *Pleberio* es, en la línea de los dos primeros, un nombre cargado de ironía en cuanto a su onomástica. Pleberio viene a ser el nuevo rico, según el nuevo capitalismo que comienza a asomar en la obra. Aspira a la nobleza. Incluso en la obra se dice, con cierta ironía, que procede de una familia muy noble. Sin embargo, su origen plebeyo lo delata (*Pleberio* es nombre derivado de *plebe*). Como también delata su onomástica a la madre de Melibea, *Alisa*. Dicho nombre es claramente hebreo e incluso nombre árabe¹². En todo caso, el primitivo autor adjudica unos nombres a los padres de Melibea que están en contradicción con lo que se dice en el texto.

4º.— *Calixto*¹³: Su nombre, según se ha dicho tantas veces, hace referencia a su belleza. Aunque también tiene un cierto tono de ironía (*listo/tonto*) con que juega el primitivo autor y también Rojas. Pero su par onomástico —curiosamente— no es Melibea, sino *Celestina*. Ambos nombres guardan relación con el cielo —irónicamente en ambos casos: una bruja y un amante que ha sustituido a Dios por su amada— y ambos coinciden en ciertas formas como en el adjetivo: *calixtino* o *calistino* y *celestina*. ¿Simple casualidad? En ningún caso: los dos son los que provocan el incendio en la obra. Frente a ellos, Melibea es encantada por las malas artes de la tercera.

Curiosamente, una obra bastante posterior a *La Celestina*, *La lozana andaluza*, en la dedicatoria de la misma por Francisco Delicado, se indica que existió una *Celestina* en Salamanca en tiempos de Celestino II, lo cual resulta de una evidente anacronía histórica, puesto que dicho papa lo fue de 1143 a 1144.

[...] y porque en vuestros tiempos podéis gozar de persona que para sí y para sus contemporáneas, que en su tiempo florido fueron en esta alma cibdad, con ingenio mirable y arte muy sagaz, diligencia grande, vergüenza y conciencia *por el cerro de Úbeda*, ha administrado ella y un su pretérito criado (como abajo diremos) el arte de aquella mujer que fue en Salamanca en tiempo de Celestino segundo, por tanto he dirigido este retrato a Vuestra Se-

12.— Véase Patrizia Botta, «Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en la historia textual de *La Celestina*», *Crución*, 87-88-89 (2003), pp. 97-111.

13.— Reproduzco su nombre en la forma Calixto y no Calisto porque así apareció en la primera edición conocida (Burgos, 1499), aunque se modificara en las siguientes ediciones.

ñoría para que su muy virtuoso semblante me dé favor para publicar el retrato de la señora Loçana¹⁴.

No obstante, tiene algún interés el hecho de que Delicado relacione a Celestina con un papa, quizás conoedor de la relación que pudiera establecerse entre Calixto y el papa Calixto III —cuyo nombre equivoca— a que luego me referiré.

5º.— *Melibea*. Es la diosa de una nueva religión, adorada por Calixto que se convierte en *melibeo* o seguidor de la misma, su adorador, reproduciendo el viejo esquema del *amor cortés* y de la *scala amoris*. O, simplemente, del *loco amor* a que se refieren el arcipreste de Hita o el arcipreste de Talavera¹⁵.

El origen de su nombre¹⁶, para la mayor parte de la crítica, viene marcado por la tradición clásica. La mitología la hace hija de Níobe y Anfión, cuyos cincuenta hermanos y cuarenta y nueve hermanas fueron asesinados por los hijos de Leto (Apolo y Artemisa) al ridiculizar Níobe a Leto por tener solo dos hijos. Cuando Melibea vio la muerte de sus hermanos se tornó blanca y dicha palidez quedó reflejada en ella para siempre. Por ello se le vino a llamar también, a partir de entonces, *Cloris*, la cual no ha de confundirse con otras del mismo nombre. Mitológicamente, por tanto, son dos notas las que la caracterizan: su palidez y el quedar como hija única de sus padres.

Frente a dicha onomástica, Rojas procede de una forma mucho más convencional. Los nombres de los criados *Sosia* y *Tristán* o de *Centurio* y *Traso* tienen un origen latino y guardan clara relación con el teatro romano de Plauto y Terencio, de forma tan convencional que no poseen una identidad propia y singular en ninguno de los casos, convirtiéndose en personajes arquetípicos según el modelo del teatro clásico romano que sigue el propio Fernando de Rojas.

No obstante, hay un detalle que no conviene perder de vista: la referencialidad de nombre tan singular como *Calixto* en un momento, el siglo xv, en que un importante personaje peninsular, Alfonso Borja —en Italia Alfonso Borgia— fue papa con el nombre de *Calixto III* poco más de cuarenta años antes. Más aún cuando —en virtud de lo señalado en el apartado anterior— parece que el autor del primer acto de la obra pudo ser un clérigo, ya fallecido, hombre sabio y de conocimientos del que «oyó» hablar el propio Fernando de Rojas, según cuenta en el prólogo.

14.— Francisco Delicado, *La Lozana andaluza* (edic. Joaquín del Val), Madrid, Taurus, 1984, p. 35.

15.— Es evidente en toda la obra la sátira del amor cortés. Aspecto que ha trabajado muy bien en un estudio monográfico Yolanda Iglesias *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina*, Madrid, Iberoamericana, 2009.

16.— Véase Yarza Caudet, *Diccionario de mitología*, Madrid, Edimat Libros, 1998.

4.— Calixto III, tío del Papa que gobernaba la Iglesia durante la publicación de *La comedia de Calixto y Melibea*, Alejandro VI, o Rodrigo Borgia

Cuando sale a la luz la obra de Rojas, gobierna la iglesia el papa Rodrigo Borja Llançol, que fue papa de la Iglesia de Roma de 1492 a 1503 con el nombre de Alejandro VI, sobrino de un anterior papa, Calixto III, o Alfonso Borja, que lo fue desde 1455 a 1458. El dato es de relevancia porque cualquier lector de la obra de su época pudo poner rápidamente en relación el nombre del personaje de la comedia con el actual papa, Alejandro VI, y con su tío Calixto III¹⁷. Pero la pregunta a hacerse sería la siguiente: ¿Pensó también el primer autor de la obra en aquel personaje valenciano a la hora de poner el nombre a su protagonista? No sería extraño habida cuenta de que su autor —por lo que se dice en el prólogo— era un clérigo, ya fallecido hacía tiempo, que escribió al menos cuarenta o cincuenta años antes el primer acto, durante la vida de Calixto III.

Si tenemos en cuenta que Calixto III fue papa de 1455 a 1458, es muy probable que fuera en esa época cuando el primer autor —un clérigo— escribiera dicha obra, seguramente bajo el gobierno de Roma por Alfonso Borja.

La siguiente pregunta sería, ¿por qué? La respuesta es doble. Primero porque con cierta probabilidad el autor había establecido alguna clase de relación con él, de carácter personal. Y en segundo lugar, porque había entonces mantenido algún rencor contra su persona, habida cuenta de cómo se trata a Calixto en la comedia. Pero para valorar dicha posibilidad se hace necesaria entrar más a fondo en el personaje real de Alfonso Borja.

Hijo de una familia noble venida a menos, Alfonso Borja era de ascendencia aragonesa —localidad de Borja, de ahí su apellido—, con antepasados que arribaron a Valencia durante la reconquista de aquellas tierras. Miembros de una nobleza rural empobrecida con el paso de los años —no los Borja de Gandía, que lograron un buen estatus económico—, nace en 1378 en Torreta de Canals, cerca de Xátiva, el único hijo varón de los agricultores Domingo de Borja y Francina Llançol. De espíritu despierto, acudió a estudiar leyes a Lérida donde pronto llamó la atención por su viveza e inteligencia, siendo nombrado canónigo y posteriormente vicario capitular de su catedral. El rey Alfonso V lo llamó a su servicio como hombre de leyes y fue el encargado de lograr la aproximación de los descendientes del Papa Luna con Alfonso V el Magnánimo, dando así fin al llamado «Cisma de Occidente» que duró desde 1378 a 1429, con el último de aquellos papas, Gil Muñoz. Por gestiones tan exitosas, el rey

17.— Véase el estimable trabajo de Miguel Batllori, *La familia de los Borjas*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999 que ilustra la evolución de la familia de los Borja o Borgia.

Alfonso V de Aragón «el Magnánimo» lo nombró en 1429 obispo de Valencia dando comienzo así una carrera ascendente.

Pero alguien más está también en estas negociaciones, tanto en Valencia, como en Roma —y al menos hasta 1433—, otro clérigo de nombre también Alfonso: Alfonso Martínez de Toledo (1398-1466), arcipreste de Talavera, bajo orden del mismo rey, Alfonso V el Magnánimo, acompañando al arzobispo barcelonés Juan de Casanova.

Es indudable que ambos debieron conocerse —Alfonso Martínez de Toledo y Alfonso Borja—. Los dos están durante los mismos años —finales de los años veinte y primeros treinta— en Valencia e Italia; ambos sirven al mismo rey —Alfonso V— y los dos tienen entonces un mismo cometido: servir a los intereses del reino de Aragón en Roma. Los dos fueron, más tarde, debidamente premiados. Conocemos detalles de las regalías que obtuvo el arcipreste de Talavera en forma de canongías en España¹⁸. También Juan de Casanova alcanzó el grado de arzobispo, como el cargo de obispo en el caso de Alfonso Borja. En el *Corbacho*, Alfonso Martínez de Toledo cuenta algunas historias que conoció en aquellos años en Valencia y en Barcelona, producto de su estancia en el reino de Aragón al servicio de Casanova y de Alfonso V¹⁹. Pero todo se torció con el concilio de Basilea en 1433, cuando el arzobispo Casanova optó por romper sus acuerdos con el papa Eugenio IV y asumió una postura conciliar. Poco después de produciría su muerte (1436) y el arcipreste de Talavera tuvo que regresar a Castilla, deteniendo definitivamente su *cursum honorum* eclesial y comenzando su carrera literaria, bajo el reinado de Juan II. Mientras, Alfonso Borja siguió progresando hasta alcanzar jugosos puestos eclesiales y, ya muy anciano, finalmente, el papado (1455). Antes y durante su gobierno de la iglesia romana, producto de un nepotismo flagrante, colocó a diversos familiares en puestos de relevancia en Roma, entre otros al futuro papa Alejandro VI, su sobrino.

Kurt Reichenberger y Tilbert Diego Stegmann, en su trabajo «La denominació dels personatges de *La Celestina* en el seu context històric-polític»²⁰, son los primeros que estudiaron la relación de la obra con los Borgia. Sin embargo, no establecieron relación alguna con el arcipreste de Talavera.

18.— El bulario y el cartulario de Salamanca recogen diversas prebendas y beneficios a favor de nuestro clérigo, entre otras: porcionero y canonicato de la catedral toledana en dura contienda con Domingo González; otra porción en la iglesia de Nieva tras lucha contra Jorge Domínguez, familiar del cardenal Carrillo. Quedó expectante de otra porción de la catedral toledana por muerte de Alfonso López. Además sabemos que en los últimos días en Roma consigue un beneficio curado en Tamames o Armenteros, de la diócesis de Salamanca durante un año. Todo ese es su logro económico, que no es escaso ciertamente, junto con una capellanía en Toledo y el arciprestazgo de Talavera.

19.— Véase Derek W. Lomax, «Datos biográficos sobre el Arcipreste de Talavera», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, 1972)*, Salamanca, Universidad, 1982.

20.— En Patrizia Botta y otros, *Tras los pasos de la Celestina*, Reichenberger Kassel, 2001, pp. 251-260.

Algunos críticos han querido ver en la criada de Melíbea, Lucrecia²¹, un trasunto de la famosa Lucrecia Borgia, sobrina de Calixto III. En verdad la criada de aquélla tiene un comportamiento en algunos momentos de carácter muy hedonista cuando escucha de forma muy atenta lo que cuenta Celestina sobre la vida de las prostitutas o cuando abraza a Calixto y especialmente cuando siente envidia de su ama cuando está con aquél en el acto amoroso. Pero Lucrecia Borgia no nacerá hasta 1480 y en ningún caso encaja en la cronología del primer acto de la obra que maneja.

No obstante, conocemos que en tan tempranas fechas como 1501, y en el acto central de la boda de Lucrecia Borgia con su tercer marido, Alfonso d'Este, en diciembre de aquel año, se representó en forma teatral *La Celestina*. Así lo señala David Paolini, quien atribuye la autoría a Rodrigo de Cota:

Ogni sera fu fatta festa in palazzo. Il 26 [de diciembre], all'apertura del carnevale, Cesare ed i principi furono in maschera per la città, prima di recarsi al ballo nelle stanze di Lucrezia; in una danza alla moresca con tamburini e maschere al volto, Cesare più pomposo si conobbe fra gli altri. Il papa, il duca, i cardinali diedero rappresentazioni in onore degli ospiti —di quelle egloghe pastorali che allora alla corte di Spagna erano in gran voga,— migliore di tutte la *Celestina* di Rodrigo da Cota che nel 1506 tradotta in italiano fu dedicata ad una nipote di Giulio II [Madonna Gentile de Campofregoso].²²

En cualquier caso, la obra se recibió con enorme éxito en toda Italia, al punto de que hubo antes ediciones en el país transalpino que en reino de Aragón. Incluso la traducción alemana se hizo desde el italiano en lugar del castellano.

Sabemos, por tanto, que la obra pudo escribirse durante el papado de Calixto III (1455-1458). Para entonces, el arcipreste de Talavera cuenta con cerca de sesenta años, pues había nacido en 1398, una edad que le permitía tener la sabiduría a que se refieren Rojas o Proaza en el prólogo. Falleció en enero de 1466. Ha de tenerse también en cuenta algo muy importante: solo un año antes (en 1498) a la primera edición conocida de la *Comedia de Calixto y Melíbea*, la de 1499 en Burgos, había sido publicado en Sevilla el *Corbacho* del arcipreste de Talavera²³. Es por tanto muy curioso que ambas obras disten tan solo un año en su publicación. ¿Simple casualidad?

21.— Un buen artículo sobre este personaje es el de Luis González Fernández, «Algunas consideraciones sobre la criada Lucrecia», *Celestinesca*, 32 (2008) pp. 151-163.

22.— «Algunas consideraciones sobre la posible representación de *La Celestina* en 1501 en Roma». Recuperado de: <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/paolini.htm>. Consultado 03/05/2018.

23.— Dice así la primera edición impresa: *El Corbacho o reprobación del amor mundano, Impresso en Sevilla por Meynardo Ungut Aleman y Stanislao Polono compañeros*.

Pese a haber infinidad de críticos que han señalado las deudas ineludibles que la *Comedia de Calixto y Melibea* mantiene con el arcipreste de Talavera, solo dos, según mi conocimiento, han llegado a ir un poco más allá y se han atrevido a plantear, con muchas prevenciones, la posibilidad de que hubiera tenido Alfonso Martínez de Toledo una participación más activa en la obra. Tal es el caso de Michael Gerli en su veterano trabajo de 1976, «Celestina, Act I, Reconsidered: ¿Cota, Mena... or Alfonso Martínez de Toledo?»²⁴. Y especialmente el de Anthony J. Cardenas en su «The corriente talaverana and the *Celestina* beyond the First Act»²⁵ donde, siguiendo a Gerli, se llega a plantear la posibilidad de que incluso el arcipreste talaverano pudiera ser origen de la totalidad de *La Celestina*. Es necesario continuar un poco más en nuestro estudio.

5.– El reino de Aragón en la *Comedia de Calixto y Melibea* y en el *Corbacho*

Algunos críticos han señalado que el anónimo autor del primer auto estuvo de alguna manera vinculado con el reino de Aragón por algunos interesantes datos que no corresponden a Castilla. Aunque se trata de cuestión harto polémica, y que va apareciendo de cuando en cuando desde la época de Baltasar Gracián²⁶ —la referencialidad aragonesa en la obra— lo cierto es que un interesante trabajo de García Valdecasas en 2000 vino a fundamentar algunas cuestiones de interés²⁷. A este respecto, hemos de recordar que Menéndez Pelayo consideró tal posibilidad un *disparate*, por razones de índole claramente ideológicas.

Señala Valdecasas que Claudina, amiga de Celestina y madre de Pármeno, es reincidente en sus artes de bruja —según se dice en la obra— siendo en dichas ocasiones sometida tan solo a la vergüenza pública. Según el estudioso, ello le hubiera supuesto en Castilla ser quemada en la hoguera. También relaciona con Aragón la circunstancia de que Claudina visite tres cementerios en la obra —de las tres confesiones— lo cual era posible en Aragón porque se permitió hasta 1492 la existencia de cementerios árabes y judíos, algo prohibido en Castilla desde 1422.

Señala también Valdecasas en su estudio que en el reino de Aragón se permitieron hasta 1495 las ejecuciones rápidas por delitos flagrantes, tal y como ocurre en el caso de los criados de Calixto por la muerte de Celestina, sin sentencia previa. Algo no factible en Castilla, pues era preciso todo

24.– *Kentucky Romance Quarterly*, 23 (1976), pp. 29-45.

25.– *Celestinesca*, 10-1 (1986), pp 31-40.

26.– Gracián se refiere al «encubierto aragonés en su ingeniosísimo Calixto», *apud* Agudeza *ya arte de ingenio*, en Baltasar Gracián. *Obras completas*, Madrid, Juan Sánchez, 1642, p. 1247.

27.– *La adulteración de 'La Celestina'*, Madrid, Castalia, 2000.

un largo proceso judicial. Celestina se refiere en un momento a los *rogadores*, figura jurídica de quien podía interceder por el preso, la cual no existió nunca en Castilla. En un momento Celestina compara a Calixto con San Jorge, figura central del santoral del reino de Aragón. En otro, Celestina alude como gobernante a un rey y no a una reina, que entonces gobernaba Castilla. En la obra se dice que Calixto tenía en su bodega vino de Murviedro —Sagunto—. Sin embargo, señala el investigador, en Castilla estaba prohibida la importación de vinos de Aragón desde Juan II (1406), mientras en Aragón había libertad de importación de vinos desde 1446.

La presencia del espectáculo de los toros en la *Comedia de Calixto* es también algo muy característico de las fiestas del reino de Aragón, mucho más que en la Castilla del siglo xv.

Por dichas razones, siguiendo a Valdecasas, podemos afirmar que en la obra hay una clara influencia del reino de Aragón. Alfonso Martínez de Toledo permanecerá en aquellas tierras durante al menos diez años (de 1423 a 1433). En el *Corbacho* encontramos bastantes referencias al reino aragonés que señalo a continuación:

1°.— La historia —real— de la bella Argentera, quien en Barcelona mató a su padre y ocultó a su amante a la que el arcipreste vio «colgar por este crimen que cometió, e era una de las fermosas mugeres de aquella çibdad» (Gerli 1979: 117). Da noticia de que el hecho ocurrió en 1428.

2°.— Cuenta también «un ejemplo que contesçió en Barcelona» (Gerli 1979: 146) de una reina que fue vencida en su desafío a que no había precio para vencer su falta de ambiciones materiales.

3°.— En Barcelona vio colgar a una vieja de unos setenta años acusada de actos de brujería :

E la vi colgar, a la puerta de uno que mató con ponçoñas, por los sobacos, e a otra puerta de otra casada, que muerto avía, la colgaron del pescueço, e después fue quemada al Cañet, fuera de la çibdad, por fechizera, e non la valió todo quanto favor tenía de muchos cavallos. (Gerli 1979: 198)

4°.— En Tortosa fue testigo del ajusticiamiento de una mujer que «consintió que su amigo matase a su fijo porque los non descubriese» (Gerli 1979: 117) y vio el arcipreste cómo fue quemada ante todo el pueblo.

5°.—También en Tortosa fue testigo del ajusticiamiento de «una muger [que] cortó sus verguenças a un ombre enamorado suyo, al qual llamavan Juan Orenge, guarneçedor de espadas, natural de Tortosa, por que sopo que se era con otra echado». (Gerli 1979: 118)

6°.— En la misma localidad de Tortosa, también tuvo conocimiento de una mujer casada «que con los dientes cortó la lengua a su marido, que ge

la hizo burlando meter en la boca e apretó los dientes, e así ge la cortó e quedó mudo e lisiado». (Gerli 1979: 119)

7°.— Y cuenta cómo en la misma localidad tarraconense fue nombrado un arcediano por medio de engaños, a quien luego él trató:

En mi tiempo vi uno que se safumó, como dixe, e fue al Papa Benedito, infingiendo de santo, diziendo que no quería ser beneficiado, e así forçado tomó el Arçedianadgo de Tortosa, e después que ovo pescado, tornóse un diablo e non le fartara el papa de beneficios, e llamávanle «Quare tristis est anima mea», por el engaño que avía fecho. (Gerli 1979: 262)

8°.— Con gran detalle comenta su experiencia personal con el conocido en su tiempo como «ermitaño de Valencia», un auténtico embaucador que consiguió engañar a todo el pueblo con sus falsos milagros y su vida de pobreza absoluta. Lo cuenta el arcipreste con una crudeza de tonos muy realistas:

Pero sópose a la fin cómo avía avido muchos fijos en muchas veguinas; e otras muchas empañadas con «Deo gracias»; otras vírgenes desfloradas —seglares e vigaradas— con «pas sea con vos»; casadas, biudas, monjas arreó con «loado sea Dios». Teníanlo gordo como anarón de muchas viandas: así ivan ollillas e pucheruelos a su casa, destas beginas, como cantarillos a la taverna. Era nigromántico, e con sus artes fazía venir a su casa aquellas que él quería e por bien tenía. E por aquí fue él descubierto; que él tenía un compañero, un cavallero destos de la çerda, e una día hordenaron de mandar a un pintor que pintase cómo Nuestro Señor estava crucificado, e el diablo allí pintado muy desonestamente, lo qual non es de dezir; e pusiéronlo por obra, fecha el abenencia con el pintor; y el pintor fue del dicho monje satisfecho e muy bien pagado. E pintólo, como dicho he, en casa del hermitaño secretamente, en un retrete muy secreto que ninguno non lo sabía, salvo él e aquel cavallero, donde ellos fazían sus invocaciones a los diablos. (Gerli 1979: 264)

9°.— Los hechos que relata de mosén Bernard de Cabrera, ocurridos en un lugar de Aragón que no señala,

Más te diré, que yo vi en mis días en finidos ombres, y aun fembras sé que vieron a un ombre muy notable, de casa real —e quasi la segunda persona del rey en poderío en Aragón, mayormente e Cezilia— por nombre Mosén Bernard de Cabrera, el qual estando en cárceles

preso por el rey y reina porque fazía en Ceçilia mucho mal e daño al señor rey, por quanto tenía por sí muchos castillos e logares fuertes e non andava a la voluntad del rey, fue preso; e, por lo aviltar e desonrar fizieron con una muger quél amava que le consejase que se fuese e se escalase por una ventana de una torre do preso estava para ir a dormir con ella, e después que se fuese e fuyese desde su casa; esto por enduzimiento del rey, y ella que le plogo de lo fazer. (Gerli 1979: 103)

Son por tanto muy abundantes las muestras de su residencia —de al menos diez años, como ya he dicho— en tierras de la corona aragonesa que aparecen en el *Corbacho*. A este respecto, como en *La Celestina*, en la obra del arcipreste aparecen referencias a los *rogadores*. Por ejemplo, en el caso de la bella Argentera barcelonesa:

E yo fablé con ella en la cárçel, e rogué e *puse rogadores*, e ella nunca quiso sinón salir por sentencia, hasta que fue después su amigo fallado e preso e tormentado, e confesó la verdad, e fuyó de la cárçel. (Gerli 1979: 117)

Dicho asunto judicial se dirimió como ejecución rápida —como en el caso de los criados de Calixto— siguiendo las leyes del reino aragonés a que se refiere el investigador García Valdecasas. Así también la mayoría de los citados por el arcipreste.

Y, como en la obra de Rojas, en el *Corbacho* aparece la referencia a los toros en un par de ocasiones:

E con tales deçires e difamaciones como estas, e mirándolas sin verguença en vodas, en plaças, justas e torneos, toros e eglesias. (Gerli 1979: 106)

Así que todas sus galas, bailes e danças solazes e tañeres e coplas e aun cartas, justas e torneos, toros e aun gasajados, bien vestir, mejor calçar, e todas otras cosas destas por tal causa e fin se fazen. (Gerli 1979: 120-121)

Sin duda, su permanencia en tierras de la corona de Aragón marcó de forma indeleble su vida y su escritura, hallándose muchas muestras referenciales en el *Corbacho*, donde encontramos constantes menciones a Valencia, a Tortosa y a Barcelona y a las costumbres de aquellas tierras, como así aparecen también en la *Comedia de Calixto y Melibea*.

Lo sorprendente es que muchos de estos rasgos de procedencia aragonesa se localizan precisamente en la parte que se viene atribuyendo a Fernando de Rojas, segundo acto en adelante. ¿No cabría la hipótesis de que Rojas, efectivamente, «acabara» la obra en sentido literal, tal y como se expresa en los acrósticos? Por otros datos relevantes que veremos luego,

cabe la posibilidad de que Rojas no tocara el primer acto, que se imprimió como dejó escrito el «primitivo autor» y que luego él retocara o adaptara a su lengua, cortando y añadiendo algunos elementos, los quince restantes de la primera edición, escribiendo con posterioridad de su propia mano y *ex novo* los cinco interpolados hasta totalizar veintiuno. Ésta es la hipótesis que a mí me parece más plausible y que explica en mejor medida la unidad y trabazón interna de la obra en su conjunto. Rojas —y también Proaza acudiendo en su ayuda— determinaron respetar el primer acto, habida cuenta de sus notables calidades. Pero algo no les encajaba en la escritura de los siguientes, que decidieron rehacer respetando su base fundamental. ¿Quizás el primitivo autor añadió reflexiones, discursos y desvíos de los diálogos tan seductores del primer acto que rompían una linealidad y teatralidad que ellos deseaban?

Tengamos en cuenta un dato: la juventud del propio Rojas en 1499. Y, también, su procedencia de la Puebla de Montalbán. No parece muy creíble que tuviera mucha experiencia viajera a edad tan joven, y menos en Aragón, cuando sus estudios se circunscriben a Salamanca. Su vinculación a la localidad de nacimiento es evidente, y después de acabar sus estudios tan solo conocemos otro destino, muy posterior a la primera edición de su obra, su marcha definitiva a Talavera de la Reina, donde ejerció temporalmente de alcalde y donde actualmente se encuentran sus restos. Ningún rastro de su posible vinculación con Aragón.

Hemos de tener también en cuenta un hecho significativo: Rojas no publicará nada más a lo largo de su vida. Lo cual entra en contradicción con la escritura de los veinte autos (quince iniciales y los interpolados). ¿Por qué? Porque encontró ya hecha la mayor parte del trabajo en la *Comedia de Calixto y Melibea* y él solo tuvo que adaptar la obra y seguir los buenos consejos de Proaza, hombre con buena preparación humanística y literaria. Ello es más evidente si creemos lo que dice en el prólogo de la obra: solo la *acabó*. Y ahí acabó toda su aventura como escritor en la obra y —que sepamos— en cualquier otra.

6.— La Celestina y las viejas y hechiceras del *Corbacho*. Ubicación de la obra

Es evidente el origen clásico de la figura de la tercera en la literatura europea. La comedia romana ofreció un ejemplo perfecto que luego se fue desarrollando y adaptando a lo largo del tiempo²⁸. En la literatura en lengua castellana, el antecedente más conocido de la vieja Celestina es la

28.— La poesía latina, especialmente Ovidio, ofrece muchos ejemplos de antecedentes del personaje de Celestina, también Propertio, Ovidio, También María Rosa Lida de Malkiel ha encontrado antecedentes en la literatura oriental —cuentos de las *Mil y una noches*— o en el *Calila e Dimna* y el *Sendebâr*. Véase *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

alcahueta o trotera del *Libro de Buen Amor* del clérigo arcipreste de Hita, Juan Ruiz. Pero hay otros antecedentes de la vieja de la obra de Fernando de Rojas: los que aparecen en el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo.

En el conocido episodio del huevo y la gallina de *Corbacho* hay una alusión a esta figura de trotaconventos:

Llámame a Trotaconventos, la vieja de mi prima, que venga y vaya de casa en casa buscando la mi gallina rubia. ¡Maldita sea tal vida! ¡Maldita sea tal vecindad! Que no es el hombre señor de tener una gallina; que aún no ha salido el umbral que luego no es arrebatada. (Gerli 1979: 151)

Más adelante se refiere a ellas deseando que sean quemadas vivas:

Desto son causa unas viejas matronas, malditas de Dios e de sus santos, enemigas de la Virgen Santa María; que desde ellas non son para el mundo nin las quieren, en tanto, que a sí mesmas en los tiempos pasados destruyeron e difamaron e perpetualmente se condepnaron a las penas infernales por los inormes pecados que cometieron en este aucto, e así fenesçieron e continuaron fasta ser de tal hedad quel mundo las aborresçe e ya ninguno non las desea nin las quiere; e entonçe toman oficio de alcayuetas, fechizas e adivinadoras por fazer perder las otras como ellas. ¡O malditas, descomulgadas, dsifamadoras, traidoras, alevosas, dignas de todas bivas ser quemadas! (Gerli 1979: 197)

A ellas se refiere en unos términos tan similares a los de *Celestina*, que la relación es más que evidente entre las palabras del arcipreste de Talavera y el autor del primer acto. Dice así el arcipreste:

Que si donzella es perdida la virginidad, quando deve casar, via buscar locuras para fazer lo que nunca pudo nin puede ser: de corrupta fazer virgen, donde se fazen muchos males; e aun de aquí se siguen a las vezes fazer fechizos porque non pueda su marido aver cópula carnal con ella. E si por ventura la tal donzella del tal loco amador se empreña, vía buscar con qué lance la criatura muerta. (Gerli 1979: 69)

Tras la denuncia en su obra de esta clase de mujeres, cuenta el caso de que él fue testigo en Barcelona, de una vieja de setenta años que fue colgada en el Cañet, «fuera de la çibdad, por fechizera» pese a contar con el favor de «muchos cavalleros» (Gerli 1979: 198).

El antecedente, por tanto, más cercano en nuestras letras a la Celestina de *la Comedia de Calixto y Melibea* es el de las viejas a que se refiere en el *Corbacho* el arcipreste de Talavera, y especialmente esta vieja de Barcelona primero colgada y luego quemada en el Canyet, a las afueras de la ciudad.

En el primer acto, prácticamente la única referencia espacial con que contamos, además del huerto de Melibea y la casa de Calixto, es la casa de Celestina, situada a las afueras de la innominada ciudad:

Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caýda, poco compuesta y menos abastada. (Severin 1994: 110)

Hay un dato en que la crítica no ha reparado suficientemente. Todos han dado por bueno que el término *tenerías* alude al lugar donde se curtían las pieles, casi siempre en las afueras de las ciudades por el olor que desprendían y por necesitar mucha agua para sus trabajos, situándose por tanto en las zonas alejadas del centro, por donde solían discurrir los ríos. Pero olvidan que en la época el lenguaje de germanías da otro sentido a la palabra *tenerías*, que viene a significar «mancebía o burdel». Tomemos esta composición poética como ejemplo de ello:

Oí ganchos de la hampa
que muquís de valentones
a costa de palanquines
que sustentan y componen,
una jerigonza nueva
y una cartilla de motes
a la capa, telaraña,
[...]
porque lo arañado esconde;
al broquel llamen terrero,
a los jíferos, virotes;
postillones los mandiles,
al soplo llamen vapores,
a los dineros sustancia,
tenazas a los ladrones;
asistente sea el padre,
registro el mozo de golpe,
a la manfla tenerías,
a las casillas cajones....

(Hill, LXXXVII, 43)²⁹

29.- Recuperado de <<http://palabrarria.blogspot.com.es/2012/10/teneria.html>>. Consultado 03/05/2018. Se trata de un extensísimo artículo de una gran profundidad.

Según el *DRAE*, la primera acepción de la voz *manfla* es ‘mujer con quien se tiene trato ilícito’ y la segunda ‘mancebía (casa de prostitución)’ en lenguaje de germanías.

La crítica, en lo que yo conozco, no ha tenido en cuenta este significado que señalo y al que muy probablemente se refiere el autor del primer acto. Lo que está diciendo el autor de la comedia es que Celestina vivía al lado de la mancebía —no de las tenerías de curtidos— y dicho lugar estaba en las afueras de la ciudad innominada en la obra, cerca del río, en una cuesta. Ello parece lógico y evidente.

Corominas en su *Diccionario etimológico* refiere un dato de interés:

Al parecer todos estos vocablos [*tenería, tanar, tanero, tanadar*] se emplearon solo en el Norte de España, especialmente *en Cataluña y Aragón*; y en la época clásica ya todos estaban olvidados salvo *tenería*, que no figura en APal., Nebr. ni Covarr. pero sí en Oudin y Aut., donde se citan ejs. en la *Celestina* y en ley de 1552³⁰.

Parece, por tanto, que la voz *tenerías* se situaría en el reino de Aragón y no tanto en Castilla. Ignoro si ocurría lo mismo con su acepción de germanías. En todo caso, sería mucho más fácil situar a Celestina en dicha zona geográfica —reino de Aragón— antes que en Castilla.

El Cañet, o Canyet a que se refiere el arcipreste de Talavera, era una mancebía situada a las afueras de Barcelona, en lo que luego sería barrio de Sant Martí, actual Poblenou. Junto a él pasaba el río Besós, que en ocasiones de riada llegó a inundarlo. El Canyet se convirtió en uno de los primeros burdeles de la península tolerados y protegidos por el gobierno municipal y hasta por el rey de Aragón. En 1452, por ejemplo, Alfonso V el Magnánimo concedió a Simón Sala el privilegio de establecer un nuevo lupanar en dicho lugar del Canyet³¹. Nombre por cierto éste que pudiera ser una derivación de la palabra latina *cannetum*, que significa «lugar donde abundan las cañas». Y las cañas abundan al lado de los ríos y en las zonas de humedad, donde precisamente vive Celestina, junto a un río.

Tenemos noticia de que ya en el siglo anterior —xiv— el cartujo mallorquín Francesc de Valldemosa recogió a un grupo de mujeres en una casa de la calle Canyet. Entre éstas se encontraban mujeres que cumplían «sentencia del Tribunal Real y mujeres encerradas por sus maridos, en castigo por haber cometido alguna falta contra el honor de éstos»³².

30.— Recuperado de: <<http://palabraria.blogspot.com.es/2012/10/teneria.html>>. Consultado el 03/05/2018.

31.— Según señala al respecto Víctor Balaguer, *Las calles de Barcelona en 1865 (Complemento de la Historia de Cataluña)*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1888 p. 251.

32.— Véase Raphael Carrasco, *La prostitution en Espagne. De l'époque des rois catholiques à la II République*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1994, p. 50.

Algunos estudios han descubierto cómo en 1443 en el Canyet una tal Joana apellidada «la Griega» recibió una paliza y sufrió un robo. La justicia interrogó a un marinero de nombre Diego de Salinas, de la villa de Cardona, quien confirmó que trabajó de alcahuete y que tuvo a mujeres trabajando para él dentro del burdel del Canyet³³.

No me parece por tanto descabellado pensar que el primer autor de la *Comedia de Calixto y Melibea* —el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo— situara su obra en Barcelona, cuya mancebía del Canyet él conoció y donde asistió a la quema de la bruja de setenta años a que se refiere en el *Corbacho*. Hay razones sobradas por tanto para situar la obra en el reino de Aragón y no en Castilla. Y no me guía en ningún caso para afirmar tal cosa razón política de ninguna índole o cualquier otra.

El carácter de mercader de Pleberio queda mucho más claramente explicado y razonado si lo consideramos radicado en la industriosa y laboriosa ciudad de Barcelona, centro —junto con Valencia— de un importante comercio en el Mediterráneo. El despertar de la ciudad en el siglo xv, tras un xiv desastroso, como en general en toda la península y en toda Europa, fue importante. *La Celestina* refleja precisamente ese nuevo mundo que el arcipreste de Talavera descubrió con asombro tras su llegada al reino de Aragón, como servidor de Alfonso V y del arzobispo barcelonés Joan de Casanova. Él, hombre del centro peninsular —de Toledo— quedó sorprendido por la vitalidad de aquella ciudad, así como de Valencia. Eso es lo que aparece constantemente en el *Corbacho*. Y eso es lo que explica la génesis de la *Comedia de Calixto y Melibea*.

Lo curioso es que, fuera ya del primer acto, los espacios que se nombran en *La Celestina* coinciden también con lugares frecuentados en la Barcelona del siglo xv, como la iglesia de la Magdalena, la más cercana al Canyet, y adonde acudían a oír misa las prostitutas³⁴. O la iglesia de San Miguel, asimismo citada, con una antiquísima devoción en la ciudad. También son reconocibles como espacios barceloneses que aparecen en el resto de la obra otros como la plaza del mercado, muy probablemente la Plaza Nueva, formada en 1355 y asentada sobre el huerto que estaba junto al palacio episcopal, donde se instaló un animado bullicio. Unas disposiciones de 1441 lo describen como un mercado de frutas, verduras, huevos y gallinas³⁵. Cerca se encontraba el hospital de la Santa Cruz.

33.— Véase *Miscelánea medieval murciana*, Murcia, Departamento de Historia de España de la Universidad de Murcia, 2008, vol. 32, p. 14.

34.— Véase a este respecto el interesante trabajo del profesor de la Universidad de Barcelona Roger Benito Julià: «La prostitución y la alcahuetería en la Barcelona bajomedieval (siglos xiv-xv)». Recuperado de: <<https://es.scribd.com/document/154284248/LA-PROSTITUCION-Y-LA-ALCAHUETERIA-EN-LA-BARCELONA-BAJOMEDIEVAL>>. Consultado el 04/05/2018.

35.— Víctor Balaguer, *Las calles de Barcelona en 1865 (Complemento de la Historia de Cataluña)*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1888 p. 116.

Esto me lleva a apoyar todavía más la tesis que anteriormente he esbozado: Martínez de Toledo escribió la totalidad de la obra y Rojas la acabó. ¿Cómo? Dejó íntegro el primer acto, retocó y ajustó la lengua del resto — otros quince actos— eliminando probablemente discursos o estructuras que entorpecieran y enlentecieran los diálogos y finalmente añadió —en vista del éxito de la obra— los otros cinco interpolados.

7.– El mundo femenino de los adornos y la moda en el *Corbacho* y en la *Comedia de Calixto y Melibea*: afeites, alhajas y ropa

Si algo llama poderosamente la atención de un lector nuevo de las dos obras, es el dominio del léxico de la moda femenina en ambas, especialmente de afeites, alhajas y ropa o vestimenta. Muchos han sido los críticos que han parado mientes sobre este asunto, realmente *rara avis* en la literatura de la época. El único ejemplo comparable, bastante anterior, sería el del arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor*. La materia ha sido incluso objeto de una Tesis Doctoral de María Pilar Romero del Castillo³⁶. Son numerosos los trabajos al respecto, entre otros de Isabel Colón³⁷ y Alicia Martínez Crespo³⁸. Todos ellos insisten en el abrumador conocimiento de dicho léxico por los autores de ambas obras.

La investigadora citada, María Pilar Romero del Castillo, ha elaborado unas tablas comparativas de las palabras relacionadas con el mundo de los afeites que aparecen en ambas obras, ordenadas alfabéticamente, y podemos comprobar en un simple vistazo que muchas de estas palabras se repiten en ambas obras³⁹. Recoge 65 términos en el *Corbacho* y 119 en *La Celestina*, aunque justo es reconocer que en éste último caso, como señala Pilar Romero, la mayor parte aparecen en el primer acto, en el conocido diálogo entre Pármeno y Calixto, donde aquél le explica los oficios de Celestina. En todo caso, se trata de algo único en la literatura de su tiempo. Ningún otro escritor muestra un dominio de dicho léxico como Alfonso Martínez de Toledo y el autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*.

36.– María Pilar Romero del Castillo, *Los afeites femeninos en la Edad Media española. Estudio léxico. Tesis doctoral*, Recuperado de: <<https://hera.ugr.es/tesisugt/24309230.pdf>>. Consultado 03/05/2018.

37.– Isabel Colón Calderón, «De afeites, alcoholes y hollines», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 13 (1995), pp. 65-82.

38.– Alicia Martínez Crespo, «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp. 197-222.

39.– Apéndice I, *Los afeites femeninos en la Edad Media española. Estudio léxico*. Tesis doctoral, *op. cit.*, p. 363 y ss.

Tal riqueza léxica le llevó a decir a alguien tan experto en ambas obras como Marcelino Menéndez y Pelayo que «*El Corbacho* es el único antecedente digno de tenerse en cuenta para explicarnos de algún modo la perfección de la prosa de la *Celestina*»⁴⁰.

En cuanto al léxico de las alhajas y de los adornos femeninos, la riqueza de ambas obras es notable. Tomemos el ejemplo menos conocido del *Corbacho*, especialmente el capítulo que titula el arcipreste «De cómo la mujer es murmurante e detractora», donde dice:

Buenos paños de escarlata con forraduras de martas finas, saya de florentín con cortapisa de veros trepada de un palmo, faldas de diez palmos rastrando forradas de camocán; un pordemás forrado de martas zebellinas con el collar lançado fasta medias espaldas, las mangas de brocado, los paternostres de oro de doze en la honça, almanaca de aljófar (de ciento era los granos), arracadas de oro que pueblan todo el cuello; crespina de filetes de flor de açuena con mucha argentería, ¡la vista me quitavan! Un partidor tan esmerado y tan rico que es de flor de canela, de filo de oro fino con mucha perlería; los moños con temblantes de oro e de partido cambrai; todo trae trepado de foja de figuera; argentería mucha colgada de lunetas e lenguas de páxaro e retronchetes e con randas muy ricas; demás un todo seda con que cubría su cara, que parescía a la reina Sabba; por mostrarse más fermosa, axorcas de alambar engastonadas en oro, sortijas diez o doze, donde ay dos diamantes, un çafir, dos esmeraldas; lúas forradas de martas para dar con el aliendo luzor en la su cara e revenir los afeites: reluzía como un espada con aquel agua destilada. Un textillo de seda con tachones de oro, el cabo esmerado con la fevilla de luna, muy lindamente obrado; chapines de un xeme poco menos en alto, pintados de brocado. Seis mugeres con ella, moça para la falda, moscadero de pavón todo algaliado; safumada, almizclada, las cejas algaliadas, reluziendo como espada. (Gerli 1979: 157)

El arcipreste se regodea, con evidente conocimiento y gusto en la expresión, muy experta, en la exhaustiva relación de joyas. La riqueza de las palabras, la enorme variedad léxica y la exacta relación de sus nombres convierte al *Corbacho* en el mejor ejemplo y fuente estimable del conocimiento de las joyas y alhajas en la baja Edad Media.

40.— *Obras completas de Marcelino Menéndez Pelayo*. Tomo II. Volúmenes I y II. *Orígenes de la novela*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2017, p. 130.

Lo dicho anteriormente para los afeites, joyas y alhajas, podría decirse también del mundo del ropaje y de la moda en el vestir, con ejemplos como el que señalo a continuación:

[...] las gorgueras de seda de impla e de lienço delgado brosladas, randadas; mangas de alcandora de impla de axuar, camisas brosladas —¡esto ya non ha par!— mangas con puñetes, frunzidas e por frunzir, otras también brosladas e otras por broslar; pañezuelos de manos a dozenas; e más bolsas e çintas de oro e plata muy ricamente obradas [...] (Gerli 1979: 158)

La riqueza léxica del arcipreste de Talavera es de tales dimensiones que solo es comparable a la del otro arcipreste, el de Hita, Juan Ruiz. Absolutamente nadie demuestra hasta entonces su dominio léxico de campos tan específicos como los señalados. La única obra que está a su altura es claramente la *Comedia de Calixto y Melibea*, especialmente el primer acto. No puede tratarse de una simple casualidad. Es evidente, por tanto, que el autor de esa parte de la luego llamada *Celestina* es Alfonso Martínez de Toledo.

8.– La oralidad en las dos obras

Cada día son más los críticos que estudian las características orales de las dos obras, seducidos por su riqueza léxica y sus marcas presentes en ambos textos. Uno de los que mejor la ha trabajado en el periodo en que se sitúan ambas es el profesor José Jesús Bustos Tovar, quien señala que

Tradicionalmente, los estudios del discurso coloquial se han centrado en describir ciertos rasgos lingüísticos que se estiman caracterizadores de este tipo de comunicación, tales como la frecuencia de anacolutos, la fragmentación de la secuencia oracional, la suspensión de la secuencia elocutiva, la repetición mediante diferentes procedimientos, la elipsis, la omisión de signos verbales sustituidos por la entonación o por significados léxicos referidos a la gestualización, etc.⁴¹

Concluye sin embargo Tovar que dichas características no son exclusivas de la lengua oral. Más bien lo que determina la oralidad es la subordinación de las estructuras sintácticas al mensaje. A este respecto, el primer y mejor ejemplo que pone el profesor Tovar es el *Corbacho* del arcipreste de Talavera. A este respecto, la técnica de su autor consistiría en lo siguiente:

41.– J. J. Bustos Tovar, «De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional», *Crítica*, 81-82 (2001), pp. 191-206 (p.81).

La técnica del autor consiste básicamente en construir una situación prototípicamente coloquial, que hace esperar al lector una espontaneidad verbal correspondiente a tal situación. A ello se añaden las condiciones de familiaridad entre locutor y alocutario, y un tipo de registro de lengua adecuado a esa situación. Incluso aparecen signos de alusión a lo consabido que son necesarios para dotar de significado lingüístico a ciertas unidades oracionales del texto. Más todavía, el autor logra crear una situación dialógica en la que el lector tiene que suponer la existencia de respuestas y réplicas del alocutario que no se verbalizan en el enunciado, pero que están presupuestas. De este modo la presuposición pragmática es otro de los elementos organizadores del diálogo textualizado. También se testimonia un abundante uso de la repetición, como forma de expresión del énfasis del habla coloquial [...]

El estilo directo del habla del *Corbacho*, según Tovar, lo que busca es una perfecta cohesión interna del mensaje, muy coloquializado y perfectamente asumible por un texto. De tal manera, en su opinión

Lo conversacional se manifiesta en la selección léxica y en la estructuración sintáctica, pero el discurso se construye de acuerdo con un modelo organizativo cuidadosamente planificado, de tal modo que, basándose en ciertas condiciones pragmáticas del coloquio, las transforma para que se incrusten en la escritura. En algunos casos, ese modelo se impone a lo propiamente coloquial, y entonces aparecen en estilo directo enumeraciones, similitudines, sinonimias, antítesis, paralelismos, acumulaciones descriptivas, etc., rasgos éstos que son casi exclusivos de la escritura⁴².

Es cierto que los rasgos de oralidad, aunque muy presentes, no lo están tanto en la *Comedia de Calixto y Melibea* como en el *Corbacho*. Según Stephen Gilman, la elocución va en la obra de Rojas dirigida a una segunda persona aunque no hay que perder de vista el hecho de que la obra fuera escrita para una lectura en voz alta para un público que la oía de forma colectiva. A este respecto, la estructura del *Corbacho* está conformada por un «tú» a quien se dirige el autor y una constante presencia de la primera persona en lo que parece ser un monólogo o soliloquio de los «personajes» de la obra, que evidentemente no son tales, sino una grabación de

42.- *Ibidem*, p. 200.

una forma de ser y de expresar innominada y genérica. Véase este perfecto ejemplo al respecto:

¡Triste de mí, que yo limpia soy como el agua, aliñada, ataviada! Trabajar, velar, ganar, endurar, esto sí fallarán en mí: la blanca en mi poder es florín. Si yo como otras toviere, florecerían y ganarían las cosas en mi poder. Mas, señora, ¿qué me diréis? ¿quién non tiene, que pásase el mes y el año que non vos daría fe qué moneda corre? Que mi vida nunca es sinón de día e de noche trabajar e nunca medrar; e lo peor que non soy conocida nin presciada, soy desfavorecida. Pues otro era mi padre que non era su abuelo. ¡Loado sea Dios que me quiso tanto mal! Mi ventura lo fizo; que si Dios andoviese por la tierra, treinta mill en axuar truxe e en dineros contados, e aquélla en camisa la tomó su marido. Peor só que amigada, nunca más medré desta saya, que esta otra que tengo, perdone Dios a mi padre, que él me la dexó y él se la ganó. Pues, ¿qué medré, amigo, después que esté con vos? Fadas malas, filar de noche e de día. Esta es mi bienandança. (Gerli 1979: 155 y 156)

Evidentemente, en el *Corbacho* no hay diálogos en estilo directo propiamente dichos, pero estamos asomándonos y a punto de dar el salto hacia ello: un pequeño empujón y ya estaremos allí. Aunque conviene no perder de vista las marcas del género a que pertenece: a una *reprobación* o texto en prosa con unas características muy determinadas. Aunque en realidad las cuatro partes de la obra marcan cuatro formas genéricas diferentes. No estamos, evidentemente, en el terreno de una obra teatral, aunque son muchas las marcas de oralidad que aparecen en el *Corbacho* cercanas a las que singularizan a la *Comedia de Calixto y Melibea* como obra para ser leída.

Para Manuel Seco, el *Corbacho* es la primera «obra importante de la literatura coloquial»⁴³. Yo diría que es la primera que sabe mimetizar el habla de la calle y de sus habitantes en la península en toda la Edad Media. Consecuencia de ello será el habla de *La Celestina*. A estas alturas, la crítica es unánime a este respecto. Es raro el crítico que, cuando se refiere a la oralidad en *La Celestina*, no menciona como fuente ineludible al *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo. Singular es a este respecto la traslación del habla femenina en el *Corbacho*, que luego tiene su máxima expresión en la obra de Rojas. Mariela de la Torre lo expresa con acierto:

43.— Manuel Seco, «Lengua coloquial y literatura», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 129 (1983), pp. 3- 22 (p. 21).

Ahora bien, todos los estereotipos que hemos mencionado los hallamos ya en *El Corbacho*. Así, las mujeres a las que el Arcipreste presta su voz o —para decirlo con mayor propiedad— remeda, hablan precisamente de temas superficiales: belleza, afeites, modas, chismes sobre las vecinas y amigas, etc. Su lenguaje es fuertemente emotivo, con predominio de las funciones fática y expresiva frente a la referencial, salpicado de abundantes alusiones al yo, a sus sentimientos y puntos de vista. Su discurso es asimismo proclive a las quejas y a la auto-consolación. Plagado como está de preguntas retóricas, preguntas-eco, interjecciones y modulaciones interrogativas de carácter fático, puede decirse que carece de asertividad. Ello, conjugado con la profusión de truncamientos, elipsis y redundancias, apunta a la vez a una marcada inseguridad lingüística. Vemos pues, que la charlatanería, el chismorreó, las quejas, los temas de conversación banales, el interés por lo superficial, la dislocación sintáctica, el uso y abuso de las interjecciones y un sinnúmero de otros recursos expresivos, constituyen un discurso femenino mimetizado que, en el arcipreste toledano, sorprende por sus similitudes con las caracterizaciones estereotípicas actuales. Esta segunda parte con sus 14 capítulos constituye en su totalidad una ilustración de los tópicos más socorridos sobre el lenguaje femenino, rayana incluso con la caricatura⁴⁴.

La misma autora señala como recursos de oralidad que aparecen en el *Corbacho* —y por extensión también en la *Comedia de Calixto y Melibea*— los siguientes: abundante empleo de diminutivos con carácter afectivo o despectivo en otras ocasiones; uso constante de interjecciones dentro de un uso apelativo del lenguaje y con constantes marcas de función expresiva; reiteración de una sintaxis de oración corta, con abundancia de yuxtapuestas; escasa trabazón sintáctica; oraciones incompletas conforme al habla coloquial; ruptura de la cohesión sintáctica, etc. Y, a nivel léxico, abundancia de voces de máxima expresividad: maldiciones, voces malsonantes, formas hiperbólicas y caricaturescas, prefigurando incluso algunos recursos quevedescos.

En definitiva, y sin necesidad de ser prolijo, es evidente que toda la crítica ha visto la relación lingüística de ambas obras con el habla popular de

44.— Mariela de la Torre, «Mímesis del discurso femenino y estereotipos de género en *El Corbacho*», Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_2_044.pdf>. Consultado 03/05/2018.

su época, con claras muestras de oralidad en ambas, las que mejor manifiestan una oralidad que luego retomará la literatura picaresca.

Ello no excluye, naturalmente, el empleo de voces cultas, cuando ello lo permite. No olvidemos que el *Corbacho* es un tratado clerical y que en muchos momentos el arcipreste de Talavera hace uso de unos conocimientos notables en áreas como el derecho, los tratados doctrinales, los libros sagrados, etc. en exhibiciones de virtuosismo más que notables. Algo muy marcado a partir de la mitad de la obra, cuando deja el tema de la *reprobatio amoris* (en su parte femenina y luego masculina) y se adentra en otras cuestiones más «serias»: las ideas médicas y fisiológicas sobre los humores y la defensa de las ideas cristianas en contra del paganismo astrológico. Y, también, *La Celestina* incluye pasajes de elevado tono con abundancia de formas cultas. El habla de Calixto, en su primer encuentro con Melibea, es un buen ejemplo a este respecto. Ambas obras son sin duda las primeras que muestran a un virtuoso de la lengua que domina todos los registros: culto, semiculto, coloquial y vulgar. Y las dos son ejemplos inigualables en la literatura del siglo xv.

9.- Las notas de estilo y notas lingüísticas comunes en las dos obras

A fecha actual, contamos con diversos trabajos que han estudiado las marcas lingüísticas y de estilo más sobresalientes del *Corbacho*; si bien es cierto que disponemos de muchos más para el caso de *La Celestina*. La realidad es que si restringimos el análisis —por interés y objeto de este estudio— al primer acto de *La Celestina* y a la totalidad del *Corbacho* podemos encontrar rasgos de estilo y estructuras de orden lingüístico muy relevantes que se repiten en ambas obras. Cierto es que comparar dos obras de dimensiones tan diferentes —por la restricción que hago al primer acto en el caso de la *Comedia de Calixto y Melibea*— no permite una validación de datos numéricos que, por fuerza, han de relativizarse. Sin embargo, la presencia en las dos de las siguientes notas que a continuación señalo, me parecen de interés.

a) La constante presencia en *El Corbacho* —en centenares de ocasiones— de «pues» al principio de oración, cuenta con los siguientes ejemplos en *La Comedia de Calixto y Melibea* (primer acto):

- 1.- MELIBEA. Pues, ¡aun más ygual galardón te daré yo, si perseveras!. (Severin 1994: .87)
- 2.- CALIXTO. Pues, ¿cómo sales de la sala? (Severin 1994: 87)
- 3.- CALIXTO. [...] Pues en estos extremos, en que stoy perplexo, lo más sano es entrar e sofrirle e consolarle. Por-

- que, si possible es sanar sin arte ni aparejo, más ligero es guarecer por arte y por cura. (Severin 1994: 90-91)
- 4.– SEMPRONIO. ¿Pues qué? ¿Toda tu vida avías de llorar? (Severin 1994: 95)
- 5.– CALIXTO. Pues porque ayas plazer, yo lo figuraré por partes mucho por estenso. (Severin 1994: 100)
- 6.– SEMPRONIO. Pues créolo. (Severin 1994: 105)
- 7.– SEMPRONIO. Pues, ¿quién está arriba? (Severin 1994: 106)
- 8.– SEMPRONIO. Assí es. Calixto arde en amores de Melibea. De ti e de mí tiene necesidad. Pues juntos nos ha menester, juntos nos aprovechemos. Que conocer el tiempo y usar el hombre de la oportunidad haze los hombres prósperos. (Severin 1994: 107)
- 9.– CELESTINA. [...]Pues cree que yo no vine acá por dexar este pleyto indeciso o morir en la demanda. (Severin 1994: 114)
- 10.– CELESTINA. [...] Pues ál le sueño. Al freyr lo verá. [...] (Severin 1994: 116)
- 11.– CALIXTO. Pues ven conmigo: trae las llaves, que yo sanaré su dubda. (Severin 1994: 117)
- 12.– CELESTINA. [...]Pues burla o di por verdad lo falso y cree lo que quisieres: que él es enfermo por acto y el poder ser sano es en mano desta flaca vieja. (Severin 1994: 120)
- 13.– CELESTINA. ¡Pues fuego malo te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo! ¿Por qué me persigues, Pármeno? ¡Él es, él es, por los santos de Dios!; allégate a mí, ven acá, que mill açotes y puñadas te di en este mundo y otros tantos besos. ¿Acuérdate, quando dormías a mis pies, loquito? (Severin 1994: 120)
- 14.– CELESTINA. [...] Pues aquellos no deven menos hazer, como sean en facultades menores, sino vivir a su ley. (Severin 1994: 122)
- 15.– PÁRMENO. Pues yo con ellos no biuiría contento y tengo por honesta cosa la pobreza alegre. Y aun más te digo, que no los que poco tienen son pobres; mas los que mucho desean. Y por esto, aunque más digas, no te creo en esta parte. Querría passar la vida sin embidia, los yermos y aspereza sin temor, el sueño, sin sobresaltos, las injurias con respuesta, las fuerças sin denuesto, las premias con resistencia. (Severin 1994: 123)

- 16.– CELESTINA. [...] Pues, loado Dios, bienes tienes [...] (Severin 1994: 124)
- 17.– CELESTINA. Pues tu buena dicha quiere, aquí está quién te la dará. (Severin 1994: 125)
- 18.– CELESTINA. ¿No quieres? Pues dezirte he lo que dize el sabio: Al varón, que con dura cerviz al que le castiga menosprecia, arrebatado quebrantamiento le verná y sanidad ninguna le conseguirá. Y assí, Pármeno, me despi-do de ti y deste negocio. (Severin 1994: 127)

b) El empleo del conector de consecuencia «por ende» aparece también en *El Corbacho* en centenares de ocasiones, algo lógico por tratarse de un tratado con elevado contenido doctrinal en muchas de sus partes. No obstante, también aparece en el primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea* en este ejemplo, pese a ser una estructura de carácter culto, muy restringida a un nivel elevado de la lengua y no propio de un texto tan marcadamente oral:

CELESTINA. De los hombres es errar, y bestial es la porfía, *por ende* gózome, Pármeno, que ayas limpiado las turbias telas de tus ojos y respondido al reconocimiento, discreción y ingenio sutil de tu padre, cuya persona, agora representada en mi memoria, enternece los ojos piadosos, por do tan abundantes lágrimas vees derramar. (Severin 1994: 128)

c) El común empleo de los diminutivos en ambas obras en ocasiones de forma muy seguida, como en los casos más conocidos de la *Comedia de Calixto*, recordando al arcipreste de Hita. También esta serie continuada de diminutivos tiene ejemplos relevantes en el *Corbacho*, como los que ahora aporto:

- 1.– Alonsillo, ven acá, para mientes e mira que las plumas no se pueden esconder, que conocidas son. Comadre, ¡Vedes qué vida está tan amarga! ¡Yuy, que agora la tenía ante mis ojos! Llámame, Juanillo, al pregonero, que me la pregone por toda esta vezindad. Llámame a Trotaconventos, la vieja de mi prima, que venga e vaya de casa en casa buscando la mi gallina ruvia. ¡Maldita sea tal vida! ¡Maldita sea tal vezindad! Que non es el hombre señor de tener una gallina; que aún no ha salido el umbral que luego non es arrebatada. (Gerli 1979: 151)
- 2.– E después bía a llorar, filar la rueca e el torno, fazer alvaneguillas, echandillos, cruzadillos, sudarios, bolsillas; broslar almohadas, fruteros, pañezuelos; coser camisas,

estiradillas; fazer almanacas de cuentas e muchas otras cosas —e tan buen día que fallen que fazer, que non les sale el jornal a diez cornados. (Gerli 1979: 186)

3.— Fázense simplezillos como mugeres, la boz delgadilla, fablan muy de paso; todavía los fallaréis entre mugeres, pero non de las viejas. Asiéntanse en tierra llana como ellas; dan a entender que son vírgenes e que nunca muger conosçieron ni las querrían ver, salvo para las confesar e aconsejar que bivan bien: esto porque se fíen en ellos una vez, e porque puedan usar donde mugeres estén con toda ficta onestidad. (Gerli 1979: 262)

d) Uso de la forma exclamativa ¡*guay!* de carácter marcadamente oral la localizo veinticinco veces en el *Corbacho* y tres veces en el primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*.

e) Uso del modismo *matador* en las dos obras, con ocho cómputos en el *Corbacho* y tres en el primer acto de la *Comedia*.

f) Innumerables refranes, frases hechas, *dicta et facta* de carácter culto en el *Corbacho* que también aparecen en la *Comedia* y que podría ser objeto de una monografía y que forzosamente no caben en este trabajo por sus inevitables limitaciones. Son tan evidentes, que simplemente lo menciono.

g) La referencia al término *gordo* en relación a los clérigos. Es bien conocida la respuesta de Celestina en el primer acto sobre el «ministro el gordo» que estuvo con sus prostitutas. También en el *Corbacho*, en una ocasión, se alude a «aquellos gordos, ricos e bien vestidos abades»:

Pues pasemos por la Trenidad a ver el casco de Sant Blas; vamos a Santa María, veamos cómo se pasean aquellos gordos, ricos e bien vestidos abades; vamos a Santa María de la Merced, oiremos el sermón. (Gerli 1979: 185)

h) El término *ximio* o *simio* en el primer acto de la *Comedia* forma parte de los momentos más recordados de la obra, donde se dice:

SEMPRONIO. Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fue?
Testigo es el cuchillo de tu abuelo. (Severin 1994: 96)

En el *Corbacho* en su lugar se emplea el ambiguo término «monico» —forma llana, no esdrújula— que, también, puede tener el significado de ‘solitario, que ama la soledad’ o ‘monje anacoreta’ como derivada de las formas *mónos* o *monachus*, aunque también otro significado más sexual, en relación al animal salvaje:

Aconórtese con la mala vejedad, con su cuero curtido, su vientre rugado, su boca fedionda e dientes podridos:

que para moço, moça hermosa, e que la quemem a la vieja ranziosa; y para moça, moço gracioso e que rebiente el viejo enojoso. Por quanto quiero que sepas que esta buena madre, señora, fizo contra horden de matrimonio. Pues, la buena nuestra dicha madre vejota poco curó de guardar matrimonio, salvo *tomar consejo del monico por haber mala vejez*. (Gerli 1979: 225-226)

En verdad, la relación de semejanza en el lenguaje de ambas obras (abundancia de enumeraciones, formas paralelísticas, empleo de sinónimos, recurrentes elipsis para agilizar la expresión y economizar recursos, uso de la ironía y también de la sátira descarnada, dobles sentidos de las palabras, antítesis, acumulación, gradación, metáforas y comparaciones) es enorme y a ello se han referido investigadores como J. González Muela en su edición al *Corbacho*⁴⁵; Arnold Steiger en su «Contribución al estudio del vocabulario del Corbacho»⁴⁶, o Erich von Richthofen⁴⁷. Remito al también veterano trabajo de *Concordancias del arcipreste de Talavera* de Ralph Paul De Gorog y Lisa S. De Gorog⁴⁸. También el estudio que relaciona el estilo de las dos obras: «Der Arcipreste de Talavera und die Celestina». Y para el mejor conocimiento de los refranes en el *Corbacho* al de José Ramón Araluce-Cuenca: *Sintaxis de la paremia en el arcipreste de Talavera*⁴⁹.

En resumen, y como dijo D. Marcelino Menéndez y Pelayo, la lengua del arcipreste de Talavera es «un monumento de la lengua castellana», como lo es también el primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*. A este respecto, y como señala Luis Suárez Fernández, «la *Celestina* debe mucho al arcipreste de Talavera por la hábil combinación del estilo elegante y del habla popular»⁵⁰.

10. Los cuatro humores en la *Comedia de Calixto y Melibea*

La tercera parte del *Corbacho* desarrolla la conocida idea medieval de los cuatro humores. Según esta teoría —basada en preceptos pitagóricos y neoplatónicos— se encuentran en el hombre cuatro humores que rigen su comportamiento y modo de actuar. Estos son: la sangre (carácter

45.— *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, (ed. de Joaquín González Muela), Madrid, Castalia, 1969.

46.— *Boletín de la Real Academia Española*, IX (1922), pp. 503-525; X (1923), pp. 26-54, pp. 158-183 y pp. 285-293.

47.— «Alfonso Martínez de Toledo und sein Arcipreste de Talavera, ein kastilisches Prosawerk des 15. Jahrhunderts», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXI (1941).

48.— Madrid, Gredos, 1978.

49.— *Studia Humanitati* (1985).

50.— *Los Trastámara y la unidad española (1369-1517)*, Madrid, Rialp, 1981, p. 145.

sanguíneo), flema (carácter flemático), bilis amarilla (carácter colérico) y bilis negra (carácter melancólico). El predominio de uno de ellos marca la forma de ser del individuo. El arcipreste asume dichas ideas y las expone ajustándolas al tema del amor y refiriéndose a las cuatro clases de hombres: sanguíneos, coléricos, flemáticos y melancólicos. A los primeros los relaciona con el aire; a los segundos con el fuego; a los flemáticos con el agua y a los melancólicos con la tierra, Además, el hombre sanguíneo es

placentero, riente e jugante, e sabidor, dançador e bailador, e de sus carnes ligero, franco e ombre de muchas carnes e de toda alegría es amigo, de todo enojo enemigo, e ríe de grado e toma plazer con toda cosa alegre e bien fecha. Es fresco en la cara, en color bermejo e fermoso, sobejo, honesto e mesurado; este tal es misericordioso e justiciero; que ama justicia e mesura, mas non por sus manos fazerla nin executarla; antes es tanta la piedad que en su corazón reina, que non le plaze ver execuçión de ninguno que biva, antes ha duelo de qualquier animal irracional que vea morir o penar. (Gerli 1979: 206-207)

Los coléricos, en palabras del arcipreste, se caracterizan por las siguientes notas:

[...] son irados muy de rezió, sin temprança alguna. Son muy sobervios, fuertes e de mala complisión arrebatada, pero dura breve tiempo; pero el tiempo que dura son muy perigosos. Son ombres muy sueltos en hablar, osados en toda plaça, animosos de corazón, ligeros por sus cuerpos; mucho sabios, sobtiles e ingeniosos; muy solícitos e despachados; a todo perezoso aborresçen; son ombres para mucho. Estos aman justiçia e non todavía son buenos para la mandar, mejores para la executar; así son como carniçeros crueles, vindicativos, al tiempo de su cólera, arrepentidos de que les pasa. Son de color blanquinosa en la cara. E son de sus preduminaçiones estos tres signos: Aries, Leo e Sagitarius: ardientes como el fuego. Reinan estos tres signos en levante, e son muy fuertes ombres e los demás a perder. (Gerli 1979: 207)

Los flemáticos son, en la descripción del arcipreste

dormidores, pesados, más flojos que madexa, nin bien son para reír nin bien son para llorar; fríos, invernizos, de poco hablar, solitarios, medio mudos, fechos a machamartillo, sospechosos, non entremetidos, flacos de saber, ligeros de seso, judíos de corazón e mucho más

de fechos. Son de su predominación tres signos: Cáncer, Escorpius, Piscis. Reinan estos tres signos a la parte de la trasmontana. La color tienen como de abuhados. (Gerli 1979: 208)

Y, finalmente, los melancólicos

son hombres muy irados, sin tiento nin mesura. Son muy escasos en superlativo grado; son incomportables donde quiera que usan, mucho riñosos e con todos rifa-dores. Non tienen temprança en cosa que fagan, sinón dar con la cabeça a la pared. Son muy inicos, maldizientes, tristes, sospirantes, pensativos; fuyen de todo logar de alegría; non les plaze ver ombre que tome solaz con un paperote. Son sañudos, e luego las puñadas en la mano, porfiados, mentirosos, engañosos; e inumerables otras tachas e males tienen. Son podridos, gargajosos, çeñudos e crueles sin mesura en sus fechos. Esto todo susodicho se entiende de las complisiones de cada una de las dichas calidades en él más predominantes. Empero, si otra complisión mejor ayudase a la mala en cantidad mayor que ella, fará a la persona perder la propia e allegarle a la que le ayuda, e será demudado en la mejor complisión. (Gerli 1979: 208-209)

Muchos de los personajes de la *Comedia de Calixto y Melibea* se ajustan casi milimétricamente al esquema teórico que plantea el arci-preste de Talavera en el *Corbacho*. Así, Calixto es claramente sanguíneo: busca el placer y la risa, es de color bermejo y se siente atraído por el amor que le provoca excitación, necesidad de alcanzar sus deseos y por ello pone en movimiento todos los recursos a su alcance para conseguir a Melibea.

Pármeno se muestra inicialmente como melancólico, y como tal se comporta ante Sempronio, al que recrimina y con quien se enfada por su actitud contra su común amo, Calixto. Pero más tarde, muda su actitud y asume un comportamiento colérico, como su amigo y compañero Sempronio.

Esta teoría no solo está presente en los personajes en el primer acto. En el resto se mantiene el mismo esquema y apenas se modifica la estructura de carácter de los personajes. Elicia y Areúsa son sanguíneas —tipología dominante en la obra sin duda—; e incluso Melibea, que inicialmente aparece como un ser flemático, se convierte finalmente en sanguínea por la intervención de Celestina. Ésta última es quizás la más constante en su forma de ser y de actuar, aunque su carácter colérico se acentúa a lo largo de la obra y termina provocando la cólera del resto de los personajes, especialmente Pármeno y Sempronio que acaban dándole muerte.

En cualquier caso, es evidente que la *Comedia de Calixto y Melibea*, y por extensión toda la obra, es un perfecto juego de caracteres, de personajes que actúan movidos por sus intereses y que, finalmente, se precipitan por sus propias acciones. La obra tiene para todos un final trágico porque, sin duda, han ofendido a Dios y han actuado contraviniendo las normas fundamentales de la religión y de los principios de la libertad: son esclavos del amor y esclavos de su propia ambición material. La única escapatoria para otra interpretación no religiosa del trágico desenlace sería la culpabilización del *fado*, de la mala suerte o fortuna que precipita los acontecimientos con el desgraciado accidente de Calixto. Pero el autor de la obra se ocupa de cerrar esta posible puerta tal y como pretende Pleberio con sus quejas y lamentos del final y de la obra y, así, el autor inserta como últimas palabras del texto las conocidas voces latinas que, tomadas de la *Biblia*, cierran la obra: «*in hac valle lacrymarum*» que dejan muy a las claras el origen de los males y la causa del final de la obra. No es la mala fortuna la causa de la muerte de Melibea y del resto de los personajes: es voluntad de Dios por sus malos actos. Tesis que coincide absolutamente con la teoría que desarrolla Alfonso Martínez de Toledo en la parte final, o cuarta, del *Corbacho*.

11. La teoría astral del arcipreste de Talavera en el *Corbacho*. Lectura de *La Celestina* a la luz de la misma

El arcipreste de Talavera lleva a cabo en la parte cuarta del *Corbacho* una reprobación de las teorías astrológicas tan debatidas durante toda la Edad Media. No olvidemos el ejemplo de un astrólogo reconocido en su tiempo como Enrique de Villena, al que se atribuye el *Tratado de astrología* en que se expresan ideas de la ciencia astrológica de origen probablemente judaico. *El Laberinto de Fortuna o trescientas* —1444—, de Juan de Mena, obra posterior al *Corbacho* (1438) del arcipreste de Talavera, se configura, frente a la obra del arcipreste, como un puro juego mitológico en un castellano culto lleno de virtuosismo expresivo. Es ésta última todo un alarde de conocimiento histórico planteado con un único objetivo: alabar la grandeza y el futuro sin par del rey Juan II de Castilla y de su valido Álvaro de Luna. No hay que olvidar que el mismo Mena colaboró prologando el *Libro de las claras e virtuosas mujeres* de D. Álvaro de Luna, cuyo manuscrito está datado en 1446 por José Manuel Fradejas⁵¹, ocho años después de la obra del arcipreste (1438), donde se asume un punto de vista radicalmente contrario al del arcipreste en el tema femenino. Quizás

51.— «Manuscritos y ediciones de las Virtuosas e claras mujeres de don Álvaro de Luna», en *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, corrd. Por Ian Macpherson, 1997, pp. 139-152.

la *demanda final* que acompaña al texto del *Corbacho*, añadida mucho más tarde, sea una suerte de contestación a la obra de Álvaro de Luna.

Conocemos muy bien la animadversión que sintió Alfonso Martínez de Toledo por el influyente condestable Álvaro de Luna. En la *Atalaya de las corónicas* da noticia de ello y no pierde ocasión para zaherirlo⁵². A buen seguro, coincidieron en muchas ocasiones en la corte y en las tierras del todopoderoso miembro de los Luna, bajo cuya jurisdicción estaba Talavera de la Reina y amplios territorios de la actual provincia de Toledo, y otros muchos lugares. Es muy probable que esta animadversión se extendiera también a una persona muy unida a D. Álvaro, Juan de Mena, quien prologa la obra citada.

Mena en su obra *El laberinto de Fortuna* asume un punto de vista muy profano y así aparece casi como un juego todo el tema relativo a la astrología. En verdad se trata de un puro ejercicio de adulación de Juan II y D. Álvaro de Luna, que —viene a decir Mena— están por encima de la rueda de la fortuna y el futuro les deparará todavía mayor gloria y éxitos. Aunque erró de pleno en cuanto al condestable: le acabaron cortando la cabeza en ejecución pública, de lo que debió alegrarse el arcipreste de Talavera.

El *Corbacho*, en su última parte, asume un punto de vista muy diferente al que mostrará pocos años después—1444— Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna*, mucho más cercano al Renacimiento italiano y a las tradiciones humanísticas y mitológicas, pese a la escasa diferencia en años de ambas obras, apenas seis. El arcipreste considera que todo se subordina a la voluntad divina, y así tampoco los astros tienen autonomía fuera de aquélla. En relación a la *Comedia de Calixto y Melibea*, podríamos decir que Pleberio se equivoca cuando pretende achacar a la fortuna el desenlace trágico de su hija. La idea que subyace es la misma que en el *Corbacho*: el final desastrado de Melibea y por ende de todos los personajes de la obra es voluntad de Dios como castigo por sus malas palabras y malos actos que contravienen el respeto debido. El loco amor de los dos jóvenes, la avaricia de criados, de Celestina y del padre de Melibea, más ocupado de sus negocios que de vigilarla, encuentran un *lógico* desenlace conforme a las ideas ya expuestas en el *Corbacho*.

12.— La demanda final del *Corbacho* y *La Celestina*

Se trata de la parte última de la obra añadida con posterioridad al manuscrito de 1466 que conocemos como el más antiguo. En las ediciones hasta Martí de Riquer no se dudó de la autoría del arcipreste; y fue aquél

52.— Un buen trabajo que estudia la animadversión aludida del arcipreste contra el condestable y su familia es el de Julio Vélez-Sáinz, «Propaganda y difamación: Alfonso Martínez de Toledo, el linaje de los Luna y el arzobispado de Toledo», *Romance Philology*, 62 (2008), pp. 137-157.

quien por primera vez cuestionó su atribución. Otros estudiosos, estableciendo concordancias entre el texto de la demanda y el resto de la obra, como Ralph de Gorog⁵³, de la Universidad de Georgia, muestran sus dudas sobre la común autoría. Sin embargo, un profundo y detallado estudio de estilo de la profesora Mercedes Turón⁵⁴ se la concede a Alfonso Martínez de Toledo. La mayor parte de las ediciones actuales incluyen habitualmente la *demanda* o *enmienda* al final de la obra.

Muchos críticos no han querido otorgarle a dicho texto valor alguno, por creerle un *sinsentido* que rompe toda la lógica de lo expuesto con anterioridad. Otros, simplemente, lo han silenciado. En realidad, creo que Alfonso Martínez de Toledo recibió alguna «queja» respecto al tono de muchas partes de su obra, tras haberse mostrado exagerado en su misoginia, incluso para su tiempo. Como contrapartida, quizás, la obra citada de Álvaro de Luna, con prólogo de Mena, vino a moverle, junto con las anteriores requisitorias, a rectificar o enmendar —previa recepción de la demanda— el tono de su reprobación de las mujeres pidiendo perdón con el añadido.

¿Existe una flagrante contradicción? A ojos del siglo XXI, por supuesto. Pero en su momento se trataba de un ejercicio o juego de carácter literario. Alfonso Martínez de Toledo ideó toda su obra con un fin fundamental: dar pruebas de sus calidades como escritor, ante la corte de Juan II, asumiendo el género de las *reprobatio*s y dándole forma de acuerdo a su oficio y condición (clérigo y bachiller en decretos). De ahí que la obra tenga mucho de exhibicionismo y de apología de sus calidades como clérigo, como bachiller y como escritor ante la corte de Juan II, donde surge una generación de importantes escritores como el citado Juan de Mena, el Marqués de Santillana, Pedro López de Ayala, el romancero, los cancioneros, la novela sentimental, y las novelas de caballerías, entre otras muchas manifestaciones literarias de la época. Con la enmienda añadida, que toma como excusa un sueño en que se le aparecieron diversas mujeres reclamando por cómo las había tratado, pide perdón a quienes se sintieran molestas.

Evidentemente, un modelo que tuvo en consideración el arcipreste fue el *Corbaccio* de Giovanni Boccaccio. Pero curiosamente, el mismo autor italiano había escrito previamente su *De claris mulieribus*, al menos quince años antes. Su *Corbaccio* nace de una decepción personal por una dama que se burló de sus pretensiones amorosas cuando era ya hombre entrado en años, la cual se rió públicamente de él. En el caso de Alfonso Martínez de Toledo, el proceder es justamente el contrario: su defensa

53.— «La atribución de la Demanda al arcipreste de Talavera», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 7-1 (1982), pp. 73-81.

54.— Mercedes Turón, «La enmienda de *El arcipreste de Talavera* escrita por Martínez de Toledo», *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas*, IV-2 (1988), pp. 99-128.

de las mujeres —a solicitud o demanda, por supuesto— es posterior a su *Corbacho*. En cualquier modo, tanto uno como otro asumen sus obras como un puro juego de virtuosismo. De hecho el género de las *reprobatio*s formaba parte de las exposiciones estudiantiles universitarias y consistía en atacar una posición aportando toda clase de razones para demostrar las cualidades persuasivas del examinando. Bajo ese punto de vista ha de tomarse en buena medida la obra del arcipreste de Talavera. José Luis Canet⁵⁵ ha analizado con detalle el influjo cultista ejercido por Ovidio y su *Ars amandi* y su menos citada *Reprobatio amoris*, fundamental origen de las reprobaciones medievales.

Sin duda, la *Comedia de Calixto y Melibea* de Alfonso Martínez de Toledo es la parte práctica a la teórica conformada por el *Corbacho*. Si ésta última asume un punto de vista cristiano, frente al paganismo astrológico, advirtiendo contra las hechiceras y contra las malas mujeres, contra el amor loco y contra los jóvenes enamorados, marcados por sus rasgos característicos según la teoría de los humores, la *Comedia* nos muestra dicha teoría encarnada en personajes que se ajustan a la teoría previamente contenida en el *Corbacho*. No hay en ningún caso colisión entre ambas obras, sino una comunidad de ideas. De ahí el final lógico que se anticipa desde la primera intervención de Calixto en el huerto de Melibea. Quizás una parte de la crítica ha insistido en la parte más moderna de la obra, cuando anticipa importantes novedades del siglo que se avecina: cambios sociales en las relaciones amo/criados ya no basadas en el vasallaje sino en el puro interés dinerario; ridiculización de los nobles por los criados anticipando un cambio de las estructuras medievales o del antiguo régimen en estamentos y formación de las clases sociales; presencia del tiempo medido como ejemplo de la nueva sociedad capitalista que se va conformando. Pero en realidad en la obra subyace una visión mucho más del *fugit dies* medieval que del *carpe diem* renacentista. Como ha señalado José Luis Canet con acierto en su estudio citado, el gran tema de la época es el del amor, siguiendo una fuente fundamental del arcipreste de Talavera, el también capellán Andreas —como Alfonso Martínez de Toledo que también lo fue, esta vez del rey Juan II— para el cual «el amor a Dios es siempre superior al de los hombres»⁵⁶.

El arcipreste, la *Comedia de Calixto y Melibea* y el *Corbacho* pertenecen a la Edad Media, aunque ya van apuntando novedades. Por eso quiero acabar este estudio aludiendo a lo expresado al inicio del mismo: Rojas sabía quién era el autor de la obra, del que había *oído* hablar, sabía que era

55.— «Literatura ovidiana (*Ars amandi* y *Reprobatio amoris*) en la educación medieval», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 8 (2004). Recuperado de: <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista8/ArsAmandi.pdf>>. Consultado 03/05/2018

56.— «Literatura ovidiana (*Ars amandi* y *Reprobatio amoris*) en la educación medieval», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n.º 8, (2004). Recuperado de: <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista8/ArsAmandi.pdf>>. Consultado 03/05/2018

un clérigo y, muy probablemente, solo acabó la obra, habiendo llevado a cabo el arcipreste de Talavera la mayor parte de la misma. La fortuna, sin embargo, le fue esquivada al arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo, quien ha pasado a la posteridad —equivocadamente— como un escritor de segunda fila, anclado en el pasado medieval, misógino y de poca relevancia personal y literaria. Nada de ello es cierto. Espero haber contribuido en alguna medida a una reivindicación de su figura y a conseguir que se le atribuya la autoría de la *Comedia de Calixto y Melibea* y en buena medida de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*.

13.– Conclusiones

Este estudio ha tratado de desentrañar uno de los mayores misterios de la literatura en lengua castellana: la autoría del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*. Creo haber demostrado que tanto este acto como probablemente la estructura y configuración de los siguientes quince que formaron parte de la primera edición de Burgos —la primera conocida— son obra del clérigo toledano y arcipreste de Talavera Alfonso Martínez de Toledo. Para ello me he apoyado en los siguientes argumentos:

- 1º.– Rojas y Alonso de Proaza construyen un *introito* que ridiculiza los convencionalismos habituales que podemos encontrar en otras obras contemporáneas, cuando se refieren a un destinatario de la carta inexistente, mintiendo luego sobre el lugar de composición de la obra, así como sobre el tiempo que ocupó su escritura. Establecen una atribución de autoría sobre el primer acto (Mena o Cota) tan absolutamente divergente que resulta ineficaz, y tal vez burlesca a todos los efectos. Pero es que, luego, Rojas hace trizas sus palabras sobre preservar su anonimato con los acrósticos de Proaza que —advirtiendo para que no nos olvidemos de leerlos correctamente— establecen el nombre y apellido del autor, estudios, oficio y lugar de nacimiento.
- 2º.– Pese a afirmar que desconoce —como previamente ha dicho— el nombre del autor del primer acto, luego se puede leer entre líneas que se trata de un clérigo ya fallecido hace años, hombre sabio, del que ha «oído» razones sobre su ciencia y que anduvo ocupado en sanar las almas.
- 3º.– El estudio hace referencia a una circunstancia de notable importancia: la cercana aparición de la imprenta, la relación con Proaza —animador de empresas editoriales— y la cercanía de la publicación, con un solo año de distancia respecto a la *Comedia de Calixto y Melibea*, del texto del *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo (Sevilla, 1498).
- 4º.– Este trabajo se decanta, como no puede ser de otra manera, por la existencia de un «primitivo autor» como señala Rojas, por cuestiones

- cada vez más aprobadas por la crítica: la diferencia de estilos y la aparición del llamado manuscrito de Palacio, como se expresa en el estudio.
- 5°.— El estudio presenta un análisis de la onomástica de los personajes estableciendo diferencias entre los que creó el primitivo autor y los nombres más convencionales de Rojas que siguen el esquema clásico de Plauto y Terencio. A este respecto, se establece una relación por pares y se analiza el de Calixto/Celestina, origen del desarrollo trágico de la obra.
- 6°.— El nombre de Calixto, para los lectores contemporáneos, trae el recuerdo de su homónimo el papa Calixto III, tío del papa Alejandro VI del periodo de publicación de la obra. La presencia de tal nombre obedece a una razón de la biografía de Alfonso Martínez de Toledo: ambos se conocieron durante el periodo al servicio del rey aragonés Alfonso V el Magnánimo, durante los diez años que aquél permaneció en dicho reino. Ambos se ocuparon de las relaciones con el papa de turno, y ambos lograron regalías de importancia. Con una no pequeña diferencia: a causa del cambio de actitud respecto al papa por el arzobispo Joan de Casanova y su posterior muerte, el arcipreste de Talavera tuvo que regresar a su tierra, abandonando su brillante *cursus honorum*. Alfonso Borja o Borgia podrá continuar su imparable ascenso que concluirá con la obtención de las máximas dignidades y numerosísimos privilegios para sus familiares. Cierta resquemor debió de quedar en el arcipreste de Talavera que no vio manera de seguir su estela. Quizás el dar tal nombre al protagonista de la *Comedia* sea consecuencia de dicho enojo. Ello permite datar el primer acto a mitad de los años cincuenta, alrededor de 1455. Y ello explica las diferencias en el estilo, claramente más antiguo, con respecto al resto de la obra.
- 7°.— Hay una evidente presencia de referencias al reino de Aragón en la *Comedia de Calixto y Melibea* y en general en toda la obra de principio a fin, que he detallado resumiendo el trabajo de García Valdecasas. La razón es evidente: el arcipreste de Talavera, que llena el *Corbacho* de alusiones a Barcelona, Tortosa y Valencia, como he expresado, hace lo mismo, de forma más atenuada, en la *Comedia*. Tal circunstancia —la presencia de referencias aragonesas a lo largo de toda la obra— no puede explicarse como algo que obedezca a una escritura *ex novo* del jovencísimo Fernando de Rojas, hombre de corta trayectoria vital y al que tenemos muy localizado en La Puebla de Montalbán y Salamanca. Ello me ha llevado a pensar que el primer acto fue dejado intacto por Rojas/Proaza quizás por su enorme calidad literaria y que procedieron a adaptar a sus intereses el resto de la obra, respetando gran parte de la estructura. Ello explicaría la unidad de todo el texto y el sentido de la expresión «acabó» refiriéndose a su trabajo en la misma. Dicha interpretación permite dar al término «acabó» su verdadero significado.

8º.— Este trabajo sitúa el origen del personaje de Celestina en el *Corbacho*, en especial en una hechicera a que se alude, quemada en el Canyet, barrio de Barcelona, de setenta años, de cuya muerte fue testigo el arcipreste de Talavera. A este respecto, se pone en relación lo que se dice en la *Comedia* sobre la localización de su casa, en las *tenerías* —término de las germanías que considero se ha de leer como sinónimo de *mancebía* y no como lugar de las industrias de curtidos— con la anterior referencia del *Corbacho*. Evidentemente, tiene mucho más sentido y es más lógico relacionar *tenerías* con *mancebía* en razón al espíritu de la obra. Y la mancebía, quizás la primera de la península, que mejor conocía y probablemente la más reconocible en la época, era la del Canyet barcelonés, situada en el actual Poblenou, junto al río Besós. El origen etimológico de *canyet* es ‘lugar de las cañas’, habitualmente situadas en espacios próximos al río. Además, el término *tenerías* se radicaba, en la época, sobre todo en el reino de Aragón, siendo prácticamente desconocido en el resto peninsular. Las referencias a la cercana iglesia de la Magdalena —lugar donde solían acudir las prostitutas a los oficios religiosos— y a la iglesia de San Miguel —de gran culto en la ciudad— son prueba más de la referencialidad a la ciudad de Barcelona en la obra. La plaza de *La Celestina* podría ser la floreciente Plaza Nueva, llena de bullicio comercial. Y, además, situada la casa de Melibea en el centro de la ciudad, podía verse desde ella el cercano mar Mediterráneo desde la alta y poderosa torre de Pleberio, quien desde allí contemplaba sus naves tal y como se refleja en la obra. La referencialidad barcelonesa explica la presencia de una sociedad nueva, bulliciosa, mercantil, como era Barcelona entonces, recién salida de un aciago siglo XIV, tal y como aparece en la obra. El arcipreste de Talavera debió verse sorprendido por aquella riqueza y vida de la ciudad portuaria y ello lo reflejó tanto en el *Corbacho* como en *la Comedia de Calixto y Melibea*.

9º.— Este estudio procede también a confrontar el léxico de los afeites, la vestimenta y las joyas en ambas obras y concluye que no existe otra de tal riqueza en relación a dichos términos como la *Comedia* y el *Corbacho* en la lengua castellana de la época.

10º.— Las marcas de oralidad son constantes en las dos. A este respecto, el trabajo hace un recorrido por los estudios más relevantes sobre el asunto concluyendo que la oralidad —también las formas cultas— es algo que singulariza a ambas respecto al resto.

11º.— He llevado a cabo un estudio de carácter estilístico en ambas aportando interesantes coincidencias: presencia de «pues» al principio de la oración, uso del conector «por ende», utilización de diminutivos, de la forma exclamativa *guay*, del modismo *matador*, referencialidad paremiológica, término «gordo» en relación a los clérigos en ambas obras o el par *ximio/monico*.

- 12°.- El desarrollo en el *Corbacho* de la vieja teoría de los humores, adaptada por el arcipreste de Talavera en el tema amoroso, tiene su explicitación a nivel práctico en la *Comedia de Calixto y Melibea*, cuyos personajes responden a los arquetipos señalador por Alfonso Martínez de Toledo.
- 13°.- Incluso la teoría sobre los astros del *Corbacho* tiene, en su forma más práctica, una explicación para el final de la obra y para una interpretación cristiana del final trágico de los personajes como ya he explicado. Inserto el debate del influjo de los astros en el devenir de los acontecimientos en una larga tradición medieval, la contextualizo en el momento histórico concreto en que se escriben ambas obras. El planto de Pleberio a este respecto ha de leerse y sustituirse por la lectura cristiana del final de la obra con la cita bíblica: «*in hac valle lacrymarum*» del clérigo arzobispo de Talavera Alfonso Martínez de Toledo.
- 14°.- Intento explicar la razón de la demanda o enmienda final del *Corbacho* poniendo en relación dicha enmienda con el contexto literario (Boccaccio, Mena, Álvaro de Luna) y el concepto de juego que se desarrolla en la obra, inscrita en el género de las *reprobatio*s o ejercicios de dominio argumentativo y del tratado medieval doctrinal y legal de un clérigo y bachiller en decretos como fue el arcipreste de Talavera.
- 15°.- Espero haber podido reivindicar con justicia la atribución de la *Comedia de Calixto y Melibea* a su verdadero autor, Alfonso Martínez de Toledo, a quien no le fueron favorables los hados que le han hurta-do méritos, fama y especialmente asignado un carácter misógino que muy probablemente no le correspondía, habida cuenta del puro juego literario que lleva a cabo en su obra más conocida, el *Corbacho*.

Bibliografía

Sobre el arcipreste de Talavera

- ALONSO, Dámaso, «El Arcipreste de Talavera a medio camino entre moralista y novelista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXXII (1957), pp. 139-158.
- ARALUCE, José Ramón, *Sintaxis de la paremia en el Arcipreste de Talavera*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente, «Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera (1398-1468). Puntualizaciones biográficas», en *Cartulario de la Universidad de Salamanca, Acta Salmaticensia*, 17, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1970, pp. 551-580.
- CÁRDENAS, Anthony J., «The 'conplisiones de los onbres' of the Arcipreste de Talavera and the Male Covers of the *Celestina*», *Hispania*, 71 (1998), pp. 479-91.
- CICERI, Marcella, «Note talaveriane», *Quaderni di lingue e letteratura*, 5 (1980), pp. 41-48.
- , «Arcipreste de Talavera: una nuova nota intorno ad un vecchio problema», *Quaderni di lingue e letteratura*, 6 (1981), pp. 107-13.
- FRANCO, R. di, «Rhetoric and some Narrative Techniques in the *Corbacho* of Alfonso Martínez de Toledo», *Kentucky Romance Quarterly*, 29 (1982), pp. 135-142.
- GERLI, Michael, «Monólogo y diálogo en el Arcipreste de Talavera», *Revista de Literatura*, 35 (1969), pp. 107-11.
- , «Celestina, Act I, Reconsidered: Cota, Mena... or Alfonso Martínez de Toledo?», *Kentucky Romance Quarterly*, 23 (1976), pp. 29-45.
- , *Alfonso Martínez de Toledo*, Boston, Twayne, 1976.
- , «Boccaccio and Capellanus: Tradition and Innovation in *Arcipreste de Talavera*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XII (1978), pp. 255-74.
- ed., *Arcipreste de Talavera o el Corbacho*, Madrid, Cátedra, 1979.
- GONZÁLEZ CASANOVAS, Roberto J., «El discurso femenino en la segunda parte del *Corbacho*: Análisis socio-semiótico del enunciado y la enunciación», en Paredes Núñez, Juan, ed., *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-10 octubre 1993)*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 433-442.
- GOROG, Ralph de y Gorog, Lisa de, *Concordancias del Arcipreste de Talavera*, Madrid, Gredos, 1978.
- LOMAX, Derek W., «Datos biográficos sobre el Arcipreste de Talavera», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, 1972)*, Salamanca, Universidad, 1982.

- MORÓN ARROYO, Ciriaco, *Sentido y forma de 'La Celestina'*, Madrid, Cátedra, 1983.
- RICHTHOFEN, Erich von y Boyé, C., «Elementos catalanes de la obra del Arcipreste de Talavera», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, 1 (1952), p. 68.
- , «Zum Wortgebrauch des Erzpriesters von Talavera», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LXXII (1956), pp. 108-114.
- , «*El Corbacho*: las interpolaciones y la deuda de la *Celestina*», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, II, 1966, pp. 115-120.
- , «*La Celestina* y el *Arcipreste de Talavera*», en *Tradicionalismo épico-novelesco*, Barcelona, Planeta, 1972, pp. 249-59.
- STAHL, Verlan H., *Vocabulario del Corbacho*, Madrid, Córdor, 1971.
- TURÓN, Mercedes, «Las maldiciones del arcipreste de Talavera», *Anuario Medieval*, 2 (1990), pp. 184-204.
- , «La enmienda de *El arcipreste de Talavera* escrita por Martínez de Toledo», *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas*, IV-2 (1988), pp. 99-128.

Sobre *La Celestina*⁵⁷

- ARELLANO, I., Usináriz, J. M. eds., *El mundo social y cultural de 'La Celestina'*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- BALTANÁS, Enrique, «El matrimonio imposible de Calisto y Melibea (notas a un enigma)», *Lemir: Revista Electrónica sobre Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 5 (2001), pp. 281-308.
- BARANDA, Consolación, «*La Celestina'* y el mundo como conflicto», Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- BATAILLON, Marcel, «*La Célestine'* selon Fernando de Rojas», Paris, Didier, 1961.
- BAUTISTA, Francisco, «Realidad social e ideología en *La Celestina'*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 37-50.
- BOTTA, Patrizia, «La magia en *La Celestina'*», *Dicenda*, 12 (1994), pp.1-31.
- BERNDT, Erna Ruth, *Amor, muerte y fortuna en 'La Celestina'*, Madrid, Gredos, 1963.
- CANET, José Luis, «El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la Ficción Sentimental», en *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en València los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, Valencia, Universitat de València, 1992, pp. 227-239.

57.— Sin duda, cualquier referencia bibliográfica no puede pasar por alto la excelente y completísima llevada a cabo por *Celestinesca* (celestinesca.com), actualizada en tiempo real, que recoge no solo la publicada en la revista digital, sino en cualquier otro lugar (<<http://parnaseo.uv.es/RefBase/index.php>>). Cualquier referencia por tanto siempre ha de hacerse siempre siguiendo las novedades y las referencias más antiguas que contiene la misma, en especial la propia de dicha revista en su índice: <<http://parnaseo.uv.es/celestinesca.htm>>.

- CANET, José Luis, «Reflexiones filosóficas sobre el amor cortés y el *De amore* de Andreas Capellanus», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, (1995), pp. 191-208.
- , «*La Celestina* y el mundo intelectual de su época», en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.), *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1997.
- , «La filosofía moral y *La Celestina*», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 633 (1999), pp. 22-24.
- , «*Celestina: sic et non. ¿Libro escolar universitario?*», *Celestinesca*, 31 (2008), pp. 23-58.
- , «*La Celestina* en la contienda intelectual y universitaria de principios del siglo XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-108.
- , ed., *Comedia de Calisto y Melibea*, València, Universitat de València, 2011.
- CÁRDENAS, Anthony J., «El pacto diabólico en *La Celestina*», en *La Celestina: V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, Felipe B. Pedraza et al ed., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 369-376.
- CHAVIANO, Daína, «Símbolos y arquetipos en la trinidad protagonista de *La Celestina*», *Celestinesca*, 30 (2009), pp. 9-25.
- CONDE, Juan Carlos, «1989-1999: Diez años de *La Celestina*, Manuscrito de Palacio», en Criado de Val, Manuel, *Los orígenes del español y los grandes textos medievales: Mío Cid, Buen Amor, Celestina*, Madrid, C.S.I.C., 2001, pp. 265-288.
- CRESPEAU, Jean-Baptiste, «El concepto filosófico de felicidad en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 109-130.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, David Félix, «Palabras, palabras, palabras: *La Celestina* como una autorrepresentación dialógica», *Celestinesca*, 36 (2012), pp. 103-118.
- FERRERAS-SAVOYE, Jacqueline, *La Célestine ou la crise de la société patriarcale*, París, Ediciones Hispano-Americanas, 1977.
- GALARRETA-AIMA, Diana, «El tiempo de *La Celestina*: el deseo, el placer y el egoísmo como motivos de interpretación de la obra», *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 43-66.
- GILMAN, Stephen, *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974.
- , *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978.
- LACARRA, María Eugenia, «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*», *Celestinesca*, 13 (1989), pp. 11-29.
- , *Cómo leer 'La Celestina'*, Madrid, Júcar, 1990.
- LAWRENCE, Jeremy, «The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its moralitie», *Celestinesca*, 17-2 (1993), pp.85-110.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

- LÓPEZ CASTRO, Armando, «Refranes y cantares en *La Celestina*», *Voz y Letra: Revista de Literatura*, 11-1 (2000), pp. 27-38.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago, *Estudios sobre 'La Celestina'*, Madrid, Istmo, 2001.
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1972.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, '*La Celestina*'. *Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, '*La Celestina*' de Rojas, Madrid, Gredos, 1996.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos, «Diálogo, novela y retórica en *Celestina*», *Celestinesca*, 18:2 (1994), pp. 3-30.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, *Sentido y forma de 'La Celestina'*, Madrid, Cátedra, 1974.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «La melancolía de Calisto», *Celestinesca*, 34 (2010), pp. 75-98.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio, «*La Celestina* o la negación de la negación», en *Literatura, historia, alienación*, Barcelona, Editorial Labor, 1976, pp. 147-171.
- FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1994.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio y PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios, «'Auctor,' 'Autor' y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de *La Celestina*», *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 85-136.
- SEVERIN, Dorothy S., «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279.
- , *Tragicomedy and Novelistic Discourse in 'Celestina'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 173-214.
- TURÓN, Mercedes, «El hilado de *Celestina*: símbolo del tema y eje de la obra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 459 (1988), pp. 140-149.

A la sombra del *De amore*. Dante entre Capellanus y *La Celestina*

Patrizia di Patre
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

RESUMEN

A través del presente estudio me propongo mostrar cómo la obra maestra del Capellanus se encuentra organizada según los modos de una característica *quaestio* medieval, y responde a los mismos objetivos de declaración formal y exhaustiva -en pro y contra- de una tesis finalmente llevada a su solución definitiva. La conclusión autorial aparece en el caso que nos ocupa decididamente contraria a la apología del amor profano, cuyos efectos nefastos recorren, mediante la fundamental caracterización del canto V en el *Infierno* dantesco, toda la veta literaria que culmina con los desafortunados amores («homicidia malave multa sequuntur», según el pronóstico establecido en el *De Amore*), relatados en la *Tragicomedia* del primer Renacimiento.

PALABRAS CLAVE: *De Amore* de Capellanus, Dante y *La Celestina*.

In the shadow of *De amore*. Dante between Capellanus and *La Celestina*

ABSTRACT

The present study shows that the masterpiece of Capellanus is organized like a typical medieval *quaestio*, and answers to the same objectives of formal declaration and exhaustivity -pro and against- of a thesis finally carried to a definitive solution. The author's conclusion appears in this case in a decidedly opposite manner to the eulogy of profane love, with their detrimental effects spanning -by the characterization of the Dante's *Inferno*, fifth chant- the entirety of the literary peak that culminates with the unfortunate love affairs («homicidia malave multa sequuntur», according to the prediction established in *De Amore*) narrated in the Tragicomedy of the first Renaissance.

KEY WORDS: *De Amore* of Capellanus, Dante and *La Celestina*.

A la memoria de Rosario Recalde

0.– Líneas introductorias

Cuando se intenta determinar las repercusiones de un texto polisémico en el universo literario, los problemas se agravan progresivamente. Una de las posibles soluciones consiste en establecer una serie de referentes, cuya constancia funcional garantice la eficiencia del sistema contrastivo adoptado y permita la incorporación progresiva de otras invariables. En el caso que nos ocupa, el texto sobre el amor de Andreas Capellanus, los temas por considerarse atañen fundamentalmente a:

1. La credibilidad artístico-pragmática del corpus amoroso establecido en el tratado, y la relativa adhesión autorial (que incide en las modalidades receptivas).
2. El absurdo de la oposición antipódica entre el libro final y las restantes partes del tratado.

En cuanto al tercer libro, que instaura bruscamente la demolición de todo lo establecido con anterioridad, hay que verificar su posible continuidad con el resto de la obra o, tras la negación de esta hipótesis, aceptar un perfil acomodaticio e impuesto, obediente a motivaciones externas. Ya averiguado este punto no resultará difícil dirimir el correlato conceptual que impone el primero.

1.– El método de la *quæstio*

La siguiente anotación de Jolanda Insana¹ evidencia tanto la complejidad como el carácter bifronte de la problemática anexa al texto considerado:

Qui, a mio avviso, ci troviamo di fronte a una particolare forma di autocensura, e cioè a uno stratagemma di legittimazione con cui diventava possibile introdurre la carica innovativa, disinnescandola però mediante la modalità del dire e negare, del velare e svelare, che fundamentalmente serve a proteggere il nuovo sapere e a farlo circolare, pur se tra i destinatari prevalentemente privilegiati, senza incorrere in condanne d'eresia.

(Aquí [id est, ante el tercer libro y los problemas que causa su lectura] nos enfrentamos, en mi opinión, a una par-

1.– Cfr. su traducción del tratado en Andrea Cappellano, *De amore*. Milano, SE, 2015. Particularmente interesante el ensayo de D'Arco Silvio Avalle incluido en el texto, pp. 189-200. Para el relieve señalado véase p. 185.

ticular forma de autocensura, es decir, a una estratagema de autolegitimación mediante la cual se hacía posible inducir la carga innovadora, desactivándola sin embargo con la modalidad de la afirmación y negación, ocultando y develando a un tiempo. Esto sirve básicamente para proteger los nuevos complejos y hacerlos circular, aunque entre receptores mayoritariamente privilegiados, sin incurrir en sospechas de herejía).

Una «estratagema» apta para ocultar la más íntima participación del autor en las tesis propugnadas y sucesivamente desmentidas, ya en forma de enunciados teóricos o como testimonios variamente autorizados. Laberinto con diferentes niveles de adaptabilidad constructiva, pero con asunción afectiva obligada. En el otro extremo conjetural hallamos la creencia en el empleo sincero de las fórmulas a conclusión del libro:

De Amore, in spite of its unusual way of building an argument, is quite lucid in its message. Andreas did not write a *vademecum* of courtly love —as is often repeated— but a *vade retro*. Even so, for the reasons already stated, *De Amore* is very valuable as the first attempt at creating a model of courtly love².

El ensayo de Cherchi se basa en una atenta y extremadamente lúcida —a más de muy erudita— indagación sobre la literatura cortés, cuya representación asumiría Andreas en forma emblemática. Este tipo de análisis proporciona al autor del texto y a sus lectores evidentes pruebas de lo contrario. Capellanus no es un teórico del amor cortés, pese a constituirse en su más atento dilucidador, ni piensa para nada en recomendar el ejercicio en cuestión en términos literarios o extraformales. El significado del texto es patente: consignado no solo a las conclusiones del tercer libro, sino a una alternancia dialéctica difusa en todo el texto —oscilación lógico-retórica pasible de una intervención resolutive a cargo, en definitiva, del solo *magister*—, muestra de lleno esa mezcla de didacticismo, oratoria y práctica universitaria, en el marco de un cuadro institucional bien definido, puesta de relieve por José Canet en un aclarador ensayo:

[...] volvamos al tema que nos concierne: las artes amatorias y sus reprobaciones. Lo que me sigue llamando la atención es esa insistencia en ofrecer los textos amorosos de Ovidio en la docencia escolar.

2.— Cfr. Paolo Cherchi, *Andreas and the Ambiguity of Courtly Love*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, p. 40. Se consideren las distintas actitudes tomadas frente al problema en la útil reseña casi en contigüidad con el fragmento reportado, p. 39.

De momento tenemos que retener un primer dato: todas estas ficciones amorosas escritas en latín estaban estrechamente ligadas con los manuales de retórica y poética [...]»³.

El mismo procedimiento de construcción ficticia, lejos de alejarnos del uso filosófico *cœvo* y de procedimientos jurídicos no solo entrelazados con él, sino dotados de vigencia actual⁴, acaban por rematar la idea conectora subyacente de un complejo fijo, con recurrencias ligadas a una funcionalidad específica. Esa unión de oratoria y confrontación heurística, enseñanza —con la autoridad de quien se funda en una tradición y contribuye a formarla— y disertación científica es propia del aula medieval, remite a debates que pronto, especialmente a partir del siglo de Abelardo —o sea esencialmente la época que ocupa nuestra atención— se separarán de la *quæstio* interna volviéndose públicos y muy animados: convirtiéndose presto en fatídicas *disputationes*. El mecanismo de la *quæstio*⁵ medieval, utilizado como procedimiento didáctico y camino hacia nuevos aportes, con el involucramiento en una dirección constructivista de los antaño discentes, preveía todos los elementos del cuadro formado por Capellanus; es decir:

a.— La alternancia sistemática, y asumida como postulada inicial, entre diferentes opiniones y *auctoritates*. Como aclara F. Siri⁶:

Le questioni progressivamente si strutturano in modo più complesso: alla domanda che pone un'alternativa fra

3.— J. L. Canet Vallés, «Literatura ovidiana (*Ars Amandi* y *Reprobatio amoris*) en la educación medieval». *LEMIR*, 8 (2004), p. 4.

4.— Véase en Peter Birks, «Fictions Ancient and Modern», en *The Legal Mind: Essays for Tony Honoré*, eds. Neil MacCornick and Peter Birks, Oxford, Clarendon Press, 1986, 83-101. Cfr. también S. Pugliatti, «Finzione», en *Enciclopedia del diritto*, Milano, Giuffrè, vol. XVII, 1968, 663-64.

5.— Dos admirables —por claridad, precisión y utilización de las fuentes— ensayos sobre el argumento de la *quæstio/disputatio* y sus relaciones con la *lectio*: 1.— Francesco Siri, «*Lectio, disputatio, reportatio*. Nota su alcune pratiche didattiche nel XII secolo e sulla loro trasmissione», en *Per Alfonso Maierù. Raccolta di studi dei suoi allievi*, eds. Lenzi, Musatti, Valente, Roma, Viella, pp. 109-128; 2.— Pilar Pena, «La explicación de la *quæstio* en teología», *Helmántica. Revista de literatura clásica y hebrea*, t. 65, n. 192 (2013), pp. 251-263. Véase también la espléndida edición de Pietro Abelardo, *Insegnamenti al figlio*, Roma, Armando ed., 1993 I, con el lucidísimo comentario de G. Ballanti; véase en particular la siguiente consideración (p.44): «Al contrario, la didattica nascente dalla disputa scolastica tendeva a superare la semplice iterazione e a farsi costruttiva di un comportamento dell'alunno non tanto imitativo quanto davvero operativo, efficiente e sufficiente in se stesso. Il metodo divenne interlocutorio, o interattivo verbale [...]; Maestri e Scolari divennero entrambi parlanti-ascoltatori [...]. Così pure l'interpretare si sarà diffuso verbalmente dal Maestro al discepolato, via via che si stabiliva l'uso di affrontare il tema suddividendolo in articoli, ciascuno dei quali rispecchiava il punto di vista di persone diverse. Perfino il gioco dell'interrogare-rispondere, che oggi consideriamo tipico della situazione scolastica, entrò in uso solo in questo periodo come un gioco 'nuovo', e per certuni scandaloso, 'leggero': la pedagogia monastica si sosteneva piuttosto su quello del legger-ripetere; e ancor oggi chiamiamo comunemente 'retoriche' le domande apparenti cui non segue risposta».

6.— *Lectio, disputatio*, cit, p.117.

due interpretazioni di un medesimo testo il maestro fa seguire una serie di autorità a favore di un'interpretazione o contrarie ad essa, per poi determinare la soluzione rispondendo a una parte delle argomentazioni avanzate precedentemente [...]. Nelle quaestiones de divina pagina, infatti, non è raro che una medesima questione sia riprodotta due volte secondo due forme differenti, dato questo che potrebbe essere interpretato come frutto di reportationes differenti di una stessa esposizione del maestro [...].

(Las cuestiones se estructuran en una forma progresivamente más compleja: a la pregunta que establece una alternativa entre dos interpretaciones de un mismo texto el maestro pone a continuación una serie de autoridades a favor o en contra de cada una de ellas; luego opta por una determinada solución replicando a los argumentos esgrimidos con anterioridad [...]. En las *quaestiones de divina pagina*, en efecto, no es raro que la misma cuestión se vea reproducida dos veces bajo distintas formulaciones, tal vez consignando dos *reportationes* diversas del mismo maestro).

b.– Una elección frecuentemente dilemática:

Una questione può dar vita a un dilemma in cui due posizioni, supportate da opportune evidenze autoritative o da sillogismi costruiti a partire da una sentenza autorevole, si fronteggiano. Una volta espresse in modo compiuto sia le argomentazioni favorevoli che quelle contrarie alle due posizioni, il maestro interviene esaminando parte di esse, ricorrendo nella maggioranza dei casi ad analisi grammaticali, logiche o semantiche delle proposizioni e dei termini usati, ma anche richiamando altre opinioni o testi autorevoli⁷.

(Una cuestión puede dar lugar a un dilema con el cual dos posturas, oportunamente sostenidas por evidencias autorizadas o silogismos contruidos a partir de una sentencia autorial, se enfrentan entre sí. Una vez formuladas exhaustivamente tanto las argumentaciones favorables como las contrarias a cada una de las alternativas dilemáticas, el maestro interviene examinando parte de ellas [...]).

7.– *Lectio, disputatio*, cit., p.123.

- c.– La división en artículos o subtemas;
- d.– Método interlocutorio con los asistentes;
- e.– La intervención magistral, definitiva, de quien dirige la *quæstio*. Al listado de proposiciones contrarias sigue siempre y de forma obligada la exposición del punto de vista personal por parte del maestro, que concluye el debate declarando prácticamente «resuelto» el problema planteado.

Especialmente significativo resulta en este contexto el rol del *opponens*: contribuye a delinear, o mejor dicho instaura dramáticamente, ese clima de confrontación magistralmente resumido en estas palabras: «La conciencia de una disonancia, de una insuficiencia o ambigüedad en la tradición suscita la *quæstio*»⁸. Pilar Pena aclara: «La *quæstio* requiere de argumentos para explicar las contradicciones de las autoridades; hay una *quæstio* cuando ambas partes de la contradicción tienen argumentos en su favor. Gilberto de Poitiers⁹ (1080-1154) afirma: ‘una *quæstio* es la disyuntiva cuyas partes parecen contar con pruebas a favor de su verdad’. El papel del maestro es intervenir con la finalidad de dar con la solución al problema, se convierte asimismo en fuente autorizada y disponible para el ejercicio de la razón teológica: presenta el texto, las disonancias respecto a su significado, aplica el método dialéctico y, para concluir, llega a una solución doctrinal que le confirma en su función magisterial: la *determinatio magisterial*»¹⁰. Vano sería el ejercicio de la *quæstio*, si no estuviera abocada a una conclusión dirimente: «Nótese que el debate no es un juego dialéctico, de ataques y contraataques, en el que la tesis ya está previamente establecida y aceptada (como sucederá en la *Necoescolástica*), sino una investigación que toma en consideración los argumentos a favor y en contra de la propia tesis y la contraria. El problema suscitado por una disyuntiva es respetado y mantiene sus señas de identidad hasta que el dictamen magisterial, tras ponderar el peso de los argumentos y contraargumentos relativos a la posición que trata de descartar, inclina la balanza.

La existencia de las cuestiones disputadas ha llevado a M. M. Adams a afirmar que «la universidad medieval era tanto una totalidad de desacuerdo institucionalizado como una herramienta de progreso [...] apoyado en la convicción de que la verdad probablemente emergerá

8.– C.B. Bazàn, J.W. Wippel, G. Fransen, D. Jacquart, *Les questions disputées et le questions quodlibétiques dans le facultés de théologie, de droit et de médecine*, Turnhout, Brepols, 1985, p. 26. Al pasaje en cuestión se remite P. Pena en *La explicación de la quæstio*, cit., p. 256. La autora recuerda también a Abelardo (*Sic et non*, P.L. 178, 1349): ‘Dubitando enim ad inquisitionem venimus; inquirendo veritatem percipimus’.

9.– *De Trinitate*, P.L. 64, 1258 D.

10.– P. 256.

cuando las mentes más poderosas hagan lo mejor para descubrir lo que puede ser dicho a ambos lados de una cuestión»¹¹.

Podemos tranquilamente adelantarnos a las conclusiones de nuestro estudio señalando lo siguiente: esa simbiosis entre enseñanza, métodos retóricos y de indagación filosófica, *fictio* poética (o jurídica) y, como último término instructivo del conjunto, la serie de artes y *reprobationes amandi* que constituyen, en los siglos XII y XIII, una etapa fija en la instrucción oficial o escolástica, la refleja tranquilamente el autor del *De Amore* en un tratado esencialmente filosófico-moral, construido en el correspondiente estilo y dotado del funcionamiento más congruo al género.

Es con toda evidencia la finalidad filosófica, tan bien ilustrada por Canet en el estudio anteriormente citado¹², la que induce la inclusión en los programas escolares de los tratados sobre el amor:

[...] Andrés el Capellán no sólo hace un arte de amar a lo humano, sino que quiere realizar, como lo había hecho Ovidio, una reprobación del amor también para aquellos que quieran alcanzar la sabiduría, como decían los estoicos y los filósofos cristianos. Es decir, para aquellos que quieran dar el paso definitivo a la sabiduría, definida por los cristianos como la superación de las pasiones mundanas, es mucho mejor que elijan el perfecto objeto del deseo, aquel que jamás te traicionará, aquel que te dará la verdadera recompensa en el cielo.

Pero era también la que mejor conectaba con las reglas heurísticas de una *quæstio* ya en trance de devenir *disputatio*: alternancia no gratuita, sino sumamente formativa y, por ende, didáctica:

[...] In tutte le discussioni sul «vero» di questo periodo (compresa la disputa degli universali), e particolarmente in quelle di Abelardo, è sottinteso un valore pedagogico; il vero è per Abelardo ciò che risponde alla «imposizione delle voci» e non alla «natura delle cose»: il vero è logico, non fattuale; perciò ogni dimostrazione intorno a veridicità o falsità è anche dimostrazione intorno a verifica-

11.– P. Pena, op. cit., p.258. La cita de M. M. Adams, «Reviving Philosophical Theology: Some Medieval Models», en *Miscellanea Mediaevalia* 26 (2012), pp. 60-68.

12.– «Literatura ovidiana», pág. 16. Cfr. en paralelo un ensayo del mismo autor que, por su recorrido sistemático y la abundante documentación, aclara y en parte anticipa muchos de los temas presentes en el nuestro: José Luis Canet, «Reflexiones filosóficas sobre el amor cortés y el *De Amore* de Andreas Capellanus», en *Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez*, eds. Ferrán Carbó, Juan Martínez Luciano, Evelio Miñano y Carmen Morenilla, València, Universitat de València, 1995, pp. 191-208.

zione o falsificazione logica, è dimostrazione di ‘buon funzionamento’ dell’attività intellettuale: la disputa serviva a questo»¹³.

(En todas las discusiones sobre lo «verdadero» de la época —incluyendo la disputa acerca de los universales— queda implícita una valencia pedagógica; la verdad es para Abelardo lo que responde a la imposición de las voces, no a la naturaleza de las cosas: la verdad es lógica, no factual; por tanto toda demostración sobre veracidad o falsedad es también demostración de verificabilidad o falsificación lógica, prueba contundente de un buen funcionamiento intelectual: la disputa servía precisamente para esto).

Es por eso que, al lado de la definición en juego, la *quæstio* se encargaba de mostrar la pertinencia del mecanismo exploratorio adoptado para alcanzarla: «Un maestro insegna determinati contenuti ma anche il metodo per ricercarli»¹⁴.

Es precisamente en el cruce determinado por sutilezas dialécticas e intenciones pedagógicas (lugar común tanto de las disputas declamatorias romanas, con su propuesta y examen de soluciones alternativas, como de las palestras escolásticas), donde converge el término simbiótico del tratado amoroso, en cuyo origen ovidiano se sitúa, de una vez por todas, la admisibilidad al referente común: es el mismo Ovidio el que funde una preocupación —supuestamente— didáctica, los métodos declamatorios de moda, y una mayéutica esencialmente socrática, en su determinación primero favorable, luego definitivamente censoria de las funciones anejas al amor. No basta; en este conjunto fijo inaugurado por Ovidio se impone naturalmente, como factor abierto a ulteriores connotaciones jurídicas, el aglutinante fundamental de la *factio*¹⁵; método poético y figura del derecho romano que, a más de establecer un enésimo conector con la ciencia medieval mediante el derecho canónico (especialmente conservador al respecto), nos proyecta con el subgrupo respectivo a las idealizaciones condicionadas de *La Celestina*, a sus ambigüedades exploratorias en el dominio moral/amoral, o sea definitivamente didáctico, del amor profano.

Con el apartado sucesivo nos proponemos aclarar la identidad fundamental entre la *quæstio* medieval y el tratado considerado, relativamente

13.— Ballanti, *Abelardo*, cit., p.47.

14.— Siri, p.119.

15.— Cfr. Maria Bettetini, *Figure di verità. La finzione nel Medioevo occidentale*. Milano, Piccola Biblioteca Einaudi, 2004; Federico Bardelle, *Le finzioni giudiziali*. In diritto.it <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/le-finzioni-giudiziali.pdf>

a los métodos, argumentos, recursos testimoniales, y al propio planteamiento adoptado.

2.– Examen interno del *De Amore*

No debemos olvidar un dato importante: la alternancia entre argumentos favorables y contrarios está presente desde los primeros libros del *De Amore*; solo que en el tercero se retoma únicamente el polo negativo, como efectivamente ocurre en el género de la *quæstio - disputatio* medieval. Algo absolutamente impactante resulta además el orden estupendo con que el autor reinicia la hilera de contenidos, para sacar sistemáticamente su aspecto más reprochable.

2.1.– Libros I, II

Vayamos, para dar solo un ejemplo, al libro primero. Rubricaremos con el símbolo de (+) los conceptos positivos¹⁶, y con el de (-) los negativos.

Præfatio

Claramente negativo, prescindiremos de él por la relativa susceptibilidad a refundiciones y añadidos.

Capitulum I. Quid sit amor

1.– Amor est passio quædam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formæ alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris præcepta compleri¹⁷.

Dejando aparte la perfecta congruencia con el prefacio, sujeto a toda clase de suspicacias (pero aquí y en otras partes¹⁸ reafirmado con vigor), notemos inmediatamente la negación «anticortés» de la *mezura*¹⁹, ya de por sí muy indicativa; sigue la expresión de los males ligados al amor pasional, entre los cuales emerge la idea de *timor*; definiremos así, en términos numéricos, el espacio respectivamente ocupado por las manifes-

16.– En el sentido de una admisión (+) o rechazo (-) de los argumentos considerados.

17.– Cito dal *De Amore* nell'ed. P.G. Walsh, London, Duckworth, 1982.

18.– Si el prefacio tuviera como exclusiva confirmación unas líneas iniciales del primer capítulo, su autenticidad o prioridad intencional estuviera sujeta a las mismas dudas que le afectan aisladamente.

19.– V. Cherchi, *Andreas and the Ambiguity*, cit., p. 41: «Andreas, in sum, missed altogether the notion of *mezura*, which regulates the rapport between eros and virtue and is therefore fundamental for the interpretation of *fin'amor*, because it is the fundamental virtue on which the whole ethics of courtly love is based».

taciones de signo favorable y contrario. (con referencia a los capítulos y, eventualmente, párrafos del solo libro primero):

(-) I-III.

Inmediatamente después: efectos favorables de Amor

(+) IV, 1-2 [Después de una definición «neutra», espacio muy reducido dedicado a los efectos favorables, lugares comunes de la tradición amorosa]

(-) IV, 3-5 [Importante aquí la promesa y anuncio («alibi tractatu latiori te plenius edocebo») de retomar estos tristes efectos, como puntualmente sucede aunque sin la autonomía señalada].

El espacio acotado por los capítulos V y el vigésimo párrafo del VI representa una introducción a los parlamentos que siguen, de cuyo interno desarrollo depende exclusivamente la postura susceptible de asumirse.

I DIÁLOGO

La alternancia es interna, como en todos los parlamentos que pueblan el tratado y lo llenan, además, de irremediables frustraciones²⁰. Después de una discusión bastante pícaro sobre juventud y vejez (nótese cómo la opinión masculina se encuentra previamente reprobada en V, 2: «Aetas impedit»), el resto del diálogo es definido «sophisticus» por el propio interlocutor: «Mirandum est quod dicis, et quod tam sophistice meos niteris sermones arguere» (VI, 56). Es notable en efecto la escaramuza librada a fuerza de sentencias y *auctoritates*, en el más puro estilo celestinesco. Todo esto no lleva a ninguna parte, cuando una última observación de la dama, proferida en el tono sentencioso que caracteriza el discurso, es puntualmente tomada a lo Mr. Collins, como indudable promesa de futuras concesiones.

Particularmente interesante resulta el sector del diálogo encuadrado entre los párrafos 211 y 218: después de los tópicos apologéticos sobre la asimilación de la nobleza amorosa al bien supremo²¹, y el valor dirimente de la experiencia en su apreciación: «che 'ntender no la può chi no la prova», el interlocutor pasa sin más a considerar la servidumbre amorosa; lo que provoca una respuesta obvia: «Ergo talis non est curia appetenda; eius namque loci est omnino fugiendus ingressus, cuius libere non patet egressus²²». Importantísimo para Dante y su papel mediador, esta suerte

20.— Véanse en Cherchi, ed. cit., todas las apreciaciones al respecto, parcialmente consignadas *supra*.

21.— Aquí es donde se encuentran con mayor abundancia los tópicos inversores del Evangelio: profanación de la que sacará conveniente partido el propio Dante.

22.— Casi siempre la mujer habla con más refinamiento y figuras retóricas que el propio varón. Rasgo muy notable y que merecería una atenta consideración.

de *locus inversus* no será tanto censurado por la mujer (que se muestra persuadida), como posteriormente revertido por el propio autor.

Un parlamento emblemático. Cuando el más noble le habla a la plebeya²³, esta no tarda en referirse a los argumentos que hacen tan extraña, socialmente y en relación al tiempo, la propuesta de semejante dominio²⁴. En particular se hace referencia a la «fama» de la mujer [292], y se retuercen los argumentos desmitificadores tomados, una vez más, de la literatura sacra: «Et quantumcunque quisque bonum operetur in orbe, quo ad eternæ beatitudinis præmia capienda sibi valere non potest, nisi ex caritatis illud procedat affectu. Eadem igitur ratione, quantumcunque actibus et operibus studeam regi servire amoris, si illud non ex cordis affectione procedat et ex actu derivetur amandi, ad amoris mihi præmia valere non potest. [320]. He aquí denunciado a cabalidad el carácter artificial de la «corte de amor» (Cherchi), la ruptura no solo de convenciones, sino de organización e integración social que provoca: un absurdo prontamente desmentido en el III (donde se coloca la solución de la *quæstio*).

Es de notar que, en (312) como en muchos otros lugares de este parlamento, las fórmulas utilizadas son siempre típicas de la recuesta científica o *quæstio disputata*: «Quod dicitis stare non potest», etc. Unido al lema de las autoridades usufructuadas a la manera de uno, luego viradas según las intenciones del otro, tendremos un cuadro de la situación no solo absurdo (¡vaya triunfo del paradigma seductorio!), sino evidentemente paródico.

En el diálogo entre el más noble y la más noble, es esta la que se encarga, una vez más, de mostrar la incongruencia inherente a las fórmulas pseudorreligiosas utilizadas por el otro, anticipando un argumento que será decisivo en el tercer libro:

23.— Con referencia a la edad avanzada. Una curiosidad ligada a la ópera (que con tanta frecuencia se sirve de la literatura «independiente», o por el contrario logra inspirar muchas de sus páginas más notables, como por ejemplo el famoso poema luziano *Alla vita*: «Ecco, amici, ci aspetta una barca», tomado claramente de *Così fan tutte*: cfr. mi reciente artículo «Una proposta su Montale», en *Linguistica e Letteratura*, XLII, 1-2 2017, p. 160). En el *Elisir d'amore* de Donizetti (con libreto de Felice Romani) la gondolera requerida de amor por el Senador se burla de él, primero alegando su edad (véase el primer parlamento considerado aquí), pero siempre protestando que el honor a ella concedido sería realmente extremo, o sea excesivo. Mientras que «Zanetto, giovinetto» puede muy bien y con toda conveniencia casarse con ella y hacerla feliz.

24.— Pensemos aun solo en la descabellada conclusión de que «es mejor que la mujer se haga odiosa a un marido indigno y no estimada por él». Acuden a la mente los consejos que la madre de S. Agustín, S. Mónica, daba a las amigas no suficientemente sometidas a los respectivos maridos, y por consiguiente llenas siempre de cardenales y otras señales de las golpizas; pienso en el extraordinario ensayo de V. Woolf, *Una habitación propia*. Suficiente para apreciar la carga de distorsión social que la adhesión a los preceptos del *De Amore* provocaría. Como si la «corte de amor» estuviera situada, efectivamente, fuera de los confines del mundo, suerte de roca inexpugnable. Es evidente, sin embargo, que el autor del tratado sobre el amor quiere seguirle el juego (a nivel dialéctico y dentro de la *ficcio* retórica) a los teóricos de este; y demoler esa construcción a fuerza de razonamientos, no con amonestaciones. El edificio no se sostiene lógicamente, quiere decir el autor de esta especialísima *disputatio*.

Amorem autem exhibere est graviter offendere Deum, et multis mortis parare pericula, . Et præterea ipsis amanti- bus innumeras videtur inducer pœnas at assidua parare quotidiana tormenta. Quod ergo bonum esse potest in eo facto in quo cœlestis sponsus offenditur, et ipse proximus læditur, et ipsi actores mortis inde noscuntur pericula sustinere et pœnis cruciari assiduis? Quamvis igitur Amor cogat omnes curiales existere et a qualibet homines rusticitate constituat alienos, tamen propter magna quæ sequuntur inconvenientia et pœnas gravissimas imminentes res timenda videtur et a nullis optanda sapientibus [...]. Nobis igitur expedire videbitur ab amore vacare et amantium laboriosas angustias evitare. Amantes enim non solum inter ipsas vigiliis variis pœnarum languoribus fatigantur, sed etiam dormiendo modis quam plurimis anxiantur [411-3].

En unión con el sucesivo «Quamvis appetibile satis cunctis videatur amare, virginali tamen videtur plurimum obviare pudori» (452), ya tenemos las series victoriosamente (en cuanto conclusión definitiva del *magister*) impugnadas en el libro tercero del tratado. Y no solo eso; tenemos también el revés de los lugares comunes esgrimidos en *La Celestina* para convencer, y expiados a manera de *contrappasso* no solo *per actum tragediæ*, sino *in speculo comediæ*. He aquí en filigrana a los ancestros de Calisto y Melibea, llevados por las olas de los sofismas en uso o más bien manifestando corpóreamente sus desviaciones. Ya vienen las *Petrosas* arrependidas.

Queda por determinar el orden de los contraargumentos esgrimidos en el tercer libro, si efectivamente corresponde al que se emplea, si bien con subversiones internas, en los diálogos e intervenciones de los libros I y II²⁵.

2.2.– Libro III

Considérense las siguientes fórmulas:

Quod ergo bonum ibi poterit inveniri, ubi nihil nisi contra Dei geritur voluntatem?

Quod ergo bonum esse potest in eo facto in quo cœlestis sponsus offenditur, et ipse proximus læditur, et ipsi actores mortis noscuntur pericula sustinere et pœnis cruciari assiduis?

25.– El II libro en realidad no añade nada a la semántica del primero, en cuanto a nuestro propósito atañe: mostrar cómo en el apartado tercero del volumen no se hace sino establecer la polaridad puramente negativa de los argumentos utilizados en el primero.

Pese a su evidente afinidad, están respectivamente tomadas del tercer libro (4) y del primero (411). El número bajo y alto dan testimonio de la disposición cruzada o inversa (desde el argumento más débil hasta el más fuerte, en el primero; luego desde lo primordial a lo accesorio²⁶).

Esto refleja evidentemente la sucesión argumental y una voluntad de sistematización casi institucionalizada, es decir ligada a un género. Veamos entonces en detalle la continuidad argumentativa en cuestión, con los núcleos semánticos bien delineados.

2.2.1.— *Del amor se deriva todo bien*

Presente en el tratado con gran constancia, al final del I libro adquiere una dimensión predominante, como principal argumento a favor; así lo indican las líneas que acabamos de reseñar, en el diálogo entre «los más nobles» (me parece indicativo el hecho de que lo mínimo de nobleza según la fe se alcance precisamente en el más malto grado de nobleza social: simetrías muy calculadas). Pero ahora: «Heu quantus inest dolor, quantave nos cordis amaritudo detentat, quum dolentes assidue cernimus propter turpes y nefandos Veneris actus hominibus cœlestia denegari! O miser et insanus ille ac plus quam bestia reputandus, qui pro momentanea carnis delectatione gaudia derelinquit æterna, et perpetuæ gehennæ flammis se mancipare laborat! » (III, 5). No se trata de un contraargumento aislado: también se lo esgrimía anteriormente, y en los mismos términos: «Scio ergo mulieres, ut vestra notavit assertio, esse debere causam et originem bonorum, ut hilari scilicet facie et hurbanitatis quemlibet receptu suscipiant, et cuilibet pro suæ qualitate personæ verba competentia dicant, et omnibus patenter suadeant curialitatis opera exercere et omnia habentia rusticitatis instar declinare, et ut suam famam propriarum rerum non valeat tenacitas denigrare. Amorem autem exhibere est graviter offendere Deum, et multis mortis parare pericula» (I, 410-11). Al tema inquirido, tópico de la tradición cortés y argumento con más «veneno» que todos los demás, le dedica Capellanus —siempre *en reversa*— los párrafos 1-7 del libro conclusivo. La reacción es clara: lejos de lo que pretenden los teóricos contradichos, o sea la procedencia amorosa de todo bien posible, Capellanus insiste en que es origen del único y supremo mal. «Cernas ergo, Gualteri, et acuto mentis disquiras ingenio, quanto sit præferendus honore, qui cœlesti rege contempto ei-

26.— Esto debe tomarse en un sentido sectorial más que de progresión exacta y continua: por ejemplo, a los argumentos censorios esgrimidos en III, 4.5 (cfr. 2.2.1) corresponden los paralelos de I-410 y 411; el de III.9-12 lo situamos en I. 213; mientras que para los *loci* de 14-6 en el tercer libro (prosiguiendo nuestra escalada entre los términos de la impugnación autorial) encontramos equivalentes puntuales en I. 74-77 —con una marcha evidentemente retrorsa—, I. 200-213 y, por último, I. 378-80. A conclusión del cuadro se retoman las partes finales del primer libro, con los extremos respectivos de III.44 (cfr. 2.2.8) y I.517 y 365.

usque neglecto mandato, pro mulierculæ cuiusdam affectu antiqui hostis non veretur se vinculis alligare» (III, 5). Notemos cómo en los libros iniciales se insistía muchísimo —casi cómicamente en ciertos casos, dada la difracción con la «verità effettuale»— en los efectos honoríficos procedentes del amor. De aquí la respuesta explícita, modulada sobre el mismo tema con una continuidad inclusiva del primer libro.

2.2.2.— *Amor del prójimo*

Nótese la sucesión de los argumentos en I, 411-3: «cœlestis sponsus offenditur, et ipse proximus læditur». Aquí, en el tercero:

Præterea constat amatoribus rationem quoque obstare secundam. Nam ex amore proximus læditur, quem ex mandato divino quisque tanquam se ipsum iubetur diligere (8).

Se insistía tanto —y de forma progresiva: véanse «efectos de amor» en I, IV— en el hecho de beneficiar al prójimo, conseguir todas las virtudes que, ya observado el primer mandamiento, siguen a la observancia de los otros (incluyendo, paradójicamente, la temida «castidad»):

Effectus tamen amoris hic est, quia nullus amator nulla posset avaritia offuscari; amor horridum et incultum omni facit formositate pollere, ínfimos natu etiam morum novit nobilitate ditare, superbos quoque solet humilitate beare; obsequia cunctis amarus multa consuevit decenter parare. O, quam mira res est amor, qui tantis facit hominem fulgere virtutibus, tantisque docet quemlibet bonis moribus abundare! (I, IV, 1).

Las virtudes *ad proximum* se encuentran bien declaradas en el diálogo entre el plebeyo y la mujer más noble, en ese largo fragmento comprendido entre los párrafos 149-161. El mentís llega pronto: «Nam post verum amoris curiæ ingressum nihil potest amans velle vel nolle, nisi quod mensa sibi proponat amoris, et quod alteri possit amanti placere» (I, 213). Este argumento, cruzado con el de las «cadenas» o servidumbre de amor, permite instituir un paralelo risible con el retrato de quien «largitatem porrigere debet quibus potest», o necesita mostrarse «arditus, sapiens, cautus et ingeniosus», ni demasiado risueño ni triste. Está claro que el pretendido amor del prójimo, en lugar de hallarse en íntima conexión con el profano, manifiesta una incompatibilidad aneja a la definición de ambos, por declaración expresa no solo de la voz autorial al final del libro, sino de las objeciones femeniles en pleno tratado.

De esta forma, el epílogo resultante es solo el remate de un largo discurso, preparado desde muy lejos. «Tertia quoque ratio amorem cunctis evitare suadet. Nam exinde unus ab altero divertitur amicus, et inimicitiae inter homines capitales insurgunt, nec non et homicidia malave multa sequuntur». [Así hasta el final del fragmento (9-12)].

2.2.3.– *Cuerpo templo del amor*

Imprescindible el reenvío a I, 473:

Mixtus vero amor dicitur ille, qui omni carnis delectationi suum præstat effectum et in extremo Veneris opere terminatur. Qui qualis sit amor, ex superiori potestis notitia manifeste percipere. Hic enim cito deficit et parvo tempore durat, et eius sæpe actus exercuisse pœnituit; per eum proximus læditur, et Rex cœlestis offenditur, et ex eo pericula graviora sequuntur (473).

Más adelante se habla de «immaculatum corpus Domino custodire» (478), «carnis contagio maculare» (480), etc.

De ahí que no surja nada inesperado el siguiente comentario del autor:

Alia quoque ratio crimen nobis contradicit amoris. Nam, quum omnia crimina ipsam animam tantum de sui soleant inquinare natura, istud crimen tantum animam simul cum corpore foëdat (III, 13)²⁷.

2.2.4.– *Servitus, timor, obtutus*

Confiamos al paralelismo de los siguientes pasajes el comentario y observaciones pertinentes.

Sed alia quoque ratione amor fugiendus videtur. Qui amat enim vehementi quadam servitute ligatur et quasi omnia suo nocitura timet amori, et eius animus pro modica vehementer suspicione gravatur, et cor suum interius graviter iaculatur. Omnem namque extraneorum colloctionem vel deambulationem aut insolitam comorationem amans in coamante ex amoris zelo timescit, quia «Res est solliciti plena timoris amor» (III, 14).

27.– En el primer libro (533-549) aparece particularmente blasfema la distinción entre los lugares corpóreos de elección en correspondencia con el supremo fin del amor (asimilación a las diversas facultades platónicas y las jerarquías comportamentales cristianas). De aquí la exigencia de una refutación, no solo en el tercer libro sino en el interior del tratado.

Quem enim vere gladius pertingit amoris, de coamantis cogitatione continua sine intermissione quassatur nullisque divitiis nullove in hoc sæculo tantum posset honore bearī vel aliqua dignitate, quantum si iuxta proprii animi voluntatem suo recte fruatur amore. Nam etsi mundum universum lucretur amator, sui autem amoris detrimentum vel aliquod patiat̄ur adversum, omnia tamen pro summa reputaret inopia, nihilque sibi credit [ad] egestatem posse nocere, donec suæ voluntati bene concordaverit amor [...] III, 15-6.

Sciatis itaque quod a multis retro diebus amoris vestri me sagitta percussit [...]. Visus enim vestri aspectus adeo meum perterret ingenium mentemque perturbat quod eorum etiam quæ mente attente conceperam penitus obliviosus exsisto [...]. Vos quidem estis mei causa doloris et mortales pœnæ remedium; meam namque simul cum morte vitam tenetis vestro pugno reclusam; si concesseritis postulata, vitam præstatis amissam et solatia multa vivendo; sed si ea mihi denegare velitis, erit mihi vita pœna, quod gravius est quam subito incurrere mortem (I, 74-7).

Quum vos igitur videre valeo, nulla me posset pœna pertingere, nullius me possent insidiæ perturbare [...]. Quando vero vos non possum corporali visu aspicere [...] undique contra me cuncta incipiunt elementa consurgere, et varia me pœnarum incipiunt allidere genera, nullo possum gaudere solatio [...] (I, 200-1).

Firmum etenim est et totius meæ mentis propositum Veneris me numquam supponere servituti nec amanti me pœnis subiicere. Quot namque subiaceant amantes angustiis, nemo posset nisi experimento cognoscere. Tot enim pœnis atque languoribus exponuntur quod nullus posset nisi experientia doceri (I, 209-10).

Nam post verum amoris curiæ ingressum nihil potest amans velle vel nolle, nisi quod sibi mensa proponat amoris, et quod alteri possit amanti placere (I, 213).

Si plenius esset vobis amoris manifesta doctrina [...], re vera vestra sententia confirmasset sine zelotypia verum amorem non posse consistere [...]. Est igitur zelotypia vera animi passio, qua vehementer timemus propter amanti voluntatibus obsequendi defectum amoris attenuari substantiam, et inæqualitatis amoris trepidatio ac sine turpi cogitatione de amante concepta suspicio. Un-

de manifeste apparet tres species in se zelotypiam continere. Nam verus zelotypus semper timet ne ad suum conservandum amorem propria non valeant sufficere obsequia, et ut qualiter amet ametur, atque recogitat quanto cogeretur anxari dolore, si coamans eius alteri copularetur amanti [...] (I, 378-80).

2.2.5.– *Egestas*

Concepto claramente enunciado en (III), resulta insinuado, parodiado, o tomado como consecuencia inevitable en el libro primero del tratado:

Alia iterum ratio inimica videtur amori. Nam ex amore detestabilis procedit egestas, et ad inopiæ carcerem devenitur. Amor hominem inevitabili quadam necessitate constringit danda indifferenter et non danda præstare [...] (III, 19).

Nam quum amor de sui natura corporis placabilem et pulchrum quærat ornatum, hominemque tempore congruo sua cunctis exigit largiri paratum [...], clericus quidem [...] neminem potest largitatis præmiis adiuvaré (I, 490).

[...] quia pro vobis omnibus humilis et devotus reperior et cunctis mearum rerum largus existo donator [I, 422].

Præterea quid expectavit tam magna et effusa largitas vestra? Quam diu tardavit hæc, quæ video, interpola et attrita vestimenta donare? (I, 424)²⁸

2.2.6.– *Fama*

Otra vez un paralelismo que vuelve superfluo cualquier comentario.

Mulier quoque si amoris cœperit inservire ministeriis nullo sibi modo reputatur ad laudem, etiam si a stirpe regis ametur. Immo quamvis in masculis propter sexus audaciam amoris vel luxuriæ tolleratur excessus, in mulieribus creditur damnabile crimen et eius inde fama supprimitur, et ab omni sapientia meretrix illa iudicatur immunda et contemptui prorsus habetur (III, 28).

Amare igitur cuicumque sit mulieri securum, virginibus videtur prorsus ipsa timendum atque probrosum. Mulier

28.– El contexto es evidentemente irónico, pero muestra bien la consecuencia formalmente expuesta por el autor al final del tratado.

enim quum quum ab ipsa maritali susceptione sit a viro credita virgo, corruptionis veritate comperta proprio semper odiosa marito et ei contemptibilis permanebit, ob quam causam sequitur repudii summa iniquitas et divortii causa perennis, et sic in immensum infamia mulieris crescit, et contumeliosa cunctis existit [I, 466].

[...] alia me ratio ab hac necessitate defendit, quia, etsi ominia nostris succederent amplexibus prospera, si illud vulgi deveniret ad aures omnes aperte meam famam reprehensione confunderent, quasi ultra modum propriæ naturæ metas excesserim (I, 292).

2.2.7.– *Crimina*

Alio quoque modo iterum reprobamus amorem. Recte namque intuentibus et vestigantibus rem diligenter nullius criminis notatur excessus, qui ex ipso non sequatur amore. Nam constat homicidium et adulterium inde sæpius provenire [...] (III, 29).

Amorem autem exhibere est graviter offedere Deum, et multas mortem parare pericula. Et præterea ipsis amanti-bus innumeras videtur inducere pœnas et assidua parare quotidiana tormenta (I, 411).

2.2.8– *Adulterium*

Plus etiam mali potest ad hæc in amore notari. Amor enim inique matrimonia frangit et cogit sine causa ab uxore avertere virum [...] III, 44.

Præterea quoddam est aliud non modicum, quod me contradicit amare. Habeo namque virum omni nobilitate urbanitateque ac probitate præclarum, cuius nefas esset violare torum vel cuiusquam me copulari amplexibus [...] Tanti ergo amoris præmio decoratam ab alterius amore ipsa iura præcipiunt abstinere (I, 365).

[...] ipse tamen, quia alterius eiusdem regis filiæ ligabatur amore, ipsam quidem recusavit amare nolens incestus scienter incurrere crimen (I, 517).

2.3.– *Cotejando*

Las conclusiones a las que se puede llegar mediante la comparación de los primeros libros²⁹ y el último del tratado son clarísimas: no solo los argumentos finales están lejos de ser añadidos prudenciales o extremos contradictorios, sino que aparecen, variamente manejados a manera de réplicas, en todos los diálogos que preceden³⁰. La utilización de fórmulas como «Quod dicitis stare non potest» (I, 312); «Cessat ergo ratio vestra evidentissima ratione collisa» (I, 365); «Huius hypotheticæ consequenti destructo, e contrario tibi concluditur (I, 85); «Et si convertas, non est propositio falsa» (I, 15), la mayoría de ellas utilizadas por las mujeres, muestran el planteamiento técnico-oratorio de la obra tanto en las partes dialógicas (tesis-contratesis) como en las disertaciones a cargo del «magister». Nótese cómo quisimos prescindir de la sección *prœmial* en los referentes alegados por prestarse, al igual que la conclusiva, a sospechas sobre los móviles de su empleo (considerando que, si el tercer libro responde a consideraciones tácticas, nada más fácil que dotar oportunamente el volumen de un prefacio idóneo).

El hecho de encontrar internamente a los diálogos esos argumentos alternos, finalmente reconducidos a una sola polaridad —como en efecto sucedía a lo largo de una *quæstio* bien conducida—, muestra sin lugar a dudas el verdadero carácter de esta obra³¹.

3.– Dante mediador

Es indudable la atención puesta por Dante a los aspectos «clásicos» del amor cortés presentes en el *De Amore*: desde la oscilación entre temor y dicha (véase «Tutti li miei penser», *Vita Nuova* XIII, 8-9, con el comentario en prosa de XIII, 2 ss.: «Buona è la signoria d'Amore, però che trae lo intendimento del suo fedele da tutte le vili cose [...]; non buona è la signoria d'Amore, però che quanto lo suo fedele più fede li porta, tanto più gravi e dolorosi punti li conviene passare»), los efectos evangélicos del amor al prójimo (especialmente en V.N. X-XI), la fidelidad al secreto (V.N.

29.– En el segundo libro se sacan en realidad casos concretos o sentencias particulares de toda la materia expuesta; es así como no puede proporcionar de por sí el manantial de argumentos más apropiados para la demostración en curso. Habrá que asimilarlo, sin más, desde esta particular perspectiva, al libro inicial del tratado.

30.– Cherchi (*Andreas and the Ambiguity*, cit, p. 39) apunta a este propósito: «While the condemnation of the courtly love in the first two books takes the form of the sustained *insinuatio*, its denunciation becomes explicit only in the third book».

31.– Como hace notar con notable acierto Paolo Cherchi (ch. 1, p. 39 del texto citado): «Even in this book the physiological aspects of love are present, and this time Andreas stresses the pathological consequences of carnal love».

IV, 3: «[...] ed io sorridendo li guardava, e nulla dicea loro»); hasta llegar a la visión, desde luego, beatífica (recordemos cuál es para Capellanus el *origo et causa* de todo amor: «Io le direi che si tosto imagino la sua mirabile bellezza, sì tosto mi giugne uno desiderio di vederla, lo quale è di tanta vertude, che uccide e distrugge ne la mia memoria ciò che contra lui si potesse levare; e però non mi ritraggono le passate passioni da cercare la veduta di costei (V.N. XV, 2). Incluso la petición de declarar «qué es amor» al consabido amigo (cfr. V.N. XX, 1) encuentra cabida en la obra dantesca dedicada a la expresión del amor cortés.

Tanto más paradójico resulta el hecho de que tales motivos no pasen a *La Celestina*³²; ni siquiera bajo el aspecto transitorio, aunque ciertamente nada inocuo, de una observancia ya a punto de convertirse en herejía: «Lo cielo, che non have altro difetto / che d'aver lei, al suo signor la chiede»; «Ancor l'ha Dio per maggior grazia dato / che non po' mal finir chi l'ha parlato» (V.N. XIX, 9-10).

Mas se confronten los siguientes versos de las *Petrosas* con ciertas expresiones emblemáticas de *La Celestina* «Por cierto, si el del purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuesse con los de los brutos animales, que por medio de aquél yr a la gloria de los sanctos³³; «¿Yo? Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo»:

[...] poi non mi sarebb'atra / la morte, ov'io per sua bellezza corro

Omè, perché non latra / per me, com'io per lei, nel caldo borro?

Ché tosto griderei: 'Io vi soccorro' (*Così nel mio parlar*, 55-6; 59-61).

Es de notar que el «caldo borro» fue interpretado muy tempranamente como el infierno (y así resulta en una imitación que de este soneto hizo Paolo dell'Abaco). La similitud entre los pasajes reseñados indicaría que el extremo aberrante del amor cortés puede haberse filtrado en *La Celestina* a preferencia de sus aspectos normativos; y esto en virtud de, muy probablemente, unas *Petrosas* ya a la sazón bastante difusas en España³⁴.

32.– Con un canon ya a la sazón irreconocible. Asistimos a lo largo del Quattrocientos a un auténtico desmoronamiento del género. Véase, para dar solo un ejemplo, esta anotación de Isabella Tomassetti sobre la mayoría de los poemas amorosos de Valera presentes en el *Cancionero de Salvá*: textos dotados a su parecer de una «vertiente reivindicativa que los tiñe de un evidente tono polémico y poco ortodoxo con respecto a las convenciones del amor cortés, donde la aceptación de la pena amorosa se tiñe generalmente de rasgos masoquistas». Cfr. I. Tomassetti, «La sección de Diego de Valera en el Cancionero de Salvá (PN13): entre cortesía y palinodia». En *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis deficit manus et calamus quam eius historia. Homenaje a Carlos Alvar*, eds. C. Carta, S. Finci, D. Mancheva, S. Millán de la Cogolla, Cilengua, vol. I, p. 965.

33.– Fernando de Rojas, *La Celestina*. Barcelona, Planeta, 1980, I, p. 25.

34.– Cfr. C. Di Girolamo, «*La Divina Comèdia* en català», *L'Espill*, 7 (2001), pp. 131-40, cuyas argumentaciones respecto de las *Petrosas* y su difusión temprana en España siguen teniendo, a mi parecer, suficiente y comprobada validez. Cfr. también, para una panorámica general y la presencia de las rimas dantescas en la biblioteca y obra de Santillana, el estudio de Tobias

Pero ¿cuál sería la fuente más probable de la inspiración celestinesca? ¿En qué punto confluyen las paradojas del amor según Capellanus y los excesos reprobatorios imaginados por Dante? Hay un lugar de la dramatización dantesco-celestinesca donde, de hecho, se patentiza no solo el final de la parábola, sino el propio origen de la desviación. Es donde Capellanus advierte acerca de los efectos nefastos del amor pasional, colocándolos en una secuencia que merece toda nuestra atención:

[...] ex amore proximus læditur, quem ex mandato divi-
no quisque tamquam se ipsum iubetur diligere [...] Nam
exinde unus ab altero divertitur amicus, et inimicitiae in-
ter homines capitales insurgunt, nec non et homicidia
malave multa sequuntur (III, 8-9)

Verdaderamente impresionantes resultan tales palabras en relación no solo con el episodio de «los dos cuñados»³⁵, sino con el propio material de la *fabula* celestinesca. Respecto de esta faltaría la sucesiva alusión (profusamente documentada, como hemos visto, también en el resto del tratado), al peligro omnipresente del adulterio:

Amor enim inique matrimonia frangit et cogit sine cau-
sa ab uxore avertere virum quos Deus lege data firmiter
non posse statuit ab homine separari (III, 44)

Se piense, sin embargo, en los discursos puestos en cierre de la obra: el peligro, en perspectiva, de una traición al legítimo futuro cónyuge; y, sobre todo, el atentado a la «fama» de la virgen, lugar común de la tradición y objeto de las más serias disquisiciones en el *De Amore*, a lo largo de todas sus páginas. Podríamos decir que el único punto faltante, de necesidad, en *La Celestina* está tomado por lógica deducción de todo lo narrado por Francesca en el círculo expiatorio de la lujuria. Como han observado casi a la unanimidad los innumerables lectores del canto³⁶, su célebre protagonista no es sino una representante ideal del amor cortés en la expresión codificada del «Dulce Estilo». El mismo incipit de su discurso declara a cabalidad una pertenencia expresa al género: «Si fuera amigo el rey del universo...». Francesca empieza con una *captatio benevolentiae* tan recomendada por el mismo Capellanus en puntos diversos del tratado,

Leuker, «Entre nombre y mote: dos poemas 'dantescos' del Marqués de Santillana», *Revista de Literatura Medieval*, 17 (2005), pp. 233-40.

35.- En *Inf.*, V.

36.- Exterminada, como se sabe, la producción al respecto. Se pueden ver ensayos clásicos, como el de D. Vittorini, «Francesca da Rimini and the *Dolce Stil Nuovo*», *The Romanic Review*, XXI-2 (1930), 116-127; M. Casella, *Il canto V dell'Inferno*, Firenze, Sansoni, 1940. F. Mazzoni, «Il canto V dell'Inferno», en *Inferno: letture degli anni 1973-76*, Roma 1977; D. Della Terza, «Inferno V: Tradition and Exegesis», *Dante Studies*, 99 (1981), pp. 49-66. Sobre la temática del amor cortés en Toscana, cfr. Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

y llevada a la práctica en mil ocasiones. Habla con retórica la amante de Paolo, aun en medio del torbellino infernal; emplea sapientemente anáforas rebatidas sobre el mismo clavo, es decir un tema exclusivo³⁷: «Amor, amor, amor»... Pero es en la declaración expresa de «ineluctabilidad», en las modalidades de un mecanismo amatorio asimilado, como en los poemas de Guinizzelli, al más puro automatismo de la naturaleza, suerte de operación fisiológica («Amor, ch'a nullo amato amar perdona»), donde encontramos la fuente del rechazo cristiano y la condena manifiesta, *in interiori corpore*, del *De Amore*. Será la negación patente del libre albedrío³⁸ el factor resolutorio para impulsar tanto la artística retractación de *Inf. V*, como la *reprobatio* de Capellanus e inclusive, cabe pensar, el desarrollo dramático inductor, con modalidades claramente extralógicas, de la antitesis manifestada en *La Celestina*. Los efectos son, por lo menos, totalmente asimilables en las tres obras maestras, ya que:

¿Quod ergo bonum esse potest in eo facto in quo cœlestis sponsus offenditur, et ipse proximus læditur, et ipsi actores mortis noscuntur pericula sustinere et pœnis cruciari assiduis? (I, 411).

Homicidia malave multa sequuntur... La diferencia con el V canto del Infierno estriba en esto: mientras que en él las proposiciones del Dulce Estilo (vistas desde una perspectiva escatológica que pone de relieve sus equívocos) aparecen únicamente desmentidas por los hechos, en *La Celestina* el desengaño es dúplice: en la vertiente dialéctica (soporte lógico-retórico deficiente³⁹) y factual (final trágico).

Veamos ahora en detalle esa multiplicidad de funciones que constituye tal vez el carácter más saliente de nuestra obra referencial.

37.– Sobre este especial empleo de la anáfora cfr. de P. Di Patre la *lectio magistralis* publicada con el título «El lente deformador de la poesía barroca ecuatoriana», En *Crítica, ensayo y memoria en la literatura latinoamericana*, ed. V. Robalino, PUCE, Centro de Publicaciones, 2014, pp. 19-38.

38.– Cfr. J. L. Canet, «Literatura ovidiana», art. cit., pp. 10-11: «Por otra parte no hay que olvidar la premisa fundamental con la que se sustenta la filosofía cristiana, el libre albedrío del hombre, necesario para que las actuaciones del ser humano no sean predeterminadas y pueda actuar la voluntad; mientras que el amor, como hemos visto, 'hace esclavo', obliga a someterse al otro, a perder su propia libertad». Concepto realmente fundamental en la temática que nos ocupa.

39.– Deficiencias de una retórica inhábil para establecer, como ocurre en cambio en el tratado *De amore*, la solución correcta entre el acervo de parlamentos contradictorios.

4.- Recepción celestinesca⁴⁰

Hay en el tratado del Capellanus un lugar explícito que recorre de verdad, como una veta común, los dos troncos derivados; es el siguiente del tercer libro, variamente anunciado en el prólogo y partes interiores del tratado:

O miser et insanus ille ac plus quam bestia reputandus,
qui pro momentanea carnis delectatione gaudia derelin-
quit æterna et perpetuæ gehennæ flammis se mancipare
laborat! (III, 5).

El tema es tópico; pero su específica urdimbre debe de haber provocado la inserción posterior de estos significativos enlaces con el tema del gozo:

«Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria», y el eco realmente emparejado de la infeliz Melibea: «¡Muerta llevan mi alegría! ¡No es tiempo de yo bivar! ¿Cómo no gozé más del gozo? ¿Cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tove? ¡Oh ingratos mortales! Jamás conocés vuestros bienes, sino cuando dellos carescéys!⁴¹.

Un hilo rojo recorre dramáticamente la expresión del amor, evidentemente, rechazado en *La Celestina* («¡O amor, amor! [...] Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes. No das yguales galardones [...]. Cata que Dios mata a los que crió; tú matas los que te siguen»: p. 243), y en la conexión dantesca señalada. Otros puntos clave del tratado medieval sobre el amor, como la ofensa al libre albedrío («Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cativa tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto caballero», p. 233) y la continua profanación de fórmulas religiosas⁴² («Tú que guías los perdidos, y los reyes orientales por el estrella precedente a Belén truxiste, y en su patria los reduxiste, humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, y yo, indigno, merezca venir en el deseado fin»⁴³) con finalidades francamente aberrantes, demuestra lo explícito del proceso y, sobre todo, la función proyectiva, hasta bien empezado el renacimiento, de toda la literatura derivada.

40.- Sobre la recepción celestinesca de todo el complejo atinente al amor cortés, indispensable la lectura de Yolanda Iglesias, *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana ed., 2009.

41.- Ed. de referencia, p. 229.

42.- Véase en relación con esto Rafael Beltrán, «Entre la parodia de la oración», en *El mundo social y cultural de La Celestina. Actas del Congreso Internacional de la Universidad de Navarra*, coords. J. M. Usunáriz Garayoa, I. Arellano Ayuso, Vervuert, 2003, espec. pp. 29-39.

43.- P. 35 ed. señalada.

Bibliografía

Ediciones

- ABELARDO, Pietro, *Insegnamenti al figlio*, ed. G. Ballanti Roma, Armando ed., 1993¹.
 —, *Sic et non*, P.L. 178, 1329-1610.
 CAPPELLANO, Andrea, *De amore*. Milano, SE, 2015.
 —, *De Amore*, ed. P.G. Walsh, London, Duckworth, 1982.
 POITIERS, Gilberto de, *De Trinitate*, P.L. 64, 1255-1412.
 ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, Barcelona, Planeta, 1980.

Estudios

- ADAMS, M.M., «Reviving Philosophical Theology: Some Medieval Models», en *Miscellanea Mediaevalia*, 26 (2012), pp. 60-68.
 BARDELLE, Federico, *Le finzioni giudiziali*. In diritto.it <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/le-finzioni-giudiziali.pdf>.
 BAZÀN, C.B., J.W. WIPPEL, G. FRANSEN, D. JACQUART, *Les questions disputées et le questions quodlibétiques dans le facultés de théologie, de droit et de médecine*, Turnhout, Brepols, 1985.
 BELTRÁN, Rafael, «Entre la parodia de la oración y el equívoco religioso», en *El mundo social y cultural de La Celestina. Actas del Congreso Internacional de la Universidad de Navarra*, coords. J. M. Usunáriz Garayoa, I. Arellano Ayuso, Vervuert, 2003, pp. 27-44.
 BIRKS, Peter, «Fictions Ancient and Modern», en *The Legal Mind: Essays for Tony Honoré*, eds. Neil MacCornick and Peter Birks, Oxford, Clarendon Press, 1986, 83-101.
 CANET VALLÉS, José Luis, «Reflexiones filosóficas sobre el amor cortés y el *De Amore* de Andreas Capellanus», en *Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez*, eds. Ferrán Carbó, Juan Martínez Luciano, Evelio Miñano y Carmen Morenilla, València, Universitat de València, 1995, pp. 191-208.
 —, «Literatura ovidiana (*Ars Amandi* y *Reprobatio amoris*) en la educación medieval», *LEMIR*, 8 (2004), pp. 1-18.
 CASELLA, Mario, *Il canto V dell'Inferno*, Firenze, Sansoni, 1940.
 CHERCHI, Paolo, *Andreas and the Ambiguity of Courtly Love*, Toronto, University of Toronto Press, 1994.
 CONTINI, Gianfranco, *Pœti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
 DELLA TERZA, Dante, «*Inferno* V: Tradition and Exegesis», *Dante Studies*, 99 (1981), pp. 49-66.

- DI GIROLAMO, Costanzo, «La Divina Comèdia en català», *L'Espill*, 7 (2001), pp. 131-40.
- DI PATRE, Patrizia, «El lente deformador de la poesía barroca ecuatoriana», En *Crítica, ensayo y memoria en la literatura latinoamericana*, ed. V. Robalino, PUCE, Centro de Publicaciones, 2014, pp. 19-38.
- , «Una proposta su Montale», *Linguística e Letteratura*, XLII, 1-2 (2017), pp. 157-170.
- IGLESIAS, Yolanda, *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana ed., 2009
- MAZZONI, Francesco, «Il canto V dell'*Inferno*», en *Inferno: letture degli anni 1973-76*, Roma 1977.
- PENA, Pilar, «La explicación de la *quæstio* en teología», *Helmántica. Revista de literatura clásica y hebrea*, 65, n. 192 (2013), pp. 251-263.
- PUGLIATTI, Salvatore, «Finzione», en *Enciclopedia del diritto*, Milano, Giuffrè, vol. XVII, 1968, 663-64.
- SIRI, Francesco, «*Lectio, disputatio, reportatio*. Nota su alcune pratiche didattiche nel XII secolo e sulla loro trasmissione», en *Per Alfonso Maierù. Raccolta di studi dei suoi allievi*, eds. Lenzi, Musatti, Valente, Roma, Viella, pp. 109-128.
- TOMASSETTI, Isabella, «La sección de Diego de Valera en el Cancionero de Salvá (PN13): entre cortesía y palinodia». En *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis deficit manus et calamus quam eius historia. Homenaje a Carlos Alvar*, eds. C. Carta, S. Finci, D. Mancheva, S. Millán de la Cogolla, Cilengua, vol. I, pp. 959-981.
- VITTORINI D., «Francesca da Rimini and the *Dolce Stil Nuovo*», *The Romanic Review*, XXI.2 (1930), 116-127.

Celestina, a Tragic Music Comedy de Brad Bond: Creación y evolución de un musical de Broadway

Enrique Fernández
University of Manitoba

ABSTRACT

We edit here the libretto of the adaptation of *La Celestina* that, with the title *Celestina, a Tragic Music Comedy*, Brad Bond authored and staged in Broadway in 1999. A brief history of the text, since its inception during the university years of Bond, up to its premiere and its later evolution is included. Although his musical adaptation respects the plot and characters of the original, it is more than a mere musical version and it should be considered a member of the celestinesca family on its own. *Celestina, a Tragic Music Comedy* is a recreation whose action takes place in today's world, in a coastal city of the US. The dialogues contain many references to modern characters and objects (Sigmund Freud, condoms, barbecues). Also, as demanded by the conventions of Broadway musicals, some characters were introduced, such as a chorus of naughty Celestina Boys. Besides having access to the text we edit here, the readers can listen to some of the musical numbers connected as hyperlinks to their online recordings. Also, footnotes are added to explain some of the English colloquial expressions and idioms used in the text.

KEY WORDS: *La Celestina*, musical adaptation.

«*Celestina*», *a Tragic Music Comedy* de Brad Bond.
Creación y evolución de un musical de Broadway

RESUMEN

Editamos aquí el libreto de la adaptación de *La Celestina* que, con el título de *Celestina, a Tragic Music Comedy*, Brad Bond escribió para luego estrenarla en una sala de Broadway en 1999. Incluimos una breve historia textual de esta obra desde sus inicios, cuando su autor era un estudiante universitario, hasta su estreno en Broadway y la evolución que ha sufrido desde entonces. Aunque esta adaptación musical respeta el argumento y los personajes del original, es más que una mera versión musicada: es una recreación en que la acción ocurre en el mundo moderno, en una ciudad costera de Estados Unidos, y los diálogos están llenos de referencias a personajes y objetos modernos (Sigmund Freud, condones, barbacoas). También, en consonancia con las convenciones del género de los musicales de

Broadway, se introdujeron personajes como los Celestina Boys, un coro de maliciosos súcubos que acompaña a Celestina. Además de poder acceder al texto, el lector puede escuchar alguno de los números musicales al estar el texto conectado con enlaces de internet a sus grabaciones en línea. Se añaden también algunas notas que clarifican las expresiones coloquiales inglesas usadas en los diálogos.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina* adaptación musical.

En 1999 una comedia musical en inglés basada en *La Celestina* titulada *Celestina, a Tragic Music Comedy* se representó durante tres semanas en un teatro de Broadway en Nueva York. Fueron en total 16 representaciones y, hasta hoy, de aquel evento los estudiosos de *La Celestina* sólo teníamos a nuestra disposición la breve pero encomiosa reseña en *Celestinesca* (Romeo 1999), algunas fotografías publicitarias y el programa de mano¹. Gracias a la generosidad del autor de este musical, Brad Bond, recuperamos aquí el libreto y algunas interpretaciones de los números musicales de esta obra, que fue mucho más que una versión musical del texto de la *Tragicomedia*. Al transferir *La Celestina* a un formato tan diferente como es el musical de Broadway, Bond creó una muy original adaptación que debe ser considerada un miembro de pleno derecho de la familia celestinesca.

Publicamos aquí una edición del libreto en un formato conveniente para su lectura. Además, gracias a que *Celestinesca* se edita en línea, incluimos enlaces que hacen posible escuchar las canciones desde las páginas mismas de la publicación. La versión que editamos no es exactamente la que se estrenó en 1999 sino que incluye los arreglos y cambios que su autor ha ido introduciendo a lo largo de los casi veinte años desde su estreno. Esta versión mejorada y puesta al día se estrenó con una lectura en escena en Scottsdale, Arizona, en 2014 y ha continuado evolucionando. Igualmente, al habernos facilitado Brad Bond la historia de la gestación y evolución de la obra desde su versión inicial en los 80, tenemos acceso privilegiado a su historia textual. Como veremos en esta breve introducción, su historia textual está mediada por las reacciones y comentarios del público y críticos, que resultaron en la introducción de cambios. Este proceso recuerda a cómo, a partir del manuscrito incompleto que circulaba por la universidad de Salamanca a finales del xv, surgió la *Comedia* y luego se transformó en la *Tragicomedia*. De hecho, *Celestina, a Tragic Music Comedy* inició también su singladura en el mundo universitario, en este caso en la Universidad de Wyoming, donde Brad Bond estaba realizando

1.—Agradezco a Joseph Snow haberme facilitado copias de los materiales que tenía de esta representación. Éstos, junto con otros materiales que Brad Bond me ha facilitado, están ahora disponibles en línea en *Celestina Visual*, <<http://celestinavisual.org/items/show/3041>>. Agradezco también a José Eduardo Villalobos Graillet el haberme ayudado a entrar en contacto con Brad Bond y a archivar estos materiales.

su MA en literatura española en 1988. La realización de una adaptación teatral en inglés a la época moderna de *La Celestina* fue su trabajo de maestría, tarea a la que le animó su mentor, el profesor y celestinista Carlos Mellizo. Esta primera versión, que no era un musical, se tituló *Shades of Green*. Cuando se estrenó en un teatro de Wyoming, el Laramie Plains Civic Center, un espectador le comentó a Bond que su obra le había gustado pero que debería ser una ópera o un musical:

But that comment nagged at me. I started thinking, if the show were a musical, where would the songs be? There would have to be a *puta vieja* song. And a Sempronio misogynny song. And Calisto and Melibea meeting through the door. I became very intrigued by the idea of hearing all those famous passages I had been studying turned into musical numbers. (Bond, 2018)

Luego Bond se mudó a Nueva York y su interés por el género del musical le llevó a realizar la versión musical que se estrenaría, tras muchas peripecias para encontrar local y financiación, en una sala llamada The Producers Club, en Broadway —propriadamente dicho off-off-Broadway, denominación oficial del Actors' Equity Association de Broadway para salas generalmente más pequeñas y más aptas para incluir en su repertorio producciones más arriesgadas y experimentales.

La conversión de *La Celestina* en un musical al estilo de Broadway no es tarea fácil dadas las grandes diferencias entre una comedia humanística de finales del xv y el musical de Broadway de finales del xx. Como ya dijo Romero en su reseña de 1999, Bond logró una original traslación del asunto clásico al estilo de Broadway mediante una excelente síntesis de los aspectos más importantes del original (152). Parte de su método adaptativo fue potenciar aspectos que *La Celestina* comparte con el mundo del cabaret y del vodevil, un mundo que, a pesar de su aparente brillo, tiene un fondo oscuro que es adecuado para acomodar los aspectos más inquietantes de la obra de Rojas. Como bien es sabido, el público de un musical de Broadway demanda entretenerse y reírse con un melodrama que mezcle música, coreografía y diálogo vivaz. *La Celestina* es un buen punto de partida para colmar estas expectativas. Sin embargo, a pesar de intitularse «Tragicomedia», el aspecto trágico predomina y su comicidad es a veces difícil de percibir para la audiencia moderna. Por ello, sin desvirtuar lo trágico, Bond reforzó la comicidad en su ingenioso traslado a la época moderna de la acción y los diálogos. Sin salirse del argumento clásico, los nuevos diálogos ponen en evidencia las contradicciones y absurdos del mundo actual. Esta modernización afecta no sólo a las situaciones y los diálogos sino también a los personajes. Especialmente notable es el caso del personaje de Celestina, que pasa a ser una mujer emprendedora de negocios tipo vendedora a domicilio de productos de belleza Avon. Toma

su personaje al mismo tiempo rasgos de una «bag lady» o mujer pordiosera de edad que se ve con frecuencia vagando por las calles de las grandes ciudades americanas con una enorme bolsa. Y todo esto sin dejar de ser al mismo tiempo la alcahueta clásica y un poco hechicera de la *Tragicomedia*.

Uno de los rasgos vodevilesco más acertados en la obra es la inclusión de los Celestina Boys, cuatro personajes de tinte homoerótico que funcionan de coro de sus canciones y acciones. Obedientes como traviosos perritos falderos o diablillos que ella controla, enfatizan de manera amable las conexiones demoniacas de Celestina (ver fotos 1 y 2). Por lo demás, todos los personajes de esta adaptación son los del texto clásico de la *Tragicomedia*, aunque la madre de Melibea se ha suprimido por razones de economía textual. El padre de Melibea, Pleberio, se ve limitado a un papel muy corto con la canción *No More Words*, una nana de enternecedoras palabras que se entona en dos ocasiones. Con buen criterio, esta canción sustituye el monólogo final de Pleberio, demasiado largo y áspero para un musical de Broadway. En la misma línea, el aparato erudito, las *auctoritates* y la retórica del original son eliminados o muy reducidos, práctica común a todas las adaptaciones a las tablas de *La Celestina*. Esta reducción es compensada a menudo por la inclusión de elementos modernos en un poderoso ejercicio de síntesis. Un ejemplo se puede ver en el discurso misógino de Sempronio ante el enamorado Calisto. El discurso se convierte en la canción *Women Are Wicked*, en la que Helena de Troya es la única figura que queda de la mucho más larga lista del texto original. Sin embargo, se introduce la figura de Marilyn Monroe para acercar el viejo *topos* de la misoginia al mundo moderno. Igualmente, teléfonos, condones, barbacoas y demás objetos y actividades modernas se entremezclan a lo largo de toda la obra en la acción, que tiene lugar en una ciudad costera. Aunque no se especifica en el texto, la audiencia original probablemente se imaginó una ciudad cercana a Nueva York, como las de Long Island, en que las clases acomodadas neoyorquinas tienen sus residencias de verano.

A pesar de esta modernización del texto, la versión que se escenificó en 1999 conservaba un resabio del aspecto didáctico-erudito del original: la obra era introducida por la figura de un profesor. Éste se dirigía al público como a un grupo de estudiantes que no habían hecho su tarea de leer *La Celestina*, por lo que pasaba a narrársela en lo que era la representación en sí. Para ello, usaba además grabados antiguos de la obra, así como cuadros de Picasso y otros pintores (Romero 152).² En la versión actual, Bond ha eliminado al profesor-narrador. Ha decidido que la inclusión de este personaje que no estaba en el original, además de innecesaria, no resultaba adecuada para la estructura de la obra. La función del profesoro-narrador

2.— Joseph Snow estuvo en contacto con Brad Bond durante el montaje de la obra en 1999 y le proporcionó copias de grabados celestinescos y otras imágenes.

de situar la obra en el pasado lejano para luego traerla al presente se hace en la nueva versión de manera menos intrusiva: la obra comienza con la escena del encuentro inicial de Calisto y Melibea. Esta escena está escrita en un inglés arcaico de resonancias shakesperianas para dar a entender al público que está presenciando una historia de antigua raigambre. Acto seguido, se salta al mundo moderno con la escena del diálogo entre Sempronio y Calisto en el elegante apartamento de este último.

Otro cambio capital entre el texto con el que se estrenó y la versión actual que aquí presentamos es la introducción de un epílogo. En la nueva versión, la obra termina aparentemente tras el suicidio de Melibea y el grito de Pleberio que la llama. Sin embargo, tras este falso final, Celestina sale de nuevo al escenario, que está en proceso de desmontaje y con los actores quitándose los disfraces. Se dirige entonces al público, espetándoles que, si quieren una moraleja de la historia, se la va dar. Lo hace en forma de un número musical tipo apoteosis, en que todos los actores participan. La letra implica una visión desgarrada de la existencia, que, con todos sus altibajos y sinsentidos, se presenta como la única realidad verdadera. Una de las razones para introducir este epílogo, según Brad Bond aduce, fue un consejo de productores y representantes teatrales. Éstos le sugirieron que, si quería que una actriz de prestigio aceptara interpretar a Celestina, tendría que darle más protagonismo al papel y no dejar que el personaje desapareciera del escenario tras su muerte a mitad de la representación. Esta nueva intervención de Celestina en el epílogo ayuda a contravenir su temprana desaparición de escena. Al mismo tiempo, el tono de este epílogo sirve para dar unidad temática a la obra. Contiene líneas que proceden del ausente monólogo de Pleberio, como «Why do the good have to die? Why does love end in pain? Is there a God up in the sky?». Repite también las palabras de Celestina durante el banquete que son un himno al *carpe diem*, con el estribillo «Eat, drink and be merry for tomorrow we die», procedente de Eclesiastés 8:15 e Isaías 22:13. Esta máxima funciona como un leitmotiv en toda la obra pues su desgarrado vitalismo está presente en varios números musicales, como en la canción de Pleberio antes citada *No More Words*, que llama a olvidar las penas, en la de Elicia tras la muerte de Celestina titulada *Life Goes On*, y en la de Areúsa *Get Up*, canciones estas dos últimas que llaman a no rendirse ante las desgracias sino a seguir viviendo. Sin embargo, no es este vitalismo un baño de almíbar aplicado indiscriminadamente pues enfatiza la presencia ineludible de la muerte. Así, las últimas palabras con que se cierra esta producción son «for tomorrow we die». La primera parte de esta frase bíblica antes citada, «eat and drink and be merry», seguida de unos ominosos puntos suspensivos, se usó en su día en la tarjeta de lobby de la obra. Esta frase proverbial condensa también el espíritu del vodevil más puro, de sus luces y risas ante la sordidez del mundo real y el inevitable destino del ser humano. Estas palabras son igualmente una versión adaptada al

nuevo género del *in hac lachrymarum valle* con que termina la *Tragicomedia*.

Estamos pues ante una adaptación de *La Celestina* que debe ser considerada como un peculiar e importante eslabón de la celestinesca ya que es tanto una adaptación del original a otro idioma y género como una obra nueva de pleno derecho. A pesar de las muchas diferencias con el texto original, conserva intacta su crudeza y pesimismo por más que el vitalismo y la ligereza del musical la estructuren. En este sentido, Brad Bond se confiesa admirador del musical *Chicago* y de otras producciones del famoso director, bailarín y coreógrafo Bob Fosse, director de la película *Cabaret*, musicales que muestran el lado oscuro de las bambalinas vodevilesca. Este mundo del cabaret, con sus estridencias y sus orígenes prostibularios y hampescos, es al fin y al cabo, heredero del mundo sórdido y egoísta en que se desarrolla *La Celestina*. Por ello no es de extrañar la presencia de ecos brechtianos en esta obra de Bond. No solo el extrañamiento por la ruptura de la ilusión escénica en el epílogo y los continuos guiños de complicidad al espectador son brechtianos, sino que también lo es el personaje de la Celestina, quien, por su afán lucrativo, recuerda a Madre Coraje.

Editamos aquí el texto en un formato apropiado para su lectura. Aunque lo hemos adaptado a las convenciones modernas de edición de textos dramáticos, conservamos la práctica común de los libretos de Broadway de poner en mayúscula las partes cantadas, por más que las mayúsculas resulten difíciles de leer. Hemos puesto en *itálica* y entre paréntesis las acotaciones que incluye el autor. El lector debe tener en cuenta que la información que nos dan estas didascalias no están pensadas para un lector genérico, sino que son instrucciones concretas para el director de escena y los actores de cómo representar la escena, montar el decorado, etc. Finalmente, hemos introducido algunas notas a pie de página que aclaran giros coloquiales del inglés y referencias concretas que pueden resultar difíciles para el lector no familiarizado con el mundo norteamericano implícito en la obra. Traducir todo el libreto al español hubiera sido una ardua tarea pues implicaría crear una nueva adaptación ya que está repleto de giros y juegos de palabras imposibles de traducir directamente sin hacerles perder su fuerza cómica y su expresividad.

Obras citadas

- BOND, Brad. *Celestina, a Tragic Music Comedy*. The Producers Club II Theatre. New York, 22 octubre a 6 de noviembre de 1999, Nueva York. Comedia musical.
- . «Answer to your questions about my production of *Celestina, a Tragic Music Comedy*». Mensaje a Enrique Fernández Rivera, 15 de junio, 2018. Email.
- Celestina Visual*. «*Celestina, a Tragic Music Comedy*, de Bond, Nueva York (1999)». Ficha en línea con imágenes y música». <<http://celestinavisual.org/items/show/3041>>. Consultada el 1 de julio de 2018.
- ROMERO, Raúl. «*Celestina. A Tragic Music Comedy*, adaptación de Brad Bond y Jason-Michael Fiske». *Celestinesca* 23.1-2 (1999): 152-53. <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1999/VOL%2023/NUM%201%20Y%202/1y2_resena3.pdf>
- SNOW, Joseph T. «Sobre la producción de Brad Bond». Mensaje a Enrique Fernández Rivera, 9 de junio, 2018. Email.



Foto 1: Celestina y los Celestina Boys durante el número musical «The Celestina Show» de la representación de 1999. Celestina interpretada por Sharon Carlson y los Celestina Boys por Ryan Vaughan, Matt Dallmann, Michael Hurd y Jerry Sneec (Foto cortesía de Brad Bond).



Foto 2: Celestina y los Celestina Boys durante el número musical «Cookin'» en la representación de la obra en 1999 (Foto cortesía de Brad Bond).

CELESTINA, A TRAGIC MUSIC COMEDY

Music, Lyrics, and Book by Brad Bond
Adapted from Fernando de Rojas' *La Celestina*,

CHARACTERS

CALISTO: A handsome, wealthy young man in love with Melibea

MELIBEA: A beautiful, wealthy young woman

SEMPRONIO: A clever servant of Calisto

THE CELESTINA BOYS: Celestina's back-up singers

CELESTINA: An old slut

PARMENO: A young, innocent servant of Calisto

ELICIA: Sempronio's girlfriend, one of Celestina's «girls»

LUCRECIA: Melibea's little maid

AREUSA: One of Celestina's «girls»

PLEBERIO: Melibea's father, a wealthy, powerful business man

CENTURIO: An oafish thug-for-hire (*played by same actor as Calisto*)

VARIOUS TOWNSPEOPLE (*played by same actors as Parmeno, Elicia, Areusa, Lucrecia, Calisto, Melibea's Father*)

SOSIA: A servant of Calisto (*played by same actor as Parmeno*)

TRISTAN: A servant of Calisto (*played by same actor as Sempronio*)

BREAKDOWN OF SCENES AND MUSICAL NUMBERS

ACT I

Prologue: A Spanish garden,

PROLOGUE—Calisto and Melibea

Scene 1: Calisto's House, The present

I LOVE HER—Calisto

[WOMEN ARE WICKED](#)—Sempronio

Scene 2: The Village Square, the same day

[THE CELESTINA SHOW](#)—Celestina and the Boys, Various townspeople

- Scene 3:** Calisto's House, later
SHE'S AN OLD SLUT—Parmeno
 LET ME BE YOUR MOTHER NOW—Celestina
I'LL PLAY—Parmeno
- Scene 4:** Celestina's House, later
 COOKIN'—Celestina and the Boys
 THE INCANTATION—Celestina and the Boys
- Scene 5:** Melibea's House, later
 OLD AGE IS HECK—Celestina
- Scene 6:** Areusa's Room, late that night
LET A SR. CITIZEN WATCH—Celestina and the Boys
- Scene 7:** Celestina's House, a week later, Evening
EAT DRINK AND BE MERRY—Celestina
 I LOVE HER (*reprise*)—Calisto
 MELIBEA, HONEY, EAT DRINK AND BE MERRY—Cel.,
 Sem., Are., Parmeno, Elicia
 PAIN—Melibea, Lucrecia, Celestina
 FINALE ACT I—Cel. the Celestina Boys, Cal., Mel., Luc.,
 Eli., Are., Sem., Par.

ACT II

- Scene 1:** Melibea's House (Front Yard and Interior) Same night
 NOW THAT I KNOW—Calisto and Melibea
NO MORE WORDS—Pleberio
- Scene 2:** Celestina's House, early hours of the following day
 PROMISES—Celestina, Sempronio, Parmeno
- Scene 3:** Celestina's House, the morning of the same day
LIFE GOES ON—Elicia
GET UP—Areusa and Elicia
 JUST LIKE HIM—Areusa, Elicia, Sempronio, Parmeno
 JUST LIKE HER—Areusa
HOW YA WANT HIM TO DIE?—Centurio
- Scene 4:** Melibea's Garden / The Foot of the Wall, Midnight
HERE AM I—Melibea
 HELLO DOWN THERE—Lucrecia and Tristan (*Sempronio*)
 NO MORE WORDS (*reprise*)—Melibea
- Epilogue:** The Bare Stage
 THE MORAL—Celestina and the Full Cast

Act I—Prologue

(With a grand swell of overture music, reveal a Spanish garden in 1499. We see Calisto, a gallant young man professing his love to a beautiful young maiden Melibea)

(PROLOGUE, musical number)

CAL: OH, MELIBEA / METHINKS IN THEE I PERCEIVE GOD'S PERFECTION.

MEL: BLASPHEMY! HOW NOW, HERETICAL KNAVE? / GET THEE HENCE FROM ME / TO CHURCH AND PRAY THE LORD THY SOUL TO SAVE! *(Calisto is distraught and exits in despair).*³

Act I, Scene 1

(The scene shifts over music, and we flash forward five centuries to the present day. The location is the living room of Calisto's house, a stylish rich bachelor's home. Reveal Sempronio, Calisto's clever servant, lounging on the couch while Calisto paces)

SEM: Calisto. Calm down, buddy. It's not so bad. Calisto?

CAL: I finally find my one true love, and she rejects me. Utterly and completely. I wish I were dead.

SEM: Dead? Call me crazy, but you've been chatting for how long? It's not like you really «know» her. Exchanged a few IM's.⁴ Looked at some nice pictures.

CAL: This is the woman I'm supposed to be with. This is my destiny. And now I'm unfriended and blocked. Why, Sempronio? Why? Why would she do that?

SEM: *(a beat)* She's probably a dude *(Calisto begins a grand musical tirade. In the following number, Calisto tangos Sempronio about the stage).*

CAL: She is not a dude! *(music cue)*

(I LOVE HER, musical number)

I LOVE HER, AND THAT'S ALL THERE IS TO KNOW. / I NEED HER, ALTHOUGH I CAN'T TELL HER SO. / IT MAY BE OLD

3.— Este diálogo inicial está intencionalmente plagado de arcaísmos en inglés, como *methinks*, *kenave* o *thy*, que indican a la audiencia que la escena tiene lugar en una época remota.

4.— IM's: Internet Messages, similar a SMS (short message service).

FASHIONED / THIS DASHING YOUNG MAN FILLED WITH PASSION / WHY CAN'T I FLY TO HER SIDE AND THEN BASK IN / THOSE ARMS THAT I NEED TO KNOW?

SEM: (*aside*) Young, handsome, rich—and he's singing the blues!

CAL: What?

SEM: (*aloud*) Yeah, that's a bitch. Man, it sucks to be you.

CAL: I LOVE HER, AND YET I'M IN MISERY / HOW TRAGIC, SHE'LL NEVER KNOW LOVING ME. / I'M FAR BEYOND SAVING, / THE TASTE OF HER LIPS I AM CRAVING, / AS YOU CAN SEE BY THE WAY I'M BEHAVING, / I YEARN FOR HER SAVAGELY.

SEM: (*aside*) OH, SPARE ME.

CAL: What?

SEM: (*aloud to Calisto*) OH, SHARE WITH ME.

CAL: LOVE AT FIRST SIGHT IS RARE— / THIS IS SO. / BUT, WHEN IT'S RIGHT I SWEAR / YOU KNOW. / YOU SAY THIS LOVE IS STRANGE, IT SEEMS SO PREMATURE. / BUT, I TELL YOU THIS FIRE I FEEL INSIDE WILL EVER ENDURE / TILL THE DAY I DIE. / I LOVE HER, AS MUCH AS I LOVE THE LORD. / I SWEAR IT, BY THE HILT OF MY FATHER'S SWORD. / I'M FINISHED WITH PRAYIN' / I'M NOT A CHRISTIAN, I'M NOW MELIBEAN / ATTEND ME, AND HEAR WHAT I'M SAYIN' / THIS LOVE WILL NOT BE IGNORED!

SEM: All this drama over some damn woman?

CAL: Melibea is not «some damn woman!» She's a goddess.

SEM: A goddess. Uh huh (*music cue. Sempronio sits down and begins to change into tap shoes*).

(WOMEN ARE WICKED, musical number)

(Listen here <http://celestinavisual.org/storage/womenarewicked.m4a>)

PLEASE DON'T TRY TO TELL ME ABOUT HELEN OF TROY / OR THE STRANGE MYSTIQUE OF MARILYN MONROE. / IDOLIZING WOMEN IS SO DANGEROUS, MY BOY. / IT'S UNSETTLING JUST HOW FAR A MAN WILL GO. / I KNOW THAT YOU THINK HER SHIT DOESN'T STINK— / THIS PERFECT GODDESS YOU PICKED.

CAL: (*spoken*) Sempronio...

SEM: (*interrupting*) BUT THIS IS MY THEME—THEY'RE NOT WHAT THEY SEEM (*begin tap number*) / SO DON'T BE

TRICKED! / I'M TELLIN' YOU, / WOMEN ARE WICKED, SO
 YOU BEST BEWARE / OR YOU'LL WIND UP IN INTENSIVE
 CARE / WITH A GREAT BIG BLOODY HOLE IN YOUR
 CHEST / JUST LYIN' ON SOME CART / WITH A BUNCH OF
 DOCTORS POKIN' AROUND / LOOKIN' FOR YOUR HEART!
 / WOMEN ARE WICKED, TAKE IT FROM ME, / SO FLEE...

CAL: Sempronio...

SEM: FLEE!

CAL: Come back here.

SEM: FLEE! (*Sempronio performs tap solo over dialogue*).

CAL: What makes you such an expert on women?

SEM: Firsthand experience, my friend—firsthand experience.

«BAD HAIR DAY»⁵ MEANS SHE ALWAYS WINS. / YOU'RE
 SUPPOSED TO BE / GENTLE AND KIND, UNDERSTANDING,
 FORGIVING / OF ALL OF HER SINS. / AND WHEN HER
 HAIR MAKES YOU LATE, / AND YOU SAY, «HEY, BABE, IT
 LOOKS GREAT!» / DOES SHE THANK YOU? HA! / NO, SHE
 CALLS YOU A LIAR! / AND YOUR PANTS ARE ON FIRE!⁶ / IF
 YOU SAY SHE LOOKS FINE, / SHE'S BOUND TO MISTRUST
 / IF YOU SAY SHE LOOKS BAD, / YOUR EV'NING'S A BUST
 / SO YOU'RE DOWN TO THE LINE, / AND YOU KNOW
 THAT YOU JUST / CAN'T WIN. / 'CAUSE IT'S A BAD, BAD
 HAIR DAY (*Sempronio performs another tap solo over dialogue*).

CAL: What about Elicia? You've been faithful to her for years.

SEM: Do as I say, not as I do. WOMEN ARE WICKED WHEN
 THEY'RE ON THE RAG ⁷/ THEN YOUR HONEY TURNS
 INTO A HAG. / ALL OF A SUDDEN SHE'S EMOTIONAL,
 IRRATIONAL, / HER HORMONES HAVE GONE AWRY.
 / BUT, IF YOU POINT THAT OUT, SHE'LL SCREAM AND
 SHOUT / AND THEN SHE'LL START TO CRY, I'M TELLIN'
 YOU, / WOMEN ARE WICKED, / THEY'RE JUST LIKE A
 SHARP STICK IN THE EYE / SO FLY...

CAL: Okay, I get your point, but...

SEM: FLY...

CAL: That's about enough...

5.– *Bad hair day*: expresión coloquial que significa tener un mal día, comparable al español «levantarse con el pie izquierdo».

6.– *Your pants are on fire*: estribillo de la expresión coloquial para llamar a alguien mentiroso. Aquí toma, sin embargo, el doble sentido de excitación sexual.

7.– *To be on the rag*: eufemismo coloquial para la menstruación.

SEM: FLY! / OH, LISTEN TO ME, BROTHER, LET ME GIVE YOU SOME ADVICE! / NEVER DATE A WOMAN MORE THAN ONCE—OR TWICE. / IT'S BETTER JUST TO PET HER TILL YOU GET HER IN THE SACK! / AND NEVER...

CAL: I know where this is heading...

SEM: NEVER...

CAL: And the big finish...

SEM: CALL HER BACK! (*a moment as Sempronio looks to Calisto to see if he's broken through. Calisto breaks into sobs.*)

SEM: OK. So, you're not changing your mind on this one. Well, cheer up, buddy, I think I can help you.

CAL: I'm beyond help.

SEM: Not necessarily. My girlfriend Elicia? Her landlady is—are you ready for this? Celestina!

CAL: Who is that?

SEM: What rock have you been living under? Celestina! She is the most famous matchmaker in the business. She's huge. If you want, I can talk to her for you and set something up.

CAL: Do you think she'll take my case?

SEM: If I put in a good word she will. We're close personal friends.

CAL: Oh, my God. If this all works out, I swear I'm going to owe you big time.

SEM: (*seeing dollar signs*) Owe me?

CAL: Go! Go now! Talk to her. Hire her. I'll pay whatever she wants. Just make it happen.

SEM: I'm going (*from the door*). Don't worry, buddy. If anyone can work magic, it's Celestina (*exit Sempronio*).

Act I, Scene 2

(*The same day. A street scene in the village square. Various townspeople come and go, gossiping together. These roles may be played by other main characters in disguise.*)

VOICE OFF: Live from the village square, it's The Celestina Show! Brought to you by Cheetos, the cheese that goes «crunch» (*music cue*).

(THE CELESTINA SHOW, musical number)

(Listen here <http://celestinavisual.org/storage/thecelestinashow.m4a>)

NUN (*LUC*): WHO'S THAT GAL WITH THE GIGANTIC BAG?

HUNCHBACK (*PAR*): WHO'S THAT GAL WHO IS ONE SEXY HAG?⁸

FLOWERGIRL (*MEL*): SHE NEVER GOES TO A PARTY STAG!⁹
/ IT'S— ALL CELESTINA!

PRIEST (*PLEB*): Cele-who?!

LADY 1 (*ARE*): SHE'S A GAL WHO KNOWS ALL ABOUT LOVE.

LADY 2 (*ELI*): SHE'S A GAL WHO WAS SENT FROM ABOVE.

LADY 1 & 2: LOVE AND SEX ALWAYS GO HAND IN GLOVE,
/ JUST ASK...

ALL: CELESTINA!

PRIEST (*PLEB*): SHE'LL SELL YOU A BILL OF GOODS / THAT
REALLY WILL CHANGE YOUR LIFE.

BUTCHER (*CAL*): PROVIDE YOU A GREAT BIG SWORD /
WHEN ALL YOU NEED IS A KNIFE.

HUNCHBACK & BUTCHER: BEFORE YOU CAN TURN
AROUND / SHE'LL UP AND FIND YOU A WIFE! / SHE'S ...

ALL: CELE- CELE-CELE-CELE-CELE...STINA!

(Celestina appears in her grand signature pose. She is a haggly old crone with an enormous purse, from which she produces all manner of goods for sale. She slinks through the crowd, hawking her wares and services and lecherously toying with the men and, occasionally, with the women. She is accompanied by her back-up singers, the Celestina Boys, four androgynous, vaguely demonic, Fosseesque ¹⁰chorus boys).

CEL: Come and get it! GET YOUR VACUUM HERE / SUCK
THAT DIRT AWAY. / GET YOUR REAR IN GEAR. / TRY
SOME EAU'D TOILAY. / I GOT THE STUFF / IF YOU'VE
GOT THE MONEY. / RIGHT OFF THE CUFF / IT MIGHT
SOUND FUNNY. / CAN'T EMPHASIZE ENOUGH / HOW
VITAL IT IS HONEY / TO GET IT / WHILE YOU'RE HOT!
/ ACUPUNCTURE. / MASSAGE THERAPY. / I GOT A
HUNCH THAT YOU / COULD TAKE CARE OF ME. / I GOT

8.— *Hag*: mujer vieja con aspecto de bruja. Llamarla sexy es un oxímoron cómico.

9.— *Stag party*: fiesta o despedida de soltero.

10.— *Fosseesque*: referencia a Bob Fosse, director de teatro, bailarín y coreógrafo famoso por su trabajo en musicales como *Cabaret* o *Chicago*.

THE TOUCH / IF YOU'VE GOT A DOLLAR. / LOSE THAT
CRUTCH / IT'LL MAKE YOU LOOK TALLER. / WHEN YOU
NEED IT / SO MUCH / JUST GIVE ME A HOLLER, / BUT GET
IT / WHILE YOU'RE HOT!

CEL BOYS: VACUUM! / SUCK IT SUCK IT / SUCK IT SUCK
IT! ¹¹/ GET IT IN GEAR. / EAU D' EAU D' / EAU D' TOILAY /
YOU'VE GOT THE MONEY. / IT MIGHT SOUND FUNNY. /
OH, HONEY, / GET IT GET IT GET IT GET IT! / HOT! HOT!
/ OOOH / AAAH / YOU YOU YOU / CARE OF ME, AH AH
AH AH / TOUCH / A DOLLAR / LOSE THAT CRUTCH! /
TALLER / YOU NEED IT! / YOO HOO! / GET IT GET IT GET
IT GET IT / HOT HOT! / NOW THAT WE'RE HOT / SHOW
US WHAT YOU'VE GOT!

CEL: *(from her giant purse, Celestina produces various retail objects and
samples, which she distributes to each of the townspeople in turn)*
SOAP ON A ROPE?¹² / STEEL SIDING? / HERE'S A NICE / FLY
SWATTER / WATER PURIFIER? / SQUEEGEE? / OIJA? / HAT?
/ CAT? MEOW!

LADY 1: I CAN'T SAY NOPE.

PRIEST: THAT SOUNDS INVITING.

NUN: NOW WE'RE GETTIN' / EVEN HOTTER!

BUTCHER: NOW THE STAKES / ARE GETTIN' HIGHER!

FLOWERGIRL: SWEET!

HUNCHBACK: NEAT!

LADY 2: WOW!

CEL BOY 4: MEOW!

CEL BOY 1: MEOW!

CEL BOY 2: MEOW!

CEL BOY 3: MEOW!

ALL: GET IT GET IT GET IT / GET IT GET IT! / WHILE YOU'RE
HOT.

*(The Celestina Boys perform an erotic, slow-motion sales orgy dance with
the townspeople who are titillated by all the goods they are buying. Enter
Sempronio who approaches Celestina. They speak aside).*

11.— *Suck it*: usado aquí con doble sentido. Por un lado, se refiere a la operación del aspirador que supuestamente vende Celestina y por otro al sexo oral.

12.— *Soap on a rope*, o jabón con cordón, creado en la década de 1940, y que comercializaban las vendedoras de Avon.

SEM: I've got a hot lead for you. My master, Calisto, has fallen in love with a girl, Melibea, but she wants nothing to do with him. I thought this would be right up your alley.

CEL: You have no idea what goes on up my alley.

SEM: So, what do you say? Can I tell him you'll take his case?

CEL: He's rich, right?

SEM: He's loaded!

CEL: And he's in love, right?

SEM: He thinks he is.

CEL: Momma's gonna clean house tonight! Now, I'll handle the lady. Melibea just needs a little finessing. Meanwhile, you make sure Calisto stays in the right frame of mind—depressed, obsessed, and ready to divest. If we play our cards right, we can milk these cash cows for all they're worth.

SEM: You said «we». You're going to share some of the profits, right? Finder's fee? Partners all the way?

CEL: Oh, don't you worry. Stick with me, kid! I am the world's oldest professional (*the music resumes original upbeat tempo and the townspeople and Celestina boys swirl to life*).

HUNCHBACK: THIS OLD GAL IS AN EXPERT ON SEX!

NUN: THIS OLD GAL SURE CAN CAST A MEAN HEX!

FLOWERGIRL: SHE MADE A VOODOO DOLL THAT CRIPPLED MY EX!

ALL: (*stage whisper*) WATCH OUT FOR... CELESTINA!

BUTCHER: SHE'LL FIND YOU A DATE THAT'S REALLY GREAT, / JUST TRY IT AND SEE.

PRIEST: OR HELP LOCATE YOUR PERFECT MATE, IT'S FELICITY.

LADY 1 & 2: OR EDUCATE YOU TO MASTURBATE FOR A NOMINAL FEE!

ALL: SHE'S CELE-CELE-CELE-CELE-CELE-STINA!

(*The number ends with Celestina in her grand signature pose*).

Act I, Scene 3

(*Calisto's House. Later the same day. Calisto and Parmeno, his earnest young servant, are revealed. Calisto is primping and getting ready to meet Celestina*).

PAR: Calisto, I am begging you! Do not get involved with this...
Celestina.

CAL: But why, Parmeno, why? (*music cue*).

(SHE'S AN OLD SLUT, musical number)

PAR: SHE'S AN OLD SLUT.

CAL: What?!

PAR: SHE'S AN OLD SLUT!

CAL: Parmeno!

PAR: SHE'S AN OLD SLUT OLD SLUT OLD SLUT OLD SLUT!

CAL: Stop it! Why do you keep saying that?

PAR: It's the only way to describe her.

PAR: SHE'S WALKIN' DOWN THE STREET, / A HUNDRED
WOMEN ALL ABOUT, / SOMEBODY SHE MEETS / IS LIABLE
TO SHOUT, / «THERE'S THE OLD SLUT OLD SLUT OLD
SLUT OLD SLUT!».

CAL: That is no way to talk.

PAR: Oh, no, she's proud of it. SHE JUST TURNS, SMILES, AND
SAYS, «HI!» / THAT'S THE NAME SHE GOES BY. / 'CAUSE
SHE'S JUST AN OLD SLUT. / SHE'S AN OLD SLUT. / SHE'S
AN OLD SLUT OLD SLUT OLD SLUT OLD SLUT!

CAL: She can't be all that bad.

PAR: Oh, yes she is! I've known her for years. SHE'D DO
ANYTHING FOR A DOLLAR OR TWO; / SHE HELD
SEANCES, SHE READ TEA LEAVES AND TAROT. / SHE
WASHED CLOTHES AND SEWED, / BUT WHAT SHE REALLY
WOULD DO / WAS TO GET FOLKS TO STRAY FROM THE
STRAIGHT AND THE NARROW. / SHE HAD ALL SORTS
OF LADIES SHE EMPLOYED; / THERE WERE GIRLS TO
HELP OUT / WITH THE LAUNDRY AND SEWING, / BUT,
DOMESTIC WORK WASN'T WHAT THEY ENJOYED— /
IT WAS OFF TO THE BEDROOMS THEY REALLY WERE
GOING. / IT WAS A HOUSE OF ILL REPUTE— / THOSE
GIRLS WERE PROSTITUTES!

CAL: So?

PAR: SO, SHE'S AN OLD SLUT / JUST AN OLD SLUT / SHE'S
AN OLD SLUT OLD SLUT OLD SLUT OLD SLUT!

CAL: How do you know all this?

PAR: My mother and I lived with her. SHE USED TO LIVE IN
THIS SCARY OLD PLACE. / IT WAS LIKE A MUSEUM OF
THE WEIRD AND DEMENTED. / SHE HAD STUFF IN THERE

PROB'LY FROM OUTER SPACE. / I KNOW, BECAUSE ONE OF HER ROOMS WE RENTED. / SHE HAD ALL KINDS OF REALLY NASTY THINGS, / LIKE POTIONS IN TINY LITTLE BOTTLES, / AND AS SHE MIXES THEM SHE SINGS / AS ALL 'ROUND THE PENTAGRAM SHE WADDLES. / AND THEN SHE'D (I'M ON THE LEVEL)¹³ / SHE TRIED TO CONJURE THE DEVIL. She thinks she's a witch. BUT SHE'S JUST AN OLD SLUT. / YEP! SHE'S AN OLD SLUT. / SHE'S AN OLD SLUT OLD SLUT OLD SLUT OLD SLUT OLD SLUT.

CAL: She's not a witch.

PAR: Oh, yes she is! SHE HAD POTIONS, LOTIONS, PUNGENT UNGUENTS / BATH BEADS, RAG WEEDS, / EYE OF NEWT¹⁴, POISONED FRUIT, / VOO DOO DOLLS, POODLE BALLS, / DONKEY BRAINS, AND BADGER FEET... (*music stops*).

CAL: Stop it! It's too late. Sempronio has gone to pick her up. They'll be here any minute. So pull yourself together. And be nice to her.

PAR: May I just say one more thing?

CAL: Be brief (*music resumes*).

PAR: I KNOW THIS SOUNDS REDUNDANT / AND YOU THINK I'M IN A RUT, / BUT SHE'S AN OLD...

CAL: Parmeno...

PAR: OLD...

CAL: You are warned!

PAR: OLD...

CAL: Oh, for God's sake, say it.

PAR: YOU KNOW WHAT! (*enter Sempronio with Celestina, dressed as a tattered old beggar woman. Parmeno hides. Calisto goes to door to meet her*).

SEM: Celestina, may I introduce my master, Calisto (*Calisto takes her hand. To Calisto*). Celestina knows all about your situation, and she is going to go speak to Melibea on your behalf.

CAL: I've heard so much about you. I only pray you can help me.

CEL: I only pray they will receive me at Melibea's lovely home—dressed so poorly as I am in such beggar's rags as I'm able to cobble together on a widow's meager savings (*sigh*).

13.—*I am on the level*: expresión que significa que una persona es honesta.

14.—*Bath beads*: bolas aromáticas para el baño. *Rag weed*, normalmente escrito como una sola palabra, es una hierba usada para aliviar las molestias menstruales. *Eye of newt* es un ingrediente usado en el famoso conjuro de las tres brujas en *Macbeth*.

CAL: Money is no object. Go shopping. Get a whole new wardrobe.

In fact, I want to give you a stunning gold chain that belonged to my grandmother. It will look beautiful on you. Where do I have that? Sempronio, come help me look in the vault (*they start to exit; as an afterthought*). Keep our guest company while we're gone, Parmeno (*exit Calisto and Sempronio; Parmeno pops into view, startling Celestina*).

CEL: Good Christ! Parmeno! Is that you? It's been so long.

PAR: Not long enough, you nasty old harpy.

CEL: Now is that any way to speak to your dear old Auntie Celestina? Come here, sweetie pie, so I can give you a big kiss like the old days.

PAR: Your days of kissing me are over. And your days in this house are numbered as well. I know what you're up to. I've seen this routine a hundred times. And I am going to make sure that Calisto sees you for what you are too—a money grubbing, cheating, lying, old slut (*music cue*).

CEL: Why are you behaving this way? Think of your mother.

PAR: My mother?

CEL: I was there with her when she crossed over. And her last words were about you.

PAR: (*skeptical*) Oh really. What did she say?

CEL: She took my hand and she said...

(LET ME BE YOUR MOTHER NOW, musical number)

«YOU MUST BE HIS MOTHER NOW— / HE WILL NEED A GUIDING HAND. / IF BY CHANCE HE FEELS DEPRESSED, / HOLD HIM TO YOU MOTHER'S BREAST». / And then she said, / «WHEN I REACH THE OTHER SHORE, / LOOKING DOWN UPON MY SON, / WATCHING HELPLESS FROM ABOVE, / PROMISE ME YOU'LL BE THERE GIVING HIM MY LOVE». / I know you and your mother had your differences. But she did truly love you. And she wanted you to be happy. I want you to be happy. And you will be, if you'll only... *LET ME BE YOUR MOTHER NOW*. / DIGNIFY HER LAST REQUEST. / COME TO ME MY ORPHAN CHILD / 'THOUGH THE WORLD IS ROUGH AND WILD. / AS SHE THOUGHT OF YOU SHE SMILED... Now you smile (*he pulls away*). No? / LISTEN TO YOUR MOTHER NOW, / I KNOW BETTER WHAT IS BEST. / DEEP WITHIN MY

EYES YOU'LL SEE / YEARS UPON YEARS OF EXPERIENCE / WISDOM BEYOND ALL COMMON SENSE. / SOON THE LIGHT WILL DAWN, / AND I WILL BE YOUR MOTHER / FROM NOW ON (*Calisto and Sempronio enter, Sempronio with a jewel chest and Calisto holding a big gold chain*).

CAL: I found it! (*he puts the chain around Celestina's neck*). I want you to have this. It's been in my family for generations. And there are some other nice pieces in the chest here for you.

CEL: Such generosity! I could never ask for so grand a compensation for my humble services, which are a joy to me anyway. Helping lovely deserving young people is its own reward.

PAR: (*crossing to Sempronio and grabbing the chest—they wrestle with it*) Well, then I'll just take this back to the vault...

CEL: But of course I would never be so rude as to insult the kindest of gift givers by rejecting such a meaningful and thoughtful gesture (*to Sempronio*). Put that in the car for me, dear heart. I needn't take up any more of your master's valuable time. And I have much to do to prepare to woo his beloved (*exit Sempronio with the chest*).

CAL: Please do your best to win her over for me.

CEL: If anyone has that power—I do. Trust me.

CAL: I do. Thank you.

CEL: Be strong. Be patient. All will be well (*to Parmeno*). Good-bye my sweet boy. Don't forget our little talk. Momma loves you!¹⁵ (*she exits; Parmeno approaches Calisto*).

CAL: God, this is great!

PAR: No, it isn't. It's a nightmare. I'm begging you not to get mixed up with that evil witch.

CAL: Dammit, Parmeno, that's enough. I've had it with your pissing and moaning and getting in the way of everything. You're a kid. You don't know anything. I know you mean well, but Sempronio is my go-to guy on this one. He's had a lot more experience. You've said your piece. Now suck it up. And from now on keep your opinions to yourself (*exit Calisto; music cue*).

(I'LL PLAY, musical number)

(Listen here <http://celestinavisual.org/storage/illplay.m4a>)

15.— *Momma loves you*: frase usada típicamente por las madres para calmar a los niños pequeños.

PAR: I ALWAYS THOUGHT / THAT THE THINGS I WAS
 TAUGHT / WERE THE WAY LIFE IS FOR REAL. / PEOPLE
 SHOULD ACT / BASED ON THINGS THAT ARE FACT /
 NOT ON THINGS THEY ONLY FEEL. / EVERYONE KNOWS
 / YOU SHOULD STAND BY YOUR FRIENDS, / BUT WHAT
 AM I SUPPOSED TO DO / WHEN YOUR VERY BEST FRIEND
 / WHO YOU LOVE TO THE END / WON'T STAND BY YOU?
 / MAYBE I AM PARANOID / BUT, BUDDY, YOU'RE NOT
 SIGMUND FREUD, / AND NO, I CAN'T EXPLAIN JUST WHAT
 I FEAR. / BUT, IF I CAN SURVIVE THE SHAME / I GUESS I'LL
 HAVE TO PLAY THE GAME / OF TELLING YOU JUST WHAT
 YOU WANT TO HEAR. / I'LL PLAY. / IF YOU WANT TO
 CHOP YOUR RIGHT HAND OFF / THEN I'LL SAY, / «WHAT
 A GOOD IDEA!» I COULDN'T STOP YOU ANYWAY. / IF
 YOU WANT TO WRECK YOUR CAR / OR TAKE A BATH IN
 BURNING TAR, / I WILL USE THE FLAME TO LIGHT UP MY
 CIGAR. / 'CAUSE IF YOU DON'T WANT AN HONEST ALLY
 / MAYBE I SHOULD LEAVE, OR SHALL I / STAY RIGHT HERE
 BUT JOIN THE OTHER SIDE? / YOU'RE THE MAN! / YOU
 MAKE THE RULES! / BUT WHAT YOU DON'T REALIZE / IS
 SHE'S THE CAPTAIN ON THIS SHIP OF FOOLS. / BUT, I'LL
 PLAY. / IF THAT'S THE GAME, OL' BUDDY, / HAVE IT YOUR
 WAY. / I WILL STAND HERE SMILING «YESSING» / UNTIL
 DOOMSDAY. / WHEN THAT EARTHQUAKE COMES TO
 TOWN, / AND YOUR WORLD COMES CRASHING DOWN,
 / WHEN YOU'RE WONDERING WHERE WAS YOUR
 WARNING? / THINK BACK TO THIS FATEFUL MORNING /
 WHEN YOU PUSHED YOUR FRIEND AWAY / WHEN THAT
 FRIEND HAD TRIED TO SAY / THAT THIS PATH YOU'RE ON
 IS LEADING YOU ASTRAY. / I KNOW JUST WHAT YOU'LL
 DO, / YOU'LL SAY NO ONE EVER TOLD YOU. / I TRIED TO
 / I TRIED TO / I TRIED!

Act I, Scene 4

(Celestina's house. Later the same day. Enter Celestina and Sempronio, carrying the jewel chest. Celestina still wears the gold chain).

CEL: Elicia! I'm home! Where is that fat little thing? *(enter Elicia, a still lovely but somewhat over-processed courtesan; she is not fat; to Elicia, referencing Sempronio)* Look what I found wandering the

streets (to *Sempronio*) Gimme that! (*Celestina takes the trunk from him and exits*)

SEM: Hey, babe (*trying to kiss her; she brushes him off*).

ELI: I'm not speaking to you.

SEM: What?!

ELI: I haven't seen you for days.

SEM: Day. You haven't seen me for «day». «A» day.

ELI: Whatever. I am going to find a new lover who is more attentive.

SEM: Good luck with that.

ELI: Who needs luck when you've got these? (*referencing her chest*).

SEM: Those are nice...

ELI: Remember them fondly, you won't be seeing them for a while (*Celestina enters with Areusa, a lovely young prostitute who also lives with her. They are carrying a large, heavy steamer trunk.¹⁶ They heft it onto the table*).

SEM: What's this about?

CEL: Old Cellie has work to do. Calisto is good and hot, so I need to work fast before the fire cools.

SEM: What about Parmeno? He's throwing water on the flames as we speak.

CEL: The trick is to find his weakness. He's much too sweet, loyal, and virtuous.

SEM: He's so damn uptight. I think he just needs to get laid.

CEL: Why didn't I see that? He's a virgin, isn't he?

SEM: Of course.

CEL: Areusa, honey, I'm going to have a little job for you.

ARE: A virgin. Yum! I'll see if I have any availability (*looking at her smart phone*).

CEL: Clear your schedule. There's a big fish at stake, and I'm not about to lose a whale because of some do-gooder guppy. Now, go bait your hook!

ARE: Relax, Grandma. This isn't my first fish fry.

CEL: Now, out! Everybody out! (*exit Sempronio, Elicia, Areusa; once alone, Celestina says*)

Yoo hoo! Boys! (*the Celestina Boys appear. During the number they dress her in an apron emblazoned with the slogan, «Born to Bar-B-Q!»*)

16.– *Steamer trunk*: baúl usado antiguamente para viajes transatlánticos en barco.

She also dons a pair of yellow rubber «living gloves»¹⁷ and protective goggles. During the number, she pulls out sundry test tubes and beakers and a wide variety of demonic ingredients which she mixes together).

CEL: Let's do it! (*music cue*).

(COOKIN', musical number)

I'M GONNA / COOK COOK COOK / IN MY KITCHY KITCHY KITCHEN.

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) COOK COOK COOK / KITCHY KITCHY KITCHEN

CEL: I'M GONNA / COOK COOK COOK / TILL THE CATTLE / COME HOME!¹⁸ / OH, I'M ALWAYS COOKIN' / IN MY KITCHEN / TILL THE CATTLE / COME HOME.

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) COOK COOK COOK COOK / HOME HOME HOME HOME / COOKIN' HMMM YEAH / KITCHEN, OH BOY / HOME, COME ON HOME.

CEL: WELL, A PINCH AND A DAB / AND A SHAKE IT UP / I DON'T NEED NO MEASURIN' CUP, / 'CAUSE I'M COOKIN' / IN MY KITCHEN / TILL THE CATTLE / COME HOME!

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) DOO WOPPA DOO / DOO WOPPA DOO WA DOOP / WAH DOW! / COOKIN' HMMM YEAH / KITCHEN, OH BOY. (*spoken*) Come on home!

CEL: BUBBLE, BOIL AND BUBBLE / I'M A'COOKIN' / UP SOME TROUBLE / FOR LITTLE MELLI! / LOVE FROM CELLI!

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) BUBBLE BUBBLE BUBBLE / SHE'S A COOKIN', / BIG TROUBLE / WOOO, LOOK OUT MELLI! / WAH, HERE COMES CELLI!

CEL: THREE DROPS OF BLOOD / AND SOME ANCIENT RUNES / I DON'T NEED NO MEASURIN' SPOONS. / THEN TOSS A COUPLE / GOAT HAIRS / INTO THE STEW— / THIS AINT MY FIRST BARBECUE! / BECAUSE I'M COOKIN' / OH, LORDY, / HOW I'M COOKIN' / I MEAN I'M SHAKIN' / AND BAKIN' / AND HEARTS'LL / BE BREAKIN' / 'CAUSE I'M COOKIN' / TILL THE CATTLE / COME HOME!

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) DOO WOPPA DOO / DOO WA DOOP / WAH DOW / DOO WOPPA DOO / DOO / WA DOOP / BARBEQUE / BECAUSE SHE'S COOKIN' / COOKIN'

17.— *Living gloves*: guantes de goma.

18.— *Till the cattle come home*: expresión coloquial que indica hasta muy tarde o la mañana siguiente.

OH BOY, OH BOY / SHAKIN', / BAKIN' / DOO WAH /
COOKIN' COOKIN' COOKIN' / AH— / HOME, BRING IT
ON HOME!

CEL: (*Celestina tastes the mixture*) Perfect!

(There is a brief musical intro, and the atmosphere becomes dark and creepy [go fog machine!] as the boys begin to chant the eerie a capella «ha ha ha» of the incantation. The Celestina Boys help Celestina remove her protective cookin' gear. Celestina produces a large braid of thread, which she dunks in the brew. Note: As to Celestina's actual demonic powers, it is best to leave it ambiguous as to whether she is actually able to cast a magic spell, or whether the eventual transformation of Melibea's hate into love is just a natural progression. Of course, Celestina should have great faith in her own powers, but the audience should be left to wonder whether there is dark magic afoot or not).

(THE INCANTATION, musical number)

CEL: OH, / GREAT MEPHISTOPHILES, / LORD / OF THE
INFERNAL DEEP, / COMMANDER OF / ALL OF THE ARMIES
/ OF FALLEN ANGELS, / I CONJURE THEE!

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) HA HA HA HA (*etc.*) /
MEPHISTOPHILES / INFIERNOS TAN PROFUNDOS / ALMAS
DECAÍDAS / LA PUTA TE CONJURA!¹⁹

CEL: I, CELESTINA / YOUR BEST KNOWN AND / HIGHLY
RESPECTED PRACTITIONER, / DO SUMMON THEE /
BY THE POWER OF THIS CONTRACT / WRITTEN AND
SEALED IN THE LIFEBLOOD / OF AN EBONY / BIRD OF
THE NIGHT! / I CALL UPON THEE / TO COME TO ME /
AND OBEY MY WILL.

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) CELESTINA! / BRUJA
PODEROSA / QUE SUBA SUBA! / AI AI AI (*etc.*) / QUE SUBA
SUBA! / QUE VENGA VENGA! / OH!

CEL: ENDOW THIS SACRED POTION / WITH THE POWER OF
CONFOUNDED PERCEPTION. / AND LET THIS LENGTH
OF THREAD HERE / ANNOINTED WITH THIS MIXTURE /
BE A CATALYST / FOR DECEPTION.

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) AY! AY! / QUE SUBA / QUE
VENG (*etc.*) / MMMMMM.

19.— El uso del español en el conjuro, lengua que la audiencia no entiende, tiene un efecto similar al uso de palabras en latín u otras lenguas arcaicas en los conjuros.

CEL: LET LOVELY MELIBEA / BE WOUNDED WITH DESIRE
/ FOR CALISTO! / LET LOVELY MELIBEA / BE WOUNDED
WITH DESIRE / FOR CALISTO! / LET LOVELY MELIBEA / BE
WOUNDED WITH DESIRE / DESIRE, DESIRE— / AH HA HA
HA HA!

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) QUE MELIBEA SUFRA
/ DEL DESEO / CALISTO CALISTO (*etc.*) / OH, MELIBEA
BELLA / OH, CALISTO LISTO / QUE SUFRAN, QUE SUFRAN
/ AH HA HA HA HA!

Act I, Scene 5

(*Melibea's house. We find Melibea and her little maid, Lucrecia, who is a frighteningly perky young girl. The doorbell rings. Lucrecia opens the door to reveal Celestina in her peddler outfit, smiling broadly.*)

CEL: Hello, and who have we here?

LUC: I'm Lucrecia! (*loudly to Melibea*) Melibea! The old slut is here!

CEL: (*to Lucrecia*) Well, aren't you precious?

MEL: (*crossing to the door*) Lucrecia, what's the matter with you?
(*to Celestina*) May I help you?

CEL: Hello, my name is Celestina, and I was wondering if you'd be interested in buying this lovely thread (*Lucrecia reaches for it and Celestina slaps her hand*). Not you! It's meant for the hands of only the most delicate of ladies (*Melibea reaches for the thread, almost taking it. Then she changes her mind*).

MEL: I don't think so. But thank you for coming (*she attempts to escort Celestina to the door*).

LUC: Hey! Didn't you used to be our Avon lady?

CEL: Why, yes! I was!

MEL: I remember you now. You haven't been here for a very long time.

CEL: I'm afraid I don't have the strength to keep up with my old Avon route any more.

(*music cue*) Ya see...

(*OLD AGE IS HECK, musical number*)

OLD AGE IS HECK! / I CAN'T EVEN WEAR OPEN-TOED SHOES. / IT'S A PAIN IN MY NECK, / 'CAUSE I GOT THOSE

BUNION BLUES. / I USED TO SWING 'ROUND THOSE JAZZY
BACK ROOMS. / THE ONLY THING I GOT LEFT TO SWING
ARE MY BAZOOMS,²⁰ / BECAUSE, OLD AGE, OLD AGE IS... /
(*spoken*) Thread?

MEL: No thank you (*Melibeia starts to rise, but Celestina pushes her
down again*).

CEL: I sell make-up. One of my products is this super moisturizer
called «Agua d' vivre». It's from France! (*this is a very big deal*)
The other day, I'm over to Mrs. McCrummen's, and I pull out
the Agua d' vivre, and I go to demonstrate²¹. Now, I don't like to
think of myself as old, but when you put moisturizer on your
face, it shouldn't go (*Celestina makes horrible slurping sound. She
turns to Melibeia*). Thread?

MEL: Really, no thank you.

CEL: OLD AGE IS THE PITS! / IT AINT ALWAYS EASY TO
KEEP FROM GETTIN' DEPRESSED. / FIRST THING IN
THE MORNING I READ THE OBITS— / IF MY NAME'S
NOT THERE, I GO AHEAD AND GET DRESSED. / TIME
MARCHES ON, AND IT'S SUCH A DISGRACE— / YOU
WAKE TO FIND THAT FATHER TIME'S / BEEN MARCHIN'
ACROSS YOUR FACE, I TELL YA, / OLD AGE, OLD AGE IS...
(*spoken*) Thread?

MEL: No!

CEL: IT AINT NO PICNIC!²² / OLD AGE, OLD AGE IS... I love
bingo. I was down at the church basement just the other day,
and I'm sitting next to my hair dresser, Ruby. Now, in case you
don't know her, Ruby does great hair, but she's not real bright
(*to Lucrecia*) You'd love her (*to Melibeia*). Anyhoo, she asks me if
I've done all my Christmas shopping yet. I say to her, «Ruby,
it's January». «I know», she says, «but that's when you should
do all your Christmas shopping. It's so much cheaper, and that
way, you're all ready for next year!» «YA BUY YOUR CARDS,
YOUR WRAPPING, YOUR DECORATIONS, / AND ALL
YOUR LITTLE SANTAS!» / I SAID, «NEXT YEAR?! I DON'T
EVEN BUY GREEN BANANAS!»²³ / 'CAUSE OLD AGE, OLD

20.— *Bazooms*: vulgar por pechos muy grandes.

21.— *Demonstrate*: mostrar un producto comercial, su uso y aplicación.

22.— *It ain't no picnic*: expresión coloquial para indicar que algo no es fácil ni divertido de hacer.

23.— *Not to buy green bananas*: expresión coloquial que significa que no conviene hacer planes a largo plazo.

AGE IS HECK! (*offers Melibea thread, then pulls it back; spoken*)
 Nowadays, my back goes out more than I do! OLD AGE, OLD
 AGE IS HECK! / (*offers Melibea thread, then pulls it back; spoken*)
 All the names in my little black book end in «M.D». / OLD AGE,
 OLD AGE IS... The other day I went to pull up my stockings—
 and I wasn't wearing any! / OLD AGE, OLD AGE IS... (*kneels*
to offer Melibea thread. She reaches out slowly and finally takes it.
Celestina does a victory dance) HECK!

MEL: Well, thanks for coming. I'm sure you must have a busy
 schedule... (*attempting to escort Celestina to the door*).

CEL: Oh, it does my heart good to see such a lovely young lady
 take an interest in an old woman and her troubles. I haven't
 met such a nice, sweet, kind, generous young person since, oh
 my, what was his name? Oh yes! Calisto! (*she adds a little spooky*
magicky flavor to his name for good effect).

MEL: (*suddenly furious*) What?! How dare you speak his name to
 me? Is that what this is about? You've come here on his behalf?
 Why, you sneaky old harlot. Get out! Lucrecia, call the police!

CEL: Well, my goodness, I had no idea you had such passionate
 opinions about poor—Calisto! (*again with the magic flavor. Maybe*
a hand gesture too).

MEL: Passionate? He approached me in a disgusting and
 inappropriate manner. I want nothing to do with him. Or with
 you, for that matter. Lucrecia, are you dialing? (*Lucrecia gets out*
her cell phone).

CEL: I'm shocked that you would be so cruel, given his condition.

MEL: What condition?

CEL: Well, he's seriously ill. Yes. He's been to all the doctors, and
 they can do nothing for him. Oh, the torture, the torment. He's
 suffering terribly.

LUC: I'll bet.

CEL: But, never mind. I'll be going (*aside to Lucrecia with the*
cellphone). Stop that!

(*starting to leave*). If modern medicine is powerless, why should I
 have thought that you might be able to help him?

MEL: Me? How could I help him?

CEL: How indeed?

LUC: Yes, how indeed?

CEL: (*aside to Lucrecia*) Here, have some taffy (*pokes candy into her*
mouth; aloud to Melibea). Oh, it's sad, sad, sad, sad, sad. Just pray,

my dear. Pray for healing. For deep, complete release from his torment. Every night, before you go to sleep, close your eyes and pray as hard as you can for—Calisto! (*Again with the spooky voice*).

MEL: Oh, I will. I had no idea. And I'm sorry I got so upset with you. I just thought...

CEL: Good heavens, child, don't worry about me. I only live to serve others. Well, I'm off.

Please call me if you ever need anything. I'm here for you.

MEL: Come back any time. And do let me know how he's doing (*she crosses away*).

LUC: Don't worry. She will.

CEL: (*in doorway aside to Lucrecia*) Listen, honey. I have some lovely pimple cream that could do wonders for that complexion of yours. It's straight from France and goes for a hundred dollars a bottle, but I give it to my close friends for free. We're close friends, right?

LUC: Sure. Why not?

CEL: Good. Let's keep it that way. OK?

LUC: 'Kay. Bye! (*Lucrecia shuts the door*). Hey, let's try out the new thread! (*reaching for it*).

MEL: (*pulling the thread away and heading off*) No, I'm going to work alone in my room for a while. You stay behind and do the mending. I'll call you when I need you (*Melibeia exits*).

LUC: I'll stay behind and do the mending. She'll call me when she needs me. Sheesh!

Act I, Scene 6

(*Areusa's bedroom. Celestina and Parmeno are standing next to Areusa, who is in a large bed with the covers pulled up around her. She is doing a good job of appearing modest and demure. Parmeno is awkward and shy*).

CEL: Areusa, this is Parmeno. Parmeno—Areusa!

ARE: (*Shyly*) Hello, Parmeno.

PAR: (*Shyly*) Hello, Areusa.

CEL: Okey dokey! (*Celestina boosts Parmeno onto the bed, virtually on top of Areusa. The young people are not sure what to do next*). Have at it, kids! (*She watches eagerly—hawklike. Parmeno, a virgin, is particularly nervous, while Areusa, although certainly not a virgin, still likes to maintain the illusion of chastity. Parmeno and Areusa just look*

at *Celestina*). What's the matter? Oh! I get it. I didn't just fall off the turnip truck.²⁴ You're ashamed to «do it» with an old lady present (*music cue*). Well, let me tell you

(The Celestina Boys appear from under and around the bed and help Celestina exhort the young couple to fornicate. The choreography should be reminiscent of a Marilyn Monroe-style number in which the back-up boys attempt to do «lifts» with her toward the end).

(LET A SENIOR CITIZEN WATCH, musical number)

(Listen here <http://celestinavisual.org/storage/letasenor.m4a>)

CEL: IN MY MANY MANY MANY MANY YEARS OF LIFE / I'VE HAD MANY MANY MANY MANY LOVERS / AND IN THOSE / MANY MANY MANY MANY YEARS OF LIFE / I'VE HAD LOTS AND LOTS OF FUN UNDER THE COVERS.

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) OOOOOO (*etc.*). AAAAAH

CEL: I GUESS YOU COULD SAY / MY BEDPOST / HAS RACKED UP A NOTCH OR TWO²⁵ / BUT IN ALL THOSE MANY YEARS / I NEVER HAVE DENIED / A TRUSTED ELDER / THE CHANCE TO WATCH— / WHY DON'T YOU?

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) OOOH / AAAH / A NOTCH / OR TWO / THOSE MANY / YEARS / SHE NEVER DENIED / WHY DON'T YOU? WOO.

CEL: LET A SR. CITIZEN WATCH! / GO AHEAD AND GRAB HIM BY HIS CROTCH. / DON'T BE AFRAID / THAT YOU'RE GONNA BOTCH IT. / (I'M HERE TO GIVE YOU POINTERS).

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) OH, LET HER WATCH! / HIS CROTCH / OH, NO! / BOTCH IT WAH OOO.

CEL: LET A SR. CITIZEN SPY! / WHY DON'T YA TICKLE HER / INNER THIGH? / NEVER MIND ME, / I'LL ONLY LOOK WITH ONE EYE. / GIVE IT A TRY!

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) OH, LET HER SPY! / JUST LOOK AT THAT / THIGH. / HI! / GIVE IT A TRY!

CEL: I MAY BE OLD, / I MAY BE GREY, / BUT THOSE SEXUAL FEELINGS NEVER GO AWAY.

24.— *To fall off a turnip truck*: ser un novato, paleta o persona sin experiencia.

25.— *Rack up a notch or two*: hacer marcas en el cabezal o poste de la cama para llevar cuenta del número de amantes.

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) SO OLD, / SO GREY / SEX!
SEX! SEX!

CEL: WHAT I'M TOO OLD TO DO, / I STILL LIKE TO SEE / IF NOT
FOR YOURSELVES, THEN DO IT FOR ME! / IT'S THE KINDEST
MOST UNSELFISH DEED TO DO. / WHY DON'T YOU?

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) TOO OLD / SHE LIKES TO
SEE / OOO / DO IT DO IT DO IT DO IT / DOOO DOOO /
WHY DON'T YOU?

CEL: LET A SR. CITIZEN PEEK! / GO AHEAD AND TURN THE
OTHER CHEEK ²⁶/ A TOUCH OF VOYEURISM / ISN'T ANY
SIGN / YOU'RE A FREAK / (IT'S PERFECTLY NORMAL!)

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) / LET A SR. CITIZEN PEEK!
/ LET'S SEE THAT CHEEK! / NO!

CEL: GIVE AN OLD LADY / ONE LAST THRILL, / BEFORE THEY
BURY ME / ON THE HILL. / DO THIS FOR ME / YOU'LL BE
IN MY WILL / WILL / WILL YOU PLEASE?

CEL BOYS: (*echoing Celestina's words*) GIVE AN OLD LADY /
ONE LAST THRILL. / OH AH / OH, PLEASE! / YOU / YOU /
WILL YOU PLEASE? / LET A SR. CITIZEN WATCH! / LET A
SR. CITIZEN WATCH! / LET A SR. CITIZEN WATCH!

CEL: DO IT FOR GRANDMA! / WHERE'S MY DIGITALIS?²⁷ /
OH, MY GOITER!

(The number ends with the Celestina Boys holding Celestina lying on her side with her head nearest the bed. All eyes are focused on the couple. Unable to argue with Celestina's logic, Parmeno and Areusa kiss. Celestina reacts with lecherous glee. The lovers become progressively more passionate, while Celestina has increasingly passionate reactions. Finally, overcome by her own emotions, Celestina excuses herself).

CEL: Hoo boy, I may be old, but I'm not dead, for Christsakes (*she shoos the Celestina Boys out*). Out, out, out (*the Celestina Boys exit. She follows them to the door, but turns back in the doorway and digs in her bag. She tosses a condom onto the night table*). You'll want to use that (*Parmeno and Areusa stop their love making to look to Celestina*). It's from France!²⁸ (*Celestina exits*).

26.— *Turn the other cheek*: además del sentido bíblico, la expresión toma en este contexto un sentido obsceno ya que «cheek» se usa coloquialmente por nalgas.

27.— *Digitalis*: medicina para aliviar las palpitaciones de corazón.

28.— *It's from France*: Francia y lo francés tiene a menudo en inglés una connotación sexual y escandalosa.

Act I, Scene 7

(Celestina's drawing room. Reveal the two young couples, Parmeno and Areusa, and Sempronio and Elicia, sitting at the dinner table on either side of Celestina. They have just completed a big meal).

CEL: Oh, how I love wine! Three glasses a day—never a drop more. Unless it's a special occasion, like tonight.

PAR: I was reading where it's healthy for the average person to have one drink per day.

CEL: Well, I value my health three times as much as the average person!

(EAT, DRINK AND BE MERRY, musical number)

[\(Listen to the whole Scene 7 here\)](#)

EAT DRINK AND BE MERRY, FOR TOMORROW WE DIE. / SO, RAISE A GLASS, HERE'S MUD IN YOUR EYE. / STOP THINKIN' THAT THE GRASS IS GREENER / UNDER SOMEONE ELSE'S RUNNING SHOES. / NOBODY WANTS TO PARTY WITH SOMEBODY BENT ON / MOANIN' THE BLUES. / EAT DRINK AND BE MERRY, / LET US DO JUST WHAT THE GOOD LORD SAID. / WE BETTER HAVE SOME FUN TODAY, / 'CAUSE TOMORROW WE MIGHT BE DEAD! *(takes a drink of wine)*. Ahhh! That's good medicine! /EV'RYTHING IN MODERATION— / THOSE ARE THE WORDS THAT I LIVE BY. / IT AINT THE SMOKIN' AND THE DRINKIN' AND THE DRUGS / THAT'LL KILL YA— / IT'S THE NAIL-BITING HAIR-PULLING WORRYING WONDERING / JUST WHAT MIGHT BE WRONG INSIDE. / KICK BACK AND RELAX—LIVE A LITTLE— / YES, THAT'S THE KEY / TO GROW TO BE ALMOST AS OLD AND AS WISE / AND AS HAPPY AS LITTLE OLD ME! *(music continues under)*. By the way, how is Calisto getting along?

SEM: All he can think about is—Melibea.

PAR: And we keep eggin' him on. Don't worry, we're keeping our part of the bargain.

SEM: He's a lovesick mess *(Calisto appears in an isolated circle of light to one side of the stage)*.

(I LOVE HER, musical number, reprise)

CAL: I LOVE HER, AND THAT'S ALL THERE IS TO KNOW.
/ I NEED HER, ALTHOUGH I CAN'T TELL HER SO. / IT
MAY BE OLD FASHIONED— / THIS DASHING YOUNG
MAN FILLED WITH PASSION. / I'LL FLY TO HER SIDE AND
THEN BASK IN / THOSE ARMS THAT I NEED— / I NEED
HER LOVE. / I NEED HER UNTIL THE DAY I DIE! (*music
continues. Calisto's light dims, but he remains on stage out of focus to
the side. The dinner scene continues.*)

SEM: Yep, the poor idiot has completely lost his head over
Melibea. But who can blame him? She is beautiful.

ELI: What do you mean, she's prettier than me?!

SEM: That's not what I said...

**(MELIBEA, HONEY, EAT DRINK AND BE MERRY,
musical number)**

ELI: MELIBEA MELIBEA / SHE'S SUCH A PERFECT CREATURE!

(*add Areusa*)

ELI, ARE: MELIBEA MELIBEA! / WE LOVE HER / EV'RY
FEATURE! / SO MUCH MORE / LOVELY THAN ME— / A
PARAGON I'LL NEVER BE.

ELI: WHAT CLASS!

ARE: WHAT GRACE!

ELI: HER ASS!

ARE: HER FACE!

ELI, ARE: WOO!

ELI, ARE: MELIBEA MELIBEA! SHE BETTER / WATCH
HER SHIT, / 'CAUSE IF I CATCH THAT BITCH ALONE, /
SOMEBODY IS / GONNA GET HIT!

SEM: (*sung overlapping with Sempronio*) I didn't say she was
prettier than you, but admit it—she is beautiful.

ELI, ARE: MELIBEA MELIBEA! / SHE'S SUCH A / PERFECT
CREATURE! / MELIBEA MELIBEA! / HE-WE LOVE(S) HER /
EV'RY FEATURE! / SO MUCH MORE / LOVELY THAN ME / A
PARAGON I'LL NEVER BE. / WHAT CLASS! / WHAT GRACE!
/ HER ASS! / HER FACE! / WOO! / MELIBEA MELIBEA / SHE
BETTER / WATCH HER SHIT, / 'CAUSE IF I CATCH THAT /
BITCH ALONE, / SOMEBODY IS / GONNA GET HIT!

SEM: HONEY, / I NEVER SAID SHE WAS A PERFECT CREATURE. / SWEETY, BABY, / YOU KNOW I LOVE YOUR / EV'RY FEATURE. / HONEY, YOU KNOW NOBODY / HOLDS A CANDLE TO YOU. / NOW, POOPY / DON'T DO THIS. / I MEAN IT. / THAT'S ENOUGH NOW! / HONEY, YOU'VE GOT TO / LEARN TO COOL THIS / JEALOUS SHIT, / 'CAUSE IF THIS GOES ON / ONE SECOND MORE / I SWEAR TO GOD / I'M GONNA SPLIT!

ARE: (*to Parmeno*) What do you think of Melibea?

PAR: (*a moment, then—*) EAT, DRINK AND BE MERRY / FOR TOMORROW WE DIE (*Celestina, joins in, trying to lighten the mood*).

CEL: THOSE ARE THE WORDS THAT / I LIVE BY!

PAR: (*sung overlapping with Celestina*) STOP THINKIN' THAT THE GRASS IS GREENER / UNDER SOMEONE ELSE'S RUNNING SHOES. / NOBODY WANTS TO / PARTY WITH / SOMEBODY BENT ON MOANIN' THE BLUES! / EAT DRINK AND BE MERRY, / LET US DO JUST WHAT THE GOOD LORD SAID. / WE BETTER HAVE SOME FUN TODAY, / 'CAUSE TOMORROW WE MIGHT BE DEAD!

CEL: IT AIN'T THE / SMOKIN' AND THE DRINKIN' / AND THE DRUGS / THAT'LL KILL YA— / IT'S THE NAIL-BITING / HAIR-PULLING / WORRYING WONDERING / JUST WHAT MIGHT BE / WRONG INSIDE / KICK BACK AND RELAX / (LIVE A LITTLE) / YES, THAT'S THE KEY / TO GROW TO BE ALMOST AS / OLD AND AS WISE / AND AS HAPPY AS / LITTLE OLD ME! (*full stop, music out*).

CEL: There! That's settled (*a pause as they settle down*). Besides, you can't help it if Melibea is prettier than you.

SEM: Oh, God...

*(Music cue, the following 3 groups sing concurrently
—It's a musical melee)*

CEL, PARM: EAT DRINK / AND BE MERRY FOR TOMORROW WE DIE SO, RAISE A GLASS, / HERE'S MUD / IN YOUR EYE. / STOP THINKIN' THAT THE GRASS IS GREENER UNDER SOMEONE ELSE'S / RUNNING SHOES. / NOBODY WANTS TO PARTY WITH SOMEBODY BENT ON / MOANIN' THE BLUES. / EAT DRINK / AND BE MERRY— / LET US DO JUST WHAT THE / GOOD LORD SAID. / WE BETTER HAVE SOME FUN TODAY, / 'CAUSE TOMORROW / WE MIGHT BE...

ELI, ARE: MELIBEA MELIBEA! / SHE'S SUCH A / PERFECT CREATURE / MELIBEA MELIBEA / HE LOVES HER / EV'RY FEATURE! / SO MUCH MORE / LOVELY THAN ME— / A PARAGON / I'LL NEVER BE. / WHAT STYLE! / WHAT GRACE! / HER ASS! / HER FACE! / WOOO! / MELIBEA / MELIBEA! / SHE BETTER / WATCH HER SHIT, 'CAUSE / IF I CATCH THAT BITCH ALONE, / SOMEBODY IS / GONNA GET...

SEM: HONEY, I NEVER / SAID SHE WAS A / PERFECT CREATURE. / SWEETIE, BABY, YOU KNOW I LOVE YOUR / EV'RY FEATURE. / HONEY, / YOU KNOW / NOBODY HOLDS A / CANDLE TO YOU. / NOW, POOPY, / DON'T DO THIS. / I MEAN IT, / THAT'S ENOUGH NOW! / HONEY, / YOU'VE GOT TO / LEARN TO COOL / THIS JEALOUS SHIT, / 'CAUSE / IF THIS GOES ON / ONE SECOND MORE, / I SWEAR TO GOD / I'M GONNA...

*(Celestina's telephone rings, interrupting the argument.
Music continues under).*

CEL: *(hugely relieved for the interruption of the quarrel).* I'll get it!

(Celestina answers the phone. Melibea and Lucrecia appear in a pool of light on the opposite side of the stage from Calisto's area. Lucrecia is on the phone. Melibea is distraught).

CEL: Hello?

LUC: Celestina, it's Lucrecia. Melibea is sick. I don't know what to do.

CEL: What's the matter?

LUC: *(to Melibea).* What's the matter?

(PAIN, musical number)

MEL: I'M IN PAIN!

LUC: SHE'S IN PAIN!

MEL: A THOUSAND TINY SERPENTS / STRIKING MY HEART.

LUC: SHE'S GOT SOME SNAKES.

MEL: I CAN'T EXPLAIN

LUC: SHE DOESN'T KNOW.

MEL: THE REASON WHY THIS / MADNESS SET IN

LUC: SHE'S CRAZY.

MEL: AND MY WORLD FELL APART.

LUC: HER LIFE SUCKS!

MEL: IN MY BRAIN
LUC: IN HER BRAIN—
MEL: MY THOUGHTS ARE SPINNING
LUC: SPINNING
MEL: AND MY BREAST IS AFLAME.
LUC: HER BOOBS ARE ON FIRE!²⁹
MEL: AND IF I CANNOT BREAK FREE / I KNOW I'LL NEVER
 BE / THE SAME.
LUC: SHE CAN'T BREAK FREE. / SHE'LL NEVER BE / THE
 SAME.
CEL: WHAT ARE YOUR SYMPTOMS, DEAR?
LUC: WHAT ARE YOUR / SYMPTOMS, DEAR?
MEL: I CAN'T EAT.
LUC: SHE CAN'T EAT.
CEL: SHE CAN'T EAT—HMM. / ANYTHING ELSE THAT'S
 QUEER?
LUC: ARE YOU GAY?!³⁰
MEL: I CAN'T SLEEP.
LUC: SHE CAN'T SLEEP.
CEL: SHE CAN'T SLEEP—HUH!
MEL: THIS AGONY FIERCELY / IMPINGING THAT'S /
 PIERCING ME / SINGEING ME /
LUC: AGONY AGONY / AGONY AGONY /
MEL: I CANNOT ENDURE.
LUC: SHE CAN'T ENDURE.
MEL: AND I'M TERRIFIED / THAT I
LUC: SHE'S SCARED
MEL: WILL NOT
LUC: SHE WON'T / SURVIVE
MEL: SURVIVE IF I DON'T / FIND THE CURE
LUC: WHERE IS THAT CURE? /
MEL: BEFORE I DIE——
LUC: BEFORE SHE DIES——
CEL: Put Melibea on the phone (*Melibea takes the phone from
 Lucrecia*). I know what your problem is.
MEL: What is it?

29.— *Boobs*: vulgarismo por pechos. Aquí con efecto cómico ya que Lucrecia no entiende el sentido metafórico de las palabras de Melibea «My breast is aflame».

30.— *Gay*: como en el caso anterior, Lucrecia no entiende la palabra «queer» en su significado original de «extraño» usada por Melibea.

CEL: This is very serious.

MEL: What is it?!

CEL: It's love!

MEL: This isn't love!

CEL: (*overlapping with Celestina*) YOU LOVE HIM / AND THAT'S ALL THERE IS / TO KNOW. / YOU NEED HIM, / AND NOW YOU MUST TELL HIM SO. / YOUR FOOLISH BRAIN WON'T / ADMIT WHAT YOUR / HEART KNOWS. / YOUR BREAST IS AFLAME WITH LOVE. / YOU CAN'T BREAK FREE, / BECAUSE THIS IS TRUE LOVE! / YOU'LL NEVER BE THE SAME, BECAUSE THIS IS TRUE LOVE! / I SAY THIS IS TRUE LOVE! / THIS IS LOVE! / THIS IS LOVE, I SAY IT'S / LOVE LOVE LOVE LOVE.

MEL: I'M IN PAIN! / A THOUSAND TINY SERPENTS / STRIKING MY HEART. / I CAN'T EXPLAIN / THE REASON WHY THIS MADNESS SET IN, / AND MY WORLD FELL APART. / IN MY BRAIN / MY THOUGHTS ARE SPINNING / AND MY BREAST IS AFLAME. / AND IF I CANNOT BREAK FREE / I KNOW I'LL NEVER BE... / AND IF I CANNOT BREAK FREE / I KNOW I'LL NEVER BE... / IT'S NOT LOVE, IT'S PAIN! / THIS IS PAIN! / THIS IS PAIN! / THIS PAIN, I SAY IT'S / PAIN PAIN PAIN PAIN PAIN.

MEL: (*Melibea has a huge epiphany! Perhaps Celestina reaches across into Melibea's «bubble of light» and slaps her?*) All right! It's true! All right! It's true!

MEL: (*overlapping with Celestina*) I LOVE HIM, / AND THAT'S ALL THERE IS / TO KNOW. / I NEED HIM / AND NOW I MUST TELL HIM SO! / IT MAY BE OLD FASHIONED— / THIS FOOLISH YOUNG GIRL / FILLED WITH PASSION. / I'LL FLY TO HIS SIDE / AND THEN BASK IN / THOSE ARMS THAT I NEED— / I NEED HIS LOVE! / I NEED HIM / UNTIL THE DAY I DIE!!!

CEL: I KNOW, I KNEW IT / ALL THE TIME. / OF COURSE YOU DO, MY DEAR. / TELL HIM, TELL HIM SO! / OH IT IS, BUT IT'S / WONDERFUL MAGICAL / PASSION. / YES, FLY TO HIS SIDE! / OH, YES, MY DOVE, / YOU NEED HIS LOVE! / YOU NEED HIM. / AMEN!

CEL: Can ya hang on, sweetie? I got another call comin' through

(Music continues under. Calisto appears again in his pool of light opposite from Melibea's pool. He is on the phone as well. The Celestina Boys appear and go to a formation upstage behind the dinner guest couples).

CAL: Celestina?

CEL: *(to the dinner guests at table center stage)* It's Calisto!

PAR, SEM: HE LOVES HER!

CEL: *(into the phone to Calisto)* You'll never guess who's on the other line!

CAL: Who?

CEL: Melibea!

ARE, ELI: MELIBEA MELIBEA!

CAL: How is she?

CEL: Well, she's fine now that she knows.

CAL: Now that she knows what?

CEL: That she loves you.

CAL: She loves me?!

SEM, PAR, ELI, ARE: SHE LOVES HIM!

CEL: Hang on *(she pushes a button on the phone to switch to Melibea)*.

Listen, Mel, I got Cal on the other line.

MEL: Calisto? Can I talk to him?

CEL: I don't have conference capabilities. Why don't you meet him?

MEL: Ask him if he can come over tonight at midnight.

CEL: Hang on, Mel *(switching lines to Calisto)*. She wants to meet.

How's tonight at midnight? Her place.

CAL: I'll be there!

CEL: *(switches to Melibea)* He'll be there.

MEL: Thank you!

CEL: Don't mention it. Listen, Mel, cheer up, huh? EAT DRINK AND BE MERRY!

SEM, PAR, ELI, ARE: EAT DRINK, EAT DRINK!

(Melibea hangs up. But her area remains lit).

CEL: *(switches to Calisto)* Cal, baby, it's a date!

CAL: Thank you!

CEL: Aint doin' nothin' but my job!

CEL BOYS: SHE'LL FIND YOU A DATE THAT'S REALLY GREAT!

CEL: Oh, and Calisto, honey, do me favor.

CAL: Name it!

CEL: Lighten up!

CEL: EAT DRINK AND BE MERRY

CEL BOYS: EAT DRINK, EAT DRINK (*etc. Continues under dialogue, and through end of Act 1*).

CEL: (*she hangs up. To the dinner guests*) It's all set. Tonight at midnight (*the dinner guests cheer*). Here we go!

(Lights go to full. Each group of characters sings together, but in their own respective worlds).

CEL, LUC, PAR, SEM: EAT DRINK AND BE MERRY FOR TOMORROW WE DIE / SO, RAISE A GLASS / HERE'S MUD IN / YOUR EYE! / STOP / THINKIN' THAT THE / GRASS IS GREENER UNDER SOMEONE ELSE'S RUNNING SHOES / NOBODY WANTS TO PARTY WITH SOMEBODY BENT ON / MOANIN' THE BLUES. / EAT DRINK AND BE MERRY LET US / DO JUST WHAT THE / GOOD LORD SAID. / WE BETTER HAVE SOME FUN TODAY / WE BETTER HAVE SOME FUN TODAY / WE BETTER HAVE SOME FUN! / WE BETTER HAVE SOME FUN! / FOR TOMORROW / FOR TOMORROW / TOMORROW TOMORROW TOMORROW / TOMORROW.

ELI, ARE: MELIBEA / MELIBEA! / HOW WE / LOVE HER / STOP / THINKIN' OF HER ASS! / WHAT STYLE! / WHAT GRACE! / HER ASS! / HER FACE! / WOOO! / WE BETTER HAVE SOME FUN TODAY / WE BETTER HAVE SOME FUN TODAY / WE BETTER HAVE SOME FUN! / WE BETTER HAVE SOME FUN! / FOR TOMORROW / FOR TOMORROW / TOMORROW / TOMORROW / TOMORROW / TOMORROW.

CAL: ME-LI-BE-A / HOW I / LOVE HER! / TILL THE DAY I / DIE. / I'LL FLY / TO HER SIDE, / TO HER ARMS, / AND THEN / BASK IN / LOVE! / MELIBEA'S / LOVE / I LOVE HER! / I LOVE HER! / EAT DRINK AND BE MERRY / EAT DRINK AND BE MERRY / TOMORROW / WE MAY DIE!

MEL: NO MORE PAIN! / I'LL FLY / TO HIS SIDE, / TO HIS ARMS, / AND THEN / BASK IN / LOVE! / AH HHH / I LOVE HIM! / I LOVE HIM! / EAT DRINK AND BE MERRY / EAT DRINK AND BE MERRY / TOMORROW / WE MAY DIE!

CEL: For tomorrow we may die!

(The action freezes in a grand tableau on stage) (End of Act I).

ACT II

Act II, Scene 1

(The curtain rises to reveal the dark front yard of Melibea's house. The main feature should be an imposing door. Calisto, Sempronio and Parmeno enter. They are dressed as burglars, with dark clothing and lots of «gear». Sempronio might have a coil of thick rope slung over his shoulder, and Parmeno should be carrying lots of loud, clanking metal, perhaps a shield, sword, and canteen. Parmeno is shaking and clanking softly).

CAL: What's the matter, Parmeno?

PAR: Nothing, I'm only concerned for your safety.

CAL: We made it over the wall and past the guard. What else is there to fear?

PAR: Dogs.

SEM: Dogs?! I'd say dogs are the least of our worries.

PAR: Really. What're you afraid of?

SEM: I'd just like to point out that we are now criminals. This could get ugly. We could go to jail.

PAR: Jail?

SEM: That's right. But don't worry, you'd be very popular.

PAR: I don't think jail would be so bad. It'd be like having a free gym membership.

SEM: Oh, you'd get a work out!

PAR: There's only one thing that scares me.

SEM: What's that?

PAR: Dogs.

CAL: There aren't any damn dogs! Melibea didn't mention anything about dogs.

PAR: Oh, sure, she didn't mention any, but what does she know? She doesn't even have a key to her own front door!

CAL: Shut up!!!

(The interior of Melibea's house is revealed. The front door is now in profile, with Lucrecia listening from the interior, and Melibea pacing nervously. There are blankets and pillows on the couch and the floor, as the girls have been «camping out»³¹ in the living room. From outside, Calisto creeps to the door and taps softly).

LUC: What's the password?

31.— *Camping out*: hacer una excursión, picnic o fiesta, especialmente los jóvenes.

CAL: What?

LUC: *(to Melibea)* It's him! Get over here *(music cue. Melibea takes Lucrecia's place at the door. The two lovers are now side by side, separated by the door).*

MEL: Calisto? Is that you?

CAL: Yes!

MEL: Thank you for coming.

CAL: Nothing could have stopped me from being here tonight.

(NOW THAT I KNOW, musical number)

FROM THE VERY FIRST MOMENT I SAW YOU— / FROM THAT VERY FIRST MOMENT I KNEW / THAT YOU WERE THE ONE I WOULD LOVE FOREVER.

MEL: I didn't know I loved you at first. I guess I was pretty horrible. I'm sorry.

CAL: It doesn't matter now.

MEL: Nothing matters now. NOW THAT I KNOW THAT I LOVE YOU / AND THAT YOU LOVE ME TOO, / I DON'T WANT TO THINK OF A FUTURE WITHOUT YOU. / IF IT WEREN'T FOR THIS DOOR...

CAL: WHAT'S A DOOR, JUST A DOOR, IT'S A PIECE OF WOOD! / WE CAN BREAK IT DOWN, KNOCK IT DOWN...

MEL: YOU HAVEN'T UNDERSTOOD! / THE POLICE WOULD COME, DAD WOULD COME— / THAT WOULD BE THE END. / LISTEN TO ME, I HAVE A PLAN, / IF YOU ARE BRAVE, IF YOU THINK YOU CAN. / THERE'S A SECLUDED GARDEN / WHERE YOU COULD BE WITH ME / A GARDEN THAT OVERLOOKS THE SEA. If you come around the beach road behind the house, at the top of the cliff you'll see the wall around our back garden. You can climb the cliff pretty easily— Lucrecia and I used to play around there. Once you reach the top of the cliff, you'll need a tall ladder to get over the wall into the garden. Do you think you can do that?

CAL: *(overlapping with Melibea)* I WILL BE THERE / IN YOUR GARDEN. / THERE YOU CAN BE / WITH ME. / SIDE BY SIDE / WE WILL STAND. / AND THE SCENT / OF YOUR HAIR, / ON THE WINGS OF THE NIGHT! / YOU KNOW / I LOVE YOU. / AND THAT YOU LOVE ME TOO / I DON'T WANT TO THINK / OF A FUTURE WITHOUT YOU. / I CAN'T GO

ON / WITHOUT YOU! / LIVE ANOTHER / LIVE ANOTHER
 DAY / I LOVE YOU / FOR THE REST OF MY LIFE / FOREVER!
MEL: WITH THE MOON SHINING DOWN! / YOU'LL BE / WITH
 ME. / AND THERE, HAND IN HAND / AND THE TOUCH
 OF YOUR SKIN, / AND OUR LOVE / WILL TAKE FLIGHT /
 ON THE WINGS OF THE NIGHT! / NOW THAT I KNOW /
 THAT I LOVE YOU, / I LOVE YOU TOO. / I DON'T WANT
 TO THINK / OF A FUTURE WITHOUT YOU! / WITHOUT
 YOU / I CAN'T LIVE ANOTHER DAY! / LIVE ANOTHER DAY
 / I LOVE YOU / FOR THE REST OF MY LIFE / FOREVER!

(We hear dogs barking. Parmeno reacts in terror. Music cue).

PAR: Holy shit! *(Parmeno makes a run for it, his metal gear clanking and banging as he runs into the night).*

SEM: Parmeno, wait! Shit! Calisto! Come on! *(Sempronio exits).*

CAL: *(to Melibea)* Listen, I've gotta go. Something's going on!

MEL: What's the matter?! *(Lucrecia screams. To Lucrecia)* Shut up! *(to Calisto)* Go! Go! Tomorrow night. Midnight.

CAL: Tomorrow night. I love you! *(exit Calisto).*

MEL: I love you too *(enter Melibea's father, Pleberio).*

PLE: Melibea! What is going on in here?

MEL: Hi, Daddy. Did we wake you? We were having a camp-out-sleep-over in the living room. Lucrecia got up for a glass of water, and then she thought she saw a spider *(Lucrecia does a mea culpa creepy spider gesture).*

PLE: Well, it's very late, and this is no time to be up rattling around. Let's get you two back to sleep.

(The girls settle into their blankets as Pleberio tucks them in and sings).

(NO MORE WORDS, musical number)

(Listen here <http://celestinavisual.org/storage/nomorewords.m4a>)

NO MORE WORDS / AND NO MORE CRYING. / LAY YOUR
 WEARY HEART TO REST. / WHEN YOU WAKE THE SUN'LL
 BE SHINING, / AND YOUR FEARS WILL ALL BE PAST. / SO DO
 NOT CLING / TO ALL YOUR WORRIES— / OH, LET THEM FLY
 / AWAY FROM VIEW. / IF YOU FALL ASLEEP / WHILE YOU ARE
 SMILING, / THEN YOUR DREAMS WILL ALL COME TRUE.
 Good night, Melli *(lights fade out).*

Act II, Scene 2

(Celestina's house. It is dark and empty. In the half light we here a pounding on the door. A pause. And then more pounding. Enter Celestina in her nightgown. She should be very old and fragile looking—perhaps missing her wig—disheveled and groggy. She turns on the light and goes to the door).

CEL: Who's there?

SEM: *(from offstage).* It's us. Let us in *(Celestina opens the door. Enter Parmeno and Sempronio, still in their burglar outfits, and very disheveled. They are smoking cigarettes, and Sempronio carries a half-empty bottle of whiskey. They are keyed up, angry, aggressive).*

CEL: Good God! Do you have any idea what time it is?

SEM: Yes. It's time to pay up.

CEL: I beg your pardon *(music cue).*

PAR: We risked our lives tonight for your little scam.

SEM: We want our two-thirds!

CEL: Sempronio, you're drunk.

SEM: Maybe I am, but we're not leaving until we get our fair share.

CEL: I have no idea what you're talking about.

SEM: You know Goddamn well what we're talking about!

(PROMISES, musical number)

CEL: *(overlapping with Sempronio and Parmeno)* IF YOU WANT MONEY / THEN GO SEE CALISTO / THIS IS HIS FAULT / IT WAS ALL HIS IDEA. / WHADDYA THINK, / I INHERITED / PILES OF GOLD? / I'VE NO PENSION NO 401K! / IT'S A LIVING.

SEM: YOUR PROMISES / ARE NOTHING BUT WIND / AND LIES! / YOU TAKE, / BUT DON'T GIVE. / YOU'RE A SNAKE, / AND YOU LIVE / IN DISGUISE!

PAR: PROMISES / WIND / AND LIES! / OLD SLUT OLD SLUT / OLD SLUT / OLD SLUT OLD SLUT / IT'S ALL / BECAUSE / YOU'RE AN OLD SLUT / OLD SLUT OLD SLUT OLD SLUT OLD SLUT.

CEL: *(spoken)* This is how I put bread on the table. YOU DON'T HAVE JOBS, / YOU DON'T UNDERSTAND. / LOOK AT YOU! / STAGGERING IN HERE / LIKE A COUPLE OF SLOBS / WITH SMOKE ON YOUR BREATH / AND BOOZE IN YOUR HAND!

SEM: THAT'S NOT THE POINT!

CEL: WHAT'S THE POINT? /

SEM: (*overlapping with Parmeno and Celestina*) YOU MADE US
PROMISES PROMISES / BUT YOU THINK YOU'RE FAR /
TOO SLICK. / YOU MAKE ME SICK. / DON'T YOU DARE /
PLAY THAT TRICK, / YOU OLD FOOL! /

PAR: PROMISES PROMISES / YOU CAN'T DENY / YOU'VE
MADE CERTAIN COMMITMENTS. / YOU OLD HAG! /
YOU OLD BAG!

CEL: I NEVER PROMISED! / THEN WHAT YOU WERE
HEARING / WAS NOT WHAT I SAID / THIS IS ALL IN /
YOUR HEAD.

PAR, SEM YOU OLD SLUT!

CEL: (*a huge realization!*) OH! / GIRLS! YOU ARE OBVIOUSLY
TIRED OF / THE TWO I ARRANGED FOR YOU— / IT'S
NOT ALL THAT STRANGE FOR YOU / TO WANT A
CHANGE. / LET'S REARRANGE. / GIRLS, GIRLS, GIRLS,
GIRLS! / I GOT GIRLS BY THE SCORE! / SOME ARE
VIRTUOUS, / OR DO YOU WANT A WHORE? / I'LL FIND
YOU ONE THAT'S TAILOR MADE / TO GET YOU LAID!

SEM: The girls we have are just fine. Stop trying to change the
subject.

CEL: What are you saying?

SEM: (*overlapping Parmeno and Celestina*) I'M SAYING / YOUR
PROMISES / ARE / JUST A / PILE OF / SHIT!

PAR: PROMISES / I SAY WE DON'T ASK / WE / TAKE!

CEL: DON'T GIVE ME THAT! / IT'S RIDICULOUS! / WHY
ARE YOU / DOING THIS? / STOP IT!

I've had just about enough of this. HOW DARE YOU / COME
IN HERE CURSING AND / SMOKING AND DRINKING
AND / ACTING LIKE HOODLUMS AND / BEING ABUSIVE?
/ I'M CUTTING THIS SHORT! / I'll take you to court!

SEM: Oh, that's a good one!

PAR: She'll take us to court?

CEL: (*overlapping Sempronio and Parmeno*) THERE'S NOT A /
JURY ALIVE / THAT WOULD / EVER CONVICT ME— /
A POOR / HELPLESS WOMAN / ATTACKED IN / HER
HOME! / I'M ALL ALONE! / AND PLEASE / DON'T THINK
/ YOU CAN / BRING UP MY / CHECKERED PAST, / JUST
BECAUSE YOU / KNOW IT / SO WELL / I KNOW EXACTLY

/ WHAT YOU'D SAY. / YOU'D SAY, / «SHE'S A / LYIN'
 OLD CHEATIN' OLD SLUT WE OUGHT TO / HANG HER
 TODAY!» / HA!

SEM: OLD SLUT OLD SLUT / YOU'RE AN / OLD SLUT! /
 WHERE'S THE / MONEY? / OLD SLUT OLD SLUT / OLD
 SLUT OLD SLUT / OLD SLUT OLD SLUT / OLD SLUT OLD
 SLUT / OLD SLUT OLD SLUT / GIVE US THE MONEY! /
 OLD SLUT OLD SLUT / OLD SLUT.

PAR: SHE'S A / CRAZY OLD / WHORE! / ALL ALONE / WITH
 THE / MONEY YOU / STOLE! / OLD SLUT OLD SLUT /
 OLD SLUT OLD SLUT / I KNOW YOU'RE AN / OLD SLUT
 OLD SLUT / OLD SLUT OLD SLUT / OLD SLUT OLD SLUT
 / WHERE'S THE MONEY? / YOU'LL BE SORRY YOU / OLD
 SLUT OLD SLUT / OLD SLUT / YES WE SHOULD!

CEL: (*to Parmeno, cruelly*) THAT'S JUST THE KIND OF TRICK /
 YOUR SAINTED MOTHER WOULD PLAY.

PAR: DON'T YOU EVER THROW HER UP TO ME AGAIN! /
 DO YOU HEAR ME? / NEVER SPEAK HER NAME TO ME
 AGAIN, / OR I SWEAR TO GOD I'LL KILL YOU!!

CEL: Elicia! Help! Call the police!

SEM: Shut up and listen!

CEL: I'm going to scream.

SEM: Go ahead, scream. We're not leaving until we get our two-
 thirds.

CEL: TWO THIRDS OF WHAT? /

PAR: (*all three overlapping*) TWO THIRDS OF THAT CHAIN /
 AND THE JEWELS / AND THE MONEY!

SEM: AND THE GOLD / AND THE CLOTHES / AND THE
 MONEY!

CEL: PROMISES / PROMISES / PROMISES / PROMISES /
 PROMISES / PROMISES
 Never! (*music continues under dialogue*).

SEM: You'd rather die than part with a little money? (*Sempronio
 pulls a knife and holds it to Celestina's throat*).

CEL: Go ahead, Do it. You don't have the balls. You little faggot!
 (*Sempronio stabs her*).

SEM: Oh, my God.

CEL: Somebody help me! (*she looks to Parmeno. Musical phrase
 from «LET ME BE YOUR MOTHER NOW» is heard sung by a
 chorus of eerie offstage voices*).

PAR: Finish her off! Kill her, dammit, kill her! (*Sempronio twists the knife, and Celestina goes limp, just as Elicia enters*).

ELI: Nooo! (*sirens are heard*).

PAR: Oh shit, what do we do?

SEM: I'm not going to jail.

(*music cue. Sempronio tosses the bloody knife to Parmeno and pulls out a pistol. They run out the door, armed and dangerous. Elicia runs to the door. Gun shots are heard*).

ELI: Sempronio!

Act II, Scene 3

(*Celestina's house. The following morning. The lights come up on a crying Elicia with Areusa consoling her*).

ELI: They're gone. Just like that. Why did I call the police? And why did they get here so quickly? But she was screaming. And they were dressed like burglars. It all happened so fast. And now they're all gone. Everyone I cared about is dead (*Elicia breaks down*).

ARE: Oh, honey, don't cry. Things will get better. Life goes on (*music cue*).

ELI: Yes, it does. It certainly does.

(LIFE GOES ON, musical number)

(Listen here <http://celestinavisual.org/storage/lifegoeson.m4a>)

LIFE GOES ON / EVEN AFTER THE PERSON THAT YOU'VE
BEEN / LIVING FOR IS GONE. / EV'RY TIME THE PHONE
RINGS, I THINK IT MIGHT BE HIM. / AND THEN, I JUST /
LET IT RING. I CAN ANSWER BY MACHINE. / MY VOICE
SOUNDS JUST FINE— / CAN'T YOU HEAR ME ON THE LINE?
/ «THIS IS ME, BUT I'M NOT HOME. / BUT IF YOU'LL LEAVE
YOUR NAME / I WILL TRY TO RESPOND TO YOU. / I'LL BE
IN TOUCH WHEN I GET HOME». / WHEN YOU'RE GONE, /
AINT IT FUNNY HOW QUICKLY THE WORLD JUST / SHRUGS
ONCE—AND THEN MOVES ON? / MAYBE I'M NAIVE, / BUT
IT SEEMS TO ME THE SHIFTING SANDS OF TIME / OUGHT
TO SHOW AT LEAST THE SMALLEST LITTLE TRACE / OF
WHAT HAS GONE BEFORE. / AND YET IT SEEMS ALL SIGN
OF HIM HAS BEEN ERASED. / I'LL MOVE ON, / JUST AS SOON

AS THAT GHOST IN THE WINDOW / SHIMMERS AND IS GONE. / WHEN I PULL THE SHADE BACK / I ALMOST SEE HIS FACE IN SPACE. / BUT I BLINK MY EYES— / BELIEVE WHAT MY HEART DENIES. / HE WAS CLOSE ENOUGH TO TOUCH. / GOD, I MISS THAT FACE SO MUCH. / THIS IS ME BUT I'M NOT HOME. / AND IF YOU'LL LEAVE YOUR NAME, THEN I WILL / TRY TO RESPOND TO YOU. / I'LL BE IN TOUCH / WHEN I GET HOME. / IF I GET HOME.

ARE: I know how you feel. I lost somebody too (*snapping suddenly out of her sorrow*). But, I'm not going to take this sitting down (*music cue*). If there's one thing I've learned in life, it's never give up. The minute you throw in the towel, it's all over. I know you feel hopeless, but crying is not the answer.

(*GET UP, musical number*)

(Listen here <http://celestinavisual.org/storage/getup.m4a>)

YA GOTTA GET UP, GET BUSY, / AND GET RIGHT BACK INTO LIFE! / DON'T THROW A CONNIPTION, / DON'T HAVE A TIZZY. / YOU'VE GOTTA STOP TURNIN' THE KNIFE.³² / YOU GOTTA GET UP, BRUSH OFF, / TAKE HOLD OF THE REINS, / AND GET RIGHT BACK ON THE HORSE. / THAT BASTARD DID THE LEAVIN', / SO STOP BEREAVIN', / AND START BELIEVIN' / IN WHAT YOU'RE ACHIEVIN', / AND GET RIGHT BACK INTO LIFE.

ELI: But he's dead.

ARE: Yes, he is. But you're still alive! Just imagine if it were the other way around. YOU KNOW THAT IF / THE SHOE WERE ON THE OTHER FOOT³³, / AND YOU HAD DIED INSTEAD OF HIM, / THOUGH YOUR GRAVE WAS STILL FRESH / AND YOUR BODY WAS BARELY COLD, / HE'D BE OUT SCREWING SOME OTHER BIMBO. / WHEN A MAN IS GONE / LIFE DOES GO ON / AND THERE'S ONLY ONE THING TO DO— / YA GOTTA GET UP, GET BUSY, / AND GET RIGHT BACK INTO YOU! (*music continues under dialogue*).

ELI: You know what? You're probably right.

ARE: Of course I'm right.

ELI: Here I am, crying my eyes out, when he was the idiot that went out and got himself killed.

32.— *Turn the knife (in the wound)*: seguir ahondando la herida.

33.— *If the shoe were on the other foot*: si ella hubiera sido la que murió y no Sempronio.

ARE: Now you're talkin'!

ELI: I GOTTA GET UP, GET BUSY / AND GET RIGHT BACK INTO LIFE! / I MAY BE A BIMBO, / I MIGHT BE DIZZY, / BUT IT'S NOT LIKE I WAS HIS WIFE. / I GOTTA WAKE UP, STAND UP, / TAKE CHARGE OF MY LIFE, / AND GET RIGHT BACK ON COURSE. / I'M HEARIN' WHAT YOU'RE SAYIN', / THERE'S NO DELAYIN', / AND NOW I'M PRAYIN' / THAT IT'S NOT BETRAYIN'... / I GOTTA GET / I BETTER GET / I BETTER GET RIGHT BACK / INTO LIFE! / (*spoken together*) GET BACK!

ARE: (*spoken*) OH, YEAH! / NO WAY! / UH HUH? (*sung*) / YA GOTTA GET / YOU BETTER GET / YOU BETTER GET RIGHT BACK / INTO LIFE! (*spoken together*) GET BACK!

ARE: The past is the past. What's done is done. The question is—what to do next.

ELI: Do? What can we do?

ARE: Somebody has to pay for what's happened. And I'll tell you who. Calisto and Melibea. This is all their fault. They think the world revolves around them and their perfect gilded lives. Selfish! They are selfish, spoiled, egomaniacs. In their world the rest of us exist only to serve them and their petty schemes and desires. We don't count. We're expendable. I called Calisto this morning—to give him a piece of my mind. And you know what? He's replaced them.

ELI: Who?

ARE: Parmeno and Sempronio. He's replaced them already. He has two new servants working for him now—Sosia and Tristan.

ELI: No!

ARE: Yes! When I called the house, Sosia answered the phone. So, you know what I did?

ELI: What?

ARE: I invited them over.

ELI: Who?

ARE: Sosia and Tristan! Try to keep up. Our plan is in motion.

ELI: Our plan? (*the doorbell rings*).

ARE: Here they are now (*crossing to the door*). Follow my lead.

(*Areusa opens the door. Enter Tristan and Sosia, who are the same actors that have been playing Sempronio and Parmeno. They should be thinly disguised as the new characters, but the audience should also be fully aware that these are the same two actors*).

ARE: Come in (*music cue*). Thanks for coming on such short notice.

SOS (*PARMENO*): Well, you sounded so upset—which is normal. I mean, after what’s happened.

ARE: I was surprised to hear your voice when I called to offer Calisto my condolences. I guess you’re working for him now?

TRI (*SEMPRONIO*): Yes. He didn’t want to be alone.

ARE: It is terrible to be alone. I just miss Parmeno so much (*to Sosia*). My God, you’re so much like him.

(As Areusa sings, she uses the words of the song to flirt with Sosia. Elicia awkwardly tries to mimic her, echoing her words and actions with Tristan).

(JUST LIKE HIM, musical number)

ARE: JUST LIKE HIM, / YOUR HANDS ARE / SOFT AND STRONG. / JUST LIKE HIM, / YOUR EYES ARE BLUE / JUST LIKE HIM, / I CAN’T RESIST / YOUR KIND AFFECTION, / WATCHING ME, TOUCHING ME— / EMOTIONALLY PHYSICALLY / JUST LIKE HIM, I LOVE... / TO BE HERE / RIGHT BESIDE YOU, / JUST LIKE HIM ARE YOU.

ELI: JUST LIKE HIM / YOUR EYES ARE BLUE-ISH. / LIKE HIM / I CAN’T RESIST / YOU. / WATCHING, TOUCHING / AH HH / JUST LIKE HIM / JUST LIKE HIM ARE YOU (*music continues under the following*).

ARE: It’s just so ironic how much alike you are. But that’s what worries me. Calisto’s into some very dangerous things. I’ve already lost Parmeno; I just couldn’t bear it if you put yourself in danger... (*fishing for information*). Sneaking over to Melibea’s... Next Tuesday...?

SOS: Next Tuesday? It’s tonight!

TRI: Sosia!

(Areusa begins to cry dramatically. Elicia follows her lead and cries as well. Tristan consoles Elicia, and Sosia, taking his cues from Tristan, tries to comfort Areusa).

JUST LIKE HIM, / I CAN’T BEAR TO SEE YOU CRY. / IF HE WERE HERE, / HE’D TAKE YOUR HAND. / CLOSE YOUR EYES / AND KNOW THAT / SOMEONE IS HERE NOW. / TAKE A BREATH, / CALM YOUR MIND, / AND LET YOUR HEART BEAT / MORE SLOWLY. / I WILL BE YOUR...

SOS: IF HE WERE HERE / HE’D TAKE YOUR HAND. / CLOSE YOUR EYES. / AH HH / I’M HERE. / I WILL BE YOUR...

ARE: (*interrupting. To Sosia*) Oh, you are just so dear to me! I can't stand it that you're going over there tonight (*fishing again*).

How will you ever get in? There's a wall and a guard.

SOS: We're going up the back way with a ladder on the beach road.

TRI: Sosia!

ARE: What time?!

SOS: Midnight. (*To Tristan*) It's okay, we can trust her.

ARE: Of course you can!

ARE: JUST LIKE HIM, / WITH YOU I FEEL AT EASE. / WHEN YOU'RE HERE, / THEN I AM HOME. / IN YOUR ARMS / MY TROUBLES FADE / AND VANISH / HOLDING YOU, TRUSTING YOU— / IT'S SUCH A / WELCOME VACATION. / THANK YOU, GOD, I LOVE...

ELI, TRI, SOS: AHHHH / IN YOUR ARMS / OOOO / HOLDING, TRUSTING / OH— / I LOVE...

ARE: (*snapping suddenly out of the romantic mood and into a business tone*) OOOH, LOOK AT THE TIME! / I'VE GOT ANOTHER APPOINTMENT. / I'M OUT OF MY MIND, / WHAT WITH THE CALLS, CARDS AND CASSEROLES³⁴. / THANKS SO MUCH FOR STOPPING BY. / COME BACK WHEN YOU CAN STAY LONGER. / THANKS AGAIN, THERE YOU GO.

(*exit Tristan and Sosia. Areusa slams the door behind them. The music continues, but changes to an upbeat rhythm*).

ARE: Woo! That was so easy! I've discovered a whole new world of possibilities. Celestina, eat your heart out!

(*JUST LIKE HER, musical number*)

JUST LIKE HER, / I GOT 'EM EATIN' OUTA THE PALM OF MY HAND!

ELI: Areusa...

ARE: JUST LIKE HER, / I WAS BORN WITH A NATURAL KNACK / FOR GIVIN' 'EM FLACK³⁵ AND WATCHIN' MY BACK / WHILE I PLAN AN ATTACK! / JUST LIKE HER / I CANNOT STAND FOR A MAN TO ESCAPE FROM MY PLAN. / I FLEX MY WILL—THEY DON'T SUSPECT. / I DON'T EVEN HAVE

34.— *Calls, cards and casseroles*: las llamadas y cartas de condolencia y el envío de comida para aliviar la pena tras una muerte.

35.— *Give flack*: coloquial por disparar o atacar.

TO SEND A BILL TO COLLECT! / JUST LIKE CELESTINA, /
I'M GONNA BE BIGGER THAN YOU'VE EVER SEEN HER!

ELI: You're scaring me...

ARE: I'M ON A ROLL! / THEY'RE GONNA PAY MY TOLL!
/ I'VE GOTTA SAY, / I'M GONNA HAVE MY WAY! /
THEY'RE GONNA SEE / THERE WILL NEVER BE / ANYONE,
ANYWHERE, ANYTIME / JUST LIKE ME!

ARE: The plan is unfolding perfectly. We have now successfully
completed step one.

ELI: This is all happening so fast.

(The doorbell rings).

ARE: And that will be step two.

ELI: What—or who—is step two?

ARE: Remember Centurio, that goon who has been chasing me
for years?

ELI: Eeew!

ARE: Yes, «eeew»³⁶. As in «eeeewful» (*meaning «useful»*). *She crosses
to the door.*

ELI: You're not going to sleep with him!

ARE: You know that, and I know that, but let's let him dream a
little, shall we?

(She opens the door to reveal Centurio. He is a large, thick, less-than-athletic hulk. He smells. To Centurio)

Right on time.

CEN: I don't keep classy women like you waiting. I bought you
these *(he hands her a bouquet of cheap grocery store flowers in
cellophane)*.

ARE: Mm hmm *(she hands the flowers to Elicia without a glance
at them)*. Wipe your feet *(he does so, but not necessarily on the
doormat—perhaps just on the floor wherever he is)*.

CEN: I can't believe you finally called me back after all this time. I
was starting to think we might never hook up.

ARE: Is that what you think this is? A «hook up?»

CEN: Fuck no!

ARE: Language!

CEN: Sorry—fudge no!

ARE: Let's keep this on a business level for the time being. As I told
you on the phone, I am in need of your professional services.

36.—Eeew: expletivo de disgusto o asco.

CEN: I would do anything to service you, m'lady.

ARE: (*handing him a photo*) Here's a picture of your target—Calisto.
The address he'll be at is on the back.

CEN: Got it.

ARE: Do you think you're up to the job? (*music cue*).

(HOW YA WANT HIM TO DIE?, musical number)

(<http://celestinavisual.org/storage/howyouwanthimtodie.m4a>)

CEN: I'M A BLACK BELT (WAH!) / I WAS ON A SUICIDE SQUAD IN 'NAM.³⁷ I'M A KILLER (AND I'VE KILLED A LOT). / I CAN EVEN MAKE A HOME-MADE PIPE BOMB. / DAMN, I MEAN DANG, / SHIT, I MEAN POOP,³⁸ / I'LL WRING HIS NECK LIKE A CHICKEN / AND BURN DOWN HIS COOP / I WOULD DO ANYTHING FOR YOU, AREUSA, / WITHOUT EVEN ASKIN' «WHY?» / JUST TELL ME ONE LITTLE THING, PRETTY MAMA— / HOW YA WANT HIM TO DIE?

ELI: Well, we don't want him «killed» exactly.

ARE: Let's let Centurio do what he thinks is best.

CEN: I GOT WEAPONS (I MEAN, A WHOLE COLLECTION) / OF EV'RY SHAPE AND SIZE / I GOT DEVICES (BATTERIES NOT INCLUDED) / THAT'LL REALLY DAZZLE YOUR EYES! / DAMN, I MEAN DANG! / HELL, I MEAN HECK! / I'LL RIP OFF HIS HEAD AND CRAP DOWN HIS NECK. / I WOULD DO ANYTHING FOR YOU, AREUSA, / YOU KNOW I'M THAT KINDA GUY. / JUST GIMME ONE LITTLE BITTY PIECE OF INFORMATION— / HOW YA WANT HIM TO DIE? / I GOT NUNCHUCKS, THROWIN' STARS, SAMURAI SWORD, / HANG HIM UP BY HIS NECK WITH A BUNGEE CORD, / OR I COULD RUN THE SUM'BITCH OVER / WITH MY SIXTY-SEVEN FORD!³⁹ / HOW YA WANT HIM TO... / Or, I could kill him with my bare hands! / I COULD CRUSH HIS SOLAR PLEXUS / OR RIP OUT HIS JUG'LAR VEIN. / I COULD SNAP HIS NECK REAL SUDDEN, / BUT THAT WOULDN'T CAUSE MUCH PAIN, / OR I COULD TAKE MY FIST AND

37.— *Nam*: Coloquial por la Guerra de Vietnam.

38.— *Shit, poop*: Centurio intenta moderar sus juramentos usando expresiones más suaves, con efecto cómico, como «poop» (caca), expresión de uso infantil.

39.— *Sixty seven Ford*: modelo de auto anticuado y demasiado grande para la época, señal de mal gusto.

BASH HIS NOSE / RIGHT UP INTO HIS BRAIN! (I'M GONNA EAT HIS LUNCH).⁴⁰ / I WOULD DO ANYTHING FOR YOU, AREUSA, / IN THE 'LECTRIC CHAIR I'D FRY. / I'M YOUR OWN PERS'NAL PRIVATE HOMICIDAL MANIAC. / HOW YOU WANT HIM TO DIE?

ARE: I'll leave the details up to you. Just be at Melibea's house on the old beach road at twelve o'clock midnight. That's when Calisto will be arriving with his two men.

CEN: Two men? You mean, he's gonna have two other guys with him?

ARE: That's what I said.

CEN: I'M KINDA BUSY (WOH, LOOK AT THE TIME!) / I THINK I BETTER BE HITTIN' THE ROAD. / TO TAKE ON THREE GUYS / (I'M USED TO FIGHTIN' WHOLE GANGS) / WOULD SORTA BE AGAINST MY CODE. / DAMN, I MEAN DANG! / SHIT, I MEAN SHOOT! / YOU CAN GET SOMEONE ELSE 'CAUSE YOU'RE REAL REAL CUTE. / I WOULD DO ANYTHING FOR YOU, AREUSA...

ARE: WELL, I HOPE THAT'S NOT A LIE. / BUT, IF YOU DON'T THINK YOU'RE MAN ENOUGH TO DO IT...

CEN: HOW YOU WANT HIM TO D - Y - E,⁴¹ DIE?

Act II, Scene 4

(Melibea's garden. A few minutes before midnight. Melibea and Lucrecia are at the balcony overlooking the sea. They both wear night gowns. There are roses. And a full moon).

LUC: It's a beautiful night.

MEL: Yes, it is. We've been out here so many times, but it's different tonight. Everything seems so... clear *(a pause)*.

LUC: *(reverently)* Are you going to «do it?»

MEL: Yes.

LUC: *(squealing with delight)* Oh, my God!!

MEL: Shhhh!

LUC: Do you think he's really coming?

MEL: He said he would. And I said I would. And I will *(music cue)*.

40.– *Eat his lunch*: coloquial por derrotar.

41.– D-Y-E: al deletrear la palabra *die* para enfatizarla, Centurio comete un cómico error y usa «y» en vez de «i».

(HERE AM I, musical number)

(Listen here <http://celestinavisual.org/storage/hereami.mp3>)

HERE I AM. / THE NIGHT FLOWS THROUGH MY HAIR. / AND THE STARS FILL MY MIND WITH A THOUSAND DREAMS / THEIR FIERY BEAMS INSPIRE. / AGELESS MOON, PULLING AT THE SEA / LIKE THE TIDE INSIDE ME LONGS TO BE SET FREE / AND CARRY ME TO HIS SIDE. / HERE AM I, / AS I HAVE BEEN HERE OH, SO MANY TIMES BEFORE TONIGHT. / BUT, TONIGHT / THE STARS ARE BRIGHTER AND MY HEART IS LIGHTER / WAITING FOR THE SIGHT / OF HIM WHO'LL BE MY LOVE TONIGHT. / HERE AM I. / DISTANT WIND, WHISP'RING IN MY EAR / TELLS A TALE OF SECRET PLACES. / SHARE WITH ME / MYSTERIES OF DESIRE. / VIRGIN ROSE, WAITING TO UNFOLD / DROPS OF DEW, THE TEARS OF MORNING. / PLEASE DON'T CRY, / FOR SOON THE SKY / YOU'LL BEHOLD. / HERE AM I / AS I HAVE BEEN HERE, OH SO MANY TIMES BEFORE TONIGHT. / BUT, TONIGHT THE STARS ARE BRIGHTER, / AND MY HEART IS LIGHTER / WAITING FOR THE SIGHT / OF HIM WHO'LL BE MY LOVE TONIGHT. / HERE AM I, HERE AM I, HERE AM I!

LUC: (*Lucrecia spots the party of young men approaching*) Oh my God! There they are! (*she peers down through the darkness, giving a play-by-play of their progress*). Yep! They've got the ladder. And here it comes! (*we see the top of the ladder appear over the edge of the wall*). He's climbing up.

MEL: I can't watch! (*she moves away from the wall*).

LUC: He's doing fine. And his guys are holding the ladder from the bottom. Don't worry. He's almost up. And... Here he is! (*Calisto climbs over the edge of the wall and into the garden. Melibea and Calisto stand transfixed for a moment, drinking in the sight of each other. Finally, they rush into each other's arms and begin to kiss passionately*).

MEL: (*pulling away*). Wait! We can't. Lucrecia is here. She's just a little girl.

LUC: Don't mind me. We get cable.⁴²

MEL: Come with me.

42.— *We get cable*: referencia cómica a que tienen contratado servicio de televisión por cable para entretenerse.

(Melibea takes Calisto's hand and leads him into the bushes and out of sight. Lucrecia is left alone. She sighs. Looking over the wall, her attention is drawn to the sentry below. The lights and / or scene shifts to reveal Tristan (Sempronio) relaxing against the wall at the base of the ladder. Maybe he is smoking? We now have a split-stage effect with Lucrecia up in the garden and Tristan at the base of the wall).

LUC: Pssst! (no response. She tries making a bird sound). Koo koo KOOOO! (no response) Hello!

TRI: Hello? (music Cue. Note: Tristan is much too old for little Lucrecia. He has no intention of «sleeping» with her, and is only playing along to humor her adolescent crush).

(HELLO DOWN THERE, musical number)

LUC: HELLO DOWN THERE! / LOOKY, HERE'S ANOTHER CUTIE! / DESERT YOUR POST, FORGET YOUR DUTY. / MY COUSIN DOESN'T HAVE A CORNER ON VIRGINITY. / I KNOW THAT IT'S COLD DOWN THERE. / WHY DON'T YOU COME UP, AND LET ME WARM YA? / YOU BE THE CASTLE, AND LET ME STORM YA! / IT'S ONLY A MATTER OF RUNGS, / BUT I HAVE TO WARN YOU—NO TONGUES! / I SAY, HELLO DOWN THERE! / It's your turn.

TRI: I know (clears throat). HELLO UP THERE. / I WOULD LOVE / TO GET TO GREET YA— / TAKE THE PLUNGE AND / CLIMB UP AND MEET YA, / BUT IT'S PROBABLY NOT / WORTH GETTING KILLED / FOR MY «FANTASY» TO BE / FULFILLED. / SO, FOR NOW, HELLO / UP / THERE.

LUC: HELLO / HELLO DOWN / THERE.

LUC: I'M YOUNG AND / RIPE FOR THE PICKIN'!

TRI: I KNOW THAT YOU ARE.

LUC: I THINK YOU'RE / JUST A BIG CHICKEN. / LET'S GO NECK A WHILE / IN YOUR CAR!

TRI: DON'T THINK / THAT I'M NOT GAME, / BUT I DON'T EVEN / KNOW YOUR NAME.

LUC: (very proudly) It's Lucrecia!

TRI: (appalled) Lucrecia?!

LUC: IS IT SO AWFUL / FOR A CHICK TO / JUST WANT TO / LET DOWN HER HAIR?

TRI: IT ISN'T LAWFUL, / WE BETTER STICK TO / HELLO / UP THERE!

LUC: HELLO / HELLO DOWN THERE! /
FINE, STAY ALL ALONE / DOWN THERE. / YOU'LL NEVER
KNOW / JUST WHAT YOU'RE MISSIN'.

TRI: YEAH, FIVE TO TEN,⁴³ / AND THAT'S JUST FOR KISSIN'! /
IN A COUPLE OF YEARS / WE'LL TALK AGAIN.

LUC: IT AINT' THE TALK I'M INT'RESTED IN!

TRI: (*overlapping*) I KNOW I KNOW. / THAT'S AS FAR AS WE
GO. / UP THERE! /

LUC: I KNOW YOU KNOW. / YOU CAN GO BLOW YOUR
NOSE! / DOWN THERE! (*from somewhere nearby we hear sounds of
a scuffle—shouting. Tristan reacts—looking offstage toward the sound.*)

TRI: (*calling up to the garden from the base of the ladder*). Calisto!
Somebody's coming. Get down here!

(*Tristan leaves the ladder and runs off, exiting toward the sound of the
melee. Lights fade on the base of the wall, and the scene shifts to the one-
set location of the garden. Calisto emerges from the bushes—half dressed
and carrying some of his clothes. Melibea follows, also disheveled. Calisto
hurries to climb over the wall onto the ladder.*)

MEL: Wait, my love, be careful. You're not dressed. (*Calisto
disappears over the edge of the wall. Melibea and Lucrecia watch him
descending. Suddenly they both react in horror and we hear him cry
out. The top of the ladder tilts back and disappears. He is falling.*)
Nooooo!!

LUC: (*giving a play-by-play of what she sees below*). It's ok. Here
come the guys. He'll be okay (*we hear sounds of the men trying to
rouse Calisto*).

MEL: He's not moving. He's not moving! Where are you taking
him? Don't you take him! Bring him back to me, damn you!
(*she is climbing onto the wall in her frantic desire to be near him. The
sounds of the men fade. We hear a car speeding away.*)

LUC: Melli, no! Come down from there. He's gone. Be careful!
(*she tries to pull Melibea back to the ground and off the wall.*)

MEL: Don't you touch me!

LUC: I'm going to go get your dad (*exit Lucrecia. All alone, Melibea
stands precariously contemplating the dark void below. Enter Pleberio*).

PLE: Melli! (*he rushes toward her, but she stops him with a gesture*).

MEL: No, Daddy. Not one word. If you say one word, or take one
more step, I'll jump. I have some things I need to tell you (*a beat*).

43.— *Five to ten*: referencia a la condena de años de prisión por abuso de menores.

I lost my virginity tonight. I'm sorry. I know how disappointed you are. (*he reacts*) No, just listen. I loved this man more than I ever dreamed I could love another person (*she smiles*). After you, I mean. But he's gone. And I have to go too. I need to be with him. But I want you to know that I love you. And I'll miss you. And I want you to go on with your life. And be happy (*music cue*). You'll be fine. Don't worry.

(NO MORE WORDS, musical number, reprise)

NO MORE WORDS, / AND NO MORE CRYING. / LAY YOUR WEARY HEART TO REST. / WHEN YOU WAKE THE SUN'LL BE SHINING, / AND YOUR FEARS WILL ALL BE PAST. / SO DO NOT CLING / TO ALL YOUR WORRIES. / OH, LET THEM FLY / AWAY FROM VIEW. / IF YOU FALL ASLEEP / WHILE YOU ARE SMILING, / THEN YOUR DREAMS / WILL ALL COME TRUE. Good night, Daddy! (*she jumps*).

PLE: Melli! (*he rushes to the wall, but too late. She is gone. Grand chords of music play as the lights fade out on the grief stricken father. The curtain falls*).

Epilogue

(*After the applause, there is a pause when normally one would expect bows. Or at least music. Something. Finally, there is movement. Perhaps someone is poking around behind the curtain looking for the opening. The actress who plays Celestina sticks her head out and addresses the audience directly*).

CEL: What are you all still doing here? That's it! Everyone's dead. Well, the most important people are dead anyway. What are you waiting around for? This hasn't been enough for you? What do you want—a moral? Huh?

(*The actress is free to ad lib a little through the rest of the show—playing with the audience, conductor, orchestra, and / or other actors. She yells off-stage*)

Could I have everybody out here, please?

(*The curtain goes up to reveal an empty stage or at least a partially disassembled set. We may see the workings of the scenery—as in*

the back of flats⁴⁴ or bits of stagecraft showing. The actors straggle on, somewhat confused. They are in various stages of undress—some with partial costumes still on. A couple may have a towel as they seem to be taking off make-up).

Moral, huh? (to the pianist:) Gimme an A flat.

(THE MORAL, musical number)

YOU WANT A MORAL? / WHO NEEDS MORALS? / I TELL YA, HONEY, / THAT MORALS ARE OOOOVER RATED (to the cast members). Back me up here, people (the other performers collect into a more organized formation across the stage behind Celestina and begin to sing with her—»Ooohs, aaahs, etc.»). THE SHOW IS OVER, / EXCEPT THE SINGINN' / You kids are great! YOU'VE SEEN A SLICE OF LIFE— / IT AIN'T BEEN SILVER PLATED. / BUT I SUPPOSE YOU'RE / DYIN' TO KNOW / THE REASON, THE MEANING, / THE CRUX OF THE SHOW. / YOU WANNA TAKE / SOMETHING AWAY, / YES, THAT WOULD BE NICE. / I'D HATE FOR YOU / TO LEAVE THIS JOINT / THINKIN', «I PAID / FOR MY TICKET, / NOW WHAT WAS THE POINT?» (to an audience member) I know a comp when I see one. THE LEAST I CAN DO IS / GIVE YOU SOME ADVICE!

CHORUS: HERE'S HER ADVICE!

CEL: Hang on to your hats,⁴⁵ folks, this could get pithy. / YOU GOTTA / LIVE LIVE LIVE LIVE / TILL YA DIE! / YOU GOTTA / LAUGH LAUGH LAUGH LAUGH TILL YOU CRY! / AND IF YOU CAN'T HAVE / EVERYTHING, / AH WELL, IT'S BETTER THAN A SHARP STICK IN THE EYE. / SO JUST LAUGH LOVE / LIVE DANCE / TILL YA DIE!

CHORUS: (echoing) LIVE LIVE LIVE LIVE / TILL YA DIE / LAUGH LAUGH LAUGH / CAN'T HAVE / BA DOO DOW / DOOT DOOT DOOT / STICK IN THE EYE / LAUGH LOVE / LIVE / LAUGH LOVE LIVE DANCE DIE!

CEL: What?! You were expecting, maybe Nietzsche? I know what you're thinking. WHAT ABOUT ART? / WHAT ABOUT THE DENOUMENT? / WHAT'S WITH THIS CHOPPED LIVER ENDING A LA CARTE— / WHERE'S THE FILET MIGNON?

44.— *Flats*: paneles pintados usados como decorado escénico en los teatros.

45.— *Hang on to your hats*: expresión coloquial para indicar que algo importante va a ocurrir.

CHORUS: (*Echoing Celestina*) YEAH, ART! / CHOPPED LIVER! /
DOOT DO DOOT, / DOOT DO DOOT / DOOT DO DOOT
/ DO DO DO DOOT / DO DO DOOT DOOT / DOOT DO
DOOT DO DOOT

CEL: WELL, HERE'S A / RED HOT NEWS FLASH, / AND I HOPE /
THIS AIN'T SHOCKIN' YA, / BUT REAL LIFE DOESN'T END /
WITH A / DEUS EX MACHINA! (*there is a mini «Deus ex Machina»
performed in dance on stage. Perhaps one of the Celestina Boys is flown
in—or carried in—with godly regalia and appropriate pomp.*)

CHORUS: AAAAHHHHH OH

CEL: I KNOW YOU'RE / OUT THERE SNIFFLING / AND
REACHING / FOR YOUR TISSUES. / YOU'RE CRYING OUT /
FOR ANSWERS TO / PROFOUND ETERNAL ISSUES, LIKE—

ALL: WHY DO THE GOOD / HAVE TO DIE? / WHY DOES
LOVE END IN PAIN? / IS THERE A GOD / UP IN THE SKY? /

CEL: NOBODY CAN SAY TILL YA / PASS AWAY, / IN THE
MEANTIME / CLING TO THIS REFRAIN: I'M GONNA LIVE
LIVE / LIVE LIVE TILL I DIE! / I'M GONNA LAUGH LAUGH /
LAUGH LAUGH TILL I CRY!

CHORUS: (*echoing*) NOBODY / PASS AWAY / PLEASE CLING
TO / THIS REFRAIN: LIVE LIVE / LIVE LIVE TILL I DIE / KEEP
A'LIVIN' / WAIT TO DIE / UNTIL YOU DIE / LAUGH LAUGH
/ LAUGH TILL I— / HA HA / LIFE IS A SCREAM

CEL: IF AT THE OLD LAST SUPPER I'M / STUCK WITH THE
CHECK, / AH WELL, AT LEAST I GOT MY / PIECE OF THE
PIE. /

CHORUS: (*echoing*) OOO WAH OO / OOO WAH / MMM PIE!

CEL: SO I'LL—

ELI: CRY

PAR: CARE

SEM: TRY

LUC: SHARE

ARE: HATE

CAL: NEED

PLEB: WAIT

CEN: BLEED

CEL BOY4: SEX

CEL BOY3: SEX

CEL BOY2: SEX

CEL BOY1: SEX

MEL: LOVE!

CEL: HE LOVED HER; / SHE LOVED HIM, / AND IT DIDN'T
WORK OUT!

ALL: OH, LIFE IS A CIRCLE OF LOVE

CHORUS: AND SEX AND GREED AND DEATH

CEL: EV'RY WOMAN AND MAN / STAND HAND IN HAND /
BEGGIN' FOR BLESSINGS / FROM ABOVE.

CHORUS: (*echoing*) WOMAN MAN / HAND IN HAND / OH
PLEASE, PLEASE / FROM ABOVE

CEL: WE WANDER ON / THROUGH THIS / WORLD ALL
UNAWARES. / SOME DAY WE'LL KNOCK / AT THE PEARLY
GATES ⁴⁶

CHORUS: KNOCK KNOCK!⁴⁷

CEL: WHO'S THERE?

CHORUS: WHO KNOWS?

CEL: WHO CARES?

ALL: 'CUZ⁴⁸ LIFE IS LOUSY WITH LOVE / AND SEX AND
GREED AND DEATH

CEL: ONE PEARL OF WISDOM / I CAN GIVE: STOP LIVIN' TO
LEARN, / AND LEARN HOW TO LIVE!

CHORUS: (*echoing*) STOP LIVIN' TO LEARN TO LIVE / LIVIN'
TO LEARN HOW TO LIVE!

ALL: SO, STAY UP LATE, YOU CAN SLEEP WHEN YOU'RE
DEAD, / AND DANCE ALL NIGHT AND RAISE HELL
INSTEAD! / YOU GOTTA LAUGH, LOVE, LIVE, DANCE /
TILL YOU....

CEL: FOR TOMORROW WE MAY DIE!

(Black out!) *(Bows)*

46.– *Pearly gates*: las puertas del cielo

47.– *Knock, Knock! Who 's there?*: Forma tradicional de comenzar un tipo de chistes llamados «knock knock jokes».

48.– *'Cuz*: pronunciación vulgar de «because».

Celestina en Hispanoamérica: la nostalgia de los buenos viejos tiempos como tópico celestinesco en Toro-Garland, Fuentes y Mosquera

Jéromine François
Université de Namur

RESUMEN

Este estudio consiste en un examen intertextual de un tópico celestinesco, el de la nostalgia de los «buenos viejos tiempos», que se ha vuelto un verdadero *leitmotiv* en las reescrituras literarias de *La Celestina* publicadas en Hispanoamérica desde el último tercio del siglo xx. A través del análisis de *Razón y pasión de enamorados* (1973) de Fernando Toro-Garland, de *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes y de *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera, se evidenciarán así las distintas funciones atribuidas a este tópico en las reescrituras contemporáneas de Ultramar: la nostalgia y la temática de la vejez con la que se asocia en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* no sólo participan en la adaptación de estas nuevas Celestinas a nuevos contextos ficcionales, sino que también dan cuenta de una relectura de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* por parte de sus imitadores hispanoamericanos.

PALABRAS CLAVE: Celestina, Nostalgia, Vejez, Reescritura.

Celestina in Latin America: Old good times nostalgia as a celestinesque subject in Toro-Garland

ABSTRACT

This study consists in an intertextual examination of a celestinesque subject, which is the nostalgia of the «good old days», that has become a real *leitmotiv* in the literary rewritings of *La Celestina* published in Latin America since the last third of the 20th century. Through the analysis of *Razón y pasión de enamorados* (1973) by Fernando Toro-Garland, *Terra Nostra* (1975) by Carlos Fuentes and *Manifiesto de Celestina* (1995) by Marta Mosquera, it will thus be shown the different purposes assigned to this subject in the contemporary rewritings of Ultramar: nostalgia and the theme of old age, with which it is associated in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, not only participate in the adaptation of these new Celestinas into new fictional contexts, but also give an account on a rereading of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* by its Hispanic American impersonators.

KEY WORDS: Celestina, Nostalgia, Old Age, Rewriting.

Como todas las obras literarias que llegaron a ser equiparadas con mitos, *La Celestina* ha conocido una vigencia multiseccular¹. Desde el siglo xvi, el texto que suele atribuirse a Fernando de Rojas ha generado, en efecto, múltiples continuaciones, imitaciones, adaptaciones novelescas, teatrales, cinematográficas o representaciones iconográficas. De España a Japón, pasando por Brasil, México, Argentina, Alemania, Francia o Bélgica, *La Celestina* se ha vuelto, quizá aún más en la época contemporánea, una fuente de inspiración para producciones culturales tanto populares como canónicas. Hispanoamérica no escapa de este fenómeno: en pintura, el colombiano Fernando Botero o el chileno Alejandro DeCinti, entre otros casos, han ofrecido, a finales del siglo xx y principios del xxi, su visión del mundo celestinesco. En su tesis doctoral, María Bastianes ha mostrado que *La Celestina* también ha ganado las tablas hispanoamericanas, por ejemplo, a través de la versión teatral que realizó Álvaro Custodio durante su exilio en México o a través de la transposición de la *Tragicomedia* al mundo de los gángsteres que se estrenó en Santiago de Chile en 2005². El texto atribuido a Rojas ganó asimismo el ámbito audiovisual, a través de recreaciones libres como la adaptación cinematográfica mexicana subtitulada *Los placeres del sexo* (1976), dirigida por Miguel Sabido, o como la telenovela venezolana *Nacer contigo* producida por Televen en 2012. Desde luego, la influencia de *La Celestina* se percibe además en la literatura hispanoamericana, de forma explícita, en textos como «Melibea o la revelación» del mexicano Agustín Yáñez³, o de forma más implícita: Monet-Viera estudió por ejemplo el personaje de Pilar Ternera de *Cien años de soledad* como una reminiscencia de Celestina⁴. En su libro *La prole de Celestina*, Roberto González Echevarría afirma por su parte que los escritores del llamado Boom redescubrieron la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* como un modelo de literatura iconoclasta sumamente moderno:

Que *La Celestina* haya sido redescubierta por los escritores del llamado Boom de la novela latinoamericana,

1.- A modo de muestra de este éxito, basta con hojear, por ejemplo, los trabajos de historia de la recepción que Joseph T. Snow ha dedicado a esta obra: «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, XXI, 1-2 (1997), pp. 115-172; «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, XXV (2001), pp. 199-282; «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, XXVI, 1-2 (2002), pp. 53-121; «Historia crítica de la recepción de *Celestina*: 1499-1822.IV», *Celestinesca*, XXXVII (2013), pp. 151-204.

2.- María Bastianes, *La Celestina en escena (1909-2012)*, tesis doctoral inédita dirigida por Francisco Huerta Calvo y José Julio Vélez-Sainz, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 502.

3.- Agustín Yáñez, «Melibea o la revelación», en *Melibea, Isolda y Alda en tierras cálidas*, Buenos Aires / México, Espasa-Calpe, col. «Austral», 1946, pp. 11-53.

4.- Molly Monet-Viera, «Brujas, putas, madres: El poder de los márgenes en *La Celestina* y *Cien años de soledad*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII-3 (2000), pp. 127-146.

y los que vinieron después, no es accidental, pues estos escritores sometieron la narrativa moderna latinoamericana a una reescritura radical que barrió con los temas tradicionales y las fuentes de autoridad. [...] La nueva novela era iconoclasta, irreverente, urbana en contraste con lo rural de la narrativa anterior, y decidida a reexaminar todos los mitos literarios y culturales recibidos. En cierto modo era inevitable que al contemplar su pasado, esa narrativa latinoamericana acabara por regresar a *La Celestina*, pues, como hemos visto, Rojas había llevado la irreverencia y la demolición a límites infranqueables. De igual modo resultaba perversamente subversivo y hasta divertido ensalzar una obra tan explícita y depravada en lo sexual como la quintaesencia de lo español, cuando Franco aún estaba en el poder y una España retrógada y antimoderna se jactaba de su fidelidad a la tradición ortodoxa. *La Celestina* era el mito literario olvidado o soslayado, esgrimido por los nuevos escritores para poner a la par de los de don Quijote y don Juan⁵.

A modo de introducción a las peculiaridades de esta celestinesca hispanoamericana, el presente estudio propone un paseo por tres reescrituras explícitas de *La Celestina* publicadas en tres países hispanoamericanos distintos en el último tercio del siglo xx y que pertenecen a tres (sub)géneros diferentes. Con el término *reescritura*, se designará aquí un texto que se basa en una obra literaria anterior —en este caso *La Celestina*— para desviar voluntariamente uno o varios de sus componentes semánticos. Entre los diferentes componentes de la obra primigenia susceptibles de sufrir una transformación, se pueden mencionar, de forma no exhaustiva, la caracterización (física, psicológica o social) de sus personajes, el número de personajes (que puede aumentar o disminuir en comparación con el número de personajes del texto modelo), la trama (que puede cambiar a raíz de una supresión o adición de episodios, de la modificación del desenlace o de la dinámica causa-efecto), el marco espacio-temporal, etc. El concepto de reescritura, tal y como se empleará aquí, abarca así una gran variedad de prácticas transtextuales, desde la parodia a la transposición espacio-temporal, pasando por la continuación o la precuela, y corresponde a la vez, por tanto, a la noción genettiana de *hipertexto* y a la noción de *transficción* teorizada por Richard Saint-Gelais⁶.

5.— Roberto González Echevarría, *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Madrid, Colibrí, 1999, p. 46.

6.— Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011. Entre las distintas modalidades de la *transtextualidad*, término que abarca el conjunto de prácticas discursivas

Las reescrituras celestinescas hispanoamericanas en las que se centrará este trabajo son, primero, la tragicomedia *Razón y pasión de enamorados* (1973), del chileno Fernando de Toro-Garland⁷, luego, la novela *Terra Nostra* (1975) del mexicano Carlos Fuentes⁸, y, por último, la novela corta fantástica *Manifiesto de Celestina* (1995) que la argentina Marta Mosquera publicó en Venezuela⁹. Con el fin de evidenciar el diálogo con el texto de Rojas que estas obras entablan, analizaré de forma comparada un mismo tipo de parlamento común a las tres obras y a la mayor parte de textos que recrean la trama celestinesca: se trata de las réplicas en las que la alcahueta expresa su nostalgia de los buenos viejos tiempos.

Este tipo de lamentación ya constituía un motivo esencial del discurso de la Celestina original y se puede relacionar con la red de alusiones a la vejez que atraviesa toda la *Tragicomedia*: la vejez de Celestina es un verdadero leitmotiv de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*¹⁰. La resaltan casi todos los personajes, como se puede ver en esta tabla¹¹:

sivas que ponen un texto en relación (manifiesta u oculta) con otros textos, Genette designa como relación hipertextual cualquier relación que une un texto B (llamado *hipertexto*) a un texto anterior A (denominado *hipotexto*) del que no sería un mero comentario o una copia sino más bien una apropiación y/o una desviación. Por su parte, la *transficcionalidad* se refiere al fenómeno por el cual al menos dos textos cooperan en la creación de una misma ficción, ya sea gracias a la reutilización de personajes, mediante la prolongación de una trama previa o porque comparten un mismo universo ficcional.

7.– Fernando de Toro-Garland, *Razón y pasión de enamorados. Tragicomedia celestinesca en tres actos*, Madrid, Escelicer, 1973.

8.– Carlos Fuentes, *Terra Nostra* [1975], México, Alfaguara, 2012.

9.– Marta Mosquera, *Manifiesto de Celestina*, Caracas, Miguel Ángel García, 1995.

10.– Para un examen global de esta temática en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, véanse Christian Bouzy, «'Madre, tía y vieja': la Celestina, personaje emblemático de la vejez», *Crisoladas*, 3 (2011), pp. 151-162; Gladys Lizabe, «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*, eds. José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Anne Dietrick, María Jesús Díez Garretas y Demetrio Martín Sanz, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 1131-1146.

11.– Todos los fragmentos de *La Celestina* se citan a partir de la edición siguiente: Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzalluz y F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, col. «Biblioteca Clásica de la Real Academia Española», 2011. A continuación sólo se mencionará entre paréntesis el número de página correspondiente a cada cita extraída de esta edición.

CALISTO	«¡Mira qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la filosomía es conocida la virtud interior. ¡Oh vejez virtuosa, oh virtud envejecida!» (65-66) «la vieja» (90) «mi vieja honrada» (153) «el corazón se me alegra en ver esa honrada presencia, esa noble senetud» (232)
MELIBEA	«vieja te has parado [...] Figúraseme que eras hermosa; otra pareces; muy mudada estás» (121) «¡Oh, vieja Celestina!» (137) «¡Oh vieja sabia y honrada!» (220)
PÁRMENO	«una puta vieja alcoholada» (52) «puta vieja» (53, 145) «Flaca puta vieja» (70) «y porque olías a vieja me huía de ti» (71) «si yo creyera a Celestina con sus seis docenas de años a cuestras» (93) «la vieja» (193)
SEMPRONIO	«una vieja barbuda que se dice Celestina» (47) «la vieja» (86) «¡Oh lisonjera vieja! ¡Oh vieja llena de mal!» (140) «la vieja» (192)
ELICIA	«eres vieja» (237)
AREÚSA	«esta vieja» (173) «Mira las canas de aquella vieja honrada que están presentes» (182) «¡Oh desdichada de mujer! ¿Y en esto había su vejez de fenecer?» (289)
LUCRECIA	«Esta vieja» (113) «Aquella vieja de la cuchillada» (114) «más conocida es esta vieja que la ruda» (115)
ALISA	«esa vieja» (116), «la vieja» (230), «la vieja ruin» (230)

La misma Celestina alude regularmente a su vejez¹², casi siempre estratégicamente, para atraerse la simpatía de su interlocutor, construir de sí una imagen débil y miserable y así engrandecer sus méritos y logros para luego negociar con éxito su recompensa. En el acto IV se queja por ejemplo ante Melibea de las molestias de la vejez; en el acto VI, alude a la vejez de su ropa para que Calisto le ofrezca un manto nuevo. Incluso a fi-

12.- «Has piedad desta pecadora de vieja» (51), «mi vejez» (67, 107, 117), «desta flaca vieja» (70), «tal perra vieja como yo» (99), «vieja como soy» (103), «esta pobre vieja» (124, 134), «vieja Celestina» (136), «alégrate vieja» (136, 138), etc.

nales del acto XII, Celestina intenta ablandar la agresividad de sus futuros asesinos al recordarles que están atacando a «una vieja de sesenta años» (259). Pero quizá el fragmento más emblemático de esta tematización de su vejez sea la narración que hace Celestina de su pasado en el acto IX, donde mide la distancia que separa su antigua gloria de su presente miserable. La escena festiva del banquete cobra allí, a través de las revelaciones de Celestina, un cariz desencantado, cuando la alcahueta se acuerda de su situación, veinte años antes de su encuentro con Calisto. Dice a Lucrecia:

Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, hoy ha veinte años. ¡Ay, quién me vido y quién me vee agora, no sé cómo no quiebra su corazón de dolor! Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están tus primas asentadas nueve mozas de tus días [...]. Mundo es, pase, ande su rueda, rodee sus alcaduces, unos llenos, otros vacíos. Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece: su orden es mudanzas. No puedo decirte sin lágrimas la mucha honra que entonces tenía, aunque, por mis pecados y mala dicha, poco a poco ha venido en disminución. [...] Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida. Pero bien sé que sobí para descender, florecí para secarme, gocé para entristecerme, nací para vivir, viví para crecer; crecí para envejecer, envejecí para morirme. [...] Todas me obedecían, todas me honraban, de todas era acatada, ninguna salía de mi querer; [...] Caballeros viejos y mozos, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes. En entrando por la iglesia vía derrocar bonetes en mi honor como si yo fuera una duquesa. (214-215)

No sólo Celestina lanza aquí una *captatio benevolentiae* a sus interlocutores sino que también se sirve de su historia pasada para criticar el presente y anhelar un futuro mejor. El paso del tiempo ha constituido, para la madre, un lento proceso de decadencia en el cual ha perdido todo lo que tenía. El motivo de los buenos viejos tiempos interviene así en la imagen que la alcahueta construye de sí misma: reinventa su historia personal y su trayectoria para un público determinado y con fines determinados. Ahora bien, este tipo de parlamento también puede constituir una muestra de fragilidad y de sinceridad de Celestina que expresa su desesperanza ante su escasez así como su temor a la muerte. Se nos presenta aquí una Celestina insegura, bien diferente de la todopoderosa «cliéntula» (109) de Plutón del acto III.

En su reescritura, Fernando de Toro-Garland da otro color a este discurso celestinesco. El escritor y académico chileno, también celestinista, traspone en este texto teatral la intriga de Rojas a un escenario chileno

de principios de los setenta, contexto de publicación de *Razón y pasión de enamorados*. Como explica en el prólogo, tal reescritura, subtitulada *Tragicomedia celestinesca en tres actos*, representa un «humilde experimento»¹³ destinado a demostrar la vigencia universal de *La Celestina*, adaptable a cualquier contexto. Su texto teatral se presenta así como una muestra de la actualidad de la obra rojana: «cada día descubro en ella nuevas facetas, cada día nuevos misterios, cada día, en fin, la veo más actual, más DE HOY»¹⁴. Explicita enseguida el procedimiento de su reescritura: «Mi fórmula ha podido ser la más simple del mundo; tomar el argumento de la *Tragicomedia* y trasladarlo a nuestro presente totalmente, esto es, sin tratar de resucitarla, sin hacer una recomposición arqueológica, nada de eso. Escribir una obra absolutamente nueva, utilizando el tema original»¹⁵.

En *Razón y pasión de enamorados*, la Doña Cele que concierta los amores de Carlos y Meli se queja ante Fabio —reescritura de Sempronio— del cambio de los tiempos:

¡Que ahora que las chicas se independizan y trabajan en los coches, poco nos queda a las cabronas amantes del hogar y del recato! (*Pausa.*) ¡Antes eran otros tiempos! (*Poniéndose nostálgica.*) Una tenía su gran casa, con buena sala con espejos y divanes tapizados en felpa. Cinco o seis pupilas de lo mejorcito y algún marica para tocar el piano. La clientela llovía, sobre todo a las horas de oficina. Altos jefes administrativos en reuniones ministeriales, generales y coroneles en consejos de guerra, enviados plenipotenciarios en misiones de paz, y hasta algún negro de esos pagados por el Gobierno inglés para estudiar en Oxford, que venían de paso a Tánger para hacer contrabando. ¡Era una maravilla! Ahora, nada, lo más que conseguimos es algún diplomatiquillo de república bananera, con ganas de presumir de los pocos dólares que les manda algún macado de dictador. Los buenos, los buenos clientes, están en los coches y en sus grandes *suites* del Hilton¹⁶.

Este discurso conserva ingredientes del que pronuncia la Celestina primigenia en el acto IX: la añoranza y el recuerdo de una gloria pasada, marcada por un buen número de colaboradores y por una clientela profusa, que ocupa altas posiciones sociales, aunque aquí los políticos, administrativos y militares han reemplazado a los obispos y caballeros. El

13.— Toro-Garland, *op. cit.*, p. 6.

14.— *Op. cit.*, p. 5.

15.— *Op. cit.*, p. 6.

16.— *Op. cit.*, pp. 12-13.

contenido de la queja de Celestina se adapta a su nuevo contexto espacio-temporal con guiños jocosos a la actividad político-militar del momento, a casos de corrupción y a una cadena de hoteles lujosos. Ahora bien, Doña Cele no recalca tanto la miseria de su estado presente como la Celestina original: la alcahueta de Toro-Garland es todavía mundana y coqueta y casi no alude a su vejez, al contrario de su antecesora. Es, de este modo, una versión algo edulcorada de la protagonista rojana.

El tratamiento de Celestina y de su nostalgia es bastante distinto en *Terra Nostra*. Esta novela de Carlos Fuentes se presenta como una recreación de la España de finales de la Edad Media y de la época de la Conquista. Entre los múltiples personajes hipertextuales de los que hace alarde esta novela, Celestina representa la figura más utilizada. La protagonista de Rojas se difracta aquí en varios personajes, todos llamados Celestina. En *Terra Nostra* coexisten, en efecto, una Celestina «campesina y bruja»¹⁷, que, al envejecer y perder la memoria se transforma en Celestina «trotera»¹⁸ y una «Celestina, pintora callejera»¹⁹ y amante sensual de Polo Febo. Folke Gernert también ha mostrado cómo el personaje de la «Señora de las mariposas», especie de sacerdotisa y mediadora que el protagonista conoce en el Nuevo Mundo, integra a la vez componentes de la Celestina rojana y mitemas de la diosa azteca Tlazoltéotl²⁰. Las Celestinas de Fuentes se dividen, por tanto, entre una bruja, una diosa mediadora, una alcahueta y una mujer sensual. Cada una de las grandes características del personaje de Rojas cobra así una vida independiente. El recuerdo de los buenos viejos tiempos se introduce en un capítulo de la segunda parte titulado significativamente «La madre Celestina», reminiscencia clara de una fórmula con la que se alude repetidas veces a la alcahueta en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Este capítulo cuenta el encuentro entre una Celestina joven, la futura gitana parisina, y una Celestina vieja que remenda virgos y orquesta relaciones amorosas. La joven identifica a la otra como la Celestina bruja, ahora envejecida, que había conocido años antes. Pero la vieja parece haber olvidado todo su pasado:

17.— Fuentes, *op. cit.*, p. 12.

18.— *Ibid.*

19.— *Op. cit.*, p. 13. Para un análisis pormenorizado de estas Celestinas de Fuentes y de su convivencia con otras criaturas hipertextuales en *Terra Nostra*, véase Jérôme François, «Del personaje transfuncional al mito: *crossover* y coalescencia de Celestina en *Terra Nostra*», en *El personaje transfuncional en el mundo hispánico*, eds. Álvaro Ceballos Viro y Jérôme François, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2018, pp. 67-82.

20.— Folke Gernert, «Mestizaje mitopoético en *Terra Nostra*: Carlos Fuentes entre el panteón precolombino y los mitos hispánicos», en *Actas del Congreso Internacional «Mito y subversión en la novela contemporánea»*, eds. José Manuel Losada Goya y Marta Guirao Ochoa, Newcastle, Cambridge Scholars, 2012, pp. 475-488.

—Pero yo sí te recuerdo...

—¿Cómo va a ser, hija? Vieja me he parado. No hay quien me recuerde como fui, ni yo misma. Pero a ti te digo lo que tú me quisieras decir, y que otros te dirán un día: Figúraseme que eres hermosa; otra pareces; muy mudada estás. Hija: vendrá un día que en el espejo no te reconocerás...²¹

Ante la insistencia de la joven en recordarle su encuentro pasado, contesta Celestina con tristeza:

El que de razón y seso carece, casi otra cosa no ama sino lo que perdió. Loco es el caminante que, enojado del trabajo del día, quisiera volver de comienzo la jornada para tomar otra vez a aquel lugar. Mis necesidades, de mi puerta adentro me las paso, sin que las sienta la tierra. Y a tuerto o derecho, nuestra casa hasta el techo. Basta ya. [...] ¡jocemos y holguemos, que la vejez pocos la ven, y de los que la ven ninguno murió de hambre!²²

Como se ve, esta «madre» sólo se expresa mediante un *patchwork* de citas sacadas del texto de Rojas. En estos fragmentos concretos se convocan sobre todo los actos IV y IX, en los que, como se ha visto, aparecen discursos celestinescos sobre la vejez. La Celestina de Fuentes recupera por ejemplo la réplica algo pérfida que Melibea le dirige a Celestina en la obra de Rojas («figúraseme [...] mudada estás») y cambia el imperfecto «eras» por un presente: la crítica se hace elogio. Estas palabras reaparecen más adelante en boca de otro personaje fuentesiano, el rey Felipe. Éste observa la decadencia física de esta misma «madre Celestina» que, décadas antes, había sido su amante:

Sin darse cuenta, el Señor le repetía viejas palabras dichas antes por la alcahueta, vieja te has parado; bien dicen que los días no van en balde; figúraseme que eras hermosa; otra pareces; muy mudada estás. Y ella, por los dos, le contestaba, riendo, vendrá el día que en el espejo no te reconocerás, y él agradecía que las crecientes sombras de su palacio fuesen el signo único del paso del tiempo, pero la vieja raposa no soltaba la prenda, y entre quejumbre y risa decía:

—Bien parece que no me conociste hace veinte años. ¡Ay! Quien me vio y quien me ve ahora, no sé cómo no quiebra su corazón de dolor. Pero bien sé que subí para

21.— Fuentes, *op. cit.*, p. 730.

22.— *Op. cit.*, pp. 730-731.

descender, florecí para secarme, gocé para entristecerme,
nací para vivir, viví para crecer, crecí para envejecer, en-
vejecí para morirme... ¿Lo sabe también Su Mercé?²³

Otra vez el autor fusiona las duras palabras que pronuncia Melibea en el acto IV con el discurso nostálgico de la Celestina del acto IX en el que se suprimen las exageraciones y la vanidad de la alcahueta. Ya no se alude al número de sus pupilas ni a la alta condición de sus clientes. Para esta Celestina, paradójicamente amnésica y nostálgica a la vez, la añoranza de la gloria pasada se reduce a su quintaesencia: la toma de conciencia de un declive y de un camino inexorable hasta la muerte. Más que lastimero, el discurso de la Celestina de Fuentes se hace pragmático y lúcido. También es menos egocéntrico que el de la Celestina rojana, ya que la madre termina su réplica sugiriendo que el rey tampoco escapará del movimiento universal de la decadencia.

Para terminar este recorrido a través de la nostalgia celestinesca, se puede mencionar el caso peculiar de *Manifiesto de Celestina* (1995), de la escritora argentina Marta Mosquera Eastman. En esta novela fantástica, una narradora anónima está investigando por las calles de Caracas con el fin de redactar, para el diario *Clarín* de Buenos Aires, un artículo sobre un saqueo que acaba de sufrir la ciudad. Durante su pesquisa, la narradora entra en una casa abandonada cuya dueña fallecida se llamaba Celestina. Allí halla de forma inesperada páginas sueltas de un manuscrito que decide llamar «Manifiesto de Celestina». A partir de este hallazgo, nace en la mente de la narradora una fascinación cada vez más imperante por el manuscrito desordenado que decide compaginar con el fin de encontrar su coherencia. Esta tarea pronto se revela sumamente ardua y la narradora decide por tanto apoyarse en la obra de Fernando de Rojas para ordenar el manuscrito, puesto que ambos textos parecen compartir muchos diálogos.

Ya se vislumbra en este argumento un juego especular bastante sofisticado en el que *La Celestina* primigenia, la de Rojas, aparece reescrita en un misterioso manuscrito titulado «Manifiesto de Celestina», el cual resulta ser el disparador de otro relato, el *Manifiesto de Celestina* que el lector tiene en las manos. Ahora bien, la frontera entre ambos relatos es cada vez menos clara a medida que avanza la narración de la periodista. El manuscrito de Celestina, en efecto, llega a contaminar el entorno espacial de la narradora cuando ésta empieza a oír por la ciudad voces citando fragmentos del manuscrito: «la voz de Celestina atraviesa la plaza y retumba contra el caballo de piedra del Libertador»²⁴. Asimismo, el espacio caraqueño se

23.— *Op. cit.*, p. 860.

24.— Mosquera, *op. cit.*, p. 42. Para un examen de la poética de la intertextualidad celestinesca en esta novela de Mosquera, véase Jéromine François, «*La Celestina* como hipotexto generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual: el caso de *Manifiesto de Celestina*

infiltra en el universo celestinesco mediante la inserción de topónimos venezolanos en el relato de las andanzas de un personaje celestinesco: «Entredientes²⁵ había llegado donde Celestina sin saber de dónde venía, vagando por Barinas, Tucupita, Maracay, Maracaibo»²⁶. Esta asimilación de su entorno al universo celestinesco desemboca luego en las interrogaciones existencialistas de la narradora, ya que al cuestionar el sentido del manuscrito acaba por cuestionar su propio ser: «¿Estas páginas acaso son versiones de mi existencia, o acaso el manuscrito me condiciona o yo lo condiciono? [...] ¿Quién soy? ¿Dónde vivo? ¿Qué hago?»²⁷. La narradora parece diluirse en su lectura del manuscrito, hasta confundirse a sí misma con uno de los personajes del mismo: «¿Celestina o yo?, sueña con Melibea»²⁸. A través de la metalepsis, el manuscrito celestinesco vampiriza el relato que lo enmarca. Ahora bien, la mayor parte de este manuscrito lo constituyen discursos propios de Celestina: elogio del vino, defensa del *carpe diem*, bromas descarnadas y, desde luego, reflexiones sobre la vejez y el paso del tiempo. La obsesión de Celestina por estos temas es recalcada por la misma narradora de *Manifiesto de Celestina*: «en la lectura del manuscrito llama la atención la inquietud de Celestina frente a la vejez»²⁹. Más adelante, añade:

En las páginas siguientes Celestina hace referencia, nuevamente, al tema de la vejez y a la proximidad de la muerte. Describe con precisión detalles de su cara reflejada en un pedazo de espejo en el fondo de una vidriera del supermercado: «Vi en el fondo de la vitrina, entre paquetes de comida congelada mi cara y no era mi cara sino una calavera»³⁰.

Pero el temor a la muerte que se avecina no sólo es un temor a la aniquilación de la carne. Para la Celestina de Mosquera, lo más temible es el olvido:

Enamorados, no olviden a Celestina. Invento el amor con mis manos. Tejo y destejo la pureza. Conozco el secreto del corazón y del virgo. El corazón tiene memoria y el virgo no la necesita: es el recuerdo inmediato... [...]

(1995) de Marta Mosquera», *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 8 (2015), s.p., en línea <<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/93/86>>.

25.– Es éste el nombre dado, en el «Manifiesto de Celestina», al personaje que Rojas llamaba Pármeno.

26.– Mosquera, *op. cit.*, p. 56.

27.– *Op. cit.*, p. 39.

28.– *Op. cit.*, p. 50.

29.– *Op. cit.*, p. 28.

30.– *Op. cit.*, p. 38.

Soy Celestina, triste demonio olvidado. [...] Circunstancial Celestina, soñadora y desolada³¹.

Esta preocupación por su declive no hará sino acrecentarse a medida que avanza el relato, incluso después de la muerte de Celestina cuya voz sigue alcanzando a la narradora:

Enterrarán a Celestina el miércoles de ceniza. La voz de Celestina se me acerca: «Subí para descender. Florecí para secarme. Gocé para entristecerme. Nací para vivir. Viví para crecer. Crecí para envejecer. Envejecí para morir»³².

De nuevo, se repite el proceso de causa-efecto que describe la Celestina rojana en el acto IX. Sin embargo, la inexorabilidad de tal proceso es contrarrestada por el impulso vital que sigue encarnando la alcahueta:

Nadie llorará por Celestina. Vivan [...]! Juguemos al amor, juguemos al abrazo sin abrazo. Soy vieja y siento mi sangre caliente. [...] mi entierro es en el Carnaval. [...] Que vengan con sus pecados a mi fiesta de la soledad final [...]. Traigan cada uno sus pecados y bailemos hasta que el gallo cante, entre orquídeas y culebras. Soy Celestina, Soy un destino³³.

La angustia de ser circunstancial se borra ante la toma de conciencia de que Celestina es un «destino», la trayectoria perenne de una mediadora que reconcilia a los seres con su sensualidad y que celebra los pecados. No en balde Mosquera sitúa su entierro durante el Carnaval, circunstancia propicia para la inversión de los valores. Con la muerte de Celestina se acaba el manuscrito y la narradora escapa del delirio que la hacía confundir realidad y ficción. Por fin sale de su aislamiento en un cuarto de hotel y vuelve al bullicio de la vida.

Al seguir las evoluciones de una temática del discurso celestinesco que se hace *leitmotiv* en las reescrituras de la *Tragicomedia*, hemos evidenciado algunas de las tendencias del diálogo intertextual que los textos hispanoamericanos entablan con *La Celestina*, desde la transposición espacio-temporal de su trama hasta la *mise en abyme* del mismo texto celestinesco, pasando por la difracción del personaje de la alcahueta. Este recorrido también nos ha permitido constatar el carácter fundamental, a la vez que proteiforme y polisémico, de la temática de la vejez y de la nostalgia. Las reescrituras la transforman en tópico representativo del discurso de la alcahueta. Modificar el discurso de Celestina al respecto significa modificar al mismo personaje de Celestina e implica, por tanto, lecturas dis-

31.– *Op. cit.*, p. 99.

32.– *Op. cit.*, p. 100.

33.– *Op. cit.*, p. 100.

tintas del texto de Rojas. Tratada de forma desenfadada por la Doña Cele de Toro-Garland y de forma pragmática y universalizante por la vieja madre de Fuentes, la vejez nostálgica de Celestina es transformada en una invitación a la vida por la Celestina de Mosquera. La autora invierte aquí la estructura del acto IX de Rojas: en la escena del banquete, la lamentación celestinesca seguía al festín y a su exaltación del goce carnal; al contrario, en *Manifiesto de Celestina*, la expresión de la angustia y la consiguiente muerte de la alcahueta preceden al entusiasmo festivo que alienta Celestina, desde su misma tumba. La partera y tercera de amores borra la frontera entre vida y muerte, sigue hablando a su lectora, aquella periodista solitaria imaginada por Mosquera, para seguir promoviendo el placer sensual. Quizá sea éste el manifiesto de estas Celestinas hispanoamericanas: la afirmación de una inmortalidad, que incluso llega a trascender los plantos celestinescos sobre el paso del tiempo.

Bibliografía citada

- BASTIANES, María, *La Celestina en escena (1909-2012)*, tesis doctoral inédita dirigida por Francisco Huerta Calvo y José Julio Vélez-Sainz, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- BOUZY, Christian, «Madre, tía y vieja': la Celestina, personaje emblemático de la vejez», *Crisoladas*, 3 (2011), pp. 151-162.
- FRANÇOIS, Jérôme, «La Celestina como hipotexto generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual: el caso de *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera», *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 8 (2015), s.p., en línea <<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/93/86>>.
- , «Del personaje transfictional al mito: *crossover* y coalescencia de Celestina en *Terra Nostra*», en *El personaje transfictional en el mundo hispánico*, eds. Álvaro Ceballos Viro y Jérôme François, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2018, pp. 67-82.
- FUENTES, Carlos, *Terra Nostra* [1975], México, Alfaguara, 2012.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GERNERT, Folke, «Mestizaje mitopoético en *Terra Nostra*: Carlos Fuentes entre el panteón precolombino y los mitos hispánicos», en *Actas del Congreso Internacional «Mito y subversión en la novela contemporánea»*, eds. José Manuel Losada Goya y Marta Guirao Ochoa, Newcastle, Cambridge Scholars, 2012, pp. 475-488.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Madrid, Colibrí, 1999.

- 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*, eds. José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Anne Dietrick, María Jesús Díez Garretas y Demetrio Martín Sanz, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 1131-1146.
- MONET-VIERA, Molly, «Brujas, putas, madres: El poder de los márgenes en *La Celestina* y *Cien años de soledad*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 3 (2000), pp. 127-146.
- MOSQUERA, Marta, *Manifiesto de Celestina*, Caracas, Miguel Ángel García, 1995.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzalluz y F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, col. «Biblioteca Clásica de la Real Academia Española», 2011.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
- SNOW, Joseph T., «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, XXI, 1-2 (1997), pp. 115-172.
- , «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, XXV (2001), pp. 199-282.
- , «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, XXVI, 1-2 (2002), pp. 53-121.
- , «Historia crítica de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. IV», *Celestinesca*, XXXVII (2013), pp. 151-204.
- TORO-GARLAND, Fernando de, *Razón y pasión de enamorados. Tragicomedia celestinesca en tres actos*, Madrid, Escelicer, 1973.
- YÁÑEZ, Agustín, «Melibea o la revelación», en *Melibea, Isolda y Alda en tierras cálidas*, Buenos Aires / México, Espasa-Calpe, col. «Austral», 1946, pp. 11-53.

Una lucha contra la bilis negra: *La Lozana Andaluza* y los analgésicos del amor y la parodia

Juan Guardiola Morillas
Universidad de las Islas Baleares

RESUMEN

La trayectoria crítica del *Retrato de La Lozana Andaluza*, del presbítero cordobés Francisco Delicado, comenzó realmente hace unos decenios, siendo palpable su revalorización en nuestros días. Sin embargo, su representación de la sexualidad y el erotismo sigue siendo, como un siglo antes, materia controvertida y por elucidar. En este artículo se estudia cómo con la nominación y vivencia de lo sexual el autor y la protagonista logran atenuar su dolencia melancólica. El objetivo es enfocar este asunto erótico en el contexto de los tratados amorosos y médicos, así como de las ficciones sentimentales o celestinescas que son próximas a la obra, y ver cómo algunos tópicos, motivos y lugares comunes son subvertidos por la mano del autor con unos fines paródicos.

PALABRAS CLAVE: Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, erotismo, melancolía, parodia.

A fight against black bile: *La Lozana andaluza* and love's painkillers and parody

ABSTRACT

The critical trajectory of the *Retrato de La Lozana Andaluza*, of the cordovan presbyter Francisco Delicado, began a few decades ago, being palpable his revaluation nowadays. Nevertheless, the representation of the sexuality and the eroticism are still, like one century ago, a neglected matter to elucidate. This article studies how with the sexual nomination and experience the author and the protagonist attenuate their melancholic disease. The purpose is focussing this sexual matter in the context of the medical and erotic treatises, or the sentimental romances and «celestinescas» which are close to the book and see how some topics, motives and common places are subverted by the author with a parodic intention.

KEY WORDS: Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, eroticism, melancholia, parody.

Para Antonio Pablo Bernat Vistarini
optimo amico, culto magistro

Condena, olvido y estatus actual de *La Lozana Andaluza*

Desde los años ochenta la historiografía literaria otorga al *Retrato de la Lozana Andaluza* una nueva valoración, necesaria y más ajustada. La crítica salda definitivamente, aunque tarde, la deuda contraída con la *opera magna* de Francisco Delicado, que había sido denostada injustamente durante largo tiempo, las más de las veces por unos motivos de índole extraliteraria. La obra del presbítero cordobés y romano ha ido saliendo poco a poco de aquel silencio al que anatemas de una franja del sector académico y de la intelectualidad decimonónica la condenaron, y no faltan ahora estudiosos a cuyos análisis se suma el imperativo añadido de rescatar a *La Lozana* del ostracismo al que la empujó tanto desdén crítico, desdén que, todo sea dicho, tuvo ocasionalmente una raíz mojigata¹.

El número de enjuiciamientos, casi tantos como lectores confrontan la obra, ha crecido de forma notoria. Lecturas clásicas (Salvador Miguel 1984, Botta 2002, Joset 2005) incluían a *La Lozana* en la corriente celestinesca² o la concebían como preámbulo de la picaresca aurisecular³. Pero

1.— La censura de más peso fue sin duda la de Menéndez Pelayo (Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela. Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo* [1905], Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, vol. 16, 1943 —edición digital de Enrique Sánchez Reyes, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: cervantesvirtual.com, pp. 45-46—). No obstante, el estudioso santanderino atinó en otros puntos: esa obra «inmunda y fea» guardaba a su vista concomitancias con los *Ragionamenti* de Aretino, se asemejaba en sus técnicas a ciertos cinematógrafos de su época y era claro exponente de un hibridismo genérico parecido al de la *Tragicomedia*. Entre vituperios, Menéndez Pelayo abrió muchos lugares comunes de los estudios lozanescos hasta hoy. Como además recuerda Allaire, fue Menéndez Pelayo el primero en advertir la bisemia «retrato-retraer», un equívoco de sustancial importancia (véase su introducción a: Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 41-61).

2.— Aunque el mismo Menéndez Pelayo incluyera tempranamente a *La Lozana* entre las primeras continuaciones celestinescas, no entronca con tal corriente, ya que se aplican de forma estricta los criterios de Whinnom (Keith Whinnom, «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *Literatura en la época del emperador*, edición de Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 119-130) ni tampoco emparenta, siguiendo a Canet, con la comedia humanística o las secuelas de la *Tragicomedia* a falta de una serie de elementos (José Luis Canet Vallés, *De la comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafihna)*, Madrid-Sevilla-Valencia, UNED, Universidad de Valencia, 1993).

3.— Para un buen resumen, véase: Víctor Sierra Matute, «*La Lozana Andaluza* y el género picaresco: panorama crítico y algunos matices», *Tonos Digital*, 21.0 (2011). Rodríguez Mansilla la interpreta como uno de los gérmenes de la picaresca femenina que viviría su auge en el s. xvii, estableciendo así un nexo con otras obras como *La pícaro Justina* de López de Úbeda o *La Hija de Celestina* de Salas Barbadillo (para estos aspectos léase, en general, su introducción a: Alon-

a estas se suman otras más específicas: aquellas que dilucidan cuestiones de cariz gastronómico o aspectos «glotológicos»⁴, las que investigan el testimonio que nos deja *La Lozana* de una coyuntura histórica precisa⁵, las que entresacan las fuentes bíblicas del texto⁶, valoran sus cervantinas (*avant la lettre*) técnicas narrativas (Imperiale 1994 y Espantoso Foley 1980) o, casos más singulares y llamativos aún, las que desmantelan las huellas que *El asno de oro* de Apuleyo deja en la obra⁷, las que ponen de relieve el trasfondo morisco de un texto que acopia numerosos arabismos⁸ o postulan el aserto de que se trata de una novela en clave⁹. Al cúmulo anterior se añaden otras lecturas novedosas que han ido engrosando la panoplia, entre las que destacan las bajtinianas (Bubnova 1987), protofeministas (Fourquet-Reed 2004) o criptojudías (Costa Fontes 2005). Fácil es observar que las interpretaciones han crecido a un ritmo vertiginoso hasta alcanzar cotas impensables dos siglos atrás.

Este alud de significados indica que el problema de la condena crítica impuesta a una obra tan polivalente pudo ser durante tiempo extrínseco al texto. Más bien, consecuencia de aquella «movediza y cuestionable distinción entre lo que, en general, se dignifica y honra como erótico y lo que, en general, se aborrece y desprecia por pornográfico».¹⁰ Tal vez la omnipresente «pornografía» que Menéndez Pelayo atisbó por doquier se

so Castillo Solórzano, *Picaresca femenina de Alonso Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*, edición y notas de Fernando Rodríguez Mansilla, Navarra, Universidad de Navarra, 2012, pp. 11-174).

4.– Dentro de esta tendencia, se conjuga la óptica glotológica y gastronómica en: Álvaro Piquero Rodríguez, «Erotismo natural en *La Lozana Andaluza*: una visión traslaticia de la flora y la fauna en la obra de Francisco Delicado», *eHumanista*, 31 (2015), pp. 539-559.

5.– Ángela Olalla, «'Tú no has venido a Roma para soñar'. Algunas notas sobre *La Lozana Andaluza*», en AA.VV., *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, II, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 559-579.

6.– Jeromine François, «Función de la intertextualidad bíblica en el *Retrato de la Lozana Andaluza* de Francisco Delicado», *Celestinesca*, 38 (2014), pp. 37-62.

7.– El ya clásico estudio de: Juan Gil Fernández, «Apuleyo y Delicado: el influjo de *El asno de oro* en *La Lozana Andaluza*», *Habis*, 17 (1986), pp. 209-219.

8.– Federico Corriente, «Los arabismos de *La Lozana Andaluza*», *Estudis Romànics*, 32 (2010), pp. 51-72.

9.– Véanse los siguientes trabajos: Rosa Navarro Durán, «El *Retrato de La Lozana Andaluza*, una novela en clave», *Beoiberística*, vol. I (2017), pp. 65-80 o su libro de muy reciente fecha (*La Lozana Andaluza, un retrato en clave: pasquines históricos de la Roma Babilonia*, Sevilla, Renacimiento, 2018).

10.– Se cita por un estudio preliminar de José Saramago («La Imagen y la Palabra») que encabeza la edición de: Pietro Aretino, *Sonetos sobre los «XVI modos»*, edición y traducción de Pablo Luis Ávila, *Colección Medio Maravédi*, Islas Baleares, Universidad de las Islas Baleares, 1999, p. 15. Si bien se aplican a los sonetos del «Divino» y no a la obra de Delicado (aunque existan ciertas similitudes entre ambos), estas palabras resultan idóneas por cuanto se refieren a una dicotomía que también ha estigmatizado a *La Lozana Andaluza* durante largo tiempo dentro de nuestras fronteras.

tornó en un sambenito que impedía que afloraran interpretaciones hechas desde otros ángulos. Pero algunas, liberadas por fin del positivismo pacato que había gobernado la crítica decimonónica y posterior, han iluminado el canto que rinde Delicado a la carne, el cuerpo o el deseo, avales de un erotismo con poderes terapéuticos que determina toda su novela. Rescatan de este modo una materia sexual en todo momento consustancial a la obra y que, como vio Allaire (Delicado 1985: 43), ya se venía subrayando desde el inicio del *Retrato* con el uso de la voz «mamotreto», cuyas acepciones empleó concienzudamente el autor, no solo en base a un sentido estructural, sino eminentemente lascivo. Quizás, la laguna crítica deriva de sobreentender el erotismo como un tema obsoleto o pe-rugullesco, cuando aún deja mucho por elucidar.

Hoy la «normalización» de *La Lozana Andaluza* es palmaria¹¹, es decir, la imagen obscena y escabrosa de esta obra poliédrica, que antaño provocó el recelo de las historias de la literatura española, ha sido enfocada con otro prisma y ya no menoscaba su carácter pionero. Aunque *La Lozana* sea una pieza clave de nuestra literatura desde fechas relativamente recientes, en la Roma de Clemente VII sí generó el entusiasmo de un público que a la sazón asistía a los albores de una literatura erótica (o pornográfica: la frontera es difusa) nacional, de la que los *Sonetos sobre los «XVI modos»* del Aretino serían uno de tantos precursores. Incidiendo en tal aspecto, dice Pablo Luis Ávila:

La literatura italiana, mucho más rica que la española hasta entonces por lo que se refiere al tratamiento de lo erótico, posee muy poca producción pornográfica previa, hasta el punto de que será Aretino, como señala en su estudio Giovanni Aquilecchia, el precursor de este tipo de literatura en el siglo XVI [...]. Simultáneamente, la difusión de la picaresca española en Italia, con el éxito de obras tan destacadas como *La Lozana Andaluza* o *La Lena*, nos muestran el interés del público italiano hacia la literatura erótica española¹².

11.— Si ocasionalmente se la tilda de «rara avis» (Florencio Sevilla Arroyo, «El ‘autorretrato’ de Lozana en *La Lozana Andaluza*», *EPOS*, XXX (2014), p. 290) es para referirse a *La Lozana Andaluza* y a su fortuna literaria posterior como uno de los casos más anómalos de nuestra historia de la literatura y no por una «rareza» intrínseca al texto. El estudio de Jacques Joset da buena cuenta del rico *background* que subyace bajo toda *La Lozana* y de su plena inclusión en los cauces del humanismo italiano y, más aún, europeo del siglo XVI (Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, edición, estudio y notas de Folke Gernert & Jacques Joset, Madrid, Real Academia Española, 2013, pp. 353-370). A esta edición se remitirá de ahora en adelante, incluyendo el número del mamotreto en números romanos y el del capítulo en arábigos, lo cual no quiere decir que no se acceda a ediciones anteriores como la de Claude Allaire u otras cuando sea pertinente.

12.— En el estudio de Pablo Luis Ávila («Es ojo porque te ve») que, con las palabras de Sarra-mago, también antecede a la edición y traducción de los *Sonetti Lussuriosi* ya mentada (Pietro

El erotismo del *Retrato*, como se ve, caló mejor en aquella *Civitas Meretrix* del quinientos; aunque «el tema del comercio sexual recibe un tratamiento tan directo y desenvuelto que incluso en nuestros tiempos desinhibidos logra impresionar a más de un lector», nos recuerda Tatiana Bubnova¹³. Delicado comparte con Bandello, Berni o el Aretino aquel realismo y unas licencias de resabios boccaccescos, pero se singulariza dentro de este cuadro genérico por impregnar la cara más risueña de la existencia y la urbe con «un dejo de tristeza y ciertos atisbos de honda melancolía»¹⁴.

Delicado se presenta (y no solo en los paratextos) como un melancólico. Según recuerda la profesora Egido apoyándose en una cita de Huarte de San Juan: «todos cuantos hombres señalados en letras ha habido en el mundo dice Aristóteles que fueron melancólicos»¹⁵. El temple deviene inherente para el artista. Pero también Aldonza, en la superficie textual, actúa como un *alter ego* y recipiente al cual le transfiere el autor la bilis negra. Ambos saborean los frutos más dulces de la multiforme realidad; pero a la par la ponzoña. Contra la fiesta, la vida disoluta y sus loores a la carne forcejea un hiato: el Saco de Roma, el «mal francés», la Muerte. Es una realidad bifronte que ninguno consigue deslindar. Delicado es un depresivo hospitalizado, que fluctúa entre la euforia y la abulia. Tras tanta «porno-grafía» nadie atisbó, hasta tarde, el hondo pesar que rige el curso del texto.

Visto el estado de la cuestión, superar el problema consiste (parcialmente) en abordar, entre otros, el estudio de aquel erotismo al que queda circunscrita toda la obra sin dejarnos contaminar por consideraciones externas. Debemos ceñirnos al cuerpo de un texto (de «cuerpos» va la cosa cuando nos referimos a *La Lozana*) que fulge ante todo por estos ribetes eróticos, durante tiempo considerados el colmo de lo espinoso. Justipreciar la obra consiste, no en borrar el lastre «escabroso» (que también) sino en enfocarlo a) con una hermenéutica despojada de cuestiones extraliterarias, b) como tesoro en que queda quintaesenciado gran parte del valor de *La Lozana* y c) bajo una conciencia que, no solo por enmendar los errores críticos pasados, legitime y realce su valor *per se*.

A este propósito se consagran las líneas que siguen, donde se trazará una aproximación a la que es piedra angular del *Retrato* —el amor/el erotismo— a la lumbre de algunos antecedentes que actuaron como modelos significativos, y siempre sin soslayarse que tras el anverso del amor se esconde el reverso de la melancolía. El propósito perseguido será demostrar

Aretino, *op.*, *cit.*, p. 44).

13.– Tatiana Bubnova, *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de 'La Lozana Andaluza'*, México, Universidad Autónoma de México, 1987, p. 62.

14.– Mercedes Paglialunga de Tuma, «Erotismo y parodia social en *La Lozana Andaluza*», en *La idea del cuerpo en las letras españolas: siglos XIII a XVII*, ed., Dinko Cvitanovic, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1973, p.120.

15.– Aurora Egido, «El *Persiles* y la enfermedad de amor», en AA.VV., *Actas del II Coloquio Internacional de Cervantistas* [1989], Barcelona, Anthropos, 1991, p. 219.

cómo el autor subvierte estos antecedentes con fines paródicos y cómo, gracias a esta lúdica pretensión y la libre designación del erotismo, la protagonista y él serenan su pesadumbre y los estragos a que aboca la sífilis.

La desinhibida nominación y experiencia de la sexualidad: un analgésico

Ante todo, nos acogeremos a esta particularidad de la que alertó Tatiana Bubnova:

Los aspectos generalmente prohibidos por la literatura «seria» y hasta cierto punto relegados al dominio de la pornografía, en *La Lozana Andaluza* no solo carecen de un matiz sórdido, obsesivo y «perverso», sino que están mostrados con una alegría y naturalidad tales que por lo menos invitan a reflexionar sobre un mundo mostrado totalmente bajo el ángulo de lo «obsceno». (Bubnova 1987: 62)

Delicado (más tarde se hará hincapié en ello) no rehúye la «literatura seria»: por el contrario, esta interfiere en su materia «prohibida». El reconocimiento de una escritura oficial y centralizada no como un enemigo, sino como una antípoda que invita a la fusión, es lo que termina por evitar la marginación del autor. De no ser así, Delicado hubiera echado mano de lo «perverso» o lo «sórdido» para atacar y embestir contra un sistema literario del que quedaría excluido. Para otros, la conciencia, desde los márgenes, de una escritura oficial y convencional sería sello inconfundible de ese legado popular y carnavalesco que Tatiana Bubnova ve totalmente asumido por Delicado y su obra¹⁶.

Con este juego de contrastes, se origina una disonancia que tiene mucho de chanza o alusión jocoseria. La pluma cáustica de Delicado entretiene ambos mundos adrede, con aparente ingenuidad. Eso sí, los prejuicios de raíz puritana se invalidan por sí solos puesto que el autor no nos brinda una gavilla de perversiones y obscenidades, sino un retrato de los placeres y la sexualidad conjugando en numerosas ocasiones dos caras de esta (la ideal y grotesca) con igualdad de derechos.

A veces el autor es consciente de que solo registros elevados, que se dirían propios de la literatura «oficial» de aquel momento, pueden edulcorar el degradante trasfondo de algunos mamotretos. En consecuencia, discursos de signo petrarquista o propios del amor cortés se van paulatinamente amalgamando con los lances más rufianescos. Delicado, el melancólico e infectado por las bubas del *morbus gallicus*, se redime del mal nombrando, deletreando y sometiendo a ritmo toda la semiótica del

16.— Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1941], Madrid, Alianza, 1987, pp. 69-70.

amor y del sexo, sin que nada le conmine. Lozana, con agudeza análoga, hace lo mismo. Aunque la mención gozosa no logre obliterar la cara oscura de la realidad que comparten ambos, por lo menos atenúa el dolor: «la *melancolía decible* abre el espacio de una subjetividad necesariamente heterogénea, cruelmente dividida entre los dos polos de la opacidad y el ideal, ambos presentes y necesarios»¹⁷, nos dice Kristeva. Sobrevivir en tal epopeya depende de una mayor o menor detentación del saber, la oratoria y, en definitiva, de un poder que concierne tanto al ámbito público como al privado. El rey de la jauría sería el políglota (portugués, catalán, castellano, latín macarrónico: todo vale) que triunfa, con su bagaje, en una fiesta tanto real como verbal.

Como además apunta Bubnova, se trata de un libro que si ahora puede tildarse de «pornográfico» es solamente «en el sentido etimológico de la palabra, ya que se trata de la descripción de la vida de una prostituta (del griego *porné*, «meretriz», y *graphé*, «descripción»)»¹⁸. Pese a todo, ya hemos dicho que es curioso que hoy la crítica relegue en detrimento de otras lecturas esa parcela erótica hasta un plano secundario, puesto que debió considerarse desde un primer momento cuerpo y alma del *Retrato*, amén de que así lo declaran al lector las palabras de Delicado que anteceden al primero de los mamotreos: «Sabiedo yo que Vuestra Señoría toma placer cuando oye hablar en *cosas de amor*, que deleitan a todo hombre, y máxime cuando siente decir de personas que mejor se supieron dar la manera para *administrar las cosas a él pertenecientes*» («Carta Dedicatoria», 5).

Como promete su autor, el erotismo será el epicentro del que arranca el «*delectare*». El amor, que genera *placer* en el lector, toma carta de naturaleza fuera y dentro del hogar de la protagonista. La cortesana «administra las cosas a él pertenecientes» (*oikonomos*: administración del hogar) en un estado en donde hasta en la dimensión más privada se filtra la transacción económica.

El amor se hace inherente a la vida y su curso diario. Por ello resalta Martínez Torrón:

El erotismo se respira en el ambiente de toda la narración, y se respira natural en todas las conversaciones y actos, que siempre remiten al tema. Tan generalizado, tan insistente, que se manifiesta normal, sin inhibición alguna¹⁹.

17.– Julia Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía* [1987], Barcelona, Wunderkammer, 2017, p.117.

18.– Véase: Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, edición de Tatiana Bubnova, Florida, Stockcero, 2008, p. XIII. Para un debate entre los términos «meretriz» o «prostituta» y su posible aplicación a la figura y el oficio de Aldonza pueden resultar de interés las palabras de: Félix Cantizano Pérez, «De las ninfas del Olimpo a las ninfas de las tasqueras: una visión de la prostitución en la España del Siglo de Oro», *eHumanista*, 15 (2010), p. 156.

19.– Diego Martínez Torrón, «Erotismos en *La Lozana Andaluza*», *Espiral*, 6 (1979), Madrid, Fundamentos, p. 112.

Y algunas líneas más adelante:

En el constante doble sentido sexual, y en el jugueteo descarado y graciosamente audaz de los vocablos, las alusiones giran en torbellino siempre sobre el mismo tema, el amor. [...] Pero del amor solo se muestra la solitización directa y abierta, por medio del doble sentido erótico que adquieren todos los actos y vocablos²⁰.

La iteración de lo erótico, según se ve, lleva a su normalización, que no a la banalización. Delicado toma aliento para enhebrar todos los «discursos del sexo» posibles. No hay mecanismos represores, leyes o censuras que frustren su propósito. Pero la designación de lo sexual no es gratuita. Tiene un ápice de analgésico. Actúa como lenitivo contra el peso y la dureza del mundo, antes que como práctica transgresora. No hay orden contra el que sublevarse: el orden comparte la *ars erótica*. Delicado es hijo de un momento en donde callar, no nombrar, es síntoma de alguna coerción. Sin duda *La Lozana Andaluza* o los *Sonetos sobre los XVI modos* serían menos escabrosos que el flujo de conciencia de un autor que silenciara sus pecados o se negara a aflorar en la lengua lo que sus sentidos perciben. Unas líneas de Foucault arrojan luz sobre aquellas centurias de libertad:

Todavía a comienzos del siglo xvii era moneda corriente, se dice, cierta franqueza. Las prácticas no buscaban el secreto; las palabras se decían sin excesiva reticencia, y las cosas sin demasiado disfraz; se tenía una tolerante familiaridad con lo ilícito. Los códigos de lo grosero, de lo obsceno, de lo indecente, si se los compara con los del siglo xix, eran muy laxos. Gestos directos, discursos sin vergüenza, transgresiones visibles, anatomías exhibidas y fácilmente entremezcladas, niños desvergonzados vagabundeando sin molestia ni escándalo entre las risas de los adultos: los cuerpos se pavoneaban²¹.

No obstante, Delicado prefiere tejer los «discursos» de la erótica a partir de metáforas, antífrasis y bromas para salvarse él y Aldonza, no ya de un sistema censor o inquisitorial, sino más aún de toda la pena envolvente. Para ambos, nombrar, metaforizar, traducir es vivir. No sólo se saben existentes en la cópula física, sino entonando toda la fraseología libidinoso que acompaña al acto: «El afecto depresivo —y su verbalización en la cura y las obras de arte— es la panoplia perversa del depresivo, su fuente de ambiguo placer que colma el vacío y evade a la muerte preservando

20.— Diego Martínez Torrón, *art., cit.*, pp.112-113.

21.— Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber* [1976], Argentina-México, Ediciones Siglo XXI, 2002, p. 9.

al sujeto del suicidio y del acceso psicótico» (Kristeva 2017: 65). Sin tal «verbalización», sobreviene la muerte.

Delicado confiere a su *alter ego* este *modus operandi*: con el esporádico periodo de hiperlucidez de los melancólicos, que alterna con instantes de atonía, Lozana nombra, frasea y expresa sus deseos, los placeres o el orgasmo, con ello superando y trascendiendo un ambiente infrahumano, zafándose de toda la miseria y la corrupción de aquel medio en que vive. Lozana y Delicado se salvan del duelo por ser conocedores de un «dominio sublimatorio»: el ritmo, la prosodia, la polivalencia (Kristeva 2017: 113). Con estos resortes se puede mentar la belleza –también– de la fealdad y lo percedero, sin necesidad de correr un velo sobre el anverso negativo de una realidad en donde el sexo se puede nombrar y vivir en toda su entereza. Es un procedimiento teleológico por igual, donde medio y fin coinciden y son isomórficos: la estética del placer que da el placer, del erotismo de lo erótico:

Placer en la verdad del placer, placer en saberla, en exponerla, en descubrirla, en fascinarse al verla, al decirla, al cautivar y capturar a los otros con ella, al confiarla secretamente, al desenmascararla con astucia: placer específico en el discurso verdadero sobre el placer (Foucault 2002: 89).

La distorsión de la forma y el fondo

El lenguaje se subordina continuamente al sentido erótico deseado²², se regodea en el chascarrillo, el eufemismo o los equívocos. Todos son recursos de una semiótica compartida con el lector y que dan pie a un continuo doble sentido²³. En la conocida «escena de la cama», fondo y forma casan, de un modo extraño, para expresar el goce de Lozana y Rampín. Lo llamativo estriba en la concesión de una jerga caballeresca e idealista para una escena corporeizada e inferior. Usos paremiológicos, significantes ligados a las justas bélicas, la cinegética o la germanía son, a fin de cuentas, demasiada riqueza lingüística para una escena en donde el

22.– Véase la introducción de Perugini a: Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, edición de Carla Perugini, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, p. LVII.

23.– Lectura que llevó a cabo C. Allaire en un indispensable trabajo de hace ya unos decenios (Claude Allaire, *Sémantique et littérature. Le 'Retrato de La Lozana Andaluza' de Francisco Delicado*, Isère, Imprimerie du Nerón, 1980) o en su estudio preliminar a la edición de *La Lozana* que en buena parte es refundición de los postulados de aquél (Francisco Delicado, *op. cit.*, pp. 17-155). Para tales aspectos, consúltese también un ya clásico artículo: Manuel Criado de Val, «Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La Lozana Andaluza*», en AA.VV., *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, I, Madrid, Gredos, 1960, pp. 431-458.

autor, no sin cierto voyerismo, está retratando a dos amantes sumidos en un *coitus* que se prolonga hasta que raya el alba.

A la par, el mamotreto muestra los alardes de elocuencia que asaltan a la protagonista en los instantes de clímax, orgasmo e hiperlucidez, y que ornan de diversión a la secuencia:

Pasico, bonico, quedico, no me ahinquéis. Andá conmigo, ¡por ahí van allá! ¡Ay, qué priesa os dais, y no miráis que está otrie en pasamiento sino vos! Catá que no soy de aquellas que se quedan atrás. Esperá, vezaros he: ¡ansí, ansí, por ahí seréis maestro! ¿Veis como va bien? Esto no sabiedes vos; pues no se os olvide. ¡Sus, dalde, maestro, enlodá, que aquí se verá el correr de esta lanza quién la quiebra! Y mirá que por mucho madrugar, no amanece más aína. En el coso te tengo, la garrocha es buena, no quiero sino vérosla tirar. Buen principio lleváis. Caminá, que la liebre está cazada. ¡Aquí va la honra! (XIV, 62).

Insertar un contenido «bajo» como este en un molde disparejo puede mover a la risa o resultar disonante. Pero la nominación de la erotología precisa aquí de este hilemorfismo distorsionado. No son necesarios los remilgos para expresar una sexualidad consustancial al hombre. Más conveniente sería una prosa sin tapujos para ahormar la nominación del deseo. Por eso, en los *Diálogos* del Aretino a Antonia le sacan de quicio las metáforas y los circunloquios en boca de la Enana cada vez que narra sus peripecias sexuales:

ANTONIA.– Una cosa quería advertirte y la olvidé: habla libremente y di culo, carajo, coño y hoder; que solo la sabiduría capránica puede entenderte con tanto decir cordón en el anillo, aguja en el Culiseo, puerro en el huerto, cerrojo en la puerta, llave en la cerradura, machacadera en el mortero, rui señor en el nido, plantón en el hoyo, lavativa en la válvula, estoque en la vaina; y así la estaca, el báculo, la zanahoria, el tití, la tal, la cual, las manzanas, las hojas del misal, el instrumento, el *verbigratia*, la cosa, el negocio, el cuento, el mango, la flecha, el nabo, el rábano y la mierda, no diré para tu boca, porque me gusta tener miramiento. Conque llama al pan pan, y al vino vino, y si no, guárdatelo.

ENANA.– ¿No sabes tú que la honestidad es hermosa en el burdel?

ANTONIA.— Pues sigue hablando a tu manera y no te enojos²⁴.

En nuestro caso, ninguna malicia podía atribuírseles a las «cosas ridiculas» (Digresión que cuenta el autor, 350) que Delicado estaba retratando y designando, con el verbo de por medio, para divertir a un público amigo. Antes bien, «malenconía» (Cómo se excusa el autor, 329); «malenconía» que es resultado de una «larga y prolija enfermedad» que tiene agonizando al presbítero en el hospital de Santo Jacobo de los españoles tras veintitrés años de padecimientos.

Bajo los eufemismos lozanescos no subyacen ni aberraciones ni un sexo de corte parafilico. Las «sexualidades periféricas» (Foucault 2002: 51-63) —gerontofilia, presbiofilia, efebofilia, etc.— no abundan. Nada censurable existe en la agudeza y facundia con que Delicado designa lo sexual, al divertimos con un «amor de piropos y bromas callejeras de audacia casi procaz y risa descarada. Con la insólita naturalidad de lo cotidiano»²⁵. Instantes que sí podrían espigarse como escandalosos el lector los pasa por alto entre tanto deleite. Tal es, por ejemplo, la incontinenia que asalta a Sagüeso ante la sexagenaria Divicia, con toda la gerontofilia que podría aducirse de por medio si lo abominable del asunto no se suavizara con los equívocos de los dicharacheros personajes (LIII, 261). O aquel otro pasaje en donde Lozana ofrece «jugar dos a dos» a Ulixes y Valerio, en la que hubiera sido la única escena de sexo grupal de la obra (XXX, 155) si los dos varones no huyeran corriendo al serles anunciada la llegada de Rampín. Solo así se zanja con este conato de bacanal que hubiera recordado al *Satiricón* de Petronio o alguna de las lúbricas andanzas de la Enana en las *Sei Giornate*, paradigmas de una erótica orgiástica que distan del sentido tan privado del sexo que gobierna el *Retrato*.

A otro título que mucho más que el nuestro tiene que ver con *La Celestina*, como es la *Penitencia de amor* (escrita en 1499, publicada en 1514) de Pedro Manuel Jiménez de Urrea, no se le arrojaron, por toda su pompa retórica o por un argumento en donde las pasiones se revisten de una mayor solemnidad, todos aquellos improprios que un eros material y prostibulario le valieron a *La Lozana* desde que fue exhumada en 1845. Y eso que en la obra de Jiménez de Urrea asistimos, por medio de interjecciones muy precisas, a la violación de su protagonista, la dama Finoya,

24.— Pietro Aretino, *Los diálogos del Divino Pietro Aretino generalmente denominados diálogos putescos, ahora por primera vez puestos de la lengua toscana en castellano* [1534], estudio, traducción, y notas de Joaquín López Barbadillo, Madrid, Akal Editor, 1978, p. 76. En semejantes eufemismos caían también las criadas de un joven Gargantúa: «Una de las ayas la llamaba mi pequeña espita; otra, mi alfiler; otra, mi rama de coral; otra, mi tapón de tonel, mi morcilla, mi berbiquí, mi taladro, mi arracada, mi diversión, mi tormento, mi colita» (François Rabelais, *Gargantúa* [1534], ed., de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2006, p. 119)

25.— Diego Martínez Torrón, *art., cit.*, p. 113.

a manos del insatisfecho Darino²⁶. Este sí es un momento sórdido, de nuevo diluido en un lenguaje cortesano que maquilla lo abominable del acto. La acción resulta impensable entre los sanos erotismos del *Retrato*, impensable porque, entre otras cosas, Delicado no nos dibuja, como muy bien señaló Goytisoló, aquel arquetipo de heroína que tanto tiempo se supeditó sin rechistar a la voluntad del padre o del marido²⁷. Otra suerte corre Polandria en la *Segunda Celestina*, obra casi coetánea al *Retrato* de Delicado. La secuela de Feliciano de Silva sí sería incluida en el índice de Valdés (1559), aun ciñéndose su protagonista a una castidad por poco inverosímil en cualquiera de las cinco *lineæ amoris*.

Entre la *Penitencia de amor* y nuestro *Retrato* hay poco más de diez años; pero corren por derroteros muy distintos. Con suerte, a autores nobles de alcurnia como Urrea la inserción en un sistema literario «oficial» les permitió granjearse la fama y salir impunes de toda condena. Para Delicado, en el exilio, el castigo fue desmedido. Aldonza vive un «materialismo fisiológico» con una desinhibición en apariencia inexistente en la obra de Rojas o algunas de sus continuaciones; materialismo hedonista, pragmático y material (Paglialunga de Tuma 1973: 122-123) que la separan de la tradición idealista. Pero no es sólo problema del erotismo: lo es de quién lo escribe; del dónde, cuándo y cómo se edifican estos «discursos del sexo», ya sea como subordinados a una *reprobatio amoris* o como un pasatiempo que ayuda a mitigar los estragos a que la melancolía, la sífilis y el hospital pueden arrastrar. Aldonza vocifera el placer; Finoya o Polandria el dolor y la queja.

Aspecto y raigambre del eros en *La Lozana Andaluza*

Así las cosas, cabe preguntarnos: ¿a qué oprobio podía sentenciarse a nuestro autor en el momento histórico del que participa? Según Imperiale, «en la Roma papal, el exiliado Delicado evoca en su prosa un mundo lleno de desenfado sexual, de voluptuosidad refinada y de erotismo refrescante», todo gracias a una lengua que «evoca cuerpos sudorosos, miradas indiscretas y actos voluptuosos»²⁸. Si bien puede ponerse en tela de juicio esa «voluptuosidad refinada», lo que está claro es que nos las habemos con una materia amorosa que se sitúa en las antípodas de la llamada

26.– La escena en concreto se encuentra en: Pedro M. Jiménez de Urrea, *Penitencia de amor* [1514], ed., de Domingo Ynduráin, Madrid, Akal, 1996, p. 111.

27.– Se refiere, teniendo en mente a las ficciones sentimentales o *La Celestina*, al «prototipo de mujer objeto pasivo del placer viril, pusilánime y justamente resignada a la agresión sexual del varón» (Juan Goytisoló, «Notas sobre *La Lozana Andaluza*», *Triunfo*, XXX, n. 6891 (1976), p. 51).

28.– Louis Imperiale, «Escritura y erotismo en *La Lozana Andaluza*: la lengua que pega al cuerpo», *La Corónica*, 38.1 (Spring 2009), pp. 295, 306.

«Venus celeste», por emplear las voces neoplatónicas al uso que irradian desde Florencia. Contraponer *La Lozana Andaluza* a un tratado de amor ayuda a descubrir el ejercicio subversivo que ejecuta Delicado.

Quizás sea oportuno, para comprobarlo, traer a colación unas líneas de Ficino:

Si alguno demasiado deseoso de engendrar pospone la contemplación, o busca esta generación con mujeres más allá de lo normal, o con hombres en contra del orden de la naturaleza, o prefiere la forma del cuerpo a la belleza del espíritu, aquel ciertamente hace mal uso de la dignidad del amor²⁹.

Esta preferencia por «la forma del cuerpo» antes que por «la belleza del espíritu» (esto es, del *pandemos* frente al *ouranios*), este renegar de «la contemplación» y hacer mal uso de la que fuera «dignidad del amor» y, para más inri, esta «generación con mujeres más allá de lo normal», tal vez constituye la problemática central de todas esas «vanidades» que escribió Delicado como solaz a su enfermedad («Cómo se excusa el autor», 328). *La Lozana Andaluza* se aferra a lo inferior y a lo efímero, sustrayéndose de todo afán de trascendencia o elevación platónicos.

En el *Retrato* asistimos a la aspiración de los personajes, apremiados por un deseo innato, la incontinencia o el ansia de «*ayuntamiento*» al cuerpo que constituye el objeto supremo de belleza o al favor sexual que es el Bien máximo. Pero se hace con toda la placidez y naturalidad del mundo tal como fluye (de allí el «desenfado sexual» y «erotismo refrescante» de que nos habla Imperiale). Por esta presunta inocencia Lozana y Rampín quedan impunes en el castigo moral del Saco, aun habiendo mancillado la «dignidad del amor». El sistema, que coadyuva, da el beneplácito (allí donde más acendrada se encuentra la represión, se condenó por mucho menos a la *Segunda Celestina*...). Deseo, antes bien, y no amor, pues el amor se siente no por la cosa ansiada sino poseída. Deseo que es

Un básico empuje propulsor, tan natural e inevitable como las otras necesidades primarias, comer, beber, dormir; algo, pues, falto de connotaciones moralísticas o religiosas, porque encuentra en sí mismo la propia justificación y absolución. El deseo no es tentación que lleva a la condenación: es el resorte vital, que nunca encuentra su satisfacción definitiva, ya que, fisiológicamente, tiene que volver a presentarse³⁰.

29.– Marsilio Ficino, *De amore: comentario a «El Banquete» de Platón* [1594], traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1989, p. 40.

30.– En la introducción de Perugini: Francisco Delicado, *op. cit.*, pp. XLI-XLII.

En la platónica distinción entre el cuerpo y el alma Delicado opta por cantar los goces y los placeres de la carne. Incluso cuando los personajes parecen ahondar en introspecciones o lamentos de signo petrarquista, bajo la aparente espiritualidad se leen intereses diametralmente opuestos. Los fastos culinarios son un aliciente para la voluptuosidad, y si bien la suma de gula y lujuria es tan antigua como el amor y el hambre, nadie la exacerba tanto como Delicado³¹. La cuestión es: ¿tal elección por el materialismo es un subterfugio? Unas últimas palabras parecen admonitorias respecto a este punto:

El ánimo del hombre desea que el cuerpo le fuese par perpetuamente; por tanto, todas aquellas personas que se retraerán de caer en semejantes cosas, como estas que en este retrato son contadas, serán pares al espíritu, y no a la voluntad ni a los vicios corporales... (El ánimo del hombre, 331).

Aunque serían «pares al espíritu» quienes se abstuvieran de los «vicios corporales», tal aspiración se invalida en *La Lozana*. El *ascensus* a la purificación se frustra por la cárcel del cuerpo y sus instintos. Nadie se zafa de las pulsiones de una erótica concupiscente que se asienta en lo terreno y que, con ello, más se ceba cuanto más se materializa. Acontece un perpetuo disfrute de una sexualidad que, al nombrarse, se redescubre y se reivindica a sí misma. El placer prima y, como señala Fourquet-Reed, el realismo grotesco de *La Lozana* «materializa sistemáticamente todo lo que pertenece al mundo espiritual y abstracto» con un «movimiento hedonista, que se concentra en el hombre en sí mismo como individuo y en su propio cuerpo con todos sus poderes de sensualidad y erotismo»³².

De todas formas, Delicado parece consciente de la «vanidad» de tantos amores terrenales. Como solución que destaparía el didactismo en los momentos postreros, fuerza a Lozana a cantar la palinodia en pos del *amor Dei*³³. Por consiguiente, las andanzas juveniles de Aldonza habrían servido como *exemplum* que habría de entenderse en sentido inverso. Sobre tantos escauceos y encontronazos entre hombres y mujeres planearía una *reprobatio* y así el retrato pintado por Delicado pasaría a formar parte

31.– Piénsese, por ejemplo, en la *Comedia Tinellaria* de Torres Naharro o en algunas escenas de la *Segunda Celestina* en donde la francachela alterna con desnudos y venalidades (cena XXXIV en: Feliciano de Silva, *Segunda Celestina* [1534], edición de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 478-506).

32.– Linnette Fourquet-Reed, *Protofeminismo, erotismo y comida en La Lozana Andaluza*, Maryland, Scripta Humanística, 2004, pp. 89-90.

33.– Solución que se extrae de: José A. Hernández Ortiz, *La génesis artística de 'La Lozana Andaluza': el realismo literario de Francisco Delicado*, Madrid, Ricardo Aguilera, 1974, p. 38. La hipótesis de este estudioso, ya clásica, le convierte aún hoy en el adalid de las tesis del moralismo y realismo intencionales del *Retrato*.

de una larga tradición de censuras contra el amor corporal, material y terreno que tendría en el libro III del *De arte honeste amandi* de Capellanus un notable antecedente.

El advenimiento del Saco supondría el cese del verbo y de los discursos del sexo, el regreso del autor y de una decrepita protagonista a la afasia y la abulia melancólica. Roma muere cuando la sexualidad ya no puede nombrarse, y con ella todos quienes han articulado (porque detentaban el poder y el saber) los signos del sexo. Muerta Roma, según el palíndromo, moriría el Amor. Tan sólida es la relación entre el microcosmos-Lozana y el macrocosmos de la urbe que la destrucción de una implica la destrucción (cuando menos, simbólica) de la otra.

La libertad, antes del final, era rotunda; invitaba, sin trabas, al *amor frui*. También la celeridad y facilidad con que los favores se ganan si lo permite el caudal económico del que busca servirse de alcahuetas o beneficiarse del favor sexual de las hetairas. Satisfacer los instintos cuanto antes es solución tan rudimentaria como terapéutica: en el sexo y en su mera nominación se anulan los vértigos del melancólico-depresivo, se calma el dolor más lancinante y se libera la superabundancia seminal. Lejos del psicoanálisis, tal terapia emparenta con la obra práctica de médicos del s. XIII como Gordonio³⁴. La cura se procura, si más rápido, mejor: una erotización suple a una pérdida, un placer arrostra consigo un dolor (Lozana, perdido su caro Diomedes, disfruta junto al efebo Rampín).

Aunque el «mal francés» y la muerte sobrevuelan a cada cópula (Imperiale 2009: 296), un deseo instintivo, ajeno a ellos, es el que imanta el encuentro sin tener en cuenta los óbices. En estos lances eróticos, la elocuencia significa poder, dominación. Domeñar los códigos de la sexualidad incrementa la dicha. En el mamotreto XIV, Lozana adentra al no tan neófito Rampín, que permanece callado, en una suerte de rito iniciático donde las palabras y la voz están por encima del tacto o el gusto. La sexualidad no admite ambages y se desase de una entorpecedora moral tan sacralizada antaño.

Con razón señalaba Wardropper en un artículo ya clásico:

En la novela de Delicado, el acto amoroso no tiene pre-
ludios; los favores extremos se conceden siempre con
solo que se pidan. Las mujeres se muestran siempre tan
dispuestas a la conquista amorosa como los hombres.
[...] El centro de este código sin rodeos del amor es el

34.– Bernardo Gordonio, *Lilio de medicina: un manual básico de medicina medieval*, edición de Brian Dutton y John T. Cull, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991. Para el tema de la enfermedad de amor también pueden ser de grata lectura e interés las páginas de: Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios sobre doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 57-84 o las palabras que dedica al tema Ioan P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento: 1484* [1984], Madrid, Ediciones Siruela, 1999, pp. 47-49.

acto sexual, no los actos precedentes, concomitantes o subsiguientes³⁵.

Bajo tal concepción, al *Retrato* se le ajustaría mejor aquella definición, algo más taimada y minada de ecos ovidianos, que del amor diera unos siglos antes Andrés el Capellán:

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupis alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri³⁶.

A la novela de Delicado le es ajena la concepción erotológica que los diálogos de Ficino, Castiglione, Bembo o Hebreo pregonarían pocos decenios más tarde. Es un amor jovial y retozón, no contemplativo. Amor de vientres y nalgas, de cuerpos y formas que seducen. Amor que hasta la misma fealdad y suciedad alimentan. Si no, ¿cómo logra Delicado retratarnos el atractivo de una mujer sifilítica y sin nariz, que pasea una espantosa estrella en la frente y que sufre los achaques de la edad sin por ello dejar de suscitar el deseo de todos aquellos haraganes que la rodean? Hasta el último día, la semblanza de Lozana recibe toda clase de requiebros³⁷. Al criado Nicolete le asalta, de hecho, un irrestañable deseo al contemplar el cuerpo de Lozana, ya mayor, paseando por la calle. Por ello la posee sin más dilación y sin circunloquios, hasta el clímax de un orgasmo precipitado:

LOZANA.— ¡Nicolete, hijo mío! ¿Qué haces?

NICOLETE.— Soy de guardia. ¡Y mirá, Lozana, qué pedazo de caramillo que tengo!

LOZANA.— ¡Ay, triste! ¿Y estás loco? ¡Está quedo, beodo, que nos oirán!

35.— Bruce Wardropper, «La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado», *Nueva revista de Filología Hispánica*, VII (1953), p. 481.

36.— Andrés el Capellán, *De amore. Tratado sobre el amor*, edición y traducción de Inés Creixell Vidal, Barcelona, Quadras, El festín de Esopo, 1985, pp. 54-55.

37.— Así, Silvano la requiebra del siguiente modo: «Dios os bendiga, qué *gorda* estás» (XLIII, 220). E incluso las mismas mujeres, como ya la madre de Rampín lo había hecho antes, la prodigan en continuos elogios, tales como los de Leonor: «¡Ay, que *gorda* está esta putana! Bien parece que *come* y *bebe* y triunfa, y tiene quien la cabalgue para *el otro mundo*». (XLVIII, 240). Se subraya el adjetivo que, lejos de ser despectivo, resulta toda una alabanza con la que los interlocutores reconocen la prodigalidad de bienes de Lozana a lo largo de las diferentes etapas de su vida. Al hilo de lo dicho, el vientre y las tripas constituyen un nexa con el grotesco y la cultura carnavalesca de la obra: «Así, dentro de la idea de las tripas el grotesco anuda indisolublemente la vida, la muerte, el nacimiento, las necesidades naturales y el alimento: es el centro de la topografía corporal en la que lo alto y lo bajo son elementos permutables» (Mijail Bajtin, *op.*, cit., p. 147)

NICOLETE.– Callá, que todos están arriba. Sacá los calzones, que yo os daré unos nuevos de raso encarnado.

LOZANA.– Haz a placer, que vengo cansada, que otro que calzones quiero.

NICOLETE.– ¿Qué, mi vida, de cara arriba?

LOZANA.– Yo te lo diré después.

NICOLETE.– ¡No, sino agora; no, sino agora; no, sino agora! (LX, 302)

En el artículo ya mentado, Wardropper sentenciaba que el eros de *La Lozana Andaluza* no era «el amor cortesano de la *Cárcel de amor*, ni la idea neoplatónica de la *Diana*, ni siquiera el concepto ovidiano del *Libro de buen amor*, que es el que más se le parece» (Wardropper 1953: 481). Nos interesa aquí ver cómo el crítico tampoco esquivó el eco de Ovidio y de su obra. En efecto, por criterios biográficos no pudo afectarle a Delicado el neoplatonismo de *La Diana*; pero sí un considerable influjo «ovidiano» que en España ya se había hecho notar con el libro del Arcipreste de Hita y consolidado con la traducción catalana del *De amore* de Capellanus y la novelística sentimental del xv aún en boga. Quizás, dentro del bagaje filigráfico del autor, Ovidio sería el último de los posos por examinar, una incursión a la que hasta ahora la crítica no se ha aventurado.

La postura a que instiga el vate latino a los acólitos de Venus es taimada como ninguna otra. Por esta misma razón, las analogías que pudieran señalarse con respecto a la postura del amor en *La Lozana* no serían del todo disparatadas. Las reglas ovidianas se saben, como ya venía sucediendo en la novela sentimental, poco efectivas, y si se remite a ellas las más de las veces es de una forma paródica, para así descubrir la lejanía que media entre la teoría del consejo y su puesta en *praxis*. Aunque el espacio sea breve, no se cerrará el epígrafe sin apuntar antes ciertas concomitancias.

Veamos: por lo pronto, Ovidio ya se refería en los *Amores* a ese arquetipo de mujer-alcahueta que se sirve de la elocuencia, como Lozana, para alcanzar sus reprobables metas («se ha propuesto ultrajar los tálamos honestos/ y, con todo, a su lengua perniciosa/ no le falta elocuencia», I, VIII, 171)³⁸. Más adelante, los vituperios contra los afeites y tintes son abundantes (I, XIV, 201-204), y podrían estudiarse a la luz de todas aquellas cortesanas que son «remendadas» por Lozana para disimular ciertos achaques de la vejez y la sífilis. Prosigue Ovidio en *Amores* (II, II, 216) aludiendo a aquellos criados (verbigracia, Rampín) que se ven favorecidos

38.– A partir de ahora se cita por la edición conjunta de González Iglesias: Ovidio, *Amores/Arte de amar*, edición de Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 1993, indicando el número de libro y de capítulo en números romanos o el número de la(s) página(s) de la edición en arábigas.

al ser los enamorados de sus señoras (Lozana)³⁹ o al arquetipo de mozo (*Amores*, II, XIX, 281-285) que tolera la infidelidad como *conditio sine qua non* para poder preservar el amor. Asimismo, los paralelismos no terminan en este punto.

Así como en el *Arte de amar* (I, 367-390) exhorta el vate a los amantes a buscar a Cupido en templos, pórticos, foros o teatros, tornándose la ciudad en el espacio idóneo para acoger una «danza general del eros», también la *urbanitas* rige el amor lozanesco. En la estufa, lugar parecido al balneario aconsejado por Ovidio, Lozana y Rampín viven una escena de depilaciones, desnudos y voyerismo (ya hemos aducido con Foucault que hasta el s. XVII los cuerpos tenían otra forma de pavonearse, desnudarse, exhibirse⁴⁰). El poeta latino instiga al amante a servirse de las falsas promesas siempre que sea necesario (I, 419-421), ruin estratagema que personajes como Diomedes o Trujillo practican para ganar la aquiescencia de Lozana. Paralelamente, el pasaje «Debe el hombre tomar la iniciativa» (I, 425-426) se acopla perfectamente a ese primer encuentro entre Aldonza y su «caro amante» Diomedes, así como el que recibe por título «Cómo en la cópula actuará el varón» (II, 488-490) parece representarnos a Rampín en los numerosos asaltos sexuales del mamotreto XIV. Los consejos para el disfrute del momento («Aprovechad el tiempo, disfrutad», III, 498-501) no de otro modo resuenan en la filosofía «*carpetiana*» que fluye de forma subrepticia bajo la Roma de Delicado (Fourquet-Reed 2004: 12-19) y los apuntes sobre «La higiene femenina y los cosméticos» (III, 507, 509) o el «Arte de pronunciar, andar y bailar» (III, 515-516) parecen formar parte del vademécum rutinario de Lozana. La exploración más detenida de todos estos no sería superflua si el corto espacio no lo impidiera de momento⁴¹.

Los mamotretos III, IV, XII y LV

La experiencia erótica del *Retrato*, como se ha puesto de relieve, se colma y sacia sin excesivas dificultades. Las trabas atañen más bien al poder adquisitivo, así como al «griñimón» o la muerte (Imperiale 2009: 296) que, junto al Saco, son la tríada de males pestíferos de la *Roma putana*. Son

39.— Este aspecto en concreto también parece captar la atención de Claude Allaire en su introducción a la edición de *La Lozana Andaluza* (Francisco Delicado, *op.*, *cit.*, pp. 34-40).

40.— Obsérvense, por ejemplo, estos versos: «Rapándose lo estaba cierta hermosa/ hasta el ombligo toda arremangada/ las piernas muy abiertas, y asentada/ en una silla ancha y espaciosa» (Pierre Alzieu, Robert Jammes & Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 52).

41.— Para los remedios contra el paso del tiempo, los achaques de la edad o el «mal de Nápoles» que turbaron a aquella sociedad tan hedonista, véase: Linnette Fourquet-Reed, *op.*, *cit.*, pp. 92-93.

factores ínsitos a esa urbe venal y del lenocinio. Y, a la par, consecuencia de esa bajada del empíreo idealista al mundo social y del incipiente capitalismo que ya preludiara Rojas. Pero entre la desgracia y el ambiente infrahumano Delicado abre un festivo espacio en donde cohabitan la parodia, la ironía y la risa. La broma requiere de esta frontera para combatir al «terror cósmico» (Bajtín 1987:302).

Solo existen una serie de mecanismos que dificultan el plácido itinerario que sigue el eros. Y, precisamente, bajo su mención se esconde un juego de intertextualidades. Los reveses de la Fortuna, una monogamia difícil de conservar, la despótica voluntad del padre o la separación de los amantes que, rompiendo el canon de la novela clásica, no se reencuentran jamás, son buenos ejemplos de los motivos escogidos por el autor para ser sometidos a escarnio. La gran mayoría tienen una génesis dramática o novelística y, a tal efecto, eclosionan en la parte más narrativa de la obra (esencialmente, al inicio). Actúan como un claro guiño a los amores trágicos y sometidos a los reveses de la suerte que determinaron la novela griega y bizantina, pero que también impactaron en las ficciones sentimentales de la Baja Edad Media o en *La Celestina*. Los mamotretos III y IV son ejemplos de meridiana ejemplaridad. Ambos abundan en reminiscencias «serias» y casi tópicas de aquellas producciones prosísticas que son aprovechadas por Delicado con unos claros fines paródicos⁴².

Por tal motivo, y no sin cierta ironía y malicia, Lozana no duda en su primer encuentro con Diomedes⁴³ en declarar su *service amoureux* («Yo me llamo Aldonza, a *servicio* y mandado de vuestra Merced», III, 18). Luego plañe graciosamente los daños que le han causado las saetas disparadas por un «mochacho» bajo el cual se oculta ese Cupido al que los trovadores, los *stilnovisti* o toda la poesía cancioneril española profirieron tantas quejas que casi resultan obsoletas en tiempos de Delicado. Irónico resulta también que la flecha dorada por la que se ve asaetada Lozana en la «teta izquierda»⁴⁴ sea la que en la Antigüedad hechizaba a los amantes a la correspondencia. Porque, más tarde, su «caro Diomedes» resulta ser un proxeneta que la prostituye por todo el Levante y que disfruta de una forma un tanto voyerista con las miradas lujuriosas que sus amigos lanzan a Aldonza. Delicado no ceja en su mordacidad y, poco después, torna a Diomedes en un émulo de Calisto: aguijoneado por la *ægritudo amoris*, el mercader reclama el socio-

42.– Tatiana Bubnoba, *op., cit.*, pp. 102, 162-167.

43.– Para Allaire, de hecho, este pasaje en concreto constituye una «escena francamente caricaturesca» que juega con los tan manidos «tópicos del amor cortés, que ya se las habían visto con el yunque celestinesco» (en su introducción a: Francisco Delicado, *op., cit.*, p. 101).

44.– «En la teta izquierda me tocó» son las seis palabras que, a juicio de Wardropper, desinflan toda la «pompa retórica» de esta escena que, como también había subrayado Allaire, se configura como una maliciosa parodia de los «amores novelescos convencionales» (Bruce Wardropper, *art., cit.*, p. 482.)

ro de *remedia* y de galenos para sanar su patología, «Señora, si no remediamos con socorro de médicos sabios, dudo la sanidad» (III, 19).

Las irónicas quejas del raveñano a Diana, divinidad casta por antonomasia, son por otro lado de un cinismo sin parangón por cuanto las tañe alguien que impele a su amante a la poligamia. Pero Lozana no para mientes en lo ignominioso de la venalidad. Anda alelada con la belleza de Diomedes, a quien la Naturaleza ha colmado de una hermosura seráfica (por un motivo parecido Calisto se había obnubilado con Melibea): «Le parecía a ella que la natura no se había reservado nada que en su caro amante no hubiese puesto» (IV, 22). Otro homenaje burlesco a la ficción sentimental puede ser la intrusión en escena del padre de Diomedes, quien gesta la tragedia postrera y maquina el asesinato de Aldonza. Con ello se separan los dos amantes que habían unido «*due anime in uno core*» (III, 19), verso con el que Delicado parodia otro motivo más: la transformación del amante en el amado⁴⁵.

Ambos, para más inri, ya habían tenido hijos, tras prometerse en un matrimonio que se configura como la monógama salvación moral; pero que aquí es, no solo alusión sarcástica a aquellos desposorios de las fábulas sentimentales, sino preanuncio de la catástrofe venidera. El encratismo hubiera sido solución más atinada⁴⁶. La mención a ciertos tratadistas erotológicos no es en absoluto disparatada aquí, y más si meditamos que el encuentro, urdido por la tía de esta, entre Lozana y Diomedes transgrede una máxima a cuyo cumplimiento alentaba Capellanus a los amantes:

Primitus ipsam suo more salutet; sed haec sunt generaliter dicenda et omni credantur amanti, ut post salutatio-nem non statim a verbis amoris incipiant, quia pellicibus talia sunt initia facienda...⁴⁷

Por contraposición, Lozana y Diomedes no hacen más que hablar del amor y de sus efectos en esta primera plática, invirtiendo la sentencia del Capellán. Tal materia conversacional solo quedaba justificada cuando la charla se entablaba con una «prostituta». Pero aquí no es así si nos atenemos al hecho de que Lozana no es todavía cortesana, por cuanto este lan-

45.— Próximo al tópico del *anima est ubi amat*, la paráfrasis abunda en intertextualidades: para Paglialonga de Tuma (*art.*, *cit.*, p. 124) y Tatiana Bubnova (*op.*, *cit.*, p. 165) sería reminiscencia de un verso de Dante, mientras que para Gernert se extrae de las *Sei Giornate* (Folke Gernert, *Francisco Delicado Retrato de la Lozana Andaluza und Pietro Aretinos Sei Giornate. Zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe im frühen Cinquecento*, Ginebra, Droz, 1999, p. 48) y para Carla Perugini, echando mano de fuentes más antiguas, procede indudablemente de la *Ética Eudemia* de Aristóteles o del *Banquete* platónico (ver notas a su edición: Francisco Delicado, *op.*, *cit.*, p. 24)

46.— Para una síntesis del concepto «encratismo», consúltese: Ioan P. Culiianu, *op.*, *cit.*, pp. 42-43.

47.— «En primer lugar salúdele según la costumbre; pero lo que generalmente hay que decir —y esto todo amante lo tenga por seguro— es que no hay que empezar a hablar del amor inmediatamente después del saludo, pues un inicio tal solo procede con las prostitutas» (Andrés el Capellán, *op.*, *cit.*, pp. 74-75)

ce tiene lugar en su prehistoria andaluza y anterior a la llegada a Roma. La transgresión vuelve a materializarse cuando ella y Rampín viven su primera toma de contacto y el mozo inquiere con intenciones sexuales: «Decime vos, ¿dónde dormiré esta noche?» (XII, 46). Viejos preceptos y *loci communi* de la erótica se tergiversan, pues el autor se permite «saltarse a la torera los cánones del amor cortés» (Imperiale 2009: 305) o aludir con sarcasmo a la vía matrimonial cuando, ya adentrada en años, Lozana llama a Rampín su «pretérito criado» (LXVI, 318), «pretérito» porque en las postrimerías de la historia ya es su marido.

En estos instantes de alborozo, la pena se abre camino e irrumpe entre tanto júbilo. Lozana se torna en sujeto melancólico o depresivo tras el abandono de Diomedes. Una «tristeza inconsolable oculta a menudo una predisposición a la desesperación», nos explica Kristeva⁴⁸. De ahí los numerosos golpes contra una roca con que se aturde Lozana, después de un naufragio que casi acaba con su vida. El raveñano será evocado siempre como parte de un pasado glorioso e irrepetible, bajo el *topoi* manriqueño del tiempo pretérito=mejor; pero también como Objeto o Cosa perdida, al cual aureola una paradójica erótica de amor-odio que ata y desata cada vez que es evocado. De los hijos procreados, no se sabrá nada nunca más. Diomedes quedará introyectado en el «yo» y en la memoria de Aldonza como un amado-odiado. Esto puede acarrear —desde el psicoanálisis— una ambivalencia del sujeto afectado respecto al objeto perdido que es causa de su duelo (Kristeva 2017: 25):

La pérdida del objeto erótico (infidelidad o abandono del amante o del marido, divorcio, etc.) es sentida por una mujer como un ataque contra su genitalidad y equivale, desde este punto de vista, a una castración [...] La pérdida exterior es inmediata y depresivamente vivida como vacío interior⁴⁹.

Con todo, la experiencia traumática se resuelve gracias a un método al que Kristeva denomina el «curso anodino». Se trata de una actividad febril, que en nuestro caso desarrolla Lozana como buhonera de cosméticos, vendedora de alimentos, sanadora del «mal de madre» y celestina, medianera o tercera cuyos favores ofrece a cambio de bienes materiales⁵⁰. Lozana se salva así de la «pulsión de muerte». Pero la solución no menoscaba la tristeza de la protagonista y su creador: «el ser hablante, desde su

48.— Julia Kristeva, *op.*, *cit.*, p. 49.

49.— Julia Kristeva, *op.*, *cit.*, p. 99.

50.— El «curso anodino» es, para Kristeva, la segunda alternativa que tiene la mujer melancólica que sufre una depresión, y que esquivo las embestidas de un «Ello» terrible con una actividad incesante y sin pausa. La primera sería el «curso mortífero», que aquí no acontece porque Diomedes, en efecto, no vuelve a aparecer en la trama, ni tampoco parece su vieja esposa Lozana dispuesta a ninguna clase de venganza contra él (Julia Kristeva, *op.*, *cit.*, p. 100).

capacidad de perdurar en el tiempo hasta sus construcciones entusiastas, sabias o simplemente divertidas, exige en su base una ruptura, un abandono, un malestar» (Kristeva 2017: 59).

Otras secuencias «divertidas», que son reminiscencias jocosas de viejas novelas o tratados amorosos, se repiten en adelante. El mamotreto LV acopia numerosas chanzas⁵¹. Lozana le aconseja sus *remedia amoris* al joven Coridón, nombre este último que en líneas onomásticas ya remite con malicia al universo idílico de las *Bucólicas* de Virgilio y, peor todavía en el contexto lozanesco, a la falta de priapismo del que recibe tal nombre⁵². El joven, según cuenta, languidece por el mal de amores. Lozana parafrasea por primera vez a Virgilio: *omnia vincit amor* (*Bucólicas*, X, 69). A modo de glosa le recuerda a Coridón: «no solamente el Amor es mal que atormenta a criaturas racionales, mas a las bestias priva de sí mismas» (LV, 270). Con esta verdad apodíctica Lozana vuelve a parafrasear, casual o causalmente, una tirada de versos ahora pertenecientes a las *Geórgicas*⁵³, y que ya eran todo un lugar común acerca de la omnipotencia y el poder omnímodo del Amor.

La *aegritudo amoris* que aqueja a Coridón le hace «hervir la sangre» y estar «consumido», efectos psicósomáticos que remiten a los tratados de la medicina práctica que había observado los cuadros clínicos del «amor hereos». En esta vertiente, Gordonio y su *Lilium Medicinale* habían sido conspicuos representantes, con una sarta de etiologías, causas y curas para los enfermos de amor. Lozana saca a relucir un remedio con mejoras terapéuticas en los incontinentes: la cópula indiscriminada⁵⁴. Ella misma había exhortado anteriormente: «Y otros que piensan que por cesar han de vivir más, y es al contrario, que *semel in setimana* no hizo mal a nadie» (XXXVIII, 197).

Lozana diagnostica a Coridón su «amor hereos» y para su explicación se sirve del ejemplo de un gato «que ni come, ni bebe, ni tiene reposo» (LV, 270). Con esta parábola alude a una parte importante de aquellos efectos psicofísicos que consumían a los enamorados, nobles y jóvenes, afectados por la enfermedad, ya algo tópicos a la sazón. Pero Delicado, he aquí la sorna, inculca estos lugares comunes en un graciosísimo

51.– De hecho, para Bubnova son estos últimos mamotretos aquellos que se caracterizan, en el plano textual, por la «inversión paródica de un género discursivo serio» (Tatiana Bubnova, *op. cit.*, pp. 164-167)

52.– Como curiosidad que refuerza el guiño, Coridón se declara oriundo de Mantua, patria del vate latino.

53.– En concreto, los vv. 241-243: «omne adeo genus in terris hominumque ferarumque et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres, in furias ignemque ruunt: amor ómnibus idem» (Virgilio, *Geórgicas*, edición de Jaime Velázquez, Madrid, Cátedra, 1994, p. 194).

54.– Un buen acercamiento a todos estos temas en nuestra obra se encuentra en: Emily Kuffner, «*En el tocar está la virtud*»: The Eros of healing in *La Lozana Andaluza*, *La Corónica*, 45.1 (2016), pp. 63-87.

correlato gatuno, y se los aplica cual analgésico a Coridón, un reo de la melancolía como lo son Lozana o el autor. Nuestra protagonista, a fin de cuentas, es conocedora de todo lo relativo al Eros, de lo cual nos había informado el Caballero antes: «es muy universal (quiere decir docta) en todas las otras cosas que para esto de amores se requiere» (XXXVI, 182).

Como vemos, la *philosophia amoris* (si voz tan seria puede traerse a colación aquí) del *Retrato* se apoya con frecuencia en la burla. Tal vez la más mortífera de todas había sido la disparada en torno al motivo de la *visio* o la «visión de amor»⁵⁵. Desde los diálogos platónicos y Petrarca el objeto de la mirada era la suma belleza y el Bien; pero al decir de Lozana: «los ojos de las mujeres se hicieron de la bragueta del hombre» (XLII, 213). Por metonimia, la bragueta se convierte en un erómeno.

Precisamente por vía de la *visio* Coridón se enamoró de una dama prometida en matrimonio con otro. Este nos relata el primer saetazo recibido en un registro y tono elevados, recordándonos no ya al modo en que se enamoraron por los ojos, de buenas a primeras, tantos galanes y damas en las ficciones sentimentales o *novelle* italianas, sino a la retórica ampulosa con que solía darse noticia de ello. La *Historia de duobus amantibus*, de Eneas Silvio, sirve de ilustración a lo antedicho: su protagonista Euríalo se enamora así de Lucrecia y ejecuta las más ridículas estrategias para luego adentrarse en la casa de su amada, estrategias nada disímiles de las llevadas a cabo por Coridón (Lozana le aconseja vestirse de mujer) para realizar una incursión al hogar de su querida. Para más intrínquilis, el uso de los disfraces afeminados de Coridón subvierte otra de las reglas a cuyo cumplimiento, según Capellanus, era obligado el amante en aras de preservar el amor:

Praeterea quisque placibilis debet ese ornatu amanti et
suam moderate colere formam, quia corporis immoderata
cultura taediosa cunctis existit et naturalis inde sequitur
contemptio formae⁵⁶.

El abismo entre la teoría y la praxis: la génesis de lo risible

Delicado, según se ha subrayado, adorna los amores de *La Lozana* con un rico juego de intertextualidades. La ironía, el cinismo y la parodia no dejan de ser un solaz con los que el autor combate la melancolía. Podría esgrimirse un ejemplo más, acontecido no mucho antes:

55.— Primera de las *quinque lineae amoris: visus, allocutio, tactus, basium, coitus*.

56.— «Por otro lado, tiene que agradar a su amada en el vestir y cuidar con moderación su aspecto, pues el cuidado excesivo del cuerpo molesta a todos y provoca el desprecio de la belleza natural» (Andrés el Capellán, *op. cit.*, pp. 289-291).

CAPITÁN.— Señora Lozana, ¿cuántos años puede ser una mujer puta?

LOZANA.— Dende doce hasta cuarenta.

CAPITÁN.— ¿Veinte y ocho años?

LOZANA.— Señor, sí: hartarse hasta reventar... (XL, 202).

Lozana alude al precoz umbral de los doce años como la edad idónea para que la hetaira se inicie en su oficio, y a los cuarenta como el momento exacto para retirarse y obtener la tan soñada «taberna meritória». En referencia a la *quaestio* «¿Qué personas son aptas para amar?», casualmente había escrito Capellanus: «Similiter ante duodecim annos femina et ante decimum quartum annum masculus non solet in amores exercitu militare»⁵⁷. ¿Coincidencia fortuita? ¿O más bien guiño intencionado? Delicado se nos revela conoedor, si no del *De arte honeste amandi* de Capellanus, sí de un lugar común para todo «bachiller» que fijaba en los doce años el momento de ingreso de la mujer en las milicias de Cupido por cuestiones que, antes bien, concernían a la fertilidad biológica.

Delicado también discurre, en otra ocasión, sobre la edad de la pérdida de la virginidad. A una pueril Aldonza se le «derrama» aquella «sangre que del natural tenía» a la edad de once años, en Granada, (II, 14). Al año siguiente, pasa a formar parte de las huestes de Venus, cumplidos los doce años que sugería como idóneos el Capellán⁵⁸. Esta precocidad, violenta a todas luces, cumple milimétricamente con las preceptivas de los tratados. Por el contrario, Rampín tiene solamente diez años cuando protagoniza el libidinoso mamotreto XIV, una promiscuidad inaudita del mozo que a menudo se pasa por alto. De ello nos había advertido su madre: «De diez años le sacamos los bracos» (XII, 46). Cuatro años antes de la edad recomendada por Capellanus para el varón no es poco; pero el lapso origina un vestigio —la efebofilia— de esa «sexualidad periférica» a la que aludía Foucault, por cuanto Lozana es una mujer casada que perpetra el adulterio con unos cuantos años de más que el mozo. Todas estas transgresiones se supeditarían, según se ha visto ya, a una intención paródica, y aunque puedan llegar a parecer inverosímiles el propósito perseguido es muy otro.

57.— «Del mismo modo la mujer no suele ingresar en el ejército del amor antes de los doce años ni el hombre antes de los catorce» (Andrés el Capellán, *op.*, *cit.*, pp. 66-67).

58.— Y esos cálculos cronológicos ejecuta, también, Allaire, aunque de la intertextualidad con un tratado como el de Andreas Capellanus no mencione nada (Francisco Delicado, *op.*, *cit.*, p. 90). Una franja de edad semejante puede contemplarse en otro jalón importante dentro de la corriente celestinesca, como es *La hija de Celestina*. La astuta Elena da cuenta de lo siguiente: «como mi madre se resolviese a abrir tienda —que al fin se determinó antes que yo cumpliese los *catorce de mi edad*— no hubo quien no quisiese alcanzar un bocado» (Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina* [1612], edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 112-113)

Lo común a otros ejemplos ya espigados, como los de Diomedes o Coridón, estriba en la enorme distancia que se abre y existe entre los postulados teóricos a los que remite la intertextualidad y los actos que llevan a cabo los personajes en la secuencia. En esta disonancia se cifra el elemento risible del *Retrato*. De ello ya se percató bien Bubnova:

Visto desde este ángulo, el *Retrato* ya desde la primera página debía de «provocar a risa», y no tanto por lo risible del personaje como por la manera misma de presentarlo, por el contraste que surgía de la mezcla de un contenido «bajo» a una forma destinada tradicionalmente a otros propósitos mucho más elevados y, sobre todo, serios. Se trata de una inversión paródica de un género discursivo... (Bubnova 1987: 163-164)

Los personajes profieren parlamentos solemnes sirviéndose de un estilo muy elevado, pero en realidad nos relatan escarceos sexuales de muy distinto signo, que podrían tildarse perfectamente de «ovidianos». De hecho, algunas novelitas sentimentales, contaminadas de «ovidianismo», ya habían llevado a cabo procedimientos muy parecidos, en los que se volvía a cifrar toda la gracia. Quizás poner sobre coturnos los actos más infames es otro ardid para superar la cruda realidad. A propósito de Arnalte, el protagonista del *Tractado de amores...* de Diego de San Pedro, había meditado Whinnom que todas sus poéticas arengas no se correspondían en absoluto con el «prosaísmo» de sus actos, todo lo cual generaba una disonancia de lo más cómica. Arnalte mantenía una postura ovidiana en las lides del amor. De igual manera lo hacen Diomedes o Coridón. Las palabras de Whinnom, similares a las de Bubnova, pueden aplicarse perfectamente a nuestro autor y obra:

Un contraste absurdo y realmente cómico entre la conducta de Arnalte y los altos ideales que expone, así como entre los prosaicos detalles de algunos trozos de la narrativa y el alto estilo en que son descritos. Lo absurdo de esta novelita estriba en tales disonancias, pero queda por demostrar que San Pedro las notase...⁵⁹

Por el contrario, Delicado, maestro todavía más perspicaz que Rojas a la hora de llevar la parodia a extremos, sí habría acudido a esa disonancia de forma concienzuda y alevosa, como sabedor de un recurso a explotar en mayor medida para generar la risa sardónica de un auditorio amigo.

De lo antedicho puede inferirse además que Delicado no solo conoció los cauces prosísticos que gozaban de enorme éxito en su momento

59.— Diego de San Pedro, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda/ Sermón*, *Obras completas I* [1491], edición de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1973, p. 59.

(novela sentimental, libros de caballerías o toda la estirpe celestinesca) sino que asumió los lugares tópicos, doctrinas y retóricas amorosas que fluían debajo de todos ellos para ridiculizarlos a su antojo. Como bien nos declara en el prólogo que antecede a su corrección del *Amadís*, sabía que aquellas obras que triunfaban en las editoriales romanas y venecianas contenían el «arte de los verdaderos enamorados»⁶⁰, y son sus funciones como editor las que avalan estas interferencias entre librillos de materia amorosa y su obra, al menos para subvertir paródicamente los influjos de los primeros cuando lo considerara necesario o divertido, tal ha quedado demostrado con los mamotreos III, IV o LV respectivamente. Así, la lectura de romances sentimentales o idilios caballerescos no es solo solaz y alivio para un autor enfermo de sífilis y postrado en el hospital, sino una propedéutica y ensayo para las futuras intertextualidades.

Como resultado, Delicado va abigarrando unos episodios de corte idealista entre todo el realismo carnavalesco y de baja estofa de la obra. Esta amalgama, que no es más que la grotesca conjunción de un polo superior y otro inferior, ya se manifestaba en una obra que guarda concomitancias con nuestra *Lozana*, como es *El asno de Oro* de Apuleyo (no de otro modo se entendería la fabulilla de Eros y Psique, cuento de cuño neoplatónico que desentona entre las calamidades de Lucio). Y, por poner solo un ejemplo entre otros tantos, se repite significativamente en *La Garduña de Sevilla* de Castillo Solórzano, donde Teresilla se sirve de la lengua y la retórica de la corte para entretener con fabulillas semejantes a un auditorio que luego será la diana de todas sus trapacerías.

Por accidente biográfico, Delicado no pudo ser lector o conocedor, como sí lo sería Alfonso de Ulloa, de novedades prosísticas y poéticas de enorme calado en los tiempos venideros, tales como la primera pastoral de Montemayor o la edición temprana de las poesías de Garcilaso⁶¹. Pe-

60.– Tatiana Bubnova, «Ediciones venecianas de Delicado: los libros de caballerías», en *Actas del VII congreso de la AISO*, vol. XV, edición de Anthony Close, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 115.

61.– Establecer un paralelismo entre las labores editoriales de Delicado y Ulloa, que son coteráneas y giran en torno a una nómina parecida de títulos, no deja de ser interesante. Delicado corrigió y editó en Venecia durante la década de los treinta libros tales como la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1531, 1534), *Cárcel de amor* (1531), *Los quatro libros de Amadís de Gaula* (1534), *Los tres libros del muy esforçado caballero Primaleon et Polendos su hermano, hijos del Emperador Palmerín de Oliva* (1534) o enmendó aquellas letras que consideraba trastocadas para la *Questión de amor de dos enamorados* (1533). Con una diferencia de veinte años, en labor semejante se sumerge Alfonso de Ulloa cuando de nuevo editó la *Cárcel de amor... con otras obras suyas* (1553) o la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1553), así como otros títulos, entre los que se encuentran *Las obras «Juan de Segura, Blasco de Garay y Cristóbal de Castillejo, Processo de cartas de amores* (1553), la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (1553) o *La Diana* de Jorge de Montemayor (1568). Según se ve, abundan tantas diferencias como paralelismos. Para lo relativo a las ediciones de Delicado puede consultarse el catálogo que se incluye en la temprana monografía de Hernández Ortiz (José A. Hernández Ortiz, *op.*, cit., p. 20) o el trabajo de Bubnova (Tatiana Bubnova, «Delicado editor: lo propio y lo ajeno», en *Actas del XIV congreso*

ro lo antedicho nos cerciora de que si algunas corrientes habían de dejar impresa una más honda huella en el polígrafo y vicario del valle de Cabezuela fueran los viejos libros de caballería, las ficciones sentimentales cuatrocentistas o esa *Tragicomedia* de Rojas que la crítica se afana en erigir como modelo al cual Delicado quiso enfrentarse o superar, cuando no homenajear simplemente como hipotexto con el que coincide en moldes formales, usos paremiológicos o ciertas técnicas dramáticas.

Como autor «moderno» que es, se le antoja divertido parodiar aquellas situaciones tópicas, motivos estructurales o usos retóricos tan acendrados en los viejos tratados y libros de amores que un auditorio conocía (y aborrecía) sobradamente como para percibir con rapidez las alusiones. A ellos remite por la vía sarcástica: Delicado los somete a escarnio, pone en solfa aquellos patrones. Es otro medio de embellecer deformando. Todo forma parte de su estrategia como iconoclasta:

En realidad, la cultura, clásica y moderna, de Delicado está disimulada bajo la actitud desmitificadora hacia el canon, la ortodoxia, los convencionalismos, la hipocresía, así en ámbito literario como religioso (...) una práctica antiacadémica, burlesca y paródica cuya existencia se desarrolló contradictoria y paralelamente a la armonía y al decoro de la literatura de impronta petrarquesca (y en Italia bembesca), generando una lengua baja y expresiva, mimética respecto a la lengua hablada y eminentemente dialógica⁶².

Con solo una aproximación somera a determinados pasajes hemos visto que ciertas intertextualidades (y aquí hemos hecho hincapié en las ovidianas, las del *De amore*, los tratados de medicina práctica o las ficciones erótico-sentimentales) descuellan a lo largo de la trama de la obra. Conforman retazos que cobran una importancia cabal por su mismo carácter paródico y por irse entreverando en el marco general de un *Retrato* que, sin todos estos lapsos risibles y sin sus burlas mordaces (siempre asociadas al amor, el deseo o el sexo) no hubiera salvado a su creador ni sería aún hoy la bocanada de aire fresco que fue en aquella Roma babilónica y del pecado.

Y bocanada de aire fresco que, a su protagonista y a su autor, les desasen momentáneamente de su cuadro melancólico-depresivo, que precisamente estas «cosas de amor» no solo diagnostican, sino que palían. Lozana y Delicado comparten el signo de Venus y Saturno: «si to-

de AIH, vol. II, coords., Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 51-58). Para lo relativo al enigmático personaje de Alfonso de Ulloa, véase el trabajo mentado (Antonio Rumeu de Armas, *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 107-120).

62.- En la introducción de Perugini a: Francisco Delicado, *op. cit.*, p. XL.

da escritura es amorosa, toda imaginación es, abierta o secretamente, melancólica»⁶³. Luego ya, se trata de combatir la melancolía con la escritura. El ritmo, la parodia y la elocuencia se zafan del silencio de la muerte y sacan al hombre de su abulia. Todo gracias a un Eros que sostiene, anima y mueve el mundo.

Bibliografía citada

- ALLAIGRE, Claude, *Sémantique et littérature. Le Retrato de La Lozana Andaluza de Francisco Delicado*, Echirolles, Imprimerie du Néron, Echirolles, 1980.
- ALZIEU, Pierre, JAMMES, Robert, LISSORGUES, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984.
- ARETINO, Pietro, *Sonetos sobre los «XVI modos»*, edición y traducción de Pablo Luis Ávila, *Colección Medio Maravedí*, Islas Baleares, Universidad de las Islas Baleares, 1999.
- , *Los diálogos del Divino Pedro Aretino generalmente denominados diálogos putescos, ahora por primera vez puestos de la lengua toscana en castellano [1534]*, estudio, traducción y notas de Joaquín López Barbadillo, Madrid, Akal Editor, 1978.
- BATJIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais [1941]*, Madrid, Alianza, 1987.
- BOTTA, Patrizia, «La Celestina vibra en La Lozana», *Cultura neolatina*, 62 (2002), pp. 275-304.
- BUBNOVA, Tatiana, *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana Andaluza*, México, Universidad Autónoma de México, 1987.
- , «Ediciones venecianas de Delicado: los libros de caballerías», en *Actas del VII congreso de la AISO*, vol. XV, ed., Anthony Close, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 115-120.
- , «Delicado editor: lo propio y lo ajeno», *Actas del XIV congreso AIH*, vol. II, coords., Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 51-58.
- CANET VALLÉS, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thbayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*, Madrid-Sevilla-Valencia, UNED, Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993.
- CANTIZANO PÉREZ, Félix, «De las ninfas del Olimpo a las ninfas de las tasqueras: una visión de la prostitución en la España del Siglo de Oro», *eHumanista*, 15 (2010), pp. 154-175.

63.— Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 20.

- CAPELLÁN, Andrés el, *De amore. Tratado sobre el amor*, edición y traducción de Inés Creixell Vidal Quadras, Barcelona, El Festín de Esopo, 1985.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *Picaresca femenina de Alonso Castillo Solórzano, Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*, estudio y edición de Fernando Rodríguez Mansilla, Navarra, Iberoamericana, 2012.
- CÁTEDRA, Pedro Manuel, *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios sobre doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- CORRIENTE, Federico, «Los arabismos de *La Lozana Andaluza*», *Estudis Romànics*, 32 (2010), pp. 51-72.
- COSTA FONTES, Manuel da, *The art of subversión in inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*, Vol. 30, West Lafayette, Purdue, 2005.
- CULIANU, Ioan Petrus, *Eros y magia en el Renacimiento: 1484* [1984], Madrid, Ediciones Siruela, 1999.
- CRIADO DEL VAL, Manuel, «Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La Lozana Andaluza*», en AA.VV., *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, I, Madrid, Gredos, 1960, pp. 431-458.
- DELICADO, Francisco, *La Lozana Andaluza*, edición de Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 1985.
- , *La Lozana Andaluza*, edición de Tatiana Bubnova, Florida, Stockcero, 2008.
- , *La Lozana Andaluza*, edición, estudio y notas de Folke Gernert & Jacques Joset, Madrid, Real Academia Española, 2013.
- , *La Lozana Andaluza*, edición de Carla Perugini, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- EGIDO, Aurora, «El *Persiles* y la enfermedad de amor» en AA.VV., *Actas del II Coloquio Internacional de Cervantistas* [Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989], Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 201-224.
- ESPANTOSO FOLEY, Augusta, «Técnica audiovisual del diálogo y *Retrato de La Lozana Andaluza*», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, eds., A. M. Gordon y E. Rugg, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 258-260.
- FICINO, Marsilio, *De amore: comentario a «El Banquete» de Platón* [1594], traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber* [1976], Argentina-México, Ediciones Siglo XXI, 2002.
- FOURQUET-REED, Linnette, *Protofeminismo, erotismo y comida en La Lozana Andaluza*, Maryland, Scripta Humanística, 2004.
- FRANÇOIS, Jeromine, «Función de la intertextualidad bíblica en el *Retrato de la Lozana Andaluza* de Francisco Delicado», *Celestinesca*, 38 (2014), pp. 37-60.

- GERNET, Folke, *Francisco Delicados Retrato de la Lozana Andaluza und Pietro Aretinos Sei Giornate. Zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe im frühen Cinquecento*, Ginebra, Droz, 1999.
- GIL FERNÁNDEZ, Juan, «Apuleyo y Delicado: el influjo de «El asno de oro» en «La Lozana Andaluza»», *Habis*, 17 (1986), pp. 209-219.
- GORDON, Bernard de, *Lilio de medicina: un manual básico de medicina medieval*, edición de Brian Dutton y John T. Cull, Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1991.
- GOYTISOLO Juan, «Notas sobre *La Lozana Andaluza*», *Triunfo*, XXX, n. 6891 (1976), pp. 50-55.
- HERNÁNDEZ ORTIZ, José A, *La génesis artística de La Lozana Andaluza, El realismo literario de Francisco Delicado*, Madrid, Ricardo Aguilera, 1974.
- IMPERIALE, Louis, «El auctor ante sus personajes en *La Lozana Andaluza*», en *Lecturas y relecturas de textos españoles latinoamericanos*, vol. V, edición de J. Villegas, Irvine, The Regents of the University of California, 1994, pp. 59-57.
- , «Escritura y erotismo en *La Lozana Andaluza*: la lengua que pega al cuerpo», *La Corónica*, 38.1 (Spring 2009), pp. 293-314.
- JIMÉNEZ DE URREA, Pedro Manuel, *Penitencia de amor* [1514], edición de Domingo Ynduraín, Madrid, Akal, 1996.
- JOSET, Jacques, «Y contiene muchas más cosas que *La Celestina*», en *Varia Hispanica: Estudios sobre literatura española e iberoamericana*, coord., Bénédicte Vauthier, Salamanca, SEMYR, 2005, pp. 95-116.
- , «El «otro» humanismo de Francisco Delicado», en Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, edición, estudio y notas de Folke Gernert y Jacques Joset, Madrid, Real Academia Española, 2013, pp. 353-370.
- KRISTEVA, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía* [1987], Barcelona, Wunderkammer, 2017.
- KUFFNER, Emily, ««En el tocar está la virtud»: The Eros of healing in *La Lozana Andaluza*», *La Corónica*, 45.1 (2016), pp. 63-87.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, «Erotismos en *La Lozana Andaluza*», *Espiral*, 6 (1979) Madrid, Fundamentos, pp. 61-122.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela, Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo* [1905], vol. 16, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, [edición digital de Enrique Sánchez Reyes, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: cervantesvirtual.com]
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «El Retrato de *La Lozana Andaluza*, una novela en clave», *Beoiberística*, I (2017), pp. 65-80.
- , *La Lozana Andaluza, un retrato en clave: pasquines históricos en la Roma Babilonia*, Sevilla, Renacimiento, 2018.

- OLALLA, Ángela. «'Tú no has venido a Roma para soñar'. Algunas notas sobre *La Lozana Andaluza*», en AA. VV., *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, II, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 559-579.
- OVIDIO, *Amores/Arte de amar*, edición de Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 1993.
- PAGLIALUNGA DE TUMA, Mercedes, «Erotismo y parodia social en *La Lozana Andaluza*», en *La idea del cuerpo en las letras españolas: siglo XIII a XVII*, ed., Dinko Cvitanovic, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1973, pp. 118-153.
- PIQUERO RODRÍGUEZ, Álvaro, «Erotismo natural en *La Lozana Andaluza*: una visión traslaticia de la flora y la fauna en la obra de Francisco Delicado», *eHumanista*, 31 (2015), pp. 539-559.
- RABELAIS, François, *Gargantúa* [1534], edición de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2006.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*, Madrid, Gredos, 1973.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *La hija de Celestina* [1612], edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, «Huellas de *La Celestina* en *La Lozana Andaluza*», en AA. VV., *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 431-459.
- SAN PEDRO, Diego de, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda/Sermón*, *Obras Completas I*, edición de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1973.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, «El «autorretrato» de Lozana en *La Lozana Andaluza*», *EPOS*, XXX (2014), pp. 289-310.
- SIERRA MATUTE, Víctor, «*La Lozana andaluza* y el género picaresco: panorama crítico y algunos matices», *Tonos Digital* 21.0, 2011.
- SILVA, Feliciano de, *La Segunda Celestina* [1534], edición de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Comedias*, edición, introducción y notas de Dean W. McPheeters, Madrid, Castalia, 1973.
- VIRGILIO, *Geórgicas*, edición de Jaime Velázquez, Madrid, Cátedra, 1994.
- WARDROPPER, Bruce W, «La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953) pp. 475-488.
- WHINNOM, Keith, «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *Literatura en la época del emperador*, ed., V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 119-130.

De Lucrecia a Melibea: la concepción del erotismo femenino en la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini y en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Rojas

Kevin Matos
Universidad de Puerto Rico

RESUMEN

Llevaba bastante razón María Rosa Lida cuando afirmaba que Melibea carece de modelos preexistentes que ayuden a comprender la novedosa configuración de su carácter. Sin embargo, sí hay un personaje femenino que comparte con la protagonista rojana muchos más aspectos de los que se han identificado hasta ahora. Me refiero a la Lucrecia de la *Historia de duobus amantibus*, de Aeneas Silvius Piccolomini. Para aquilatar tal afinidad, este ensayo explora el proceso de amores de ambas protagonistas a fin de constatar cómo se insertan en la tradición literaria y qué novedad presentan con respecto a esta. Esto permitirá reflexionar sobre la particular concepción del erotismo femenino que presentan estas dos obras.

PALABRAS CLAVE: erotismo, amor, *ars amandi*, *gradus amoris*, sexo.

From Lucrecia to Melibea: The conception of female eroticism in Piccolomini's *Historia de duobus amantibus* and in Rojas' *Tragicomedia de Calisto y Melibea*

ABSTRACT

It was quite accurate of María Rosa Lida to affirm that Melibea lacks the pre-existing models that allow us to comprehend the unorthodox configuration of her character. Nonetheless, there is a female character that shares many more aspects than the ones currently identified with this protagonist. I'm referring to Lucrecia from the *Historia de duobus amantibus*, by Aeneas Silvius Piccolomini. To appreciate such similarity, this essay explores the process of love of both protagonists with the purpose of substantiating how they fall into the literary tradition and what novelty they present with respect to it. This will allow us to reflect about a particular conception of female eroticism that is presented in both works.

KEY WORDS: eroticism, love, *ars amandi*, *gradus amoris*, sex.

Una gran sorpresa aguarda al lector en las páginas del *Specchio d'amore* (1547) de Bartolomeo Gottifredi: una joven de quince años interroga con tan ingenua como sagaz curiosidad a su ama de llaves, a fin de que esta la aleccione en el arte de enamorarse. Coppina, que es el nombre del ama, capta de inmediato la atención de la joven al describir el amor como «cosa ottima e santa» (1912: 254), pero se asegura muy bien de hablar *sottovoce* para que nadie descubra su nuevo secreto compartido. Tras enseñarle la materia básica (qué es el amor, de quién se debe enamorarse, cuáles son las señales de que el hombre está interesado, cómo ella debe corresponder a tales señales, cuáles son los síntomas del amor, etcétera), la astuta marisabidilla del amor procede a enumerar los pasos que habrá de seguir la joven para estar a la altura «di queste galanterie» (1912: 270). Pero antes le deja muy claro: «Ed è ben fatto non darsi così alla prima in preda degli amanti», pues «cosa lungamente piatita e difficilmente ottenuta piú cara si suol tenere» (1912: 257).

Cuando el hombre esté seguro de que tiene esperanzas de alcanzar su galardón, procederá a enviar una mensajera o alcahueta que «fará tentare» (1912: 268) a la requerida en amores. La vieja se mostrará benigna y pía, y le suplicará: «Gentil madonna, abbia compassione d'un cuore che per voi miseramente langue». Ha dejado a un enfermo de muerte que con una palabra sola bastará para sanarse. Le pondrá en mano una carta de parte del penado amante, pero la joven ha de ser muy cauta, pues cualquier paso en falso podría arruinarlo todo. Estas son las instrucciones precisas de Coppina: «A questo io voglio che tu ti mostri turbata e da te minacciosamente la scacci, fingendo non voler né veder né udir alcuna sua cosa. Potresti anche pigliar la lettera ed in sua presenza stracciarla e gettarla per la camera in pezzi, e, tosto, ch'ella fusse partita, raccoglierla e, tornatala insieme, leggerla, dandogli per qualche tua fidata risposta» (1912: 268). La mensajera y su favorecido sabrán interpretar muy bien cuál es la respuesta.

Tras una comprimida lista de consejos prácticos, toca preparar a Maddalena para su primer encuentro formal con su pretendiente Fortunato. La joven confiesa sus temores, pero ha de saber renunciar a ellos, pues «non conosce paura un cuore innamorato» (1912: 281). Deben concertar su encuentro en un lugar donde les sea lícito abrazarse. Pero enseguida comienzan las advertencias de la maestra: «Io non voglio che tu glielo neghi, ma che sopra la difficoltà ti scusi, usando sempre dolci e cortesi parole». Él no se detendrá. Sus impúdicas manos no querrán estar quedas y osarán acercarse a partes más secretas. «Non ti lascia toccare così alla prima», ataja Coppina. La joven debe empezar a mostrarse algo turbada y hacer cuanto le sea posible por desasirse de esas deshonestas manos, haciéndole prometer que dejará ya su «enojoso uso» («[di] dare noia»). Él lo prometerá, sí, pero ¿cómo es posible que un sediento en medio del agua se resista a beber? (1912: 281-282). Los movimientos empiezan a ser cada vez más raudos. Cumple avanzar al próximo *gradus amoris*. Maddalena

pregunta: «Volete ch'io mi lasci basciare?» (1912: 283), a lo que responde Coppina: «Farai vista di non volere: pur finalmente lásciati sforzare». Nos ha quedado claro: ella debe resistirse, aunque sin poner demasiado empeño en ello, y se ha de dejar forzar. Ante sus remilgos, él argumentará que «le occasioni perdute non possono adietro ritornare». La joven, desconcertada ante la rápida concatenación de procedimientos, no logra contener su ansiedad y pregunta: «Lo lascierò dunque far di me ciò ch'egli vorrà?». La respuesta de Coppina no puede ser más clara ni contundente: «il vedere, il favellare, il toccare e tutti gli altri trattenimenti amorosi sono pene, miserie e passioni, senza la speranza di quel dolce fine». Y así, enseguida se consuma la plena realización del proceso amoroso.

Habrà ocasión de explorar con más detalle algunos de estos consejos, pero hemos de advertir de inmediato la afinidad entre la alumna Maddalena y otras grandes amadoras de las letras del cuatrocientos: Melibea y la Lucrecia de la *Historia de duobus amantibus*, de Eneas Silvio Piccolomini. En realidad, la lista de mujeres que conforman la ascendencia erotológica de Coppina y Maddalena es inmensa y remite directamente a textos medievales inspirados en las enseñanzas amorosas ovidianas, como son el caso de las conocidas lecciones de Andreas Capellanus y también las alegres coplas de Juan Ruiz. La tradición es larga y fructífera, pero en las páginas que siguen veremos la novedad que presentan las protagonistas de Rojas y Piccolomini, más emparentadas entre sí de lo que la crítica ha destacado hasta el momento¹. Para ello, estudiaremos primero cómo es-

1.— Fue Menéndez Pelayo el primero en insistir en la afinidad entre estas dos obras, considerando a Piccolomini un «escritor digno de inspirarle [a Rojas]» (1910: 334). Con seguridad, apunta sobre la *Historia de duobus amantibus*: «Traducida u original, la había leído de seguro Fernando de Rojas, y no fue de los libros que menos huella dejaron en su espíritu y en su estilo» (1910: 331). Con todo, tal influencia fue puesta en duda por Florentino Castro Guisasaola (1924) por falta de pruebas concluyentes, opinión en parte compartida por María Rosa Lida, quien sin embargo concluye: «No cabe duda de que sus autores [Rojas y el primer auctor] conocían la sensual *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini» (1962: 361). Aun así, añade que la influencia de Piccolomini en la *Tragicomedia* es «totalmente negativa» (1962: 389-390). Al otro extremo se sitúan las opiniones de Miguel Marciales (1983), quien llegó a proponer a Rojas como el anónimo traductor del texto latino (la versión española se publica en Salamanca en 1496, pocos años antes de la redacción de *La Celestina*). Algo similar parecía sugerir Clara L. Penney en una reseña a un libro de Deyermond (1962: 238). La influencia parece indudable a críticos como Rachel Frank (1947: 59 y ss.), Keith Whinnom (1982) y Francisco Márquez Villanueva (1993: 73). Erna Ruth Berndt comenta: «Hay en *La Celestina* un eco lejano de la pasión amorosa de Lucrezia en la obra de Piccolomini» (1963: 71) y señala algunas concomitancias entre ambas obras (*passim*). Con todo, considera «desenfrenada» la pasión de Lucrecia (1963: 50) en contraposición a la compleja pasión vivida por Melibea. Más recientemente, es digno de mención el trabajo de Ottavio Di Camillo (2010), quien, al estudiar la composición del primer auto de *La Celestina*, advierte que la *Historia de duobus amantibus* y la epístola de Piccolomini a Hipólito de Milán (que contiene los *remedia amoris*), estarían muy presentes en la mente del autor a la hora de concebirlo. El estudioso ofrece un esquema de coincidencias muy convincente (2010: 142-144) que permite pensar en la posibilidad de que el primer auto se concibiera a partir de este material, del mismo modo que Luis de Lucena se inspirara en los *remedia amoris* de Piccolomini al escribir su burlesca *Repetición de amores* (véanse Morros 2003

tos consejos son puestos en práctica por ambas protagonistas, prestando especial atención a la realización de los *gradus amoris*. En segundo lugar, nos detendremos en el último de los grados, el *factum*, en el cual ambas protagonistas se separarán, cada una a su modo, de la tradición que les precede. Y, por último, analizaremos la concepción del erotismo por parte de estos personajes femeninos.

Los *gradus amoris*

Los grados del amor (también *lineae amoris*), esto es, los pasos o etapas que han de seguir los amantes para la fructífera realización del proceso amoroso, quedan establecidos en numerosos textos medievales, aunque su formulación se remonta a los comentaristas de Horacio y Terencio. Las cinco fases de la plenitud erótica quedan finamente declaradas en numerosos poemas goliardescos, como el que sigue:

Volo tantum ludere,
id est contemplari,
presens loqui, tangere,
tandem osculari.
Quintum, quod est agere,
noli suspicari! (1978: 150-152)

Dicho al modo de Alain de Lille: «Visus et alloquium, contactus et oscula, factum». Ver, hablar, tocar, besar, hacer². Entre los primeros dos grados, precisan autores como Mateo de Vêndome y Jean le Bel, surge la concupiscencia y se manifiestan los *signa amoris*, esos efectos psicofisiológicos tantas veces poetizados y aun codificados en la literatura médica. Las fases podrían ser más o menos, pero en esencia siempre son las mismas. Andreas Capellanus nos habla de cuatro: «Ab antiquo quatuor sunt gradus in amore constituti distincti. Primus in spei datione consistit, secundus in osculi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in to-

y 2004b). La deuda con la obra de Piccolomini ha sido reconsiderada de modo admirable por Ines Ravasini (2003) y por Bienvenido Morros Mestres (2002, 2004a y 2009).

2.– Para el desarrollo y codificación de los *gradus amoris* tanto en la literatura como en textos doctrinales, véase Lionel J. Friedman (1965). El estudioso, de quien tomo la cita de Alain de Lille (que, a su vez, cita a otra autoridad previa), refiere otra exposición del teólogo francés en la que advierte sobre la expugnación de la lujuria en contra de la castidad: «Cum primo luxuria hominem per uisum ad concupiscendum allicit, castitatem impetit; secundo, castitati per alloquium contumelias ingerit; tertio, per osculum in faciem pudicitiae conspuat; quarto, per tactum pudicitiam percutit; quinto, per factum interficit» (1965: 169). El origen de estas fases, como ya he dicho, no es medieval. Considérese el siguiente comentario de Donato al *Eunuco* de Terencio: «CERTE EXTREMA LINEA et hoc recte, quia quinque lineae perfectae sunt ad amorem: prima uisus, secunda alloquii, tertia tactus, quarta osculi, quinta coitus» (1965: 172). Véanse también Curtius (1955: 716-718) y Dronke (1968: 488-489).

tius personae concessione finitur» (1985: 86). Y advierte el clérigo erotólogo que no se ha de acelerar el proceso ni llegar demasiado pronto a ese «insospechado» grado último, sino que la consecución debe ser gradual:

Sapientes tamen feminas non decet tam repentina quemquam concessione ditare, ut prioribus praetermissis gradibus ad quarti statim gradus prosiliant largitionem, sed ordine solent procedere tali. Debet enim primo spei uti largitione mulier, et si cognoverit amantem spei largitione accepta in bonis moribus augmentari, ad gradum mulier non vereatur devenire secundum. Et sic gradatim usque ad quartum deveniat gradum, si ipsum hac re invenerit per omnia dignum. (1985: 88)

En otras palabras, tras la vista (fase que se da por sobreentendida), la dama ha de dar alguna esperanza al varón si estuviese interesada. Si todo sale bien y es de su agrado, puede pasar al próximo grado y así hasta llegar al último, pero asegurándose de no ir muy deprisa, pues «carius habetur quod pluribus est laboribus acquisitum quam quod sollicitudine modica possidetur». Henos ante el mismo consejo que Coppina diera a su alumna. Más adelante, el capellán explica que no es propio del amor la entrega fácil, pues ello revela «nimia carnis voluptate» (1985: 278), lo cual implica una alta probabilidad de infidelidad futura. Esta persona excesivamente lasciva, sea hombre o mujer, «non amator sed adulterator vocatur ac simulator et erit cane deterior impudico» (1985: 280). Quedamos advertidos: hay que cuidarse de las prisas, pues estas revelan un exceso de lujuria que raya en lo reprochable. Muy presente tendría Celestina esta regla al descodificarle la esquivez de Melibea a Calisto,

(...) los golpes, los desvíos, los menosprecios, desdeñes que muestran aquéllas en los principios de sus requerimientos de amor, para que sea después en más tenida su dádiva[.] Que a quien más quieren, peor hablan; y si así no fuese, ninguna diferencia habría entre las públicas que aman, a las escondidas doncellas, si todas dijesen «sí» a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas. Las cuales, aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío exterior, un sosegado vulto, un aplacible desvío, un constante ánimo y casto propósito, unas palabras agras que la propia lengua se maravilla del gran sofrimiento suyo, que la hacen forzosamente confesar el contrario de lo que sienten. (VI: 146-147)³

3.- Cito siempre por la edición de Francisco J. Lobera *et al.* (2011). Para facilidad del lector, identificaré el auto en números romanos, seguido por el número de página en arábigos.

También lo tiene muy presente doña Endrina cuando se revela conoedora de las reglas del juego amoroso al amonestar veladamente a la alcahueta por la apremiante instancia:

Dexat, non osaría
fazer lo que me dezid[e]s nin lo que él querría;
non me digas agora más d'esa ledanía,
non me afínques tanto luego el primero día.
(estrofa 764; énfasis mío)

Pero volvamos al principio: el primer paso del enamoramiento es siempre la vista, que, si bien no incluida por Andreas Capellanus en su enumeración de los grados, queda explicitada *ab initio* al definir qué cosa sea el amor: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus» (1985: 54), pasión acompañada de un intenso deseo de cumplir los «amoris praecepta» susodichos. Si Coppina le aconsejaba a Maddalena que mirara discretamente desde su balcón hasta que descubriera al candidato apropiado, ni Lucrecia ni Melibea necesitarán llegar a tanto para encontrar al galán de sus sueños. La primera es de tan extremada belleza que es capaz de conducir con su mirada a los hombres, cual Orfeo con su música, adonde ella quisiese; pero, de entre todo el séquito presente en el pomposo recibimiento del emperador Segismundo, solo cautivó su atención el extranjero Euríalo, quien inmediatamente después de verla perdió el control de sí mismo. Nada hablaron; «solos los ojos hezieron esta guerra, el uno al otro aplaziendo». De súbito, Lucrecia queda presa de un «grave cuidado» y de un «ciego encendimiento» (173)⁴. Enseguida surge el conflicto interno, pues, a diferencia de Melibea, Lucrecia está atada a los nudos matrimoniales: «Nueva fuerça me tiene forçada: una cosa amonesta el amor y otra la honestidad»⁵. La misma duda atenaza al principio a Melibea, si bien la urgencia de la joven la lleva a claudicar pronto: «¡Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura, y si siento alivio, bien galardonada!», así promete a la vieja Celestina tras confesar el fuego que arde escondido en sus entrañas (X: 224)⁶.

4.- Cito en el cuerpo del texto por la traducción castellana de 1496, editada por Inés Ravasini (Piccolomini 2001), e indicaré solo el número de página. En nota incluiré el original latino (Piccolomini 2012), que, en este caso, leería así: «oculis tantum res acta est: cum alter alteri placuisset. Saucia ergo graui cura Lucrecia et igne capta ceco» (10). Remito, además, a la excelente traducción española de José Manuel Ruiz Vila (Piccolomini 2006).

5.- «Noua me vis inuitam trahit. Aliud cupido suadet: aliud mens». No debe sobresaltar demasiado al lector esta significativa diferencia entre Lucrecia y Melibea: ambas mujeres tienen veinte años, se muestran igual de reacias al matrimonio y parecería que ceden a la fuerza del amor por vez primera.

6.- Es oportuno recordar que casi toda la literatura cortesana gira en torno al deseo de obtener el último grado del amor, único remedio vislumbrado por el amante penado. Sin

De vuelta en casa Lucrecia, constatamos la segunda causa del amor establecida por el capellán, la *immoderata cogitatio*⁷: «La semejança del mancebo que estava más cerca del César tengo siempre ante mis ojos»⁸. Y prosigue con un monólogo que nos revela la fuerza de esta pasión desde la perspectiva femenina, fuerza tal que lleva a la protagonista a cuestionar las exigencias de la honra: «¿Que pierda la fama? ¿Qué me haze el murmurar de los hombres que no oiré? Quien no cura de la honra sordo es» (174), amparándose, a su vez, en ejemplos clásicos: «Muchas otras de su voluntad hezieron esto mismo: fue Elena llevada, no la llevó Paris por fuerça. ¿Qué diré de Adriana y Medea? No deve ser reprehendido el que con muchos yerra»⁹.

Cumple advertir la distancia que separa estas abruptas confesiones de la manera en que Rojas y el primitivo autor presentan el proceso del enamoramiento de Melibea¹⁰. Distanciadas, sí, *ma non troppo*. Pienso que gran

embargo, si tal remedio le fuese concedido, la dama perdería enseguida su fama, la cual debe estar siempre por encima de todo deseo. Dicho de otro modo, el amante desea algo que la dama no puede concederle. Recordamos, por ejemplo, la muerte «irremediada» de Lieriano a causa de la negativa de Laureola, tan decidida a salvaguardar su honra, aunque no incapaz de sentir compasión por las consecuencias nefastas que ello provoca a su solicitante. La idea también está presente en las obras de Rojas y Piccolomini: «La muger pródiga de su fama y su honra, más es dina de aborrecimiento que de amor; si la pudicia y limpieza pierde la hembra, ¿qué se puede en ella loar?» (*Historia* 183). Con todo, estas obras vuelven en revés como un guante la preceptiva obligada —o al menos esperada— de la ficción cortesana, pues, pese a todos los discursos y temores, ambas protagonistas irán en contra de su deber y a favor de su deseo, aunque cierto es que Lucrecia no lo tiene tan difícil como la aún virgen Melibea, si bien las palabras citadas son suyas. Mucho antes, también la virginal Galatea del *Pamphilus*, convertida en viuda por Juan Ruiz, se veía en el mismo conflicto interno: «Me premit igniferis Venus improba sepius armis, / Et michi uim faciens semper amare iubet. / Me iubet e contra pudor et medus esse pudicam; / Hiisque coacta meum nescio consilium» (vv. 573-576). Pero bien lo advertía doña Venus: «la muger que está dubdando, ligera es de aver» (estrofa 642).

7.— Causa ampliamente repetida por filósofos, médicos y poetas, y que se corresponde al proceso psicofisiológico del amor, inspirado en gran medida en el proceso fantasmático aristotélico y en la neumatología platónica. Remito al lector, para la postura médica, a los referenciales estudios de Nardi (1959), Ciavolella (1976) y Wack (1990); para el proceso psicofisiológico y una visión de conjunto en diálogo con las manifestaciones literarias, cuya comprensión cabal es imposible sin el conocimiento de estas teorías, a Nardi (1983), a Agamben (2006; solo la primera y tercera parte) y a Serés (1996).

8.— «Peregrini semper ante oculos est imago qui hodie propior erat cesari». «Semejança» debe entenderse, pues, como «imagen». Antes de proseguir, hago constar que ya José Manuel Ruiz Vila (2003) ha identificado cómo se cumplen los preceptos de Andreas Capellanus en la *Historia de duobus amantibus*.

9.— «At famam prodam. quid mihi rimores hominum quos ipsa non audiam. Nihil audet qui fame nimis studet: multe hoc fecerunt alie. Rapi voluit Helena non inuitam asportatuit Paris. Quid Adrianam referam vel Medeam. Nemo errantem arguit qui cum multis errat» (11).

10.— Es precisamente tal diferencia de exposición la que lleva a María Rosa Lida a considerar lasciva y deshonesto a Lucrecia, a la manera de las cortesanas de la *Chrysis*, en contraposición a la compleja «evolución interior» (1962: 453) de Melibea, concluyendo que «la tortura moral y la pasión fogosa de Melibea son el polo opuesto de la falta de decoro y la lubricidad de Lucrecia» (1962: 452). Tales conclusiones habrán de ser matizadas a lo largo de este ensayo.

parte del distanciamiento se debe más a la construcción narrativa que a la naturaleza del erotismo vivido por los personajes. En un reciente ensayo, Joseph T. Snow, al describir la «metamorfosis» de Melibea, apunta la genialidad artística de los autores al mantener encubierto el secreto amor de Melibea hasta el auto décimo (2017: 158). Es esto lo que potencia la tensión dramática y emotiva, y sin duda uno de los aspectos que constituyen la originalidad artística de *La Celestina*. Gracias a ello, Rojas puede desarrollar con tanta profundidad los caracteres de los personajes, en especial la fuerza de un personaje tan imponente como Celestina, que, para poder realizar sus funciones a la altura de su fama, necesita sin duda una fuerte contrincante con quien presumir de sus aptitudes. Coincido con Snow al pensar que Melibea queda cautiva desde la primera vez en que ve a Calisto: «¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, cuando de parte de aquel señor cuya vista me cativó me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuerza a descubrir mi llaga cuando no me sea agradecido, cuando ya, desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra?» (X: 219). El crítico aduce otros cuatro lugares en los que se confirma el enamoramiento de Melibea desde primer momento en que ve a Calisto y el consiguiente disimulo en que ha vivido la joven antes de ceder a sus tensiones interiores. Yo añado: esta es la primera vez que escuchamos a Melibea hablar a solas, por lo que no hay indicio textual que nos haga descartar el que Melibea experimentara emociones parecidas a las que viviera Lucrecia desde tan temprano en la obra de Piccolomini¹¹.

Con todo, es preciso aceptar la distancia que existe entre ambas jóvenes. Si Melibea logra disimular su pasión por tanto tiempo, para lo cual ruega a Dios la capacidad para seguir manteniendo encubierto su «amorado deseo» (X: 220), Lucrecia no puede aguantar demasiado. Lo advierte el propio narrador: «quien calladamente arde, más se quema»¹² (175). Mucho habría de sufrir Melibea ese «fuego escondido» (X: 226) antes de que «las coloradas colores de [su] gesto» la delataran ante la vieja alcahueta (220). La sienesa, en cambio, es descubierta enseguida por el propio em-

11.— Opinión distinta pronuncian los partidarios de la magia, que, si bien ausente en el desarrollo de la obra de Piccolomini, es necesario considerarla en la *Tragicomedia*. Como bien advierte Carlos Heusch (1992: 21-22), la *philocaptio* constituye una «partie de l'univers culturel et érotologique de Rojas, 'mancebo y estudiante' de Salamanque», junto con el amor hereos, la sexualidad médica, el naturalismo amoroso, etcétera. Véase al respecto el fundamental ensayo de Peter Russell (1978) y complétese con Ana Vian Herrero (1990) y Patrizia Botta (1994). En cualquier caso, coincido con Heusch cuando afirma, junto con Pedro Cátedra, que nada obligaba a Rojas a introducir este aspecto, pues los idilios amorosos ya estaban más que justificados. Igual, comparto la opinión de Domingo Ynduráin de que «toda la entrevista [entre Melibea y Celestina] respira erotismo» (1984: 533).

12.— «Nam qui tacitus ardet magis vritur» (13).

perador «como viesse mudar [su] rostro (...) por vista de Euríalo»¹³ (175). Se ve constreñida a confesar sin mayor dilación su secreto a Sosias, el siervo de su marido. Y aún más: procede a concertar una cita con Euríalo a través del confidente. (Pasará mucho más tiempo antes de que Melibea ose concertar una cita con Calisto a través de Celestina). De poco valen las persuasivas palabras del siervo, pues Lucrecia está determinada a satisfacer su amor: «El amor furioso vence y reina, con todo su poder se enseñoa de mí. Determinada estó de le obedecer. Assaz me defendí y mucho resistí y a más no poder, vencida, le rendí mis fuerças. Su cativa soy, no puedo ál sino seguir su voluntad»¹⁴ (177). Palabras similares habrá de pronunciar Melibea, aunque mucho más tarde. Mucho dice haber resistido Lucrecia, lo cual no nos consta en el texto, si bien tampoco quiere decir que no sea cierto.

Saltemos las quejas de Euríalo, tan emparentadas con Calisto como con la larga tradición cortesana que ambos emulan¹⁵. El joven extranjero ha decidido «buscar una alcayuela»¹⁶ (179) con la cual enviar una carta a Lucrecia. La joven habrá de reprimir por un tiempo más su ardiente deseo, pues, a pesar de su osadía e impulsividad, no debe poner en demasiado riesgo su fama —ni trastocar demasiado la preceptiva amorosa esperada—. La «alcayuela», tal cual anticipaba Coppina, ruega compasión por su cliente, pero Lucrecia sabe muy bien cómo debe responder. Nos advierte el narrador: «Era esta mujer conocida por muy pública alcayuela. Lucrecia bien lo sabía. Mucho pesar ovo que muger tan infame con mensaje le fuesse embiada»¹⁷ (181). La respuesta airada no se hace esperar:

¿Qué osadía, muy malvada hembra, te traxo a mi casa?
 ¿Qué locura en mi presencia te consejo venir? ¿Tú las casas de los nobles osas entrar y a las castas dueñas tentar y los legítimos matrimonios turbar? ¡Malabés me puedo refrenar de te arrastrar por esos cabellos y la cara despedaçar! ¿Tú tienes atrevimiento de me traer carta? ¿Tú me hablas? Si no oviesse de considerar lo que a mi estado cumple más que lo que a ti conviene, yo te haría tal juego que nunca de cartas de amores fueses mensagera.

13.— «erubuit semper Lucrecia cum Eurialum vidit: que res cesarem dedit amoris conscium» (12). La traducción castellana no acentúa lo colorado que se desprende del verbo «erubescio» ('ruborizarse').

14.— «vincit et regnat furor potensque mente tota dominatur amor. Stat sequi quod regnum amoris iubet Nimis heu nimis reluctata sum frustra» (15).

15.— Remito a mi ensayo «Siempre muere y nunca acaba de morir el que ama»: sobre la muerte del amante en algunos textos del medioevo español, en prensa.

16.— «lenam querit» (18).

17.— «Erat lenocinio notata mulier: nec id Lucreciam latebat: permolestequ tulit infamem feminam ad se mitti» (19).

Vete luego, hechizera. Lleva contigo tu carta; aunque dá-mela, despedaçarla he y daré con ella en el fuego.¹⁸

Dicho esto, hace trizas la carta, pisotea los pedazos y aun arroja saliva sobre ellos. Ya conocemos las instrucciones de Coppina. También Melibebea reacciona airada en su primer encuentro con Celestina y recurre al mismo recurso de exclamaciones e interrogaciones, rematado con una temeraria amenaza¹⁹:

Desvergonzada barbuda, ¿qué siente ese perdido que con tanta pasión vienes? De locura será su mal. ¿Qué te parece? (...) Quemada seas, alcahueta, falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros. ¡Jesú, Jesús! ¡Quítamela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dejado gota de sangre en el cuerpo! Bien se lo merece esto y más, quien a estas tales da oídos. Por cierto, si no mirase a mi honestidad y por no publicar su osadía dese atrevido, yo te hiciera, malvada, que tu razón y vida acabaran en un tiempo. (IV: 126-127).

A juzgar por la descripción de Celestina, sobrado sabe Melibebea ante quien está parada. Y, a diferencia de la floja «alcayuela» piccolominiana, que Luis de Lucena en su refundición hará caer —sin piedad y no sin sorna— por las escaleras²⁰, Celestina, consciente de la fuerza retórica de su

18.— «que te, ait, scelesta in hanc domum audacia duxit: que te dementia meam adire presentiam suasit. Tu nobilium edes ingredi tu matronas temptare potentes et violare audes legitimas faces. Vix me contineo quin capillos inuoluem tuos: tu mihi des litteras: tu me alloquaris tu me respicias: nisi plus quod me decet attenderem: quam quod tibi conuenit efficerem. hodie ne post hac vnquam tabellas amatorias ferres I ocus venefica tuasque litteras tecum defer: immo da vt lacerem pociusque igni dedam» (19-20).

19.— Acertadamente, Lida señala que Rojas desecha la escena de la carta por «antidramática» (1962: 450), si bien el recurso es harto frecuente en la ficción sentimental española. Ya había prescindido de ella Juan Ruiz, quien encara a Trotaconventos y a doña Endrina en un debate sin parangón en la literatura previa.

20.— Así en la *Repetición de amores* de Lucena: «Y así ella, con el temor que le puso la doncella, toda turbada, sin saber dó ponía los pies, dio consigo de rostros por una escalera do avía subido; de suerte que, tanto por el dolor que de la caída sentía, quanto por el daño mayor que esperaba, tuvo más cuidado de salvar su vida, que de recordarse de la carta» (2001: 107). Inmediatamente después, la doncella (Lucena, al igual que los autores de *La Celestina*, opta por una doncella en lugar de una casada, acorde con el gusto literario hispánico) toma la carta del suelo y procede a leerla. La vieja le anuncia a Lucena personaje: «Torna en tí, bienaventurado amador, que más a tí que tú a ella te llama aquella señora y porque estava triste no te pudo screvir. Dígote que quando te nonbré y le di tu carta, que se puso más alegre y por mil vezes besava el papel; y no dubdes que muy presto te aga respuesta». ¿Miente la vieja o supo entender la airada respuesta de la doncella? Un caso distinto a estas refundiciones lo hallamos en la Laureola de *Cárcel de amor*. En principio, la doncella, igual que Melibebea y Lucrecia, amenaza de muerte al auctor medianero: «Si, como eres de España, fueras de Macedonia, tu razonamiento y tu vida acabaran a un tiempo» (2015: 77). Más adelante Laureola queda de súbito «enmudecida y turbada» al leer la carta de Leriano (2015: 89), aunque decide contestarla advirtiendo:

contrincante, continuará empleando sus mañas hasta llegar a un acuerdo con Melibea. La joven seguirá haciendo preguntas retóricas —las cuales nos suenan a un velado «dime más»—, hasta que accede a cumplir la demanda de la vieja, otorgándole nada menos que su cordón y proponiendo un encuentro secreto para el día siguiente. Bien sabe interpretar la criada Lucrecia lo que se oculta detrás de tales fórmulas: «¡Ya, ya: perdida es mi ama! Secretamente quiere que venga Celestina. Fraude hay. ¡Más le querrá dar que lo dicho!» (IV: 134). Y Melibea no repara en confirmar las sospechas: «Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sofrido» (IV: 135). No perderá tiempo Celestina al recurrir a las leyes de Natura para justificar la atracción entre hombres y mujeres, disipando así cualquier duda o temor que pueda surgir por parte de Melibea: «eso obra la natura, y la natura ordenola Dios, y Dios no hizo cosa mala»²¹ (IV: 136). Al final, Celestina se retira como si allí no hubiera pasado nada.

Pero volvamos adonde Lucrecia, que tan apocada no es la «pública alcayuela»: «Mucho temor oviera otra qualquiera, mas ésta, que sabía las costumbres de las dueñas, como aquélla que en semejantes afreutas muchas veces se avía visto, dezía consigo: “Agora quieres, que muestras no querer”»²² (181). No la hallamos turbada como a la pobre vieja contratada por Lucena, sino que se despide mansamente y corre —acaso meneando sus faldas— a darle la buena nueva a Eurialo: «Alégrate, bienaventurado amador, de tu amiga más que amas eres amado. Agora no ovo lugar de responderte. Hallé turbada a Lucrecia y quando le di tu letra, muy alegre la recibió y mil veces la besó. No dudes que luego te escribirá»²³. Entre burlas y veras, todo ha quedado bien asegurado.²⁴

Toca, pues, avanzar al segundo grado del amor: el *alloquium*. Antes de concertar con Celestina su secreto encuentro con Calisto, tras descubrir

«quien viese lo que te escrivo pensaría que te amo y creería que mis razones antes eran dichas por disimulación de la verdad[d] que por la verdad. Lo cual es al revés, que por cierto más las digo, como ya he dicho, con intención piadosa que con voluntad enamorada» (2015: 91). La joven ataja cualquier malentendido, pues sabe que la respuesta airada forma parte del disimulo aconsejado por la preceptiva erótica tradicional.

21.— Sobre el naturalismo amoroso, también presente en la obra de Piccolomini, son de consulta obligada el fundamental ensayo de Rico (2002); el imprescindible libro de Cátedra (1989), que puede completarse con el «Envío» a su antología *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos xv-xvi)* (2001); y la magistral tesis de Carlos Heusch (1993). Habremos de volver sobre este asunto.

22.— «Timuisset alia mulier: sed hec matronarum nouerat mores et intra se inquit: nunc vis maxime quia te nolle ostendis» (20).

23.— «Respira inquit felix amator: plus amat mulier quam amator: Sed nunc non fuit rescribenti ocium. Inueni mestam Lucreciam: ac vbi te nomino tuasque litteras dedo: hilarem vultum fecit: milliesque papirum basiauit. Ne dubita mox responsum dabitur».

24.— No puedo estar de acuerdo con Lida cuando asegura que la ira de Lucrecia es fingida y la de Melibea no (1962: 450). Cada una, a su modo, ha sabido cómo despachar la situación de modo favorable y sin fallar la preceptiva erótica a la que hemos aludido. Con gran razón podrá afirmar Melibea al final «Todo se ha hecho a mi voluntad» (XX: 329).

su amor a los lectores, Melibea se queja del código que se ve obligada a seguir, pues mucho ha de pasar antes de llegar al objetivo deseado: «¡Oh género femíneo, encogido e frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quejoso ni yo penada» (X: 220). Acaso se viera atenazada por el mismo apremio que otrora Lucrecia no pudiera encubrir por tanto tiempo. Sea lo que fuere, asistimos entre bambalinas a la psique de amadores —o, mejor, amadoras— menos librescos que reales, cuyas pulsiones íntimas no se acomodan adecuadamente a los códigos tradicionales. Aun así, cada una habrá de seguir el papel que le corresponde a su «género femíneo» para salir airoso en su proceso de amores.

Mientras Melibea llega a un acuerdo con Celestina, Lucrecia vive un anticipo del segundo *gradus amoris* por medio de epístolas. Recurre al obligado rechazo para proteger su fama y a la vez para asegurarse de hallar fidelidad y discreción por parte de Euríalo. El extranjero se siente morir al leer los crueles rechazos de su amada y le suplica: «Sey más mansa con tu amante, que si assí lo continas, serás omicida»²⁵ (184). Lucrecia sabe muy bien lo que se esconde tras los doloridos clamores de piedad: «si con verdad me amas, non debes querer aquello que sabes ser mi destrucción y muerte»²⁶ (185). Aun así, la persistencia rinde sus frutos: «No te puedo más resistir, Euríalo, ni de mi amor desesperarte. Vencísteme: ya soy tuya, haz de mí a tu plazer» (188). Curiosamente, en el original latino no figura la última proposición: «Non possum tibi amplius aduersari nec te amplius Euriale mei amoris expertem habere. vicisti. Iamque sum tua» (28). El anónimo traductor castellano sabía muy bien la pertinencia del «haz de mí a tu plazer», el cual calcará Melibea en su *alloquium* con Calisto justo después de recurrir a la misma resistencia obligada de Lucrecia: «Limpia, señor, tus ojos; ordena de mí a tu voluntad» (XII: 245). Recordamos enseñada las enseñanzas de doña Venus al arcipreste:

Por mejor tiene la dueña de ser un poco forçada
que decir: «Faz tu talente», como dervergonçada;
con poquilla de fuerça finca más desculpada:
en todas las animalias ésta es cosa provada.

25.— «Absit hec crudelitas: mitior esto amanti tuo. Si pergis sic loqui fies homicida» (23).

26.— «Nec tu si me vt dicis amas id ex me querere debes quod mihi exicio sit» (25). El motivo es recurrente en la literatura cortesana europea y tiene amplio desarrollo en la poesía cancioneril española. La idea de la muerte parte, primordialmente, de la idea de la patología amorosa (*amor hereos*), que, tal como estipulaban los médicos, podía conllevar a la locura y a la muerte si no se trataba a tiempo, siendo el remedio más efectivo el coito. En efecto, Euríalo procede a describir sus síntomas físicos: «Mira quán flaco ando, quán amarillo. Ya muy poca sustancia es la que conserva el espíritu en compañía de la carne (...) Si assí me atormentas por amarte, ¿qué harás al que te desserviere?» (187). De modo paralelo, Calisto es un enfermo de muerte cuyo remedio propone Sempronio con su lacónico «traérgela he hasta la cama». Desarrollo el tema en mi ensayo «Siempre muere y nunca acaba de morir el que ama»: sobre la muerte del amante en algunos textos del medioevo español».

Todas [las] fenbras han en sí estas maneras:
al comienzo del fecho sienpre son referteras,
muestran que tienen saña e [que] son regateras,
amenazan mas non fieren; en çelo son arteras.

Maguer que faze bramuras la dueña que se doñea,
nunca el buen doñeador por esto enfaronea:
la muger bien sañuda e qu'el omne bien guerrea,
los doñeos la vençen por muy brava que sea.

El miedo e la vergüença faze a las mugeres
non fazer lo que quieren, bien como tú lo quieres:
non finca por non querer; cada que podrieres
toma de la dueña lo que d'ella quisieres.

(estrofas 631-634; énfasis mío)

Y antes en el *Pamphilus de amore*, texto fuente de Juan Ruiz:

Si locus est, illi iocundis uiribus insta:
Quod uix sperasti, mox dabit ipsa tibi.
Non sinit interdum pudor illi promere uotum;
Sed quod habere cupit hoc magis ipsa negat.
Pulchrius esse puta tui perdere uirginitatem
Quam dicat: «*De me fac modo uelle tuum*».

(vv. 109-114; énfasis mío)

Habremos de volver sobre estos avisos muy pronto, pero no creo que sea casualidad encontrar la misma sentencia en cuatro textos tan afines²⁷.

Ha llegado el día del *alloquium* formal entre Lucrecia y Euríalo. Han de hablarse de ventana a ventana, pues aún es muy arriesgado coincidir juntos. Se vuelve cada vez más apremiante llegar a la siguiente fase: «¿Y es verdad que hablar te puedo? ¡Pluguiese a Dios que abraçar?» (190), a lo que contesta Euríalo: «Esso a poca costa (...) se hará: porné una escala y podré entrar. Cierra la cámara, mucho dilatamos ya el gozo de nuestros amores»²⁸. Muy rauda considerarán algunos la explicitud de los amantes, pero Melibea no se queda atrás: «Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta» (XII: 246). Se intensifican las ansias de saltar a la fase del *contactus*, tanto que Calisto querrá indiscretamente derribar las puertas, suscitando en el lector ciertas reminiscencias del violento aporreo a la puerta por parte de Pánfilo y don Melón. Pero una importante diferencia con respecto a estos dos aporreadores no puede escaparse de

27.– La frase «hacer tu voluntad» aparece también en *La lozana andaluza* con claro sentido sexual. Véase, a modo de ejemplo, el mamotreto IV.

28.– «O mi Euriale iam te alloqui possum: vtinam et amplecti valerem. At istuc ait Eurialus non magno conatu faciam scalam huc admouebo. Tu obsera thalamum: amoris nostri gaudia nimium distulimus» (31-32).

nuestra vista: son las damas esta vez quienes toman la voz cantante y comunican con desenfado su deseo de avanzar en el proceso erótico. Muy lejos estamos de «la fabla de mano» que solo promete otorgar doña Endrina ante la petición de abrazos furtivos de don Melón (estrofas 684 y 686) y del rechazo de Galatea a verse a solas con Pánfilo (vv. 223-226)²⁹.

Sosias ayudará a Lucrecia a conseguir el «juntamiento» con tal de salvarla de la muerte, pues «él es enfermo de amores y yo muero», asevera la joven³⁰. Disfrazado de siervo y cargado de trigo, Euríalo logra acceder a la recámara de la enamorada. Pero una vez más habrán de postergar el fin de sus deleites, pues estando desnudos, ya cuerpo con cuerpo, llega nada menos que Menelao, el marido de Lucrecia, de quien sin muchos inconvenientes logran deshacerse, aunque no sin haber vivido un terrible susto. Advertimos cierta inestabilidad por parte de Euríalo, quien atezado por el miedo comienza a «renegar de Lucrecia y de sus amores» (194), pero en cuanto todo se resuelve, vuelve a quererla. Ya no estamos tan seguros de la nobleza del caballero, preocupado más por su situación personal que por la satisfacción erótica de su amada. Aun así, llega por fin el momento de acceder a la última fase del amor.

Veneris in thalamos ducunt omnes vie: la culminación erótica

Gracias daba a Venus uno de sus soldados tras la exitosa realización de la plenitud erótica. Se trata de un desenfadado goliardo que, tras una larga lucha, pudo alcanzar la última y mejor meta del amor:

Visu, colloquio,
contactu, basio,
frui virgo dederat,
sed aberat
linea posterior
et melior
amori.

Mucha resistencia de parte de la amada halló el soldado amante. Él le ruega y la besa, mas solo logra avivar el llanto de la doncella. A ella la atezaba la duda, pues teme por su honra, pero sus lágrimas atizan cada vez más la llama de amor del varón. «Delibuta lacrimis / oscula plus sapiunt». Ella permanece sorda a las instancias y, harto audaz, él recurre a la fuerza («Vis nimis audax infero»). Se suceden raudos los brevísimos versos, simulando la rapidez de los impetuosos modos amorosos:

29.- Aunque, muy pocos versos (235-240) después, Pánfilo se atreve a pedirle abrazos, besos y caricias, y Galatea accede (¡!).

30.- «Eurialus amore languet et ego morior» (33).

hec ungue sevit aspero,
comas vellit,
vim repellit
strenu,
sese plicat
et intricat
genua,
ne ianua
pudoris resolvatur.
Sed tandem ultra milito,
triumphum do proposito.
Per amplexus
firmo nexus,
brachia
eius ligo,
pressa figo
basia,
sic regia

Diones reseratur.

Todo ha terminado y el poeta amante nos confiesa con gran desenfado: «Res utrique placuit». Los reproches devienen besos de miel y ambos terminan sonrientes, agotados, adormecidos, en especial ella:

Et subridens tremulis
semiclausis oculis,
veluti sub anxio
suspirio
sopita.

No sería exagerado afirmar que hemos aprendido, a través de los deliciosos versos citados³¹, el arte de amar más popularizado en la Edad Media. No será ignorado por Calisto ni por Melibea en aquella noche cerrada que encubre sus amorosos deleites en el huerto. Ni tampoco por Lucrecia. Pero no vayamos tan deprisa. Acompañemos a los jóvenes amantes en sus aventuras eróticas.

Sosia, ya no criado de Lucrecia sino de Calisto, ayudará a Tristán a poner la escala que lleva al ameno huerto en que aguarda Melibea junto a su criada. Y una vez entrado, no podrá sino exclamar: «¡Oh angélica imagen, oh preciosa perla ante quien el mundo es feo! ¡Oh mi señora y mi gloria, en mis brazos te tengo y no lo creo! Mora en mi persona tanta turbación de placer, que me hace no sentir todo el gozo que poseo» (XIV: 272). Por fin ha sido posible el *contactus*. Igual celebra Euríalo: «Dios te salve, ánima

31.— El poema completo, que inicia con el verso «Grates ago Veneri», se encuentra en las páginas 124-131 de la edición de los *Carmina Burana* manejada (1978).

mía, una sola esperanza de mi vida. Agora te hallo sola, agora lo que tanto he desseado compliré. Ya no ay impedimentos para te abraçar, ninguna pared me quitará tus besos»³² (193). Las impúdicas manos no pueden estarse quedas. Ya no hay barrera que impida seguir avanzando hasta la *linea posterior et melior*. Pero hemos de recordar las lecciones de Coppina: «Non ti lascia toccare cosí alla prima». «No quieras perderme por tan breve deleite y en tan poco espacio, que las mal hechas cosas, después de cometidas, más presto se pueden reprehender que enmendar. Goza de lo que yo gozo» (XIV: 273), así Melibea. «Resistía Lucrecia, deziendo que no quisiesse assí destruir su honestidad y fama que en mucha estima tenía; dezía que el amor de ambos no requería más de abraçar y besar»³³ (196). A esto, se echó a reír Euríalo: «O esto se sabrá o no. Si se sabe que yo aquí vine, ninguno ay que no sospeche todo lo que de mi venida se puede seguir y locura sería ser infamados sin obra. Si no se sabe esto, assí mesmo será secreto. Esta es prenda del amor y antes moriré que dexarla (...) [que de] no usar de los bienes pudiendo, (...) yo perdería el tiempo desseado y con tanto trabajo buscado»³⁴ (196-197). Así Calisto, más serio y ofuscado: «Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, cuando me la diesen, desechalla? Ni tú, señora, me lo mandarás ni yo podría acabarlo conmigo. No me pidas tal cobardía (...) Nadando por este huego de tu deseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis pasados trabajos?» (XIV: 273). «Está quedo, señor mío», suplica Melibea, «Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior». «¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi pasión? ¿Para penar de nuevo? ¿Para tornar el juego de comienzo?». «Apártate allá, Lucrecia», acaba por pronunciar Melibea. «Entonces, tomada de la falda a ella, resistiendo aunque vencer no quería, sin mucho afán la venció. Ni el hecho le causó hastío o aborrecimiento, (...) antes le despertó mayor

32.- «Salue mi anime inquit: salue vnicum vite presidium: spesque mee. Nunc te solam offendi: nunc quod semper optavi semotis arbitris te amplector. Nullus iam paries: nulla distancia meis obstabit osculis» (35).

33.- «Obstabat mulier curamque sibi honestitatis et fame fore dicebat: nec aliud eius amorem quam verba et oscula poscere» (39). Es curioso que a estas alturas Lucrecia, ya no virgen, se preocupe por su fama del mismo modo que otras tantas doncellas medievales. ¿Será por seguir los códigos amorios preestablecidos o parodiará Piccolomini la vacuidad de estos remilgos tan extendidos en la tradición literaria? En cualquier caso, salta a la vista que la casada Lucrecia no está tan lejos de la virginal Melibea, como tampoco lo estaba la viuda doña Endrina de la joven virgen Galatea.

34.- «Aut scitum est inquit me huc venisse aut nescitum. Si scitum nemo est qui cetera non suspicetur: et stultum est infamiam sine re subire. Si nescitum et hoc quoque sciet nullus: hoc pignus amoris est: emior prius quam caream (...) [que si] bonis non vti cum possis (...) ego occasionem mihi concessam tam quesitam tam optatam amitterem».

sed y ansia de amor»³⁵ (197), así concluye el narrador el encuentro sexual entre Euríalo y Lucrecia³⁶.

Hasta aquí, el primer encuentro de los cuatro amantes. Poco puede conocer el lector sobre los modos empleados por Calisto y por Euríalo para culminar esta primera experiencia erótica. Sabemos que ambos, tal como vaticinaba Coppina, dieron rienda suelta a sus manos hasta llegar a las «parti piú segrete». Y que, según lo esperado, las dos muchachas correspondieron con la resistencia esperada, acaso respetando el precepto: «Farai vista di non volere: pur finalmente lásciati sforzare». Pero Rojas, cuya genialidad siempre supera los moldes establecidos, sabrá revelarles muchos más datos al lector en el segundo encuentro de los amantes, acaso complaciendo a los rijosos lectores que tanto lo importunaron para que «se alargase en el proceso de su deleite destes amantes» (21) —del mismo modo que Mariano Sozzini pedía otro tanto a Piccolomini, acaso para su-

35.— «Acceptaque mulieris veste pugnantes feminam que vincere nolebat abs negocio vicit. nec venus hec sacietatem (...) sed maiorem sitim excitavit amoris».

36.— En defensa de la hija de Pleberio, Lida sentencia que Lucrecia está «infinitamente lejos de Melibea cuando simula pudor» (1962: 452). Me permito diferir una vez más. Veo bastante claro que ambas siguen un código compartido del que solo hemos podido ofrecer aquí unos pocos botones de muestra. Esto, de ningún modo, mengua la calidad del personaje rojano, cuya principal virtud tal vez consista en su rebeldía erótica con respecto a la tradición precedente, rebeldía que aún no hemos terminado de explorar. He de añadir que, si sobrado sabía Melibea qué cosa sea el amor —según acertadamente apunta Lida (1962: 432)—, muy bien sabría lo que sigue después de los besos y los abrazos, como también lo sabía doña Endrina en el *Libro de buen amor*:

Esto dixo Doña Endrina: «Es cosa muy provada
que por sus besos la dueña finca muy engañada:
ençendimiento grande pone el abraçar al amada
toda muger es vençida desde que esta joya es dada» (estrofa 685).

Tal vez sea distinto el caso de la más ingenua Galatea, que, si bien es consciente de ello, advierte a Pánfilo que no desea seguir avanzando en los *gradus amoris*: «Quamuis illicitum complexus nutrit amorem / Et fallunt dominam basia sepe suam, / Hoc solum paciar, sed tu nil amplius addas» (vv. 237-239). Con todo, ya el trovador Guiraut de Calanson parecía advertir que una vez avanzado tanto, no hay marcha atrás:

En son palais, on ela vai jazer,
a cinc portals, e qui·ls dos pot obrir
leu passa·ls tres, mas no·n pot leu partir;
et ab gaug viu cel qu'i pot remaner
(cito por la edición de Riquer 2012: 1083).

Sí es de notar que, pese a las concomitancias entre ambas parejas, Calisto no tiene por qué reírse como Euríalo ante las preocupaciones de su amada, ya casada (y, por tanto, ya no virgen), por la fama. El enamorado de Melibea suena más bien desesperado por conseguir lo que tanto ha deseado, o, en palabras de Lacarra Lanz, en «rematar la faena» (2000: 137). Coincido con la estudiosa al ver la queja de Melibea («No quieras perderme por tan breve deleite y en tan poco espacio») no tanto como un eco de la expresión tópica entre moralistas (referida por la cortedad del placer sexual frente a las consecuencias del grave pecado en que se ha incurrido), sino como queja genuina de la rapidez de consumación llevada a cabo por Calisto (2000: 138).

perar sus desagradables problemas de impotencia viril³⁷— y sabe además cómo darle un agradable mentís a tal materia de amores.

Ha pasado un mes. Melibea espera a su amado una noche más en su exultante tálamo venéreo. De gozo se deshace y con su «ronca voz de cisne» comienza a entonar cancioncillas eróticas junto a su criada, irradiando su gozo infinito por doquier. Llega Calisto, un poco retrasado, y todo se goza el huerto con su venida. Se destempla la voz de la joven ante tal «dechado de cortesía» (XIX: 321). Pero, una vez más, las impúdicas manos no logran estarse quedas. Y, también una vez más, Melibea reacciona ante tales «mañas»: «Mándalas estar sosegadas y dejar su enojoso uso y conversación incomfortable. Cata, ángel mío, que así como me es agradable tu vista sosegada, me es enojoso tu riguroso trato. Tus honestas burlas me dan placer, tus deshonestas manos me fatigan cuando pasan de la razón. Deja estar mis ropas en su lugar...». Podríamos recordar una vez más las lecciones de Coppina, pero a estas alturas ya hay algo que no encaja bien y que nos persuade de estar ante una situación distinta. No estamos tan seguros de estar nuevamente ante la resistencia obligada que dictan los manuales ovidianos (o pseudovidianos). Ya Melibea ha perdido su virginidad y espera ansiosa a su amado con el fin exclusivo de gozar los placeres de Venus. Advertimos enseguida que las «deshonestas manos» de Calisto son incongruentes con las «honestas burlas» deseadas por Melibea. Y es que la desenfadada urgencia amorosa de Calisto acorta sin remedio la duración del deleite de la joven. Alan D. Deyermond destaca la rapidez brutal de la consumación sexual dirigida por Calisto y comenta que «no se trata de una consumación alegre, ni siquiera de una seducción amorosa, sino casi de una violación»³⁸ (2008: 46). En efecto, Calisto actúa como otrora lo hicieran Pánfilo y otros amadores que no hacían sino seguir al pie de la letra las enseñanzas de Ovidio. Llegados a este punto, conviene recordar muy brevemente las lecciones del *magister* a sus alumnos varones:

Oscula qui sumpsit, si non et cetera sumet,
 Haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit.
 Quantum defuerat pleno post oscula voto ?
 Ei mihi, rusticitas, non pudor ille fuit.
 Vim licet appelles : grata est vis ista puellis :
 Quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt.
 Quaecumque est veneris subita violata rapina,
 Gaudet, et improbitas muneris instar habet.

37.— Esto es si damos fe a las conclusiones del magnífico ensayo de Bienvenido Morros (2009).

38.— Lo mismo opina Martínez Torrejón (2005).

At quae cum posset cogi, non tacta recessit,
 Ut simulet vultu gaudia, tristis erit.
 (*Ars amatoria*, libro I, vv. 669-678)³⁹

Con gran insistencia repitieron y recrearon tales mandatos los erotólogos medievales de la llamada *Aetas Ovidiana*⁴⁰, los cuales advierten sobre la resistencia de la *insolita puella* —es decir, una jovencita virgen e inexperta—, a la cual es preciso corresponder con violencia, tal cual hacía el audaz goliardo que hace un rato escuchábamos. Y es que, si el amante no recurre a la fuerza, ella terminará insatisfecha y triste. Así, la violencia, según se constata una y otra vez en los textos, se convierte en el *sine qua non* del acto amoroso:

Qui querit coitum, si vim post oscula differt,
 Rusticus est, numquam dignus amore magis.
 (vv. 301-302)

Así leemos en el manual de cortesía conocido como *Facetus, moribus et vita*, esto es: quien quiere el coito y posterga el uso de la fuerza es un villano indigno de amor⁴¹. Estas instrucciones quedan explicitadas por Venus en el *Pamphilus sive de arte amandi*: «Si locus est, illi iocundis uiribus insta». También la Anus espolea a Pánfilo para que muestre su hombría en cuanto sea oportuno con su «te precor esse uirum» (v. 546). Pero no quedaron tan lejanos estos mores eróticos de la España de Rojas. En defensa de la honestidad femenina, Juan Rodríguez del Padrón, en su *Triunfo de las donas*, da cuenta de cómo la mujer hace el amor «en son de forçada, el onbre en son de forçador» (1982: 222). Al decir de Juan Ruiz, «con poquilla de fuerza finca más desculpada». Con los remilgos y el empleo de la fuerza, la doncella puede aminorar la culpa de haber perdido su doncellez, o al menos guardar las apariencias; y, al mismo tiempo, tal contienda aviva el deseo del amante y a menudo también el de ella. Cerca están también las «bodas sordas» del *Tirant lo Blanc*, que tan bien Rafael Beltrán (1990) ha sabido poner en diálogo con la *Tragicomedia*. Allí, las «escenas lúbricas» y

39.— «El que ha conseguido besos y no ha conseguido también lo demás, será digno de perder incluso lo que se le dio. ¿Cuánto te habría faltado, después de los besos, para colmar tu deseo? ¡Ay de mí, eso ha sido necedad y no vergüenza. Aunque le des el nombre de violencia: a las mujeres les gusta esa clase de violencia; lo que les produce placer, desean darlo muchas veces obligadas por la fuerza. Todas se alegran de haber sido violadas en un arrebato imprevisto de pasión y consideran como un regalo esa desvergüenza. Por el contrario la que, pudiendo haber sido forzada, se retira intacta, aunque finja alegría en su rostro, estará triste». La traducción es de Vicente Cristóbal López.

40.— Es preciso advertir que Ovidio sí presta particular atención al placer compartido durante el coito, ofreciendo consejos relativos a posiciones y a la consecución del orgasmo mutuo: «Sentiat ex imis venerem resoluta medullis / Femina, et ex aequo res iuuet illa duos» (libro III, vv. 793-794), aspectos completamente ignorados por los refundidores medievales.

41.— He citado por Devid Paolini (2010: 46), a quien remito para más ejemplos sobre este *ars amandi*.

«cuadros lascivos» de los que hablara Menéndez Pelayo se desarrollan a partir de los consejos amorosos expuestos. Placerdemivida, dando cuenta de lo visto y oído a hurtadillas, atestigua la «gran prisa» (cap. 163: 413) con que Diafebus besaba y desnudaba a la virgen Estefanía. Ella se resistía: «¡Ay, señor, que me hacéis daño! Compadeceos un poco de mí y no me queráis matar del todo (...) ¿Qué haré, triste de mí? El dolor me obliga a gritar y, por lo que veo, estáis decidido a matarme». Tan decidido estaba que la remata con un tapaboca. Y no será muy distinto lo que viva Carmesina con Tirant, que, si bien no pierde su virginidad esa noche, cuando le llega el momento, a la altura del capítulo 436, ha de resistir la «belicosa fuerza» del caballero enamorado (814). Ella intenta disuadirlo: «no por la fuerza, sino con ingeniosos halagos y dulces engaños se logran [los combates del amor]». Pero no tiene éxito: «¡Ay, Señor! ¿Cómo puede deleitaros una cosa forzada? ¡Ay! ¿Puede permitiros el amor que hagáis daño a la cosa amada? Deteneos, señor, por vuestra virtud y acostumbrada nobleza. (...) Tened piedad (...) ¿Eso es lo que yo tanto deseaba? ¡Oh esperanza de mi vida, aquí tienes a tu princesa muerta!». Es plausible imaginar que la enamorada no supiera lo que implicaban sus deseos. Pero, con todo, tras despertar de su amortecimiento, retoma su gozo: «Los dos amantes pasaron toda la noche jugando a aquel venturoso deporte que suelen practicar los enamorados» (cap. 437: 815). Tirante comenta en el capítulo 439: «Aprecio tanto haberlo obtenido con violencia como si por libre voluntad me fuese otorgado» (817)⁴².

Tales modos eróticos pervivirían aun en el Siglo de Oro español, según evidencia el siguiente soneto erótico anónimo (aparece en dos códigos, atribuido el uno a un tal Brahojos y el otro a Quevedo):

—¿Qué hacéis, hermosa? —Mírome a este espejo.
 —¿Por qué desnuda? —Por mejor mirarme.
 —¿Qué veis en vos? —Que quiero acá gozarme.
 —Pues, ¿por qué no os gozáis? —No hallo aparejo.
 —¿Qué os falta? —Uno que sea en amor viejo.
 —Pues, ¿qué sabrá ése hacer? —Sabrá forzarme.
 —¿Y cómo os forzaré? —Con abrazarme,
 sin esperar licencia ni consejo.
 —¿Y no os resistiréis? —Muy poca cosa.
 —¿Y qué tanto? —Menos que aquí lo digo,
 que él me sabrá vencer si es avisado.

42.— Resulta interesante la opinión de Beltrán: «Rojas se compadece de Melibea, mientras que Martorell se mofa despiadadamente de Carmesina, poniendo en boca suya un discurso ridículo» (1990: 106). El crítico también señala el paralelismo entre ambas obras al tener primero lugar las «bodas sordas» de los personajes secundarios (en el caso de la *Tragicomedia*, precede el *factum* entre Pármeno y Areúsa, tan especular del de Calisto y Melibea) y luego el de los protagonistas. Y en ambas obras, por más, los varones protagonistas mueren justo después de satisfacer sus deseos.

–¿Y si os deja por veros regurosa?
–Tenerle he yo a este tal por enemigo,
vil, necio, flojo, lacio y apocado.⁴³

Imaginamos que ese «en amor viejo» no es sino un experto en las enseñanzas ovidianas. No faltan consejos similares dirigidos a las damas casadas a fin de hacerse desear por sus maridos y así evitar el desinterés erótico que acompaña el matrimonio:

Siempre habéis de mostrar que sois forzadas,
que os vence el marido, y con reparos
de resistencia siempre habéis de armaros,
y veréis cómo sois más estimadas.

(Alzieu *et al.*, 2000: 30)

Recomiendan estos erotólogos huir del almibarado *agere* de los casados, en que, por zanjar el débito conyugal, los maridos saltan los prolegómenos *ad excitandum feminam* y las casadas, prestas a cumplir su parte, olvidan «aquel su resistir (...) y aquel pidiros que miréis su fama» (Alzieu *et al.*, 2000: 25) típico de la doncella, llegando ambos a un pronto fin sin haber superado obstáculos que aviven su deseo. Pues en tal contienda queda cifrado lo mejor del deleite:

Aquel llegar de presto y abrazalla,
aquel ponerse a fuerzas él y ella,
aquel cruzar sus piernas con las della,
y aquel poder él más y derriballa;
aquel caer debajo y él sobre ella,
y ella cobrirse y él arregazalla,
aquel tomar la lanza y embocalla,
y aquel porfiar dél hasta metella;
aquel jugar de lomos y caderas,
y las palabras blandas y amorosas
que se dicen los dos, apresurados;
aquel volver y andar de mil maneras,
y hacer en este paso otras mil cosas
pierden con sus mujeres los casados.

(Alzieu *et al.*, 2000: 35-36)

Nada más estimable que «el pedir dél y negar ella, / y aquel ponerse a fuerzas él y ella» (37), que «aquel meterse dentro y salir fuera / hasta que la camisa hace pedazos», etcétera⁴⁴. Pero vale insistir: los consejos, aun-

43.– He citado por la antología de Alzieu *et al.* (2000: 12-13), que luego citan la réplica de Vasco en *El vergonzoso en palacio* de Tirso: «¿Piensas de veras que en el mundo ha habido mujer forzada?» (vv. 455-456).

44.– Remito al lector a la elocuente glosa del soneto citado en Alzieu *et al.* (2000: 35-41).

que en su mayoría van dirigidos a las damas, tienen por fin agradar a los maridos para evitar que miren mujer ajena:

Si la dama un poquito se esquivase
cuando quiere gozarla su marido,
haría, con tenerlo un poco en pena,
que con mayor deleite la gozase,
y por ella anduviese tan perdido
que nunca se acordase de la ajena.

(Alzieu *et al.*, 2000: 26)⁴⁵

Antes de proseguir, conviene aducir un último ejemplo. Se halla, esta vez, en el *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo (1438). Tras reprobar el uso de «fechizos, encantamientos e obras diabólicas» y la ayuda de «alcayuetas, fechizeras e adivinadoras» para conseguir el amor (2011: 197), el arcipreste procede a ilustrar cómo «muchas vezes la muger disimula non amar, non querer e non aver» (2011: 199-200). Se hace la fría, pero se quema por dentro y

encúbrelo, porque si lo demostrase, luego piensa que sería poco presciada; e por tanto quiere rogar e ser rogada en todas las cosas, dando a entender que forçada lo faze, que non ha voluntad, diziendo: «¡Yuy, dexadme! ¡Non quiero! ¡Yuy, qué porfiado! (...) ¡Estad en ora buena! ¡Dexadme agora estar! ¡Estad un poco quedo! ¡Ya, por Dios, non seades enojo! ¡Ay, paso, señor, que sodes descortés! ¡Aved ora vergueña! ¿Estáis en vuestro seso? (...) ¡Líbreme Dios deste demoño! ¡Y andad allá si quieres! ¡O cómo sois pesado! ¡Mucho sois enojoso! ¡Ay de mí! ¡Guay de mí! ¡Avad, que me quebráis el dedo! ¡Avad, que me apretáis la mano! ¡El diablo lo troxo aquí! ¡O mesquina! ¡O desventurada! ¡Qué noramala nascí! ¡Mal punto vine aquí! (...) ¿Y piensa que tengo su fuerça? ¡Todos los huesos me a quebrado! ¡Todas las manos me a molidas! (...) ¡O triste de mí! ¿Quién me engañó? ¡Maldita sea la que jamás en ombre se fía, amén!» Esto e otras cosas dizen por se honestar, mas Dios sabe la fuerça que ponen nin la femençia que dan a fuir nin resistir; que dan bozes e están quedas; menean los braços, pero el cuerpo está quedo; gimen e non se mueven; fazen como que ponen toda su fuerça mostrando aver dolor e aver enojo. (2011: 200)

45.— Para este bienhumorado *ars amandi* expuesto en el *Jardín de Venus*, «enunciado por una voz masculina (en el papel de *praeceptor amoris* ovidiano) y destinado a la educación erótica (burlesca, si se quiere) de la mujer», remito al artículo de Javier Blasco (2015; cita en p. 162).

Establecido, pues, el arte de amar más divulgado en el Occidente medieval, ese que tan finamente supo poetizar el clérigo vagante con que abríamos este apartado, toca preguntarnos si los remilgos de Melibea, a la altura de un mes de gozo, responde a esta consabida tradición. Podríamos pensar que el pudor del primer encuentro sí está estrechamente emparentado con estos modos, archisabidos por Calisto, a fin de «fincar más desculpada». También la Lucrecia de Piccolomini se resistía sin menearse demasiado. Pero acaso esta tradición erótica, en la cual nos hemos explayado bastante, nos ayude a comprender las palabras que inmediatamente después pronuncia Melibea: «Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles» (XIX: 321). La respuesta de Calisto no puede ser más atroz: «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas». Es preciso decir que, con frases como esta, el joven no sigue ya la espesa retórica cortesana heredada, sino que revela su grosería con un grado de candidez que incluso resulta conmovedor. Parecería, de otra parte, que hay algo palpitante, nada libresco, en Melibea. Inconforme con los modos corteses —o descorteses— heredados, se nos confiesa deseosa de experimentar otros «mil modos» más delicados que la flagrante rudeza de Calisto. Y al hacerlo, para desconcierto nuestro, se declara toda una experta en el arte de amar.

Nos toca asistir ahora al segundo encuentro erótico entre Euríalo y Lucrecia. Tal vez espere el lector hallar los mismos modos que acabamos de describir, pero, para su sorpresa, será todo lo contrario: la noche de amor vivida por los dos amantes les es más dulce que cualquiera que hayan podido vivir Venus y Marte. Euríalo comienza a explorar morosa y delicadamente cada rincón del cuerpo de su amada, alabando cada parte al mismo tiempo que la besa:

¿Qué cosa ay más hermosa que estos miembros? ¿Cuál blancura mayor? (...) ¡O pecho hermoso!, o tetillas resplandecientes!, ¿es verdad que os trato, es verdad que os tengo, es verdad que venistes a mis manos? ¡O, miembros rollizos! ¡O, cuerpo oloroso!, ¿es verdad que te poseo? Agora sería conveniente el morir siendo este placer fresco (...) ¡O, besos suaves! ¡O, dulces abrazados! ¡O, bocados llenos de mucha dulzura! Ninguno más bienaventuradamente que yo bive, ninguno mejor afortunado. Mas ¡ay, qué ligeras horas! ¡O, embidiosa noche!, ¿por qué huyes? Está quedo, Sol, en lo baxo mucho tiempo. ¿Por qué tan presto traes los cavallos al yugo? Déxalos por mi amor pacer, no te apresses tanto en mi daño⁴⁶. (211-212)

46.— «Quid his membris formosius: quid candidius. (...) O pectus decorum. O papille premende: vos ne tango: vos ne habeo: vos ne meas incidistis manus. O teretes artus. O

Tras las exclamaciones, que se extienden a casi una página, concluye el narrador: «Assí Euríalo, y no menores cosas dezía Lucrecia. Ninguna palabra ni beso passava sin recompensación. Apretava el uno, estreñía el otro. Ni después del juego quedavan lasos o cansados» (212)⁴⁷. De súbito, ha quedado silenciada toda la tradición rauda y violenta antes expuesta. Muy lejos quedamos del goliardo, de Pánfilo, de don Melón y aun de Calisto, y nos acercamos al inusitado júbilo sensual de Melibea.

¿Se referiría Melibea a los «mil modos» empleados por Euríalo y Lucrecia, tan ajenos a la rauda consumación que le puede ofrecer Calisto? No cabe duda de que el proceder de su amante sigue una tradición libresca que poco tiene que ver con la «fuerza vital»⁴⁸ de ella⁴⁹. Y el propio Rojas se encarga de acentuarlo al ponerle en su boca la insolente respuesta del tosco desplumar. ¿Querría Rojas poner en evidencia con tales reclamos la vacuidad de las fórmulas librescas y su incompatibilidad con la «vida real»? Melibea tolera a su modo las convenciones cortesanas, siguiendo los pasos adecuados y sirviéndose de muchas de sus fórmulas, aunque no sin quejarse de ellas. Pero es plausible preguntarnos si tras un mes de encuentros vehementes, ¿no querrá decir la joven que ya basta de seguir las instrucciones literarias, compendiadas a partir de Ovidio y sus lectores medievales, y así contribuye a desmontar la validez del convencionalismo libresco tan parodiado y puesto en entredicho desde los risibles parlamentos del primitivo autor? El texto de Piccolomini no deja de ser ficción, pero, sea lo que fuere, hemos dado con un personaje femenino mucho más afín a Melibea que cualquier otro producido por la literatura previa a la *Tragicomedia*. A juzgar por las concomitancias entre el texto rojano y el *best seller* del italiano, no sería exagerado sugerir que los «mil modos» propuestos por Melibea no distan demasiado de los «mil modos» experimentados por Lucrecia. La sienesa, a decir verdad, no lo tenía tan difícil con su enamorado. Pero la descortesía de Calisto, para bien o para mal, potencia inmensamente la configuración del carácter de Melibea, cuya voz, a diferencia de la de Lucrecia, alcanzamos a oír en pleno *factum*. Si el narrador piccolominiano se conforma con describir de pasada

redolens corpus: te ne ego possideo. Nunc mori satius est (...) O suaui basia. O dulces amplexus O melliflui morsus. Nemo me felicius viuit nemo beacius. Sed heu quam veloces hore. inuida nox: cur fugis. Mane Appollo: mane apud inferos diu. Cur equos tam cito in iugum trahis: sine plus graminis edant» (60).

47.— «Sic Eurialus: nec minima dicebat Lucrecia. Nec osculum nec verbum irrecompensatum preterit Stringebat hic stringebat illa: nec post venerem lassus iacebant» (60).

48.— La expresión es repetida por Lida en su capítulo dedicado a Melibea (1962: 406-470) y *passim*.

49.— José Martínez Torrejón, quien estudia este *gradus raptii* en la *Tragicomedia*, destaca con gran agudeza los indicios conductuales de Calisto que apuntan a la violencia, desde la inicial penetración del «loco saltaparedes» en el huerto hasta el forcejeo retórico y físico ejercido por el desesperado amante y sus impúdicas manos (2005: 176-181). El estudioso apunta con razón que «Melibea es la mejor dispuesta de su especie» (183), muy lejos de sus predecesoras.

el beneplácito de la protagonista, Melibea, en cambio, ofrece explicar a Calisto sus «mil modos» eróticos. Así, quedan invalidadas de un plumazo las prácticas inspiradas en las artes de amor ovidianas, recomendadas en manuales de cortesía medievales siempre dirigidos al varón, poetizadas tan desenfadadamente por los goliardos, conocidas en las universidades a través de obrillas como el *Pamphilus*, inmortalizadas (aunque después silenciadas) por Juan Ruíz y un largo etcétera de exposiciones en el que podríamos incluir el *Specchio d'amore* de Bartolomeo Gottifredi. Melibea, la verdadera protagonista de los amores de la obra, es capaz de superar como ninguna otra las tradiciones heredadas e inaugura nuevas vías de reflexión sobre el erotismo de la España de fines del xv.

La osada conducta erótica de Lucrecia y de Melibea

Muy bien intuye Luce López-Baralt la singularidad de la conducta erótica de Melibea: «Melibea es, sin duda, el personaje femenino que con más valentía y entusiasmo defiende su amor y sus inclinaciones eróticas en la literatura española de la época» (1992: 161). Ya hemos visto cómo la joven rechaza una erótica secular y cómo, además, asume un papel activo en la concepción de la sexualidad. Pero no hemos de limitar nuestra reflexión a las particularidades surgidas en el tálamo venéreo. La extrañeza de Melibea con respecto a la tradición al uso tiene mayor impacto en la manera en que la joven vive su sexualidad. Estamos ante un personaje que ha tomado su erotismo en sus manos y que se responsabiliza de este⁵⁰.

50.— La naturaleza de este trabajo me obliga a reducir —acaso injustamente— a esta nota al pie el hecho de que en las literaturas occidentales sí hubo voces femeninas que celebraron el erotismo libremente y que podrían guardar cierta afinidad con nuestra protagonista. Me refiero, por ejemplo, a las jarchas, esas «encantadoras cancioncillas de amor puestas en boca de una muchacha», al decir de Margit Frenk (2015: 15), «cancioncillas» que pueden llegar a ser muy sensuales, como en aquella en que la muchacha, al decir de Peter Dronke, «aguijonea su deseo con la sugerencia de una nueva forma de hacer el amor» (1995: 110):

*Tant t'amaray, illa con
al-šarti
an taġma' halhali ma'
qurti!*

¡Tanto te amaré, sólo con que
ajuntes mi ajorca del tobillo
con mis pendientes!
(*apud* Dronke 1995: 111)

Comenta con razón Dronke: «Más que una amada es una amante activa» (1995: 110). Viene también al recuerdo aquella jarcha en que la enamorada anhela encontrarse con su enamorado:

*Mew sīdī 'Ibrāhīm
yā nuēmne dolze,
fēn-te mīb
dē nojte.
In nōn, si nōn kērīs
yirē-me tīb
— jgar-me 'a 'ob! —
a ferte.*

Dueño mío, Ibrahim,
oh nombre dulce,
vente a mí
de noche.
Si no, si no quieres,
iréme a ti
— ¡dime adónde! —
a verte. (García Gómez 1965: 50-51)

No pienso que estemos ante una víctima de la astuta Celestina o de la lujuria incontrolada de Calisto. Por el contrario, como bien insiste Lida (1962: 411), estamos ante un personaje de gran capacidad de acción, que al final podrá pronunciar sin titubeos «Todo se ha hecho a mi voluntad» (XX: 329). Es la joven quien coordina una segunda cita con la vieja alcahueta, quien ajusta con esta la hora y el lugar de su primer encuentro con Calisto, quien concierta con su enamorado su primer encuentro nocturno, quien insiste en continuar las citas, y aun quien es capaz de usurpar la voz cantante en la realización de las actividades eróticas. Protesta porque no le sea posible al «género femenino» tomar la iniciativa amorosa. Y aún más: la joven pronuncia una aguerrida defensa de su gozo, sin par en la literatura hispánica. Aduce ejemplos mitológicos como otrora lo hiciera la Lucrecia de Piccolomini —que también es quien planifica los encuentros y se desvive por continuar sus relaciones clandestinas con el extranjero Euríalo— para justificar su yerro, del cual no se siente culpable: «Oye, padre viejo, mis últimas palabras; y si como yo espero las recibes, no culparás mi yerro» (XX: 332). Sí se siente responsable, he de aclarar, del efecto desolador que su «alegre partida», a consecuencia del término de su gozo previo, causará en sus progenitores, mas morirá libre de culpas por haber cedido a los decretos de Natura. Y morirá de la mano de Dios, hecho cómplice suyo, con la ilusión de retomar su gozo desde otras laderas: «¡Oh mi amor y señor Calisto! Espérame, ya voy. Detente, si me esperas. No me incuses la tardanza que hago dando esta última cuenta a mi viejo padre, pues le debo mucho más» (XX: 334). A Dios ofrece su alma y se lanza muy segura de lo que hace como si de un salto de gozo se tratara⁵¹.

También Lucrecia ha de morir para cumplir con la función reprobatoria en la que se inserta la historia de amor narrada. Y comparte con Melibea su predisposición al suicidio: «Determinada estó de morir» (177). Pero su autor no osa permitirle un final tan escandaloso y la hace enfermar y morir de amor, despertando, según señala José Manuel Ruiz Vila (2006: 98), la compasión del lector. Lleva razón Morros Mestres al decir: «Rojas había de hacer que su heroína se matara para evitar convertirse en por-

También en la poesía europea contamos con voces femeninas muy sensuales, como las *puellarum cantica* condenadas por los concilios eclesiásticos entre el siglo VI y IX por «turpia et luxuriosa» (Dronke 1968: 26-32), los versos de las *trovairitz* comtessa de Dia y de Castelloza (véase Riquer 2012), las *cantigas d'amigo* galaicoportuguesas, la lírica de carácter popular, etcétera. Remito al lector a las antologías de García Gómez (1965) y Frenk (2003 y 2015), y a la valiosa colección de estudios de Frenk (2006).

He de añadir, con todo, que, a pesar de las afinidades que podamos percibir, median siglos en los que solían predominar en el mundo literario las artes amatorias expuestas en el desarrollo de este trabajo, tradición en la que se inserta la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, lo cual acentúa la novedad de la protagonista rojana. Más cercana a nuestra obra —y digna de mención— está la sensual Oriana del *Amadís primitivo*, de cuya relación con Melibea se ha ocupado Morros Mestres (2005).

51.— Así lo ve Ivette Martí Caloca (2017).

tavoz de unas ideas que sin ese final trágico habrían escandalizado más de lo que llegó a escandalizar su obra» (2009: 122). Lo mismo podríamos pensar de la inevitable muerte de Lucrecia.

Es momento de preguntarnos cómo se enmarca esta inusitada concepción del erotismo femenino en las obras en que se encuentran. Es sabido que ambas obras se presentan, *prima facie*, como una *reprobatio amoris*, pero, en caso de que demos fe a tal sentido moralizante, hemos de reconocer que no todos sus lectores pudieron advertirlo tan a las claras. Tanto fue así que el autor italiano, ya convertido en el papa Pío II, hubo de hacer una renuncia pública de lo que había escrito: «duo contineri in eo libello, apertam videlicet, sed heu lascivam nimis prudentemque amoris historiam, et morale quod eam consequitur, aedificans dogma. Quorum primus fatuos atque errantes video sectari quamplurimos: alterum, heu dolor, paene nullos» (*apud* Ruiz Vila 2002: 2630). Dicho de otro modo, los lectores se vieron tan seducidos por la provocativa historia de amor que olvidaron la moral que le sigue. ¡Oportuno culpar a los «malos lectores», hermanados con Sozzini, para quien, no olvidemos, fue escrita la historia a fin de que sintiera calor en su ingle! El papa hubo de ser más contundente: «De amore igitur quae scripsimus olim iuvenes, contemnite o mortales, atque respuite, sequimini quae nunc dicimus et seni magis quam iuveni credite. Nec privatum hominem facite quam pontificem: Aeneam reiicite, Pium suscipite» (*apud* Ruiz Vila 2006: 96)⁵². También la moral de la *Tragicomedia* hubo de ser puesta en duda por lectores como fray Antonio de Guevara, uno de los escritores más populares del Renacimiento español, quien en su *Relox de Príncipes* (1529) dictamina:

52.— Ruiz Vila, igual que otros tantos críticos, da fe al carácter moralizante de la *Historia de duobus amantibus* aludiendo a una evolución de Piccolomini con respecto al erotismo. De joven, el italiano fue partidario de que los jóvenes debían experimentar el erotismo para aprender a vivir en este mundo, pues «Qui numquam sensit amoris ignem aut lapis est aut bestia» (*apud* Ruiz Vila 2002: 2628). Él mismo llegó a experimentarlo bastante, llegando a embarazar a una mujer casada. Lo interesante del caso es que el joven envía una carta justificatoria a su padre explicando que no debería ser reprobado, pues un hijo siempre es motivo de alegría y no de pesar, y más aún un nieto. Y concluye diciendo: «Non video, cur tantopere damnari coitus debeat, cum natura, quae nihil perperam operatur, omnibus ingenerit animantibus hunc appetitum, ut genus continuaretur humanum» (*apud* Ruiz Vila 2006: 24). Al mismo argumento naturalista, tan en boga en la época, recurren Euríalo y Celestina. Con todo, para Ruiz Vila (2002) —igual que para Francisco Socas (1995)—, el Piccolomini adulto rechaza el erotismo por considerarlo dañino y enfermizo. A los cuarenta años, proclama: «stomachatus sum, nauseam mihi Venus fecit» (*apud* Socas 1995: 926). De ahí que Ruiz Vila vea en la *Historia* un punto de inflexión en el pensamiento del italiano, confiéndole sinceridad al carácter reprobatorio, ampliado luego con la epístola que enumera los *remedia amoris* (véanse la edición de Socas 1995 y las interpretaciones de Ruiz Vila 2002). Yo no estoy tan seguro de concederle a Piccolomini, o al papa Pío II, la intención moralizante de su obra, pues tal vez la «náusea» que Venus le provoca al cuarentón tenga más de evasión de la embarazosa e infamante etiqueta de *luxuriosus senex* (de la cual también se hubo de cuidar Petrarca; véase Rico 1974: *passim*) y de estrategia eclesiástica que de auténtica conversión. Otro tanto confiesa Pleberio cuando dice haberse librado de las brasas del amor al llegar a los cuarenta años (XXI: 344).

maldigo y reniego de muchos vulgares libros que ay en España, los cuales como unos reloxes quebrados merescían echarse en el fuego para ser otra vez hundidos (...) porque ya tan sin vergüença y ya tan sin conciencia se componen oy libros de amores del mundo (...) Compassion es de ver los días y las noches que consumen en leer libros vanos, es a saber: a Amadís, a Primaleón, a Duarte, a Lucrecia, a Calixto, con la doctrina de los grandes osaré dezir que no passan tiempo, sino que pierden el tiempo, porque alli no dependen cómo se ha de apartar de los vicios, sino qué primores ternán para ser más viciosos. (*apud* Snow 1997: 123-124)

¿Se referirá Guevara a la Lucrecia de la *Historia de duobus amantibus*? Sea lo que fuere, advertimos una vez más que las pretensiones moralizantes no deben ser barrera para considerar de modo genuino el erotismo de los personajes. Es que, como bien explica Pedro M. Cátedra, *La Celestina* se confecciona en un ambiente de «erotología naturalista universitaria» en el que proliferaban numerosas obrillas *de amore*, unas en apariencia serias, como el *Breviloquio de amor e amición* del Tostado y otras más abiertamente irónicas y literarias como el *Tratado de cómo al ome es necesario amar*, atribuido también (quizás espuriamente) al Tostado. Y todos estos tratados, que tienen en común el elemento ficticio y casi siempre van acompañados de alguna coartada o justificación moral, se remontan a un naturalismo amoroso nada ajeno al empleado cazzurramente por Juan Ruiz⁵³. Trasvasadas tales doctrinas salmantinas a odres formales nuevos, se convierten en magma literario romance, a veces peligroso y a veces risible, que podría darle la razón a Juan de Mena cuando afirma que «hablar de amor más es cosa lasciva que moral» (he parafraseado en esta oración a Cátedra 2001: 295-296). Así, *La Celestina* se pergeña en un mundo literario e intelectual muy específico que habría sido en primera instancia bastante cerrado y restringido (2001: 307; 2008). Vienen muy a cuenta las siguientes palabras de Cátedra:

No doy menos relieve a la sexualidad natural que implica a todos los personajes y a sus comportamientos eróticos, que a las declaraciones de Rojas cuando quiere hacernos creer que su obra es una *reprobación de amores* escrita con fines educativos. La afirmación de Rojas es, sencillamente, una afirmación poética, no desde luego ética; escribiendo lo que escribe, se sitúa en la misma línea de la tratadística amorosa. En realidad una y otra

53.- Además de Cátedra (1989 y 2001), véanse Rico (2002), Heusch (1993) y Márquez Villanueva (2005).

cosa se traduce en palabras, en tejido textual, y si el primer aspecto, el sexual comunitario, es una cuestión de estilo y de ambiente, el otro es una cuestión de invención retórica, un modo de situarse en un marco literario compartido por otros escritos que, precisamente por ello, considero homólogos. (2001: 309)

Y es precisamente por tal homología que los creadores de la historia de Calisto y Melibea no solo habrían tenido en cuenta los modelos literarios y teóricos que pululaban en tales décadas, sino que también habrían hallado material valioso en una obrita como la de Piccolomini, que tan rápido llegó a ser un *best seller* internacional y que tan cercano como en 1496 había sido traducida al castellano en el mismo mundillo salmantino. Un estudiante como Rojas —y quienquiera que hubiese escrito el primer auto de *La Celestina*⁵⁴—, acaso partícipe del corrillo interesado en la materia de amores y testigo de cómo los decretos de Natura obraban sobre la carne débil de sus compañeros estudiantes⁵⁵, habría sabido leer muy bien la historia de Euríalo y Lucrecia. En Euríalo, que a menudo se muestra como una caricatura del caballero medieval (Ruiz Vila 2006: 100), fácilmente habría encontrado inspiración a la hora de delinear el débil carácter de Calisto en contraposición a la rareza literaria que representa Melibea, no tan lejana de la enamorada Lucrecia⁵⁶. Ambas protagonistas, a fin de cuentas, necesitan de estos enamorados simplones para poder desarrollarse plenamente como personajes de acción y únicos en su tradición. Dice el narrador que Lucrecia «tenía en cuerpo de muger corazón

54.— En el primer auto hallamos en boca de Celestina las mismas conclusiones divulgadas en el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*: «Has de saber, Pármeno, que Calisto anda de amor quejoso; y no lo juzgues por eso por flaco, que el amor impervio todas las cosas vence. Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas. La primera, que es forzoso 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 dulzura del soberano deleite, que por el Hacedor de las cosas fue puesto, por que el linaje de los hombres se perpetuase, sin lo cual perecería. Y no sólo en la humana especie, mas en los peces, en las bestias, en las aves, en las reptilias; y en lo vegetativo, algunas plantas han este respecto...» (I: 68). También el Euríalo de Piccolomini recurre a los mismos argumentos naturalistas para convencerse a sí mismo de que debe seguir sus pulsiones eróticas: «Natural es esta pasión aun a los brutos animales: las aves y toda cosa viviente la sienten. ¿Para qué, pues, me pongo en resistir a las leyes de natura? Todas las cosas vence el amor. Yo, aparejado estó de le obedecer» (179). El traductor castellano simplifica bastante el pasaje original, si bien conserva todo su sentido.

55.— Sobre la lujuria universitaria, véase Márquez Villanueva (1993: 124 y ss.), quien llega a elocuentes afirmaciones como la siguiente: «La España inquisitorial, casticista y cristiano-vieja fue siempre una sociedad abiertamente misógina a la vez que fornicadora» (155).

56.— Ruiz Vila señala con acierto: «Piccolomini siente especial simpatía por este personaje; la define con todo detalle, mientras que, por el contrario, Euríalo queda ligeramente desdibujado al tiempo que no goza del mismo aprecio por parte de Eneas» (2006: 98). Lo mismo podríamos decir de Rojas. Para Emilio de Miguel Martínez, con razón, «Melibea es uno de los personajes más cabalmente diseñados y desarrollados por Rojas, con comprensión y cariño extraordinarios hacia su condición y circunstancias» (2000: 61).

varonil» (171). Lo mismo podríamos decir de Melibea, inconforme de las obligaciones de su «género femenino». Estamos ante dos personajes femeninos cuya rebeldía erótica no solo rechaza, sino que transforma gran parte de la tradición heredada. No cabe duda de que la esencia literaria de Melibea es erótica: la joven reza de modo erótico, lee de modo erótico, vive de modo erótico y aun muere de modo erótico. Y ello, a mi parecer, sin hacerla una prostituta ni una de esas lujuriosas irrefrenables que impiden la castidad del hombre, al modo de Alfonso Martínez de Toledo. Todo lo contrario: Melibea asume su sexualidad del modo más natural posible, aun con el peso y la angustia traducida en culpa de la postura adoptada por Occidente. En gran medida, podríamos afirmar que la rebeldía de Melibea frente al erotismo tradicional es paralela a la de Rojas frente a la literatura que lo precede. Y me atrevo a sugerir que en la Lucrecia de Piccolomini, sin duda su antecedente literario más cercano, hallamos algo así como la semilla que habría de germinar hasta florecer en la que hoy consideramos la tan humana Melibea.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2006), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos.
- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, eds. (2000), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- BELTRÁN, Rafael (1990), «Las “bodas sordas” en *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*», *Revista de Filología Española*, 70.1-2, pp. 91-117.
- BERNDT, Erna Ruth (1963), *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*, Madrid, Gredos.
- BLASCO, Javier (2015), «En el nombre de Venus: un arte de amar español del siglo XVI», *Lasciva est nobis pagina... Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- BOTTA, Patrizia (1994), «La magia en *La Celestina*», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 12, pp. 37-67.
- CAPELLANUS, Andreas (1985), *De amore. Tratado sobre el amor*, ed. bilingüe de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, El Festín de Esopo.
- Carmina Burana* (1978), trad. Lluís Moles y prólogo de Carlos Yarza, Barcelona, Seix Barral.
- CÁTEDRA, Pedro (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (2001), «Envío», en *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 271-320.
- (2008), «Lectura, polifonía y género en la *Celestina* y su entorno», en *Lectures de La Célestine*, dir. Virginie Dumanoir y Ricardo Sáez, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 103-124.
- CÁTEDRA, Pedro, et al., eds. (2001), *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- CASTRO GUIASOLA, Florentino (1924), *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'*, Madrid.
- CIAVOLELLA, Massimo (1976), *La malattia d'amore dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni.
- CURTIUS, Ernst Robert (1955), *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 2.
- DELICADO, Francisco (2013), *La lozana andaluza*, eds. Folke Gernert y Jacques Joset, Madrid, RAE.
- DEYERMOND, Alan D. (2008), «“El que quiere comer el ave”: Melibea como artículo de consumo», *Medievalia*, 40, pp. 45-52.

- DI CAMILLO, Ottavio (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, vol. 1, Nueva York, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 91-157.
- DRONKE, Peter (1968), *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, 2 vols.
- (1995), *La lírica en la Edad Media*. Barcelona, Ariel.
- FRANK, Rachel (1947), «Four Paradoxes in *The Celestina*», *Romanic Review*, 38.1, pp. 53-68.
- FRENK, Margit, ed. (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 2 vols.
- (2006). *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2015), *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra.
- FRIEDMAN, Lionel J. (1965), «Gradus Amoris», *Romance Philology*, 19.2, pp. 167-177.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1965), *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- GOTTIFREDI, Bartolomeo (1912), «Specchio d'amore. Dialogo di messer Bartolomeo Gottifredi nel quale alle giovani s'insegna innamorarsi», en *Trattati d'amore del Cinquecento*, ed. Giuseppe Zonta, Laterza, pp. 249-304.
- HEUSCH, Carlos (1992), «*La Célestine et la tradition amoureuse médiévale*», *Les Langues Néo-Latines*, 279, pp. 5-24.
- (1993), *La philosophie de l'amour dans l'Espagne du XV^e siècle*, tesis doctoral, París, Université de la Sorbonne Nouvelle.
- LACARRA LANZ, Eukene (2000), «El erotismo en la relación de Calisto y Melibea», en *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina*, ed. Pilar Carrasco, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 127-145.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA.
- LÓPEZ-BARALT, Luce (1992), *Un Kāma Sūtra español*, Madrid, Siruela.
- LUCENA, Luis de (2001), «Repetición de amores», ed. Miguel M. García-Bermejo, en *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, eds. Pedro Cátedra et al., Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 93-160.
- MARCIALES, Miguel (1983), *Sobre problemas rojanos y celestinescos. [Carta al Dr. Stephen Gilman a propósito del libro "The Spain of Fernando de Rojas"]*, Mérida, Universidad de los Andes.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1993), *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos.
- (2005), «La salida de Melibea (Jean de Meung, Juan Ruiz y Fernando de Rojas)», en *Spain's Literary Legacy: Studies in Spanish Literature and*

- Culture from the Middle Ages to the Nineteenth Century. Essays in Honor of Joaquín Gimeno Casalduero*, eds. Katherine Gyékenyesi Gatto e Ingrid Bahler, Nueva Orleans, University Press of the South, pp. 139-166.
- MARTÍ CALOCA, Ivette (2017), «“Saltos de gozo infinitos”: Melibea como gran depredadora», *eHumanista*, 35, pp. 296-310.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (2011), *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Michael Gerli.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José M. (2005), «“Apártate allá, Lucrecia”. La violación de Melibea», en *La Celestina 1499-1999: Selected papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina*, eds. Ottavio di Camillo y John O’Neill, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, pp. 165-187.
- MARTORELL, Joanot y Martí Joan de GALBA (2005), *Tirant lo Blanc*, trad. J. F. Vidal Jové y prologado por Mario Vargas Llosa. Alianza.
- MATOS, Kevin (en prensa), «“Siempre muere y nunca acaba de morir el que ama”: sobre la muerte del amante en algunos textos del medioevo epañol».
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1910), *Orígenes de la novela*, Madrid, vol. 3.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (2000), «Melibea en amores: vida y literatura. “Faltándome Calisto, me falte la vida”», en *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina», Anejo 31 Analecta Malacitana*, ed. Pilar Carrasco, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 29-66.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2002), «“Mira a Bernardo” y los autores de *La Celestina*», *Medioevo Romanzo*, 26.2, pp. 296-310.
- (2003), «Piccolomini y la *Repetición de amores*», *Revista de Filología Española*, 83.3-4, pp. 299-209.
- (2004a), «*La Celestina* como *remedium amoris*», *Hispanic Review*, 72.1, pp. 77-99.
- (2004b), «Una nueva fuente de Luis de Lucena», *Bulletin of Spanish Studies*, 81.1, pp. 1-14.
- (2005), «Oriana y Melibea: de mujer a mujer», *Revista de Literatura Medieval*, 17, pp. 193-220.
- (2009), «Los prólogos en prosa de *La Celestina*», *Celestinesca*, 33, 2009, pp. 115-125.
- NARDI, Bruno (1959), «L’amore e i medici medievali», en *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, ed. Giuseppina Gerardi Marcuzzo, Módena, Società Tip. Editrice Modenese, pp. 517-542.
- (1983), *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza.
- OVIDIO NASÓN, Publio (1957), *The Art of Love, and Other Poems*, ed. bilingüe de J. H. Mozley, Londres, Loeb.
- (1995), *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, trad. Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos.
- Pamphilus de Amore* (1977), eds. Lisardo Rubio y Tomás González Rolán, Barcelona, Bosch.

- PAOLINI, Devid (2010), «El Libro de buen amor y el amor descortés», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coords. Pierre Civil y Françoise Crémoux, vol. 2 (CD-ROM), Iberoamericana, p. 46.
- PENNEY, Clara. L. (1962), Reseña de *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, por Alan Deyermond, *Symposium*, 16.3, pp. 237-238.
- PICCOLOMINI, Eneas Silvio (2001), «Estoria muy verdadera de dos amantes, Eurialo franco y Lucrecia senesa», ed. Ines Ravasani, en *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, eds. Pedro Cátedra et al., Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 161-217.
- (2006), *Cintia. Historia de dos amantes*, ed. José Manuel Ruiz y Vila, Madrid, Akal.
- (2012), *Historia de duobus amantibus. Histoire de deux amants*, ed. Isabelle Hersant, París, Les Belles Lettres.
- RAVASINI, Ines (2003), *Estoria muy verdadera de dos amantes. Traduzione castigliana anonima del XV secolo*, Roma, Bagatto Libri.
- RICO, Francisco (1974), *Vida u obra de Petrarca, I: Lectura del «Secretum»*, Chapel Hill, University of North Carolina
- (2002), «“Por aver mantenencia”. El aristotelismo heterodoxo en el “Libro de buen amor”», en *Estudios de literatura y otras cosas*, Madrid, Destino, pp. 55-91.
- RIQUER, Martín de (2012), *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan (1982), «El triunfo de las donas», en *Obras completas*, ed. C. Hernández Alonso, Madrid, Editora Nacional.
- ROJAS, Fernando de (2011), *La Celestina*, eds. Francisco J. Lobera, Guillerme Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Madrid, RAE.
- RUIZ, Juan (2015), *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra.
- RUIZ VILA, José Manuel (2002), «La *reprobatio amoris* en la obra epistolar de Eneas Silvio Piccolomini», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, eds. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Carlo Brea, vol. III.5, Madrid, Laberinto, pp. 2625-2640.
- (2003), «Los preceptos del *De amore* de Andreas Capellanus en la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini», en *La Universitat de València i l’Humanisme: Studia humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Món*, eds. Ferran Grau Codina, Xavier Gómez Font, Jordi Péres Durà y José María Estellés González, Valencia, Universitat de València, pp. 589-599.
- (2006), «Introducción general» e «Introducción», *Cintia. Historia de dos amantes*, por Eneas Silvio Piccolomini, Madrid, Akal, pp. 11-54; 91-108.
- RUSSELL, Peter E. (1978), «La magia, tema integral de *La Celestina*», *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, pp. 241-276.

- SAN PEDRO, Diego de (2015), *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra.
- SERÉS, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- SNOW, Joseph T. (1997), «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21, pp. 115-173.
- (2017), «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, 41, pp. 153-166.
- SOCAS, Francisco (1995), «Remedios de amor en una carta de Eneas Silvio Piccolomini», *Kolaios*, 4, pp. 923-948.
- VIAN HERRERO, Ana (1990), «El pensamiento mágico en *Celestina*, ‘instrumento de lid o contienda’», *Celestinesca*, 14.2, pp. 41-92.
- WACK, Mary F. (1990), *Lovesickness in the Middle Ages: The Viaticum and its Commentaries*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- WHINNO, Keith (1982), «The *Historia de duobus amantibus* of Aeneas Sylvius Piccolomini (Pope Pius II) and the Development of Spanish Golden-Age Fiction», en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford, Dolphin, pp. 243-255.
- YNDURÁIN, Domingo (1984), «Un aspecto de “La Celestina”», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, pp. 519-540.

El fin del deseo y el comienzo de la unión con Dios: conexiones entre *La Celestina* y la literatura mística del siglo XVI a través del psicoanálisis

Dr. Alfredo Ignacio Poggi
University of North Georgia

RESUMEN

Este artículo conecta la obra de Fernando de Rojas con la literatura mística española del siglo XVI y reconoce en ellas una cosmovisión compartida con respecto al deseo. En ambas visiones, los actores femeninos cobran el protagonismo en la administración del deseo y la inmanencia fragmenta el orden trascendente medieval escolástico. Además, en el espacio privado es donde se negocia el deseo y tiene un efecto concreto en el cuerpo de los participantes. Finalmente, la administración del deseo es llevada hasta las últimas consecuencias: el silencio, la nada y la muerte. Pero mientras que en *La Celestina*, estos elementos tienen una carga negativa, los místicos lo perciben como algo positivo, el camino hacia la divinidad.

PALABRAS CLAVE: deseo, misticismo, inmanencia, femenino.

The end of desire and the beginning of the bond with God: Contacts between *La Celestina* and fifteenth-century mystical literature from the perspective of psychoanalysis

ABSTRACT

This article connects Fernando de Rojas' work with the Spanish mystic literature of the sixteenth century and recognizes in them a shared worldview concerning desire. In both visions, female actors take the center stage in the administration of desire and the immanence fragments the transcendent medieval scholastic order. Also, desire is negotiated in the private space and has a concrete effect on the participants' body. Finally, the administration of desire is carried to the ultimate consequences: silence, nothingness, and death. But while in *Celestina*, these elements have a negative charge, the mystics perceive them as something positive, the path to divinity.

KEY WORDS: desire, mysticism, immanence, feminine.

En su libro *Celestina and the Ends of Desire*¹, Michael Gerli analiza la obra de Fernando de Rojas desde una perspectiva psicoanalítica, presentando una relectura muy creativa de la misma basada en el tratamiento del deseo. Para Gerli, la razón de la popularidad de *La Celestina* desde su publicación hasta la actualidad es su particular representación del deseo, ya no como una búsqueda metafísica, sino más bien como una dinámica inmanente e interior del ser humano, que lo lleva hasta su fatal e inevitable destino: la muerte (6). Gerli afirma: «Desire in *Celestina* comes to its final, temporal, worldly end in Pleberio's soliloquy [...] provoking him to articulate a profound disenchantment with a fundamentally disenchanting universe» (4).

La relectura de *La Celestina* por parte de Gerli, no se limita solo a una mejor comprensión del libro, sino que también quiere mostrar cómo esta obra, con su gran popularidad, significó un cambio de paradigma literario y filosófico, el cual influyó a autores posteriores, especialmente a los del Siglo de Oro español. La gran popularidad de *La Celestina* en el siglo XVI hace pensar en su influencia directa e indirecta en autores como Cervantes o Lope de Vega. Pero también, en el siglo XVI, se dio en la península hispánica un movimiento de escritores místicos, que trataron el tema del deseo como algo central en sus construcciones literarias. A primera vista, pareciera que estos místicos intentaron volver a un tratamiento del deseo medieval, que apuntaba a lo trascendente y desafiaba el universo expuesto en *La Celestina*. De hecho, Gerli contrapone el deseo de unión mística al del presentado en *La Celestina*, como dos realidades opuestas (17).

No obstante, si se toma en cuenta los últimos estudios de Jacques Lacan y Julia Kristeva sobre la mística, la lectura cambia radicalmente. Los místicos españoles del siglo XVI representaron el deseo y sus consecuencias de forma similar a *La Celestina*. En este trabajo, se intentará puntualizar los vínculos entre la obra de Fernando de Rojas y los místicos españoles del siglo XVI, siguiendo un enfoque psicoanalítico.

Es importante aclarar también, que si bien este trabajo reconoce las diferencias marcadas entre los distintos místicos del siglo XVI; por razones de espacio y objetivo de la investigación, se tomarán a todos ellos como un conjunto de análisis, especialmente a los más destacados por la mayoría de los estudios literarios y teológicos, como Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, y San Juan de Ávila. La gran cantidad de investigaciones a través de los siglos, como la de Pedro Sáinz Rodríguez y la de Melquíades Andrés Martín, que han agrupado a todos estos místicos en un mismo conjunto de análisis, con

1. – El libro ganó el 22nd Annual Katherine Singer Kovacs Prize por mejor obra en el campo de la literatura y estudios culturales sobre Iberoamérica concedido por el Modern Language Association (MLA) en el 2012.

visiones y lenguajes comunes, y como parte de un mismo movimiento político-religioso, abalan, de alguna forma, el manejo de estos escritores como una unidad de estudio.

Mujeres, administradoras y sujetos de deseo

Jacques Lacan sostiene que el deseo coincide con la vida, porque si el humano lo satisface, muere (De Kesel, 2013: 193). Para el pensador francés, las personas dependen de sus deseos, ya que éstos últimos son sus fuerzas vitales mientras no sean satisfechos. Para Lacan, el deseo nace en el niño cuando pasa del registro imaginario al simbólico, ya que acepta la metáfora paterna, el nombre del padre, y la noción de que no es el centro del universo. El niño se introduce a lo simbólico cuando resigna ser el falo paterno de su madre, es decir, el objeto de deseo de su madre, y al mismo tiempo, admite la promesa de que alguna vez lo será en otras condiciones simbólicas. Por eso, para Lacan, el objeto de deseo es la ausencia: «Desire is a relation of being to lack. [...] Being comes into existence as an exact function of this lack. Being attains a sense of self in relation to being as a function of this lack, in the experience of desire». (223 – 224).

Tanto *La Celestina* como los místicos del siglo XVI colocan en el centro de sus escritos la ausencia del objeto de deseo, y sus obras se articulan como camino hacia la consumación de éste. Gerli hace notar cómo en *La Celestina* el atractivo personaje de *la puta vieja* fue imponiéndose al de Calisto y Melibea, como actriz principal en la percepción de los lectores. Según expone Gerli: «*The tragicomedia de Calisto y Melibea's early change in name to Celestina is important [...] it serves as an indicator of how the work was perceived, received, and interpreted by its early modern reading public*» (10).

Para Gerli, lo atractivo del personaje de la Celestina es su capacidad de administrar los deseos de los demás, creando conexiones entre ellos y manipulándolos para que no desaparezcan, y al mismo tiempo no se satisfagan (11). *La puta vieja*, según Gerli, logra conectar los deseos de todos los personajes y les da forma a través del lenguaje oral, gestos y objetos simbólicos como el lazo de Melibea (57), ocultando así la ausencia que existe detrás de todo deseo. La Celestina no solo comercia con los deseos de los demás, sino que también les da forma a través del lenguaje.

La habilidad y el conocimiento de la Celestina sobre los deseos humanos hicieron que su personaje cautivara a los lectores, especialmente en el siglo XVI. Este personaje, para Gerli, se presenta como una novedad en el imaginario medieval, de ahí su popularidad. Pero más interesante aún es que el personaje de Celestina representa un ataque y una resistencia al sistema social patriarcal de su época. *La Celestina* contiene discursos contra la sociedad patriarcal de su época no solo porque el personaje fe-

menino de la *puta vieja* domina los deseos de los hombres, sino también porque se presenta a las mujeres como sujetos de deseo.

Las literaturas medievales hasta esa época estaban focalizadas en el hombre como sujeto del deseo, que enamorado de alguna mujer, perseguía apasionadamente su objeto de deseo. En otras palabras, los personajes femeninos estaban limitados a una función de objetos idealizados de deseo, en el cual no tenían voz ni poder de acción. Y así, en las historias de amores cortesanos, se objetivaba a las mujeres. Por el contrario, en *La Celestina*, los personajes femeninos expresan sus deseos y son movidos por ellos. Con ayuda de la Celestina, los personajes femeninos pueden dar forma y nombre a sus deseos, además que estructuran sus decisiones a través de la búsqueda de ellos. Finalmente, los personajes femeninos en *La Celestina* tienen la capacidad de intercambiar sus posiciones en las dinámicas del deseo. Algunas veces se establecen como objetos de deseo de los hombres, pero al mismo tiempo, puede intercambiarse como sujetos, que toman decisiones e intentan lograr su cometido.

Cuando llevamos el mismo análisis a los místicos del siglo XVI, el tratamiento de la figura femenina y su relación con el deseo también se asemeja a *La Celestina*. Por ejemplo, Santa Teresa de Jesús escribe su *Castillo interior* como guía de los deseos para las carmelitas descalzas. En el texto, las mujeres se convierten en sujetos de deseo, que siguen los consejos de Teresa para llegar a su amado. De hecho, Teresa manifiesta las intenciones de su guía en el texto: «Todo es para más desear gozar a el Esposo [...]» (*El Castillo interior*, Moradas sextas, cap. IV). Como una especie de Celestina, Teresa funciona como la intermediaria entre el sujeto y el objeto de deseo. Además, como la Celestina, Teresa alimenta el deseo de las carmelitas descalzas que buscan ayuda en ella para lograr el encuentro con su amado.

Tanto Jacques Lacan como Julia Kristeva emparejan lo místico con lo femenino. Aun cuando sea efectuado por hombres, la visión mística para ambos autores necesita una sensibilidad femenina, con su asociación directa a la idea de *jouissance*. Lacan escribe:

Mysticism isn't everything that isn't politics. It is something serious, about which several people inform is most often women, or bright people like Saint John of the Cross [...] There are men who are just good as women [...] They get the idea or the sense that there must be a *jouissance* that is beyond. Those are the ones we call mystics. (76)

Lacan formulará su concepto de *jouissance* analizando a los místicos y lo femenino:

In Lacan there is a *jouissance* —an «enjoyment» both painful and pleasurable— that is unspeakable. It is beyond the order of words and beyond phallic masculine desire and satisfaction; it is associated with the feminine. It is beyond knowledge and words. It seems to touch the Real order of existence, beyond both the imaginary and the symbolic [...] (Bull, 2000: 230)

Por otro lado, Lacan articula el concepto de goce suplementario, según el cual, el sujeto, especialmente mujeres y místicos, no intentan llenar el goce fálico, sino que le brindan un nuevo valor, permitiéndose tener un goce de la ausencia (Leader y Groves, 2000: 159). Nuñez escribe: «El misticismo aspira a vivir el éxtasis de la fusión con la divinidad, fusión que provoca un goce que escapa al campo del sentido. Este «goce místico» se sitúa, en el decir de Lacan, más allá del falo. El valor de la experiencia mística radica en su vinculación al goce femenino [...]» (Nuñez 4) Y, también, este goce suplementario es inefable, ya que no se puede comprender, pero sí se puede sentir (Nuñez, 2013: 4).

Los místicos del siglo XVI, hombres y mujeres, se configuran a sí mismos, en muchos de sus escritos, como voces y personajes femeninos. Siguiendo la tradición del Cantar de los Cantares, los místicos se articulaban como mujeres en sus voces narrativas en busca de su amado y esposo, Jesús. Por ejemplo, en tres de los cuatro grandes poemas de San Juan de la Cruz, el protagonista adquiere una figura femenina. En su *Cántico Espiritual* es una esposa, en la *Noche Oscura* es nuevamente una mujer, y en la *Llama de Amor Viva* adquiere un personaje maternal (Sesé, 2000: 387-388).

Por otro lado, el objeto de deseo de estos místicos se configura como hombre. Es el caso del libro de Fray Luis de León, llamado *Los Nombres de Cristo*, en el cual se describe a Jesucristo como esposo y amado: «[...] nuestro Esposo que toda la estrechez de amor y de conversación y de unidad de cuerpos, que en el suelo hay entre dos, marido y mujer [...]» (Libro II, Tomo III, cap. V). También San Juan de Ávila escribe sobre el casamiento del Verbo de Dios, como alguien masculino, y la naturaleza humana como alguien femenino (Homilía «Bodas de Dios y los hombres»).

Los místicos del siglo XVI se representan principalmente como figuras femeninas en busca de su objeto de deseo, que es Dios como figura masculina. Si bien lo hacen solo como voz narrativa, revierten la dinámica patriarcal de las historias cortesanas, y colocan a la mujer como sujeto de deseo y no como objeto. Además, la mayoría de estos místicos fueron directores espirituales de religiosas y monjas. En sus escritos, confesiones y conversaciones con sus dirigidas, los místicos intentaron conducir sus pupilas, manteniendo sus deseos vivos hasta que, con el favor de Dios, pudieran llegar al *jouissance* del encuentro de unión perfecta con él.

La grandeza de la popularidad de las obras místicas del siglo XVI pudo estar entonces relacionada a este punto: su capacidad de administrar los deseos de los personajes y los lectores. Como sostiene Lacan: «saints are the administrators of the access to desire» (*apud*. Bull, 2000: 325). Los místicos del siglo XVI intentaron prolongar la espera en sus discípulos del *jouissance*, que se asemeja a la muerte y a la consumación del deseo, manteniendo vivo así su sed por la divinidad. Esta extensión de la consumación de los deseos dio lugar a estos clásicos universales de mística como también a *La Celestina*.

La muerte inmanente, el final de la ruta del deseo

Según Gerli, *La Celestina* rompe con el tratamiento medieval del deseo que se venía dando hasta ese momento y presenta un nuevo enfoque moderno del mismo, centrado en la inmanencia de los objetos de deseo, o en término psicoanalíticos, del Otro:

Whereas desire and ambition in the Middle Ages remained discourses always allied with transcendental subjects (e.g. the redemptive desire or love of God in the context of theology, religion, and metaphysical, or the exalted, transfigurative power of courtly love in secular, courtly setting), in *Celestina* they produce only conflict, violence, and ultimately death, leaving us with a radical, non-transcendental disillusionment with the world. (5)

El soliloquio de Pleberio es sin duda el sustento fundamental de la lectura de *La Celestina* hecha por Gerli. En el último acto de la obra, el padre de Melibea, frente a la catástrofe de la muerte de su hija y la de los demás personajes, exclama al mundo unas palabras, no como un discurso moralizante o consolador, propio de otras historias medievales, sino para expresar la desolación y vacío de la vida humana frente a la muerte. Esto muestra, para Gerli, un desencantamiento del universo, que no busca consuelo en un otro trascendente, sino que se enfrenta al sin sentido. El encuentro con la muerte, el cual se puede identificar a nivel lacaniano con el *jouissance*, significa para Pleberio la ausencia de palabra para brindar sentido a la tragedia de sus vidas. Así, la muerte se asemeja a la nada y finalmente, al silencio. Esto se debe a que está fuera del espacio simbólico y escapa a las conexiones lingüísticas que le pueden dar sentido. Es por eso que queda el silencio y la nada, o el no-sentido fuera del espacio lingüístico-simbólico.

Una conclusión apresurada de la respuesta del movimiento místico del siglo XVI a *La Celestina* sería verlo como un intento de retorno a lo medieval, apuntando el deseo nuevamente a lo trascendente, que es Dios. Sin

embargo, es posible una lectura diferente de autores como Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, no como oposición al universo inmanente de *La Celestina*, sino más bien como reafirmación de éste. De hecho, Julia Kristeva escribe en su libro sobre Santa Teresa de Jesús: «But the mystics, nurturers of this most inner of interiorities inhabited by the All-Other (*le Tout Autre*), transmute it to the outside—and hiddenness becomes a path. Life bursts into fullness, absence into genuine presence, a-theological quest [...]» (parte I, cap. II)

Para Kristeva, el misticismo cristiano representa una transición de la teología al psicoanálisis, ya que «el Otro» está dentro del sujeto y no fuera. Esto significa, para Kristeva, una búsqueda de la transcendencia inmanente desde dentro del cuerpo (Bardley, 2008: 280). La psicoanalista escribe:

Whereas in canonical faith all souls are divine and by the same token immortal, I use the word «mystical» to denote a psychosomatic experience that reveals the erotic secrets of that faith in a parlance that it either constructs or silently refuses. In the mystical experience an extraordinary union comes about—while the speaker is in life—between the soul and his or her God, the finite cleaving to the infinite in order to consummate its true eternity, «alone with God» in the most immediate, intimate sense of a successful incarnation and indwelling. The body wounded by desire experiences and signifies its unspeakable union with the «fundamental principle of being» (Lalande), with the Other (Lacan), with «Christ's humanity» (Saint Teresa of Avila). (Kristeva, 2014: parte I, cap. II)

Siguiendo la idea de Kristeva, se puede decir que los místicos españoles del siglo *xvi*, en general, defendieron un universo inmanente, similar al de *La Celestina*. Por ejemplo, una de las características peculiares de la espiritualidad de San Ignacio de Loyola es la capacidad de ver a Dios en la inmanencia del mundo, en todas las cosas: «[...] Dios trabaja y labora por mí en todas las cosas criadas sobre la haz de la tierra» (236).

La búsqueda de Dios no se da para estos religiosos en un universo externo y objetivo como el escolástico, sino en la persecución de un deseo interno e inmanente, que finaliza con un encuentro místico, similar a la muerte. Muchos especialistas han puntualizado que el encuentro místico se asemeja a la muerte. Por ejemplo, Bernard Sesé afirma: «La experiencia mística es una vivencia del gozo, confundida con la muerte, puesto que colma el deseo y, por lo tanto, lo aniquila». (386). Y al mismo tiempo, lo real también puede ser vinculado a la muerte: «[...] losing oneself in the object of desire is—instead of linking up with it—leaving the only realm in

which a libidinal being is able to live (the symbolic order). It means joining the real, which for a desiring subject implies death» (De Kesel, 2013: 202).

San Juan de Ávila escribe: «[...] fue la muerte cosa ordenada para tu bien y provecho, no para tu mal, como tú piensas, y por eso le ames» (Homilía: «No tomes pena en los difuntos»). Como sus versos «muero porque no muero», Santa Teresa también afirma en la misma línea: «Desta mercedes tan grandes queda el alma tan deseosa de gozar del todo al que se las hace [...] unas ansias grandísimas de morirse [...]» (*El castillo interior*, Moradas sextas, cap. VI).

Una objeción a primera vista sería que la muerte en los místicos tiene un significado, mientras que en *La Celestina* no. El soliloquio de Pleberio es solo una prueba del universo desencantado que presenta *La Celestina* a lo largo de la obra. Un deseo, que no tiene contenido moral, sino que conlleva al destino fatal de la muerte, el silencio y la nada, sin trascendencia. En término lacaniano, es la irrupción de lo real, a través del *jouissance*, el cual no puede ser representado ni aporta significado a la existencia, ya que está más allá de lo simbólico y lo imaginario.

Pero los místicos también aspiran a una unión con Dios que se asemeja a la muerte y está en el plano de lo real lacaniano y por ende, no tiene significado. Frente a la teología escolástica, los místicos españoles del siglo XVI se plantearon una ascensión a Dios desde el interior, que conllevaba un no saber, el silencio y la nada (Andrés, 1994: 19). De ahí sus énfasis en palabras como noche, tinieblas, oscuridad, silencio, para describir el encuentro con Dios.

San Juan de la Cruz escribe: «[...] el alma ha de estar en tinieblas para tener luz en este camino». (*Subida del Monte Carmelo*, libro II, cap. III). Además, en su dibujo del *Monte de perfección*, presenta el camino central de ascensión a Dios, nombrando cinco veces las palabras nada, como señales que conducen al encuentro místico. También Santa Teresa identifica la incapacidad de significación del encuentro divino en el plano de lo real lacaniano: «¡Oh hermanas! ¿Cómo os podría yo decir la riqueza y tesoros y deleites, que hay [...]? Creo fuera mejor no decir nada de las que faltan, pues no se ha de saber decir, ni el entendimiento lo sabe entender, ni las comparaciones pueden servir de declararlo [...]» (*El castillo interior*, Moradas quintas, cap. V). San Juan de Ávila, igualmente, aconseja: «[...] negar tenéis vuestro saber para haber de entenderlo» (Homilía: «El que quisiere a mí, niéguese a sí»)

Como en *La Celestina*, los místicos españoles del siglo XVI creen que el ser humano debe seguir sus deseos. Los términos como el deseoso, el peregrino, el codicioso, o el varón del deseo, son constantemente utilizados por los místicos para describir el ser humano, pero no con un tono negativo, sino más bien positivo, ya que solo este movimiento interno lo puede llevar a Dios (Andrés, 1994: 101-103). Y a su vez, también para los místicos, como en *La Celestina*, el perseguimiento del deseo lleva a la

muerte, a las tinieblas, y al no saber, donde se encuentran con Dios. San Juan de la Cruz escribe: «[...] poder entrar en esta oscuridad interior, que es la desnudez espiritual de todas las cosas, así sensuales como espirituales, solo estribando en pura fe y subiendo por ella a Dios» (*Subida al Monte Carmelo*, libro II, cap. I).

En este sentido, los místicos españoles del siglo XVI, al igual que los personajes de *La Celestina*, enfatizaron la búsqueda del deseo hasta sus máximas consecuencias, que los llevaron a entrar al plano de lo real, encarnado en la muerte. San Juan de Ávila exclama: «Muere en todo en Cristo, porque vivas para siempre con Él. Mata a todo lo del mundo, a todos sus deseos [...]» (Homilía «No tomes pena de los difuntos»). Fray Luis de León, igualmente, escribe: «[...] en El recibimos todos muerte [...] y muertos para nunca vivir más de aquella manera de ser y vida» (tomo I, cap. IX).

En definitiva, lo que parecían visiones de universos contrapuestos entre *La Celestina* y los místicos del siglo XVI, son en realidad perspectivas similares. El sin sentido, el silencio y la nada eran fundamentales en la construcción de las teologías místicas. Con el goce suplementario, los místicos se regocijaban de la ausencia. Más aún, los textos místicos del siglo XVI, siguiendo la tradición de la teología negativa, aceptan la paradoja como parte del camino del deseo y el encuentro con «el Otro». Kristeva puntualiza esto de la siguiente manera:

The impossible desire for a lacking love object is exaltation and pain that are hidden, reticent, at once thrilling and morbid. Excess or emptiness? Or both? [...] Life bursts into fullness, absence into genuine presence, suffering into bliss, mortification into delight, Nothingness into ecstasy, and vice versa. (parte I, cap. II)

Además, para Gerli, el tratamiento particular del deseo por parte de *La Celestina*, implica su carácter amoral del mismo. La persecución del deseo con su fatal destino no tiene en la obra una finalidad moralizante, propia de las historias medievales. *La Celestina* traslada la explicación de la fatalidad del deseo de un plano moral a uno existencial. Es así que la obra ni si quiera busca una estrategia moralizante, al estilo kantiano, para fundar un sentido a las tragedias de Calisto y Melíbea.

Al igual que *La Celestina*, la persecución del deseo por parte de los místicos superar el discurso moral. Para la mayoría de los místicos del siglo XVI, la ascensión del hombre hacia Dios, y su encuentro en lo real laciano, desarticula cualquier intención moralizante. Como Melquiades Andrés explica: «[...] la misma doctrina de San Juan de la Cruz: al llegar a la cima, para el justo no hay ley, él mismo se es ley. Ambos, lo mismo que Teresa de Jesús, se encuentran en esa cima [...] que se sienten libres de toda traba puramente legal [...]» (357).

La unión mística se coloca así más allá de la justificación moral y la descripción simbólica, ya que se trata de un encuentro amoroso que no se sabe, pero se siente. San Juan de la Cruz sugiere en sus comentarios sobre su *Cántico Espiritual*: «[...] los dichos de amor en inteligencia mística, [...] ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde él mora, hace entender? Y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir?» (San Juan de la Cruz 2).

Tanto San Juan de la Cruz como Santa Teresa de Ávila, reconocen que el encuentro místico no se puede comprender, pero sí sentir. Y esa experiencia ayuda a los sujetos a moverse hacia el objeto de su deseo. La unión mística se asemeja a una noche oscura, que Pleberio tuvo que enfrentar en el acto final de *La Celestina*: «[...] the work [Celestina] reveals [...] that the dark object of human desire is protean, nameless, or ineffable, [...] desire's movimiento towards death [...]» (Gerli, 2011: 29).

Localización interna de los deseos y el placer de contemplar

Otro de los elementos interesantes del análisis de *La Celestina* por parte de Gerli, es su exposición sobre las descripciones de los espacios físicos y corporales como símbolos de deseo y lucha psicológica. Gerli reconoce en *La Celestina* un esfuerzo descriptivo de los espacios internos del ser humano. Aun cuando la ciudad se presenta en la obra como una realidad físicamente existente, se trata de una construcción literaria que le sirve al autor de *La Celestina* para describir los movimientos de deseos que se establecen entre los personajes, además que sirve para desvelar las categorías sociales, económicas y políticas de ese momento. Por un lado, se enfatiza el espacio privado de los personajes, asemejándose a su dimensión psicológica. Y por otro lado, los espacios físicos externos tienen la función de describir las dinámicas de deseo, las cuales siguen siendo internas de los personajes.

Esta dinámica hacia el interior también puede apreciarse en los místicos del siglo XVI. De hecho, para Sainz Rodríguez, una de las características más particulares de este movimiento, a diferencia de místicos medievales anteriores, es su énfasis en la interioridad humana (310-314). Los místicos del siglo XVI perciben el alma humana como un espacio privado donde se dan las batallas de los deseos. De ahí, la necesidad de la dirección espiritual, ya no dogmática ni ontológica, sino experiencial y psicológica (Sainz, 1994: 312). San Ignacio afirma al respecto: «[...] quanto más nuestra ánima se halla sola y apartada, se hace más apta para se acercar y llegar a su Criador y Señor [...]» (Ejercicios espirituales 20). Santa Teresa escribe en la misma línea: «[...] el alma ya queda herida del amor del Esposo, y procura más lugar para estar sola [...] Está tan esculpida en el alma aquella vista, que todo su deseo es tornarla a gozar». (*El Castillo interior*, Moradas sextas, cap. I).

Y a su vez, los místicos utilizaban en sus escritores metáforas espaciales para representar esos movimientos de los deseos. El caso más emblemático es el *Castillo Interior o Moradas* de Santa Teresa de Jesús: «[...] considerar nuestra alma como un castillo todo de diamante u muy claro cristal, a donde hay muchos aposentos, ansí como en el cielo hay muchas Moradas». (*El Castillo interior*, Moradas primeras, cap. I). En él, Teresa presenta un itinerario de viaje teológico, experiencial y pedagógico por el interior, en las cuales se encuentran siete moradas. También los otros místicos utilizan la imaginación espacial para describir los movimientos del alma. Uno de los casos emblemáticos es San Ignacio del Loyola, quien hizo de la práctica imaginativa de los lugares sagrados y del infierno el centro de sus ejercicios espirituales (91).

Gerli describe cómo las descripciones de los cuerpos en la obra de Fernando de Rojas, al igual que los espacios físicos de la ciudad, tiene una función metafórica y política, por ejemplo, la cicatriz del personaje la Celestina. Por otro lado, al igual que en *La Celestina*, el camino interior del deseo en los místicos tiene una repercusión en el cuerpo. Por ejemplo, en sus escritos, Santa Teresa describe con énfasis sus éxtasis, levitaciones y cambios corporales: «[...] el cuerpo torna algo en sí y alienta para tornarse a morir y dar mayor vida a el alma [...] y con todo no dura mucho tan gran éstasi». (*El Castillo interior*, Moradas sextas, cap. IV). También San Ignacio reconoce el impacto no solo de la unión con Dios, sino de la desunión con El: «[...] mirar toda mi corrupción y fealdad corpórea; se mirarme como una llaga y postema, de donde ha salido tantos pecados y tantas maldades [...]» (Ejercicios espirituales 58) La manifestación del deseo en el cuerpo de los místicos genera también matrices políticas y de legitimidad, que son utilizados por éstos para difundir su visión de Iglesia y vida religiosa.

Finalmente, Gerli expone cómo queda de manifiesto en *La Celestina* la búsqueda por ver o escuchar el objeto de deseo, en una especie de voyerismo, al margen de su obtención real. Como una especie de imaginación erótica, el mirar y escuchar juega un papel importante en la trama de *La Celestina*. Aquí nuevamente *La Celestina* se encuentra con los místicos del siglo XVI y sus énfasis en la contemplación. La importancia de la percepción del objeto de deseo por parte del místico se asemeja muchas veces con la obtención del mismo. De hecho, la frase encuentro místico puede ser intercambiable por el de visión mística. Al místico no le preocupa no entender a su amado, pero sí desea percibirlo y experimentarlo.

Por ejemplo, los sentidos son cruciales en los Ejercicios espirituales del fundador de los jesuitas, San Ignacio, ya que los dirigidos deben imaginar diferentes escenarios donde se encuentran con Dios y consigo mismo. En el primer ejercicio, por ejemplo, los dirigidos deben imaginar el infierno, y San Ignacio aconseja:

El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos [...] oír con las orejas llantos, alaridos, voces [...] oler con el olfato humo, piedra, azufre [...] gustar con el gusto cosas amargas [...] tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan lás ánimas. (66-70)

Esto lo repite en los siguientes ejercicios, pero ya imaginando la vida de Jesús y su resurrección, además del encuentro con él en un espacio celestial. Lo mismo puede decirse del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, en el que la esposa utiliza todos sus sentidos para contemplar los rastros de su amado, hasta encontrarlo y dormir o morir entre sus brazos.

Conclusión

Después de analizar el tratamiento del deseo en los místicos del siglo XVI a través de categorías psicoanalíticas, especialmente de Jacques Lacan y Julia Kristeva, se pudo mostrar grandes similitudes con respecto a *La Celestina*. Mientras que a primera vista, los místicos del siglo XVI parecieran constituir un movimiento religioso que intenta volver a la visión medieval de los deseos y así combatir el universo presentado por *La Celestina*; en un análisis más profundo, se pudo notar cómo ambos fenómenos literarios utilizan una cosmovisión compartida, y a su vez, llegan a la misma conclusión.

Primero, como *La Celestina*, los místicos del siglo XVI utilizaron la figura de la mujer como administradora y sujeto de deseo, en su voz narrativa y en sus personajes. Rompiendo con la idea de la mujer como solo objeto ideal de deseo en las historias medievales cortesanas, *La Celestina* y posteriormente los místicos del siglo XVI, reconocieron en las mujeres sus capacidades de desear y tomar decisiones. Los místicos se describen a sí mismos como una esposa y una amante, en muchos de sus escritos, quien busca su objeto de deseo, Jesucristo, encarnado en la figura de un esposo, amante, o rey. La mística que mejor ejemplifica esa figura de mujer administradora y sujeto de deseo es sin duda San Teresa de Jesús.

Segundo, como *La Celestina*, los místicos del siglo XVI defendieron la inmanencia, en la cual la espiritualidad del hombre o mujer se da en la naturaleza humana y no fuera de ella. Mientras que las reformas de Lutero y Calvino pusieron a un Dios totalmente trascendente, para evitar que continuaran las manipulaciones políticas-religiosas por una naturaleza humana pervertida, las reformas de los místicos colocaron a la divinidad en la misma inmanencia del mundo o en el interior del hombre/mujer.

Tercero, al igual que en *La Celestina*, los místicos del siglo XVI también administraban los deseos y los llevaban hasta sus últimas consecuencias, el *jouissance* en el registro de lo real. La muerte, la nada y el silencio que

quedaron después del soliloquio de Pleberio, se asemeja a las descripciones de los místicos en su encuentro con Dios. Pero mientras que en *La Celestina* esto parece tener una carga negativa, para los místicos del siglo XVI significaba una fuente del gozo suplementario. Como afirma San Juan de Ávila: «Por terrible y espantosa y despreciada que aparezca la muerte, hay en ella mucho y muy grandes provechos y bienes [...]» (Homilía «No tomes pena de los difuntos»).

Cuarto, como en *La Celestina*, los místicos del siglo XVI dan clara importancia al espacio privado del ser humano, ya que es donde se negocian los deseos, y los describen con figuras arquitectónicas, como por ejemplo, *El Castillo Interior o Moradas o El Monte Carmelo*. También, al igual que *La Celestina*, los místicos españoles del siglo XVI enfatizan cómo el deseo tiene un efecto sobre el cuerpo. Los místicos como San Juan de la Cruz, San Ignacio de Loyola y Santa Teresa de Jesús no abandonan o desprecian el cuerpo en sentido neoplatónico. Sino que consideran que los deseos del alma tienen un impacto en el cuerpo, tanto positivo como negativo. De ahí, las descripciones de éxtasis, levitaciones o marcas en el cuerpo de los encuentros místicos. Finalmente, al igual que en *La Celestina*, querer mirar y escuchar al objeto de deseo cobra una relevancia clave en los escritos místicos.

Ahora bien, estas similitudes en el enfoque de los deseos, y por lo tanto inconscientes, entre *La Celestina* y los místicos del siglo XVI puede sugerir alguna de las siguientes hipótesis. Una es que al ser *La Celestina* una obra muy popular en el siglo XVI y la mayoría de los místicos grandes lectores, es muy probable una influencia de la primera sobre los segundos, quizás no a nivel consciente, pero sí inconsciente.

Otra hipótesis posible es que *La Celestina* y su particular tratamiento de los deseos que conllevan a un universo fragmentado, represente un sentir general del siglo XV, que se extendió o profundizó en el XVI. De ahí, que los trabajos de los místicos estarían siendo moldeados por una cosmovisión compartida en la España del siglo XVI, y no por una obra particular como *La Celestina*.

Por último, aun cuando los místicos comparten de cierta manera el mismo final que *La Celestina*, al perseguir sus deseos, esto no da como resultado un universo desencantado, intrascendente, y secular. Lo que los místicos están haciendo, al igual que lo hizo Lutero y Calvino, es replantearse la trascendencia, la espiritualidad y la religiosidad humana, ya no como un sistema escolástico objetivo e inmóvil, sino como un movimiento existencial, individual y vital. El hombre religioso de la época ya no encuentra consuelo de sus desgracias personales en la teología sistemática tomista, sino que lo busca en una teología más existencialista y experiencial.

Estas similitudes con los místicos, nos hace pensar a su vez que la obra de *La Celestina* no representa, consciente o inconscientemente, el fin de lo sobrenatural, lo cual es demasiado radical si tenemos en cuenta su

contexto histórico. Sino que más bien, puede ser que prevea un cambio de paradigma en la manera de pensar lo sobrenatural, no como fuerzas y sitios idílicos o demoníacos que solo se veían en no-lugares, sino que se presentaba en la vida cotidiana. Pareciera que para *La Celestina*, las fuerzas del bien y el mal actúan en un ambiente casual, cotidiano y paradójico. Y las corrientes de humanización de Jesucristo en esa época son una muestra de esta direccionalidad hacia una sobrenaturalidad inmanente, aunque parezca una paradoja. De hecho, los místicos utilizan la paradoja como un camino hacia Dios.

Bibliografía

- ANDRÉS MARTÍN, Melquiades. *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*. 44 Vol. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994. Impreso.
- BARRY, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. New York: Manchester University Press, 1995. Impreso.
- BRADLEY, Arthur. «'Mystic Atheism': Julia Kristeva's Negative Theology». *Theology & Sexuality*, 14.3 (2008): 279-92. Impreso.
- BULL, Graham E. «Desire in Psychoanalysis and Religion: A Lacanian Approach». *Pacífica*, 13 (2000): 310-325. Digital.
- CLÉMENT, Catherine, and Julia Kristeva. *The Feminine and the Sacred*. New York: Columbia University Press, 2001. Impreso.
- DAVIS, Robert y Ronald Schleifer. *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. New York: Longman, 1989. Impreso.
- DE KESEL, Marc. «Misers Or Lovers? how a Reflection on Christian Mysticism Caused a Shift in Jacques Lacan's Object Theory». *Continental Philosophy Review*, 46.2 (2013): 189-208. Impreso.
- DOOHAN, L. *The Contemporary challenge of John of the Cross*. Washington: ICS Publication, 1995. Impreso.
- FRAY LUIS DE LEÓN. *Obras Completas*. Ebookclasicos, 2015. Digital.
- GERLI, Michael. *'Celestina' and the Ends of Desire*. Toronto: University of Toronto Press, 2011. Impreso.
- IGNACIO DE LOYOLA, *Obras*. Ediciones La Biblioteca Digital, 2012. Digital.
- KRISTEVA, Julia. *Teresa, My Love: An Imagined Life of the Saint of Avila*. NY: Columbia University Press, 2014. Digital.
- LACAN, Jacques. *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. The Seminar of Jacques Lacan. Book XX. Encore 1972-1973*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Bruce Fink. NY: W.W. Norton & Company, 1975. Impreso.
- LEADER, Darian y Groves, Judy. *Lacan*. Ed. Richard Appignanesi. Buenos Aires: Era Naciente SRL, 2002. Impreso.
- LECHTE, John. *Julia Kristeva*. New York: Routledge, 1990. Impreso.
- NÚÑEZ, Silvia M. «Entréme donde no supe y quedéme no sabiendo». *Departamento de Psicoanálisis*. Universidad John Kennedy, Argentina. Web. 15 Nov. 2013.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Madrid: Catedra, 1998. Impreso.
- SAN JUAN DE ÁVILA. *Obras Completas*. Ebookclasicos, 2015. Digital.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. *Cántico Espiritual A. 1584*. Portal Carmelitano. Web. 12 Nov. 2013.
- . *Obras Completas*. Ebookclasicos, 2015. Digital.

- SÁINZ RODRÍGUEZ, Pedro, 1898. *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. 18 Vol. Madrid: Espasa-Calpe, 1984. Impreso.
- SANTA TERESA DE JESÚS. *Obras Completas*. Ebookclasicos, 2015. Digital.
- SAYERS, Janet. «Marion Milner, Mysticism and Psychoanalysis». *The International journal of psycho-analysis*, 83.1 (2002): 105-20. Impreso.
- SEGAL, Robert A. «Mysticism and Psychoanalysis». *Religious Studies Review*, 37.1 (2011): 1-18. Impreso.
- SEGGINK, Otger. *Juan De La Cruz, Espíritu De Llama: Estudios Con Ocasión Del Cuarto Centenario De Su Muerte (1591-1991)*. Vol. 1. Roma: Institution Carmelitanum, 1991. Impreso.
- SÉSE, Bernard. «San Juan de la Cruz y la Cuestión de lo Femenino». *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998*. Vol. I y II. Ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Madrid: Castalia-Centro Virtual Cervantes, 2000. Digital.

De nuevo sobre la ortotipografía de las *Comedias* de Toledo 1500 y Burgos 1499-1502 (?) y *Tragicomedias* de Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Usos gráficos de h, i, y, g, j, x

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

Antonio Sánchez Sánchez-Serrano
Expofesor de la Universidad Complutense

RESUMEN

Mediante criterios cuantitativos, se estudian detenidamente los usos de las grafías *h, i, y, x, g, j* en función de su posición en las palabras y teniendo en cuenta las coincidencias y divergencias en las cuatro ediciones consignadas en el título. Del estudio se deducen conclusiones sobre el estado de la ortografía castellana de la época, basadas en los miles de datos extraídos de dichas ediciones, de fácil acceso para los lectores del presente estudio.

PALABRAS CLAVE: Pedro Hagenbach, Fadrique de Basilea, Jorge Coci, Juan Joffre, ortografía, tipografía, impresores.

Once more about the orthotypography of the Toledo, 1500 and Burgos, 1499 *Comedias* and the Zaragoza, 1507 and Valencia, 1514 *Tragicomedias*. Graphic uses of h, i, y, g, j, x

ABSTRACT

This paper studies quantitatively the uses of letters *h, I, y, x, g, j*, depending on their position in the word and taking into account the coincidences and divergences in the four editions mentioned in the title. The thousands of data extracted, now made available to the reader, will allow drawing several conclusions relating the state of Castilian spelling at that time.

KEYWORDS: Pedro Hagenbach, Fadrique de Basilea, Jorge Coci, Juan Joffre, orthography, typography, printing press.

Para José Luis Canet Vallés

Preámbulo

Este artículo es parte integrante de un amplio estudio sobre la materialidad ortotipográfica de las cuatro ediciones citadas en el título que ambos autores estamos realizando en común¹. Hace ahora cuatro años que dimos a conocer tres fases de este estudio. Los dos primeros artículos están publicados en *Celestinesca* 38 (2014). En uno abordamos la cuantificación y catalogación de las abreviaturas², lo que nos condujo a reforzar la tesis de la precedencia de la edición de Toledo sobre la de Burgos. En el otro, la evaluación de las erratas³ nos llevó a rechazar la atribución de Proaza como corrector de pruebas de imprenta y a defender su función como corrector del manuscrito preparado con anterioridad a su impresión en letras de molde; Proaza habría sido, pues, el censor del manuscrito y sus coplas constituyen la aprobación o censura aprobatoria para poder ser estampado en el taller de imprenta y vendido posteriormente, ejercicio ya en práctica antes de la promulgación de la Pragmática de 1502.

También en 2014, en el Primer Congreso Internacional sobre el Libro Medieval y Moderno celebrado en la Universidad de Zaragoza, presentamos una comunicación titulada «Constricciones y libertades ortográficas de los impresores en cuatro ediciones tempranas de *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514»⁴, publicada

1.– Como ya explicamos en nuestro primer trabajo (Sánchez Sánchez-Serrano 2014: 125), una de las razones de haber elegido estas cuatro ediciones es de carácter práctico, dado que las cuatro son especialmente accesibles al lector interesado por existir los facsímiles que se indican en la Bibliografía. Registramos la *Comedia* y la *Tragicomedia* como anónimas, tal y como eran consideradas en la época (Joseph T. Snow 1999-2000, 2001 y 2005-2006; Remedios Prieto de la Iglesia y Antonio Sánchez Sánchez-Serrano 2016).

2.– Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Catalogación, cuantificación y consecuencias editoriales».

3.– Remedios Prieto de la Iglesia, «Erratas y corrector de la impresión: Alonso de Proaza y *Celestina*».

4.– Las grafías de ediciones de la *Celestina* han sido objeto de la atención de varios estudios. Berndt Kelley (1977: 11-14) se detiene en particularidades de la edición de Zaragoza 1507, que Patrizia Botta y Víctor Infantes (1999: 197-198) confirman. Marciales (1985: I, 305-309) muestra cómo la imprenta del periodo rojano se aparta generalmente de las recomendaciones de Nebrija. César García de Lucas (2008) anota algunos aspectos. José Luis Canet (2011: 106-109; 2014) muestra las principales peculiaridades de las tres *Comedias* conservadas, Toledo, Sevilla y Burgos. María Remedios Moralejo Álvarez (2018) establece las características gráficas de la *Tragicomedia* impresa por Coci en 1545 y la impresa por Pedro Bermuz en 1554, ambas de Zaragoza. Fidel Sebastián (2003) se centra en los signos de puntuación de las tres *Comedias* y de las *Tragicomedias* anteriores a 1520. Ivy A. Corfis y John O'Neill (1997) realizan mediante

en el primer volumen (2015) de la Revista Internacional sobre el Libro Antiguo *Titivillus*. En aquel entonces catalogamos y cuantificamos en detalle, aunque sin pretender absoluta exactitud matemática dada la multiplicidad de testimonios tenidos en cuenta, las grafías Ç, Z, C (+e, ï), SC (+e, ï) de los fonemas sibilantes dentales y el uso de las grafías B, V y U atendiendo al lugar que ocuparan en la palabra. Pudimos deducir la existencia de ciertas normas implícitas en el empleo de estas grafías que encasillamos en tres grupos: de carácter ortográfico, de carácter tipográfico y de carácter estético. También observamos cómo los talleres de Pedro Hagenbach, Fadrique de Basilea, Jorge Coci y Juan Joffre obviaban o se alejaban de los criterios ortográficos de Nebrija formulados en su *Gramática de la lengua castellana* (1492)⁵ en tanto que se acercaban a los que López de Velasco recogería muchos años después en su magnífica y fiable *Orthographia y Pronunciación Castellana* (1582)⁶.

Ahora, en el presente artículo, centraremos nuestra atención en la presencia o ausencia de la H y en los usos de las grafías I, Y, G, J, X en las ediciones de referencia siguiendo sustancialmente los parámetros y la metodología que empleamos en el estudio anterior, del que este es continuación⁷. Nuestro objetivo no estaba ni está encaminado a resolver ningún problema ecdótico o de transmisión impresa (aunque nos congratularíamos de que pudiera servir de humilde instrumento para ello), sino, siguiendo la senda de José Luis Canet, a poner de relieve la contribución de los maestros y oficiales de imprenta a la configuración de normas tipográficas y ortográficas. Nos hacemos eco de sus palabras:

sistemas informáticos el cómputo de las palabras y las concordancias de veinte ediciones de la *Celestina* transcritas semipaleográficamente en su monumental obra en CD-ROM, aunque sus cuantificaciones no coinciden siempre con las nuestras dado que su metodología y objetivos son otros y sus datos tienen en cuenta tanto los paratextos como el texto literario propiamente dicho, mientras que nosotros solamente contemplamos este (*Vid.* nota 7).

5.– Nebrija, Antonio de, *Gramática de la Lengua Castellana*, estudio y edición de Antonio Quilis, pp. 63-65, 111-144.

6.– Las posiciones ortográficas de López de Velasco y la repercusión de su obra en los criterios gramaticales posteriores han sido estudiados por Pozuelo Yvancos (1981), para quien «se trata del más extenso tratado sobre la cuestión de nuestra historia de la lingüística clásica» caracterizada por «su rigor metodológico».

7.– Advertencias: a) Los números entre paréntesis indican la frecuencia de las palabras en el conjunto de las cuatro ediciones; b) las cuantificaciones se realizan sobre el texto puramente literario, prescindiendo de los paratextos iniciales y finales dada la falta de uniformidad entre las cuatro ediciones; c) para el cómputo de palabras solo se tiene en cuenta la cuestión que en ese momento se está examinando y tomando en cuenta la categoría gramatical de las palabras homónimas; d) en las cuantificaciones no se incluyen las palabras con erratas si estas afectan de forma inequívoca al caso en estudio; e) en las formas especiales, indicamos su localización en el impreso poniendo su signatura tipográfica entre corchetes: letra del cuaderno y número de la plana, recto (r) y vuelto (v) seguido del número de la línea; f) en las transcripciones de palabras desarrollamos las abreviaturas si estas no afectan a la cuestión que se está tratando en ese momento, en cuyo caso no se contabiliza la palabra.

La bibliografía textual abre nuevas vías para una mejor comprensión de la evolución de la lengua y ortografía de la lengua castellana, teniendo en este proceso más importancia los correctores y componedores de imprenta (algunas veces esta función la realizarán los impresores) que los propios autores, al menos desde el nacimiento de la imprenta hasta mediados del XVI. (Canet 2005: 380)

Usos de la grafía *H*

H- en posición inicial de palabra

En el conjunto de las cuatro ediciones, 874 palabras coinciden en llevar *h-* en posición inicial invariablemente, sin excepción alguna. Atendiendo a su número, ya que esto constituye un índice de fiabilidad, los ejemplos más importantes son: *hombre/s* (377), *hermano* y derivados (160), *humano* y derivados (45) y *hembra/s* (26). Cabe incluir también en este grupo el verbo *honrrar* y el sustantivo *honrra*, con 192 testimonios, no contabilizados en la cifra primera por el hecho de que sus derivados *deshonrrado* y *deshonrra* omiten la *-h-* interior en cuatro de las doce veces que aparecen: dos en Burgos [l_j r:3, l_j r:25] y dos en Valencia [g_v v:33, g_{vj} r:1]⁸.

Más digno de reflexión resulta el caso de *huerto/a* con 62 testimonios, siempre con *h-* inicial. Sin embargo sorprende que sus derivados *ortolano*, *ortelano*, *ortelana* y *ortaliza* se escriban sin *h-* en las 10 veces que hemos registrado entre las cuatro ediciones⁹. Por supuesto que la etimología (del latín *hortus*) justifica el uso de la *h-*, pero por la misma razón haría necesario el comienzo por *h-* de los derivados mencionados.

Por otra parte, el *ossum* latino no justifica la utilización de la *h-* inicial en las 20 ocasiones en que aparece la palabra *huesso/s*. Según aclara López de Velasco¹⁰, el uso de la *h-* en los vocablos que estamos analizando se debe a su comienzo con el diptongo *hue-*, como se percibe también y más claramente en la contraposición entre *olor/es*, *oler*, *olías*, *olorosas* (30), y *huele* (8), si bien por unas razones de carácter tipográfico completamente ajenas a las costumbres actuales: si *huerto*, *hueso*, *huele* y otras palabras con el mismo comienzo¹¹ se escribieran sin *h-*, la letra inicial sería *u-* que, de

8.– Véase nota anterior.

9.– *Ortolano* en Toledo [f iij r:18-19], Burgos [f viij v:19] y Valencia [d vij v:32]; *ortelano* en Zaragoza [g iij r:17-18] y Valencia [f viij r:13]; *ortelana* en Zaragoza [e ij v:34, i iij v:15] y Valencia [h vij r:35]; *ortaliza* en Zaragoza [g iij r:20] y Valencia [f viij r:15].

10.– Juan López de Velasco, *Orthographia y pronuciación castellana*, Burgos, 1582, pp. 138-139.

11.– Como por ejemplo *huelga/s*, *huellas*, *huesped* o *huestantigua*.

acuerdo con las costumbres tipográficas de entonces¹², se convertiría en *v-*, dando lugar a *verto*, *vessos* y *vele*, propiciando dudas sobre la pronunciación de dicha *v-* como consonante o como vocal y por tanto sobre la identificación de la palabra sobre todo en la lectura declamatoria en voz alta a la que alude Proaza en sus coplas finales cuando indica el «modo que se ha de tener leyendo» la *Celestina*.

Presencia o ausencia de H- en el verbo (h)auer y en otras palabras

Dentro de este apartado alcanza singular relieve el verbo *hauer* o *auer*. La lectura, con cierta atención a las grafías, de las cuatro ediciones objeto de nuestro estudio, sugiere la idea de un uso arbitrario de la *h-* como letra inicial de la flexión de dicho verbo. Sin embargo, la cuantificación de sus formas permite detectar algunas normas o, quizá, solo costumbres que, como hemos dicho en otros lugares¹³, parecen tener más relación con los aspectos gráficos y estéticos que con los ortográficos o etimológicos.

La primera evidencia de ello es que, en su mayoría, la utilización de la *h-* inicial está relacionada con la brevedad de la palabra y el presente de indicativo: 1477 con *h-* frente a 114 en que se omite. La inmensa mayoría de estas excepciones se produce en la 2ª persona del singular *as* (109), correspondiendo 78 de ellas a la edición de Zaragoza, en la que superan a la forma con *h-* (52). Como nota adicional añadimos que *hemos* aparece en 12 ocasiones en total, sin que ni una sola vez se haya escrito sin *h-* (*Vid.* Tabla nº 1)¹⁴. Resumiendo: el predominio de la *h-* supone el 92,83% frente al 7,16% sin ella.

Tabla nº 1

12.– Como es sabido, V y U son dos figuras de una misma letra con el doble valor de consonante y vocal, utilizándose una u otra figura dependiendo del lugar que ocupe en las palabras: U en el interior y V al principio. Véase nuestro artículo «Constricciones y libertades ortográficas de los impresores...», pp. 244-248. López de Velasco (1582: 153) es claro al respecto: se pone *h-* «para impedir que la *i* y la *u* vocales quando se le siguen otras vocales en el principio [...] no se conviertan en consonantes».

13.– Remedios Prieto de la Iglesia, «Erratas y corrector de la impresión: Alonso de Proaza y *Celestina*», *Celestinesca* 38 (2014), pp. 113-124. Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514», *Celestinesca* 38 (2014), pp. 125-154. Remedios Prieto de la Iglesia, «Constricciones y libertades ortográficas de los impresores en cuatro ediciones tempranas de *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514», *Tiitvillus* 1 (2015), pp. 243-255.

14.– A veces se verá falta de coincidencia en las sumas de las cuantificaciones, ya en la versión *Comedia* de 16 autos (Toledo y Burgos), ya en la versión *Tragicomedia* de 21 (Zaragoza y Valencia). Ello se debe a la existencia de otras lecturas excepcionales (variantes o erratas) o a la inexistencia de los argumentos de los autos en la edición de Zaragoza. Se señalará la localización de estas excepciones indicando la signatura tipográfica del impreso: letra del cuaderno y número de la plana, recto (r) y vuelto (v) seguido del número de la línea en que se halla.

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia	Total
<i>he</i>	95	94 ^{14.a}	104	104	397
<i>e</i>	0	0	0	0	0
<i>has</i>	106 ^{14.b}	95	52	123 ^{14.c}	376
<i>as</i>	7	19	78	51 ^{14.d}	109
<i>ha</i>	124	123	153	157	557
<i>a</i>	0	1	3	0	4
<i>hemos</i>	2	2	4	4	12
<i>emos</i>	0	0	0	0	0
<i>han</i>	30	30	37	38	135
<i>an</i>	0	0	1	0	1

Por contraste, en todos los demás tiempos predomina la carencia de *h-* inicial: 1020 sin *h-* frente a 260 con ella, es decir, el 79,69% y el 20,31% respectivamente. Dignos de resaltar son los siguientes condicionamientos:

- A) Formas que comienzan por el grupo de letras *a+y* (Vid. Tabla n° 2).
- Impersonal del presente de indicativo: 349 sin *h-* y 11 con ella.
 - Presente de subjuntivo: 150 sin *h-* y 20 con ella.

Tabla n° 2

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia	Total
<i>ay</i>	73	78	96	102	349
<i>hay</i>	5	0	6	0	11
<i>aya</i> (1ª p.)	6	7	5	6	24
<i>haya</i> (1ª p.)	1	0	2	1	4
<i>ayas</i>	6	6 ^{14.e}	6	7	25
<i>hayas</i>	1	0	1	0	2
<i>aya</i> (3ª p.)	18	17 ^{14.f}	14	23 ^{14.g}	72
<i>haya</i> (3ª p.)	0	0	9	1	10

14.a.– Burgos, en lugar de «el vientre no se le *he* visto», escribe «el vientre no se le visto» [h ij r:27].

14.b.– En Toledo, en lugar de «*has* pensado», «*vas* pensando» [a viij v:27].

14.c.– En Valencia, en lugar de «que la *has* tocado dizes», «que la *ha* tocado dizes» [d iij v:2].

14.d.– En Valencia, en lugar de «qué (*h*)*as* mi elicia», « qué *es* mi elicia» [a viij r: 29-30].

14.e.– En Burgos en lugar de *ayas*, *oyas* [f vij v:6].

14.f.– En Burgos en lugar de *aya*, *ay* [k vj v:2].

14.g.– En Valencia una más pues se encuentra en el Argumento del Auto XV [g vij r:39], inexistente en la edición de Zaragoza.

<i>ayamos</i>	1 ^{14.h}	2	2	2	7
<i>hayamos</i>	1	0	0	0	1
<i>ayan</i>	5	4	5	8 ^{14.i}	22
<i>hayan</i>	0	1	2	0	3

El hecho de que el impersonal del presente se escriba tan mayoritariamente sin *h-* se contrapone a la circunstancia advertida de que el uso de esta letra parezca vinculado a la brevedad de la palabra y a dicho tiempo. Pero en este caso se vislumbra otra tendencia: la de homogeneizar ortografías y sonidos para evitar errores y confusionismos tipográficos. Quizá se deba a esto que el adverbio de lugar *ay* (actual *ahí*) y la interjección *ay* que en la actualidad escribimos entre signos de admiración coincidan en su escritura entre sí y con la forma impersonal de la que ahora nos ocupamos. El adverbio aparece en 49 ocasiones, si bien dos en Toledo [a_{ijj}^{r:13}, e_{vij}^{r:1}] y una en Burgos [a_j^{r:16}] se sustituye por la forma arcaica *y*, mientras que encontramos la interjección 93 veces, aunque Toledo [c_j^{v:25}] y Burgos [c_{jj}^{r:28}] escriben una vez *hay* exactamente en el mismo lugar del texto.

Por cuestión de analogía nos ocupamos aquí del adverbio de tiempo *hoy* u *oy*, cuyas frecuencias registramos en el siguiente cuadro:

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia	Total
<i>oy</i>	23	25	4	25	77
<i>hoy</i>	1	0	22	1	24
Totales	24	25	26	26	101

del que podemos deducir la discrepancia en cuanto a la ortografía entre la edición de Zaragoza, que se atiene, aunque con cuatro excepciones, a la etimología del *hodie* latino, y las tres restantes que, prescindiendo de la etimología, identifican su escritura al pretérito indefinido *oy* del verbo *oyr*.

B) Tiempos que incluyen *-U-* consonante en su interior: infinitivo, gerundio, participio, presente de indicativo, pretérito imperfecto de indicativo, futuro de indicativo y condicional (*Vid.* Tabla nº 3). De las 187 veces que se utiliza la *h-* (frente a las 403 que carecen de ella), 101 se producen en la edición de Burgos que, en cambio, solo omite dicha letra en 27.

14.h.– En Toledo una vez *ajamos* [g_{ijj}^{r:2}]

14.i.– En Valencia una más porque se encuentra en el Argumento del Auto VIII [h_v^{r:1}], inexistente en Zaragoza.

Tabla nº 3

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia	Total
<i>auer</i>	21 ^{14.j}	6 ^{14.k}	28 ^{14.l}	36 ^{14.m}	91
<i>hauer</i>	11	25	8	4	48
<i>auiendo</i>	1	0	2	3	6
<i>hauiendo</i>	1	2	1	0	4
<i>auido</i>	5	1	6	6	18
<i>hauido</i>	1	5	1	1	8
<i>auemos</i>	1	1	3	6	11
<i>hauemos</i>	2	2	3	0	7
<i>aues o auveys</i>	10	4	11	13	38
<i>haues o haueys</i>	2	8	2	0	12
<i>auia</i> (1ª p.)	6	3	10	9	28
<i>hauia</i> (1ª p.)	5	8	2	3	18
<i>auias</i>	12 ^{14.n}	6	13	14	45
<i>hauias</i>	1	7	3	2	13
<i>auia</i> (3ª p.)	13 ^{14.o}	3	25	29 ^{14.p}	70
<i>hauia</i> (3ª p.)	8	18	7	7	40
<i>auiemos</i>	2	0	2	2 ^{14.q}	6
<i>hauiamos</i>	0	2	0	0	2
<i>auiades</i>	0	0	1	1	2
<i>hauiades</i>	0	0	0	0	0
<i>auian</i>	4	1	4 ^{14.r}	8 ^{14.s}	17
<i>hauian</i>	1	4	1	0	6
<i>aure</i>	2	0	3	4	9
<i>haure</i>	0	2	1	0	3
<i>auras</i>	6	1	6	7	20

14.j.– Toledo presenta la lectura *auer* [f vij v:18] donde las demás ediciones escriben *ver*.

14.k.– En Toledo dos veces *aver* [e viij r:13, f viij r:17].

14.l.– En Zaragoza *auie* [a v v:8] en lugar de *auer*.

14.m.– En Valencia dos más que en Zaragoza pues se encuentran en los Argumentos de los Autos VII [d_v r:5] y XIV [g_{iii} r:40], inexistentes en Zaragoza.

14.n.– En Toledo una vez *avias* [f vj r:2].

14.o.– En Toledo una vez *avia* [d v r:4].

14.p.– En Valencia cuatro más que en Zaragoza pues se encuentran en los Argumentos de los Autos XII [*hauia* f v r: 36], XIV [g_{iii} r:37], XIX [h vj v:5] y XX [i j r:3], inexistentes en Zaragoza.

14.q.– En Valencia una vez *auiamos* [g j r:35].

14.r.– En Zaragoza *auia* [i j v:6] y *veia* [h_{iii} v:31] en lugar de *auian*.

14.s.– En Valencia una más en el Argumento del Auto XV [g_{vij} r:39].

<i>hauras</i>	0	5	1	0	6
<i>aura</i>	5 ^{14.t}	0	9	9	23
<i>haura</i>	3	8	1	1	13
<i>auremos</i>	2	1	2	2	7
<i>hauremos</i>	0	1	0	0	1
<i>aurias</i>	1	0	2	2	5
<i>haurias</i>	1	2	0	0	3
<i>auria</i>	2	0	2	3	7
<i>hauria</i>	0	2	1	0	3

Las cifras globales y los porcentajes son en este caso los siguientes:

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia	Total
Sin <i>h</i> - inicial	93 (72,09%)	27 (21,09%)	129 (80,12%)	154 (89,53%)	403 (68,38%)
Con <i>h</i> - inicial	36 (27,90%)	101 (78,90%)	32 (19,87%)	18 (10,46%)	187 (31,69%)

En ello se observa que en las *Tragicomedias* las formas de este grupo que carecen de *h*- inicial superan el 80%, la *Comedia* de Toledo rebaja la diferencia, mientras que la de Burgos invierte los términos: 78,90% para las formas con *h*-.

Finalmente, como caso particular del anterior debido al cambio de la vocal inicial, consideraremos el pretérito fuerte y tiempos de subjuntivo que de él derivan, que además de llevar *-u-* consonante interior no comienzan por *a-* sino por *o-* (*Vid.* tabla n° 4). También en este caso, la inmensa mayoría de las formas con *h*- inicial se encuentran en la edición de Burgos: 31 de 39 en total¹⁵.

Tabla n° 4

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia	Total
<i>oue</i>	6	2	6	3 ^{15.bis}	17
<i>houe</i>	0	4	0	0	4
<i>ouiste</i>	0	0	1	1	2
<i>houiste</i>	1	1	0	0	2
<i>ouo</i>	8	0	8	10	26
<i>houo</i>	1	9	3	1	14

14.t.– En Toledo una vez *avra* [d vj r:19].

15.– Circunstancia advertida por Canet Vallés (2014: 123).

15.bis.– En Valencia tres veces *ouo* [d v v:38, d viij r:17, i iij r:17] en lugar de *oue*.

<i>ouieron</i>	0	0	2	2	4
<i>houieron</i>	0	0	0	0	0
<i>ouiera</i> (1ª p.)	2	0	2	2	6
<i>houiera</i> (1ª p.)	0	2	0	0	2
<i>ouieras</i>	3	0	3	3	9
<i>houieras</i>	0	3	0	0	3
<i>ouiera</i> (3ª p.)	2	0	2	2	6
<i>houiera</i> (3ª p.)	0	2	0	0	2
<i>ouiesse</i> (1ª p.)	1	1	2	2	6
<i>houies(s)e</i> (1ª p.)	1	1	0	0	2
<i>ouiesse</i> s	1	0	1	0	2
<i>houiesse</i> s	0	1	0	1	2
<i>ouies(s)e</i> (3ª p.)	5	0	7	7	19
<i>houies(s)e</i> (3ª p.)	0	5	0	0	5
<i>ouies(s)emos</i>	0	0	1	1	2
<i>houies(s)emos</i>	0	0	0	0	0
<i>ouiesse</i> n	1	0	1	1	3
<i>houiesse</i> n	0	1	0	0	1
<i>ouieres</i>	0	0	1	1	2
<i>houieres</i>	0	0	0	0	0
<i>ouiere</i> (3ª p.)	3	2	3	3	11
<i>houiere</i> (3ª p.)	0	1	0	0	1
<i>ouieremos</i>	1	0	1	1	3
<i>houieremos</i>	0	1	0	0	1

En este otro grupo, las cifras y porcentajes acentúan las diferencias que se daban en el anterior:

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia	Total
Sin <i>h</i> - inicial	33 (91,66%)	5 (13,88%)	41 (93,18%)	39 (95,12%)	118 (75,15%)
Con <i>h</i> - inicial	3 (8,33%)	31 (86,11%)	3 (6,81%)	2 (4,87%)	39 (24,84%)

Asimismo, esta alternancia entre utilización o supresión de la *h*- inicial se da en otras palabras, si bien vamos a hacer referencia solo a tres casos: los dos primeros en función de la frecuencia y el último por su interés.

1. El sustantivo *hora* (166), cuya distribución es:

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia	Total
Con <i>h-</i> inicial	30	35	46	45	156
Sin <i>h-</i> inicial	7	2	0	1	10
Totales	37	37	46	46	166

2. *Honesto* y derivados (68) con el siguiente reparto:

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia	Total
<i>honest(id)ad</i>	9	6	10	10	35
<i>onest(id)ad</i>	0	3	0	0	3
<i>honesto/a/as</i>	2	0	8	8	18
<i>onesto/a</i>	0	2	0	0	2
<i>deshonesta/os/as</i>	2	1	3	3	9
<i>desonesta</i>	0	1	0	0	1

en donde se ve que la supresión de la *h* es cuestión exclusiva de la edición de Burgos, si bien el número de casos resulta reducido para extraer conclusiones aceptables.

3. Por último resaltamos dos secuencias: *historiales e historias* en Toledo [a_{vij}^{v:32}, c_{ij}^{v:9}], e *ystoriales e ystorias* en Burgos [a_v^{v:12}, c_{ij}^{r:20}] y Zaragoza [a_{vij}^{r:15}, b_{vij}^{v:28}], en las que la supresión de la *h-* precisa una sustitución de la *-i-* latina por *γ-* griega puesto que las costumbres tipográficas de la época, según se observa en las cuatro ediciones examinadas, no aceptaban palabras iniciadas por *i-* latina con valor vocálico si no lo eran por los prefijos de negación o locativo *in-*, *im-*, *i-*, bien de formación romance o bien incluidos primitivamente en una raíz latina.

Intercambio entre H- y F- en posición inicial de palabra

La mayor parte de las alternancias entre *h-* y *f-* iniciales podrían ser consideradas excepciones al apartado anterior, dada la desproporción, siempre favorable a la *h-* salvo en un solo caso que se verá, en el empleo de ambas letras iniciales según se evidencia en los siguientes ejemplos que arrojan un porcentaje de 93,79% con *h-* sobre 6,21% con *f-*:

- *hijo/a/os/as* (437) frente a *fijo/a/os/as* (35). Las variantes apocopadas *hi* (3), *hy* (3) y *fi* (4)¹⁶ están equilibradas pero su número es tan escaso que no permite sacar conclusiones mínimamente fiables.
- Las diversas formas de la conjugación del verbo *holgar* se escriben con *h-* inicial 128 veces y solo 2 con *f-*: *folgar en* Burgos [c_{vj}^{v:1-2}] y

16.– Así *hi de puta* en Toledo [g j r:10], Burgos [g vij r:8] y Valencia [h iij r:1]; *hy de puta* en Zaragoza [c vij r:17, h viij r:27] y Valencia [e iij v:26]; *fi de puta* en Toledo [a vj v:20], Burgos [a iij r:30], Zaragoza [a vij r:5] y Valencia [a vj v:18].

folgado en Valencia [c_{iii} r:33-34]. No obstante, el sustantivo *folgura*, testimoniado una sola vez en el texto, está escrito con *f-* en Toledo [f_{vj} r:5], Burgos [g_{iii} v:2] y Valencia [e_j v:16] y únicamente con *h-* en Zaragoza [e_v r:1].

- Algo similar ocurre en los siguientes ejemplos dignos de atención por sus frecuencias:
- *huyr*, 120 con *h-* y 3 con *f-* en Zaragoza [b_j v:16] y Valencia [a_{viiij} v:38, f_{vj} r:42];
- *huyda* (11) frente a *fuyda* (1) en Valencia [f_{vij} v:32];
- *hasta* (149), *fasta* (14) en Toledo [b_j r:2, c_{vij} v:9, d_{ij} v:32, g_j v:21], Burgos [a_j r:28, c_{iii} v:21, d_j r:14, d_v r:24, e_{vij} r:27-28, g_{vij} v:25, m_j r:27] y Valencia [b_{iii} v:2, b_{iii} r:8, e_j r:16];
- *hermoso/a* y *hermosura* (85), *fermosa* y *fermosura* (9) en Toledo [a_{iii} r:32, a_v v:24, a_{viiij} r:3, g_{iii} r:32, d_{ij} v:9, e_j r:13], Burgos [a_v v:12-13] y Valencia [c_{iii} r:23, d_j r:17];
- verbo *herir* y derivados (43), *ferida* (1) en Valencia [d_{iii} r:17];
- *hoja* (23), *foja* (1) en Toledo [b_{iii} v:24];
- *hilado*, *hilos* e *hilar* (66), *filado* y *filar* (6) en Toledo [e_{ij} v:21, e_{ij} r:1, b_{iii} r:16], Burgos [e_{ij} v:12, b_{ij} v:6] y Valencia [c_{iii} r:22];
- *haldas* y *haldear* (33), *faldas* (1) en Valencia [f_{vij} v:32];
- *hazienda/s* (38), *fazienda* (2) en Toledo [e_{viiij} r:14] y Burgos [f_v r:22].

Hay que resaltar sin embargo el caso de *fuego* (41) frente a *huego* (15), con la particularidad añadida de que 12 de estas 15 variantes están en la edición de Zaragoza¹⁷.

Asimismo se alterna el uso de la *h-* y *f-* iniciales en la conjugación del verbo *hazer* o *fazer*, si bien también aquí el número de las palabras que empiezan por *h-* supera muy ampliamente al de las que lo hacen por *f-*. Según el recuento realizado, los datos comparativos entre *hazer* y *fazer* son:

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia	Total
Formas con <i>h-</i>	273 (82,48%)	239 (72,21%)	432 (98,86%)	407 (91,05%)	1351 (87,39%)
Formas con <i>f-</i>	58 (17,52%)	92 (27,79%)	5 (1,14%)	40 (8,94%)	195 (12,61%)
Totales	331	331	437	447	1546

17.- *huego* en Burgos [k_{ij} v:7], Zaragoza [c_j r:12, f_j v:23, f_j v:36, f_{vj} r:23, f_{vij} r:26, f_{viiij} v:30, g_{iii} r:32, h_j r:20, h_{iiij} r:19, h_{iiij} r:32, h_{vj} r:37-38, i_{viiij} v:29] y Valencia [b_{vij} v:1, d_j v:14].

Se constata a través de estos datos que las *Tragicomedias* utilizan la *h-* de manera casi absoluta, sobre todo la edición de Zaragoza¹⁸, mientras que la *Comedia* de Burgos usa la *f-* en algo más de la cuarta parte de las ocasiones y la de Toledo también en una proporción considerable¹⁹.

En el sustantivo *hecho* y su plural estas diferencias no son tan acusadas:

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia	Total
Formas con <i>h-</i>	6 (60,00%)	5 (50,00%)	11 (100,00%)	11 (91,67%)	33 (76,44%)
Formas con <i>f-</i>	4 (40,00%)	5 (50,00%)	0 (0,00%)	1 (8,33%)	10 (23,56%)
Totales	10	10	11	12	43

En realidad, son solo las cifras de las *Tragicomedias* las que propician la desproporción porque las de las *Comedias* resultan bastante equilibradas.

El último caso interesante, en función de sus numerosos testimonios, es el verbo *hablar* y los sustantivos de él derivados *habla/s* y *hablilla/s*. Solo diremos que sigue la norma general: 596 con *h-* inicial frente a 78 con *f-*.

Los derivados compuestos mediante anteposición de un prefijo conservan la *h* en el interior de la palabra con una única excepción en la edición de Zaragoza: *desecho* [a_{vij}^{v:14}]; en cambio esta misma edición escribe *deshecho* [b_{ij}^{v:34-35}] así como *deshaziendo* [i_{ij}^{r:33}], *deshago* [i_{ij}^{v:19}] y *deshaze* [c_j^{v:17}], además de *malhechora* [d_v^{r:6}] y *malhechores* [g_{vij}^{v:28}, h_{ij}^{v:9}].

H- inicial, supresión o sustitución por F-

Esta circunstancia se produce en un reducido número de palabras, siendo absolutamente predominante el uso de la *h-* como se patentiza en las siguientes cifras:

	con <i>h-</i>	supresión de <i>h-</i>	sustitución por <i>f-</i>	total
Verbo <i>hallar</i>	148	5	18	171
<i>harto/a</i>	90	2	8	100
<i>hechizera</i> y derivados	42	1	1	44
<i>hierro</i>	12	1	1	14

teniendo lugar en esta última palabra la misma mutación de la *i-* latina inicial que hemos visto en *ystoriales* e *ystorias*, que produciría la sustitución de la *i-* por la *y-* que da lugar a la grafía *yerro*.

18.– Peculiaridad observada por Botta e Infantes (1999: 197).

19.– Circunstancia observada por Canet (2014: 114).

H- en posición interior de palabra

En páginas anteriores hemos señalado lo que ocurre con algunas palabras formadas mediante la anteposición de un prefijo a otras comenzadas por *h-* como *deshonrra* o *desonrra*, *deshonrrado* o *desonrrado* y *deshonesta* o *desonesta*.

Hay además algunas otras que se escriben con *-h-* interior sin divergencia alguna aunque su número resulta insuficiente para extraer conclusiones, excepto en el caso de *alcahueta* que junto con sus derivados suman 34.

Por el contrario, las formas del verbo *reprehender* pierden las letras *-he-* en cuatro de las 32 ocasiones en que aparecen.

Finalmente, aunque se trate de proporciones minoritarias, merece la pena sacar a colación lo que ocurre en la flexión de los verbos *traer* y *caer* cuando se juntan las vocales *a* y *e*. En el primero de ellos esto se produce 139 veces, pero en 8 con *-h-* intercalada: *traher* en Toledo [c^{viiij} v:9, f^{ij} r:13] y Burgos [b^{ij} r:29] y *trahe* en Toledo [c^{iiij} r:5, c^{iiiiij} v:10, e^{vj} v:30, h^j r:8] y Zaragoza [d^{ij} r:14]. En el segundo encontramos tres veces *cahe* en Toledo [b^{ij} r:21, b^{vij} v:11, i^{vj} v:4] mientras que las formas sin *-h-* interior alcanzan la cifra de 52. Como vemos, esto afecta fundamentalmente a la edición toledana y acaso no se trate simplemente de erratas o de un recurso del cajista para justificar las líneas, sino reflejo de un fenómeno aludido por López de Velasco (1582: 149): «Por escusar hiatos que las vocales hazen juntas, se interpone la *h* en algunas palabras donde se juntan dos».

Usos de las grafías *I*, *Y* con valor vocálico

Conjunción copulativa

La *Y* conjunción copulativa mayúscula es utilizada con carácter exclusivo solo en la edición de Zaragoza (75). Por el contrario, las ediciones de Burgos y Valencia prefieren la *E* mayúscula (66 y 100 respectivamente). Únicamente la edición de Toledo alterna ambas formas: 81 veces la *Y* y 12 la *E*. Las disparidades de los números se deben al uso más bien discrecional de mayúsculas y minúsculas, sin seguir propiamente criterios ortográficos y dependiendo en gran medida de la necesidad del cajista de justificar líneas ya que las mayúsculas ocupan doble espacio que las minúsculas.

En cuanto a las minúsculas, Zaragoza emplea exclusivamente *y* (1926) en clara oposición a Burgos, que la usa solo en una ocasión [a^{vij} r:4] frente a 1542 signos tironianos. Toledo y Valencia utilizan ambos tipos si bien se contraponen en sus preferencias: Toledo 1343 frente a 169 signos tironianos, Valencia 262 y 1709 respectivamente.

La conclusión final a este respecto es que cada edición aplica sus propias preferencias o necesidades tipográficas más o menos definidas.

I- o Y- en posición inicial de palabra

Se utiliza *i-* inicial en las palabras compuestas por el prefijo negativo *in-* y sus variantes *im-*, *i*.²⁰ Una singular excepción es *ynocente*, escrito así solamente una vez por las ediciones de Toledo [d_{vj}^{r.15}] y Burgos [e_j^{r.10}] en el mismo pasaje. Hay que señalar que esta palabra la escriben Zaragoza [d_j^{r.10}] y Valencia [c_{vj}^{v.23}] con doble *n*: *innocente* siguiendo así la norma general; solamente cuando se pierde una *n* difuminándose un tanto el prefijo *in-*, aparece esa única excepción, que, como veremos, obedece también a otra norma distinta. Por analogía, se utiliza igualmente *i-* siempre que le sigue una *-n-* o una *-m-* con tal que ambas formen sílaba²¹, lo que evidentemente no ocurre con la excepción anteriormente señalada de *ynocente*. Debemos sin embargo constatar que Burgos escribe una vez *inocencia* [l_{ij}^{v.1}] y otras dos *innocencia* [b_{iii}^{r.23}, d_{vj}^{v.23}].

También se usa *i-* en las palabras que comienzan con el prefijo *im-* siempre seguido de *-p-*, equivalente al *in-* anteriormente analizado y que Toledo conserva excepcionalmente en *importunidad* [k_{ij}^{v.9}] en paralelo a *importunidad* [a_{viii}^{r.15}, h_{ij}^{v.27}, i_j^{v.28}]. En el mismo pasaje en que Toledo ha escrito *importunidad*, Burgos [l_v^{r.29}], Zaragoza [i_v^{r.25}] y Valencia [i_j^{r.22}] prefieren *iportunidad*, con la línea de abreviación de la nasal sobre la *i-* inicial.

Por el contrario, se utiliza *y-* siempre que esta letra constituye por sí misma la sílaba inicial²², si bien existen algunas excepciones destacables que, en nuestra opinión, se deben a la colisión con la norma anterior.

Así encontramos *ylícito* en Burgos [a_{ij}^{r.18}] frente a *ilícito* en Toledo [a_{iii}^{v.25}] e *ilícito* en Zaragoza [a_v^{v.11}] y Valencia [a_v^{r: 39-40}]. En este caso creemos que la norma alternativa opuesta es que la *i-* inicial es en realidad apócope del prefijo negativo *in-*, y lo mismo ocurre con *yrrecuperables* en Zaragoza [h_v^{v.21}] frente a *irrecuperable* en Toledo [k_{vj}^{r.19}], Burgos [m_{ij}^{r.28-29}], Zaragoza [i_{viii}^{v.5}] y Valencia [i_{iii}^{r.23}] e *irrecuperables* en Valencia [h_j^{r.25}].

Asimismo, *imitar* dos veces en Toledo [e_j^{r.6}, g_{ij}^{v.26}] y Burgos [e_j^{r.5}, h_j^{r.24}] y una en Valencia [d_j^{v.23}] frente a *ymitar*, dos en Zaragoza [d_{iii}^{r.1}, e_{viii}^{r.36}] y otra en Valencia [e_v^{r.12}]. Curiosamente Toledo [g_{ij}^{v.26}] pone *y imitar*, posible reflejo de una duda o titubeo por parte del cajista. También tenemos *ymitauas* en Toledo [e_{viii}^{r.9-10}] pero *imitauas* en Burgos [f_{iii}^{r.7}] e *imitaras* en Valencia [d_v^{r.29}]. Quizás el error provenga de ese comienzo por *im-* aunque en este caso ambas letras no formen sílaba ni se correspondan con el prefijo de negación.

También reseñable es la contraposición entre *ynorancia*, *ynorante*, *ynorando*, utilizadas solo en Toledo [c_j^{r.10}, d_{vj}^{r.15}, h_{vj}^{v.9}] una vez cada una, e

20.- Ejemplos: *incierto*, *incomparable*, *incurable*, *impaciencia*, *impedir*, *inuisible*, *inmerito*, *incogitado*, etc.

21.- Ejemplos: *infernal*, *infierno*, *ingenio*, *inquina*, *inuierno*, *indicio*, etc.

22.- Ejemplos: *yda*, *ydo*, *yglesia*, *ygal*, *ymagen*, *ynes*, *ypócrita*, *yra*, *yran*, *yremos*, *ystoriales*, *yua*, etc.

ignorancia, *ignorante*, *ignorando*; en los primeros casos la *y*- forma sílaba por sí sola mientras que en el segundo la sílaba es *íg*-.

Finalmente, dos últimos casos: *ignominiosos* en Toledo [e_{ijj}^{r:26}] frente a *inomiosos* en Burgos [e_{vijj}^{v:7}], Zaragoza [d_v^{r:7}] y Valencia [d_{ij}^{v:16}] (comienzo *in*-), e *ylustrantes* en Toledo [h_{vijj}^{v:21}] y Burgos [k_{ij}^{r:10}] frente a *illustrantes* en Zaragoza [g_{ijj}^{r:10-11}] y Valencia [f_{vij}^{r:18}].

I- o Y- en posición interior de palabra

Podría afirmarse, con carácter general, que la *-i-* en el interior de la palabra va normalmente precedida de una consonante, incluyendo la *-h-* pese a su falta de sonido en la mayor parte de las ocasiones. No obstante, conviene mencionar dos casos en que la presencia de una *-u-* precediendo a *-i-* no contradice este enunciado ya que dicha *-u-* carece del valor vocálico que lo haría falso:

1. La *-u-* en interior de palabra no posee carácter de vocal, sino que equivale al fonema /v/.
2. La *u* de los dígrafos *qu* y *gu* no suena ante *-i-* (ni tampoco ante *-e-*). Así en las sílabas *quí* y *guí*, como *mezquino* y *conseguir*, en las que el carácter mudo de la *-u-* hace que el sonido anterior a la *-i-* sea realmente el de las consonantes *q* y *g*, velares oclusivas sorda y sonora respectivamente.

Apenas hay excepciones a la norma arriba enunciada de escribir *-i-* detrás de un fonema consonántico, con centenares de testimonios. La única excepción que tiene consistencia es el uso de la *-i-* detrás de *-u-* vocálica en el pretérito indefinido de los verbos *ser* e *ir*, sin que se note diferencia ortográfica entre las formas de ambos. A este respecto las divergencias son notables entre las cuatro ediciones. En efecto, Zaragoza utiliza el diptongo *-ui-* en nueve de diez ocasiones: *fuiste* (7), *fuistes* (1) y *fuimos* (1)²³, mientras que Valencia sustituye la *-i-* por *-e-*: *fueste* (8), *fuestes* (1) y *fuemos* (1)²⁴; Toledo emplea ambos diptongos *-ui-* (8) y *-ue-* (2)²⁵, así como Burgos: 6 y 4 respectivamente²⁶.

23.– Zaragoza: *fuiste* [b_{ijj} v:37, d_{vj} r:35, d_{vj} r:36, e_{ij} v:35-36, e_v v:20, e_{vj} v:11, k_j r:16], *fuistes* [d_{vj} v:10-11], *fuimos* [i_{vijj} r:34]. Excepcionalmente, *fuyste* [d_{vij} r:13].

24.– Valencia: *fueste* [b_{ijj} v:20, d_{ijj} v:29, d_{ijj} v:29, d_{ijj} r:37, d_{vij} v:33, e_{ij} v:6, e_{ijj} r:27, i_{ijj} v:29], *fuestes* [d_{ijj} v:41], *fuemos* [i_{ijj} r:15].

25.– Toledo: *fuiste* [b_{vj} v:11, e_v r:4, e_v r:4, f_{ijj} r:20, f_{vijj} r:24, k_{vj} r:13], *fuistes* [e_v r:19], *fuimos* [k_{vj} r:8], *fueste* [e_{vj} r:1, f_{vij} r:15].

26.– Burgos: *fuiste* [f_j v:1, f_j v:2, g_{vj} r:14, m_{ijj} v:2], *fuistes* [f_j v:17], *fuimos* [m_{ij} r:17], *fueste* [b_{vj} v:7, f_{ij} v:8, f_{vijj} v:21, g_{ijj} v:26].

Reintegración, que aparece una sola vez en el texto, está con *-i-* en las cuatro ediciones²⁷ y la razón parece lógica: si *integración* se escribe así dado su comienzo por *in-*, la anteposición del prefijo *re-* no es causa suficiente para cambiar la ortografía.

Conceptuamos las demás excepciones observadas de auténticas erratas o descuidos pues solo las encontramos una vez y en una sola edición y son: en Toledo *poteneia* [b_{vj} r:18]; en Burgos *poseido* [g_{iii} v:9], *retramiento* [k_{iii} r:17]; en Zaragoza *ruido* /s [c_{ij} v:24, h_{vij} v:4], *deidad* [d_{iii} r:5-6], *traido* [d_j v:24], *raído* [d_{ij} r:31], *proueida* [f_{iii} r:21], *veía* [h_{iii} v:27] y *huída* [i_{vij} v:24]. Valencia carece de estas anomalías.

Poteneia es una evidente errata por *potencia*, escrita así dos veces en la propia edición de Toledo, tres en Burgos y Valencia y dos en Zaragoza, que en otra ocasión escribe *potentia*.

Como contrapartida, las restantes palabras de que nos estamos ocupando se encuentran así en las demás ocasiones:

- posseydo/s*: una en Burgos y dos Toledo, Zaragoza y Valencia;
- retramiento*: una en Burgos, dos en Toledo y tres en Zaragoza y Valencia;
- ruído/s*: seis en Zaragoza, cuatro en Toledo y Burgos y diez en Valencia,
- deidad*: una en Toledo, Burgos y Valencia;
- traído*: cuatro en Zaragoza y cinco en Toledo, Burgos y Valencia;
- raído*: una en Toledo, Burgos y Valencia;
- proueyda*: una en Toledo, Burgos y Valencia;
- veya*: dos en Zaragoza, en Toledo y Valencia y tres en Burgos;
- huída*: dos Zaragoza y otras dos Valencia más una *fuyda*, tres en Toledo y Burgos.

La ortotipografía de estas últimas palabras nos conduce a establecer otra norma seguida por los impresores: la *-y-* interior va siempre, salvo las escasas excepciones que también veremos, precedida de una vocal. Hemos registrado 3080 testimonios entre las cuatro ediciones. Las excepciones o erratas son realmente escasas, la mayoría en Toledo y en una sola ocasión: *tyros* [a_{vj} r:20], *tynerias* [b_{vj} r:29], *cymera* [b_{vij} v:7], *mytad* [c_v v:14], *martyrios* [e_{vj} r:26] y *egypto* [h_v v:6], y tres en Zaragoza: *tynerias* [b_{iii} v:24], *syendo* [c_{ij} r:16] y *ryes* [g_j r:2].

Procediendo de manera semejante al caso anterior, las contrapartidas a las excepciones citadas son: *tiros* en Burgos [a_{ij} v:25], Zaragoza [a_{vj} v:14] y Valencia [a_{vj} r:33], y *tiro* en las cuatro ediciones: Toledo [e_{iii} v:26], Burgos [f_j r:21], Zaragoza [d_{vj} r:27] y Valencia [d_{ij} v:21]; *tenerias* 14 testimonios entre las cuatro ediciones y *címera* en Burgos [b_{vij} v:19], Zaragoza [b_{vj} r:30] y Valencia [b_{iii} v:37], en la única vez que aparece esta palabra en el texto y lo mismo

27.- *reintegración*: Toledo [f_{vij} v:15], Burgos [g_{vj} v:9-10], Zaragoza [e_v v:31], Valencia [e_{ij} v:4].

ocurre con *martirios* en oposición a *martyrios* en Toledo [e_{vj}^{r:26}]. En cuanto a *ryes*, la forma con *-i-* suma 19 entre las cuatro ediciones. Mas complicado es el caso de *Egypto*, para el que existen las siguientes lecturas: *egypto* en Toledo [h_v^{v:6}], *egito* en Burgos [i_{vj}^{r:13}], *Egipto* en Zaragoza [f_{vij}^{v:20}, i_{vj}^{r:4}], y *egypto* / *Egypto* en Valencia [f_{iiij}^{v:26}, i_j^{v:31}].

Cierto interés tiene el vocablo *mitad*, escrito así solamente una vez en Zaragoza [c_{ij}^{r:13}], y *meytad* en Toledo [d_{vij}^{r:20}], Burgos [c_{vij}^{r:3}, e_{ij}^{v:10}], Zaragoza [d_j^{v:35}] y Valencia [c_{vij}^{v:22}], formas ambas concordantes con las normas ortotipográficas de colocar, respectivamente, *-i-* detrás de consonante e *-y-* detrás de vocal. Toledo presenta la lectura excepcional de *mytad* [c_v^{v:14}], que nos hace pensar en una simple errata debida a la omisión de la *-e-*.

Asimismo, en Zaragoza vemos *syendo* [c_{ij}^{r:16}] contra *seyendo* en Valencia [b_{vij}^{v:12}] y *siendo* en Toledo [c_v^{v:18}] y Burgos [c_{vij}^{r:7}]. Además esta es la forma que se repite 36 veces entre las cuatro ediciones.

Otro caso curioso en que se traslucen las normas que examinamos, *-i-* detrás de consonante e *-y-* detrás de vocal, es el de la 3ª persona singular del imperfecto de *ver*, escrito *via* (11) y *veya* (9).

Por último y como curiosidad, donde Toledo [h_{vij}^{r:18}] y Burgos [k_j^{v:3}] ponen *odio* (lectura correcta), Zaragoza [g_{vij}^{v:19}] y Valencia [f_{vj}^{v:32}] escriben *oydo*, evidente errata, pero las dos lecturas se ajustan a la norma.

I- o Y- en posición final de palabra

Mayoritariamente, la finalización en *-i* se produce en los monosílabos *mi*, *ni*, *si*, *ti*, cualquiera que sea su categoría gramatical. También se encuentra en palabras agudas en que la *-i* va precedida de una consonante, con la aparente excepción de *aqui*, en la que, como ya se ha dicho, el carácter mudo de la *u* en el dígrafo *qu-* hace que la letra sonora anterior a la *-i* sea la *q*. El otro conjunto de palabras acabadas en *-i* está formado por verbos en primera persona del pretérito indefinido en que la letra anterior a la *-i* es una consonante o una *-u-* con valor de consonante, como por ejemplo *serui* (20). Solo hay dos sustantivos acabados en *-i*: *nebli* y *marauedi*, en que se da la circunstancia ya resaltada de tratarse de palabras agudas en que la *-i* final va precedida de una consonante. La excepción más notable es *fui*, escrita así en Toledo (4), Burgos (4) y Zaragoza (2)²⁸ en coexistencia con *fuy*, también en Toledo (4), Burgos (5), Zaragoza (4) y Valencia (2)²⁹, lo que creemos se debe a la contraposición entre dos normas: la del final en *-i* de las primeras personas de los pretéritos indefinidos y el rechazo a que la letra que precede a la *-i* sea otra vocal. Retomaremos

28.– *fui*: Toledo [f_{vij} r:28, g_{ij} r:11, k_v v:26, k_{vj} v:12], Burgos [f_{iiij} v:27, h_j v:13, m_{ij} r:j, m_{ij} v:26], Zaragoza [c_{vj} r:26, g_{vij} v:13].

29.– *fuy*: Toledo [d_{ij} v:18, e_{vij} v:23, k_{ij} r:30, K_{ij} v:2], Burgos [d_v r:9, g_{vj} r:18, l_{vj} v:28, l_{vij} r:7], Zaragoza [d_{vij} r:36, c_{iiij} v:3, e_{vj} v:14, i_{ij} v:27], Valencia [e_j r:22, e_v r:27].

esta cuestión tan pronto hayamos realizado el estudio del final en -y de otras palabras. Valencia, consecuente con la sustitución de -i- por -e- en la conjugación del verbo *ser* que hemos visto en el apartado anterior, se aparta de estas normas escribiendo *fue* [e_{iii}^{r:30}, i_{iii}^{r:3}, i_{iii}^{v:1}].

A lo largo de los textos hay en torno a 1450 palabras acabadas en -y precedida de vocal, si bien no siempre se repiten en las cuatro ediciones, debido principalmente a las alteraciones producidas en el paso de *Comedia* a *Tragicomedia*. El 66% se deben a tres palabras: *ay*, *muy*, *oy*. Es de resaltar que se trata en realidad de seis vocablos, ya que *ay* se utiliza como forma impersonal del verbo *haber*, como interjección y como adverbio de lugar, actual *ahí*. En cuanto a *oy*, puede ser tanto adverbio de tiempo como pretérito indefinido del verbo *oyr*.

El segundo grupo en importancia está constituido por las primeras personas del presente de indicativo *soy* (220), *estoy* (89), *voy* (82), *doy* (20).

Sustantivos se constatan cinco: *rey* (40), *ley* (23), *menjuy* (6), *contray* (4) y *buey* (4).

Tienen interés especial los pretéritos indefinidos, pues si, como vimos, cuando la penúltima letra era una consonante procedía que la última letra fuera -i, ahora nos encontramos con -y precedida de vocal: *fuy* (16), *cay* (4), *prouey* (4).

La lista se completa con algunas palabras que consideramos especiales, como *sey* (20), imperativo de *ser*, la exclamación *guay* (14) y la onomatopeya de la risa *hy*, *hy*, *hy* (19), escrita de esta forma en las cuatro ediciones pero que las *Comedias* convierten en *hi*, *hi*, *hi* a partir del cuaderno d³⁰. También se utilizan estas dos variantes en la apócope de *hijo* [de puta]: *hi* una vez en las *Comedias*³¹ e *hy* dos en Zaragoza [e_{vij}^{r:17}, h_{viii}^{r:27}], mientras que Valencia [e_{iii}^{v:26}, h_{iii}^{r:1}] emplea una vez cada una.

Como conclusión, puede afirmarse sin género de dudas que en el empleo de *I* o *Y*, tanto en el interior como en el final de palabra, el elemento determinante es que la letra precedente sea consonante o vocal respectivamente, sin que se tengan en cuenta las etimologías ni la categoría gramatical de las palabras.

Usos de las grafías G, J, X, I, Y

El uso de las grafías G, J, X está muy condicionado por la intensa evolución fonológica experimentada en el tránsito del español medieval al clásico. A este respecto dejó dicho el gramático Antonio de Torquemada en su *Manual de escribientes*:

30.- *hi*, *hi*, *hi*: Toledo [d j r:5, d ij v:8, h v v:17], Burgos [d iiiij v:28, i vj r:25].

31.- *hi* [de puta]: Toledo [g j r:10] y Burgos [g vij r:8].

Estas tres letras traen en gran baraja y discordia la buena ortographía, porque con parecer tan diferentes en sí, tienen tanta semejança en la pronunçación, que muchas vezes se ponen la vna por la otra [...]»³².

Pocos años después, López de Velasco aclarará que la *g* ante las vocales *a*, *o*, *u*, suena como la gamma griega, mientras que delante de la *e* y de la *i* tiene el mismo sonido que la *j* (él la denomina «i larga») «sin diferencia ninguna en la voz». En cuanto a la *x* afirma que los sonidos de la *g* (+ *e*, *i*) y de la *x* se han venido allegando de manera que apenas el oído percibe la diferencia que hay entre ellas, lo que origina dudas y errores en la pronunciación y por consiguiente en la escritura. También ve dificultad en las grafías *i* e *y* cuando actúan como «casi consonantes».³³ Entendemos que López de Velasco apunta a una naturaleza fonético-articulatoria de las grafías consonánticas *j*, *g* (+ *e*, *i*), *i*, *y*, *x* cercana a lo que cabría describir aproximadamente como fonemas palatales (prepalatales o pospalatales) sonoros fricativos o africados³⁴.

La estabilidad en la representación gráfica del fonema velar oclusivo sonoro mediante *g* (+ *a*, *o*, *u*, *consonante*) en nuestros textos de referencia es total, no así la de los fonemas palatales.

En efecto, la inestabilidad en el uso de *j*, *g* (+*e*, *i*), *i*, *y*, *x* se percibe en las cuatro ediciones de la *Celestina* que estudiamos, en las que existen alternancias de dichas grafías, bien debidas a diferencias de criterio entre unas ediciones y otras, o bien por vacilaciones y dudas dentro de cada una de ellas.

La alternancia entre estas letras se observa fundamentalmente en el interior de las palabras. En su comienzo hay pocas. Una es de carácter especial por tratarse de un nombre propio escrito «Gorge» en Toledo [d_v^{v:20}], «George» en Burgos [d_{viiij}^{v:10}] y «Jorge» en Zaragoza [c_{viiij}^{v:24}] y Valencia [c_{vi}^{r:42}]. En otras entran en juego las grafías *y*-, *j*-, *i*-.

Así donde Toledo [d_{viiij}^{v:16}] y Burgos [e_{iiij}^{r:20}] escriben *ya mas* y Zaragoza [d_{iiij}^{r:7}] *yamas*, Valencia [c_{viiij}^{v:20}] prefiere *jamás*, y donde Toledo dice *iusticia* y *iustos*, las tres restantes eligen *justicia* y *justos*.³⁵ La semejanza articulatoria entre la *j*- y la *i*- se deduce también del hecho de que en ninguna de las cuatro ediciones existen palabras comenzadas por *ji*- (que fonéticamente podríamos asimilar a *ii*-), lo que refuerza López de Velasco diciendo que no hay ninguna palabra castellana que tenga tal comienzo.

32.– Transcripción y cita de Antonio Salvador Plans 1988: 361.

33.– *Vid.* López de Velasco, pp. 110-131, 160-165.

34.– Establecer la naturaleza fónico-articulatoria de tales sonidos en el siglo XVI es problemático pues los gramáticos de la época no precisan. Remitimos a José María Pozuelo Yvancos 1981: 57-61 para la cuestión.

35.– Toledo: *iustos* [d v r:14], *iusticia* [b j r:24, d v r:15, f j r:21]. Burgos: *justos* [d vij v:28], *justicia* [a vij r:26, a vij v:26, f vj v:10]. Zaragoza: *justos* [c viij r:24], *justicia* [a viij v:36, c viij r:25, e j v:7]. Valencia: *justos* [c vj r:6], *justicia* [a viij r:29, c vj r:6, d vj v:20]

En lo que respecta al interior de las palabras y de acuerdo con ese diferente sonido de *-g-* en función de las letras que la siguen, no encontramos palabra alguna en que *-g-* alterne con *-j-* ni con *-x-* cuando la vocal siguiente es *a, o, u*, aunque debemos aclarar que sí existe alguna alternancia aparente; así, por ejemplo, encontramos en diversos lugares *digo* y *dixo*, pero no se trata de confusión de sonidos sino de establecer diferencias entre la primera persona del presente de indicativo y la tercera del pretérito indefinido.

Sin embargo, sí debemos señalar alternancias de *-j-* con la *-y-* y con la *-i-* a consecuencia de sus similitudes fonéticas. Zaragoza [h_{vi}^{v:15}] y Valencia [h_{vii}^{r:28}] escriben respectivamente *trabajar* y *trabayar*, y Toledo: *a oyando* [d_{viii}^{r:7}], *ajamos* [g_{iii}^{r:2}], *objeto* [a_v^{v:1}], *ajuntamientos* [b ij v:1], *ajuda* [b vij v:23], *major* [c_{ij}^{r:12}], mientras que Burgos, Zaragoza y Valencia prefieren *a ojando* o *aojando*, *ayamos*, *objeto* u *objeto*, *ayuntamientos*, *ayuda* y *mayor*³⁶.

Hay que aclarar en relación con estas alternancias, que Zaragoza emplea el término *ahoxar* [i_{ij}^{v:34}], que instintivamente se podría relacionar con *aojar* de cuyo gerundio *aojando* acabamos de ocuparnos. Se daría así una alternancia rarísima que afectaría a *-j-*, *-x-* e *-y-*. Creemos no obstante que este *ahoxar* no tiene nada que ver con *aojar*, sino que son dos términos distintos, no solo por la *-h-* intercalada de este *ahoxar* (que cabría interpretar como errata o como recurso del cajista para justificar la línea o para «escusar el hiato»³⁷, sino por el distinto significado que tienen ambos vocablos en sus respectivos contextos. En uno de ellos (Auto V) Celestina dice a Sempronio que lo que este necesita es:

vn arco para andar te de casa en casa tirando a paxaros
y *aojando* paxaras a las ventanas: mochachas digo bouo
[...] que no ay mejor alcahuete para ellas que vn arco
[Zaragoza d_{ij}^{v:3-6}]

pareciendo claro que aquí *aojando* equivale a buscar con la vista muchas en las ventanas para relacionarse con ellas.

En el otro caso (Auto XVIII) Centurio quiere que Traso el Coxo:

vaya dar vn repiquete de broquel a manera de lleuada
para *ahoxar* vnos garçones [...] donde no conseguiran
ningun daño mas de hazer los huyr y boluer se a dormir.
[Zaragoza i_{ij}^{v:33-36}]

36.– *a ojando* o *aojando*: Burgos [e iij v:5], Zaragoza [d ii v:4], Valencia [c viii r:23-24]
ayamos: Burgos [h j v:3], Zaragoza [e viii v:5-6], Valencia [e v r:19]
objeto u *objeto*: Burgos [a iij r:1], Zaragoza [a v j r:7], Valencia [a v v:32]
ayuntamientos: Burgos [b j v:15], Zaragoza [b j v:27], Valencia [b j r:6]
ayuda: Burgos [b vij v:29], Zaragoza [b v v:27], Valencia [b iii r:41]
mayor: Burgos [c ij v:19], Zaragoza [b vij v:2], Valencia [b vi r:11]

37.– López de Velasco 1582:153.

donde *ahoxar*, que la edición de Valencia sustituye por *oxear*, equivale a espantar, ahuyentar.

Existen alusiones a esta palabra en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Covarrubias. Este incluye la entrada «ojeo», cuya definición es:

Término de caçadores [...] por la palabra repetida dellos de *ox*, que al parecer de algunos es del verbo latino *exi*.

Por su parte, López de Velasco, enunciando palabras con X «que no están por G», menciona:

oxe y *oxear*, de *ox*, voz para espantar las aues, que puede ser de *oisseau* frances, que es aue, y de alli *oxear*. (López de Velasco 250)

De entre las grafías cuyo uso analizamos, la -g- es la única que se encuentra a principio de sílaba seguida de -r- o de -l- y a continuación una vocal, como en *agradable*, *sangre*, *alegría*, *negro*, etc. y *regla*, *yglesia*, *negligente*, *gloria*. Por el contrario, no existe ninguna -j- seguida de consonante, lo que sí ocurre con la -x-, pero siempre al final de sílaba y tendiendo a convertirse en -s- en su evolución hacia el estado actual de la lengua, como en *caxco*, *coxquillas* y *moxca*; o hacia el valor actual de dicha letra, como en *exceso* o *excellencia*. También encontramos -g- en fin de sílaba cuando la siguiente comienza por -n-, caso de *digno*, *magnífico/a*, *ignorancia*, *magnificencia*, *magnes* y *magno*; seguida de -d- únicamente en *Magdalena*.

En cuanto a la secuencia interior -gu- no hay comentario que añadir si va seguida de una consonante o de las vocales *a*, *o*. Pero si va seguida de -i- o de -e-, la articulación de la -g- se asimila a la de *ga*, *go*. La -u- no se pronuncia en la mayoría de las palabras: *fatigues*, *ceguedad*, etc.; mientras que en otros sí, caso de *verguenza* o *antiguedad*. La inexistencia de un signo gráfico, como la actual diéresis, pondría quizás en dudas a lectores poco versados, como quizá pasaría también con la falta de tildes. De esta alternancia del carácter mudo o sonoro de la -u- puede ser testimonio lo que ocurre con el presente de subjuntivo del verbo *seguir*, si bien se trata de la sílaba -*gua*- que no debería ofrecer dudas en cuanto al carácter sonoro de la -u-, y además de que se trata de un verbo que lleva el dígrafo -*gu*- en su infinitivo. En las tres veces que aparecen dichas formas verbales en el texto nos encontramos con lo siguiente:

Toledo: *siguas* [d_{vij}^{r:21}], *sigas* [i_{vij}^{v:10}], *siganos* [k_j^{v:7-8}]

Burgos: *sigues* [e_{ij}^{v:21}], *sigas* [l_{ij}^{r:13}], *sigamos* [l_{ijij}^{v:11}]

Zaragoza: *siguas* [d_{ij}^{v:20}], *siguas* [g_{vij}^{r:36}], *sigua nos* [i_v^{r:5}]

Valencia: *siguas* [c_{vij}^{r:38}], *siguas* [g_{ijij}^{r:18}], *sigua nos* [h_{vij}^{v:21-22}]

Son muy pocas las palabras que incorporan la sílaba interior -ju- y ninguna de ellas ofrece alternancias con -gu- ni con -xu-. En cuanto a esta

solo aparece en *luxuria* (12) y *enxuto* (4) en las cuatro ediciones y *axuar* (2) en las dos *Tragicomedias*.

Sí dan lugar a numerosas alternancias algunas palabras que incluyen las sílabas *-ge-* y *-je-* como consecuencia probable de esa identidad de sonidos puesta de manifiesto por López de Velasco, aunque es frecuente que cada una de las cuatro ediciones se decante por una u otra grafía. Son ilustrativos los casos de *mujer/es*, *vejez/viejez*, diversas formas del verbo *envejecer* y el adjetivo *ajeno* en ambos géneros y números, según puede observarse en la tabla nº 5:

Tabla nº 5

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia	Total
<i>muger/es</i>	50	46	14	72	182
<i>mujer/es</i>	1	2	55	0	58
<i>vegez</i>	9	9	2	0	20
<i>v(i)jegez</i>	11	11	20	23	65
Verbo <i>enuegescer</i>	1	1	1	1	4
Verbo <i>enuejescer</i>	2	2	5	5	14
<i>ageno/a/s</i>	13	13	1	17	44
<i>ajeno/a/s</i>	0	0	19	3	22

Otras palabras reflejan esa alternancia de forma muy excepcional. Así, de las 38 veces en que aparecen *ligero* y sus derivados, solo hallamos *lijereza* en Toledo [a_{vij}^{v:25}], y de *coger* y derivados solo *cojendo* en Zaragoza [e_v^{v:21}] y Valencia [d_v^{v:34}]. Únicamente aparecen una vez en la totalidad del texto *pelligeros* o *peligeros*, escrito con *-j-* solo en Valencia [b_v^{v:37}], *estranjero* también con *-j-* solo en Valencia [b_{vij}^{r:38}] y *coraje*, que únicamente se encuentra en las *Tragicomedias*, escrito con *-g-* en Zaragoza [e_{vij}^{v:24}] y con *-j-* en Valencia [e_v^{r:36}].

Con superioridad de *je*: 78 *mensaje* y derivados por un solo *messages* en Zaragoza [d_v^{r:33}], 46 *linaje* y derivados por un solo *linage* en Zaragoza [c_v^{v:22}], y 7 *lisonjero/a* con *-j-* por uno con *-g-* en Burgos [i_{vij}^{r:10-11}].

Aparece solo una vez en el texto *hereje*, escrito con *-g-* en Zaragoza [a_v^{v:2}] y con *-j-* en Toledo [a_v^{r:6}], Burgos [a_{ij}^{v:10}] y Valencia [a_v^{r:21}].

Conclusión: normas de escritura

Habiendo estudiado los textos de las cuatro ediciones en conjunto desde el punto de vista de la cuantificación, catalogación y valoración de los usos de *h, i, y, g, j, x* en miles de vocablos, enunciarnos las siguientes nor-

mas de escritura generales (en las que no faltan las excepciones constatadas quizá debidas a erratas, descuidos o contaminación entre normas) que deducimos para cada una de estas grafías, encasillándolas en tres grupos según hicimos en el anterior artículo del que, como hemos señalado, este es continuación:

A) De carácter ortográfico:

- Unanimidad casi absoluta en el empleo de la *h-* inicial en más de mil palabras en el conjunto de las cuatro ediciones.
- El verbo (*h*)*auer* destaca por la inestabilidad de la *h-*, con preferencia por omitirla en la flexión de todos los tiempos menos en la del presente de indicativo, que la llevan mayoritariamente las cuatro ediciones. La mayor frecuencia de *h-* en las demás formas la presenta la edición burgalesa, en contraste con la escasez de la valenciana.
- Predominio de *h-* inicial en oposición a *f-* en una proporción que alcanza el 90%. La edición de Zaragoza destierra prácticamente la *f-*.
- Uso de *i-* inicial en las palabras compuestas por el prefijo de negación *in-*, *im-*, *i-*, y por analogía, en los demás vocablos que comienzan por *i-* seguida de *-n-* o de *-m-* con tal de que ambas letras formen sílaba.
- Empleo de *-i-* en interior de palabra cuando va precedida de consonante o de *-u-* carente de valor vocálico. También es constante el uso de *-i* final de palabra en dichas condiciones.
- Empleo de *y-* vocal al principio de palabra cuando esta letra forma sílaba por sí misma.
- Empleo de *y* con valor vocálico en interior y en fin de palabra cuando va precedida de vocal.
- Uso unánime de *g* ante *a, o, u, r, l, n*, sea cual sea el lugar que ocupe en la palabra.
- Alternancia en el uso de *j (+e)* y de *g (+e)*.
- Los escasos y alternantes datos referentes a la representación gráfica de los fonemas cercanos al punto de articulación palatal en evolución fonológica (*x, j e y, i* consonantes) muestran la vacilación característica de la época.

B) De carácter tipográfico:

- Presencia de *h-* inicial ante el diptongo *-ue-* con el fin de que la *u-* no pase tipográficamente a *v-* ocasionando el confusiónismo consiguiente.

- Preferencia por *h-* inicial en el presente de indicativo del verbo (*h*)*auer*, quizá por motivación estética, y por su ausencia en los demás tiempos.
- Uso de *ay* con los significados de adverbio de lugar, exclamación e impersonal del verbo (*h*)*auer*.
- Conversión de *hi-* en *y-* inicial en las palabras en que se ha omitido la *h-*.
- En la representación de la conjunción copulativa, cada edición aplica sus propias preferencias o necesidades tipográficas. La edición de Zaragoza únicamente escribe *y*, mientras que Burgos elige el signo tironiano para las minúsculas y E para las mayúsculas. Toledo y Valencia alternan las tres formas.

C) De carácter estético:

- Sugerimos que el especial predominio (92,87%) de la *h-* inicial en el presente de indicativo del verbo (*h*)*auer* pudiera deberse al deseo de aumentar la imagen visual de los monosílabos *e, as, a, an* con el fin de que no perdieran identidad entre las palabras contiguas, separadas a veces por espacios tan reducidos como imponía el ajuste de líneas en las compactas y densas páginas de los impresos en letra gótica.

Bibliografía citada

- BERNDT-KELLEY, Erna (1977), «Algunas observaciones sobre la edición de Zaragoza de 1507 de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en Manuel Criado de Val (coord.), «*La Celestina*» y su contorno social. *Actas del I Congreso Internacional sobre la «Celestina»*, Barcelona, Hispam, pp. 7-30.
- BOTTA, Patrizia y Víctor INFANTES (1999), «Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)», *Revista de Literatura Medieval* XI, pp. 179-208.
- CANET VALLÉS, José Luis (2005), «Los correctores de imprenta (y/o componedores) como configuradores de las normas de escritura (un caso entre Valencia-Sevilla en la primera mitad del siglo XVI)», en *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. a cura di Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, pp. 369-380.
- (ed.) (2011), *Comedia de Calisto y Melibea*. Edición crítica, introducción y notas, Valencia, PUJ, col. Parnaseo.
- (2014), «De nuevo sobre cajistas y correctores de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Epos*, XXX, pp. 113-126.
- COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA (1500), Toledo, Pedro Hagenbach. *Facsimil de la edición de Toledo 1500*, ed. Daniel Poyán Díaz, Cologny-Ginebra, Biblioteca Bodmeriana, 1961.
- COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA [1499-1502?], Burgos, Fadrique de Basilea. Edición facsimilar de Archer M. Huntington, New York, Hispanic Society of America, 1909 (Reimpresión en 1970)
- COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA [1499-1502?], Burgos, Fadrique de Basilea. Edición facsimilar de Emilio de Miguel Martínez, Salamanca, Junta de Castilla y León-Caja Duero, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, 2 vols.
- CORFIS, Ivy A. and John O'NEILL (General Editors) (1997), *Early Celestina. Electronic Texts and Concordances*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, CD-ROM.
- GARCÍA DE LUCAS, César (2008), «Más notas sobre la lengua de La Celestina», en Rica Amram (ed.), *Autour de La Celestina*, París, Indigo, pp. 163-174.
- LÓPEZ DE VELASCO, Juan (1582), *Orthographia y Pronunciacion Castellana*, Burgos.
- MARCIALES, Miguel (ed.) (1985), Fernando de Rojas, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Urbana – Chicago, University of Illinois Press (Illinois Medieval Monographs, I), 2 vols.

- MORALEJO ÁLVAREZ, María Remedios (2018), «Una *Celestina* desconocida», en *La Celestina de Fernando de Rojas sale de nuevo a la luz en facsímil con una introducción de M^a Remedios Moralejo Álvarez*. [Edición a expensas y al cuidado de Alfonso Fernández González. Bibliófilo].- Zaragoza-Sabadell. Establecimiento tipográfico Francesc Fusté Serena. 2018.
- NEBRJA, Antonio (1492), *Gramática de la lengua castellana*, Salamanca. Estudio y edición de Antonio Quilis, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1990.
- POZUELO YVANCOS, José María (1981), *López de Velasco en la teoría gramatical del siglo XVI*, Murcia, Universidad de Murcia.
- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (2014), «Erratas y corrector de la impresión: Alonso de Proaza y *Celestina*», *Celestinesca* 38, pp. 113-124.
- (2015), «Constricciones y libertades ortográficas de los impresores en cuatro ediciones tempranas de *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514», *Titivillus* 1, pp. 237-249.
- y SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio (2016), «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, pp. 135-158.
- SALVADOR PLANS, Antonio (1988), «Ideas lingüísticas de Antonio Torquemada», *Anuario de estudios filológicos* 11, pp. 349-369.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio (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.
- SEBASTIÁN MEDIAVILLA, Fidel (2003), «Las primeras ediciones de *La Celestina* y su puntuación», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXIII, cuaderno CCLXXXVII, pp. 113-135.
- SNOW, Joseph Thomas (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.
- SNOW, Joseph Thomas (2005-2006) «La problemática autoría de *Celestina*», *Íncipit* 25-26, pp. 537-561.
- TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA (1507), Zaragoza, Jorge Coci. Edición facsimilar y estudios coordinados por Julián Martín Abad, en *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 1999, 2 vols.

TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA (1514), Valencia, Juan Joffre (Biblioteca Nacional de España: R/4870. Reproducción facsimilar en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

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*). Estudios y edición paleográfica y facsimilar, dirigida por Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, 2 vols.

La cuestión peliaguda del tiempo en *Celestina*: propuesta de acotaciones escénicas

Joseph T. Snow
Universidad

RESUMEN

En una obra dialogada de veintiún actos, los personajes ocasionalmente aluden explícitamente al tiempo que pasa. No obstante, se puede deducir que hay un tiempo implícito que, sin estar anotado textualmente, transcurre también entre los eventos de la obra. En la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* estos casos del tiempo que pasa «en off» se pueden reconstruir leyendo con detenimiento los diálogos de los distintos personajes. En una edición moderna, se podría agregar unas acotaciones que aclararían el tiempo que pasa y mejorar la experiencia del lector. Efectivamente, casi tres semanas de tiempo pasa en la obra, independiente del mes que los autores agregaron para extender los amores de los protagonistas titulares. PALABRAS CLAVE: *Celestina*, tiempo, tiempo implícito vs tiempo explícito, acotaciones.

The thorny question of time in *Celestina*: Proposed stage directions

ABSTRACT

In this twenty-one act work of prose dialogues, no indications of time passing—other than those the characters happen to note—occur. However, a strong case can be made for implicit time, unmarked time that passes between the events of the work. In the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, these unseen bits of time can be reconstructed from non-sequential parts of the dialogue and made to describe the implicit time that lapses. A modern edition might include some stage directions which would add important information for new readers of the work. In fact, almost three weeks of lapsed time can be plotted, in addition to the month in which the authors extended the love affair of the title protagonists.

KEY WORDS: *Celestina*, time, implicit vs real time, stage directions.

«It is only to be expected that the perplexing question of temporal progression in *La Celestina* should continue to intrigue students of Spanish literature»¹.

Preámbulo

En este ensayo, intentaré escudriñar la totalidad del texto de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en un intento de esclarecer el enfoque que dieron sus autores al transcurso del tiempo en la ficción². Utilizaré la versión en 21 actos como máxima autoridad, dejando hablar al texto para defender mis interpretaciones. Sin embargo, los lectores y estudiosos reconocemos, en el más de medio milenio transcurrido desde la aparición de la *Tragicomedia*, que esta obra tan singular ha inspirado todo un género literario que hoy denominamos «la celestinesca» compuesta de continuaciones y adaptaciones teatrales, en prosa dialogada y en verso. Contamos con imitaciones, traducciones, un sin número de poemas (romances, cartas, consejos, testamentos, sátiras y un largo etcétera), parodias, escenificaciones (en los siglos xx y xxi), y distintos estilos de ilustraciones (desde las ediciones con grabados de los siglos xvi y xvii, pasando por Luis Paret y Alcázar, Francisco de Goya, Pablo Picasso, hasta llegar al siglo xxi con nuevas manifestaciones visuales: óperas, ballets y películas³. Como todas las grandes y admiradas obras, la *Tragicomedia* nos ha legado un sinfín de obras que conforman un río celestinesco que sigue y seguirá fluyendo.

Es cierto que hoy día es más conocida la *Tragicomedia* por las representaciones escénicas —tanto en castellano como traducidas— realizadas en Francia, Alemania, Polonia, Holanda, Italia, Inglaterra y Estados Unidos, más que por su atenta lectura, aunque siguen generando la *Celestina* y las obras celestinescas una amplia bibliográfica, especialmente entre y para eruditos. A propósito de las hoy tan abundantes escenificaciones, ha comentado José Luis Canet Vallés lo siguiente:

Al reducir el texto para la representación, como hemos visto reiteradamente en el siglo xx y xxi, se propicia una

1.— Stephen Gilman «A Propos», 1952, p. 42.

2.— Hace tiempo que dudo yo de la autoría de Fernando de Rojas por las razones expuestas en dos estudios míos, Snow 1999-2000 y Snow 2005-2006. Ver la bibliografía. Me parece mucho más sensato que esta obra fuera compuesta en un ambiente universitario con fines didácticos dentro del campo de filosofía moral, una posición cuyo mejor expositor es J. L. Canet (2007, 2008, 2010). Los temas que abarca la *Tragicomedia* y que proporcionan materiales para debates universitarios incluyen: el libre albedrío vs la predestinación; la bondad y la maldad; el amor a Dios y al prójimo; las virtudes y los vicios, y un largo etcétera.

3.— Los interesados en cualquier aspecto visual de la *Tragicomedia* disponen de una nueva página web que deben consultar: <<http://celestinavisual.org>>.

visión unilateral del texto (bien centrándose en algunos personajes, bien sobre el mundo de la prostitución y marginalismo, o dando énfasis muchas veces a aspectos que poco o nada tenían que ver con las intenciones de los primitivos autores). [«Género y dramaturgia», p. 40, énfasis añadido]

Es precisamente por mi interés en las intenciones de los primitivos autores que quiero dejar hablar el texto de la *Tragicomedia*, un texto confeccionado por ellos que poco después dio vida a la ‘creatividad unilateral’ que caracteriza todas las obras celestinescas posteriores. No es que estas obras inspiradas en la *Tragicomedia* no tengan sus méritos —unas más que otras— pero es que sigue siendo insustituible la *Tragicomedia* original, la única obra que refleja las intenciones de los primitivos autores y que merece estudios que tengan en cuenta toda la obra que ellos confeccionaron. No basta una lectura del texto, sino muchas para comprender las sutilezas que hay en el transcurso temporal de sus acciones dialogadas, sin narrador omnisciente.

Ahora bien, a partir de una lectura atenta del texto, intentaré desenrañar el tiempo transcurrido a lo largo de la acción dramática en la *Tragicomedia*. La propia extensión del texto abona la posibilidad de que su dramaturgia terenciana nunca fuera concebida para la representación escénica. Fijémonos en otra importante observación de Canet:

El autor y/o autores de la *Celestina* tienen claro que no escriben su obra para la puesta en escena, ni tan siquiera para un escenario simple terenciano o de las églogas pastoriles. Por tanto, *no introducen acotaciones escénicas* con entradas y salidas de personajes, movimiento o actuación (se incorporan en el interior del propio diálogo). *Ni tan siquiera mantienen las unidades espaciales-temporales en el interior de un mismo acto.* («Género y dramaturgia», p. 30, énfasis añadido)

La práctica de incluir acotaciones escénicas concebidas para la puesta en escena —que no es el caso de la *Tragicomedia*— acontece en España más tarde. Sin embargo, me parece que una edición moderna de la *Tragicomedia* podría útilmente agregar unas acotaciones que aclarasen las nociones esenciales del tiempo transcurrido para poner de relieve la intencionalidad de sus «primitivos autores». Que yo sepa, no conozco ediciones modernas de la *Tragicomedia* que incluyan acotaciones al texto, aunque últimamente dividen los actos en escenas⁴. Estas acotaciones no tratarían de modernizar el texto, puesto que su función consistiría en proporcionar una ayuda

4.— Las ediciones modernas de la *Tragicomedia* comienzan con la de León Amarita, Madrid 1822, con una segunda edición revisada en 1835.

al lector del siglo XXI para mejor entender el transcurso del *tiempo implícito* que hicieron fluir en su ficción los autores de la obra.

En cuanto a posibles acotaciones esclarecedoras, voy a proponer dos que han surgido en mis últimas lecturas de la *Tragicomedia*. Son acotaciones lógicas que dan información a los lectores modernos que realizan una lectura superficial de la obra. El caso es que los primitivos autores tuvieron a bien distribuir esa información sobre el transcurso del tiempo en distintos momentos del texto, siguiendo una cronología *no lineal* que intentaré aclarar⁵. Una de estas dos acotaciones debería agregarse después de la primera escena del primer acto de la obra; la otra después del acto tercero. Trataré, pues, sobre estas dos acotaciones y dejaré hablar el texto para justificarlas. Otra cuestión distinta será, para la *Tragicomedia* en veintiún actos, ubicar el mes en que han disfrutado de sus amores Calisto y Melibea.

I. Primera acotación: El tiempo transcurrido entre las dos primeras escenas del Acto 1 de la *Tragicomedia*

La primera escena acaba con las desalentadoras palabras de Calisto después del brutal rechazo que recibe de Melibea: «¡Vete, vete de ay, torpe: que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano comigo el ylicito amor comunicar su deleyte!» Su ego destrozado, Calisto habla para sus adentros: «Yré como aquel contra quien solamente la aduersa fortuna pone su estudio con odio cruel»⁶.

En el espacio entre esta primera escena y la segunda —cuando Calisto pregunta por Sempronio tres veces y se pregunta con cierto enfado; «¿Dónde está este maldito?» (p. 229)— pondría yo una acotación esclarecedora del tiempo que ha transcurrido: «*Pasan nueve o diez días*». ¿Cómo podríamos justificar la inserción de esta todavía hipotética acotación? ¿Qué acciones documentadas en el texto de la *Tragicomedia* por los primitivos autores han sucedido en estos nueve o diez días? Para recuperar estas actuaciones habrá que dejar hablar el texto, que es lo que propongo hacer a continuación⁷.

5.— María Rosa Lida de Malkiel reconoce este aspecto cuando afirma que «la acción representada en *La Celestina* no es, pues, la *secuencia ininterrumpida de la realidad, sino una muestra de su serie*» (*La originalidad artística*, p. 179, énfasis añadido). Estoy totalmente de acuerdo.

6.— Todas las citas de la obra proceden de la edición de Peter E. Russell, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Para estas palabras, ver p. 228.

7.— En los años 50, el posible espacio temporal entre las dos primeras escenas definió una polémica entre M. J. Asensio (1952, 1953) y S. Gilman (1953). Asensio vio la primera escena como una suerte de Prólogo seguido por un intervalo de días, después de los cuales tenemos la escena segunda en casa de Calisto y, desde esa escena, siguieron tres días de tiempo ininterrumpido hasta el final de la obra (caso de la *Comedia*), días en los que aprendemos las consecuencias de lo que pasa en el Prólogo (primera escena). Gilman niega rotundamente que pasaran tales días entre esas dos escenas porque no cree que sean necesarios. Esencialmente,

Leyendo atentamente, descubriremos el más velado plan de los autores de la obra, si bien requiere una reconfiguración de la cronología de los hechos que han transcurrido implícitamente⁸. A causa de la inexistencia de la acotación que acabamos de postular, la mayoría de los lectores (si no la totalidad) ha aceptado que la segunda escena del Acto 1 sigue inmediatamente a la primera: Calisto está llegando a casa poco después del rechazo de Melibea. Pero sencillamente no puede ser así. Mediante una lectura precisa de la *Tragicomedia*, como intentaré hacer a continuación, efectivamente pasaron días y días entre estas dos escenas, señalados ya en nuestra acotación hipotética⁹. Escudriñando bien el texto, hay al menos cinco escenas que nos abrirán los ojos a la necesidad de que hayan pasado un mínimo de ocho, nueve, o posiblemente más, días entre las dos escenas. Y son:

I (a). En el Acto 4, para amainar la rabia furiosa de Melibea y hacerla compadecer de Calisto, Celestina inventa para el joven galán un fuerte dolor de muelas. La tercera contesta a la pregunta de Melibea sobre cuánto tiempo hace que Calisto sufre de ese dolor de muelas, afirmando: «Señora, *ocho días*» (336, énfasis añadido). Como Melibea no le acusa de mentirosa, los lectores tenemos que aceptar que para Melibea esos ocho días —como mínimo— han pasado desde su primer y único encuentro con Calisto en la primera escena. Los lectores debemos preguntarnos: ¿En qué momentos habrán pasado tantos días? Y solo hay una respuesta lógica: entre la primera y segunda escenas de la obra, después del rechazo instintivo del imprudente galán, como la «guardada hija» que todavía era en ese momento¹⁰. Esto también implica que Calisto no sabe quién es Celestina en el Acto 1, hasta el transcurso de muchos días para él (ver nuestro apartado I (d)).

Gilman atribuye tantas referencias posteriores a la primera escena como impresiones o percepciones —algunas veces exageradas— del pasar del tiempo en la mente de los personajes. Creo que, por su presentación interpretativa de citas textuales, es Asencio quien mejor defiende que esos días realmente han pasado. Dicho esto, creo que el análisis que estoy ofreciendo en este ensayo va todavía más lejos que Asencio en la cuestión peliaguda del tiempo en la *Tragicomedia*.

8.— El único que ha pensado lo mismo que yo, Asencio, escribió que después de la primera escena: «la acción y el diálogo se cortan aquí; cuando se reanudan encontramos a Calisto en su casa, *pero han pasado días en número espléndidamente indefinido*». Asencio, «El tiempo», p. 33, énfasis añadido.

9.— Los cinco apartados que siguen se han adaptado de los que incluí en «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, 42 (2017), 154-166.

10.— La furia de Melibea es real, siendo enteramente natural que quisiera seguir escondiendo en su corazón el «secreto amor» que siente por Calisto. Para ella y hasta el Acto 4, no ha habido ninguna opción para salir de su encierro, de su silencio, como la «encerrada doncella» (440) de la familia de Pleberio. El falso dolor de muelas de Calisto —mentira inventada sobre la marcha por Celestina en el Acto 4— le ofrecerá esa opción, como veremos.

I (b). Saltemos ahora al Acto 10. Melibea abre el acto con un extenso soliloquio lleno de referencias a las penas que «muchos y muchos días» lleva sufriendo. Prestemos especial atención a lo que confiesa abiertamente estando sola:

¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demandar ayer [se refiere al Acto 4] a Celestina, cuando de parte de aquel señor, *cuya vista me cativó*, me fue rogado, y contentarle a él y *sanar a mí*, que no venir por fuerça a descubrir mi llaga quando no me sea agradecido, quando ya, desconfiando de mi buena respuesta, aya puesto sus ojos en amor de otra?¹¹ ¡O mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué dirás de mí, qué pensarás de mi seso, quando me veas publicar *lo que a ti jamás he quesido descubrir?* (...) No se desdore aquella hoja de castidad que tengo assentada sobre *este amoroso desseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta*. Pero, ¿cómo lo podré hazer, *lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado que la vista de su presencia de aquel cavallero me dio?* (439-440, énfasis añadido)

Es perfectamente evidente que, después de rechazar a Calisto, Melibea se había arrepentido de haberlo hecho, siendo que para ella «la vista de su presencia de aquel cavallero» logró despertarle algo nuevo y revolucionario, algo que le «cativó», algo que ella sabe que va en contra de su estado de virgen y de «guardada hija»¹². La estructura verbal de todo lo expresado por Melibea indica que ha transcurrido bastante tiempo sufriendo penas y dolores que amenazan su «hoja de castidad»¹³. Se sintió

11.— Una prueba más del amor de Melibea es que está sintiendo celos de otras mujeres.

12.— Esta inicio del Acto 10 constituye para Melibea un terremoto emocional, porque hasta unos momentos antes de la primera escena de la obra, había vivido como la encerrada doncella que criaron sus padres. Afirma Alisa a Pleberio: «Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe desseo de lo que no conoce ni ha entendido jamás? (...) Que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija» (551). Es esa la Melibea que escucha las alabanzas de Calisto en la primera escena y, por su buena crianza, le rechaza. Irónicamente, las palabras de su madre (Acto 16) se pronuncian un mes después de haber conocido Melibea el «torpe desseo» y haber perdido su virginidad. Y es esa imagen de una Melibea inocente y virgen que Melibea está destinada a recrear, fingiendo ser como era antes del inicio de la obra para seguir gozando del amor ilícito con Calisto en el huerto de su propia casa de noche. Las ironías que marcan la obra están bien planteadas por sus autores: la que es ingenua es la madre y no la hija. Esta situación le destina a Melibea a dividirse en dos Melibeas, una fingida para sus padres y otra real para Calisto, una situación que había detallado yo en «Two Melibeas» (1996).

13.— Melibea nos confirma lo mismo después en el Acto 12 en el segundo encuentro con Calisto: «E *aunque muchos días he pugnado por lo dissimular* [su secreto amor], no he podido tanto que, en tornándome aquella mujer tu dulce nombre a la memoria, no descubriese mi desseo y vinieste a este lugar y tiempo, donde te suplico ordenes y dispongas de mi persona segund querrás» (480, énfasis añadido). El antecedente de estas palabras corresponde al Acto 10, el desmayo de Melibea y la repudiación de su estado de «guardada hija».

cautivada con la vista de Calisto en la primera escena, puesto que no hubo otro encuentro con él. Así que poco después del rechazo, comenzó su sufrimiento (descrito por Lucrecia para Melibea y para los lectores en el mismo Acto 10).

Hasta ahora, Melibea ha guardado en silencio su «secreto amor» (599); es un amor que va en contra de su buena crianza en una sociedad patriarcal que prohíbe terminantemente amores extramatrimoniales. Lo tiene que mantener secreto porque refleja lo que ella misma intuyó al reconocer en la efusiva retórica de Calisto el «ylícito amor» (p. 228). Melibea comenzó a sentir esa nueva y fuerte pasión ilícita al verse reflejada en esos libros que Pleberio propuso que leyera, una pasión totalizadora que la hizo querer probar ese «ponçoñoso bocado». Pero como saborearlo estaba fuera de su alcance, habiendo rechazado a Calisto, el creciente deseo de probarlo le causará dolorosas penas y sufrimiento. Sigue empeñada en mantener oculto ese nuevo y secreto amor, convencida de que ni Lucrecia, su fiel y constante compañera, se habrá dado cuenta: es otra de las muchas ironías que insertaron en su texto los autores primitivos.

En el Acto 10, llegada Celestina y manipulando de nuevo el nombre de Calisto, sabe llevar a la frustrada Melibea a no poder esconder sus penas ni un minuto más. La hija de Pleberio se desmaya, exhausta después de tantos y tantos días de sufrir tantas tensiones emocionales. Al volver en sí unos momentos más tarde, Melibea ha cruzado su Rubicón personal y deja de ser para siempre la «guardada hija» de Alisa y Pleberio, ya que se ha roto «el casto vivir y honesta vida y humildad» que le atribuye en el Acto 16 su madre biológica, Alisa (546). Es Melibea, ahora por primera vez tomando la iniciativa, quien ruega a su nueva madre Celestina que cumpla con una nueva embajada: «¡O mi madre y señora! Haz de manera cómo luego le pueda ver» (452). Y Celestina cumple, como cumplió con la embajada que Calisto le confió en el Auto I. Esa misma noche, a las doce horas, hablarán Melibea y Calisto en la *Tragicomedia* por segunda vez, poniendo fin a lo que ambos han buscado después de la escena del rechazo con la que comenzaron las acciones de la obra.

I (c). Prestemos ahora atención a cómo reacciona a esta confesión de Melibea su fiel criada Lucrecia: será una clave *imprescindible* para establecer la cronología de las acciones en la *Tragicomedia*:

Señora, mucho antes de agora tengo sentido tu llaga y calado tu desseo. Hame fuertemente dolido tu perdición. Quanto más tú me querías encobrir y celar el fuego que te quemaba, tanto más sus llamas se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego del corazón, en el meneo de tus miembros, en el comer sin gana, en el no dormir. Assí de contino se te caían, como de entre las manos, señales muy

claras de pena. (...) [yo] sufría con pena, callava con temor, encobría con fieltad (...). (453, énfasis añadido)

Son estas las nuevas y claras pruebas de que Melibea había sido cautivada por Calisto «mucho antes que agora». Y es que el tiempo transcurrido, mientras Lucrecia obserba las muestras del sufrimiento de su ama a causa del secreto amor, corre en paralelo a los ocho días en los que Calisto —según Celestina— sufre dolor de muelas¹⁴. Es decir, entre las dos primeras escenas de la obra. Con premeditación, los autores postergaron estas informaciones a los lectores hasta que Lucrecia los revele «muchos y muchos días» después, aquí en el Acto 10.

I (d). ¿Pero no cambia también el comportamiento normal de Calisto en esos mismos días, con lo que él mismo describe como «mi *secreta enfermedad*»? (286, énfasis añadido). Pues, sí y para saberlo, estas palabras de Sempronio en los Actos 1 y 2 lo confirman:

¡O súbito mal!¹⁵ ¿Cuál fue tan *contrario acontecimiento que así tan presto robó el alegría* deste hombre, y lo que peor es, *junto con ella el seso?* (...) en viéndote solo, *dizes desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, mal trovando, holgando con lo oscuro, deseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento;* (...) en aquellos *cruelles desvíos que rescibiste de aquella señora en el primer trance de tus amores.* (231; 286-287, énfasis añadido)¹⁶

14.— Esa invención del dolor de muelas de Celestina, y no el conjuro de Plutón (!), es lo que ha llevado a Melibea a declarar a la tercera: «*En mi cordón llevaste embuelta la posesión de mi libertad. Su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía.* (...) has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descubrir» (451, énfasis añadido). Si Calisto buscaba con Celestina la oportunidad de volver a hablar una segunda vez con Melibea, Melibea también quería encontrar una oportunidad de volver a hablar con Calisto. Era su compasión cristiana por el dolor de muelas que le hizo ceder a Celestina su cordón, es decir su libertad. Lucrecia, que funciona en la *Tragicomedia* casi como el coro de las tragedias griegas clásicas en sus apartes, se dice a sí misma al ver la entrega del cordón: «(Mas le querrá dar que lo dicho)» (337). Y así pasó.

15.— Para S. Gilman, este «¡O súbito mal!» es la evidencia de que Calisto no lleva días y días sufriendo del amor (1953, p. 44), pero Asensio no acepta esa lectura, ofreciendo otra suya: que el «súbito mal» era *repentino y no reciente* (1952, p. 33), y que «Sempronio se ha venido dando cuenta del mal de su amo, pero no sabe la causa» (1953, p. 47). Solo se entera del motivo cuando Calisto se proclama «melibeo». Mi lectura del texto coincide totalmente con la de Asensio en este punto.

16.— Sempronio se presenta en el Acto 9 como «otro Calisto» frente a una enojada Elicia con palabras que denotan que él fue testigo de los comportamientos de su amo en el Acto 1: «que aquí está quien [Elicia] me causó algún tiempo *fecho otro Calisto, perdiendo el sentido, cansado el cuerpo, la cabeça vana, los días mal durmiendo, las noches todas velando (...), saltando paredes (...), haciendo coplas*(...) y otros mil actos de enamorado» (426-427, énfasis añadido). Esta lista del Acto 9 documenta y exagera lo que ya observó Sempronio de Calisto en nuestro apartado IV.

El propio Calisto comienza la segunda escena —después de varios días de haber sufrido esta secreta enfermedad— dando la bienvenida a la «bienaventurada muerte aquella que deseada a *los afligidos* viene» (229, énfasis añadido)¹⁷.

Como el laúd que después manda traer a Sempronio, Calisto se auto-denomina «destemplado» y confiesa que tiene «dentro del pecho agujones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, toda a una causa» (233). Expresan estos contradictorios sentimientos la serie de estados conflictivos emocionales que Calisto comenzó a experimentar después del rechazo en la primera escena y que siguen afligiéndole muchos días después. Y los sufre sin que el lector se aperciba durante los días que preceden al comienzo de la escena segunda. Lo que han visto Sempronio y Pármeneo en ese intervalo de tiempo forma parte de sus comentarios en los Actos 1 y 2.

Así pues, —durante los mismos ocho (o más) días aducidos por Celestina para su dolor de muelas— «la secreta enfermedad» que atormenta a Calisto desde «el primer trance de tus amores» transcurre en paralelo con el amor secreto que simultáneamente atormenta a Melibea, según observa discretamente Lucrecia, enumerando los síntomas de su pena algunos días después, en el Acto 10. Confiamos en que Lucrecia durante todo ese tiempo no ha hablado con nadie de las aflicciones que sufre su ama¹⁸. Pero el caso de Calisto es distinto, puesto que Sempronio se entera antes de «la secreta enfermedad» de su amo y planea aprovecharse de ella —y medrar— al introducir en la acción dramática a una alcahueta que él bien conoce, Celestina¹⁹.

I (e). Hay un pasaje más que merece la atención de los lectores. En el Acto 2, Pármeneo le recuerda a Calisto lo que pasó «el otro día» (289) cuando su amo entró en la huerta de Melibea detrás de su neblí²⁰. Junto

17.— Y es que Calisto ya sabe que es la deseada Melibea «aquella a quien yo *por segunda vez* hablar tengo por imposible» (289, énfasis añadido). Esta mención de «segunda vez» hace ilógico que se hayan hablado antes de la primera escena, cosa que algunos comentaristas han propuesto.

18.— Es precisamente su lealtad a Melibea lo que le impide a Lucrecia que no hable con Alisa y Pleberio de los peligros que intuye que acechan a su ama. Efectivamente, la criada traiciona a los que la emplean y su silencio es una clave importante para entender cómo las tragedias posteriores pueden seguir su curso; es decir, sin la intervención oportuna de los padres de la dama.

19.— Es para Calisto un inesperado alivio que Sempronio conozca a Celestina al estar amancebado con Elicia, la última de las prostitutas que ha quedado trabajando en casa de la alcahueta. Calisto, estando solo, expresa así su alivio: «¡O todopoderoso, perdurable Dios! (...) humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta *mi pena y tristeza en gozo*, y yo, indigno, merezca venir en el deseado fin» (249-250, énfasis añadido). Está claro que Calisto ha llevado algún tiempo con su «pena y tristeza». Para los usos textuales de las menciones de Dios, ver Rank, en la Bibliografía.

20.— Patrizia Botta (2001) aclaró que toda esta primera escena pasa no en el huerto urbano de Pleberio sino en la huerta suburbana de Pleberio (él se pregunta en el Acto 21: «para quién

con las otras indicaciones de los días que pasan entre las dos primeras escenas del Acto 1, esta indefinición de «el otro día» de Pármeno vendría a corroborar ese mínimo de ocho días que se suceden después del rechazo recibido por su amo y el comienzo de la segunda escena.

Las palabras de Pármeno en el Acto 2 indican también, al menos para mí, que fue él quien acompañó a su amo en la cacería ese día y observó su comportamiento durante los días siguientes: «Señor, porque perderse *el otro día* el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a la buscar; la entrada, causa de la *ver y hablar*; *la habla engendró amor*; *el amor parió tu pena*; *la pena causará perder tu cuerpo y alma y hazienda*» (290, énfasis añadido).

Las palabras de Pármeno forman una cadena *cronológica* de lo que ha sucedido con posterioridad al rechazo de Melibea e introducen la temática del sufrimiento de su amo. Mediante el parlamento de Pármeno, averiguamos que Calisto lleva tiempo penando desde el rechazo de la primera escena, lo que permite al joven criado profética e irónicamente prever o intuir los castigos que —con el paso del tiempo— dichas penas amorosas pueden causar a su amo.

También existen referencias a Melibea el mismo «otro día» (330)²¹ y los «muchos y muchos días» que han pasado desde aquel encuentro en la huerta suburbana (451, 599)²², que nos aperciben sin duda alguna del espacio temporal de ocho o nueve días (o más) que los autores imaginaron después de la primera escena; un tiempo que recuperamos a través de nuestra lectura profunda del texto. Así pues, entre la primera y segunda escena del Acto 1 los autores dejan tanto a Melibea como a Calisto amando y penando «en off» (referencia al tiempo en que suceden acciones fuera de escena en la moderna dramaturgia). Pero los tres criados, Lucrecia, Sempronio y

plante árboles» [609]), donde parece hay una casita para poder salir de la ciudad y descansar. Ocurre que esta huerta está cerca de donde se va a cazar Calisto. Los dos protagonistas que hablan en la primera escena no están solos; Lucrecia está con Melibea y Pármeno con Calisto, los dos sin intervenir textualmente. Pero cada uno demuestra que sabe lo que ha pasado en la huerta suburbana (y después).

21.— La referencia al otro día de Melibea es el mismo día que menciona Pármeno: Melibea dice con rabia a Celestina: «Este es el que *el otro día* me vido y començó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán» (330, énfasis añadido). La enamorada Melibea, aquí en el Acto 4, sigue guardando para sí su secreto amor. Es que Celestina nunca llegó a sospechar de los verdaderos sentimientos que guarda Melibea en su corazón, los que le dejaron cautivada muchos días antes, es decir, en la primera escena de la obra y mucho antes del conjuro al final del Acto 3. El conjuro ayuda a caracterizar a Celestina, reconocida hechicera, pero como hemos visto, es posterior al enamoramiento (por libre albedrío) de Melibea.

22.— Melibea le dice a Celestina en el Acto 10: «Muchos y muchos días son passados que ese noble caballero me habló en amor...» (451). Son ecos de lo que dijo ella en el Acto 4, pero con una actitud totalmente complaciente ahora ante Celestina. Melibea en ambas ocasiones fija para los lectores la distancia temporal que separan los momentos actuales de la primera escena de la obra con la referencia a «muchos y muchos días». Calculo que ahora podrían ser doce o trece días: ver en adelante la presentación de la segunda (hipotética) acotación mía.

Pármemo son testigos de las manifestaciones de amor y sufrimiento de los futuros amantes y nos cuentan lo que ellos han observado de sus actuaciones, pero siempre «en off».

Toda la atención textual a partir de la segunda escena del Acto 1 no solo dramatiza «la secreta enfermedad» que desconcierta a Calisto, sino que también se centra en su libido, su lujuria, y la embajada que le confiará a Celestina, pagándole con cien monedas de oro²³. Los autores dejan desaparecida a Melibea hasta el Acto 4, siempre sufriendo en silencio a causa del secreto amor ilícito que siente por Calisto.

II. La segunda acotación: El tiempo transcurrido después del Acto 3 de la obra

Además de lo que hemos comprobado sobre el comportamiento y los sentimientos de los dos protagonistas a causa del tiempo transcurrido después de la primera escena de la *Tragicomedia*, tendremos que suponer que seguían con sus rutinarios servicios para sus señores Sempronio, Pármemo, Sosia, Tristán y Lucrecia. No sabemos nada de lo que hacían Celestina, Elicia y Areúsa durante esos días, aunque el lector puede sospechar que Elicia habrá recibido varios clientes antes y después de Crito (Acto 1) y que todavía seguían juntos Areúsa y el caballero que la mantiene (en el Acto 7, que solo «ayer» se fue a la guerra [388]). Es decir, una vida rutinaria y normal para todos ellos, excepto para Melibea y Calisto.

Después del inicio de la segunda escena y hasta el final del Acto 3, el tiempo transcurre en acciones consecutivas: (1) las conversaciones de Calisto con sus dos criados; (2) la salida de Sempronio para traer a Celestina; (3) la llegada de ellos a casa de Calisto; (4) el intento de Celestina por atraer a Pármemo a que forme parte de una confederación con Sempronio para medrar a expensas de Calisto; (5) el contrato entre Calisto y Celestina sellado con cien monedas de oro (Acto 1); (6) la irritación de Calisto con Pármemo por criticar la embajada que acababa de entregar a Celestina (Acto 2); (7) el diálogo entre Celestina y Sempronio por la calle y (8) hacia la noche, el conjuro de la Celestina-hechicera a Plutón (Acto 3). Todo esto pasa secuencialmente en un mismo día.

23.— Es curioso, por lo que el texto sugiere, que todos los personajes de la obra, menos Calisto, saben quién es Celestina. Aunque la alcahueta comenta (a Melibea) que hace veintitrés años, como partera, «le vido nacer y le tomó a los pies de su madre» a Calisto (336) —que parece un engaño más para convencer a Melibea de sus buenos oficios—, sin embargo, el joven galán nunca ha sido uno de sus clientes y ha entrado en su mundo a través de Sempronio y su relación con Elicia. Esta falta de familiaridad de Calisto con Celestina permite a los autores introducirla en el texto anticipadamente mediante pinceladas proporcionadas por Sempronio y Pármemo en el Acto 1, antes de que el lector la conozca como personaje real.

Es aquí, después del Acto 3, cuando propongo la segunda de mis acotaciones escénicas: [*Pasan dos o tres días*]. ¿Por qué? Porque como lector, me ha parecido más que curioso que entre el nocturno conjuro a Plutón que cierra el Acto 3 y la Celestina a comienzos del Acto 4, camino a casa de Pleberio —una casa que ella no ha visitado en los dos años desde que ha dejado de vivir en el mismo barrio— y llevando en su mano un hilado hechizado con aceite serpentino que espera vender a Alisa para poder ver y hablar con Melibea, le asestan las desconcertantes dudas y temores que ella ventila en un soliloquio íntimo que le asignan los autores primitivos de la obra. Este hablar y razonar de la alcahueta consigo misma es la mejor fórmula dramática para darnos a conocer su verdadera personalidad. Funciona como un aparte que descubre al personaje, sin sus artes y mañas públicas.

II (a). *Celestina por fin se va a la casa de Pleberio*

Me parece que si este soliloquio se hubiera pronunciado la mañana siguiente al conjuro nocturno —realmente solo unas horas después— ¿no partiría Celestina con la confianza que el conjuro le habría dado? Pero aquí —en su largo monólogo— no hay huella de tal confianza. Al contrario, no hay ni una sola mención, ni un solo recuerdo del conjuro ni de Plutón. En vez de caminar hacia la casa de Pleberio con confianza en la resolución positiva de su embajada, Celestina está aquejada de dudas, desconfianza de sí misma, incertidumbre de poder llevar a buen fin la embajada de Calisto y temor por su seguridad personal. Más bien está reaccionando a las amonestaciones que Sempronio le dijo antes del conjuro²⁴. La alcahueta, ahora sola, murmura temblando: «si me sintiesen en estos passos, de parte de Melibea, que *no pagasse con pena que menor fuesse que la vida (...) pues amargas cient monedas serían éstas. (...) Pues, ¿yré o tornarme he?*» (312, énfasis añadido). No solo le asestan estos temores, sino que su reputación quedaría en entredicho. Celestina imagina posibles reacciones de desilusión por parte de los que han confiado en ella:

Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? ¿Qué todas éstas eran mis fuerças, saber y esfuerço, ardid y ofrecimiento, astucia y solicitud? Y su amo, Calisto, ¿qué dirá, qué hará,

24.—Estas amonestaciones de Sempronio y la respuesta de la tercera en el Acto 3 definen el orgullo de Celestina al mismo tiempo que su capacidad de no revelar ante interlocutores sus incertidumbres (como lo hará el en Acto 4, estando sola). Sempronio le dice: «Madre, mira bien lo que hazes (...). 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 el bien. En pensallo tiemblo. *No vayas por lana y vengas sin pluma*». Estas palabras le irritan a Celestina y su réplica es defensiva: «¡Alahé, en mal ora a ti he yo menester para compañero! ¡*Aun si quisieses avisar a Celestina en su oficio!*» (304-305, énfasis añadido). Pero como veremos, esta amonestación va a surtir efecto en el Acto 4, que propongo transcurre unos pocos días después.

qué pensará sino que ay nuevo engaño en mis pisadas
y que yo he descubierto la celada por haver más pro-
vecho desta otra parte, como sofística prevaricadora?²⁵
(312-313)

Continúa lidiando entre sus dudas y temores Celestina hasta que por fin llega a una resolución que habrá sorprendido a más de un lector:

¡Pues triste yo! ¡Mal acá, mal acullá; pena en ambas partes! Quando a los extremos falta el medio, arrimarse el hombre al más sano es discreción. *Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto*. Yr quiero, que *mayor es la vergüenza de quedar por cobarde que la pena cumpliendo como osada lo que prometí*; pues jamás el esfuerzo desayudó la fortuna. (313-314, énfasis añadido)

Lo que más le anima a seguir no es su conjuro sino los agüeros que va interpretando mientras se acerca a la casa de un Pleberio a quien podrá *ofender* si tiene éxito su misión:

Todos los agüeros se adereçan favorables o yo no sé nada desta arte; quatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos. (...) Nunca he tropezado como otras vezes. Las piedras parece que se apartan y me fazen lugar que passe (...). Ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto (...). (314)

Como hemos observado antes, no hay ni una sola referencia al conjuro, ni a Plutón, ni al hilado que lleva en la mano, creyéndolo envenenado. Celestina no solo es hechicera sino también muy supersticiosa y estos agüeros consiguen reanimarle hasta que, llegando a la casa de Pleberio, le alivia todavía más ver a Lucrecia a la puerta, sabiendo que esta prima de Elicia no le será contraria (314). Los agüeros son propicios para la embajada de Calisto. Pero otro tema aparte es su deseo personal de «ofender a Pleberio» (313). Si cumple con éxito la embajada de Calisto, sabe que cumplirá con éxito al mismo tiempo su propio deseo de ofender a Pleberio²⁶.

25.— Me parece irónico que los autores de la obra dejen que Celestina reconozca, hablando a solas, que ella de verdad es una «sofística prevaricadora». Nos hace pensar en lo que afirma ella en el Acto 3, alabándose a sí misma delante de Sempronio, pero utilizando metafóricamente la fama de los abogados: «Pero todavía hijo, es necessario que el buen procurador ponga de su casa algún trabajo, *algunas fingidas razones, algunos sofisticos actos* (...)» (298, énfasis añadido). Como Melibea (548) y como Areúsa (429), también Celestina se conoce a sí misma. Son estos autoconocimientos otro elemento que indica una caracterización muy bien pensada y llevada a cabo por los autores para estas tres mujeres en otros aspectos tan disimilares.

26.— Nos deja a los lectores saber —por primera vez en la obra— que Celestina siente un odio muy particular hacia Pleberio, una actitud antagonista que exploré yo en «Quinientos

Por tanto, me parece que, si transcurren un par de días después del conjuro, las dudas expresadas por Celestina (la desilusión y la furia que imagina que le dirigirían Sempronio y Calisto, y el recuerdo de la amonestación de Sempronio del Acto 3), le preocuparían mucho más, tal como los autores nos sugieren al componer con extremada sutileza este soliloquio. Lo del supuesto éxito del conjuro ya no ocupa su mente, solo preocupaciones, dudas y temores. Estas dudas que expresa Celestina no son espontáneas: reflejan el pasado y precisan de días para cuajar y madurar. El paso del tiempo es fundamental para que la alcahueta, venida a menos, vea más claramente los posibles peligros de su bien pagada embajada («amargas cient monedas serían éstas»).

II (b). *Celestina, Pármemo y Areúsa*

¿Y qué otros eventos, acciones o encuentros podrían haber sucedido en ese par de días que sugiero que transcurren entre el final del Acto 3 y comienzo del Acto 4? El texto nos deja imaginar algo de lo que Celestina le había prometido hace unos días a Pármemo en el Acto 1. El lector recordará que Celestina empleó distintas estrategias para convencer a Pármemo de que podría medrar más en la vida siendo un confederado suyo y de Sempronio que siendo fiel a Calisto, ese «rompenecios» (274). Pero a Pármemo Sempronio le cae mal y Celestina dejará este asunto de la confederación para el futuro (Acto 7). Luego y sobre la marcha, Celestina inventa —como posteriormente ingenia el dolor de muelas de Calisto— un tesoro que Alberto, el padre de Pármemo, dejó en sus manos para que se lo diera a su hijo cuando llegara a la mayoría de edad. Después le habla de amantes y recrea —como la buena actriz que es, imitando las voces de dos hombres— los placeres compartidos comentando las noches pasadas con sus muchachas.

Pero lo que más le atrae y convence a Pármemo, al menos en ese momento, es la mención de Areúsa, prima de Elicia e hija de Eliso, cuya belleza le ilusiona al lampiño y virginal Pármemo. Promete la alcahueta

años de animadversión...» (2002). Celestina luego presentará la feliz consecución de la embajada de Calisto con estas palabras jactanciosas y contundentes: «Que [Melíbea] es más tuya que de sí misma, *más está a tu mandado y querer que de su padre Pleberio*» (460, énfasis añadido). Así que para Celestina la embajada realizada le ha proporcionado una motivación personal también: la de haber envenenado el futuro que tenía pensado Pleberio para su única hija y heredera. En esto vemos un deseo de vengarse de lo que será el resultado de su progresivo empobrecimiento en los mismos veinte años en que se iba haciendo cada vez más rico Pleberio. Milagros Piedra, en su pieza teatral, *Una blanca muerte, o Melíbea*, estrenada en 1994 y publicada en 1998, dramatizó esta vertiente de la venganza de la alcahueta contra Pleberio. Pero el motivo para Pierna es que Pleberio y Celestina fueron amantes hace tiempo, pero él le rechazó para casarse con Alisa. Esta será la *visión unilateral* de M. Piedra: una visión personal que no tiene nada que ver con las intenciones originales de los primitivos autores de la *Tragi-comedia*. Ver nuestra cita de Canet, p. 40, al comienzo de este ensayo.

al embelesado joven criado: «Pues tu buena dicha quiere que aquí está quién te la dará» (276). Esta promesa reaparecerá en el Acto 7; una vez cumplida, será un vínculo estratégico para que las acciones trágicas se materialicen más adelante.

Al final del Acto 6, Calisto manda que Pármene acompañe a Celestina (que se va con el cordón que había erotizado a Calisto²⁷); el joven criado sale con ella, quejándose nuevamente de un Sempronio «desvariado» (374), el socio original de la confederación anti-Calisto. Pero no se le ha olvidado a Pármene la promesa de Celestina del Acto 1: «Bien se te acordará, no ha mucho que me prometiste que me harías haver a Areúsa (...)» (383). Fijémonos en lo que le contesta la alcahueta: «No lo he olvidado (...) que *más de tres xaques ha rescibido de mí sobre ello* en tu ausencia» (383, énfasis añadido)²⁸. Celestina sabe que ha pasado suficiente tiempo para poder hablar con Areúsa tres veces «en off», igual que sabe que ha transcurrido un mínimo de ocho días necesarios para inventar el dolor de muelas de Calisto.

Un poco más adelante, Celestina le recuerda a Areúsa lo mismo, cuando ésta le ruega: «dime a qué fue tu buena venida». Responde la vieja: «*Ya sabes lo que de Pármene te ove dicho*. Quéxaseme que aún verle no quieres» (388, énfasis añadido). No cuestiona Areúsa lo dicho por la alcahueta, dejándonos con el deseo de saber cuándo pasaron esos «más de tres xaques». Es evidente que pasaron «en off» pero ¿en qué momento del transcurso del tiempo implícito de la *Tragicomedia*?²⁹

Creo yo —en defensa de mi segunda (hipotética) acotación propuesta arriba— que «esos achaques» se dieron en unos días «en off» entre el Acto 3 y el comienzo del Acto 4, puesto que entre el Acto 4 (el encuentro de Melibea con Celestina) y el Acto 7 no existe posibilidad de tiempo implícito. Veamos. Al salir Celestina de la casa de Pleberio con el cordón cedido por Melibea al final del Acto 4, se encuentra con Sempronio en la calle (Acto 5) y se van directamente a casa de Calisto donde pasa todo el

27.— Calisto manosea el cordón como si fuera Melibea en vez de una de sus prendas, haciendo que Celestina le repruebe: «(...) tratar al cordón como cordón (...), no haga tu lengua yguales la persona y el vestido» (365). Como el lector sabe, Calisto va a tratar el cuerpo de Melibea como ha tratado el cordón (Actos 14 y 19).

28.— Gilman, refiriéndose a estos tres xaques opina: «Sabemos que *no ha habido oportunidad para semejante preparación*, es decir, al menos que la hubiese durante *uno de esos días increíbles que se nos han ocultado*» (*Arte y estructura*, p. 342, énfasis añadido). Intento, pues, hacer «creíbles» esos días omitidos «en off» por los autores de la *Tragicomedia*.

29.— Esta expresión, «en off», también la ha denominado «tiempo implícito» M^a Rosa Lida de Malkiel en *La originalidad*. p. 176: «Pienso que es pecado de injusticia contra los excelsos autores de la *Tragicomedia* concebir tanta insistencia en el tiempo implícito [da varios ejemplos] como una falla mecánica (...) No es lícito presumir error mientras quede a mano explicación que muestre propósito coherente en este peculiarísimo proceder». Y es ese tiempo implícito (o «en off») que en una edición nueva de la *Tragicomedia* podría estar indicado mediante acotaciones escénicas añadidas.

Acto 6. Comienza el Acto 7 inmediatamente después de las conversaciones del Acto 6 al salir Celestina y Pármeneo de la casa del galán.

Al igual que los ocho días en que Calisto supuestamente sufre el dolor de muelas acaecen «en off» entre las dos primeras escenas de la obra, me parece evidente que los «tres xaques» recibidos por Areúsa de Celestina sobre Pármeneo habrán acontecido «en off» entre los Actos 3 y Acto 4. Antes no, siendo que —como lo hemos demostrado— desde la contratación de Celestina por Calisto para realizar la embajada a Melibea y hasta el final del Acto 3 (el conjuro) no hubo tiempo «en off» para la alcahueta.

En estos días «en off» que propongo que acaecen después del Acto 3, Celestina no solo ha podido dar estos tres recuerdos de Pármeneo a Areúsa, sino que tuvo tiempo, después del conjuro a Plutón, para asimilar los peligros de la embajada que aceptó de Calisto —junto con las amonestaciones de Sempronio— haciéndole dudar de su éxito y seguridad personal si fuera descubierta por la gente de Pleberio, por quien siente una enemistad de larga duración. Con tantos temores y dudas, ya no piensa en el conjuro y poco a poco le animan los agüeros que interpreta de otra de sus artes (314).

III. El tiempo de la *Tragicomedia* transcurrido después del Auto 7

En el Auto 7, Celestina astutamente utiliza a Areúsa para hacer que Pármeneo prometa ser amigo de Sempronio y formar parte de la confederación anti-Calisto³⁰. Pasan los nuevos amantes toda la noche juntos y a la mañana siguiente, al despertar en el Acto 8, es cuando presenciamos la nueva amistad de Pármeneo y Sempronio, la salida de Calisto para la iglesia de la Magdalena y, en su ausencia, el robo de su despensa para abastecer el almuerzo que celebrarán con sus amantes en casa de Celestina. Durante ese almuerzo (Acto 9) llega Lucrecia para pedir que la vieja acuda a atender a la atribulada Melibea. Mientras están de camino, se inicia el Acto 10 con un soliloquio de Melibea y al terminar ese acto, Celestina llega a la casa de Calisto para anunciarle la cita aquella misma noche a las doce (Acto 11). Será esa misma noche, ante unas rejas cerradas de la casa de Pleberio, cuando transcurran parte de las acciones del Acto 12.

Los últimos hechos del Acto 12 finalizan esa misma noche con el asesinato de Celestina en su casa y la ejecución de Sempronio y Pármeneo unas horas después, en la madrugada del nuevo día. Sosia, testigo del

30.— La enorme ironía es que el éxito de Celestina en sellar definitivamente esta amistad de los dos criados (actos 7 y 8) resultará en una confederación de los dos en contra de la codicia de la alcahueta y produce su asesinato en el Acto 12. Los dos ni han sido leales a Calisto ni, al final, a Celestina, pero los tres pagarán el precio de su hambre de medrar económicamente. Mueren todos los tres por el vicio de la codicia.

degollamiento de los criados, viene a contárselo inmediatamente a Tristán y Calisto en el Acto 13; el Acto 14 sigue ininterrumpidamente con el largo soliloquio de Calisto al final del cual toma la decisión de que nada le podrá impedir su deseo de seguir con sus nocturnas visitas al huerto de Melibea. Y por fin, en el huerto de Melibea, horas después, es cuando tiene lugar el encuentro amoroso apasionado entre Calisto y Melibea. Así que las acciones del Acto 7 al Acto 14 son sucesivas en el transcurso cronológico del tiempo y pasan en tres noches y dos días.

A la mañana siguiente, Elicia —divisada por Sosia y Tristán desde la casa de Calisto— llega a la casa de Areúsa (Acto 15) con la triste noticia de las tres muertes. En ese momento, Areúsa está regañando vivamente al ex-amante, Centurio. Es de suponer que Elicia no habrá utilizado mucho tiempo en llevar esta mala noticia a su prima, transcurriendo pocas horas entre el asesinato al final del Acto 12 y el Acto 15³¹. Areúsa, tomando la decisión de vengarse de las muertes de Celestina, Pármeno y Sempronio, su amante y el de Elicia, culpando a Calisto y Melibea de lo sucedido y deseándole la misma suerte, se ve en la obligación de conocer exactamente en qué noche estarán de nuevo en el huerto. Pide a Elicia, que conoce a Sosia, que le convenza para que vaya a su casa, haciéndole creer que será su amante, una vez muerto Pármeno.

Es justo en este momento —entre los Actos 15 y 16— cuando la mayoría de los críticos proponen el transcurso de un mes, durante el cual siguen los amantes sus encuentros amoros en el huerto, según lo que comenta Melibea en el Acto 16 cuando se rebela contra la idea del matrimonio que su padre quiere organizar para asegurarle un cómodo futuro. Cuando Melibea dialoga con Lucrecia de que llevan *más de un mes* hablando de lo mismo, nos puede hacer pensar que Pleberio y Alisa planeaban casar a Melibea por las mismas fechas —irónicamente— que iniciaron los encuentros en el huerto³².

Pero lo más problemático, al menos para mí, sería: ¿entre qué actos de la *Traagicomedia* puede haber pasado un mes, el que pregona Melibea en el Acto 16 y que tenía que iniciarse con el primer encuentro sexual de los amantes en el Acto 14? Antes de poder contestar hay varios puntos que considerar en cuanto al tiempo que transitan los personajes:

31.— El Acto 13 discurre unas pocas horas después del asesinato de la alcahueta. Es la noche del día posterior al crimen cuando tiene lugar la unión amorosa de Calisto y Melibea (Acto 14). Si Elicia aparece la mañana siguiente del Acto 14, calculamos que entre el asesinato de Celestina y el Acto 15 habrían pasado como treinta y seis horas, dejando a Elicia tiempo para recuperarse del shock y tomar la decisión de informar a su prima Areúsa.

32.— Esta percepción del tiempo nos la comunica Melibea en dos frases consecutivas del Acto 16: «*Un mes ha* que otra cosa (matrimonio) no hazen ni en otra cosa entienden. No parece sino les dize el coraçón el gran amor que a Calisto tengo, y todo lo que con él, *un mes ha*, he passado» (547, énfasis añadido).

1. el asesinato de Celestina ocurre al final del Acto 12. Ni ella ni Sempronio ni Pármeno están vivos en el momento en que Calisto y Melibea se convierten en amantes;
2. unas 36 horas después del asesinato de Celestina, Elicia informa a Areúsa (acto 15) de las tres muertes;
3. en esas mismas 36 horas Calisto se entera de la muerte de sus criados y de Celestina —por Sosia— y esa misma noche acude con Sosia y Tristán al huerto donde él y Melibea hacen el amor por primera vez (Actos 13 y 14);
4. entre la petición de Areúsa a Elicia de sobornar a Sosia (Acto 15) y la llamada a su puerta del joven criado de Calisto (Acto 17), la lógica pide que podrían haber pasado entre uno y tres días «en off», y no todo el mes mencionado por Melibea en el Acto 16, que se ha colocado entre los Actos 15 y 17;
5. A partir de la conversación mantenida entre Areúsa y Sosia en el Acto 17, es evidente, sin embargo, que ese mes ya ha pasado, siendo que Sosia le afirma que «en un mes no avemos ydo ocho vezes, y dicen los falsarios rebolvedores que cada noche» (560)³³. Es más: Sosia traiciona a los amantes al revelar la información que necesitaba Areúsa: «Para esta noche en dando el reloj las doze está hecho el concierto de su visitación por el huerto» (560-561).
6. Areúsa no pierde tiempo en entrevistarse una segunda vez con Centurio (Acto 18); ese mismo día le anima a llevar a cabo la venganza que desea: la muerte de Calisto —«Esta noche lo tomarás» (566)—. Las acciones de los Actos 19, 20 y 21 suceden en una noche y durante la mañana siguiente.

Los lectores también recordarán estas otras palabras de Melibea en el Acto 16, manifestadas a su criada Lucrecia que ha sido fiel testigo: «un mes ha, como has visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza, y *muchas aver venido en balde (...)*» (550, énfasis añadido). Melibea nos confirma que Calisto había escalado el muro del huerto cada noche, pero, por razones no especificadas, ella no ha podido recibirlo siempre, haciendo más verídicas las ocho (o menos) noches que alega Sosia en el Acto 17.

Calisto también parece confirmar que no ha sido posible hacer el amor con Melibea cada noche. En el Acto 19 dice a sus criados: «Sobiré encima de la pared y en ella estaré escuchando, por ver si oyré alguna buena señal *de mi amor en ausencia*» (577, énfasis añadido). Y agrega, después de bajar para estar con Melibea: «no cesse tu suave canto. No sea de peor condi-

33.— Estos «falsos rebolvedores» son una invención de Areúsa para sacar información de Sosia sobre en qué noche va a ir Calisto la próxima vez, información que necesita para llevar a cabo sin demorar su plan de venganza que confía que llevará a cabo Centurio.

ción *mi presencia*, con que te alegras, que *mi ausencia*, que te fatiga» (583, énfasis añadido). Es posible que con ‘ausencia’ Calisto esté hablando de día, y no de las noches cuando no se podían hacer el amor, pero la libido del amante hace creíble que también lamente las noches perdidas.

Una dificultad que el lector puede tener con la lectura del Acto 16 es su aparente *intemporalidad*. Los personajes de los Actos 15, 17 y 18 son los mismos: Elicia, Areúsa, Sosia (Acto 17) y Centurio (Actos 15 y 18). Al terminar el Acto 15, no hay nada que implique que las acciones del Acto 16 sigan el transcurso del tiempo de las otras acciones de la *Tragicomedia*. Recordemos que en el Acto 2, Calisto manda a Sempronio que siga a Celestina para aquejarla (286), y al final del Acto 6, le manda acompañar a Celestina a Pármeno y la acción continúa en ambos casos en el acto siguiente. Pero ¿qué ocurre al final del Acto 16: el único eslabón entre las dos conversaciones (Alisa con Pleberio; Melibea con Lucrecia) y lo que acontece en el Acto 17, es la confirmación —en boca de Sosia— de que no todas las noches de ese mes han podido hacer el amor Calisto y Melibea.

Esta supuesta intemporalidad del Acto 16 —sin vínculo a ninguna otra acción de la *Tragicomedia*— sigue siendo problemática. Después de la salida del huerto de Melibea, termina el Acto 14 con Calisto en su casa y en su cama. Mientras tanto, llega la mañana y, todavía despiertos, presencian Sosia y Tristán la llegada de Elicia a la casa de Areúsa. Como ya hemos dicho, desde esa mañana hasta el final de la obra, el período transcurrido es cronológico sin muchas posibilidades de tiempo «en off» (la excepción es el intervalo que tarda Elicia en hablar con Sosia y el que éste tarda en ir al encuentro con Areúsa, que no debe ser mucho).

En el Acto 15, el asesinato del Acto 12 todavía parece reciente. En el Acto 17, el mes de los amores de Calisto y Melibea es ya un hecho, confirmado por Sosia. La misma noche del diálogo del Acto 17, Sosia, Tristán y Calisto saldrán por última vez al huerto de Melibea. Pero Centurio arregla con Traso el cojo ir en su lugar y crear una reyerta. Calisto muere y Melibea decide que «no es tiempo de yo vivir» (589). Llevan los criados el cuerpo de Calisto; Lucrecia inventa una indisposición de corazón para Melibea y llama a Pleberio. Melibea le manda a su padre ir por un instrumento y ella sube a la azotea de su casa. Se suicida al dejarse caer de la azotea de la torre, descalabrada como Calisto. El planto de Pleberio es instantáneo.

Hemos calculado unas treinta y seis horas entre el asesinato (Acto 12) y la aparición de Elicia a la puerta de Areúsa (Acto 15). En esas mismas horas han transcurrido todo lo relacionado en los Actos 13 y 14. Desde el Acto 17, hemos podido comprobar que todo pasa muy rápido y cronológicamente. Anteriormente esbozábamos entre la segunda escena del Acto 1 y el conjuro del Acto 3 un largo día. Por tanto, hasta el Acto 4, propusimos 2 o 3 días (serían 4 total). De ahí hasta el Acto 7, otro día. Posteriormente tres noches y dos días (Actos 8 a 12). Del asesinato al comienzo del Acto 15, día y medio (ya van 8) y del Acto 15 al final, unas 2 o 3 jornadas,

para darnos diez u once días, a los que agregamos ocho o diez más entre las dos primeras escenas del Acto 1 de la obra por lo que tendríamos, desde el inicio de la *Tragicomedia*, el equivalente a unas tres semanas.

¿Dónde lógicamente podemos insertar ese mes en el que escasas ocho veces han ido Sosia y Tristán con Calisto a entrar en el huerto de Melibebea? ¿Entre qué Actos? Si hacen el amor en el huerto por primera vez en el Acto 14, tendremos que realizar un acto de fe para creer que en el Acto 16 ha pasado un mes, durante el cual Calisto acude cada noche, según Melibebea, y es admitido como ocho veces, según Sosia. Además, tendremos que imaginar que el plan de venganza de Areúsa se concibe un mes después de la muerte de Pármeno y Sempronio. Es muy poco probable.

No, no hay un momento lógico en el transcurso de las acciones de la *Tragicomedia* para situar las conversaciones simultáneas del Acto 16. Es por lo que las voy a considerar atemporales. Afectan, eso sí, a las dos fatalidades con las que culmina la obra, pero sin tener nada que ver con las tragedias de Celestina, Sempronio y Pármeno en los Actos 12 y 13. Aquí radica la gran diferencia entre la *Comedia* y las *Tragicomedia*. Los autores de la *Tragicomedia*, al extender la obra, pasan por alto el Acto 16 sin insertarlo en el trascurso del tiempo lógico de las acciones. Me quedo con las tres semanas que he encontrado plausibles. Acepto el mes agregado del acto 16 por tener alusiones al mismo en los Actos 17, 19 y posteriores. Pero desafía la lógica del tiempo que transcurre para que Areúsa, al enterarse de las tres pérdidas (Celestina, Pármeno y Sempronio), ponga en funcionamiento su plan de venganza a través de Centurio para acabar con Calisto, causador de esas tres muertes (Actos 15, 17, 18). Lo cual no requiere un mes, solo unos días.

He buscado soluciones y he encontrado cada vez más dificultades para entender el tiempo implícito en los veintiún Actos de la *Tragicomedia*. Creo que he descubierto y descrito los ocho a diez días acontecidos entre las dos primeras escenas del Acto 1. Igualmente he ponderado unos días que tendrían que haber transcurrido entre los Actos 3 y 4. Con estos dos tiempos «en off» he previsto dos útiles acotaciones como guía al lector de las acciones dramáticas, contruidas por los primitivos autores mediante una cronología no secuencial. Reconozco que no hemos podido resolver todo el tiempo «en off» que el Acto 16 sugiere, pero parece mejor que no tengamos que repetir otras siete veces los coqueteos del Acto 14, con variantes.

Bibliografía

- ASENSIO, Manuel J. (1952), «El tiempo en *La Celestina*», *Hispanic Review*, 20, pp. 28-43.
- ASENSIO, Manuel J. (1953), «A Rejoinder», *Hispanic Review*, 21, pp. 46-50.
- BOTTA, Patrizia (2001), «Las (dos) casas de Melibea», en *Tras los pasos de 'La Celestina'*, ed. P. Botta et al, Kassel, Reichenberger, pp. 157-182.
- CANET VALLÉS, José Luis (2007), «*Celestina* 'sic et non'. ¿Libro escolar universitario?», *Celestinesca*, 31, 23-58.
- (2008a), «Género y dramaturgia en la *Celestina*», *Theatralia* 10, pp. 27-42.
- (2008b), en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del XVI», *Celestinesca*, 32, pp. 85-108.
- (2010), «La *Celestina* y el paulismo», en '*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*'. *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, ed. Devid Paolini, New York, The Hispanic Society, pp. 69-83.
- GILMAN, Stephen (1953), «A propos of 'El tiempo en *La Celestina*' by Manuel J, Asensio», *Hispanic Review*, 21, pp. 42-45.
- (1974), «*La Celestina*»: Arte y estructura, Madrid, Taurus.
- LIDA DE MALKIEL; María Rosa (1962, 1970²), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA.
- PIEDRA, Milagros (1998), *Una blanca muerte, o Melibea, Tragicomedia en dos actos*, Evisna, Mediterránea.
- RANK, Jerry R. (1980-1981), «The Uses of 'Dios' and the Concept of God in *La Celestina*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5, pp. 75-91.
- RUSSELL, Peter E. (2007), ed. *Fernando de Rojas. La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Clásicos Castalia 191, Madrid, Castalia.
- SNOW, Joseph T. (1996), «Two Melibeas», in '*Nunca fue pena mayor*'. *Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, ed. V. Roncero López and A. Menéndez Collera (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha), pp. 655-662.
- (1999-2000), «Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?», *Studia Medievalia Hispanica V: Actas de las VI Jornadas de Literatura Española Medieval*, eds. A. Liotta & S. Luppi (= *Letras*, nos. 40-41 Buenos Aires), pp. 152-157.
- (2005-2006), «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, 25-26, pp. 537-561.
- (2017), «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, 41, 153-166.

Reseñas

Guillermo Carnero, *La caza de amor o el amor sin caza en el huerto o la huerta de Melibea*, Salamanca, Publicaciones del SEMYR, 2017, 79 páginas.



En la cuantiosa floresta de estudios sobre la obra de Fernando de Rojas es difícil aportar novedades sustanciosas y tiene mérito que alguno ofrezca nuevas luces. Lo consigue Guillermo Carnero que, pareciendo limitarse a aclarar equívocos y corregir errores a propósito de la ubicación de la primera escena de la obra, no solo fija criterios para situar convenientemente aquel arranque —al menos, para descartar propuestas innecesarias— sino que, aun afirmando expresamente no pretenderlo, contribuye a aclarar la cuestión de la autoría y, lo que me parece más positivo, da lección de cómo hacer crítica rigurosa de textos por el simple y tantas veces olvidado método de que sea la correcta lectura del texto el único recurso empleado —sin que ello implique desdén a las iluminaciones proporcionadas por la erudición, que de ello hay amplia muestra en el libro que comento—.

El estudio de Carnero es, en esencia, la refutación del conocido escrito de Martín de Riquer, «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», aparecido en 1957. Refutación para la que inicialmente se apoya en otro artículo relevante de Patrizia Botta, «Las ¿dos? casas de Melibea». De ambos estudios acaba discrepando porque si las propuestas del filólogo catalán le provocaron «incomodidad y falta de convicción» (p. 9), la aportación de la filóloga italiana acabó pareciéndole «tan poco convincente» como el artículo de Riquer (p. 10).

No es mi intención recoger, ni siquiera en apretada síntesis, los planteamientos de los críticos nombrados aunque sí hace al caso recordar que para Riquer, el Rojas continuador de un primer acto debido a mano ajena obró algo así como «editor de un texto» con la preocupante particularidad de que en ocasiones no entendió el texto que editaba. Es afirmación tan sorprendente que conviene recordar cómo la formulaba literalmente Riquer: «Es posible que en algún momento [Rojas] haya podido no entender bien ese texto que editaba» (p. 10). (El prudente Carnero no hace sangre sobre esa apreciación tan sorprendente de que Rojas, continuador —para mí *supuesto* continuador— absolutamente próximo, en tiempo, léxico y cultura al texto que «edita», haya entendido lo leído en el acto I peor que quien lo lee cinco siglos después teniendo que superar barreras de tiempo, léxico y cultura. Este reseñista, más irreverente, nunca dejó de hacerse cruces ante tal dislate). En todo caso, según la hipótesis de Riquer, el Rojas *continuador* de escrito ajeno erró al entender que la primera escena de la obra transcurría en el huerto de la casa paterna de Melibea y, en peligrosa mutación de crítico a coautor, pasaba a sugerir que una iglesia era el marco apropiado y verosímil para el primer encuentro entre Melibea y Calixto.

Tampoco haré resumen amplio de las apreciaciones de Patrizia Botta, básicamente fundamentadas en que huerto y huerta, vocablos ambos utilizados en la obra, designarían realidades físicas distintas. Según ella, el

primer término nos debería hacer pensar en jardín urbano y cerrado, y en terreno abierto de cultivo agrícola el segundo.

Resulta de mayor interés y se ajusta más al género de reseña a que debo ceñirme recordar algunos de los lúcidos puntos de vista que va destilando Guillermo Carnero. Así, encuentro sugestiva y acertada su admonición al recordarnos que no debe pedirse «exhaustividad realista» a obras de aquel periodo y, por lo mismo, a *La Celestina*. Sensato y agudo se muestra igualmente el estudioso cuando señala como «no cierto que un halcón sólo pueda llevarse para cazar», remachando esa observación («Calixto puede tener más de uno») en distintos momentos (páginas 18 y 22, por ejemplo). Son muchos los textos coetáneos a Rojas que avalan esta consideración del reseñado, a los que se suma la meritoria reproducción de un buen número de cuadros, igualmente próximos al escrito de Rojas, que testimonian esa observación. Y aunque no necesite apoyos este aserto de Carnero, baste apuntar que parece verosímil que pueda poseer al menos una pareja de aves de caza quien, caracterizado por una holgada economía que le permite vivir sin empeño laboral alguno, dispone de pareja de criados para sustituir a los titulares cuando estos resultan degollados.

Tira de muy oportuno sentido común nuestro autor cuando sostiene la ‘inocencia’, real o ficticia, de la primera entrada en el huerto (o huerta) por parte de un Calixto que ha perdido el halcón con el que cazaba o con el que paseaba presumiendo de ave tan preciada. Es conducta, apunto, semejante a lo que hoy ejecutaría quien entrara en propiedad ajena buscando recuperar un perro descarriado o díscolo. Y el lector asiente con gusto a la observación con que Carnero quita relevancia a las palabras de cariz religioso proferidas por el excitado Calixto cuando celebra el privilegio de estar en presencia de Melibea (palabras que permitían a Riquer robustecer su hipótesis de que estamos ante encuentro celebrado en una iglesia): «Las referencias religiosas cuadran a cualquier cristiano que en cualquier lugar quiera ponderar sus sentimientos y muy especialmente a la hipérbole amorosa de la época» (p. 21). La suma de sus apostillas a las aventuradas, que no venturosas, afirmaciones de Riquer permite a Carnero sentenciar: «No puede aceptarse la tesis de Riquer de que Rojas no entendiéndose dónde ocurría el acto I» (p. 25).

Si tras las reflexiones de Carnero es difícil dar crédito a las críticas y sugerencias del filólogo catalán —en mi caso llueve sobre mojado—, similar suerte corre la tesis de Patrizia Botta cuando, apoyándose en las ilustraciones con que adornaron el texto los primeros editores, propone entender que la primera escena tiene lugar en una huerta (lugar abierto y rural) y la continuación en huerto (jardín urbano). Son abundantes los textos contemporáneos a Rojas, literarios o puramente documentales, que aduce Carnero para desdibujar los perfiles que supuestamente individualizarían a los términos *huerto* y *huerta*; para, en positivo,

confirmar que huerta pudo funcionar y funcionó en tantos textos que aduce como sinónimo de vergel o jardín. Tras los muchos testimonios demostrativos del uso indiferente de ambos términos, nada impide a Guillermo Carnero formular afirmación tan tajante como esta: «No hay duda de que huerto y huerta pueden usarse como sinónimos o análogos y como equivalentes a jardín urbano anexo a vivienda» (p. 43). Queda así desmontada toda hipótesis sobre la ubicación de la primera escena de la obra que se base en la denominación de huerta referida a aquel lugar.

Pensando en otra afirmación, clave también para identificar acertadamente el lugar en que tiene lugar el inicio de *La Celestina*, he de resaltar las aportaciones, tanto icónicas como literarias, con que Guillermo Carnero nos ilustra sobre el hecho de que el halcón podía funcionar en aquellas sociedades como signo exhibicionista de alto nivel social y no exclusivamente como recurso necesariamente vinculado a la caza. Y subrayo, porque me parece aportación de particular relieve, el paralelismo que establece el estudioso entre el Calixto que entra al huerto (o huerta, que lo mismo da) con la excusa, casual o intencionadamente provocada, de recuperar su halcón, y lo leído en *Flores y Blancaflor*, cuando en este relato alega el primero que ha osado llegar hasta la zona privada y protegida donde está su amada «por ver si podría hallar mi halcón» (p. 59).

Como indiqué en el arranque de estas líneas, el estudio de Carnero parece ceñir su alcance a la comprobación de que «la [primera] escena queda situada en un limbo genérico que no exige ni excluye nada» (p. 17). Por mi parte, defensor como soy de una autoría única por parte de Rojas para toda la obra, barro para mi casa entendiendo que, al debilitar el estudio las críticas hechas por Riquer a Rojas como supuesto continuador, se debilita otro de los apoyos en que se sustenta la tesis de la doble autoría. Subrayo, eso sí, que esta es observación de mi personal cosecha y ajena a los planteamientos de Guillermo Carnero. Espero que no excluida.

Lo que él ha hecho es limitarse —léase el verbo en positivo— a la consideración de unos aspectos muy concretos, y aparentemente de no gran relieve y, al hacerlo, nos da una lección de lectura personal que debería ser la obligada a todo filólogo, aquella que no se resigna a la repetición acrítica de lo establecido por quienes nos han precedido en nuestros estudios, aunque se trate de pluma tan autorizada como la de Martín de Riquer o tan experta en el texto celestinesco como es la de Patrizia Botta.

Como observación de no menos importancia, anoto que a la solidez e importancia de la crítica ofrecida por Carnero se une la magnífica escritura de quien, al margen de su condición de crítico solvente, es perfecta encarnación de uno de esos casos en que la exigencia practicada en el cultivo de la poesía moldea la calidad de su prosa. Y este recuerdo del Carnero poeta invita, por cierto, al elogio de los hermosos versos con que, en el *Colofón*, dialoga el crítico con el lector. Elogio que extendiendo a

lo acertado del título. Confieso debilidad por las demostraciones de ingenio, aun procurando no caer en el error de confundir el brillo del ingenio con la calidad de los contenidos. Y el libro escrito por Guillermo Carnero destaca ya por el ingenio de su título sin que su contenido desmerezca.

¿Y ninguna objeción por mi parte? Una, mínima, referida a observación que propone sobre un aspecto poco significativo dentro de los contenidos que desarrolla. En efecto, a su pregunta: «¿Dónde se dice, o por qué sería necesario, que Calisto haya saltado ninguna tapia en la primera escena» (p. 19), cabría apuntar que la contestación está en los labios de la Melibea que en el acto IV, durante su inteligente diálogo con Celestina, tilda al enamorado de «saltaparedes». Quien así le insulta, le habría visto entrar a su huerta (o huerto) escalando la tapia, a no ser que le estuviera endosando un insulto genérico que, en uso de muy cruel ironía trágica, anticipa el torpe error que finalmente provocará la muerte del conquistador.

Y una segunda objeción, esta de tipo metodológico. ¿Por qué relegar al subtexto de las notas unos contenidos que tienen importancia en el total de lo expuesto por el estudioso? En la muy extensa nota 1, por ejemplo, se da amplia información de puntos de vista propios y ajenos, realmente valiosos y que aportan información sustancial al contenido del estudio. En este caso y en otros de similar naturaleza —puedo hacer extensivo lo dicho a lo leído en la nota 20— siempre me planteo que si lo expuesto en notas es importante, debiera subirse al texto principal. Y si no lo es, excepción hecha de las informaciones puramente técnicas, por qué darle cabida ni en las notas ni en el cuerpo principal, aunque admito que a veces nuestro reseñado apunta en nota alguna crítica que resulta más endulzada al ir en ese texto secundario.

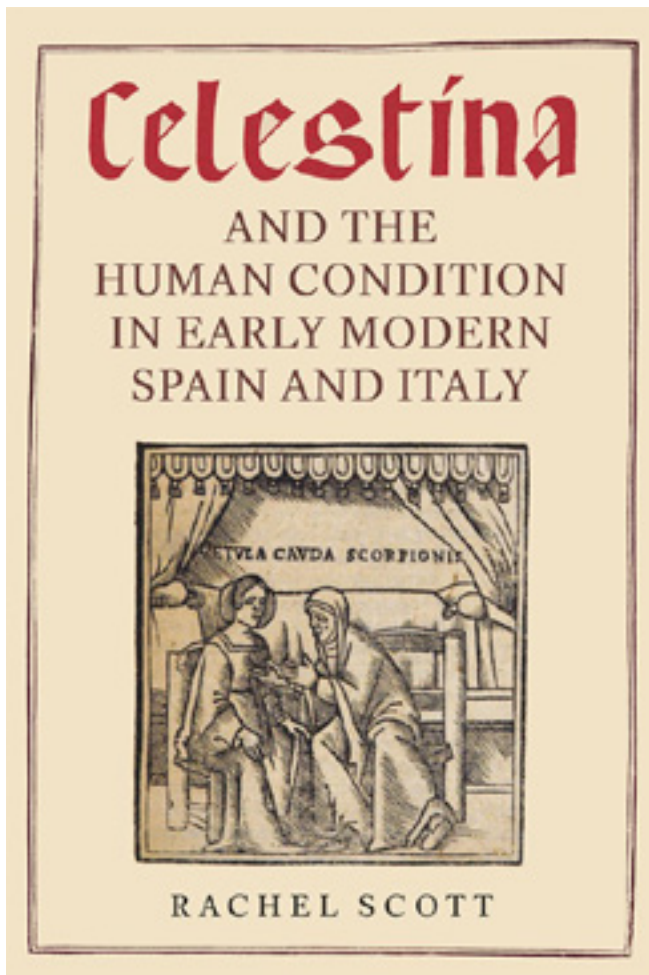
Estas microdiscrepancias no hacen sino poner de relieve el total de aciertos en el estudio que reseño. Y que tiene como mérito añadido, la brevedad. Al movernos en el periodo medieval cuando hablamos de *Celestina*, bien que esta suponga la despedida de ese periodo, me apropio de lo dicho por el ilustre medieval que fue el Arcipreste de Hita: «En pequeña jirgonça [jacinto] yaze grand resplandor; | en açúcar muy poco yaze mucho dulçor» (*LBA*, 1610 ab), aplicando el elogio al estudio que reseño. Le bastan a Carnero poco más que setenta páginas para hacer una aportación lúcida e inteligente, con sugerencias que, según indiqué, van más allá de lo explícito. Somos los lectores los que necesitamos o, al menos, disfrutaríamos con otras contribuciones de igual naturaleza, es decir, que contengan similar exhibición de agudeza interpretativa y de conocimientos sustentados en lecturas de textos coetáneos al estudiado y, como valor añadido, en análisis de pintura también de la época: me refiero a los cuadros ya nombrados, certeramente seleccionados y magníficamente reproducidos, con que se ilustra el uso socialmente exhibicionista de aves de cetrería por parte de tantos pudientes en la Edad Media.

Si esas deseadas entregas llegaran impresas en colección tan cuidada como la que acoge este estudio de Guillermo Carnero, a lo recibido y disfrutado por vía intelectual se sumará el gusto que proporcionan al tacto y a la vista las cuidadas y selectas publicaciones del Semyr.

Emilio de Miguel Martínez
Universidad de Salamanca

Scott, Rachel, *'Celestina' and the Human Condition in Early Modern Spain and Italy*, Woodbridge, UK: Tamesis, 2017, xiii + 215pp.

ISBN: 978 1855 663183.



Más que un estudio sobre la *Celestina* este libro es un estudio sobre el hipotético diálogo que establece este clásico con un conjunto de obras publicadas entre 1528 y 1580 y cuya temática gira en torno a los debates sobre la dignidad humana. En el esquema así planteado, estas obras del siglo XVI forman el conjunto de los interlocutores —también llamados «*comparison texts*»— con los que la *Celestina* dialoga a lo largo de ese siglo, que es el siglo de su mayor difusión. Este diálogo, entonces, se desarrolla a través de décadas en un escenario que trasciende fronteras nacionales y lingüísticas pues en él toman parte autores tanto españoles como italianos, así como versiones en castellano y toscano de los textos involucrados. La traducción ocupa, por supuesto, un lugar central, aunque, *traduttore traditore*, por lo general las nuevas versiones de los textos reflejan las posturas ideológicas de los traductores y de la audiencia para la que traducen. Esto último ofrece la oportunidad de entender la *Celestina* desde el punto de vista de las distintas comunidades de lectores con las que entra en contacto.

Para Scott, la *Celestina* mantiene en este diálogo una posición más o menos marginal que se corresponde, nos dice, a la de los personajes marginales de la obra atribuida a Fernando de Rojas. Así, la intervención de Rojas en este debate sería análoga a los apartes que caracterizan la acción de la servidumbre en la obra (p. 14). Pero, sabemos, esos personajes no son necesariamente marginales —léase accesorios, secundarios— en la obra; todo lo contrario, pues llevan la voz cantante durante buena parte de ella. Con todo, se entiende que Scott haya modelado su trabajo en las características más saltantes de la *Celestina*, como el hecho de ser una novela dialogada o, mejor todavía, la manera peculiar en que creación y recepción suponen una dinámica que está inscrita en el libro mismo (esto último pensando en la *Tragicomedia*, por supuesto).

Lo que hace posible este diálogo —su existencia y el hecho de que perdure en el tiempo y en distintos espacios— es la preocupación continua que mostraba el público lector por el tema de la dignidad humana, puesto sobre la mesa por la obra pionera de Pico della Mirandola y generalizado por los *studia humanitatis*. Scott sostiene que uno de los temas centrales de la *Celestina* es precisamente la preocupación por la dignidad humana. Al leer esta obra, los lectores de las otras obras, los libros que Scott ha llamado interlocutores, habrían actualizado mensajes relativos al debate de la dignidad humana y su contraparte: la miseria de los hombres. Incluso el debate se habría visto animado por las lecturas coetáneas y en algunos casos paralelas de todas estas obras en el contexto de un diálogo supranacional.

En su libro, Scott hace manifiesta una voluntad expresa de crear un estudio interdisciplinario que se alimente de distintas vertientes de la crítica (Bajtín, Escuela de Constanza, etc.) y de los estudios culturales (en especial la disciplina de la historia del libro pues, como hemos visto, la circulación de los textos, en sus lenguas originales y en traducción, es de capital importancia en este estudio, así como la materialidad de esos mis-

mos textos puesto que libros, manuscritos, ilustraciones, tipografía, entre otros, son constantemente tomados en cuenta).

El capítulo 1, «Debating the Human Condition: *Celestina's* Interlocutors», tiene una naturaleza introductoria. En él se nos anuncia que cada uno de los siguientes capítulos del libro se ocupará de estudiar la relación de la *Celestina* con uno de sus interlocutores en el marco de una de las tres temáticas representativas del siglo XVI: el autoconocimiento (*self-knowledge*), la autoconstrucción (*self-fashioning*) y la autodeterminación (*self-determination*). En el capítulo 2, «Self-knowledge and Solitude: *Diálogo de la dignidad del hombre*», el tema del autoconocimiento se estudia con relación al *Diálogo de la dignidad del hombre* (1546), de Fernán Pérez de Oliva, que, a su vez, movilizará otros dos referentes de la Edad Media: de un lado, Inocencio III que, con su nombre en el mundo, Lotario de Segni, escribió en el siglo XII una obrita que vendría a ser muy influyente en la Edad Media y el Renacimiento: *De miseria humanae conditionis*, más conocida como *De contemptu mundi* y, de otro lado, Francesco Petrarca, no menos influyente en el debate sobre la dignidad humana con obras como *De remediis utriusque fortunae*, *De vita solitaria* y *Secretum* (p. 20). Vinculada a la idea de autoconocimiento está la noción de soledad, es decir, la certeza de que estamos solos en el mundo. Este es el descubrimiento que hacen Melibea y Pleberio, y que el último expone en su intenso *plancto* frente a la evidencia insoslayable del cadáver de su propia hija. Leído junto a, o en contraste con, la *Celestina*, el *Diálogo* de Pérez de Oliva haría más notoria todavía la preocupación de ambos textos por las posibilidades de una vida humana digna. La respuesta no es optimista y eso explicaría para Scott la necesidad de rodear el texto de la *Celestina* con paratextos de carácter religioso.

Por su parte, el capítulo 3, «Fashioning Self and Society: *Il Cortegiano*», se ocupa de los experimentos en «self-fashioning» llevados a cabo por los personajes de la *Celestina*, en particular Calisto y Melibea. Se presta atención al discurso como la fuerza creadora de los personajes de la *Celestina*. Esos personajes, sin embargo, nunca llegan a crear una comunidad cohesionada. Esa tarea, que correspondía al lenguaje cortesano, es constantemente frustrada por los antivalores que la mayoría de personajes representa. El texto de comparación en este capítulo es *Il Cortegiano* de Castiglione, donde el lenguaje desempeña un rol fundamental en la constitución de la identidad del individuo. El lenguaje también crea realidades y determina identidades en la *Celestina*, pero el propósito es muy distinto: se trata de señalar la ineficacia de ese lenguaje para crear vínculos positivos entre los miembros de una comunidad.

En el capítulo 4, «The Myth of Freedom: *La vita delle puttane*», Scott orienta su interés hacia los marginales, en particular las marginales entre ellos, es decir, las prostitutas. Aunque ellas viven al margen de la sociedad, su presencia es imprescindible para comprender el centro. Esto dentro del marco de una preocupación generalizada por el pobre y el

marginal que se experimentó durante el siglo xvi, como atestigua el éxito de la novela picaresca. La mirada que Scott echa sobre las prostitutas es una mirada ideológica. ¿Cuáles son las posibilidades y las limitaciones de la prostitución como modo de vida? Hay un énfasis en la figura de Areúsa, que ilustra a la vez la precariedad y las posibilidades de esta forma de vida. Como contrapartida (*comparison text*) Scott ofrece las vidas de prostitutas narradas por Aretino. A diferencia de éstas, Areúsa en la *Celestina* sí dispone de agencia. Algo similar ocurre en las cartas de la cortesana Verónica Franco, donde las prostitutas son capaces de agencia aun en medio de la abyección. Frente a esta posibilidad contemplada por la *Celestina* y Verónica Franco, Aretino y Juan Luis Vives se muestran escépticos. Areúsa se yergue como el retrato consumado de la prostituta/cortesana capaz de desarrollar cierto dominio sobre su destino, aunque muchas veces el precio a pagar a cambio de ello es bastante alto. El capítulo 5, «Corrupting Women, Corrupting Words: *Coloquio de las damas*», prosigue el anterior sumando a la discusión la traducción de la obra de Aretino que publicó Fernán Xuárez bajo el título *Coloquio de las damas* en 1547. En esta traducción, la sátira social de Aretino se ha convertido, en la pluma de Xuárez, en amonestación moral (p. 136). Ciertamente, Xuárez hacía una lectura moral de la *Celestina*, como muchos de sus contemporáneos y según como estaba previsto en los paratextos de la obra. Esto hace de la prostituta en la traducción de Xuárez una figura compleja y problemática puesto que esta adaptación revela que la prostituta despertaba en el cuerpo social la misma ansiedad que despertaba entre los moralistas contemporáneos la lectura de la literatura profana. Por ejemplo, Vives condenaba la literatura profana, en especial la de tema amoroso, la *Celestina* incluida. Lo que nos muestra la traducción de Xuárez leída paralelamente a la *Celestina*, nos dice Scott, es que las palabras de la prostituta equivalen a las palabras de esa literatura profana (p. 150).

En conclusión, Scott nos propone un libro que tiene la virtud de hacernos ver la recepción de la *Celestina* desde un ángulo novedoso: su lectura paralela junto a (o frente a) otros textos que también gozaron de gran difusión durante el siglo xvi. No obstante, debemos señalar que esas lecturas paralelas son por lo general conjeturas (razonables, sí, pero desprovistas del apoyo de evidencias concretas). Con todo, *Celestina and the Human Condition in Early Modern Spain and Italy* tiene el mérito de ofrecernos un estudio interdisciplinario, atento a la materialidad de los textos, su transmisión manuscrita o impresa, sus traducciones, su existencia en inventarios personales o institucionales, etc., y sin duda contribuye a profundizar nuestro conocimiento del primer siglo de vida de la *Celestina*.

José Luis Gastañaga Ponce de León
Universidad de Tennessee, Chattanooga

Suplemento bibliográfico

Celestina: Documento bibliográfico (suplemento número 40)

Devid Paolini
The City College of New York

2542. ALBA-KOCH, Beatriz de. «*Celestina* and Agustín Arrieta's *China Poblana*: Mexico's Female Icon Revisited». En *COMPANION*, 339-61.

Un estudio de la posible relación entre la figura de la *china*, personaje muy presente en los cuadros del famoso pintor mexicano José Agustín Arrieta (1803-74), y *Celestina*.

2543. ÁLVAREZ MORENO, Raúl. «A Guidebook for Two Cities: The Physical and the Political Urban Space in *Celestina*». En *COMPANION*, 188-204.

Unas reflexiones sobre la importancia de la ciudad en la obra, considerada como espacio físico (*urbs*) y político (*civitas*) y caracterizada por su economía monetaria, la rivalidad entre diferentes grupos urbanos, y el deseo, por parte de los Reyes Católicos, de ejercer su control sobre este nuevos espacios y sus moradores.

2544. ARSENTIEVA, Natalia. «La filosofía del eros, alcahuetería y magia en *La Celestina* y *El caballero de Olmedo*». En *JUAN RUIZ*, 25-34.

Presenta un análisis de la filosofía, alcahuetería y magia de *Celestina* comparando todo luego con el personaje de Fabia en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega.

2545. AZAUSTRE LAGO, Antonio. «Estilo y argumentación en los discursos de *LC*». *Celestinesca*, 41 (2017): 9-60.

Un minucioso estudio de la función de la retórica en diez discursos de la obra con el objetivo de pronunciarse, también, sobre la cuestión de la autoría.

2546. BARANDA, Consolación. «*Celestina's* Continuations, Adaptations, and Influences». En *COMPANION*, 321-38.

Un estudio que se enfoca primero en la influencia que tuvo la obra tras su aparición para detenerse luego en la así llamada *celestinesca*.

2547. BARANDA, Consolación. «Las comedias del ciclo celestinesco *Segunda comedia de Celestina* y *Comedia Selvagia*». En *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España*. Editado por D. Alvarez Roblin y O. Biaggini. Madrid: Casa de Velázquez, 2017, 69-84.

Análisis que se centra en las únicas dos continuaciones de *Celestina* con final feliz: la *Segunda Celestina* y la *Comedia Selvagia*.

2548. BELALIA, Yasmine. «La beguina: alcahueta y ‘amiga del diablo’, en la obra de *El Conde Lucanor*». En JUAN RUIZ, 35-42.

Un estudio de los antecedentes de la alcahueta que se centra en la figura de la beguina que aparece en uno de los cuentos de *El Conde Lucanor*.

2549. BERGMAN, Ted L. «Celestina as a Precursor to the Picaresque». En *COMPANION*, 292-304.

Se analizan todos aquellos personajes de la obra maestra española que prefiguran la literatura picaresca.

2550. BOTTA, Patrizia. «Magic in *Celestina*». En *COMPANION*, 205-24.

Una detenida revisión del papel de la magia con relación a la obra. Se señalan también al final unas líneas de investigación que todavía no han sido tratadas por la crítica.

2551. BUBNOVA, Tatiana. «Libro-personaje y personaje como libro: *LBA, La Celestina, La Lozana*». En JUAN RUIZ, 43-54.

Una lectura semiótica de las tres obras mencionadas en el título.

2552. BYABARTTA, Debarati. «Tres anti-heroínas picaresca-celestinescas: los cuerpos femeninos radicalmente subyugados en *La hija de Celestina*». *Celestinesca* 41 (2017): 61-82.

Se estudian detenidamente el discurso de la subjetividad y la teoría crítica de la interseccionalidad en las tres anti-heroínas picaresca-celestinescas de *La hija de Celestina* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Elena, Zara/María y Méndez.

2553. CALDERÓN DE LA BARCA FERNÁNDEZ, Víctor. «Mar y Mundo en el imaginario desiderativo de Melibea». *Celestinesca*, 41 (2017): 83-110.

Una lectura de algunos sintagmas que expresa Melibea en el acto XVI («rodear el mundo», «pasar la mar» y «venderme en tierra de enemigos») a la luz de los importantes eventos que tomaron lugar en los años de aparición de la obra maestra: el «Descubrimiento» del Nuevo Mundo y los siguientes viajes colombinos.

2554. CANET, José Luis. «The Early Editions and the Authorship of *Celestina*». En *COMPANION*, 19-40.

Un detenido estudio que trata de los problemas textuales que acompañan la obra, sus posibles estadios de composición, el contexto en que se gestó el texto, el posible público lector y la cuestión de la autoría.

2555. CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando. «Minerva's Dog and Other Problematic Points in *Celestina's* Text». En *COMPANION*, 108-23.

Un minucioso análisis del Manuscrito de Palacio y de las variantes que presenta con la tradición impresa con el objetivo de aclarar algunos pasajes oscuros que todavía la crítica no ha podido descifrar satisfactoriamente (Minerva con el perro; la abuela de Calisto con el simio; el cuchillo del abuelo, comedor de huevos asados, etc.).

2556. CASTELLS, Ricardo. «Lovesickness and the Problematical Text of *Celestina*, Act 1». En *COMPANION*, 225-41.

Un análisis de los numerosos problemas que presenta el acto 1 de la obra: desde el argumento que no encaja con el texto que sigue, hasta las referencias temporales que indican que los dos jóvenes ya se habían encontrado con anterioridad al primer intercambio de parlamentos al principio del acto 1. ¿El lugar dónde ocurre este fatídico encuentro es una iglesia? O, ¿habría que considerar el acto 1 como un prólogo/sueño de Calisto?

2557. CIVIL, Pierre. «Grabados celestinescos: La ilustración de un 'género' literario en la primera mitad del siglo XVI». En *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España*. Editado por D. Alvarez Roblin y O. Biagini. Madrid: Casa de Velázquez, 2017. 85-101.

Un estudio de los grabados que acompañan la obra tanto en las *Comedias* como en las *Tragicomedias* y en la celestinesca.

2558. *COMPANION = A Companion to «Celestina»*. Ed. Enrique Fernandez. The Renaissance Society of America texts and studies series. Leiden: Brill Academic Pub, 2017.

Volumen dedicado a la obra maestra española que recoge 23 estudios todos reseñados aquí bajo *COMPANION* y número de páginas.

2559. CORFIS, Ivy A. «Calisto and Leriano in Love». En *COMPANION*, 124-40.

Una comparación entre los dos enamorados mencionados en el título y su reconsideración como personajes que siguen muy poco y mal las reglas y los valores del amor cortés.

2560. COSTA FONTES, Manuel da. «Jesus and Mary, Christian Prayer, and the Saints in *Celestina*». En *COMPANION*, 242-61.

Un estudio del arte de la subversión religiosa en la obra que dependería, sin duda alguna, del hecho que Rojas era un converso.

2561. DANGLER, Jean. «Vecina, adivina y/o prostituta en el *zajal* 84 de Ibn Quzman». En *JUAN RUIZ*, 59-70.

Se analiza el personaje de la vecina en el poema en cuestión por considerarla un antecedente literario de las medianeras de la literatura castellana (Trotaconventos, *Celestina* y *Lozana*).

2562. FERNÁNDEZ, Enrique. «Electronic Resources, Editions, and Select Bibliography». En *COMPANION*, 403-15.

Un listado de recursos electrónicos, ediciones y una bibliografía selecta cierran el *Companion* dedicado a *Celestina*.

2563. FERNANDEZ, Enrique. «Preliminary Material». En *COMPANION*, i-xvii.

Un prefacio donde se señalan los objetivos del volumen en cuestión (entre otros, dar a conocer un texto que no ha recibido la atención que merece en el canon mundial) y se presentan las tres partes principales en que se ha dividido el estudio («Textos, orígenes y fuentes», «Temas y lecturas», «Influencia y posteridad»).

2564. FERNÁNDEZ, Enrique. «The Images of *Celestina* and Its Visual Culture». En *COMPANION*, 362-82.

Unas consideraciones sobre la cultura visual de *Celestina* y, en particular, sobre los grabados y los cuadros que han acompañado a la obra desde sus primeros pasos.

2565. FERRARA, Enrica Maria. «The Reception of Fernando de Roja's *Celestina* in Italy: A Polyphonic Discourse». *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 40,1 (2017): 91-119.

Tras una breve presentación de los problemas principales que atañen a la composición y la tradición textual de la obra, el artículo pasa a enfocarse en su naturaleza híbrida (teatro y novela al mismo tiempo), su claro antipetrarquismo tanto en el vocabulario como en el contenido, en los elementos que la obra maestra española comparte con Dante y Boccaccio, y termina señalando la afinidad que tiene con la obra de Aretino.

2566. GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN, José Luis. «*Celestina* in the Context of Fifteenth-Century Castilian Vernacular Humanism». En *COMPANION*, 94-107.

El estudio señala algunas de las ideas principales del humanismo vernáculo castellano de la época que se reflejan en la obra; se ocupa de la verosimilitud del texto y de su total autonomía; y, por último, de la visión de la sociedad por parte de los autores (otro rasgo típicamente humanista).

2567. Giles, Ryan D. «‘Aquellos antiguos libros’: Approaches to Parody in *Celestina*». En *COMPANION*, 159-72.

Un estudio sobre la importancia de la parodia en la obra.

2568. GÓMEZ ESTRADA, Grissel. «‘Postema y landre te mate’: maldiciones, bendiciones y otras frases, y su función como *presagio* en *La Celestina*». *Celestinesca*, 41 (2017): 111-126.

Un estudio de las frases premonitorias que también influyen sobre la percepción del tiempo en la obra.

2569. GUTIÉRREZ COTO, Amauri. «*LC* de Fernando de Rojas en México durante los siglos XVI y XVII». *Celestinesca*, 41 (2017): 127-138.

Se presentan aquí informaciones acerca de la circulación y fortuna de la obra en México en los siglos XVI y XVII. La mayoría de ellas se ha sacado del Archivo General de la Nación en México D.F.

2570. HEDWIG, Katrin. «‘*Vetulae incendiariae sunt*’. La *vetula* caminando a la teología moral». En JUAN RUIZ, 137-46.

Un estudio de la figura de la vieja según el tratado *De vetula* de Guillermo Paraldo (1200-1271).

2571. HERRERA VÁZQUEZ, Manuel. «Contribución bibliográfica al estudio del refrán: *A río revuelto, ganancia de pescadores*». En JUAN RUIZ, 147-61.

Se presenta un listado de testimonios donde aparece el susodicho refrán. Entre ellos, se encuentra también *LC*.

2572. HEUSCH, Carlos. «De la imitación a la invención. La primera continuación del autor Fernando de Rojas». En *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España*. Editado por D. Alvarez Roblin y O. Biaggini. Madrid: Casa de Velázquez, 2017. 33-50.

El artículo presenta algunas reflexiones sobre el posible papel de Rojas como continuador-autor de esos papeles salmantinos hasta convertirlos en *Comedia* y se detiene, en particular, en el Mp y en los cambios de los que fue objeto en comparación con la tradición impresa.

2573. HIREL-WOUTS, Sophie. «Una continuación polémica: el tratado de Centurio en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*». En *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España*. Editado por D. Alvarez Roblin y O. Biaggini. Madrid: Casa de Velázquez, 2017. 51-68.

Como declarado en el título, el estudio se enfoca en los actos que se añadieron a la *Comedia* para que «se alargase en el proceso de su deleite destes amantes» y presenta una nueva lectura de esta «nueva adición».

2574. IGLESIAS, Yolanda. «*Celestina* in Film and Television». En *COMPANION*, 383-402.

Un detenido análisis de las adaptaciones de la obra maestra española a la televisión y al cinema mostrando sus límites y problemas.

2575. IGLESIAS, Yolanda. «Representación del delito social en *La Celestina* a través de su iconografía más temprana: 1499 y 1514». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 41.1 (2016): 243-72.

Estudio que se enfoca en las actitudes criminales y negligentes de algunos personajes en la obra a través del análisis de los grabados de las primeras ediciones de *Celestina* con el fin de valorarlos no solo estéticamente sino también por su función crítico-literaria.

2576. ILLADES AGUIAR, Gustavo. «The Poetics of Voice, the Performance, and the Meaning of *Celestina*». En *COMPANION*, 41-57.

Se examinan las cuestiones de la autoría, del género y del significado de la obra a través del estudio de la función del lenguaje y de la voz con respecto al texto.

2577. JUAN RUIZ = Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «*Libro de buen amor*». *Dueñas, cortesanas y alcahuetas*. «*Libro de buen amor*», «*La Celestina*» y «*La Lozana Andaluza*». *Congreso homenaje a Joseph T. Snow*. Al cuidado de Francisco Toro Ceballos. Alcalá la Real: Ayuntamiento, 2017.

Actas del congreso en homenaje al profesor Joseph T. Snow que se celebró en Alcalá la Real en mayo de 2017. Todos los estudios que tratan de *LC* están reseñados en este suplemento bajo JUAN RUIZ y páginas.

2578. KISH, Kathleen V. «Early Responses to *Celestina*: Translations and Commentary». En *COMPANION*, 305-20.

Un estudio sobre las diferentes traducciones, adaptaciones y comentarios de la que fue objeto la obra.

2579. LINAGE CONDE, José Antonio. «De las troteras y danzaderas pasando por las Celestinas al Teatro de la cruz». En *JUAN RUIZ*, 193-200.

Unas reflexiones sobre las celestinas buenas, es decir, las mediadoras del amor que desempeñaron en la sociedad de la época un papel muy necesario y provechoso.

2580. MARCOS MARÍN, Francisco. «Notas sobre el entorno léxico de la alcahueta en el *Libro de Buen Amor* y *Celestina*». En *JUAN RUIZ*, 201-6.

Unas reflexiones sobre el paradigma léxico de «alcahueta» en las dos obras citadas en el título.

2581. MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa. «La animación de la figura de la alcahueta: Trotaconventos y *Celestina*». En *JUAN RUIZ*, 219-28.

Un estudio de la relación entre las dos famosas alcahuetas y distintos animales: la asociación se realiza o a causa de unos apelativos que se les atribuyen, o por algún comportamiento específico, o por los animales mismos que las acompañan o de los cuales se sirven en sus oficios.

2582. MONTERO, Ana M. «La enfermedad de Areúsa en *Celestina* y la defensa de las mujeres en *Cárcel de amor*». En *JUAN RUIZ*, 229-38.

Una lectura del mal de la madre de Areúsa en el acto VII como posible referencia a otra enferma similar presente en la *Cárcel de amor*: Isabel de las Casas. El autor o autores de *LC* habrían presentado así una crítica indirecta a la aristocracia tan defendida por Diego de San Pedro.

2583. MORROS MESTRES, Bienvenido. «The Story of Hero and Leander: A Possible Unknown Source of *Celestina*». En *COMPANION*, 141-58.

Un detenido análisis de los puntos de contacto entre la *Leandreride* (c. 1380) de Giovanni Girolamo Nadal, la *Istòria de Leànder y Hero* (c. 1460) de Joan Rois de Corella y *Celestina*. Las coincidencias, significativas, apuntarían a una fuente común (un texto que mezclaba la historia de Hero y Leandro con las de otras dos parejas clásicas: Ceix y Alcíone, y Píramo y Tisbe).

2584. PAOLINI, Devid. «Algunas consideraciones sobre la posible representación de *Celestina* en 1501 en Roma». En *JUAN RUIZ*, 249-52.

Unas conjeturas sobre una posible escenificación de la obra en Roma a principios del siglo XVI.

2585. PAOLINI, Devid. «Theater Without a Stage: *Celestina* and the Humanistic Comedy». En *COMPANION*, 74-93.

Tras unas breves reflexiones sobre la historia del teatro y espectáculo en la Edad Media y el género de *Celestina*, el estudio se detiene sobre

la relación entre la obra maestra española y la comedia humanística y la fortuna y recepción de esta en la península ibérica.

2586. PÉREZ-ROMERO, Antonio. «Modernity and *Celestina*: The Future of Our Past and of Our Present». En *COMPANION*, 273-91.

Un estudio que tiene el propósito de revelar la modernidad de y en la obra.

2587. PEREA RODRÍGUEZ, Óscar. «Entre *La Celestina* y los cancioneros castellanos: Calisto, el mal trovador, y *Celestina*, la ‘puta vieja’ y alcahueta». En *JUAN RUIZ*, 315-26.

El estudio se enfoca en los elementos literarios que tienen en común la obra maestra española y la producción cancioneril y subraya la importancia de tener siempre en consideración esta última al momento de analizar obras más o menos coevas al periodo de máximo esplendor y éxito de los cancioneros (1350-1520).

2588. SAGUAR GARCÍA, Amaranta. «El texto base de las traducciones quinientistas de *Celestina* al alemán (1520 y 1534)». *Bulletin of Hispanic Studies*, 95.2 (2018), pp. 127-144.

Aplicando los principios ecdóticos de la coincidencia en el error identifica la edición de la traducción italiana de *Celestina* que utilizó Christof Wirsung para realizar sus dos traducciones al alemán. Concluye que la edición de Venecia, 1515, es la mejor candidata, a pesar de que los estudiosos anteriores la rechazaron por razones extratextuales [resumen de la autora].

2589. SAGUAR GARCÍA, Amaranta. «La crítica sobre *Celestina* de los últimos años (2000-2016)». *Romanistisches Jahrbuch*, 68 (2017), pp. 349-367.

Revisión de la crítica celestinesca desde el año 2000. Comenta cómo han cambiado los intereses de los especialistas en las últimas dos décadas e identifica las tendencias actuales de la crítica [resumen de la autora].

2590. SAGUAR GARCÍA, Amaranta. «*Celestina*: Documento bibliográfico. Desajustes entre la base de datos bibliográfica *Bibliografía celestinesca* y los suplementos bibliográficos de *Celestinesca* (primera revisión)». *Celestinesca*, 41 (2017), pp. 203-256.

*

2591. SAGUAR GARCÍA, Amaranta. «Las ilustraciones de las traducciones alemanas de *Celestina*: Hans Weiditz y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*». *Celestinesca*, 41 (2017), pp. 139-152.

Comparación de las ilustraciones de Hans Weiditz para las traducciones alemanas de *Celestina* de Christof Wirsung con las de las ediciones ilustradas españolas e italianas anteriores a 1520 en busca de sus po-

sibles modelos. Se concluye que el grabador tuvo que haber conocido tanto las ilustraciones de la *Comedia* de Burgos como las de las *Tragicomedias* de Valencia y Sevilla ilustradas, y se plantea la posibilidad de que existieran ediciones ilustradas desconocidas que combinaran todos estos esquemas iconográficos [resumen de la autora].

2592. SAGUAR GARCÍA, Amaranta. «Quotation, Plagiarism, Allusion, and Reminiscence: Intertextuality in *Celestina*». En *COMPANION*, 58-73.

Estudia los fenómenos de intertextualidad en *Celestina* desde la perspectiva de la teoría literaria del siglo xx (Kristeva, Barthes, Genette y Riffaterre) y las técnicas de lectura en eco tardomedievales y humanísticas. Distingue entre los varios niveles de intertextualidad, atendiendo a la manera en que las referencias a otras obras se integran en el texto, la naturaleza autoritativa de las fuentes a las que remiten y el uso retórico o argumentativo que se les da. Concluye que la intertextualidad funciona como herramienta de crítica académica y literaria, y como denuncia de los peligros de la lectura y la composición en eco acrítica e indiscriminada, pero también como filtro para excluir a los lectores incapaces de entender las referencias intertextuales de la experiencia de leer y entender *Celestina* [resumen de la autora].

2593. SAGUAR GARCÍA, Amaranta. «Las *imágenes agentes* de *Celestina* (II)». En «*En Doiro, antr' o Porto e Gaia*». *Estudos sobre Literatura Medieval Ibérica*. Editado por José Carlos Ribeiro Miranda. Porto: Universidade do Porto. 885-892.

Desarrollando la argumentación del trabajo «Las *imágenes agentes* en *Celestina*», ya comentado en este suplemento con el número 2714, en el que se demostraba que lo macabro de las descripciones de las distintas muertes en *Celestina* está directamente relacionado con la reinterpretación tardomedieval del concepto clásico de *imago agens* y la función moral disuasoria que se le atribuye, en esta ocasión la autora expone cómo las ilustraciones que acompañan a la obra desde la edición de Burgos de la *Comedia* también desempeñan la función de *imágenes agentes*, comparándolas con la iconografía destinada a la meditación religiosa. Una síntesis extendida de ambos estudios puede encontrarse en el artículo «The Concept of *Imago Agens* in *Celestina*: Text and Image», recogido con el número 2445 en este suplemento y publicado en el número 39 (2015) de esta revista [resumen de la autora].

2594. SCARBOROUGH, Connie L. «Eating, Drinking, and Consuming in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*». En *COMPANION*, 262-72.

El análisis se enfoca en las referencias a la comida y la bebida a lo largo del texto como indicios de los deseos, las actitudes y las motivaciones de los personajes. En particular se estudian aquellas referencias que funcionan como metáforas para leer o consumir el texto y las alusiones a la comida que desencadenan los recuerdos de los personajes.

2595. SCARBOROUGH, Connie L. «La sinceridad de Celestina». En *JUAN RUIZ*, 383-94.

Análisis que se centra en aquellos momentos en que la alcahueta se muestra sincera.

2596. SEVERIN, Dorothy Sherman. «Padres crueles, madres débiles, en la ficción sentimental castellana del quince, y el cambio de papeles en *Celestina*». En *JUAN RUIZ*, 401-7.

Un estudio del cambio de papeles que se da en *Celestina* del papel de padre cruel y madre débil típico de la ficción sentimental: en la *TCM*, al contrario, la vieja alcahueta representaría al primero mientras que Pleberio, con su lamento final, la segunda.

2597. SNOW, Joseph T. «La metamorfosis de Melibea en la *TCM*». *Celestinesca*, 41 (2017): 153-166.

Un detenido análisis de Melibea y de su comportamiento que muestra cómo, en realidad, es un personaje coherente que, desde el principio, siguió a su libre albedrío y decidió amar a Calisto.

2598. SNOW, Joseph T. «The Significance of *Celestina*». En *COMPANION*, 1-17.

Una minuciosa introducción a la obra que abarca los temas y cuestiones principales que atañen al texto y a su fortuna y recepción.

2599. SNOW, Joseph T. «Titulada *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y después *Celestina*». En *JUAN RUIZ*, 409-22.

Unas reflexiones sobre las razones que llevaron a los impresores y a los lectores al cambio de título.

2600. WEINBERG, Florence Byham. «Aspects of Symbolism in *La Celestina*». En *Studies in Honor of Robert ter Horst*, ed. E. ter Horst et alii. TSI Press, 2017. 132-149.

Un análisis del simbolismo de algunos lugares, objetos y de la misma Celestina en la obra maestra española. Como declara la autora en la

nota 1, esta es una nueva edición puesta al día de un trabajo suyo que ya había publicado en *Modern Language Notes* 86.1 (1971): 136-53.

2601. ZAFRA, Enriqueta. «Risky Business: The Politics of Prostitution in *Celestina*». En *COMPANION*, 173-87.

Explora el fenómeno de la prostitución (a nivel legislativo y social) en la época y su reflejo en la obra maestra española. En ella Rojas presentaría su visión negativa de la prostitución adelantando, así, de unos cuantos siglos los debates que acabarían prohibiendo cualquier tipo de comercio sexual.

Configuración y difusión de la
Segunda Celestina
de Feliciano de Silva

Configuración y difusión de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva

Configuration and dissemination of Feliciano de Silva's
Segunda Celestina

Presentación

Las invenciones literarias de Feliciano de Silva lo posicionan como uno de los autores más complejos de la primera mitad del siglo XVI. Este continuador del ciclo amadisiano y creador de la saga de los floriseles, a quien la crítica aún le falta hacer justicia, supo ver en la *Celestina* una posibilidad de creación literaria altamente significativa y que, gracias a su ingenio, se plasmaría en la primera continuación de este texto salmantino, otorgando a su secuela un halo estilístico propio y una originalidad que daría pie a otras obras que lo tomarían como base para la conformación de una familia celestinesca.

La *Segunda Celestina* adquirirá pronto en su contexto un éxito inmediato, como lo muestran las reimpressiones que seguirían a la *editio princeps*, ya no sólo por la trama que presenta el escritor, debido a la fama que había adquirido Feliciano de Silva con sus novelas de caballerías, sino por su capacidad de alterar y transgredir las convenciones literarias de los géneros a los cuales decide tomar como cimiento de su universo ficcional; no podemos olvidar los aportes que ayudaron a conformar una nueva manera de configurar los libros de caballerías (personajes, temáticas, técnicas narrativas, entre otras incorporaciones que hizo a este tipo de obras) y que otros autores imitarían, la particular manera de presentar una voz poética en su cancionero intitulado *Laberinto de amor*, así como las concepciones de ruptura que se presentan en la continuación celestinesca que, si bien, retoma varios elementos de su obra base, la constante en todo momento consistiría en quebrantar los preceptos estilísticos que le sirvieron de pretexto creativo para la realización de su secuela. Ante esto, y para enriquecer los estudios vertebrales sobre la *Segunda Celestina* elaborados por Consolación Baranda, Emilio José Sales Dasí y Rosa Navarro Durán, se ha decidido presentar nuevas lecturas de esta obra desde

perspectivas distintas que intentan posicionar a la continuación de Feliciano de Silva como uno de los modelos literarios de una época en que la literatura se comenzaba a caracterizar por una apertura temática y genérica, rasgo que permitió el inicio del siglo áureo español, el cual, nuestro autor, sería uno de sus principales ejecutantes.

En esta sección se reúnen ocho trabajos que muestran la tarea creativa de Feliciano de Silva y los elementos literarios que intervinieron para la concepción de la escritura de su texto, así como la trascendencia de su obra y en varios de los componentes que ayudaron a la conformación de la continuación del texto salmantino. Joseph Snow («El mundo celestinesco vivió Feliciano de Silva y que nutrió su *Segunda Celestina* (1534)») hace énfasis en un contexto histórico-literario de los textos celestinescos que pudo intervenir en la capacidad de escritura del autor para romper el modelo celestinesco anterior. José Luis Gonzalo Sánchez Molero («Las obras de Feliciano de Silva en los inventarios de las bibliotecas hispánicas del Siglo de Oro: lectura y presencia»), a partir de la documentación con la que se cuenta, incide en la presencia de las obras de Feliciano de Silva en las bibliotecas reales, cortesanas y de personas del clero, y en algunos inventarios del Nuevo Mundo, lo que nos ayuda a comprender la trascendencia de la obra de este autor y cuál fue la cultura literaria y de lectura de su época. Por su parte, Rosa Navarro Durán («Camino abierto en una comedia transgresora: *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva») estudia la transgresión como una entidad de identidad literaria de la *Segunda Celestina*, para ello analiza la forma en que se presenta en el texto la resurrección de la alcahueta, la importancia que dio Feliciano de Silva al linaje como estrategia textual para crear su continuación, además resalta el papel que adquiere el lenguaje de los negros y del pastor, dando pie a la composición de nuevos espacio literarios. Andrea Nate («Resurrecting the Go-Between: A Study of the Revived Bawd's Challenge to Blood Purity and Christian Doctrine in Feliciano de Silva's *Segunda comedia de la Celestina*») señala la importancia de la idea de pureza de sangre y la noción cristiana que se tenía de ésta a través del episodio de la resurrección de Celestina, así como la imagen de marginalidad social que se desprende de esta situación. Folke Gernert («'Cuanto va de la excelencia del alma al del cuerpo': la legibilidad del cuerpo humano en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva») se detiene en cómo la legibilidad del cuerpo en la obra de Silva se torna significativa y trascendental para su accionar; esto, gracias a la lectura fisiognómica que hace de los personajes femeninos tanto de la *Segunda Celestina* como de otras obras celestinescas. A su vez, Rafael Beltrán («Sospechosas dolencias de viejas quejosas: Paltrana (*Segunda Celestina*), Alisa (*La Celestina*) y otras madres de comedias olvidadas de su obligación») compara distintos personajes femeninos de la tradición celestinesca para demostrar la variedad en las funciones que desarrollan en los textos y cómo se enriquece la percepción de la entidad ficcional de

la alcahueta, que al final Feliciano de Silva le otorgará una originalidad antes no vista. Miguel García-Bermejo Giner («Poder, experiencia y secretos en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva») se centra en su artículo en la utilización de la magia y del conocimiento como eje fundamental para el personaje de la alcahueta en la obra de Feliciano de Silva, el cual se presenta como poseedora de poder ante los demás y la compara con otras entidades similares de la rama celestinesca con naturaleza cómica. Y, Simon Kroll («Amor cortés y amor mercantil: conceptos amoratorios enfrentado») analiza la concepción del amor desde una perspectiva mercantil en la obra de Silva, se sitúa en cómo se hace una representación del amor desde lo que sucedía en el contexto histórico alrededor del texto celestinesco.

Agradezco a cada uno de los colaboradores de esta sección especial, quienes amablemente aceptaron ser parte de este proyecto, del cual, creo, formará parte esencial de la bibliografía especializada para los futuros estudios sobre la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, así como del autor y la incidencia que la materia caballerescas tuvo para la creación literaria de sus obras en conjunto, y del pensamiento cultural literario en una época de cambio constante. En especial, quiero agradecer al Dr. José Luis Canet, quien acogió con entusiasmo esta propuesta desde su inicio y que, gracias a su generosidad, paciencia y confianza se ve la materialización de las páginas siguientes.

Juan Pablo Mauricio García Álvarez
Universidad de Guadalajara

(Coordinador de la sección:
«Configuración y difusión de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva»)

El mundo celestinesco que vivió Feliciano de Silva y que nutrió su *Segunda Celestina* (1534)

Joseph T. Snow
Michigan State University, Emérito

RESUMEN

A lo largo de su carrera como autor, Feliciano de Silva (1491-1554), publicó varios libros de caballería y solo una obra celestinesca, *Segunda Celestina*, en 1534. Varios estudios han comparado su obra con la obra original, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (TCM). En este artículo, consideramos las otras obras celestinescas en distintos géneros (poesía, teatro y prosa) que se produjeron entre 1513 y 1534 que pudieron haber tenido una influencia, entre las muchas diferencias, de su obra con la TCM.

PALABRAS CLAVE: Fuentes de la *Segunda Celestina*.

The celestinesque world in which Feliciano de Silva lived and which nourished his *Segunda Celestina*

ABSTRACT

During his career, Feliciano de Silva (1491-1554) authored many books of chivalry, but just one celestinesque work, his *Segunda Celestina* (1534). In this survey--since many others have compared Feliciano's work and the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (TCM)—we have surveyed the other celestinesque works produced between 1513 and 1534 to allow other scholars to consider their influence on Feliciano's *Segunda Celestina*.

KEY WORDS: Sources of the *Segunda Celestina*.

Prólogo

Nació Feliciano de Silva en Ciudad Rodrigo en 1491 y murió allí en 1554. Con veintitrés años había publicado su primer libro de caballerías: *Lisuarte de Grecia* (Salamanca 1514). Todavía antes de que hubiera puesto en letras de molde su *Segunda Celestina* (Medina del Campo 1534) aparecerían de su pluma otras dos aventuras caballerescas: *Amadís de Grecia* (1530) y *Florisel de Niquea* (1532). Solo un año después, publicó otro libro de caballerías, *Rogel de Grecia* (1535). Y tres años antes de morir, sacó su última novela caballeresca, la *Cuarta Parte de Florisel de Niquea* (1551). Mucho dedicación a la caballería y una única aventura celestinesca.

Lo destacable es que cuando Feliciano dio a la imprenta la *Segunda Celestina* en Medina del Campo en el año 1534¹, seguía como «best-seller» la primera *Celestina* durante siete lustros. Para este trabajo, utilizo como determinante ese año: 1534. He intentado hacer algo novedoso dentro de la crítica sobre la *Segunda Celestina*. Reconociendo que ha habido muchos estudios comparatistas de la obra de Feliciano de Silva con el original, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, me ha parecido que podría tener gran interés una mirada a otros textos del género celestinesco anteriores a 1534 que pudo conocer su autor. No sería creíble afirmar que Feliciano hubiera leído todas las obras inspiradas de una manera u otra por la *Tragicomedia*, pero sí creo que podría haber encontrado, al menos en alguna de ellas, materiales para ampliar sus conocimientos sobre la temática celestinesca antes de planear, en 1534, la primera resurrección² de la alcahueta que sus lectores presumían bien muerta, asesinada con treinta estocadas por Sempronio (animado por Pármeno). En lo que sigue, la presentación de las obras es cronológica y por géneros.

Las Comedias y Tragicomedias de Calisto y Melibea

De la *Comedia de Calisto y Melibea* en 16 autos sobreviven solo los tres ejemplares de Burgos ¿1499? (hoy en la Hispanic Society of America, Nueva York), Toledo 1500 (en la Biblioteca Bodmeriana en Cologny, Suiza) y Sevilla 1501 (en la Bibliothèque Nationale, París). El primer ejemplar fechable con seguridad de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, con los 5

1.– Hubo otras tres ediciones de *Segunda Celestina*: Venecia 1536 (Stephano da Sabio); Salamanca 1536 (Pedro de Castro); y Amberes, post 1540 (sin editor). En 1559 apareció en el INDEX de Valdés y por ello, tuvo poca resonancia en años posteriores.

2.– Hubo otras, en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo, en Medina del Campo, 1536, y la *Cuarta Celestina o Tragicomedia de Lisando y Roselia* de Sancho de Muñón, en Salamanca, 1542.

autos añadidos, es de Zaragoza 1507. Pero tenía que haber ediciones anteriores a 1507, pues a finales de 1505 terminó su traducción al italiano Alfonso Ordóñez que se publicó en Roma en 1506³.

Ediciones de la *Tragicomedia*: Después de la edición de Zaragoza 1507, en cuya portada hay una ilustración —la única que hay— prestada de *Cárcel de amor*, tenemos seis fechadas en 1502 en su colofón rimado, pero que en realidad son de fechas posteriores:

1. *Tragicomedia*, Sevilla 1502, Jacobo Cromberger, pero no antes de 1510 ni después de 1516; probablemente de 1511 (hoy en la British Library: C.20.C.17);
2. *Tragicomedia*, Sevilla 1502, Jacobo Cromberger, pero entre 1513-1515 (hoy en la biblioteca de la Universidad de Michigan, en estado incompleto);
3. *Libro de Calisto y Melibea y la puta vieja Celestina*, Sevilla 1502, Jacobo Cromberger, pero entre 1518-1520 (hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid: R/26575);
4. *Tragicomedia*, Sevilla 1502, pero es una edición pirata de las de Sevilla de Cromberger, publicado en Roma por Marcellus Silber en el 1515-1516;

Estas cuatro ediciones tienen las mismas ilustraciones, unas en formato rectangular con escenas de la acción y otras compuestas mediante tacos xilográficos de figuras individuales, casas y árboles que representan los personajes que aparecen en los autos. En estas *Tragicomedias*, los veintiún autos ocupan 64 hojas. La *Comedia* de Sevilla 1501, con dieciséis autos, ocupa 76 hojas. Esta gran diferencia se debe al uso de tipos más pequeños por Cromberger, señal segura de que eran ediciones que se vendían mucho. Recortar en número de páginas representa una economía importante para los impresores.

5. *Tragicomedia*, Toledo 1502, Pedro Hagenbach, pero entre 1510 y 1514 (hoy en la British Library: C.20.b.9):

6. *Tragicomedia*, Salamanca 1502 (=Roma, Antonio de Salamanca, 1520)⁴

Hubo aún otras ediciones que fueron impresas para el mercado español antes de 1534, que confirman que la *Tragicomedia* era un best-seller:

3.— Por una pragmática emitida en el año 1502, surgieron muchas ediciones de la *Tragicomedia* con la fecha 1502 para evitar tasas, pero todas ellas son posteriores, según ha verificado F. J. Norton (1978). Recientemente han aparecido otros dos ejemplares con la fecha '1502', una en una biblioteca de Nápoles que seguramente es de h. 1515 y otra en Erfurt, Alemania. Son otros dos *Tragicomedias* que podrían haber circulado en España con las otras notadas en el texto.

4.— Esta información fidedigna nos la proporcionó F. J. Norton, después de largos años de estudio de los detalles tipográficos utilizados en las imprentas entre 1501 y 1520. Pero Norton deja abierta la posibilidad de que, de las muchas ediciones de libros que hoy sabemos que no han sobrevivido, una de ellas podría haber sido una *Tragicomedia* de Sevilla 1502 (155).

- Valencia 1514 y 1518, Juan Joffre
- Sevilla 1523 (= Venecia, Juan Batista Pedrezano)
- Sevilla 1525, Jacobo y Juan Cromberger
- Barcelona 1525, Carles Amorós
- Toledo 1526, Remón de Petras (la primera edición con 22 autos)⁵
- Sevilla 1528, Jacobo y Juan Cromberger
- Valencia 1529, Juan Vinalo
- Medina del Campo 1530 (?), sin impresor
- Burgos 1531, Juan de Junta
- Barcelona 1531, Carles Amorós

Así que en cuanto a estas veintidós ediciones⁶ de la *Comedia* y de la *Tragicomedia* (1499-1531) no habría casi nadie que no conociera la obra, o por su fama, o por su título, o por sus notables ilustraciones. Había, además de la lectura privada, recitales orales, tales como había descrito Alonso de Proaza, corrector de la *Comedia* de 1500⁷. Además, en Milán y Venecia aparecieron otras ediciones tanto en castellano como en traducciones italianas antes de 1534.

A partir del año 1513, tanta era la popularidad de Celestina, Calisto, Melibea y los demás personajes de la obra que comenzaron a proliferar los primeros textos que Marcel Bataillon acertadamente bautizó como el «género celestinesco»⁸, obras que no existirían hoy si no fuera por la popularidad de la *Tragicomedia*. Y esta descendencia directa no conoce un solo género, como veremos, por sus recreaciones literarias en poesía, prosa y teatro. Estos autores no imitan la *Tragicomedia*, pero sacan de su prosa formas, ideas, lenguaje, estructuras, personajes y más, adaptándolas a sus propias creaciones. En todo lo que sigue, se podrá identificar algo en el modelo que ha inspirado a dramaturgos, poetas y prosistas.

5.— Las otras seis ediciones con 22 autos son: Valladolid, sin año; Medina del Campo, entre 1534 y 1540; Toledo 1538; Salamanca, 1543; Estella, 1557 y Estella, 1560.

6.— En este recuento, figuran las dos ediciones de «1502» incluidas en nuestra nota 3.

7.— Proaza nos ofrece una de las posibles maneras de conocer la obra —una lectura pública— en una octava: «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 yrado, 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 P. E. Russell: 625-26). Notamos la abreviatura del título en solo *Calisto*.

8.— En '*La Célestine*' selon Fernando de Rojas, p. 226.

Obras celestinescas poéticas

1. El «Romance» anónimo

En el año 1513 comienza a circular en pliegos sueltos un romance cuyo título reza: «Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea que trata de todos sus amores y las desastradas muertes suyas, y de la muerte de sus criados, Sempronio y Pármeno; y de la muerte de aquella desastrada muger, Celestina, intercesora en sus muertes». Menéndez Pidal ha conjeturado que circularía en forma oral hacia 1510, pero el primer pliego suelto es del editor de varias ediciones de la *Tragicomedia*, Jacobo Cromberger, en su imprenta sevillana en 1513. Dada la popularidad de *Celestina* con las casas editoras en España, el romance narrado en verso tenía que gozar de gran popularidad a través de su lectura como de recitación. Es un hito importante en la temprana celestinesca, con sus variadas reimpressiones a lo largo del siglo XVI y la primera mitad del XVII. Lo esencial del nuevo romance es que sigue la forma breve de la *Comedia de Calisto y Melibea* y solo hace unas escuetas menciones al texto de la *Tragicomedia*⁹.

El romance adapta principalmente el texto de la *Comedia*, pero a diferencia del modelo —y como es normal en un romance— hay un narrador. Es un poema en 680 octosílabos con rima en -á (de los cuales 88% son infinitivos en -ar). Efectivamente, hay breves agregados que representan acciones de los cinco actos interpolados (el llamado *Tratado de Centurio*) pero solo conforman un escaso 0.08% del «Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea», dejando un 99.92% para la *Comedia* en dieciséis autos¹⁰.

2. Rodrigo de Reinoso y Las Coplas de las comadres

Posteriormente surgen las coplas celestinescas de Rodrigo de Reinoso, cuya obra poética se inscribe preminentemente entre 1480-1520. No se sabe las fechas exactas de sus producciones poéticas y comentaré solo una, la titulada *Las Coplas de las comadres*. Realmente son tres textos unidos por un impresor en un pliego suelto y en su conjunto hay geniales burlas de las costumbres y los vicios de la época, siempre con la intención de hacer reír a sus lectores y oyentes. Los tres textos son: (1) «Coplas de las comadres»; (2) «Coplas de la señora que iba tomar baños»; y (3) «Coplas de la merienda en casa de la recién parida». El primero es el más

9.— He calculado que, de los 680 versos, son 379 dedicado al diálogo (56%) y 301 dedicados a la narración (44%). Los autos III, V, VII, XIX y XX son cien por cien narrados sin diálogo en el romance. (Snow, 2006, p. 22.)

10.— «En una edición moderna de la obra, los dieciséis autos originales de la *Comedia* ocupan aproximadamente un 84% del texto y el *Tratado de Centurio* un 16%» (Ibid., p. 17).

celestinesco, en el que figura una tal Mari García, célebre hechicera que también es conocida como «La Emplumada» (como Celestina). Organiza con otras comadres una juerga para celebrar el *carpe diem*. En su ambiente rural hay iglesias, un monasterio y un convento de Clarisas.

Mari García restaura virgos, hace conjuros, sabe de hierbas, y prepara afeites, perfumes, lejías y untos. Efectivamente, las multitudinarias menciones de los ingredientes que utiliza Celestina, mencionados en tres autos diferentes de la *Tragicomedia*, están condensadas en este monólogo de Mari García. El editor moderno de la obra (ver Bibliografía) compara Mari García con Celestina en columnas paralelas enfocando en (1) la restauración de virgos, (2) los hechizos, y (3) los afeites, lejías, etc. Su objetivo es determinar la primacía de una sobre la otra¹¹. Pero tiene que confesar al final de su estudio que es casi imposible averiguarlo: «Debemos reconocer nuestra incapacidad para hallar en esta materia un rastro que permita establecer prioridad cronológica de una obra sobre la otra» (49).

Pero a mí me parece lógico deducir que, si lo que hay en el poema de Rodrigo de Reinosa se encuentra en tres autos diferentes de la *Tragicomedia*, es más probable que Reinosa los haya combinado en sus «Coplas», habiendo leído los veintiún autos del modelo con cuidado. Mucho menos probable sería que los autores de la *Tragicomedia*, habiendo sacado esos elementos del poema de Reinosa, los hayan redistribuido en tres autos distintos. Así que me parece razonable incluir las *Coplas de las comadres* entre las obras del género celestinesco, tal vez anterior al romance ya comentado, pero posterior a la *Comedia/Tragicomedia*.

Obras teatrales celestinescas

1. Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-h. 1530), la *Égloga de Calisto y Melibea* (Logroño, 1513)

Esta *Égloga* es una adaptación parcial (égloga quiere decir «extracto») en forma de verso dialogado del primer auto de la *Tragicomedia*. Urrea versifica en coplas de nueve versos (abbacddc) que siguen muy de cerca el texto en prosa del primer auto de la *Tragicomedia*. Su extensión es de 842 versos. Comienza con el primer encuentro de los futuros amantes en la huerta y el rechazo brusco de Calisto por Melibea. Sigue el diálogo de Calisto y Sempronio hasta que éste sale en busca de Celestina. Todo lo de Pármeno queda eliminado. Nada más. Acaba con un villancico que sintetiza la esperanza de Calisto:

11.— Por ejemplo, el editor cita tanto a José María de Cossío y M^a Rosa Lida de Malkiel como proponentes de la anterioridad de las *Coplas de las comadres*, y a Stephen Gilman, y José Cabrales Arteaga como postulantes de la anterioridad de la *Tragicomedia* (31-33). Se ve que no hay unanimidad.

Téngase siempre alegría
do puede aver esperança,
que todo hace mudança.

2. Juan del Encina (1468-1529), *Égloga de Plácida y Vitoriano* (1513)

Entre los dos amantes titulares, hubo una discordia: Vitoriano se va, prometiendo no volver a ver a Plácida nunca más. Ella, desesperada, se dirige al monte para suicidarse (motivo presente en la *Tragicomedia*). Suplicio, criado de Vitoriano, le aconseja buscar otros amores para olvidar a Plácida. Para seguir su consejo, pero sin muchas ganas, Vitoriano finge enamorar a Flugencia, una ramera, y ella también simula aceptarle. Flugencia mantiene un diálogo con Eritea (figura celestinesca, escabrosa y cruda), una mujer que prepara bebedizos amorosos y eróticos, rehace virgos, y es partera. Eritea ofrece consejos a Flugencia para sacar provecho de Vitoriano. Pero Vitoriano no puede olvidar a Plácida y vuelve para pedirle perdón, pero no la puede encontrar. ¿Qué hacer?

Gracias a lo que le dicen unos pastores, Suplicio encuentra a Plácida muerta al lado de una fuente. Ella se había quitado la vida con un puñal que le había dejado Vitoriano cuando se separaron. Con este mismo puñal, Vitoriano intenta quitarse la vida, pero su criado se lo impide. Entonces deciden enterrar a Plácida; el criado va en busca de los pastores. Mientras tanto, Vitoriano realiza una vigilia sobre el cuerpo de su difunta amada cuando se le aparece repentinamente Venus. La diosa le explica que ella y Cupido han dejado acontecer los sucesos como prueba del amor de Vitoriano. Satisfecha Venus del amor verdadero de Vitoriano por Plácida, promete resucitarla, llamando para ello a Mercurio.

Plácida revive y Vitoriano, agraciado por Venus y Mercurio, declara su amor, con lo que la *Égloga* tiene un final feliz. Encina compone esta penúltima de sus comedias en verso dialogado (redondillas y quintillas). En la portada hay un grabado del primer auto de la *Tragicomedia*. Flugencia y Eritea usan un léxico cotidiano y bajo, mientras Plácida y Vitoriano se distinguen por el habla cortesana. Por el contrario, los del hampa en la *Tragicomedia* no se diferencian de los de la clase alta.

3. Pedro Manuel Ximénez de Urrea, *Penitencia de amor* (Burgos 1514)

Esta obra en prosa dialogada (con varios poemas recitados por el protagonista) sale del mundo de la *Tragicomedia* con el mismo enfoque de un *reprobatio amoris*. Su «Calisto» es Darino, que se enamora viendo a Finoya, la «Melibea». Darino mantiene la altisonante retórica cortesana y el posturo masculino del modelo, y como Calisto, sus palabras no reflejan sus verdaderas intenciones. La diferencia es que Darino —un iniciado de Eros— solo ambiciona seducir a la bella Finoya, poseerla físicamente para

estar alegre; no poseerla le significaría tristeza. Es sexo es el eje central de esta obra, llena de declaraciones misóginas. Finoya se distingue de Melibea por no tolerar las intenciones de Darino, expresadas con la elegancia de un seductor en potencia.

Como a Finoya no le convence la palabrería altisonante de Darino, rechaza su petición amorosa. Los criados de Darino le convencen que podría llegar a enamorarla si le escribe cartas (un antecedente es *Cárcel de amor*), hasta que ella se rinde. Renedo es el criado de Darino encargado de llevar las cartas a Finoya, las primeras de las cuales no tienen respuesta sino palabras de desdén de la muchacha. Siguen más cartas, y la joven da siempre por respuesta una negativa hasta que por fin le contesta para concertar una cita en el castillo para poner fin a esas declaraciones amorosas por misivas de una vez por todas. Ella le recibe y terminan haciendo el amor con cierta violencia: Finoya es prácticamente violada.

Finoya quiere evitar un segundo encuentro, pero Darino insiste y es interceptado por su padre, Nertano, al entrar al castillo por segunda vez. Nertano escucha a los jóvenes hablando y actúa sin pensarlo dos veces. El tema del castigo a los escauceos amorosos extramatrimoniales es lo que define el final de la obra: Nertano manda encarcelar a los dos amantes en torres separadas (Darino junto con sus criados), donde todos fenecerán.

Es como si Urrea sugiriera que si el Pleberio del modelo se hubiera enterado de la deshonra de su hija, el final de la *Tragicomedia* debería haber concluido con en el mismo castigo que el de su *Penitencia de amor*. Aunque los personajes de *Penitencia* no tienen la profundidad psicológica de los de la *Tragicomedia*, está clara su inspiración en ellos.

4. Bartolomé de Torres Naharro (h. 1485–h. 1520), *Comedia Himenea* (1516)

En esta comedia, los personajes son de alta alcurnia y viven en un ambiente refinado, pero sujetos a las mismas pasiones eróticas que marcan la *Tragicomedia*. La estructura se inspira en los autos XII, XIV y XV (de la *Comedia*) y los autos I y XIX (de la *Tragicomedia*). En vez del padre de Febea (la Melibea), tenemos a su hermano, el marqués, un hombre violento, noctámbulo y disoluto, a quien solo le interesa defender el honor de la familia. No hay ambiente prostibulario ni alcahueta en esta obra.

Himeneo se enamora de Febea y, orgulloso de sus proezas sexuales, declara innecesaria una tercera y logra ganar acceso a Febea en su propia casa. Himeneo luego declarará que están casados por palabra (matrimonio secreto). Pero el marqués está convencido que su hermana ha deshonrado la familia con ese apasionado amor extramatrimonial y, al aparecer Himeneo una segunda vez en la casa le expulsa y prepara la muerte de su hermana por no guardar la honra familiar.

Febea logra mediante esfuerzos convencer a su hermano de que no había llegado a hacer el amor con Himeneo. El marqués la cree y no la mata, mientras que Himeneo vuelve y se casa con Febea, terminando felizmente la comedia, al ser perdonados los dos por el marqués. Mejor resuelto está el paralelismo de los criados en ambas obras, ya que —como Pármeno y Sempronio— son cobardes y graciosos. Variantes también son el final feliz y la centralidad del tema del honor en esta comedia.

5. Jaime de Huete, *Comedia Tesorina* (1528)

Solo quedan dos comedias del autor; otras obras conocidas no sobrevivieron. La *Comedia Tesorina* demuestra influencias de la *Tragicomedia* y de algunas obras de Torres Naharro. Lucina —como Melibea, una guardada hija vigilada por criadas— se enamora y se entrega a Tesorino apasionadamente, exclamando:

Yo soy tu sierva, Lucina
Tú, mi señor, Tesorino. (vv. 894-895)

Tesorino, como Calisto, eleva a Lucina a un nivel divino:

Gozo ya como santo
La gloria del paraíso. (vv. 817-818)

En esta comedia no hay alcahueta que concierte una cita. Antes de acudir al encuentro con la virginal Lucina, Tesorino se disfraza de fraile, y será un ermitaño (sustituto de la tercera) quien los case secretamente.

La figura del padre de Lucina, aquí con el nombre de Timbreo, se siente deshonrado, culpando al mundo de esta afrenta, al igual que Pleberio:

Mundo malo,
¿cómo, y éste es el regalo
de tus cautelosas mañas,
con tal desbarrar de palo
que me llega a las entrañas? (vv. 2272-2776)

Los ecos de la *Tragicomedia* hacen que esta comedia de Jaime de Huete se incluya en el género celestinesco.

Obras anónimas celestinescas en prosa y en verso

En Valencia, 1521, apareció un volumen con tres obras anónimas que delatan huellas de *Celestina*: *Comedia Thebayda*, *Comedia Serafina* y *Comedia Hipólita* (esta última escrita en verso de pie quebrado).

1. *Comedia Thebayda*

Es la más extensa de las tres. Escrita en prosa dialogada, incorpora algunos poemas en su interior (como la *Tragicomedia*). Incluye también muchas digresiones y debates sobre el amor, la voluntad, la fortuna, vicios y virtudes, bondad vs maldad, etc. Muchas de sus sentencias y refranes son comunes con la *Tragicomedia*, igual que el propósito de ofrecer un *reprobatio amoris* a sus lectores. Los personajes de *Thebayda* tampoco se comportan con normas éticas y una moralidad cristiana, siguiendo el modelo de la *Tragicomedia*. En vez de autos, se divide en cenas.

Los amantes son Berinto, hijo del Duque de Thebas, que llega a España para servir al rey, y Cantaflua, bella, rica, de buena familia y virtuosa. En la primera cena, Berinto pide a Dios que Cantaflua le abra su corazón. Efectivamente, ella le quiere, pero sus padres la tienen encerrada en una ermita por alguna infracción, pasando el tiempo en celebrar novenas. El cortejo dura tres años. Hay una excriada de Cantaflua, llamada Franquila (personaje celestinesco), que en la actualidad está casada con un mercader rico. Ella informa a Galterio, uno de los criados de Berinto, que Cantaflua sufre por amor de su señor. Serás también Franquila quien persuada a Cantaflua con su seductora labia para que acepte a Berinto. Cantaflua consiente y los dos protagonistas se unen en matrimonio secreto.

Como Melibea, Cantaflua ha leído muchos libros y siente por Berinto una fuerte pasión. Berinto sufre agónicamente antes de las intervenciones de Franquila y casi pierde su memoria. Pululan en la obra muchísimas referencias a las leyendas de la literatura clásica, como en el modelo. Pero a diferencia de la *Tragicomedia*, no hay gente del hampa en la *Thebayda*. Otra innovación es que una criada de Cantaflua, Claudia, se casa con Amintas, un paje de Berinto. Además, no hay tragedias: tenemos otro final feliz.

2. *Comedia Serafina*

También es otra comedia en prosa dialogada con inclusión de poesías distribuidas oportunamente. Evandro es un caballero portugués y Serafina una dama de Castilla. La estructura es la de un tratado de amor y su modelo es el *De amore* de Andreas Capellanus. Mantiene la unidad de tiempo y en esto difiere de la *Tragicomedia*. Aunque tiene mucho en común con *Thebayda*, como la *Tragicomedia* es «un intento de construcción de la comedia humanística en lengua vulgar en que las dos defienden una misma moralidad: la de mantener unas costumbres y normas tradicionales estrictas, especialmente en lo que se refiere al comportamiento de los jóvenes caballeros» (Canet, p. 58). La trama de *Serafina* es sencilla y aparecen las figuras terencianas (y celestinescas) del *servus fallax* y el *servus pedagogus*. Por toda la obra, los refranes empleados proceden o son coincidentes con el texto de la *Tragicomedia* (y de la *Theybada* también).

Serafina está casada con un caballero Philipo, que es impotente. Por tanto sigue siendo virgen. En este caso es ella la que se enamora de Evandro, quien la describe a Pinardo al igual que Calisto hace de Melibea delante de Sempronio (auto I). Aparece en escena la madre de Philipo, Artemia, que es al mismo tiempo madrastra de Serafina. El joven galán Evandro sufre tanto por no poder poseer a esta mujer casada, que desea matarse; Pinardo propone una solución, que consiste en ir a casa de Artemia disfrazado de mujer y así poder llevar una carta a Serafina. Artemia le deja entrar pensando que es una muchacha de nombre Illia. Y como «ella» (Pinardo) le dice que está necesitada de muchas cosas, Artemia la acoge y la protege. Consigue «Illia» dar la carta a Serafina, pero para ello tiene que pasar la noche en la cama con Artemia, que padece el dolor de la madre (el dolor de Areúsa)¹². Pinardo seduce a Artemia y también a su criada, Violante.

Al día siguiente, Serafina le comunica a Evandro, a través del criado Pinardo, que venga a su casa por la noche y que se le entregará. Los dos, amo y criado, disfrazados de mujer, llegan a casa de Artemia y Serafina. Como Calisto, Evandro no sabe si está soñando o es real lo que le pasa. Paga ricamente a Pinardo y entra en el aposento de Serafina. Hay una larga noche de sexo: Pinardo con Artemia y Evandro con Serafina.

En ese momento llega Philipo, el esposo de Serafina e hijo de Artemia. Su madre alega que Serafina está sufriendo de «la madre» por lo que es preferible que no entre en su aposento, evitando así que Philipo descubra que su mujer le ha puesto cuernos con el consentimiento de su propia madre.

3. *Comedia Hipólita*

Está compuesta en versos imperfectos de pie quebrado y dividida en cinco ‘cenas’ de distinta extensión. Toda la acción pasa en un solo día, en las dos casas de los jóvenes amantes: Hipólito y Florinda. La muchacha fue herida por la flecha de Cupido por lo que cae en la pasión amorosa irremediamente. Los demás personajes son los cuatro criados de los protagonistas, principalmente Solento (criado celestinesco) a las órdenes del galán y Solisco, criado de la dama. No hay mucha intriga y en este aspecto es como la *Égloga* de Urrea.

Hipólito declara su amor por la «flor de las flores Florinda» (v. 191), mientras que Solento le informa que Florinda está enamorada de él. Hay

12.– Artemia es un personaje celestinesco: «There is no mistaking the celestinesque origins of Artemia even though the author has introduced some comic variations (...) the bawd has been elevated from low class *tercera* to supposedly a *dueña honrada*, a woman of considerable income and social standing. Artemia’s duty is to uphold the family reputation, and her inability or unwillingness to do so becomes a subject for comedy. Appearances notwithstanding, Artemia shows herself to be a hypocritical, lewd and hedonistic person who is, without a doubt, directly patterned after Celestina» (Dille: 16).

muchas referencias a leyendas clásicas en sus discursos. Cuando Solento va a casa de Florinda, ella le llama «alcahuete» (v. 1056), reconociendo claramente el propósito de su mensajería. Pero contenta, Florinda envía a Solento con la ansiada respuesta a su señor Hipólito. Esa misma noche, hacen el amor y al salir Hipólito de su cama, Florinda lamenta: «me duele». Termina la obra con la conversación de Hipólito y sus criados en casa. No es original ni profunda esta comedia.

4. Francisco Delicado y la *Lozana andaluza* (1528)

En 1528, se publica en Venecia, anónimamente, el *Retrato de la Lozana Andaluza*, escrito en Roma por su autor, el cordobés Francisco Delicado, quien se incorpora en el texto en prosa dialogada como uno de sus personajes: Autor (probable influencia de *Cárcel de amor*). Delicado después editará dos ediciones de la *Tragicomedia* (Venecia 1531 y 1534) así que no puede sorprendernos que en la página ilustrada del título de *Lozana* se lean estas palabras: «El qual Retrato demuestra lo que en Roma passaua y contiene munchas mas cosas que la *Celestina*» (énfasis añadido). La estancia de Delicado en Italia va desde 1492 hasta poco después de su última obra, publicada en 1534.

Las raíces de *Lozana* están en el género celestinesco, evidentemente. Su protagonista es cordobesa y de familia pobre. Después de una serie de contratiempos, se escapa a Roma para vivir y prosperar en un ambiente libertino durante doce años. Se le ve como una *Celestina* joven y astuta. Otro antecedente literario podía haber sido la Franquilla de la *Comedia Thebayda*. Como en la *Tragicomedia* abundan los refranes y sentencias; también nos da un fiel retrato realista de Roma (la prostitución, la corrupción, el rico léxico, la incidencia del «mal francés» [sífilis], la coronación del papa, León X en 1513 y el saco de Roma de 1527). Los criados ejemplifican la más pura picaresca; en *Lozana*, Ramplín configura un marcado avance sobre Sempronio y Pármeno en ese sentido. *Lozana* misma tiene, como *Celestina*, ciertos oficios: hace afeites, es perfumera, prostituta y alcahueta. El tema central es el amor libre en una sociedad alegre y licenciosa y se celebra a lo largo de la obra el tema del *carpe diem*. Y aunque sí «contiene munchas más cosas que la *Celestina*», *Lozana* representa en 1528 una importante renovación del género celestinesco.

Epílogo

Así pues, Feliciano de Silva, más conocido hoy por sus libros de caballerías —y elogiado por nada menos que Cervantes— en su *Segunda Celestina* mostró una «absoluta falta de respeto hacia el modelo»¹³. Es cierto que no se trata ni de una imitación ni de una verdadera continuación, aunque se haya comparado la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva con la «primera» *Celestina* varias veces¹⁴ con distintos resultados. Es por lo que me pareció más interesante presentar en este ensayo el rico mundo celestinesco que pudo conocer su autor, dejando a otros estudiosos los análisis individuales de la *Segunda Celestina*. Entre los textos del género celestinesco que he comentado, el único que refleja el modelo servilmente es la *Égloga de Calisto y Melibea* de Pedro Manuel de Urrea (1513), de la que comenta Canet que era una obra entroncada en «trabajos escolares» (43) comunes en la época, y que además pudo utilizarse en alguna lectura en «alta voz» durante una fiesta nobiliaria.

Las demás obras, aún con sus variantes, sus modulaciones, sus ampliaciones, sus exageraciones y sus intenciones innovadoras, dejan en evidencia, sin embargo, las huellas claras del modelo¹⁵. Ellas emplean la mezcla de géneros, el recurrir a cartas, la recopilación de cuentos populares e incorporan personajes copiados de otros géneros (pastores rústicos, negros, enanos, y más). Hay en todas el sabor de obras escritas con una «libertad creadora» (Baranda, 1988b: 42). Emplean más o menos erudición en el lenguaje y las referencias clásicas, las acotaciones y apartes, el número de personajes, el recurso a la parodia, la utilización de germanías y otras muchas innovaciones.

En fin, tenía siete u ocho años Feliciano de Silva cuando circulaba un manuscrito de lo que iba a ser la *Comedia de Calisto y Melibea*, y poco más de diez años cuando comienza a aparecer la *Tragicomedia* en una serie de nuevas ediciones, una de ellas en Valencia 1514, el mismo año en que se imprimió en Salamanca su *Lisuarte de Grecia*. Un año antes, en 1513, el romance anónimo, la *Égloga de Calisto y Melibea* de Urrea y la *Égloga de*

13.— La cita es de Consolación Baranda de su edición (1988) de la *Segunda Celestina* (34). Manuel Criado de Val en *Las Celestinas*, califica la obra de Feliciano de Silva como «antítesis» y «parodia» de la *Celestina* inicial (xlvii).

14.— Consolación Baranda (1988a, 1988b), Pierre Heugas (1973), María Jesús Zamora Calvo (2009), Inés Chamorro Fernández (1968) Alonso Cortés Narciso (1933), Antonio Balenchana (1874) y J. M^a Valverde y M. Criado de Val (1976) son unos que lo han leído y estudiado con comentarios. Ver la Bibliografía.

15.— «Nadie puede cuestionarse, ni aun mínimamente, el que estas comedias no tengan una deuda con la *Tragicomedia* (...) pero quizás la tengan más con una tradición escolar o humanística universitaria» (Canet 1993: 32).

Plácida y Vitoriano de Encina fueron el inicio de las obras del género celestinesco que vivió Feliciano de Silva, y que, con mucha probabilidad, le movieron a «resucitar» a la vieja Celestina del modelo que había conocido en su juventud, en su adolescencia y especialmente en su estado de adulto y como autor que ya había publicado tres obras en otra vertiente de la literatura popular, el género de los libros de caballería.

Bibliografía

- BATAILLON, Marcel (1961), *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Études de Littérature Etrangère et Comparée 42, Paris, Librairie Marcel Didier.
- CANET VALLÉS, José Luis (1993), *De la comedia humanística al teatro representable*, Col.lecció Oberta. Serie Textos Teatrales hispánicos del siglo XVI, 2, Sevilla, UNED. Este libro contiene la *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea* (93-121); *Penitencia de amor* (123-181), selecciones de *Comedia Thebayda* (183-237), *Comedia Hipólita* (239-304) y *Comedia Serafina* (305-397).
- CORTÉS NARCISO, Alonso (1933), «Feliciano de Silva», *Boletín de la Real Academia Española* 20, 382-404.
- DELICADO, Francisco (1984), *La Lozana andaluza*, ed. B. Damiani, Clásicos Castalia 13, Madrid, Castalia.
- DILLE, Glen F. (1977), «The *Comedia Serafina* and its relationship to *La Celestina*», *Celestinesca* 1.2, 15-20.
- ENCINA, Juan del (1995), *Égloga de Plácida y Vitoriano*, ed. Luisa Aliprandini, Nuestros Clásicos 13, Madrid, Akal, pp. 75-15.
- HEUGAS, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Ed. Bière. Sobre Feliciano de Silva, son útiles las pp. 54-63, 77-80, 131, 138, 146, 164-167, 173-174, 194-200, 234-239, 262-265, 270-274, 285.286, 446-450, 509-512, 530-535, 539-542, y 569-570.
- HUETE, Jaime de (1993), *Comedia Tesorina en Cuatro comedias celestinesca*, ed. M. A. Pérez Priego, Textos Teatrales Hispánicos del Siglo XVI, Sevilla, UNED – Univ. de Sevilla, pp. 51-133.
- LÓPEZ MOLINA, Luis (1982), «La *Comedia Thebayda* y *La Celestina*», *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad, 169-183.
- LÓPEZ VAQUÉ, Adolfo (1997), *Las coplas de las Comadres de Rodrigo de Reinoso*, Reinosa, Ayuntamiento, 161 pp.
- NORTON, Frederick J. (1966), *Printing in Spain 1501-1520, with a Note on the Early Editions of the «Celestina»* (pp. 141-156), Cambridge, University Press.

- RUSSELL, Peter E., ed. (2007), *Fernando de Rojas. La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Clásicos Castalia 191, Madrid, Castalia.
- SILVA, Feliciano de (1874), *Segunda Comedia de Celestina por F. de S.*, prólogo de José Antonio Balenchana, Col. de Libros Raros ó Curiosos, tomo 9, Madrid, Imprenta Miguel Ginesta. [Reimpreso La Coruña, Ed. Orbigo, 2016.]
- SILVA, Feliciano de (1968), *Segunda Celestina*, edición, prólogo (pp. 9-18) y notas de María Inés Chamorro Fernández, Madrid, Ciencia Nueva.
- (1988a), *Segunda Celestina*, Colección Tesis Doctorales 268/88, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología, Deptº de Filología Hispánica. [tomo I, disertación doctoral de Consolación Baranda].
- (1988b), *Segunda Celestina (Medina del Campo, 1534)*, ed. Consolación Baranda, Letras Hispánicas 283, Madrid, Cátedra.
- SNOW, Joseph T. (2007), «En los albores de la celestinesca: Sobre el ‘Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea’ en el pliego suelto de 1513», *Olivar* 7 (2006): 13-44.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de (1981), *Comedias. Soldadesca-Tinelaria-Himenea*, ed. D. W. McPheeters, Clásicos Castalia 51, Madrid, Castalia, pp. 181-237.
- VALVERDE, José María, y Manuel CRIADO DE VAL (1976), *Las Celestinas*, Clásicos Planeta 23, Barcelona, Planeta.
- WEBBER, Ruth H. (1977), «Pedro Manuel de Urrea y *La Celestina*», *‘La Celestina’ y su contorno social*, ed. M. Criado de Val, Barcelona, Borrás, 359-366.
- WHINNOM, Keith (1987), «El linaje de *La Celestina*», *Ínsula*, 490, 2-3.
- XIMÉNEZ DE URREA, Pedro Manuel (1990), *Penitencia de amor (Burgos 1514)*, ed Robert L. Hathaway, Exeter Hispanic Texts 69, Exeter, Univ. of Exeter Press.

Las obras de Feliciano de Silva en los inventarios de las bibliotecas hispánicas del Siglo de Oro: lectura y presencia

José Luis Gonzalo Sánchez-Molero
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La producción literaria de Feliciano de Silva, autor de una segunda *Celestina* y de una amplia saga de libros de caballerías en la senda del *Amadís*, tuvo una importante difusión en el siglo XVI y primeras décadas del siguiente. En este artículo se aborda la presencia de su obra en los inventarios y catálogos españoles e indianos durante dicho periodo. Para ello se analiza la tipología social de los lectores de las obras de Silva, la distribución comercial de sus ejemplares y sus formas de lectura. También se indaga, a la luz de los lectores, sobre las vinculaciones del propio autor con las cortes española y portuguesa. Y se analiza cómo la presencia y posteriores ausencias de sus obras en los inventarios, permite comprobar el papel de los libros de caballerías como lectura de consumo y entretenimiento, sufriendo los avatares de las modas lectoras.

PALABRAS CLAVE: Feliciano de Silva. Literatura caballeresca español. Inventarios de libros. Lectura.

Feliciano de Silva's works in the inventories of the Hispanic libraries of the Golden Age: reading and stock

ABSTRACT

The literary production of Feliciano de Silva, author of a second *Celestina* and a wide saga of books of chivalry in the path of the *Amadis*, had an important diffusion in the XVI century and first decades of the following one. This article deals with the presence of his work in Spanish and Indian inventories and catalogues during this period. For this purpose, the social typology of the readers of Silva's works is analysed, as well as the commercial distribution of his copies and their forms of reading. It also investigates, in the light of the readers, the author's own links with the Spanish and Portuguese courts. And it is analysed how the presence and subsequent absences of his works in the inventories, allows to verify the role of the books of chivalry as reading of consumption and entertainment, suffering the vicissitudes of the reading fashions.

KEY WORDS: Feliciano de Silva. Books of chivalry. Book's inventories. Reading.

Tratar sobre la fortuna y fama de las obras escritas por Feliciano de Silva (c. 1491-1554) entre los siglos XVI y XVII es casi tanto como abordar las mismas cuestiones con respecto al conjunto de género caballeresco en España. Tras la publicación del *Amadís de Gaula* (1508) fueron tan numerosas las ediciones y reediciones que Silva hizo de sus ampliaciones del texto amadisiano, que ambos conceptos pueden llegar a confundirse. El escritor español se reveló como un atento conocedor de las apetencias lectoras de sus contemporáneos, cuasi hechizados por la temática caballeresca del *Amadís de Gaula*, y supo ejercer como un continuador ejemplar. A su pluma se deben las narraciones de sus descendientes literarios, publicadas bajo los títulos de: *Lisuarte de Grecia* (Sevilla, 1514), *Noveno Libro del Amadís de Gaula, o Amadís de Grecia* (Cuenca, 1530), *Rogel de Grecia* (Medina del Campo, 1535) y *Don Florisel de Niquea*, en varias partes (Valladolid, 1532, Medina del Campo, 1535 y Salamanca, 1551). También escribió Silva una *Segunda Celestina* (Medina del Campo, 1534) y el autobiográfico *Sueño de Feliciano* (1544). Su prolífica pluma se vio acompañada por el aplauso del público y la atención de los impresores. Sus obras se editaron tanto en España como en Italia, y se tradujeron a varios idiomas europeos. Como nada de esto es desconocido por el lector, de manera que remitimos a aquellos autores que han tratado de manera detallada la fortuna editorial de Feliciano de Silva¹.

Su éxito como escritor en la época contrasta, sin embargo, con las escasas informaciones de que disponemos para reconstruir su biografía². Miembro de una familia ilustre e hidalga de Ciudad Rodrigo, fue hijo de Tristán de Silva, al que habitualmente se hace referencia como cronista de Carlos V, si bien fue nombrado para tal oficio por los Reyes Católicos en 1485, y no por su nieto el emperador, en especial porque parece que Tristán ya había fallecido hacia 1503³. Desde 1523 Feliciano ejerció como regidor de su ciudad natal, con carácter vitalicio, falleciendo en la misma localidad en 1554. Se había casado, a pesar de la oposición de su familia, con una mujer de origen judeoconverso, Gracia Fe, hija de cierto Hernando de Caracena, lo que puede que le retrajera de participar de manera más activa en la vida política y cortesana de la época, donde la limpieza de sangre se iba imponiendo de manera paulatina. Poco más se sabe sobre su vida, su formación y sus gustos literarios. Al morir solo se registra

1.– Sobre las obras de Feliciano de Silva, véase Eisenberg y Marín Pina (2000: 239-243).

2.– Recordemos los trabajos pioneros de Emilio Cotarelo y Mori (1921), Narciso Alonso Cortés (1933), Erasmo Buceta (1931), Sidney P. Cravens (1976), Consolación Baranda (1988), Ma. Carmen Marín Pina (1991a), Javier Martín Lalanda (2002) y José Emilio Sales Dasí (2004-2005).

3.– Nomenclamiento de Mayor de Guzmán como curadora de la persona y bienes de sus hijos, Isabel, María y Feliciano de Silva por el fallecimiento de su padre, Tristán de Silva (Ciudad Rodrigo, 7 de noviembre de 1503). Archivo Histórico de la Nobleza, YELTES, C. 3, D. 29.

la existencia en su casa de un arca llena de libros en romance y en latín, sin especificar sus títulos, lo que tanto nos habría ayudado a comprender sus fuentes literarias⁴. Curiosamente, en este estudio que dedicamos a analizar la presencia de sus obras en los inventarios hispanos del Siglo de Oro, el propio inventario *postmortem* de sus bienes casi nada nos puede aportar, excepto esa escueta referencia.

No en vano, y como veremos a continuación, nuestro interés se centra en analizar la presencia de las obras de Silva en las bibliotecas del Siglo de Oro, identificando en lo posible las ediciones que aparecen en dicha documentación, por un parte, y por la otra, tratando de definir si a través de esta presencia se puede confirmar la existencia de unos cánones sociales de lectura, vinculados a la producción literaria de Feliciano de Silva. El período por abordar es muy amplio, pues la primera edición de este autor se publicó en 1514 (*Lisuarte de Grecia*) y la última reedición de uno de sus libros, en italiano, se publicó en 1629 (*La historia di Amadis de Grecia, Cavallier dell'Ardente Spada*), en Venecia. En 1604-05 Miguel de Cervantes, a poco de empezar la redacción del *Ingenioso Hidalgo don Quijote*, escribe que Alonso Quijano llevó a su casa cuantos libros de caballerías pudo comprar, «y de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas intrincadas razones tuyas le parecían de perlas» (*Quijote* I, cap. I). Este y otros juicios cervantinos sobre este autor han determinado en gran parte nuestra percepción sobre cómo fue recibida en la época su pléyade de Lisuartes, Amadis, Rogeles y Floriseles, pero la opinión de Cervantes no puede considerarse como generalizada, ni tampoco como la existente a lo largo de un período tan extenso. Además, las obras de Silva tuvieron lectores muy diversos, no sólo desde el punto de vista del género o del estamento social, sino también desde la perspectiva del origen nacional de sus lectores, españoles, franceses, italianos, etc. La amplia y compleja difusión de sus libros ofrece, en consecuencia, un panorama que, a la fuerza, debe ser emprendido por el investigador con la certeza de que ha de ser plural. Una manera de asomarnos a dicha pluralidad es a través de los inventarios donde sus obras aparecen.

Los inventarios como fuente de investigación

Cuando se emprende un estudio sobre los contenidos de bibliotecas, suele ser habitual recurrir al análisis de inventarios y catálogos, como parte de una metodología casi inevitable⁵. En el ámbito español, Infantes (1999 y 1997), Pedraza (1999) y Prieto Bernabé (2004) han escrito nota-

4.– Alonso Cortés (1933: 396).

5.– Chartier (1994), Chevalier (1976) y Derolez (1979).

bles reflexiones sobre esta cuestión. La metodología fue iniciada por Henry-Jean Martin, en su *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle* (1969). Martin trabajó con inventarios de bibliotecas personales, habitualmente de carácter *post-mortem* y con el objetivo de conocer la identidad y características de los lectores, o de la sociedad o grupo social en la que se integraban. La técnica investigadora de Martin fue criticada por Furio Díaz y Adriana Lay en los años 70 del siglo pasado. Ambos disintieron sobre la conveniencia de aplicar métodos cuantitativos a la historia de la cultura: el primero se refería a la dificultad de identificar al poseedor con las ideas contenidas en el libro (Díaz, 1972 y 1966); la segunda (Lay, 1990), a que la metodología cuantitativa debía completarse con el recurso a otras fuentes de información y el sometimiento de los datos obtenidos al contexto social investigado. En todo este debate se percibe que el problema de fondo no radica tanto en el contenido de las fuentes empleadas, sino en el contenido y alcance de las mismas. Un libro poseído, no siempre es sinónimo de un libro leído; tampoco su presencia en un inventario testamentario garantiza que perteneciera al difunto; y, desde luego, aunque fuera suyo, esto no permite colegir que estuviera de acuerdo con las ideas que la obra pudiera representar. En todo caso, concluyamos que la publicación y análisis de inventarios de libros sigue siendo, a pesar del debate sobre el alcance real de su utilidad, una línea de investigación plenamente consolidada que ha saltado desde la publicación de los resultados en papel a su difusión en internet. Un ejemplo de esto último es la *IBSO: Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro*, proyecto que se inserta en las actividades del *SIELAE* (Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española) de la Universidad de La Coruña⁶.

No menos se ha debatido sobre la definición de términos como «catálogo» e «inventario». Aunque el uso indistinto de ambas palabras sea habitual entre los estudiosos de la cultura escrita, Concepción Rodríguez Parada (2007) ha tratado recientemente de «fijar en la medida de lo posible el significado general y a la vez ‘distintivo’ de catálogo e inventario para mostrar qué tipo de luz pueden aportar al conocimiento de la historia del libro y de las bibliotecas». Nosotros emplearemos únicamente como fuente los inventarios. Y queremos explicar el porqué, si bien ya lo hemos hecho en otra ocasión (Gonzalo Sánchez Molero, 2015). En nuestra opinión, el catálogo de una biblioteca constituye siempre una fuente organizada y ordenada de sus contenidos, ya que su función no es tanto la de demostrar la propiedad de los libros, sino la facilitar su acceso a los lectores. Un catálogo es, pues, una fuente de información esencial para un bibliotecario o para los usuarios de la biblioteca, y por ello se redactan de una manera metódica. Un inventario, en cambio, carece habitualmente de dicha exhaustividad. Su función es distinta, en la mayor parte de los

6.- Una presentación de IBSO por Fernández Travieso y López Poza (2011).

casos los inventarios solo se elaboraron para acreditar la propiedad de los libros, o su ubicación temporal durante un transporte o venta. Esta propensión a la temporalidad favorece que los autores de estos documentos tiendan a ser menos exhaustivos. Y es que, para quienes los redactaron no había error alguno en los contenidos de estos inventarios. Cumplían con su función, es cierto que fugaz, pero la única para la que habían sido concebidos. Como el resto de la documentación archivística, los inventarios no se produjeron en su momento con el objeto de servir como fuente para una posterior investigación histórica. Como destaca José Manuel Pedraza (1999), la documentación archivística aporta únicamente la información que era pertinente al fin que la originó, y, en consecuencia, ésta no suele coincidir con los fines de la investigación.

Un catálogo ofrece, en cambio, una información en apariencia cerrada, donde los datos de los libros se uniformizan para ajustarse a unas normas. Los catálogos, por tanto, suelen ser un excelente instrumento para conocer cómo se concebía la cultura en una determinada época. En cambio, por su propia función fugaz o temporal un inventario contiene siempre una información más «fresca» y variada. El inventario, ciertamente suele ser solo una lista de bienes, y su única función es la de garantizar la propiedad o integridad de su contenido (nunca es un catálogo, donde se identifican los contenidos para su uso y localización), pero su propia indefinición en la descripción de los contenidos hace de ellos una fuente preciosa para el investigador, ya que reflejan mucho mejor los cambios y los usos de los libros. Ni siquiera cuando un inventario carece de datos sobre el dueño de los libros, o incluso de fecha, su contenido carece de interés. Al contrario, puede convertirse en un objeto de investigación micro-histórica relevante. No ha de sorprender, por tanto, que, para el tema que nos ocupa, las aportaciones han sido numerosas. Existe un amplio elenco de trabajos sobre inventarios y libros en la España del Siglo de Oro, en cuyo análisis los historiadores de nuestra historia del libro y de la imprenta se han movido con gran perspicacia, comodidad y utilidad. Se trata de una fuente de la que han bebido Trevor Dadson, Clive Griffin, Pedro Cátedra, Vicente Bécares, Víctor Infantes, Manuel Peña, José Manuel Prieto, Manuel Pedraza, Pedro Rueda, Anastasio Rojo, Díez Borque⁷, y esto por solo citar algunos nombres. En muchos de los trabajos previos de estos autores deberemos ir recalando en cada una de las siguientes páginas.

7.– Suyas han sido las aportaciones más recientes, y que conforman además un conjunto bien organizado, ya que han partido de proyectos de investigación dirigidos por el profesor Díez Borque (2010), (2012), (2015), (2016).

Los libros de caballerías como lectura de entretenimiento y canon literario

Un primer elemento para comprender la exitosa difusión de las obras de Feliciano de Silva estuvo en el género escogido por éste para desarrollar gran parte de su creatividad: la narrativa caballeresca. Es bien sabido que este género literario tuvo un prodigioso auge en toda Europa tras la publicación del *Amadís de Gaula* (Zaragoza, 1508). Los impresores de la época percibieron con rapidez la atracción que esta narrativa generó en los lectores, y la aprovecharon para potenciar un mercado que hasta entonces no habían explorado de manera suficiente, y que no era otro que el de la literatura de entretenimiento a gran escala, y con un mercado amplio y popular. En general, hasta entonces las lecturas de ocio (con tiradas pequeñas y formatos menores) se habían entintado como «menuencias», el *Amadís*, en cambio, puso de manifiesto que una obra literaria, concebida inicialmente para su consumo aristocrático, había penetrado en los gustos lectores de todos las capas sociales y estamentales. Esto tuvo una clara implicación en la conversión del género literario caballeresco en un género editorial, cuyas características (diseño de portadas, tipografías, formato en folio, etc.) han sido analizadas con detalle por varios autores, por lo que no insistiremos en ello⁸.

Una de las primeras evidencias del éxito de los libros de caballerías, y de su impacto en la configuración de las mentalidades culturales del Quinientos, se detecta en las constantes y agrias quejas de los humanistas hacia este tipo de literatura. No sólo en España, donde desde Vives a Cervantes se ha podido elaborar un amplio repertorio de críticas y de duras quejas sobre la lectura de estos libros⁹, sino también en Francia, en Italia y en otros países europeos, como ejemplifican las denuncias de Montaigne y de Posevino¹⁰. Pedro Mexia, en su *Silva de varia lección*, arremete contra «las trufas y mentiras de Amadís, y de Lisuartes, y Clarianes, y otros portentos: que con tanta razon deurian ser desterrados de España: como cosa contagiosa y dañosa a la república, pues tan mal hazen gastar el tiempo a los autores y lectores de ellos. Y lo que es peor, que dan muy malos exemplos, y muy peligrosos para las costumbres». Y poco después, Diego Gracián de Alderete, en el prólogo a su traducción castellana de Jenofonte, justifica su labor:

8.– Lucía Megías (1998) y (2000).

9.– Véase Bataillon (1966: 622). En la nota correspondiente, Bataillon ya proporcionó una lista de estas críticas.

10.– Sarmati (1996).

porque a lo menos embotare con la lición desta obra a los lectores Españoles el gusto del entendimiento para leer los libros de mentiras y patrañas, que llaman de cauallerías, de que ay más abundancia en nuestra España que en ningunos otros reynos, auiendo de auer menos: pues no siruen de otra cosa, sino de perder el tiempo y desautorizar los otros buenos libros verdaderos de buena doctrina y prouecho. Porque las patrañas difformes y desconcertadas que en estos libros de mentiras se leen, derogan el credito y las verdaderas hazañas que se leen en las historias de verdad¹¹.

Ahora bien, los libros de caballerías no deben entenderse únicamente desde esta perspectiva negativa que, desde los erasmistas hasta Cervantes, se nos transmitido, ligada a su consumo como una lectura popular y propia de indoctos, sino que también debemos poner en el otro platillo de la balanza que la narrativa caballerescas ejerció un indudable papel en la plasmación de un canon literario en la lengua castellana. Su estilo narrativo y su uso del lenguaje escrito conformaron un modo de escribir y de leer, cuya influencia (no lo olvidemos) llegará hasta el *Quijote*, como su autor reconocerá¹². Como escribe Aguilar Perdomo (2005: 47), a la que parafraseamos, los libros de caballerías fueron una de las ficciones más exitosas de la prosa renacentista. Leídos o escuchados, manoseados o aprendidos de memoria, y vituperados por los humanistas que exhortaban a hombres y mujeres a no alterar su ánimo con la lectura de estas obras de entretenimiento, los libros de caballerías pusieron a funcionar a toda máquina las imprentas españolas para cubrir la demanda de un público diverso, apasionado por seguir las aventuras de los hijos y nietos de Amadís de Gaula, la saga del Caballero del Febo, o de Belianís de Grecia, uno de los libros favoritos de Carlos V. Feliciano de Silva, a este respecto, fue un constante innovador del género caballeresco. A lo largo de sus cinco continuaciones amadisianas, Silva se revela como un autor en una búsqueda continua de todos aquellos aditamentos que pueden contribuir a la obtención de una fórmula narrativa que satisfaga plenamente a sus lectores¹³.

De igual manera que en España el estilo literario de los libros de caballerías favoreció la evolución y desarrollo de la lengua romance, la castellana en gran medida, el mismo fenómeno se produjo en Francia, donde en 1540 salió a la luz la primera edición francesa del *Amadís* en la traducción de Herberay des Essarts. Este traductor seguiría, incansable, cumpliendo con su labor de difusión del ciclo en lengua francesa, de tal modo que cada año un nuevo libro traducido pudiese llegar hasta las manos del

11.– Ambas citas, de Mexía y Gracián, han sido tomadas de Karl Kohut (2002: 178).

12.– Cacho Blecua (1979).

13.– Véase Sales Dasí (2005: 121), García Álvarez (2015a) y (2015b).

ávido lector de libros de caballerías: en 1541 está disponible el segundo libro, en 1542 el tercero, en 1543 el cuarto, en 1544 el quinto, el libro sexto (que se corresponde con el séptimo del ciclo original) en 1545, y el libro séptimo en 1546 (estos últimos siguiendo las continuaciones castellanas de Feliciano de Silva). El libro octavo es la última contribución de Nicolas Herberay des Essarts en pro de la traducción del ciclo amadisiano: su primera edición está fechada de 1548¹⁴. Estas ediciones francesas se difundieron abundantemente ilustradas, a diferencia de las españolas, especialmente en el caso de las del *Amadis de Grèce*. Existen ediciones impresas en París (las primeras y las más numerosas), en Lyon (que aparecieron veinte años después y que no contienen grabados) y las que salieron de las prensas de Amberes.

En Italia, como es sabido, durante unos años el principal interés de los impresores estuvo en publicar ediciones en castellano del *Amadís* (Roma, 1519, Venecia, 1534), *Esplandián* (Roma, 1525), *Palmerín* (Venecia, 1526 y 1534), etc., con el propósito de vender los ejemplares en la propia España o entre los muchos españoles que residían en la península itálica. A partir de 1544, sin embargo, el tipógrafo veneciano Michele Tramezzino advirtió el interés por estas obras entre el público italianos, y lanzó al mercado una serie de traducciones italianas. Pietro Lauro de Módena y Mambrino Roseo de Fabriano fueron quienes trasladaron las hazañas de los descendientes de Amadís de Gaula a su idioma natal¹⁵. Roseo prestaría especial atención a las continuaciones amadisinas de Feliciano de Silva. A su pluma se debe *El segundo libro de Lisuarte de Grecia*, obra impresa por primera vez en Venecia en 1564 por Michele Tramezzino, y en la cual se relatan nuevas aventuras de Lisuarte de Grecia, su tío Perión de Gaula y otros caballeros. Parte de las aventuras de Lisuarte relatadas en este libro transcurren, sorprendentemente, en Japón. El segundo libro de *Lisuarte* alcanzó una popularidad considerable, ya que fue reimpresso en Venecia en 1586, 1599, 1610 y 1630.

Las obras de Feliciano de Silva en los inventarios

Tan notable producción editorial, ya fuera en España, como también en Italia y en Francia, se detecta (como no podía ser de otra manera) en los inventarios de la época, y si seguimos el camino de cada una de estas ediciones desde el taller de imprenta hasta las manos del lector, este periplo por los inventarios debemos iniciarlo en la documentación conservada sobre impresores, mercaderes de libros y libreros de la época. Es en este primer tipo de fuentes, vinculadas a los inventarios, donde de una ma-

14.– Botero García (2010).

15.– Bognolo (2008).

nera más evidente se pone de manifiesto el efecto comercial que la gran demanda de libros de caballerías tuvo en la primera mitad del siglo XVI, así como el papel que las obras de Silva ejerció en la configuración de este mercado editorial. A diferencia de otros autores de narrativa caballeresca, el regidor de Ciudad Rodrigo nunca abandono el cultivo de este género. Muy al contrario, perseveró en la composición de varios libros de caballerías, creando una saga familiar en la que los lectores de la época pudieran deleitarse con las hazañas y amores de los descendientes, en varias generaciones, de Amadís de Gaula. Y, lo más importante, siempre encontró un impresor que publicara sus originales. Esta circunstancia evidencia que Silva no sólo entendió los gustos literarios de sus contemporáneos, sino que también comprendió cómo funcionaba el mercado editorial en el Quinientos español. ¿Dónde adquirió Silva su aguda comprensión sobre el funcionamiento de este negocio? Todo parece indicar que fue en Salamanca, ya que allí debió estudiar hacia 1500/1510. En sus aulas no resulta extraño que concibiera su primer libro de caballerías, el *Lisuarte* (1514). Salamanca, con sus librerías e imprentas era un buen lugar para aprender no sólo Teología o Derecho, sino también afición por la literatura.

Sea como fuere, uno de los aspectos donde mejor se observa la percepción de Silva sobre el negocio librario es en su dominio de las reglas de la competencia editorial. Debe recordarse que el *Lisuarte* de Silva se encontró con la presencia en el mercado de un segundo *Lisuarte*, obra del bachiller Díaz (Sevilla, 1526). Silva, a quien la aparición de esta obra disgustó muchísimo, continuó en *Amadís de Grecia* (1530) la acción del primer *Lisuarte*, pasando por alto la obra de su competidor. Es muy posible que Silva, en 1526, tuviera ya avanzada la composición del *Amadís de Grecia*, por lo que debió temer que el público se inclinase por leer la serie *Florisando*-segundo *Lisuarte*, planteada por Díaz, y no la serie narrativa *Esplandián*-*Lisuarte*, que Silva había propuesto en 1514. Si esto hubiera ocurrido, el primer *Lisuarte*, que desde entonces no había sido reimpresso, habría caído en el olvido, perdiendo interés la publicación de su *Amadís de Grecia*. Se comprende que en esta obra Silva dedicara furibundas críticas al texto de su rival. El éxito editorial del *Amadís de Grecia* y de sus continuaciones en *Florisel de Niquea* y *Rogel de Grecia*, aseguró el fracaso del segundo *Lisuarte* y, por tanto, el monopolio literario de Silva en esta temática. Cuando de nuevo se vio amenazado por otro autor, Pedro de Luján, se atrevió a continuar su *Rogel de Grecia* en *Silves de la Selva* (1546), duodécimo libro de la serie amadisiana, Silva reaccionó severas críticas a esta obra. Su *Cuarta Parte de Don Florisel de Niquea*, publicada en 1551, fue una respuesta comercial contundente, ya que en su argumento se ignoraba por completo la existencia de la obra de Luján.

No se ha localizado, por ahora, documentación notarial suficiente que nos atestigüe los detalles de sus relaciones con impresores, mercaderes de libros y libreros- Solo hallamos que a su muerte se encontraban en-

tre sus papeles documentos referentes a cantidades que le adeudaba el impresor salmantino, Andrea de Portionaris (Alonso Cortes, 1933). Afortunadamente, el rastro de sus ediciones en los inventarios de estos nos permite comprender algunas cuestiones. Empecemos con un dato curioso. La primera vez que una de sus obras, *Lisuarte de Grecia*, aparece en un inventario de carácter mercantil no es en España, como sería lógico suponer, sino en América. En 1521, en la ciudad de Santo Domingo, se realizó el inventario de varias cajas embaladas que pertenecían a cierta doña Inés de la Peña, esposa de un espadero llamado Francisco de Pedraza. Repletas de libros, todo da a entender que se trataba de una remesa procedente de la península, para su venta a los españoles que se habían asentado en las Antillas. No en vano, las cajas contenían numerosas obras repetidas, especialmente cartillas de gramática de las que había noventa y seis ejemplares, además de tres docenas del libro devoto *Perla preciosa*. Junto con estos, aparecen también un ejemplar del *Lisuarte*, el séptimo libro de la serie de los Amadises. Le acompañaban otros libros de la misma temática: dos Pigmaleones, dos libros de Oliveros de Castilla, y un Amadís de Gaula (Mira Caballos, 1994). El hecho de que la obra de Silva hubiera sido publicada muy poco tiempo antes, en 1514, resulta un dato significativo acerca de su difusión. Se comprende, en este contexto, que en 1531 el Consejo de Indias optara por prohibir que los libros de caballerías se vendieran en Indias. Su temática no parecía adecuada para los objetivos evangelizadores que se pretendían, ni como lectura para los nativos americanos.

Si recordamos que el *Lisuarte* había sido impreso por Juan Varela de Salamanca en Sevilla, la temprana presencia de ejemplares en la isla de Santo Domingo tiene una explicación clara. En la primera mitad del siglo XVI Sevilla fue el principal centro productor y distribuidor de libros en Castilla. Esto otorgó a sus impresores una gran capacidad para determinar los géneros editoriales de muchos productos, en especial los destinados al lector español y, en gran parte, también, al americano. Entre estos impresores destacó uno de origen alemán, Jacobo Cromberger, el primero de una familia dedicada durante tres generaciones al negocio del libro (Griffin, 1991). Como es sabido, a lo largo de la primera mitad del siglo XVI los Cromberger se convirtieron en los mayores productores de libros de caballerías, siendo los mejores promotores de este género editorial. Feliciano de Silva recurriría a sus prensas para publicar casi todas sus obras. De su *Chronica del muy valiente y esforçado Príncipe y Cauallero de la ardiente espada Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia, Emperador de Constantinopla, y de Trapisonda, y Rey de Rodas*, tras su primera edición en Burgos, entintada por Juan de Junta (a costa de Juan de Spinosa), en 1535, encontramos ediciones en Sevilla, por Juan Cromberger, en 1542, y por Jácome Cromberger, en 1549. De su *Don Florisel de Niquea*, de nuevo comprobamos que, tras ser impresa la primera edición en Valladolid, por Nicolás Tierri (1532), las dos siguientes ediciones se publicaron por los citados Juan y Jácome Crom-

berger, en Sevilla, en 1536 y 1546 respectivamente. Y de su *Chronica de los famosos y esforçados caualleros Lisuarte de Grecia, hijo de Esplandian Emperador de Constantinopla, y de Perion de Gaula hijo del valiente y esforçado cauallero Amadis de Gaula Rey de la gran Bretaña*, tras su primera edición sevillana en 1514, volvió a reeditarse en la ciudad andaluza por Dominico de Robertis en 1543 y en 1548, y por Jácome Cromberger en 1550.

Como era de esperar, tan estrecha vinculación se detecta en la documentación de los Cromberger. En el inventario del almacén de Jacobo (1528), estudiado por Griffin (1988a), se registra la existencia de «162 ciprinos de amadiz», que el autor británico identifica con ejemplares de la edición crombergiana de *El séptimo libro de Amadís en el cual se trata de los grandes hechos en armas de Lisuarte de Grecia* (Sevilla, 1525); y de otros «24 sitimos [de Amadís] faltos» (Griffin, 1988a: 201). Cuando en 1540 falleció Juan Cromberger, en el inventario de su almacén encontramos de nuevos ejemplares de varias obras de Silva, ya autor consagrado para los lectores de la época. Estaban «ciento y veynte onzenos de Amadis», más otros 11 del «onzeno de amadis» y otros 40 de la misma obra, que Griffin identifica con ejemplares de una edición crombergiana desconocida, o procedentes de la edición impresa en Medina del Campo (1535)¹⁶. También encontramos en su almacén varios ejemplares de «ardiente espada» o del «nouenos de amadis», que deben corresponder con ejemplares de *El noveno libro de Amadís que es la crónica del muy valiente y esforzado príncipe y caballero de la ardiente espada Amadís de Gregia, hijo de Lisuarte de Grecia*¹⁷. De nuevo, la primera edición crombergiana conocida es de 1546, por lo debía tratarse de ejemplares procedentes de las ediciones de Cuenca (1530) o de Burgos (1535), adquiridos por el impresor sevillano para su comercialización en Indias. La misma circunstancia se da con los cuatro ejemplares que almacenaba de «don florisel de niquea». No es hasta 1546 cuando se tiene constancia de una edición crombergiana, por lo que cabe suponer que estos volúmenes procedían de la edición vallisoletana de 1532¹⁸. Sí se entintaron en los prelos de Cromberger los 10 ejemplares de «septimo amadis», de los que sabemos hubo una edición sevillana en 1525¹⁹, y que podrían corresponderse además con restos sin vender de aquellos 162 ejemplares almacenados por Jacobo años atrás (1528).

Los libros de caballerías no tuvieron la misma presencia editorial durante la segunda mitad de la centuria. Los efectos de la política inquisitorial y regia sobre la producción libraria española (*Pragmática* de 1558 e *Índice de libros prohibidos* de 1559) provocaron una clara contracción en la producción editorial, que se vio acompañada de un cierto agotamiento de

16.– Griffin (1998b: 291, n° 103, 314, n° 263 y 317, n° 290).

17.– Griffin (1998b: 334, n° 417 y 338, n° 441).

18.– Griffin (1998b: 336, n° 432).

19.– Griffin (1998b: 339, n° 448).

los lectores con respecto a la temática caballeresca. A mediados de la década de los sesenta e inicios de la de los ochenta del siglo *xvi* se aprecian rebrotes en la publicación de los libros de caballerías, tanto de los escritos por Feliciano de Silva como de otros autores. El librero y mercader de libros Benito Boyer financió muchas de estas ediciones, de modo que en el inventario de los bienes que dejó a su muerte en 1592, aparecen un total de quinientos veinticinco ejemplares de distintos libros de caballerías (Bécares Botas e Iglesias, 1992), pero a fines de la centuria estas obras ya no se imprimen, e incluso se opta por la copia manuscrita para su difusión, o por la venta de ejemplares impresos de segunda o tercera mano. Su venta debió de ser muy abundante en esta época, y el propio Cervantes se hace eco de esta circunstancia en el *Quijote*, en aquel fragmento de su inicio, donde narra su compra compulsiva de libros de caballerías y en especial de un autor, Feliciano de Silva:

Es, pues, de saber, que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año) se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura, para comprar libros de caballerías en que leer; y así llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos; y de todos ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva: porque la claridad de su prosa, y aquellas intrincadas razones suyas, le parecían de perlas; y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafío, donde en muchas partes hallaba escrito: la razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura, y también cuando leía: los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas se fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza. (*Quijote*, I, 1)

Puesto que las ediciones eran muy escasas, el lector de la época entendía a principios del siglo *xvii* que Alonso Quijano había comprado su biblioteca caballeresca en librerías con ejemplares de segunda mano. Los inventarios de varios libreros nos permiten constatar tal suposición. Bécares Botas (2007) reproduce y analiza los inventarios de veinte libreros de dicha ciudad, entre 1530 y 1601, pero sorprendentemente solo recoge

ejemplares de obras de Silva en uno de ellos, fechado en 1592²⁰. ¿Cómo interpretar tan escasa presencia, cuando las tipo-bibliografías nos atestiguan decenas de ediciones en dichos años? Quizás la respuesta está en que Bécares estudia en su mayor parte inventarios relacionados con liquidación o reparto de los libros en almacén. De este modo, si las obras de Silva tenían tan amplia demanda como parece atestiguar la constante reedición de las mismas, se comprende que todos los ejemplares se hubieran vendido. No es, por tanto, su ausencia una señal de falta de interés lector, todo lo contrario. Ya no quedaban ejemplares a la venta, pues lectores de la época, con perfil semejante al descrito por Cervantes para Alonso Quijano, ya se habían hecho con ellos mucho antes. Su rápida venta tras ser editados, en tiradas cada vez más pequeñas a partir del reinado de Felipe II, explican esta ausencia, más bien escasez, en las librerías.

Otro ejemplo. En 1606 descubrimos que el librero madrileño Cristóbal López tenía en su establecimiento una selección nutrida de libros de caballerías, pero casi siempre como ejemplares únicos. Varios ejemplares eran obras de Feliciano de Silva, un «Don florisel de niquea», tasado en doce reales, «Otro don florisel», en diez reales (Dadson, 1998: 215-216, 286), un «Amadís de grecia», tasado en dos reales y un «Don rroxel de grecia», en doce²¹. Si atendemos a las fechas inmediatamente previas de sus ediciones (c. 1560 para *Rogel de Grecia*, 1588 para *Florisel* y 1596 para *Amadís de Grecia*), parece bastante evidente que López sólo tenía ya en su librería ejemplares viejos, de segunda mano. En 1648 el panorama en el inventario de la librería madrileña de Alonso Pérez de Montalbán era paupérrimo²². Solo hallamos 1 ejemplar del «Florisel de Niquea», ningún otro libro de caballerías aparece citado. Los gustos españoles en narrativa habían cambiado de manera espectacular.

Sin embargo, al otro extremo de la Monarquía Hispánica, en la ciudad peruana de Lima, encontramos que los libreros Pedro Durango o Flecher y Cristóbal Hernández tenían en sus tiendas (inventariadas en 1603 y 1619) una amplia oferta de libros de caballerías, y para nuestra sorpresa con mayor número de ejemplares que en la Corte española: 27 ejemplares de *Florisel de Niquea*, 12 del *Floranís de Castilla*, 10 del *Palmerín de Oliva*, 9 del *Amadís de Gaula*, 9 de las *Sergas de Esplandián*, 8 de *Selidón de Iberia*, 5 de *Lisuarte*, 4 del *Amadís de Grecia* y, por último, 4 ejemplares del *Caba-*

20.– En el inventario de la librería de Diego Rodríguez y de Ana de Vitoria (1592). Bécares (2007: 385) señala que en este establecimiento había muchos libros en romance, y entre ellos destacan «los de caballerías, muchos de ellos faltos, sin duda porque eran ejemplares de segunda mano muy leídos». Y en las obras de Feliciano de Silva: «Un Don Florisel primera parte en papel quatro Rs» y «Dos Don Florisel primera parte en pergamino diez y seys reales» (2007: 406).

21.– Dadson (1998: 278, 279, 280, 286, 287, 492-493). Recoge todas las ediciones de Feliciano de Silva.

22.– Cayuela (2005).

llo *Asisio*²³. El predominio de las obras salidas de la pluma de Feliciano de Silva es evidente, y también es probable que la mayor parte fueran libros «viejos». Del *Florisel* las últimas ediciones se habían publicado en 1551 (libro XI amadisiano), en 1568 (libro XI) y en 1588 (libro X). Si entendemos que los cinco ejemplares del *Lisuarte* eran de Silva, entonces la última edición fue entintada en Zaragoza, en 1587. Sólo los ejemplares de la edición del *Amadís de Grecia*, obra publicada por última vez en Lisboa en 1596, podrían ser recientes. Mas, ¿por qué había más ejemplares en Lima que en Madrid de estas obras? La respuesta está, por una parte, en la competencia. Como es lógico, en la villa y corte castellana había muchas más librerías que en la ciudad virreinal, y, por tanto, los ejemplares disponibles se repartían. Flecher y Hernández, en este contexto, podían aspirar a monopolizar la venta de libros, e incluso es posible que el segundo hubiera comprado en 1603 el *stock* que Flecher había dejado sin vender a su muerte. Pero, por otra parte, existía otro aspecto a valorar: la temporalidad del comercio indiano, limitado por el sistema de flotas, favorecía que se aprovechara cada flota para enviar al mercado americano el mayor número posible de libros, o de otras mercancías. Si atendemos al inventario de los libros que Martín Sánchez de Solís, embarcó en la flota a Tierra Firme en 1601, se observa el gran número de ejemplares de libros de caballerías registrados: 9 ejemplares del «Amadís de Gaula», 19 del «Amadís de Grecia», de Silva, 1 «Belianís», 2 «Espejo de Caballeros», 138 ejemplares del «Florisel de Niquea», de Silva, 80 del «Primaleón», 2 «Sergas de Espladián», y 1 «Lisuarte», que (por el mayor número de ediciones), debemos suponer que era también el publicado por Feliciano de Silva, y no el de Díaz²⁴. De todos los autores, Silva destaca por la variedad y la cantidad de volúmenes de sus obras que se llevaban para vender en Indias.

De los inventarios mercantiles, de impresores y de libreros, los siguientes materiales de este tipo que debemos rastrear son los personales, es decir, los de los lectores que habrían adquirido sus libros de caballerías, y en particular los de Feliciano de Silva. Se trata de un material que ha sido estudiado con cierta amplitud, como ya sabemos. En su extenso trabajo sobre la lectura en Madrid en el Siglo de Oro, Prieto Bernabé (2004: 278, nota 31), localizó un total de 71 inventarios que incluían libros de caballerías, con un total de 166 entradas. Se ha considerado que se trata, en proporción con las ediciones y tiradas, de un número bastante escaso, pero también hay que valorar que es muy posible que los poseedores se deshiciesen de obras que habían leído en su juventud, por no encontrar en ellos el mismo deleite, o por ser ya libros viejos. Su reiterada lectura, individual o colectiva, llegaba a deteriorarlos, impidiendo su conservación. Un deterioro que se acrecentaba con la costumbre de prestarlos. El

23.– González Sánchez (1997: 673).

24.– Citamos por Díez Borque (2008: 95-96).

análisis realizado por Díez Borque (2007) sobre 67 bibliotecas entre los años de 1600 y 1650 arroja resultados parecidos, siendo muy pocos los conjuntos libresco donde se conservan novelas y siempre en muy escasa proporción. Si bien, dentro de estas bibliotecas donde se conservan novelas son los libros de caballerías, las novelas artúricas y los géneros afines los que más frecuentemente aparecen.

La presencia de las obras de Feliciano de Silva se aprecia en todas las categorías sociales, y en este recorrido por la estructura estamental española, empezaremos con la realeza. Y no sólo porque reyes, reinas, príncipes e infantas estuvieran en la cúspide de aquella sociedad, sino también porque muchos libros de caballerías les fueron dedicados. El propio Silva ofreció la Parte IV de su *Florisel* a María de Austria, hija de Carlos V (1551), pero no fue un caso único: Gonzalo Fernández de Oviedo dirigió en 1519 su *Claribalte* a Fernando de Aragón, duque de Calabria; en 1545 el joven Felipe II recibió de su autora, Beatriz Bernal, la dedicatoria del *Cristalián de España*; y la segunda parte del *Clarián de Landanís* fue puesto bajo el patronazgo del rey Juan III de Portugal, por su autor Jerónimo López (1550). Ahora bien, no siempre los inventarios evidencian la lectura de libros de caballerías por estos monarcas y sus familiares. Es el caso, por ejemplo, de Carlos V, monarca caballeresco por excelencia. En 1517, cuando viajó por vez primera vez a Castilla desde los Países Bajos, se elaboró una descripción de los bienes que trajo consigo, entre ellos una selecta biblioteca de viaje, que contenía libros devotos, libros de historia, como *Las Décadas* de Tito Livio y la *Crónica de Francia*, de Monstrelet, y también varios *romans* caballerescos en francés, como el *Giron le Courtois*, el *Olivier de Castilla* y el *Huon de Burdeos*, en copias manuscritas. No parece que conociera por entonces los primeros libros de caballerías castellanos, pero en poco tiempo el César se dejaría ganar por estos, abandonando su gusto por los viejos relatos caballerescos franco-borgoñones, demasiado medievales. Como otros lectores de la época, el *Amadís* le cautivó, y es sabido que cuando en 1527 nació su primogénito, el príncipe Felipe, el monarca organizó un gran torneo inspirado en pasajes y personajes de la obra de Rodríguez de Montalvo. En los años siguientes su afición no decreció, es bien conocido con respecto a la publicación del *Belianís de Grecia*, que su autor Jerónimo Fernández, decidió continuar su obra en una tercera y cuarta partes, según afirmaba porque tenía noticias del contento del Emperador con sus dos primeras entregas²⁵. Sin embargo, ni el *Amadís*, ni el *Belianís*, ni tampoco alguno de los libros de Feliciano de Silva, aparecen en los inventarios de sus bienes. Sólo el *Theverdank* de su abuelo Maximiliano, o *El caballero determinado*, de Olivier de la Marche,

25.- Thomas (1952: 115, nota 6).

merecieron una presencia destacada en su biblioteca personal²⁶. Y estas obras no eran libros de caballerías, sino poemas caballerescos.

La misma circunstancia se produce con su esposa, la emperatriz Isabel de Portugal. En una anécdota recogida por Luis Zapata, quien fue paje de la soberana, se cuenta que la dama María Manuel, leyendo ante Carlos V e Isabel un libro de caballerías durante la siesta, se inventó el siguiente encabezamiento: «Capítulo de cómo Don Cristóbal Osorio, hijo del marqués de Villanueva, casaría con Doña María Manuel, dama de la Emperatriz, reina de España, si el Emperador para después de los días de su padre le hiciese merced de la encomienda de Estepa». Divertidos por la ocurrencia, los soberanos acordaron concederle la merced solicitada de una manera tan original²⁷. ¿Fue la emperatriz lectora de libros de caballerías? Lo cierto es que en su biblioteca sólo hallamos un libro de esta temática, la *Demanda del Santo Grial*, y esta obra (como en el caso de Carlos V) tampoco puede considerarse como una pieza del género caballeresco, sino más como un libro de ficción ligado a la materia de Bretaña. En los inventarios elaborados tras la muerte de la emperatriz (1539) no se indica si su ejemplar era manuscrito o impreso, pero el hecho de que se vendiera en almoneda, a un bajo precio (dos reales), parece indicar que se trataba de un libro de molde, muy probablemente un ejemplar de la edición impresa en Toledo, por Juan de Villaquirán (1515), o de la reedición efectuada por Juan Varela de Salamanca, en Sevilla (1535): *La demanda del sancto Grial: Con los marauillosos fechos de La[n]çarote y de Galaz su hijo*.

No es hasta 1547 cuando disponemos de la primera evidencia de la lectura de una obra de Feliciano de Silva por un miembro de la dinastía. Fue entonces cuando se compró una colección de libros de caballerías para el príncipe Felipe, futuro rey Felipe II. Hasta entonces sus preceptores humanistas, algunos de ellos erasmistas²⁸, le habían vedado la lectura de estas obras, consideradas como perniciosas. Tampoco (debe añadirse) los libros en castellano habían tenido una presencia importante en las lecturas escolares del heredero, entre las que siempre se había primado la lectura de obras en latín y en griego. Es por todo esto, que el joven Felipe debió recibir con cierta ansiedad los libros siguientes, comprados por Gil Sánchez de Bazán, su criado, en mayo de 1547. Tras «Los quatro del Amadís», un «Reinaldos» y un «Splandian», figuraba ya un «Don florisel de Niquea»²⁹. Parece evidente la intención de que el príncipe conociera el ciclo del *Amadís*, que Feliciano de Silva tanto había ayudado a desarrollar en los años anteriores. No fueron los únicos libros de esta temática que

26.– Gonzalo Sánchez Molero (2000).

27.– Zapata de Chaves (1949).

28.– Gonzalo Sánchez Molero (2013).

29.– Libranza a Gil Sánchez de Bazán (1547-48) por ocho libros comprados en Madrid. (AGS. CSR. Leg. 36. Fol. 1º, fol. 267v). Véase Gonzalo Sánchez Molero (1998).

debieron llegar al príncipe, pues en esta selección falta el VI de los libros de *Amadís*, el *Florisando* de Ruy Páez de Ribera (Salamanca, 1510). Quizás esta ausencia se debiera porque ya había un ejemplar en palacio, prestado o regalado, al heredero, o propiedad de alguno de sus cortesanos. Asimismo, en un papelito roto, guardado dentro de este mismo Libro de cuentas del príncipe, se conserva un billete con cuentas, roto, sin datar³⁰, y en el que aparecen algunas de las obras compradas por Bazán en 1547, y junto con estas obras la anotación: «Esfera mundi rruxiana con esfera maior y a mas de...». En nuestra opinión, se trata de una referencia a *La dozena parte del invencible cavallero Amadis de Gaula que trata de los grandes hechos en armas del esforçado cauallero Don Silves de la Selva con el fin de las guerras Ruxianas, junto con el nascimiento de los temidos caualleros Esferamundi y Amadis de Astra y assi mismo de los dos esforçados principes Fortunian y Astrapalo* (Sevilla, 1546), de Pedro Luján³¹. Como sabemos que Sánchez de Bazán compró también al heredero un ejemplar del *Espejo de cauallerias que trata del conde don Roldán*, de Pero López de Santa Catalina, (con edición sevillana de 1545), es probable que un ejemplar del *Silves de la Selva* también le fuera comprado.

¿Con qué propósito se compraron estos libros de caballerías? Con veinte años ya, desembarazado de la autoridad de sus preceptores, es muy probable que el príncipe Felipe mandara adquirirlos para entretenerse leyéndolos durante su viaje a Aragón, para presidir las Cortes de Monzón, o durante su estancia en esta localidad, cuyo adusto castillo y entorno natural, no propiciaban otras formas de ocio lúdico. Esta hipótesis no es solo verosímil, sino que parece plenamente acertada por la coincidencia temporal de la compra de estos volúmenes con la convocatoria de las Cortes³², y porque, junto con los libros de caballerías arriba citados, se incluyó un ejemplar latino de la *Genealogía de los Reyes de Aragón*, de Lucio Marineo Sículo³³. Es verdad que puede sorprender esta afición por la literatura caballeresca en Felipe II durante su juventud, ya que no concuerda con la imagen posterior que de él se labró como monarca, pero en estos años la retórica caballeresca estaba en alza en la Corte, y formaba parte de la construcción política del heredero como sucesor de Carlos V. Varias

30.– AGS. CSR. Leg. 36. Fol. 8º, [en fol. 201r].

31.– Gonzalo Sánchez Molero (1998: no. 874).

32.– Las Cortes de Monzón convocadas el 6 de abril de 1547 para celebrarse el 23 de junio, si bien la primera sesión no tuvo lugar hasta el 5 de julio y la última el 9 de diciembre de 1547.

33.– «Más pagó ocho libros, siete en rromanze que son, rreinaldos, splandian, otro de los quatro del amadis, don florisel de niquea, del preste juan de las indias en portugues, y el otro es en latin de la genelogia (sic) de los rreys de aragon». (1.607 maravedises). AGS., CSR., leg. 36, Fol. 1º, fol. 267v. Libranza a Sánchez de Bazán (Madrid, 10-may-1547). Creemos que se trataba de un ejemplar de la obra de Lucio Marineo Sículo, *Pandit Aragoniae veterum primordia regum, hoc opus: et forti praelia gesta manu*. Zaragoza, Jorge Coci Alemán, 1509. Fol. (Gonzalo Sánchez Molero, 1998: no. 940).

justas, torneos y fiestas de tipo caballeresco celebraron su matrimonio con la infanta María de Portugal en 1543, y recordemos que sólo dos años después Beatriz Bernal del Castillo dedicó a Felipe su *Cristalián de España* (Valladolid, 1545). La apoteosis de esta propaganda cortesana y política que ligaba al futuro rey y (se creía) también emperador, se produjo durante el Felicísimo Viaje de éste a los Países Bajos. Como es sabido, las fiestas de Bins, o Binche, organizadas por su tía María de Hungría, basaron su argumento en las hazañas de Amadís de Gaula y Felipe participó en ellas representando al caballero Beltenebros.

La lectura por el joven Felipe II de un ejemplar del *Florisel de Niquea*, probablemente su III Parte, impresa en Sevilla (1546), se acompañó pocos años después con la dedicatoria a su hermana, la infanta María, de la edición de su IV Parte del *Florisel* (Salamanca, 1551). Se ha supuesto, para justificar esta dedicatoria, que Feliciano de Silva posiblemente asistió a las bodas de Felipe en Salamanca, celebradas en 1543, y a las de la infanta María con Maximiliano de Austria, celebradas en Valladolid en 1548, ciudades próximas a Ciudad Rodrigo (Cravens, 1976: 75). Silva nada aclara al respecto en el prólogo a María, reina ya de Bohemia, si bien era la primera vez que dedicaba una de sus obras a un miembro de la familia imperial. Quizás, y no era poca razón para quien había hecho de su obra literaria una especie de monopolio sobre las continuaciones amadisianas, mirara con recelo la dedicatoria de Beatriz Bernal al príncipe Felipe de su *Cristalián de España*. A Feliciano, además, le habrían llegado noticias de los fastuosos recibimientos que a éste se habían hecho en los Países Bajos, así como de las escenografías cortesanas basadas en los libros de caballerías. Esto, junto con las traducciones francesas de Herberay des Esarts (publicadas entre 1540 y 1546, y basadas en los textos originales de Silva), no sólo constituían un evidente reconocimiento al género caballeresco fuera de las fronteras de Castilla, también suponían la consagración de Silva como autor.

Siendo esto así, lo cierto es que, sin embargo, nos inclinamos hacia otra hipótesis. Feliciano de Silva, que hasta entonces había dedicado sus obras anteriores a hombres, nobles como el Duque de Infantado, decidió con su IV parte del *Florisel* dirigirse hacia el público femenino. Con la dedicatoria a María de Austria el mensaje que se lanzaba a las lectoras de la época, así como a los detractores del género caballeresco, era nítido. Mas, ¿sabía Silva si a María de Austria le gustaban las lecturas caballerescas? ¿No era muy arriesgado dedicarle su *Floristán*, sin tener la seguridad de que la nueva gobernadora de Castilla apreciaría el obsequio? Aunque en algún momento se ha descrito a Silva como un autor provinciano, sobre todo porque Diego Hurtado de Mendoza le motejó con aquella lapidaria frase de «Lo más que ha corrido es de Ciudad Rodrigo a Valladolid», en realidad sospechamos que Feliciano de Silva siempre estuvo contacto con la Corte castellana (fue contino de Carlos V entre 1535 y 1539), y muy

en particular con los miembros de la Casa de las Infantas María y Juana. Debemos recordar que una parte importante de las damas y criados que servían en la Casa de las Infantas había llegado desde Portugal con la emperatriz Isabel, permaneciendo en Castilla tras su muerte en 1539, sirviendo a sus dos hijas, María y Juana. Feliciano de Silva, como su apellido delata, descendía de un noble del país vecino, Aires Gomes da Silva, señor de Fogocillo y de Aguiar, tatarabuelo de nuestro autor, quien se instaló en Ciudad Rodrigo, una ciudad fronteriza con Portugal, a finales del siglo XIV. Feliciano, quien nunca olvidó sus orígenes, trabó amistad con varios escritores portugueses, como Sá de Miranda y Bernardim Ribeiro, posiblemente desde 1530 (Cravens, 1976: 27), pero también con el poeta luso Jorge de Montemayor. Éste había llegado a Castilla en 1543, en el séquito de la princesa María de Aviz, primera esposa del príncipe Felipe, y fue asentado hacia 1545 como cantor en la capilla de sus hermanas, convirtiéndose en el «animador» de una cierta vida cultural cortesana, en la que tuvieron gran protagonismo el teatro y la literatura pastoril, temáticas ambas muy en consonancia con el carácter femenino de aquella Casa. En 1548 el portugués dedicó a la infanta María su *Exposición moral sobre el salmo LXXXVI del real profeta David*. Este ejemplo sería seguido por Feliciano de Silva, al que Montemayor dirigió hacia 1554 una sentida *Elegía*, así como un *Epitafio a la sepultura de Feliciano de Silva*, donde se evidencia su amistad y profunda admiración mutuas. En este contexto, se comprende mejor que el príncipe Felipe o sus hermanas María y Juana fueran lectores de sus obras.

También era leído en la corte de Bruselas, donde las traducciones francesas del ciclo amadisiano de Rodríguez de Montalvo y Silva pusieron de moda los libros de caballerías españoles. En Amberes, el impresor Martín Nucio, tras una larga estancia en Castilla, también quiso facilitar la lectura del *Amadís* a sus compatriotas, publicando en 1546 una traducción al neerlandés de los dos primeros libros del ciclo. Junto con estos ejemplares en francés y en neerlandés, en 1551 se publicó en Lovaina una edición en castellano, *Los quatro libros del invencible cavallero Amadís de Gaula*, por Servaes Sassenus, concebida para su consumo por los mercaderes, estudiantes y cortesanos españoles, que, ya por entonces, residían en gran número en las ciudades de Flandes y Brabante. La reina María de Hungría, hermana de Carlos V y gobernadora de los Países Bajos, adquirió la colección completa en francés del *Amadís*, que se citan en el inventario redactado a su muerte en Cigales (1558), por separado, como «Yten, otro en tablas de papel e laços de oro e otros colores y la ymagen de nuestra señora en la vna y la cifra de vn coraçon en la otra, es el noueno libro de amadis d'espagnol en françes» y tras el que añade más abajo «Yten, otro tal los doçe libros del amadis en françes»³⁴. Se trata, como es evidente, de ejemplares de los

34.— Gonzalo Sánchez Molero (2005: I, pp. 350 y 351 y II, p. 386, n° 287).

diferentes volúmenes del *Amadís* en francés, cuya publicación fue iniciada en 1540 por Deny Janot y continuada después por Étienne Groulleau. Las magníficas xilografías que lo ilustran deben ser puestas en relación directa con las caballerescas fiestas de Bins, o Binche, que la reina María organizó para celebrar la llegada del príncipe Felipe a los Países Bajos en 1549, y en donde éste participó como el gran protagonista, interpretando el papel del caballero Beltenebros. Estos libros fueron heredados por Felipe II, permaneciendo en la biblioteca del Alcázar hasta su muerte. En 1574 son citados en un inventario de los libros del rey de esta manera:

Los quatro primeros de Amadis
 El 5 y 6 y 7 de Amadis
 El 8º de Amadis
 El noueno de Amadis, falta el dezeno y el onzeno
 El dozeno de Amadis
 Otro libro sexto de Amadis
 Otro libro septimo de Amadis³⁵.

En 1598, al fallecer Felipe II, entre sus libros todavía figuraban «Siete libros yn folio en françes ympressos en paris enquadernados en cuero colorado y de colores de la Historia de Amadis de guala (*sic*)», que fueron entregados a Hernando Espejo para ser vendidos en almoneda³⁶. Llama la atención, su magnífica encuadernación al *mâstic* («cuero colorado y de colores») que presentaban estos libros, una cubierta de lujo que explicaría, junto con sus magníficas ilustraciones xilográficas, que estos ejemplares no fueran desechados por el rey o por sus criados. Este fue uno de los destinos habituales para los libros de caballerías en esta época, y no sólo tras morir sus dueños. En el inventario de 1574 de Felipe II no había ya rastro algunos de sus libros de caballerías en castellano, adquiridos en 1547. Perdida su utilidad, probablemente fueron prestados, vendidos o destruidos.

También el príncipe don Carlos, hijo de Felipe II, tuvo varios libros de caballerías en su cámara. Sabemos que en 1558 se le compró el libro cuarto del *Amadis*. Poco después se registra la adquisición de otros «dos libros de cauallerias» (los libros undécimo y decimotercero del *Amadis*), si bien se dice que se llevaron para unas damas³⁷. Se trataba de ejemplares de ediciones del *Florisel de Niquea*. No se dice en la libranza palatina quiénes fueron estas afortunadas damas, pero es de suponer que estuvieran al servicio de la princesa Juana de Austria, tía de Carlos. En las mismas cuentas se anota fugazmente la adquisición de «los quatro de amadis de los de

35.— Libros en francés y en folio a cargo de Juan de Serojas (1574). Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Ms. 8x-II-15, fol. 309r.

36.— Inventario de Felipe II (agosto de 1597). Biblioteca Zabálburu, Altamira, carpeta 104, fol. 75, ítem nº 209.

37.— Libranza a Pedro Ordóñez desde el 17 de julio de 1557 al 15 de marzo de 1558. Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 1121, s/f.

anberes en dos cuerpos jaspeado y dorado el cuero», una cita que poco después fue tachada, con una nota al margen «heredia», quizás porque le fueran regalados. Sobre esta referencia, llama la atención que en 1558 se cite Amberes como la ciudad de procedencia de los ejemplares, pues Cristobal Plantino no imprimió el *Tresor des Amadis*, o su primera edición en francés de los libros del *Amadis*, hasta 1560 y 1561 respectivamente. Creemos que se trata de una confusión del criado principesco, y que la anotación se refiere a la citada edición impresa en Lovaina (1551), por Servaes Sassenus, pues al pie de la portada se informaba que los ejemplares se vendían «en Enberes, en casa de Arnolde Byrckmanno a la enseña de la gallina gorda». De aquí la confusión.

Terminaremos nuestro periplo por los inventarios de los miembros de la familia real con la reina Isabel de Valois. Tanto ella como sus damas fueron unas lectoras, casi podríamos decir que compulsivas, de los libros de caballerías, y esto a pesar de que durante el reinado de Felipe II la producción de estas obras decayó notablemente, tanto en cantidad como en calidad Alvar y Lucía Megías (2000). Para la tercera esposa del monarca, hija del rey de Francia, sin embargo, se compró una amplia y selecta colección de obras caballerescas. En 1560 el conde de Alba de Liste, mayordomo de la reina, mandó comprar en Toledo «los quatro libros de Amadis para Su Magd., que costaron quarenta reales»³⁸. En 1563 se compararon para la reina otros siete libros de caballerías. No se detallan los títulos, pero es probable que se tratara de un juego con el resto del ciclo amadisiano, que incluiría las partes del *Florisel de Niquea*. Al año siguiente, Isabel de Valois mandó adquirir los cuatro libros de *Amadis de Gaula* en francés, al precio de 33 reales, y poco después una de sus damas, Estefanía Manrique, compró para la reina un «Don Florís» —título que González de Amezúa (1949: 246-248) identifica con el *Florisel de Niquea*— a un precio de 22 reales. No obstante, la denominación del libro, tan a la italiana, nos hace suponer que se trataba del ejemplar de una edición en esta lengua. No en vano, cuando la reina murió se pusieron en almoneda cuatro volúmenes del *Amadis*, en italiano que se vendieron por 55 reales: «Se rremataron en Juan de la Guerra, camarero del Marqués de Montes Claros, quatro cuerpos de libros de la Ystoria de Amadis, scriptos en lengua ytaliana, en 55 reales» (González de Amezúa, 1949: III, 557). Los libros no se conservaron para sus hijas, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, quizás porque no eran lecturas apropiadas para niñas de su edad.

No en vano, los volúmenes adquiridos para su progenitora se seleccionaron para ayudar a mitigar su aburrimiento, y el de sus damas. Como ya sabemos, los libros de caballerías solían ser muy requeridos por las damas palatinas, a pesar de las prevenciones que contra ellos manifestaban los

38.— Archivo General de Simancas, Casa y Sitios Reales, leg. 41, 1383r. Comprados en Toledo el 11-jul-1560.

moralistas. En 1567 se registra el alquiler de varios libros de caballerías y otros sin especificar, que el barrendero Pedro de Valdivieso buscó en las librerías madrileñas para la reina y sus damas³⁹. Por un lado, en abril de 1567, se indica que hay que pagarle al barrendero «doze rreales que an costado çiertos libros de cavallerías que las damas an alquilado» (Bouza, 1996: 41) y, por otro, en un recibo de mayo de ese año se paga al mismo Valdivieso «doze rreales que costó de alquilar un libro del cavallero del febo que tuvieron las damas cierto tiempo» (González de Amezúa, 1998: I, 247). En aquellos meses de primavera la reina estaba embarazada de nuevo (en febrero se dio a conocer la feliz noticia), por lo que se comprende la necesidad de entretenerse que las damas tenían durante las largas jornadas en reposo que su señora debía guardar. Tales lecturas hicieron de las mismas unas consumadas conocedoras de los argumentos y personajes caballerescos, conocimientos que volcaron en otras actividades, como las teatrales, o las epistolares. Con respecto a lo primero, es sabido que se organizaron unas máscaras en el alcázar madrileño el día de Reyes de 1564, y que la de la reina versó sobre un pasaje del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, concretamente el episodio en el que el hada Cirfea encanta a Niquea. Con relación a lo segundo, es bien conocida la elegante correspondencia mantenida, hacia 1572, entre Magdalena de Bobadilla, dama de Juana de Austria, y Juan de Silva, conde de Portalegre, bajo los seudónimos de Corisandra y Florestán, unas epístolas en estilo caballeresco en las que ambos tomaron como referentes episodios y personajes procedentes de los cinco primeros libros del *Amadís*.

Si en palacio, los reyes, reinas y príncipes compraban y leían libros de caballerías, la misma presencia de estas obras se detecta de manera muy importante entre sus propios cortesanos. Según el estudio realizado por Priego Bernabé (2004: I, 278-279) la mayoría de los dueños de libros de caballerías eran miembros de la nobleza, calculando en 30 %. A la aristocracia le seguiría el funcionariado, con el 20%, y las profesiones liberales y el clero con el 17% cada uno. El resto, un 13% estaba representado por artesanos, mercaderes y personas sin profesión definida. El predominio de los nobles como lectores de libros de caballerías no se debía tan solo a su mayor capacidad adquisitiva, lo que les permitía comprar los caros libros impresos en folio que se ponían a la venta en el siglo XVI, ni tampoco a que podían disponer de mayor tiempo de ocio para este tipo de lecturas. No, su principal motivación estuvo en el creciente papel que la literatura cabaleresca tuvo en la conformación de la civilización cortesana renacentista. Los nobles leían la amplia panoplia de Amadíses, Palmerines, Primaleones, Floristanos y Esplandianes, que los impresores ponían a la venta, porque las reglas de la caballería que en estas obras se ensalzaban eran las mismas que ellos debían seguir en la Corte. Se produ-

39.- Archivo General de Simancas, Casa y Sitios Reales, leg. 81, pliego 258.

jo una notable simbiosis entre la sociedad palatina y la literatura caballescresca. No vamos a desarrollar esta cuestión, pero pongamos un ejemplo para ejemplificar esta cuestión. ¿Cómo podía participar un noble con el suficiente decoro y propiedad en fiestas cortesanas, como las celebradas por el bautizo de Felipe II, en Valladolid (1527), o en las de Binche (1549), si desconocía los argumentos del *Amadís de Gaula*? La nobleza, por tanto, fue una ávida e interesada lectora de las ficciones caballescrescas, que se podían entender además como «espejos», es decir, como obras con una finalidad pedagógica, a la par que lúdica. Algunos de sus autores, como Feliciano de Silva o Herberet de Essarts eran nobles, por lo que se entendía que escribían para sus iguales, y las dedicatorias de sus obras a otros aristócratas cerraba el círculo de una literatura dotada de una notable apariencia nobiliaria. Como destaca Lucía Mejías, cuando en 1564 se reedita el *Amadís de Grecia*, de Feliciano de Silva, en el taller vallisoletano de Francisco del Canto, el librero Benito Boyer, encomendó la magnífica edición a Pedro de Morejón, caballero de Santiago, concluyendo su dedicatoria con estas significativas palabras:

Viendo pues yo que por descuido de los impressores passados casi estava olvidada una obra de tanta erudición, quise, aunque a gran costa de mi trabajo, sacarla a luz. Y porque para salir con tan alta empresa mis fuerças son pocas, determiné atreverme a las de V. M. como a tan mi señor, porque debaxo de sus alas y amparo estará mi buena intención segura de los maldizientes. La obra es de cavallero, y tan insigne como Feliciano de Silva, y no menos la sería la de V. M. en recibirla debaxo de su tutela y amparo, pues en V. M. se halla tan cumplida virtud, cavallería, y maduro consejo; y aunque el servicio sea pequeño, resciba V. M. la voluntad.

Y siguiendo las palabras de Boyer, bajo la tutela y amparo de muchos nobles llegaron los libros de caballerías a sus bibliotecas. Uno de los primeros aristócratas castellanos que leyó a Feliciano de Silva fue don Rodrigo de Mendoza, marqués del Cenete. Éste poseía a su muerte en 1523 un ejemplar de *El séptimo libro de Amadís de Gaula*, es decir, del mismo *Lisuarte de Grecia* que Feliciano de Silva había publicado, de manera anónima, en 1514. Si solo dos años antes la misma obra ya había llegado a la isla de santo Domingo, en las Antillas, no ha de sorprender que lo tuviera también en sus manos este noble, asentado en Valencia. No eran, sin embargo, muchos los libros de caballerías que tenía Rodrigo de Mendoza, lo que tiene cierta lógica ya que el género había iniciado su andadura poco antes, con el *Amadís* publicado en 1508. El marqués de Cenete prefería leer otras piezas de prosa caballescrescas tradicionales, como la *Crónica del rey don Rodrigo* de Pedro del Corral, la *Poncella de Francia*, dos ejemplares

de *La historia del emperador Carlomagno y de los doce pares*, algunas crónicas caballerescas no identificadas, diversos tratados militares y algunas composiciones sobre Alejandro Magno (Sánchez Cantón, 1942).

En la misma ciudad de Valencia los inventarios de otros nobles nos permiten percibir cómo la cantidad de obras se fue incrementado de manera paulatina, pero constante, a lo largo de la primera mitad del Quinientos. Si el marqués de Cenete sólo tenía un ejemplar del *Lisuarte*, su hija y heredera Mencía de Mendoza, en cambio, incrementó con un par de obras la colección. En su biblioteca de 949 volúmenes (entre los que heredó el *Lisuarte* de su padre), no sólo había un gran número de textos humanísticos y de literatura greco-latina, sino que también contuvo un número notable de obras en romance. Entre ellas se hallan algunos de narrativa caballerescas, como un *Lanzarote en prosa*, que debemos suponer en su lengua original, y por supuesto, un ejemplar del *Valerían de Hungría*, el libro de caballerías que el notario valenciano Dionís Clemente dedicó a la marquesa en 1540⁴⁰. Doña Mencía no fue un ejemplo representativo de la lectura femenina nobiliaria de libros de caballería, aspecto que se corresponde con su propio perfil cultural, pues fue discípula de Juan Luis Vives, uno de los grandes detractores de la literatura caballerescas, sin embargo, no parece que despreciara por completo su lectura.

De quien no hay duda sobre su predilección acerca de los libros de caballerías fue su segundo marido, Fernando de Aragón, duque de Calabria y virrey de Valencia, con quien contrajo segundas nupcias en 1541. Este noble italiano, último descendiente varón de la dinastía aragonesa que había gobernado Nápoles tras la conquista de Alfonso V el Magnánimo, era también un noble culto y un gran bibliófilo, que a su muerte (1550) tenía en su biblioteca una amplia colección de obras caballerescas, muchas duplicadas: *Los cuatro libros de Amadís*, el *Palmerín de Olivia*, un *Don Leonís de Grecia*, obra de la que no se conserva ejemplar alguno, el *Valerían de Hungría*, dedicado a su esposa, un ejemplar del *Lucidante de Tracia*, libro perdido, pero registrado por Hernando Colon, *Las Sergas de Esplandián*, VI de *Amadís [Florisando]*, *Los cuatro libros de Clarián*, *Félix Magno*, *Florambel*, los dos libros de *Espejo de Caballerías*, el cuarto de *don Reinaldos*, *Trapisonda*, *Lidamor*, *El caballero de la Rosa* y, como no podía ser de otra manera, los libros compuestos por Feliciano de Silva, el libro VII de *Amadís [Lisuarte de Grecia]* y el X del *Amadís [Florisel de Niquea]*⁴¹. Sorprende, sin embargo, que careciera en su biblioteca de la siguiente continuación amadisiana de Silva, es decir, el libro XI, parte III, impresa en 1535 y en 1546, no de la parte IV, dedicada a María de Austria, impresa en 1551, muerto ya el Duque. Quizás se debiera a la existencia de una serie de libros de caballerías valencianos, *Floriseo*, *Arderique*, *Claribalte*, *Va-*

40.- Véase Duce García (2017), Clemente (2010) y Marín Pina (1991b).

41.- Véase Repullés (1874) y Duce García (2017).

lerián de Hungría, *Lepolemo*, herederos en cierta forma del *Tirant lo Blanc*, con un perfil diferenciador que Sales Dasí (2007) denomina la «conexió cavalleresca valenciana». En todo caso, la predilección que los inventarios del duque de Calabria muestran por la literatura de caballerías era consecuente con el ambiente lúdico de su Corte valenciana, en la que se representaron máscaras, farsas, motes y momos de clara imitación italiana, así como torneos amorosos y justas reales, en los que la impronta de la saga de Amadís fue muy notable, participando Luis Milán en algunas de estas farsas como el caballero errante Mirafior de Milán.

Si nos trasladamos a Castilla, los inventarios nobiliarios nos proporcionan un panorama distinto y muy interesante. En Valladolid, durante el reinado de Carlos V, nos encontramos con los inventarios de los libros de Cristóbal († c. 1536) y Francisco de Santiesteban. Regidores de esta ciudad, padre e hijo reunieron una interesante colección de libros de caballerías, que acabaría heredando la nieta e hija de ambos, Isabel de Santiesteban. En los inventarios de sus bienes recibidos por ésta de su padre, realizados entre 1548 y 1552, entre los 67 títulos referenciados aparecen copias manuscritas del *Amadís*, de la *Demada del santo Grial* y del *Lanzarote*, así como ejemplares impresos del *Amadís* (los cuatro primeros libros), del *Palmerín*, del *Lancelot* en francés, del *Espejo de caballerías*, del *Florambel de Lucea*, y, como no podía ser de otra manera, un ejemplar de «Don Florisel de Niquea», tasado en tres reales (Cátedra y Rojo Vega, 2004: 234, nota 56). Pero su abuelo y padre no solo eran amantes de los libros de caballerías, el primero fue también editor de los mismos. La presencia de varios ejemplares manuscritos puede dar a entender que se trataba de copias bajomedievales, y, en consecuencia, que nos encontramos ante una biblioteca más propia de la transición entre los siglos xv y xvi que de mediados de esta segunda centuria, pero se trataba probablemente de originales manuscritos para la imprenta, pues en 1527 Cristóbal de Santiesteban logró un privilegio de impresión, para imprimir «los libros de Erodiano y el Lucano y el Dorosiculo y los tres libros de Lançarote del Lago y el grand baladro de Merlin y el libro de los quēntos»⁴². Por contraste, citaremos el inventario de los libros de Fadrique Álvarez de Toledo, duque de Alba (1531), un noble con amplia trayectoria militar, conocido por su lealtad al rey Fernando el Católico, y del que a su muerte no se encuentran libros de caballerías entre sus bienes, a pesar de que se trata de una biblioteca bastante extensa, con 186 items (Bustos Tauler y Sanmartín Bastida, 2016). Las lecturas de crónicas le eran mucho más gratas.

En algunas bibliotecas de mujeres de la nobleza, sin embargo, resulta más habitual encontrar libros de caballerías. En esto hay una clara coincidencia con las damas de la Corte de la emperatriz Isabel o de la reina Isa-

42.– Privilegio publicado por Juan Meseguer (1970: 221). Sobre este privilegio y la edición del Baladro véase Cátedra y Rodríguez Velasco (2000: 86-89).

bel de Valois. Feliciano de Silva tuvo, además, muy en cuenta la recepción de sus obras por parte del público femenino. Puede considerarse como paradigmática a este respecto la pequeña biblioteca (15 libros) de Eufrosia de Arteaga (1558), estudiada por Pedro Cátedra (2004). Viuda de Pedro de Carrión, escribano y receptor de la Chancillería de Valladolid, esta dama tenía casi todos los libros de caballerías de la época, como ejemplares de *Silves de la Selva*, de Pedro de Luján, *Clarán de Landanís*, de Gabriel Velázquez del Castillo, el *Palmerín de Oliva*, o un *Don Roldán de Grecia* (quizás el Rogel de Grecia), sin que faltaran en su casa ejemplares de los obras de Silva, como uno de «La primera parte de Amadís de Grecia» y «otro libro quarto de don Florisel de Niquea». Cátedra identifica ambos con las ediciones respectivas de Cuenca (1530) y Salamanca (1551). Si así fuera, y en este segundo caso parece haber poca duda, doña Eufrosia había adquirido la misma obra que Silva dedicara a María de Austria pocos años antes. En 1570, cuando se realizó el inventario de los bienes de Catalina de Silva y Andrade, viuda del conde de Melito, se hallaron unos trescientos libros, entre los que había unos veinte de caballerías: *Amadís de Gaula*, *Amadís de Grecia*, *Primaleón*, *Reinaldos de Montalbán*, *Tirante el Blanco*, *Palmerín de Oliva*, dos ejemplares del *Florisel de Niquea* y *La primera parte de la cuarta de la crónica de don Florisel de Niquea*, *La cuarta de don Florisel de Niquea*, *El séptimo libro de Amadís*, *Amadís de Gaula*, *el tercero de volumen*, dos ejemplares de *El caballero de la Cruz*, otro *Amadís de Gaula* y *Los cuatro libros de Amadís de Gaula*⁴³, ejemplares que probablemente heredó su hija, Ana de la Cerda y Mendoza, la princesa de Éboli. A ésta, durante su prisión en Pinto por orden de Felipe II, se le autorizó la lectura de los cuatro libros de *Amadís de Gaula* y de dos ejemplares del *Florisel de Niquea*, de Feliciano de Silva.

Durante el reinado de Felipe II los libros de caballerías se encuentran en gran parte de las bibliotecas nobiliarias. Al fallecer el Duque de Sessa en 1578, en la almoneda se pusieron a la venta varios de sus libros de caballerías, como «Otro libro de olibante de laura» (9 reales) y «Otro libro del cavallero del phebo» (4 reales)⁴⁴, y cuando en 1603 murió Alonso Diego López de Zúñiga, duque de Béjar, en el inventario de sus libros se registró la presencia de una amplia colección, entre cuyos volúmenes las obras de Feliciano de Silva tenían una importante presencia: «Otro libro titulado la Primera parte de Belcanís de Grecia, enquadernado en pergamino blanco, con los escudos de la casa», «Otro titulado Don Florisel de Niquea, enquadernado en pergamino blanco», «Otro titulado la Ystoria de don Cristalián d[e] España, enquadernado blanco», «Otro titulado Segunda Parte de Don Florisel de Niquea» y, por último, «Otro, la Primera Parte de Don Florisel de Niquea». A este respecto quizás sea bueno recordar que Silva dedicó a Francisco de Zúñiga de Sotomayor, tercer duque de Béjar, la *Cuarta parte*

43.– Su presencia ha sido estudiada por Dadson (2011) y Vilches Fernández (2017).

44.– Biblioteca Zabálburu, Altamira, 34, D. 71. Se remataron el 9 de enero de 1579.

de *Florisel de Niquea*. Esta predilección por las obras caballerescas de Feliciano de Silva la encontramos también en la biblioteca de Alonso Osorio, marqués de Astorga. Como en el caso anterior, este tipo de literatura era muy del gusto de los Osorio, en especial de Pedro Álvarez Osorio († 1560), IV marqués de Astorga, a quien su secretario Francisco Enciso de Zárate dedicó un par de libros de caballerías: *Florambel de Lucea* (1532) y *Platir* (1533). Su hijo, el citado don Alonso Osorio, fue muy aficionado a las hazañas literarias de los sucesores del Amadís. En el denominado por Pedro Cátedra (2002) como Inventario A (1573), se recogen ejemplares del *Lisuarte de Grecia*, de *La crónica de los muy valientes y esforzados y invencibles cavalleros Don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes*, de *La primera parte de la cuarta de la crónica del excelentísimo príncipe Don Florisel de Niquea*, y de *La segunda parte de la cuarta crónica del excelentísimo Príncipe don Florisel de Niquea*, entre otros libros de caballerías que, de manera sorprendente, desaparecen en el siguiente inventario de 1593. Se ha atribuido esta ausencia a un cambio en los gustos lectores del marqués de Astorga.

Quien, sin embargo, no abandonó su predilección por los libros de caballerías fue Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar. En 1623, en la Casa del Sol, su residencia vallisoletana, tenía dieciséis libros de caballerías, según su inventario con muy diferente procedencia y cronología. Entre estos libros había las siguientes obras de Feliciano de Silva: «Chronica de Don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes. Çaragoça, 1584, f.», «Tercera parte dela Chronica de Don Florisel de Niquea, f.». «Chronica de Lisuarte de Grecia y de Perion de Gaula. Çaragoça, 1587, f.», así como alguna de sus ediciones en italiano: unto a los castellanos, las traducciones italianas también van a gozar de una considerable presencia en la Casa del Sol, en total suman nueve entradas: «Aggiunta al secondo volume di Don Rogello di Grecia. Venetia, 1564, 8.º», «Don Florisando et le sue gran proddezze. Venetia, 1550, 8.º» (Lucía Megías (2003).

Concluiremos nuestro periplo con la presencia de las obras de Feliciano de Silva entre el clero de origen noble. No parece que fuera desdeñable la lectura de libros de caballerías, y esto a pesar de las reiteradas admoniciones morales y prohibiciones legales que a lo largo del siglo XVI se lanzaron en contra de la lectura de libros de caballerías. Estas contradicciones también se trasladan a los inventarios de libros de miembros del clero que hemos analizado. Hernando Colón, por ejemplo, bibliófilo y canónigo de la catedral de Sevilla, no despreció la adquisición de libros de caballerías. Bien es cierto que su propósito era el de reunir una auténtica biblioteca universal de libros impresos, y que sus Registros y Abecedarios son catálogos, y no tanto inventarios, pero son una fuente inestimable para seguir de manera cronológica la recepción de los libros de caballerías en su biblioteca. Estudiados por Klaus Wagner (1998), las primeras ediciones que compró fueron, en Valladolid, unas *Sergas de Esplandián*, un *Florisardo* y el «sexto lib. del Amadís», en septiembre de

1514. Solo unos meses después, en noviembre, y en la misma ciudad adquirió un ejemplar del *Lisuarte de Grecia*, el primer libro de caballerías publicado por Silva. Como fue impreso en Sevilla ese mismo año, con el título de *El séptimo libro de Amadís de Gaula, que trata de los grandes fechos en armas de Lisuarte*, se comprende su interés en adquirir la continuación del sexto, pero también llama la atención de que esta edición, con colofón fechado el 22 de septiembre de 1514, ya estuviera a la venta en Valladolid solo dos meses después. Este apunte en el *Registrum B* nos revela la rapidez en la difusión comercial de esta obra. Colón adquiriría más tarde el resto de las continuaciones del *Amadís*, compuestas por Silva: *Amadís de Grecia*, publicado en 1530, *Florisel de Niquea* (1532) y *Rogel de Grecia* (1535). Al fallecer en 1539, el hijo del Descubridor disponía en su biblioteca de toda la producción completa de este autor.

¿Participaban de este interés por los libros de caballerías otros canónigos sevillanos? Si avanzamos hacia el reinado de Felipe II, su secretario Mateo Vázquez de Leca, criado en Sevilla, arcediano de Carmona y canónigo de su catedral, carecía en su biblioteca de libros de caballerías. Sus gustos literarios, como es sabido, se orientaban más hacia la poesía y el género pastoril, sin desdeñar la gran obra de la poética caballescaca, pues en los inventarios de su biblioteca (de 1579 y 1581) aparecen tres ejemplares del *Orlando furioso* de Ariosto, en italiano (Gonzalo Sánchez Molero, 2014). Pero evidentemente no desconocía la temática caballescaca. Confiesa en 1584 a su amigo Hernando de Vega: «... pienso, si Dios se estuviere de boluerme aí con vida, procurar desoccuparme y algunos ratos a las tardes que v. s. salga al campo yrle a seruir de escudero y descansar mucho en esto de los trabajos y aflicciones con que se passa esta amarga vida»⁴⁵. Cuando en 1581 el cosmógrafo Juan López de Velasco le ordenó su biblioteca madrileña, mientras Vázquez estaba en Portugal, la ausencia de libros de caballería no le preocupó, pero sí le aconsejó que completara sus lecturas poéticas en castellano adquiriendo las obras de Garcilaso, Torres Naharro, Castillejo y Lucano.

En una actitud opuesta encontramos a García de Loaysa, otro clérigo cortesano, bien conocido por Mateo Vázquez. Como ya pusiera de manifiesto Juan Carlos Rodríguez Pérez (2018), García Loaysa sería maestro del futuro rey Felipe III y breve arzobispo de Toledo, tenía a su muerte (1599) una extensa colección de libros de caballerías. Como es sabido, a lo largo de toda su vida don García fue desarrollando una gran biblioteca, compuesta por más de 4.000 volúmenes⁴⁶, algunos de ellos auténticas obras de arte, además de libros raros o, incluso, prohibidos por

45.– Mateo Vázquez a Hernando de Vega (San Lorenzo de El Escorial, 5 de agosto de 1584). Biblioteca Zabálburu, Altamira, carpeta 140. GD. 1, doc. 33/2.

46.– El Ynbentario y secresto de bienes de el señor arçobispo de Toledo, don García de Loaysa Girón, de los que avia al dicho de su muerte en Madrid, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Protocolo 1811, fols. 1495r y siguientes.

la Inquisición. Ente ellos aparecen los principales caballeros andantes, como *Amadís*, *Belianís*, *Lisuarte*, *Palmerín*, *Esplandián*, *Olivante de Laura*, *Primaleón*, *El Caballero del Febo*, *Cristalián*, *Florisel* o *Amadís de Grecia*. Pudiera pensarse que se trataba de libros heredados, por ejemplo, de su padre, Pedro Girón, un cortesano de Carlos V, pero, como bien advierte Rodríguez Pérez (2018: 145): «en muy pocos casos encontramos más de un ejemplar de cada uno de ellos, y casi siempre en otras lenguas, no en castellano. Solo en un caso no se cumple lo anteriormente dicho, pues el *Amadís de Gaula* se encuentra representado en la biblioteca en distintas ediciones e idiomas». Era, pues, en nuestra opinión el tratamiento lingüístico de estas obras lo que interesaba a García de Loaysa, un humanista y un erudito políglota. Identificar las ediciones resulta complicado, al no citarse en el inventario, pero los libros que tenía de Silva como autor eran los siguientes, todos en castellano:

[3108] Un caballero de la ardiente espada se tasó en diez y seis reales.

[3109] Una primera y segunda de don florises de niquea tercera y cuarta parte en tres cuerpos se tassó en veynte y cuatro reales.

[3122] Un lisuarte de greçia se tasó en seis rreales. (Rodríguez Pérez, 2018: 153 y 155)

A García de Loaysa se le podría aplicar un perfil semejante al que el propio Cervantes refleja en el *Quijote*. No olvidemos que es el cura quien, durante el donoso escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano, realiza la censura y crítica de los libros, mostrando un extraordinario conocimiento acerca de la literatura caballeresca. Es verdad que su criterio es que la mayor parte de los volúmenes se echen al fuego, pero al mismo tiempo, si tan mala opinión tenía de ellos frente a la del barbero, ¿cómo era tan experto en sus contenidos?:

Y el primero que maese Nicolás le dió en las manos, fue los quatro de *Amadís de Gaula*, y dijo el cura: parece cosa de misterio esta, porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen de este; y así me parece que como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos sin excusa alguna condenar al fuego. No, señor, dijo el barbero, que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto, y así, como a único en su arte, se debe perdonar. Así es verdad, dijo el cura, y por esa razón se le otorga la vida por ahora. Veamos ese otro que está junto a él. Es, dijo el barbero, *Las sergas de Es-*

plandián, hijo legítimo de Amadís de Gaula. Pues es verdad, dijo el cura, que no le ha de valer al hijo la bondad del padre; tomad, señora am, abrid esa ventana y echadle al corral, y dé principio al montón de la hoguera que se ha de hacer. (*Quijote*, I, VI)

El cura se mueve entre esta actitud ambivalente, pero se delata ante el Barbero y el Licenciado cuando cae al suelo un ejemplar de *Tirante el Blanco*, y entonces exclama:

Válame Dios dijo el cura, dando una gran voz; ¡que aquí esté *Tirante Blanco*! Dádmele acá, compadre, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Kirieleison de Montalván, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalván y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente de Tirante hizo con Alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora emperatriz enamorada de Hipólito su escudero. Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo; aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros de este género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que lo compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llevadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto de él os he dicho.

Si tenemos en cuenta los pasajes eróticos y amorosos que Joanot Martorell y Martí Joan de Galba introdujeron en el *Tirant lo Blanc*, sorprende que el cura lo tuviera en tan alta estima, y, sobre todo, que lo hubiera leído, como el maestro de Felipe III, García de Loaysa, también hiciera con otros muchos otros libros de caballerías. Retornando, para acabar con este periplo por la presencia de Feliciano de Silva en los inventarios de nuestro Siglo de Oro, cuando en 1593 se quiso enseñar francés al hijo del Rey Prudente, se decidió que aprendiera esta lengua Jean de L'Hermite, ayuda de cámara del propio rey desde 1590. En sus *Memorias* éste cuenta como todos los días, desde las dos hasta las cuatro de la tarde, y en presencia del Rey, se ocupaba en enseñar al Príncipe la lectura y pronunciación de textos en lengua francesa. Las lecciones se daban en presencia del propio monarca, sentándose su hijo en un pequeño escabel, y L'Hermite a su lado, con una rodilla en tierra. Y, según cuenta éste, se ayudó de la lectura del primer libro del *Amadís de Gaula* (una obra de la que Felipe II, como ya sabemos, heredó de María de Hungría una edición francesa casi comple-

ta). El príncipe, sin embargo, se cansó pronto de esta lectura (L'Hermite, 1971). Y así parece que también lo pensaba Miguel de Cervantes.

Bibliografía

- ALONSO CORTÉS, Narciso (1933), «Feliciano de Silva», *Boletín de la Real Academia Española*, 20, pp. 382-404.
- ALVAR, Carlos y LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), «Los libros de caballerías en la época de Felipe II», en Isabel LOZANO-RENIEBLAS y Juan Carlos MERCADO (eds.), *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid: Castalia, pp. 26-35.
- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2005), «La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el Quijote», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7, pp. 45-67.
- BARANDA, Consolación (1988) «Introducción» en Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, Madrid: Cátedra, pp. 25-102.
- BATAILLON, Marcel (1966), *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BÉCARES BOTAS, Vicente, e IGLESIAS, Alejandro Luis (1992), *La librería de Benito Boyer: Medina del Campo, 1592 (La imprenta, libros y libreros)*, Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.
- BÉCARES BOTA, Vicente (2007), *Librerías salmantrinas del siglo XVI*, Segovia: Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua.
- BOGNOLO, Anna (2008), «Libros de caballerías en Italia», en *Amadís de Gaula. 1508. Quinientos años de Libros de caballerías*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 333-341.
- BUCETA, Erasmo (1931), «Algunas noticias referentes a la familia de Feliciano de Silva», *Revista de Filología Española*, 18, pp. 390-392.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro y SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2016), «Fadrique Álvarez de Toledo, II Duque de Alba y su inventario de libros (1531): una biblioteca patrimonial», *Revista General de Información y Documentación*, 26-1, pp. 273-290.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1979), *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*. Cupsa, Madrid.
- CÁTEDRA, Pedro. M. y RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús (2000), *Creación y difusión de «El baladro del sabio Merlín» (Burgos, 1498)*, Salamanca: Semyr.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2002), *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II. La biblioteca de don Alonso Osorio marqués de Astorga*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002.

- CÁTEDRA, Pedro M. y ROJO VEGA, Anastasio (2004), *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca: Instituto de Historia del libro y de la lectura.
- CAYUELA, Anne (2005), *Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid: Calambur.
- CHARTIER, Roger (1994), *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona: Gedisa.
- CHEVALIER, Maxime (1976), *Lecturas y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid; Turner.
- CLEMENTE, Dionis (2010), *Valerián de Hungría*, ed. Jesús DUCE GARCÍA, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1921), «Nuevas noticias biográficas de Feliciano de Silva», *Boletín de la Real Academia Española*, 13, pp. 126-139,
- CRAVENS, Sidney P. (1976), *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid: Estudios de Hispanófila.
- DADSON, Trevor J. (2011), «The Education, Books and Reading Habits of Ana de Mendoza y de la Cerda, Princess of Éboli (1540-1592)», en Anne J. CRUZ y Rosilie HERNÁNDEZ (eds.), *Women's Literacy in Early Modern Spain and the New World*, Aldershot (UK) / Burlington (VT), Ashgate, pp. 79-102.
- (1998), *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid: Arco/Libros.
- DEROLEZ, Albert (1979), *Les catalogues de bibliothèques*, Turnhout: Brepols.
- DÍAZ, Furio (1972), «Le stanchezze di Clio. Appunti su metodi e problemi della recente storiografia dell'Ancien Regime in Francia», *Rivista storica italiana*, 84, pp. 683-745.
- (1966), «Metodo quantitativo e storia delle idee», *Rivista storica italiana*, 78, pp. 933-947.
- DÍEZ BORQUE, José María (2016), *Bibliotecas y clase social en la España de Carlos V (1516-1556)*, Gijón: TREA.
- (2015a), *Bibliotecas y librerías en la España de Carlos V*, Barcelona: Calambur.
- (2015b), *Bibliotecas y librerías en la España de Carlos V*, Barcelona: Calambur.
- DÍEZ BORQUE, José María (2012), *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*, Madrid: Iberoamericana.
- DÍEZ BORQUE, José María (2010), *Literatura (novela, poesía, teatro) en las bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, Madrid: Iberoamericana.
- (2008), «Novelas a la venta en librerías españolas del Siglo de Oro (1600-1650)», *Bulletin Hispanique*, 110, 1, pp. 91-109.
- (2007), «Bibliotecas y novela en el Siglo de Oro», *Hispanic review*, 2, pp. 181-203.

- DUCE GARCÍA, Jesús (2017a), «La corte del duque de Calabria y la literatura caballeresca en la Valencia renacentista», *Memorabilia. Boletín de literatura sapiencial*, 19, pp. 17-63.
- (2017b), «Mencía de Mendoza y los libros de caballerías», *Tirant*, 20, pp. 25-36.
- EISENBERG, Daniel y MARÍN PINA, María Carmen (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- FERNÁNDEZ TRAVIESO, Carlota y Sagrario LÓPEZ POZA (2011), «IBSO (Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro). Nueva base de datos en internet del grupo SIELAE», *Etiópicas*, 7, pp. 1-30.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio (2015a), «Narratividad teatral en Feliciano de Silva», en Carlos ALVAR (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla: Cilengua. Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 577-592.
- (2015b), «Alternativas narrativas para enlazar historias en la «Primera parte del Florisel de Niquea» (cap. VI-XXI)», en Marta HARO CORTÉS (coord.), *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, Valencia, Universitat de València, Servei de Publicacions, vol. 2, pp. 489-502.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto (1997), «Consideraciones sobre el comercio de libros en Lima a principios del siglo XVII», *Anuario de Estudios Americanos*, 54-2, pp. 665-692.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1949), *Isabel de Valois. Reina de España (1546-1568)*, Madrid: Gráficas Ultra 3 vols.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2015), «Libros y bibliotecas portátiles: la biblioteca del embajador Lope Hurtado de Mendoza y de su hija Luisa de Rojas (1531-1542)», en José María Díez BORQUE (dir.), *Bibliotecas y librerías en la España de Carlos V*, Barcelona: Calambur Editorial, pp. 183-223.
- (2014), «Mateo Vázquez de Leca, un secretario entre libros. 2. La biblioteca», *Hispania Sacra*, 66, 1, pp. 35-65.
- (2013), *Felipe II: la educación de un «felicísimo príncipe» (1527-1545)*, Madrid: CSIC.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2005), *Regia Bibliotheca. El libro en la corte española de Carlos V*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2 vols.
- (2000), «La biblioteca postrimera de Carlos V en España: las lecturas del emperador», *Hispania: Revista española de historia*, 60, 206, pp. 911-944.
- (1998), *La «Librería rica» de Felipe II. Estudio histórico y catalogación*, San Lorenzo de El Escorial: Real Colegio Universitario Escorial-M^a Cristina. Servicio de Publicaciones.

- GRIFFIN, Clive (1998), «El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla 1540.» En Pedro Manuel CÁTEDRA GARCÍA y María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO ABELLO (coords.), *El libro antiguo español. IV. Coleccionismo y bibliotecas (Siglos XV-XVIII)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 257-373.
- (1991), *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid: Cultura Hispánica, 1991.
- Griffin, Clive (1988), «Un curioso inventario de libros de 1528», en Pedro Manuel CÁTEDRA GARCÍA y María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO ABELLO (coords.), *El libro antiguo español: actas del Primer Coloquio Internacional, (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 189-224.
- INFANTES, Víctor (1999), «La memoria de la biblioteca: el inventario», en Pedro M. CÁTEDRA, Augustin REDONDO y María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO (dirs.), *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 163-170
- (1997), «Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas», *Bulletin Hispanique*, 99. Ejemplar dedicado a: *Les Livres des Espagnols à l'Époque Moderne*, pp. 281-292.
- KOHUT, Karl (2002), «Teoría literaria humanística y libros de caballerías», en Eva Belén CARRO CARBAJAL, Laura PUERTO MORO y María SÁNCHEZ PÉREZ (eds.), *Libros de Caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas. Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 173-185.
- LAY, Adriana (1990), «Libro y sociedad en los estados sardos del siglo XVIII», en A. Petrucci, (coord.), *Libro, editores y público en la Europa moderna*, Valencia, Edicions d'Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, pp. 247-277.
- L'HERMITE, Jean (1971), *Les Passetems de Jehan de L'Hermite: Publie d'Après le Manuscrit Original par Ch. Ruelens*. Ginebra: Slatkine reprints.
- LEONARD, Irving A. (1933), *Romances of chivalry in the Spanish Indies (...)* Berkeley: University of California.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2003), «La biblioteca en la teoría de la lectura coetánea: los libros de caballerías del conde de Gondomar», en CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina y LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (eds.), *Decíamos ayer... Estudios de alumnos en honor a María Cruz García de Enterría*, Salamanca: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 251-284.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos.
- (1998), «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (algunas observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», en Rafael BELTRÁN (ed.), *Literatura de caballerías y origen de la novela*, Valencia: Universitat de València, pp. 311-341.

- MARÍN PINA, M^a. Carmen (1991a), «Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías», *Journal Hispanic Philology*, 15, pp. 117-130.
- (1991b), «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción entre el público femenino», *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 129-148.
- MARTÍN LALANDA, Javier (2002), «El ciclo de «Florisel de Niquea» [1532-1535-1551] de Feliciano Silva», *Edad de Oro*, 21, pp. 153-176.
- MIRA CABALLOS, Esteban (1994), «Algunas consideraciones sobre la primera biblioteca de Santo Domingo», *Ecos*, 3, pp. 147-154.
- MESEGUER, Juan (1970), «Documentos históricos diversos, siglos XIII-XVI», *Archivo Ibero-Americano*, 30, pp. 209-233.
- OTERO GARCÍA, Mario Martín, (2010), «De Montalvo a Herberay des Esarts: el Amadís de Gaula en Francia, entre traducción y adaptación», en *Literatura: teoría, historia, crítica*, 12. Disponible en <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/download/20144/21231>> [Consulta a 20 de octubre de 2018].
- PEDRAZA GRACIA, Manuel (1999), «Lector, lecturas, bibliotecas...: El inventario como fuente para su investigación histórica», *Anales de Documentación*, 2, pp. 137-58.
- PRIETO BERNABÉ, José Manuel (2004), *Lectura y lectores: la cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro (1550-1650)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2004, 2 vols.
- REPULLÉS, Manuel (1874), «Inventario de los libros de don Fernando de Aragón, duque de Calabria (a. 1550)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 4, pp. 7-10, 21-25, 38-41, 54-56, 67-69, 83-86, 99-101, 114-117, y 132-134.
- RODRÍGUEZ PARADA, Concepción (2007), «Los catálogos e inventarios en la historia del libro y de las bibliotecas», *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, 18. (Disponible en internet: <<http://bid.ub.edu/18rodri4.htm>>. Accesible en red: <<http://bid.ub.edu/18rodri4.htm>> [Consulta: 23-01-2015].
- RODRÍGUEZ PÉREZ, J. C. (2018). «Los caballeros andantes y el preceptor real. Libros de caballería en la biblioteca de García de Loaysa Girón (1534-1599)», en *Cuadernos de Historia Moderna* 43.1, pp. 133-156.
- SALES DASÍ, Emilio José (2007), *Dels llibres de cavalleries a Blasco Ibáñez. La literatura cavalleresca a València*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- (2005), «El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7, pp. 115-157.
- (2004-2005), «Feliciano de Silva en el espejo de Feliciano de Silva», *Letras. Libros de caballerías. El Quijote. Investigación y Relaciones*, 50-51, pp. 272-295.

- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1942), *La biblioteca del Marqués de Cenete, iniciada por el cardenal Mendoza (1470-1523)*, Madrid: CSIC.
- SARMATI, Elisabetta (1996), *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo: (con uno sguardo sul seicento) un'analisi testuale*, Pisa: Giardini.
- SILVA, Feliciano de (1629), *La historia di Amadis de Grecia, Cavallier dell'Ardenne Spada: tradotta dalla spagnola, nella volgar lingua italiana*. In Veneti: presso Gio. Battista Combi.
- THOMAS, Henry (1952), *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid: C.S.I.C.
- VILCHES FERNÁNDEZ, Rocío (2017), «La hermosa Isabella que presente está» (Claridoro de España): la princesa de Éboli y los libros de caballerías», *Tirant*, 20, pp. 147-160.
- WAGNER, Klaus (1998), «Los libros de caballerías y otras historias de aventuras en la biblioteca de Hernando Colón», en Pedro RUIZ PÉREZ (coord.), *Cervantes y Andalucía: biografía, escritura y recepción: actas del Coloquio Internacional, Estepa, diciembre de 1998*, Estepa (Sevilla), Ayuntamiento, pp. 25-53.
- ZAPATA DE CHAVES, Luis (1949), *Varia Historia (Miscelánea)*. Introducción, estudio, edición y notas de Isidoro Montiel. Madrid: Ediciones Castilla, 2 vols.

Caminos abiertos en una comedia transgresora: *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva

Rosa Navarro Durán
Universitat de Barcelona

RESUMEN

En la *Segunda comedia de Celestina* Feliciano de Silva no solo quiso imitar a *La Celestina*, sino continuarla, y para ello tuvo que «resucitar» a la alcahueta, a la que habían asesinado Sempronio y Pármeno; en este ensayo se analiza la forma literaria en que lo hizo, y las consecuencias que tuvo. El segundo objetivo de este estudio es ver cómo el escritor introduce otras dos novedades en su texto y el papel que tienen en él: literarias, al dar un papel relevante a los amores de Poncia, la inteligente y discreta criada de Polandria, y de Sigeril, paje de Felides; y lingüísticas, en los paréntesis que abre con el habla de dos esclavos negros y de un pastor.

PALABRAS CLAVE: Celestina. Imitación. Habla de negros. Figura del pastor. Criados enamorados.

The excesses of of a transgressive comedy: Feliciano de Silva's *Segunda Celestina*

ABSTRACT

Feliciano de Silva not only imitated *La Celestina* in his work *Segunda comedia de Celestina*, but he also continued it; for this reason he must revive the procuress, who had been murdered by Sempronio and Pármeno. This essay analyses how the writer did it and the literary consequences of her resurrection. The second aim of this study is twofold: firstly, to emphasize the role of Poncia, the intelligent Polandria's servant, and her love story with Sigeril, Felides' page; and lastly, to study two linguistics digressions—the conversation of two African slaves and a shepherd's speech.

KEY WORDS: Celestina. Imitation. African slaves' speech. Literary shepherd. Servants' love story.

Feliciano de Silva sabía arrimarse a los buenos: había dado continuidad al camino abierto por el *Amadís de Gaula* y quiso hacer lo mismo con *La Celestina*. Solo que tenía un gran escollo: la alcahueta había muerto y no tenía descendencia que pudiera continuar sus «hazañas». Ante esto el escritor de Ciudad Rodrigo usó de una estratagema que iba a tener grandes secuelas: decidió que Celestina no había muerto, sino que lo narrado con todo detalle en la obra de Fernando de Rojas era pura apariencia, fruto del dominio del arte mágica de la alcahueta: ella no había muerto, sino que había hecho que creyeran los demás que así había sido.

En la «carta proemial» que dirige a don Francisco de Zúñiga Guzmán y de Sotomayor, duque de Béjar, el escritor hace una defensa del género de la comedia porque ve en las burlas la cobertura agradable de la moralidad: «trae mucho aparejo traer cubierto de oro de burlas y cosas aplacibles el acíbar que todos reciben en la verdad, en las cosas de que se puede sacar provecho» (Silva 2016: 3). Y, en efecto, no va a escribir una tragicomedia, sino una comedia, y, unirá el final feliz al friso de personajes de la vida corriente, porque la comedia quiere ser imitación de la vida, espejo de costumbres e imagen de la verdad, como la definió Cicerón; en la *Segunda comedia de Celestina* tiene un lugar secundario el mundo de los señores, es el motor que pone en movimiento la acción y el desenlace está relacionado con ellos; pero el espacio de las cuarenta —breves, pero cuarenta— escenas de la comedia está ocupado en su mayor parte por los mozos, criados con puntas de rufián, los rufianes, las criadas, las prostitutas y la alcahueta.

Al leer el argumento de la primera escena, vemos que la historia es, en efecto, deudora de la de *La Celestina*: «Felides, caballero mancebo de clara sangre y rico, vencido de los amores de Polandria, doncella muy clara de linaje y hermosura, se descubre a su criado Sigeril; y le aconseja que mande a su mozo, Pandulfo, que trabe pendencia con Quincia, moza de Paltrana, madre de Polandria; y el mozo lo acepta» (Silva 2016: 7). Pero hay un cambio esencial con respecto al modelo:

Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo, halló ahí a Melibea, de cuyo amor preso, comenzole de hablar; de la cual rigurosamente despedido, fue para su casa muy sangustiado. Habló con un criado suyo llamado Sempronio, el cual, después de muchas razones, le enderezó a una vieja llamada Celestina, en cuya casa tenía el mesmo criado una enamorada llamada Elicia... (Rojas 2000: 25)

La diferencia estriba en que parece que la forma de acercarse a la hermosa doncella no va a ser contratar a una alcahueta, sino la seducción de una de sus criadas.

El argumento de la escena VII nos depara una auténtica sorpresa: «En que Zenara, manceba del arcidiano, pasa con Celestina grandes cosas sobre los celos que Celestina le dice que ha tenido del arcidiano viejo en la casa donde estaba escondida; y viene el arcidiano; y despedida de ellos, sale. Y, espantado el pueblo, va a su casa y halla a Elicia y Areúsa, y pasan muchas cosas, espantadas de verla» (Silva 2016: 47). Como vemos, Celestina no ha muerto, sino que estaba escondida en casa de un viejo arcidiano, que convive con una manceba y de la que tiene un hijo. Si hasta este momento todos los personajes eran nuevos —criados y señores—, ahora reaparece no solo Celestina, sino Elicia y Areúsa; en la escena XIII nos encontraremos también con Centurio, en la XIX con Crito, en la XXV con Sosia y Tristán, y en la XXXVI con Traso el Cojo con uno de sus compinches, al que se llama Tripa en Brazo (no se precisan los nombres de los dos compañeros de Traso el Cojo en *La Celestina*). Es una auténtica invasión del mundo de *La Celestina* en el terreno literario de la nueva comedia, donde se mezclan los «viejos» personajes con los recién aparecidos, y así los lectores saben que pisan terreno conocido, que están en un mismo espacio literario y que el tiempo es algo posterior al de la obra de Rojas.

Sin embargo, Feliciano de Silva se salta una de las convenciones literarias inviolables en textos que pretendan ser espejo de la realidad: la alcahueta había muerto en el doceno acto de la tragicomedia, como anuncia el argumento: «Pármemo y Sempronio van a casa de Celestina, demandan su parte de la ganancia. Disimula Celestina. Vienen a reñir. Échanle mano a Celestina; mátanla. Da voces Elicia. Viene la justicia y préndelos a ambos» (Rojas 2000: 239). El escritor la va a devolver a la vida literaria y va a justificar la inverosimilitud de tal hecho, pero con ello va condenar a su comedia a figurar en la primera lista de libros prohibidos: «Resurreccion de Celestina» dice en el *Catalogus librorum qui prohibentur*, el índice inquisitorial del arzobispo Fernando de Valdés, de 1559 (1559: 61); mientras, como es sabido, no figura en tal lista la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y no lo haría hasta el siglo XVIII, aunque sufrió un expurgo en 1630. Donatella Gagliardi —de quien tomo tales datos— dice que el título de «Resurreccion de Celestina» «parece remitir más bien a la segunda edición de la comedia de Feliciano de Silva (Venecia, Stefano Nicolini da Sabbio, 1536), cuya portada, a diferencia de la *princeps*, así rezaba: *Segunda comedia de la famosa Celestina en la qual se trata de la Resurreccion de la dicha Celestina, y de los amores de Felides y Polandria*» (2007: 71-72).

Esa supuesta resurrección tiene eco dentro de la propia comedia y fuera, en el terreno literario de las continuaciones. Vamos a verlo.

Noticia y versiones de la resurrección

Abren la séptima escena de la *Segunda Celestina* estas palabras de Zenara: «¡Ay comadre!, ¿y cómo puedes sufrir tan largo encerramiento?», y la manceba del arcidiano se las dirige a ¡Celestina! Así los lectores se enteran de que no está muerta y que ha estado tiempo oculta. Ella empieza a precisar la razón y a darnos datos sobre ese suceso inverosímil: ha sufrido el estar escondida todo ese tiempo «para con sufrirlo sacar la gloria, así de mi honra como de la gloria de la venganza de aquellos malaventurados de Sempronio y Pármemo, que así me querían quitar la vida, donde con las tuyas quedaron pagados de su maldad, y yo satisfecha de tal injuria» (Silva 2016: 47). Es decir, no es que se prescindiera del trágico final de *La Celestina* porque los dos criados están muertos y, también lo están los dos protagonistas de la historia, Calisto y Melibea; solo la alcahueta se ha librado de su destino literario porque es ella la que da el nombre a la obra y la que puede prolongar la saga poniendo en práctica de nuevo su oficio. Ella misma precisa enseguida a Zenara la verdad de lo sucedido: «Y es que yo vine aquí, a casa del señor arcidiano viejo, como a casa de señor y padre, a ser encubierta de la venganza que de los criados de Calisto yo quise tomar, fingiendo con mis artes que era muerta» (Silva 2016: 48). Por tanto, su muerte fue pura apariencia, fruto de su magia, y así logró que ajusticiaran a Sempronio y Pármemo. Pero no va a ser esta la versión «oficial», sino otra imaginada por la alcahueta, y sancionada por el viejo arcidiano, a quien acude para pedirle consejo sobre cómo actuar y qué decir para salir de su encierro: «Y, señor, dejando una razón por otra, yo quiero salir para lo que tenemos ordenado de fingir que soy resucitada, en la confianza del secreto tuyo y de mi comadre. ¿Qué es lo que te parece que debo de decir?». Y el viejo arcidiano aplaudirá tal decisión: «Comadre, pareceme que no hay más que pensar, sino fingir que has resucitado; que del secreto de esta casa a buen sueño suelto puedes dormir» (Silva 2010: 54).

En esta misma escena vemos cómo la gente la ve por la calle, y todos, espantados, la siguen: «¡Válala el diablo! ¡Aquella, Celestina, la que mataron los criados de Calisto, parece! ¿O es alguna visión? ¡Por cierto, no es otra!». Ella se dirige a toda prisa a su casa, y Elicia y Areúsa, cuando la ven, se abrazan creyendo que están viendo a un fantasma. Las palabras de la alcahueta para tranquilizarlas dan ya otra versión de lo sucedido: «¡Oh, las mis hijas y los mis amores! No hayáis miedo, que yo soy vuestra madre, que ha placido a Venus tornarme al siglo» (Silva 2016: 54).

Esa será la versión «oficial», y Pandulfo la repite a Felides en la escena siguiente, aunque lo expone burlescamente como posibilidad:

Ríome que pienso, ¡por las reliquias de Roma!, que alguna devota iluminaria de las boticas del burdel, con sus oraciones, ha hecho tal milagro; o por la santidad de tan buena persona como ella era y de la piedad de que en esta vida usaba con remediar muchas erradas doncellas, renovando sus quiebras, haciendo correr por buena su moneda falsa, la deesa Venus la [ha] querido tornar al mundo para que tan santas y buenas obras no falten, por faltar tan buena y santa persona. (Silva 2016: 61)

Celestina volverá a insistir en esa gracia recibida de la diosa Venus poco después, en su conversación con Elicia, en la escena IX, porque precisamente la prostituta fue testigo de su asesinato, como le recuerda a Areúsa: «¡Ay hermana mía!, pues si la vieras como yo la vi, cuando aquellos malaventurados me la dejaron en los brazos muerta y atravesada de mil estocadas...» (Silva 2016: 65). Y Celestina quiere apoyar su versión diciendo que allí, de donde viene, vio a los dos criados; ya mencionó a Sempronio al entrar en su casa, cuando la abrazaba Elicia, diciendo que no le estuviera bien a ella abrazarlo «según queda, y yo lo vi, en los infiernos abrasado» (Silva 2016: 55). E insiste luego en ello: «Porque de aquellos desventurados de Sempronio y Pármeno yo os certifico que yo los vi allá donde vengo de suerte que se puede bien por ellos decir que si Marina bailó, tome lo que halló» (Silva 2016: 65). Cuando, en la escena XIII, en presencia de Centurio y de Pandulfo, Elicia le pregunte si vio allá a Melibea, la astuta mujer dirá: «¡Ándate ahí a decir donaires! Déjate, hija, de preguntar boberías; vila cual plega a Dios que no te veas», y cambia enseguida de conversación (Silva 2016: 99).

Animará a las dos ramerías a ponerse a la labor porque tiene aprendidas nuevas técnicas para atrapar con su red de embustes a las doncellas, y lo justifica diciendo: «porque no es razón de dar galardón de mis servicios a Venus, que me hizo las mercedes, con las pasadas, de alcanzar de Júpiter que tornase acá». Se lo dice a Areúsa en secreto y enseguida añade «que no tengo ya necesidad de invocaciones a Plutón porque de allá traigo sabidos todos sus secretos» (Silva 2016: 66). Casi la coge Elicia en una mentira al preguntarle Celestina cuánto tenía gastado de las cien monedas, porque la alcahueta asevera la cifra que le confiesa su pupila diciendo que se la dijo Plutón y no era tal, pero ¡buena es ella como no salirse de tal aprieto con garbo! Y de nuevo dice que quiere ponerse a su trabajo como agradecimiento a Venus: «porque el mayor servicio que a Venus puedo hacer es sacrificar sangre para amatar sus encendidos fuegos en los corazones de sus servidores» (Silva 2016: 69).

Celestina se saldrá siempre del paso con astucia cuando sus dos pupilas le pregunten sobre lo que ha visto en el otro mundo, pero se aprovecha de la fama que tal regreso le ha proporcionado para sus negocios, y se sa-

brá rodear de cierta aureola de santidad gracias a los hipócritas sermones morales que va diciendo.

En la última escena de la obra, será Felides quien cierre la cuestión dándoles la versión verdadera a Polandria, Poncia y Sigeril:

Pues sabé que una persona honrada, y quien Celestina es en gran cargo, la tuvo escondida todo el tiempo que se dijo que era muerta. Y ella con sus hechizos hizo parecer todo lo pasado para se vengar de los criados de Calisto, porque le querían tomar lo que su amo le había dado; y hizo con sus encantamientos parecer que era muerta, y agora fingió haber resucitado. Y esta es la verdad; que lo de Júpiter y Venus todo es burla, como ellos son dioses de burlas. Y sea en gran secreto, porque el arcediano viejo me lo dijo, que con esto le quiso pagar muchas deudas de cuando era mozo, que de esta buena mujer había recibido [...] ¡Y sea muy secreto, porque correría gran peligro la buena dueña con la justicia si se supiese! (Silva 2016: 347-348)

Así se cierra la cuestión en esta escena XL, y se hace del mismo modo como se empezó, con la versión verdadera, y se pone de manifiesto su peligro: si fue mentira su muerte, ella es la culpable del injusto ajusticiamiento de los dos criados, de sus muertes; es una buena salida, por tanto, que haya acudido para justificar su «resurrección» a la acción de los dioses paganos.

Feliciano de Silva mueve los hilos y lo hace desde otros textos literarios. En el tercer acto de *La Celestina*, la alcahueta conjura a Plutón en un largo parlamento:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal [...]. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuto por la virtud y fuerza destas bermejas letras [...], por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado, vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. (Rojas 2000, 108-109)

No es, por tanto, la alcahueta ajena a la relación con los dioses paganos; de ahí que la nueva Celestina afirme que no necesita ya conjurar a Plutón por los muchos secretos que allá ha aprendido. Si Rojas hace que su personaje invoque al dios infernal y además la alcahueta logre su propósito,

no disuena la acción de Venus de resucitarla, o más bien la de Júpiter a ruegos de la diosa. Pero hay otro texto que le autoriza a tal versión inverosímil: la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina.

Plácida se suicida por amor a Vitoriano, y él, al verla, decide hacer lo mismo; y no va a confesarse ya que está pensando en suicidarse, pero sí decide invocar a Venus ofreciéndole su sacrificio: «Tú, señora, / rescibe mi alma agora», y la diosa le manda que detenga su mano y le dice que le devolverá viva a su amada: «Yo te la daré despierta / antes que vamos de aquí» (Encina 1995: 147). Y el joven le rogará entonces que logre la intervención de Mercurio:

¡Oh, mi señora y mi dea,
remedio de mi consuelo!,
si te place que te crea,
haz de manera que vea
Mercurio venir del cielo,
pues su oficio
es conceder beneficio
de dar vida en este suelo.

(Encina 1995: 149)

Venus accederá a ello e invocará a Mercurio rogándole que devuelva a la vida el cuerpo frío de Plácida porque él es quien saca a las ánimas del infierno; y así lo hará el dios¹. Una resucitada joven da las gracias a los dos dioses por el bien recibido:

Muchas gracias y loores
al dios Mercurio se den,
y a Venus, que los amores
destos dos sus servidores
resuscitaron también.

(Encina 1995: 153)

Celestina elegirá también a Venus, pero será el dios de dioses, Júpiter, el supuesto hacedor de su resurrección; en otras palabras: Feliciano de Silva mira a la literatura contemporánea para darle palabras a su mentirosa alcahueta. Lo que sucede es que la intervención del *deus ex machina* resuelve la tragedia de dos enamorados en ese ámbito teatral inverosímil, y la *Segunda comedia de Celestina* pertenece al realista de la comedia, y no es posible en él tal intervención; por ello se respalda en el de la falsa apariencia provocada por las artes mágicas de la alcahueta. La resurrección de Celestina tendrá notables consecuencias en el campo de la propia literatura, y más cuando Silva deja sin casar a la pareja protagonista,

1.- Aliprandini anota en su edición que «el feliz desenlace, gracias a la intervención de un dios, se encuentra ya en una comedia italiana, la *Pasitea*, del milanés Gasparo Visconti, escrita entre 1493 y 1497» (Encina, 1995: 146, nota).

Felides y Poliandra, y ellos han decidido darle a la alcahueta otro papel: el de casamentera. Enseguida otro escritor, admirador de Silva, Gaspar Gómez, «natural de la muy insigne ciudad de Toledo», escribirá una *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536) y se la dirigirá al escritor de Ciudad Rodrigo. Y le pide sabiamente al lector que lea primero la *Segunda Celestina*, «que es antes de esta»; y hay que hacerlo para saber desde su comienzo la historia que él va a continuar. Pero hubo luego una cuarta *Celestina*, mucho más original y que creó un apasionante mentís literario; fue obra de Sancho de Muñón y la tituló *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina* (1542). Sancho de Muñón en su título ya da la clave de lo que defenderá en el texto de su creación, a través de la voz de sus personajes: que la Celestina de la *Segunda comedia* no fue la de Rojas, sino una discípula suya, porque la primera murió realmente como se testimonia en *La Celestina*; y al morir esta segunda al final de la obra de Gaspar Gómez, la alcahueta que actúa de intermediaria de los amores de Lisandro y Roselia es otra, es Elicia, que se hace llamar Celestina, como dice en un monólogo en el que conversa consigo misma: «Mas, ¿quién soy yo, a quien temor o cobardía ponga espanto en las cosas de mi oficio? ¿Yo no soy Elicia, la sobrina de Celestina, la que heredó nombre y fama y hechos de la mesma? Sé que Elicia soy, la insigne alcahueta, la famosa hechicera, la sabia nigromántica» (Muñón 2016: 746). Pero como a este genial diálogo entre los textos dediqué ya un ensayo, a él remito al lector (Navarro Durán 2015), y voy a analizar otras aportaciones transgresoras del texto de la *Segunda Celestina*.

Los lazos de parentesco y el amor de los criados

Antes de dejar el camino abierto por Silva con esta saga celestinesca, sí me interesa destacar que continúa la vida de personajes de *La Celestina* como Areúsa, Elicia, Centurio, Crito, Sosia y Tristán; no hay duda además de que, si la Celestina hubiera tenido una hija heredera directa de sus malas artes, no hubiera tenido que «resucitarla». Y además crea lazos entre personajes de su obra y la de Rojas: Pandulfo es el nieto de Mollejas el hortelano, al que sirvió Sempronio; Centurio se lo dice a Celestina cuando pregunta quién es, y la alcahueta se lo recordará a Pandulfo: «que tu agüelo Mollejas el hortelano no tuvo mayor amiga que a mí; y a tu madre Garatusa y a tu padre Zurracas ¡es verdad que poco conocimiento tuve con ellos, y que pocas veces comí en su casa y ellos en la mía!» (Silva 2016: 99). Celestina conoce muy bien a todo el mundo, por ejemplo, a Canaruza, el ama de Felides, madre de Sigeril; y a Barrada, «que es hijo de Garapía, la hija de la Carbena; su padre no me acuerdo el nombre, pienso tenía oficio de sacamuelas, y singular oficial» (Silva 2016: 274). Tiene información

acumulada y muy buena memoria, porque sabe muy bien que ese conocimiento es brújula para ella, para poder poner en práctica sus artes.

Feliciano de Silva es tan aficionado a crear esas redes de parentesco —esenciales en una saga— que va a darle un primo a Celestina, Barbantero, que aparece casi al final, en la escena XXXVIII, para sermonear a la vieja alcahueta; y ella se defiende recordándole qué hicieron sus hijas y nietas: «¡Y ten cuidado de tus nietas!, y pues no lo tienes, no vengas a donde no hay necesidad para dar consejo; que acá no nos descuidamos en cuidado ajeno [...]. Mira tus hijas las mangas que hicieron, y no vendrás a cercenar nuestras faldas, pues no hay qué cercenar». Y le pone viga —y no mota— en el ojo de la nieta de su primo y también nombre: «... y aun que la nube es tan grande que no solo tiene cubierta la niña del ojo de Francila, tu nieta, mas al tuyo alcanza, pues no la vees; y tan cubierta la niña, que siendo niña no vio cómo de niña se hizo dueña, y aun no con el rey» (Silva 2016: 324-325).

No le faltan, pues, personajes a Feliciano de Silva o a cualquier continuador de la saga celestinesca para poder tomar una nueva senda, aunque, como indica Pierre Heugas, «ceux qui faisaient ou refaisaient des *Célestine* ne pouvaient, d'une façon ou d'une autre, ne pas se placer sous l'enseigne célestinienne» (1973: 66). Es la fuente la que sigue proporcionando las referencias que legitiman el género. Y como en ella, Silva mantiene el juego de la mínima diferencia en el nombre de la madre de la joven dama protagonista, Paltrana, y la ramera de Pandulfo, Palana (lo mismo sucedía con la madre de Melibea, Alisa, y la prostituta Elicia).

Una feliz disidencia de Feliciano de Silva con respecto a su fuente es la de introducir una segunda pareja que sirve de complemento a la principal: la que forman Sigeril, el paje de Felides, y Poncia, la inteligente criada de Polandria; como es bien sabido, será el esquema esencial de la comedia nueva, que en *Himenea* de Torres Naharro se había esbozado ya, pero sin la hondura que le da el novelista; y en *La comedia Thebaida* podría haberse planteado, pero el paje Aminthas es un joven que seduce a unas y a otras, aunque escriba al final de la obra una canción amorosa a Claudia, la criada de Cantaflua.

Sigeril, hijo del ama de Felides, «sabio y fiel criado» —como dice su amo—, es el intermediario entre el mundo prostibulario, que maneja el mozo de espuelas, Pandulfo, y el cortesano de los señores. Silva, en vez de inclinarlo al goce de las prostitutas, como hace Fernando de Rojas con Pármeno, lo mantiene fiel a su amo y lo enamora de Poncia, la discreta e inteligente criada de Polandria. Desde la escena XIV, tras la resurrección de Celestina, se dibuja ya la doble pareja: la de los señores y la de los criados en la conversación que mantienen la dama y su doncella (Silva 2016: 104). Y culminará en la última escena, con el encuentro de las dos parejas, cuyo argumento dice así:

Polandria dice a Poncia que es hora de ir al concierto, y van; y venido Felides, conciértase el casamiento de Poncia con Sigeril. Y apartados, goza Felides de los amores de Polandria, y Poncia no consiente en los de Sigeril hasta que se velen. Y ellos idos, queda Poncia reprehendiendo a Polandria haber dado parte de sí a Felides hasta casarse. (Silva 2016: 338)

En la escena XXXI había tenido lugar la primera cita entre Felides y Polandria, y en presencia de los dos criados se habían desposado; y precisamente había sido Poncia la oficiante de los esponsales, porque en su boca están las palabras rituales. Así le dice a Felides: «Pues sabe que otorgas de ser esposo y marido de Polandria, que presente está», y a ella: «Y tú, señora, ¿otórgaste por mujer y por esposa de Felides»; y cuando Polandria dice el sí, sentencia Poncia: «Pues lo que Dios y yo hemos ayuntado no los apartará Sigeril, que conmigo será testigo» (silva 2016: 251). Se separarán entonces las dos parejas, y mientras la de los señores sigue con su lenguaje amoroso, Poncia le va a decir a Sigeril que sin dinero no habrá boda entre ellos, y le da tal discurso moral que el paje le replica: «Señora, si pensara que para predicar me llamabas, no viniera a tu sermón, porque eres muy niña para tanta doctrina»; pero ella le acalla con un nuevo discurso, que así comienza:

Pues sabe, amigo, que no hay arte que mejor enseñe que la intención de hacer los hombres lo que deben, y la falta de mi edad suple el deseo de mi limpieza; y por esto te he querido predicar, para reprenderte tu liviandad y notificarte mi limpieza, para que no gastes tiempo para alcanzar con él lo que yo en todo tiempo tengo de conservar, que es mi virtud, para con ella hacer en la vida, que ha de acabar con tiempo, inmortal la fama en todo tiempo. (Silva 2016: 257-258)

Esta actitud justifica su decisión en la escena final: solucionado el problema del dinero, ella no querrá tener relaciones amorosas con Sigeril hasta después de casarse, aunque sí las tengan sus señores no lejos de donde ellos están. Y en su boca estará el discurso moral que cierra esta *Segunda comedia de Celestina*, que comienza con este reproche a Polandria: «Y tú, señora, ¿para qué haces cosa que no quieres que se sepa, pues sabes que no hay cosa encubierta que no se descubra?», aunque los esponsales que ella misma ofició eximen de culpa a su señora: «El remedio de esto principal es que Dios no se ofendió, y tu ofensa callarla hemos» (Silva 2016: 349-350); su convencimiento del inmediato desposorio público pone final feliz a la comedia.

Los criados son modelo —más que espejo— para el amor de sus señores. Y quien lleva la batuta en ese terreno es precisamente la joven e inteligente Poncia, la criada. Seguramente Feliciano de Silva leyó muy bien *Tirante el Blanco* —el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, publicado en 1511 como libro anónimo en Valladolid por el impresor Diego Gumiel—, porque en Poncia parece asomar esa doncella inolvidable que es Placer de mi Vida, la fiel e inteligente amiga, más que doncella, de la princesa Carmesina. Ya Menéndez Pelayo destacó la «delicadeza moral en el tipo de la criada y confidente Poncia, alegre y chancera, honestamente jovial, virtuosa sin afectación, llena de buen sentido no exento de cálculo» (1943: 73).

Feliciano de Silva suprimió, en cambio, como el autor de *La comedia Thebaida*, el papel de padre de la dama; Paltrana se queda sola para regir su casa y para acceder a las bodas de su hija. Sancho de Muñón no le enmendará la página a su antecesor porque incluso para el llanto por la muerte de Roselia está sola su madre, Eugenia. Y la moralización final correrá a cargo del prudente Eubulo, que llora la muerte de su señor Lisandro y «declama contra el amor muy rigurosamente, diciendo de él todos los daños y estragos y malos recaudos que causa entre los hombres» (Muñón 2016: 874): es el final de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*.

Dos paréntesis abiertos en el texto

Pierre Heugas habla de «paso de negros» y luego de «intermède pastoral» en la *Segunda Celestina* (1973: 262, 270); pero las dos breves unidades que intercala Feliciano de Silva en su obra tienen cierto papel en ella, aunque, sobre todo, introducen dos variedades lingüísticas que contribuyen a la riqueza de esa comedia humana, pues en el espacio teatral —aunque en este caso aparezca en forma de novela dialogada—, los entes de ficción se distinguen esencialmente por su forma de hablar.

a) *El habla de los negros*

Pandulfo tiene como misión conquistar a Quincia, que es el caballo de Troya que ha imaginado Sigeril para entrar en la fortaleza de Polandria. El mozo de espuelas² la encontrará camino de la fuente —en la escena II—, y allí empezará su recuesta amorosa, que recibe al comienzo el rechazo de la criada con términos que convienen al personaje: «Desvíate allá. ¡El diablo el bellacazo que lo lleve»; pero a ella le durará poco esa actitud, y su sonrisa indicará al rufián que pisa terreno firme. Cuando él avanza

2.— Ya Menéndez Pelayo señaló en él la imitación que hace Feliciano de Silva del personaje de Galterio de *La comedia Thebaida*: «El rufián Pandulfo es un plagio servil del Galterio de la *Thebayda*, con la misma mezcla de cobardía y fanfarronada, con las mismas bravezas y desgarros, con las mismas interjecciones y juramentos» (1943: 74).

más y le dice «Que te vi estotro día las piernas en el río, que me dejaron muerto de amores», Quincia ve venir a Zambrán cantando, y le dice a Pandulfo que se marche para que no le vea hablar con ella «Zambrán, el negro de mi casa» (Silva 2016: 16-17). Se abre entonces un paréntesis en el texto con un habla marcada: la de negros, pues tras la conversación de Zambrán con Pandulfo y Quincia, velando él por la honra de su casa, aparecerá la negra Boruca, que va también a por agua a la fuente y es la enamorada de Zambrán.

Zambrán interpelará a Pandulfo preguntándole qué le quiere a la criada de su señora, y el cobarde rufián retrocede y se excusa. El esclavo negro le advierte: «Jura a Dux, a mí entender, y no estar bona cortexía los hombres de ben andar a lox oídox con las mochachax, a la fonte en amore con ex, xoxacando la creada de mi xeñora».

Le vemos, pues, defendiendo la honra de su casa frente a la criada que es poco de fiar, y al mismo tiempo, se pone de manifiesto la cobardía del rufián Pandulfo, que enseguida se va a despedir de él: «Hora, hijo Zambrán, yo me voy, y queda con Dios; que por Nuestra Señora, no te enoje más que a mí» (Silva 2016: 17-18). Se quedará aún hablando con Quincia y la acompañará en su camino a casa hasta que aparece Boruca, que va a la fuente; y la criada de Paltrana despedirá rápidamente al rufián porque, como le dice, «que viene aquí Boruca, la negra de Astibón; que lo dirá a Zambrán, que es mucho su enamorado» (Silva 2016: 20); y de Zambrán hablarán las dos. Mientras, Pandulfo, contento con su éxito con Quincia, se marcha a preparar con los otros criados la música que le quiere dar por la noche a la criada, como le ha anunciado a ella.

El espacio es, pues, externo a la casa de Polandria porque todo sucede camino de la fuente («Pandulfo va a buscar a Quincia y la topa camino de la fuente, y la requiere de amores»), en ella, y a la vuelta, como le dice Quincia a Pandulfo: «Hora vete con Dios, que llegamos cerca de mi casa; no torne Zambrán a toparnos, no sea el diablo» (Silva 2016: 15, 20). Vendrá luego la breve escena III con la preparación de la música nocturna entre Pandulfo y Sigeril; y ya en la IV, la música, la aparición del alguacil y la huida del cobarde rufián, que ven Polandria y su criada, aunque Quincia niega que sea él. Pandulfo irá a pedir cuentas a su ramera Palana en la escena V, y en la VI reaparecen los personajes de la segunda: Pandulfo y Quincia, Boruca y Zambrán. El espacio es el mismo: camino de la fuente, «Pandulfo va a la fuente y topa con Quincia», y la alabará diciéndole que la conoció «en la gracia que tienes en traer ese cántaro» (Silva 2016: 40-41).

Es la segunda parte de ese paréntesis con habla de negros, y en ella tienen el papel principal la pareja de esclavos; al comienzo, a solas Pandulfo y Quincia, el rufián niega que fuera él quien huyó y logra hora y lugar para su cita nocturna: a las doce, entre las puertas de su casa, porque ha decidido no solo servir a su amo, sino servirse a sí mismo: «hacer lo que mi amo me encomendó y lo que a mí me cumple» (Silva 2016: 40).

Pero enseguida aparece Boruca, porque Quincia es su intermediaria con Zambrán, y la esclava negra le había dado este encargo al despedirse: «Dux andar contigo, hermana. Encomendarme a Zambrán, que gualá estar bon hejo, aunque travexo y beliaco» (Silva 2016: 21). En su charla sale a relucir que Boruca ayer lo vio salir de casa de Palana, la ramera de Pandulfo; dato que une más al esclavo negro con el rufián fanfarrón. Pero aparece en ese momento el propio Zambrán, que querrá abrazar a su enamorada, ella pretende huir y Quincia la agarra. Esa escena llena de movimiento, de gestos, de exclamaciones y gritos acaba también con la marcha de Zambrán tras anunciar que irá esa noche a casa de Boruca (así queda además el camino despejado para Pandulfo). Cuando ya se despiden las dos criadas, Boruca le pide que llame a Pandulfo, aunque lo hará al final ella, para que le lea una carta que le ha dado Zambrán. Y el rufián procederá a la lectura de la carta de amor, que tiene los rasgos del género y termina con el deseo de casarse con la amada, pero está escrita con el habla del esclavo; Boruca la irá glosando con sorna, aunque queda muy contenta y la alaba: «Gualá, estar ben excrita, max a me no se me dar nada máx de para burlar y paxar tempo, que extar un bobo Zambrán» (Silva 2016: 45). Como dice, Heugas, «À travers son personnage de Zambrán, Feliciano de Silva aura tenté la parodie d'un art dont il avait la maîtrise: celui de la lettre d'amour. Il fera exprimer en petit-nègre les lieux comuns les plus éculés du billet amoureux» (1973: 265).

Pandulfo le sacará provecho a tal lectura porque se encuentra de nuevo con Zambrán y se la alaba: «Quiero alabarle la carta para estar bien con él; que no será poco buena granjería para esta noche» (Silva 2016: 45), y logrará su objetivo porque el esclavo negro acepta muy complacido la loa de su arte epistolar, aunque los lectores sabemos que otra ocupación tendrá Zambrán esta noche que no la de vigilar su casa.

No reaparece esta pareja de negros; se cierra con esta segunda escena el paréntesis. Está perfectamente inserta en la trama porque se unen a la conversación entre el rufián y la criada, que sí son personajes presentes en toda la obra; e inicia, además, como he señalado, la presencia del motivo de la carta, que va a reaparecer y que tendrá amplio desarrollo en la obra. Feliciano de Silva lo toma de dos comedias de Torres Naharro: la *Comedia Calamita*, con la corrección que Jusquino hace de una carta escrita por su señor Floribundo (Torres Naharro 1994: 561), es el modelo de la carta que escribirá Pandulfo pretendiendo corregir el estilo de su señor porque él está convencido de que sabe decir a las mujeres lo que entienden y quieren oír. Y la lectura de Poncia de la carta que Felides ha escrito a Polandria (escena XIV) proviene de la *Comedia Aquilana*, con la interpretación errónea que hace Faceto de lo escrito en la que le ha mandado a Aquilano Felicina (Torres Naharro 1994: 638-639).

Zambrán y Boruca no vuelven a aparecer, y las dos escenas se quedan en un mero paréntesis que abre Feliciano de Silva para enriquecer el texto

con el habla de negros; no solo desarrolla el lenguaje culto en un a veces afectado Felides, el coloquial entre los señores y sus criados, el rufianesco y prostibulario con el uso de la germanía, sino que introduce esa rara variedad lingüística con esa pareja de esclavos negros, y más adelante abrirá otro paréntesis con el habla entre rústica e idealizada del pastor Filínides.

El habla de negros había aparecido en el *Cancioneiro Geral de García de Resende*, en un poema de Fernâ da Silveira (que escribe hacia 1455), y el otro de Anrique da Mota, de hacia 1510 (Heugas 1973: 262-264; Baranda 1989: 311, nota); pero son otros los textos más cercanos a Feliciano de Silva que pudieron inspirarle: unas coplas de Rodrigo de Reinosa y la *Comedia Tesorina* de Jaime de Huete, aunque el desconocimiento de la fecha exacta de la impresión de esta obra no permita confirmar dicha posibilidad: el texto conservado (BNE, R. 4531) no tiene lugar ni año, y según Ángeles Errazu, se podría «datar entre 1528 y 1535», deducción que viene de los tipos empleados en la edición (Huete 2002: XV). Y dejo aparte por ahora la presencia de una esclava negra en el *Retrato de la Lozana Andaluza* porque la influencia pudo ser distinta, como diré.

En la *Comedia Tesorina* sale solo al final una esclava negra, Margarita, aunque se ha hablado de ella antes para preparar su forma de actuar (Errazu, XCVIII); y su jerga es ininteligible para los demás personajes, de tal forma que su amo no puede averiguar dónde está su hija, qué ha pasado en su casa, porque no entiende lo que le dice la única criada que ha quedado en ella; pero los espectadores sí saben lo ocurrido y así pueden quedarse al margen de la situación dramática y reírse con ella. El habla ininteligible de Margarita está plagada de «xexeo» —como analiza Baranda (1989: 325)—, rasgo que también caracteriza el habla de Zambrán y Boruca.

Errazu señala la nula función en el desarrollo de la trama de tal personaje, que sí hace reír al espectador precisamente por su habla:

En cuanto a su función como personaje dramático, es prácticamente nula y su ausencia no habría modificado nada en el desarrollo de la acción. Sin embargo, su ininteligible forma de hablar hará que se incremente el efecto dramático de la escena en que ella aparece y, simultáneamente, provoque la risa del espectador por la confusión que causa [...]. Ese lenguaje deformado habría de ser a los oídos del espectador —que, al conocer la situación, no puede participar de la angustia del padre— otro de los elementos fundamentales para provocar su risa y que, añadido a la disputa entre la negra y el pastor, ambos personajes cómicos por excelencia, suavizarán el pretendido o convencional efecto dramático. (2002: XCIX-C)

Lo curioso es precisamente esta coincidencia: la presencia de un pastor en la acción de la comedia, Giliracho, pastor de Timbrio, el padre de la

protagonista, Lucina. Su mismo nombre ya indica la comicidad del personaje rústico, y su entrada en escena lo confirma, con su saludo a Citeria, la criada de Lucina: «Hou guebos días, Citeria, / ¿es venido aún el señor?» y le pide luego que le baje la cena al mismo tiempo que le da un «cueço de leche / que ayer me pidió nuestra ama» para que se lo suba a la joven (2002: 26). En la *Segunda Celestina*, Filínides hace «cuchares» para dárselas a su señora, Paltrana, y a su hija Polandria. Si en su primera aparición, es la joven la que lo dice: «quiero rogar a Poncia que vamos al jardín, donde el pastor Filínides está haciendo las cuchares»; en la segunda, lo dice él mismo: «Yo te prometo, mi señora, de la primera vez que acá venga, de traerte una docena de cuchares...» (Silva 2016: 133, 271).

Huete comparte con Silva la voluntad de plasmar en el texto la diversidad lingüística y fónica de los personajes porque incluso el fraile que introduce en escena cecea, como se subraya desde la presentación: «es de notar que el fraile es zazeador» (Huete 2002: 3). También vemos tal diversidad en las coplas de Rodrigo de Reinosa, con pastores, rufianes y mujeres del partido hablando en germanía³. Sus «Coplas a los negros y negras, y de cómo se motejaban en Sevilla un negro de Gelofe, Mandinga contra una negra de Guinea» comparten con el habla de la *Segunda Celestina* la exclamación «gualá», y el término escarabajo (junto con los insultos «bellaco» y «puto» con derivados), así ella canta: «Gelofe, Mandinga te da gran tormento, / don puto negro caravayento», y él le responde: «Tu terra Guinea a vós dar lo afrenta, / doña puta negra caravayenta» (Reinosa 2010: 168-169). Será Quincia quien exclamará «¡Al diablo el escarabajo!» refiriéndose a Zambrán (Silva 2016: 18).

Sí leyó estas coplas de Reinosa Francisco Delicado porque a la esclava negra de la señora rica que fue cortesana, Lozana le pregunta si se llama Comba, que es el nombre de la negra de Guinea (el Mandinga se llama Jorge); pero ella le contesta que no, que se llama «Penda de xeñora», porque el *Retrato de la Lozana Andaluza* es una obra en clave, formada por una sucesión de pasquines (desordenados cronológicamente), y esa señora es nada menos que Clemente VII; y en la criada negra Delicado está pintando a la madre de Alejandro de Medici, «el Moro», porque se decía que era hijo del papa y de una sirvienta negra (véase Navarro Durán 2018: 160-162). Si entro en el texto de *La Lozana Andaluza* es porque en él aparece un personaje, llamado a veces Silvio y otras Silvano, amigo del autor, en el que parece verse la figura de Feliciano de Silva, porque a él le va a pedir Lozana que le lea *La Celestina*; y cuando Silvano le pregunta si

3.— Aunque su Catalina Torres-Altas tiene un nombre muy significativo que apunta nada menos que a la nieta de Catalina de Lancáster nacida en Madrigal de las Altas Torres, es decir, a la reina Isabel; por tanto, Cortaviento sería Fernando de Aragón, nacido en Sos. La literatura prostibularia esconde a veces una peligrosísima sátira política, y así lo hace también la *Carajicomedia*; pero es muy difícil desenciptarla porque se apoya en detalles solo conocidos por los contemporáneos.

la tiene en su casa, la cortesana le dice: «Señor, velda aquí, mas no me la leen a mi modo como haréis vos» (Delicado 2017: 155). Como indico en el ensayo citado:

Si al amigo le llama Silvio y Silvano y es el que mejor lee *La Celestina*, no sería una hipótesis descabellada que esta máscara pudiera esconder a un escritor, a Feliciano de Silva, que en esos años debía de estar escribiendo su *Segunda comedia de Celestina*; conservamos una edición de 1534 impresa en Medina del Campo, y la siguiente lo está en Venecia, el 10 de junio de 1536, por Stephano da Sabio. (Navarro Durán 2018: 289)

Si así fuera, cobrarían sentido las últimas palabras que le dice Silvano a Lozana, con las que se cierra el mamotreto XLVII: «Contemplame esta muerte», porque podría ser una alusión a la resurrección de la Celestina, que es el eje de su *Segunda Celestina*.

b) *El episodio del pastor*

Volviendo a su texto, la presencia del pastor Filínides es también transgresora; aparece en dos escenas, la XVIII y en la XXXII, y en ambas Polandria y Poncia escucharán con deleite sus quejas amorosas. Empieza la escena XVIII con un monólogo de Polandria porque está triste, «embelesada» —como le dirá Poncia—, luchando entre su amor por Felides y su honra, y decide ir a escuchar al pastor enamorado, como le pide a su doncella: «Y para algún alivio te querría rogar que nos fuésemos al jardín, a oír al pastor Filínides hablar en los amores de la pastora Acaís, que no es sino gloria oírle» (Silva 2016: 134).

Y será Poncia quien mejor califique las palabras del pastor, que está entrecerado de rústico, por el uso de algunos términos y comparaciones, y de pastor idealizado de égloga, por la vivencia del sentimiento amoroso. Cuando su señora Polandria le dice «Tú, Poncia, ¿no te maravillas de lo que hemos oído a este rústico? Agora no me maravillo de los dichos de Felides», ella le replica: «Señora, no te maravilles, que como espíritu habla en él el amor, que él es el que dice las sentencias; y la lengua pronuncia, conforme a su natural, las palabras groseramente» (Silva 2016: 272).

Siempre el escenario es el jardín de la casa de Polandria, lugar que permite una continuidad con el evocado por el pastor, con prados y fuentes, con hayas y ovejas, y que a la vez está unido al de la acción. Pero Silva no quiere que el lector olvide su condición de rústico y pone en su boca palabras como cordojos, esperriadero, desmarrido, escalescar (por calentar), abuchornar, roña, miera, etc., trueca a veces l por r (tempranza, froes, crrro), dice comparaciones bastas como las de «sus ojos monteros, tamaños como de una becerra» o como cuando, al oír la voz de su amada Acaís,

afirma que «no parecía sino bordón de gaita cuando al mejor cherriar le dan puñada que le hacen estancar» (Silva 2016: 268-269). Sin embargo, lo que dice en su primera aparición sirve de consuelo a Polandria porque expresa lírica y apasionadamente el dolor amoroso por su adorada Acaís.

En la segunda, ya cerca del desenlace de la obra (escena XXXIII), continúa esa expresión idealizada del amor y describe la resistencia de la pastora a concederle más que la vista y la palabra: «Si pensara, Filínides, que con otearme habías de pasar tal grima, no te viniera a ver para con vesistarte pagarte el amorío que me tienes, que, fuera de habrarte y otearte, no te puedo pagar». Y mientras Polandria se asombra de «que una pastora tenga razón para sufrir en su bondad la fuerza de la piedad de tu dolor sabiendo ser a su causa», Poncia aprovecha para advertir a su señora: «Mi señora, por ahí verás tú lo que yo digo, que la mejor ciencia para bien vivir es la ley natural que Dios puso en todas las cosas, pues una pastora sabe tan bien resistir su voluntad para satisfacer su honra». Y es entonces cuando Filínides anuncia a Polandria el final feliz de su historia:

 Mi señora, ¡y aun en la paciencia de su bondad sufro yo mi fatiga! Mas gozaos, que ya algunos buenos hombres del lugar andan entendiendo en casarnos, y está ya concertado. Y a esto vine, a hacéroslo saber, y para las bodas serés mis convidadas por que os gocés con mi gozo.
(Silva 2016: 269, 271)

Polandria no seguirá el camino de la pastora Acaís, y sí lo hará Poncia; pero sus anunciados esponsales con Felides, que van a tener a Celestina como intermediaria, anuncian un final feliz para la comedia (como lo tiene *La comedia Thebaida*).

El paréntesis inicial abierto en el curso de la acción con los esclavos negros ofrece un espejo de lo que va a suceder entre Quincia y Pandulfo; porque, aunque Zambrán quiera ser el guardián de la honra de la criada de su señora Paltrana, frecuenta a la ramera Palana y se cita con su amada Boruca la misma noche que el rufián lo hace con Quincia. En cambio, el segundo paréntesis con el lamento amoroso del pastor, idealizado a medias, se convierte en espejo de los sentimientos de Polandria, y ahí está Poncia utilizando el comportamiento de Acaís como ejemplo para su señora. Feliciano de Silva, sabiamente, utiliza a esos personajes que crean tal doble diversidad lingüística para unirlos de esta forma a la acción, de la que no forman parte.

Final

La *Segunda comedia de Celestina* es una obra transgresora porque parte de un modelo, que exhibe, e introduce rupturas a veces excesivas. Resulta una transgresión literariamente inaceptable en una obra realista la resurrección de Celestina, que estaba muerta, bien muerta, en *La Celestina*; pero Feliciano de Silva la intenta justificar con guiños a otros textos literarios. Además, abre espacios literarios para la creación lingüística; así introduce el habla de negros en una unidad cómica, casi al comienzo de la obra, en un espacio ajeno al de la acción: el camino de la fuente, que es además lugar del primer encuentro entre Quincia y Pandulfo, y que será la condena de la propia criada, a la que le espera el futuro de ramera al servicio de ese rufián que la ha conquistado. Ambos abandonarán el espacio de los señores, la casa de Paltrana y la de Felides, para pasar a pertenecer al mundo prostibulario.

Acorde con el desarrollo de la historia amorosa de Polandria, en dos escenas distanciadas, va a introducir al personaje de un pastor, no rústico ni bobo, pero tampoco totalmente idealizado como de égloga. En el jardín, la joven señora y su doncella escuchan el lamento de Filínides. La antítesis con la unidad anterior es manifiesta; lo que sucede es que el jardín va a ser el escenario de las relaciones amorosas entre Felides y Polandria, porque el modelo de los amores de Calisto y Melibea está en el origen de la obra. Poncia, sin embargo, anuncia «el gozo del desposorio» que las dos esperan, y con ello el final feliz de la comedia, como era obligado. La inteligente criada es quien cierra la obra, y ella, con su papel de consejera, con su prudencia, se convierte en una original creación de Feliciano de Silva, y encuentra su complemento —aunque en tono menor— en Sigeril, el fiel paje de Felides.

En la *Segunda comedia de Celestina* hay transgresión y desmesura, porque Feliciano de Silva no solo quiso imitar a *La Celestina* (como hizo el autor de *La comedia Thebaida*, que tan bien había leído él), sino continuarla; y para ello tuvo que buscar un camino literario para resucitar a la alcahueta. Gaspar Gómez y Sancho de Muñón crearon a su vez dos continuaciones de la espléndida obra de Fernando de Rojas, y lo hicieron mirando al texto de Feliciano de Silva: con admiración y fidelidad el primero, con críticas a su historia el segundo. Fructificó, por tanto, esa transgresión en la literatura inmediata. Pero dentro del texto de Feliciano de Silva hay además otras novedades y sugerencias narrativas: creaciones lingüísticas y literarias sumamente interesantes.

Bibliografía

- BARANDA, Consolación (1989), «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario», *RFE*, LXIX n° 3-4, pp. 311-333.
- CANET VALLÉS, José Luis (1993), *De la comedia humanística al teatro representable*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València.
- Catalogus librorum qui prohibentur mandato Illustrissimi et reverend. D. D. Ferdinandi de Valdes (1559)*. Reproducción facsímil en *Arte de prohibir libros. Índice de libros prohibidos, 1559*, Barcelona, Edicions Delstres, 2001.
- DELICADO, Francisco (2017), *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- ENCINA, Juan del (1995), *Triunfo de amor. Égloga de Plácida y Victoriano*, ed. de Luisa de Aliprandini, Madrid, Akal.
- GAGLIARDI, Donatella (2007), «La Celestina en el Índice: argumentos de una censura», *Celestinesca*, n° 31, pp. 59-84.
- GÓMEZ, Gaspar (2016), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- HEUGAS, Pierre (1973), «*La Célestine*» et sa descendance directe, Bordeaux, Éditions Bière, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, XLIV.
- HUETE, Jaime de (2002), *Tesorina. Vidriana*, ed. de Ángeles Errazu, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- La comedia Thebaida* (2003), ed. de José Luis Canet Vallés, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela*, IV, ed. de E. Sánchez Reyes, Santander, Aldus, CSIC.
- MUÑOÑ, Sancho de (2016), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2015), «¿Murió o no murió Celestina? El texto literario como desmentido», en *Porque eres, a la par, uno y diverso. Homensaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*, Antonio Chicharro (ed.), Granada, Universidad de Granada, pp. 563-580.
- (2018), «*La Lozana Andaluza*», un retrato en clave. *Pasquines históricos en la Roma Babilonia*, Sevilla, Renacimiento.
- REINOSA, Rodrigo de (2010), *Obra conocida*, ed. de Laura Puerto Moro, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- ROJAS, Fernando (y «antiguo autor») (2000), *La Celestina*, ed. Francisco Rico et al., Barcelona, Crítica.

SILVA, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.

SILVA, Feliciano de (2016), *Segunda comedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.

TORRES NAHARRO, Bartolomé (1994), *Obra completa*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro.

Resurrecting the Go-Between: A Study of the Revived Bawd's Challenge to Blood Purity and Christian Doctrine in Feliciano de Silva's *Segunda comedia de la Celestina*

Andrea Nate
University of North Alabama

ABSTRACT

This study argues that Feliciano de Silva's *Segunda comedia de la Celestina* (1534) challenges officially mandated religious homogeneity through the figure of the go-between. Each section of the article traces the strategies of resistance of the resurrected Celestina in dialogue with Silva's connections to the converso community. A comparative, historicist approach shows how the author implicates the text in a greater discourse associated with Inquisitorial practices. I ultimately contend that the intermediary, when studied beside the woodcuts in the oldest surviving rare edition of the text, Medina del Campo 1534, operates in ways that resist notions of contamination. By examining the ways in which Silva inverts paradigms through the go-between protagonist, this study reveals how the sequel calls into question prevailing attitudes toward *limpieza de sangre* in sixteenth-century Spain. Finally, engaging with several theories about *La Celestina*'s possible functions, sheds light on how sixteenth-century readers may have read the original bestselling comedy.

KEY WORDS: La *Segunda comedia de la Celestina*. The Go-between.

Resucitando a la alcahueta: un estudio del desafío a la pureza de sangre y la doctrina cristiana del personaje de la medianera revivida en la *Segunda comedia de la Celestina* de Feliciano de Silva

RESUMEN

En este artículo argumento que la resurrección de la Celestina cuestiona la noción de la pureza de sangre, así como ciertos aspectos de la doctrina cristiana que la población conversa se veía obligada a reconocer oficialmente. Comparo la escuela de Silva con las escenas de resurrección en varias obras literarias medievales, así como las de ciertos textos de contemporáneos suyos. Concluyo que Silva invierte el motivo de la resurrección milagrosa, utilizándolo como punto de partida no

sólo para continuar el argumento de *La Celestina*, sino también para recoger varias posibles funciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Tras analizar los grabados en la edición de Medina del Campo 1534, el lenguaje y el contexto histórico, muestro que Segunda Celestina, a través de la alcahueta resucitada, parece recoger la crítica social y la interrogación de varios paradigmas literarios, religiosos y culturales que parecen llevar a cabo la *Comedia y Tragicomedia* originales. Por último, propongo que la secuela, leída de cierto modo al lado de *La Celestina*, nos ayuda a entender la recepción de la alcahueta famosa y su vinculación con cuestiones de la marginación social.

PALABRAS CLAVE: *La Segunda comedia de la Celestina*. La alcahueta.

Feliciano de Silva's *Segunda Comedia de la Celestina* (1534) likely surprised sixteenth-century *La Celestina* readers.¹ Whereas in the original tragicomedy Pármeno and Sempronio supposedly murdered the *alcahueta*, Silva's sequel presupposes that her death had been a farce. Having staged her murder by hiding in a bishop's house, the bawd now feigns revival and convinces the other characters that, while in hell, she sharpened her skills in black magic. Beneath the clear differences between the two original texts and the sequel lie more nuanced discrepancies and similarities, which are nonetheless crucial to the text's hermeneutics. The following study argues that *Celestina*'s resurrection may point to a broader concern with blood purity and the widespread socio-political instability that characterized Silva's lifetime (1491-1554). Indeed, the sequel appears to challenge, through the resuscitated intermediary figure who operates in ways that resist notions of contamination, the officially mandated religious homogeneity that drastically altered late medieval/early modern Spain's demographics. By examining the ways in which the sequel inverts the Christian resurrection paradigm through the go-between protagonist, this article reveals how the text calls into question prevailing contemporaneous attitudes toward *limpieza de sangre*. In turn, further understanding how sixteenth-century authors appropriated the now canonical *La Celestina* may shed light on the original bestseller's possible functions.

Recent critical discussion of Silva's text has focused on other legal questions, as well as the sequel genre. Yolanda Iglesias reads a denunciation of ecclesiastic and familial control of marriage in the work («Aspectos legales y sociales del matrimonio» 467). For his part, William Hinrichs studies Silva's revival of *Celestina* as a restoration of her reputation (59-93). Studies arguing that many late medieval literary works challenge the Spanish state's legal and social imposition of orthodoxy have also been influential for this article. Francisco Márquez's cases for Semitic origins

1.— Unless noted otherwise, throughout this article *La Celestina* refers to the twenty-one act *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1502).

in early Spanish literature included studies that emphasized the *alcahueta's converso* discourse (*Orígenes y sociología* 142). Furthermore, Gregory Kaplan explains that certain texts written by *conversos* interrogate Inquisitorial proceedings, in addition to fifteenth-century treatment of Jewish and Muslim converts to Christianity and their descendants. These include Diego San Pedro's *Cárcel de amor* (1492), the poetry of Rodrigo Cota (d. 1498), and *La Celestina*. Aside from his work on the erotic connotations of weaving in *La Lozana andaluza*, in his 2005 monograph *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*, Manuel da Costa Fontes explores the encoded attacks against Christian dogma in the *La Celestina* and Delicado's narrative.

Despite these and other influential works, a close reading of *Segunda Celestina* has yet to form part of the dialogue on blood purity in early modern Spanish literature. Additionally, scholars have not discussed the visual function of Celestina's return from the dead, nor have critics concerned themselves with the book's material history. Paying attention to such aspects in relation to the text's history with censorship is important because doing so may shed light on the work's reception and the threat that its themes could have posed to certain fundamental Christian tenets. To address these gaps in the literature, I situate my reading of Silva's sequel within the ongoing dialogue on blood purity's influence on late medieval and Golden Age Spanish literature, in addition to drawing upon recent work on the material history of the early modern Spanish book. A comparative approach to *Segunda Celestina* will demonstrate how the sequel responds to varied literary and iconographic traditions and achieves a challenge to hierarchies. I begin by commenting on Celestina's return and censoring authorities' reactions to both *La Celestina* and *Segunda Celestina*. Next, a comparison will be made to Alfonso X's *Cantigas de Santa María* (1221-1284), *El Libro de Apolonio* (c.1250), *El Libro del caballero Zifar* (c.1300), and *La relación que dio Álvar Núñez Cabeza de Vaca* (1542): four works that demonstrate a long-standing tradition of the resurrection motif with which Silva's text contrasts. Indeed, Silva appears to capitalize on the Christian resurrection trope, which appears in multiple types of texts whose objectives are different from his. Finally, this study relates the xylographs in the oldest surviving copy of the text, the Hispanic Society of America's Medina del Campo 1534 edition, to Silva's treatment of Christian and non-Christian heritage in Spain. A study of the prints in the earliest extant copy of the text helps evince how Silva's contemporaries likely received the sequel. This approach also reveals the ways in which the text visually questions literary models and encrypts a twofold challenge: first, to the dominant Catholicism forced on New Christians, and second, to the institution of *limpieza de sangre*.

Although Rojas's authorship remains debated, this article considers the possibility of its veracity, at least partially. Accepting this theory, in turn,

proves valuable for understanding how *Segunda Celestina* appears to appropriate *La Celestina's* commentary on specific social issues within the context of Spain at the turn of the sixteenth century. Both Rojas and Silva were connected to the *converso* community. Scholars have debated the former writer's alleged Jewish ancestry and its possible influence on the text. José Luis Canet argues that Rojas was little involved, if at all. By contrast, Stephen Gilman argued that Rojas's authorship, as well as his *converso* identity, greatly impacted *La Celestina's* tragic themes. On the other hand, Peter Russell's theory reminds us that, while there is no solid proof that the Inquisition persecuted Rojas or his immediate family, as a fourth-generation *converso* whose father-in-law the Holy Office had infamously tried twice, Rojas must have been wary that his seemingly comfortable professional and social situation could change at any moment (33, 37-38). While one cannot prove that Silva associated Rojas directly with *La Celestina* or with the *converso* community, *Segunda Celestina's* author maintained a similar, indirect connection with New Christians: both he and Rojas shared ties to tainted Christianness through their wives' backgrounds. Although Silva hailed from a distinguished Old Christian family, he was connected to *converso* circles through marriage and friendship: two details that may partly explain the sequel's treatment of precariousness in his sequel. Consolación Baranda cites *converso* Jorge Montemayor's elegy to Silva upon his death as well as exiled *converso* Núñez de Reinoso's nostalgic verses of his *Égloga Baltea* to our author as evidence of his sympathy toward the New Christian community (32). Additionally, she summarizes that authorities denied Silva's grandson, Fernando de Toledo y Silva, admittance to the Order of Santiago on the basis of his possible *converso* lineage through his grandmother, while other officials claimed that Silva's wife was the illegitimate daughter of a noble (31). In either case, similar to how Rojas's family progeny inherited an ancestral infamy, a stain marked Silva's descendants. By contextualizing both authors' writing and their family stories, we can understand how lineage-based discrimination crossed social classes, affecting *conversos* in relatively comfortable or powerful positions, or individuals whose political stances went against the grain.² Both Silva's and Rojas's *converso* ties are, thus, significant for understanding this article's contention that *Segunda Celestina* responds to *La Celestina* beyond merely continuing the bawd's story. Indeed, judging by the resonances between Rojas's and Silva's ex-

2.— One example is the anti-Inquisitorial views of *conversos* such as the Hieronymite friar Hernando de Talavera, whose tolerance of the Granadan *mudéjares* sparked conflict with Cisneros (Harvey, *Muslims in Spain* 329). Another example is the 1522 Decree of Suprema that prohibited universities from granting degrees to *converso* and descendants of those tried by the Inquisition (Lea, *A History of the Inquisition* 287). These are a few of the many examples of conflicting stances on forced conversion that may figure into the context of Silva's writin

periences, the social commentary that we read in *La Celestina* may function as an essential thematic bridge to Silva's sequel.

This article also engages with recent scholarship that argues that both the 1499 *Comedia de Calisto y Melibea* and 1502 *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (*La Celestina*) question paradigms. Proposing that a team of seasoned intellectuals—rather than a single student—composed the *Comedia* as a censure of the scholastic oral or written *disputa* in which interlocutors ceded all intellectual thought to *florilegios* and authorities, Canet reminds us that the continuation of the first act coincided with the Humanist reformation of the University of Salamanca (26-29).³ He further determines that Celestina and her fellow socially marginalized characters engage in a parodied version of the *disputa*, since they speak as though they were philosophers (66). Canet proposes that through a paradoxically erudite Celestina, Sempronio, Calisto, and Pármemo, the team of university intellectuals who must have written the comedy ridiculed medieval scholasticism. It follows, then, that Renaissance intellectuals chose the go-between as protagonist of a text aimed at modifying the Castilian university by defying the established authority on education. Accordingly, the team of intellectuals responsible for the *Comedia* ridiculed what they considered to be outdated modes of inquiry through an ironically learned *alcahueta*. Similarly, Yolanda Iglesias argues that *La Celestina* parodies the long-standing sentimental fiction genre that had been popular throughout the fifteenth century (*Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental* 24). The following pages demonstrate how Silva's sequel appropriates this incongruity from both the primitive *Comedia* and *La Celestina*.

The Go-Between Resurrected

To understand how the protagonist's rebirth facilitates the sequel's subversive social criticism and literary contamination, we must recall the original Celestina's death, which launches those of Pármemo, Sempronio, Calisto, and Melibea (Baranda 34). By contrast, *Segunda Celestina* ties the go-between's fate to her entrance to the comedy instead of her exit. Here she has no dramatic exodus, as she does in the original text. Her final appearance is in the penultimate scene, which is uneventful, save its echo of *auto* XII in *La Celestina* in which Celestina and the servant Pandulfo scuffle over money. The bawd's action is most concentrated in the first few *cenar*s, which, while they contain the majority of the sensationalized action in the text, highlight the resurrection's incredulity, such as Celestina's reveal-

3.— Here I reference Jose Luis Canet's edition of the *Comedia*, instead of the *Tragicomedia*, in order to emphasize the hypotheses that the fifteen acts that were added to the first *auto*, among their many functions, serve to dismantle epistemological and literary paradigms such as scholasticism and sentimental fiction. I discussed these theories later in the article.

ing her scheme to the servant Zenara, «He querido dezirte lo dicho para que no vivas conmigo engañada, porque ya es tiempo de salir a fingir mi resurrección» (Silva 171). Felides further summarizes her trick: «y ella con sus hechizos hizo parecer todo lo passado para se vengar de los criados de Calisto, porque le querían tomar lo que su amo le había dado, y hizo con sus encantamientos parecer que era muerta, y ahora fingió haver resucitado» (Silva 578). Finally, Polandria reprimands her *criada* Poncia for believing in the hoax: «¿Cómo diablos dirá lo que no vio? Ora cree que es el diablo, y no otro» (Silva 579). Again, Hinrichs describes the resuscitation as a chivalric reconquest of her hometown, arguing that the protagonist transforms into an archetype that transcends death. He also ties into the themes of impurity via the loss of virginity and *thanatos* in the *La Celestina* (68). As valuable as these readings are for highlighting the text's challenge of authority and blood symbolism in the text, they do not consider that the resurrection not only results in Celestina's reconquering the town, but also in the text's overall defiance of Christian dogma and blood purity.

Celestina's deceptive resurrection denounces the atmosphere of fifteenth and sixteenth-century Castile, where appearances was of utmost importance and false rumors spread quickly. The bawd allegedly returns to «enmendar la vida de acá, para con las obras dar el enxemplo con aviso de lo que allá passa, pues la misericordia de Dios fue de bolverme al siglo a hazer penitencia» (Silva 191). Although the reader knows that the resurrection is a farce, the other characters treat the act as a serious miracle. Pandulfo voices the importance of this event: «Señora, agora no se habla de otra cosa sino en tu resurrección» (238), while Felides blasphemously describes the protagonist's return as a miracle (Hinrichs 69). This ironic treatment of hell echoes and surpasses the triviality with which the afterlife is treated in the original *La Celestina*. Indeed, the original work suggests that many of the main characters are destined for hell as a result of dying without the required Catholic confession.

In addition to clarifying the resurrection's outrageousness, Silva outwardly conforms to orthodoxy by creating characters who appear as redeemed versions of their original counterparts. Consider, for example, Felides's advice to Sigeril: «Dexa ya, Sigeril, la vanidad de dioses vanos, y adora aquel solo que yo por Dios adoro y conozco» (Silva 441). His comments are quite the opposite of Calisto's affirmations that he is more devoted to Melibea than to the Christian God (Penney 128-129). Although Silva apparently evades any true heresy, the Inquisition indexed the book in 1559 (*Index* 531). By contrast, *La Celestina* circulated in Castile unhindered by official censoring authorities for more than a century after its original publication (Green, «The Celestina and the Inquisition» 211; «Additional Note» 71). In fact, the Holy Office did not veto Calisto's sacrilegious lines until the seventeenth century and there is no record of *La Celestina* in the hefty 1557 or 1559 Valdés Indices. Several early six-

teenth-century efforts to index the text proved unsuccessful (Gagliardi 59-60). Consequently, the oeuvre appears to have remained uncensored until the mid-seventeenth century, when the Sotomayor Index censored some fifty lines, mostly spoken by Calisto in equating Melibea to divinity (Green, «The Celestina and the Inquisition» 211-216; Gagliardi 73-74). *La Celestina's* sustained evasion of excision thus contrasts with the almost immediate, full suppression of *Segunda Celestina*. Given the original comedy's early resistance to censorship, Silva, and most readers of the best-seller, may have read the expurgated passages.

While *La Celestina* side-stepped actual censorship, the tragicomedy did, however, meet widespread disapproval by sixteenth-century Christian moralists (Green, «The Celestina and the Inquisition» 213; Gagliardi 59). Silva's text surpasses such opprobrium, as nowhere is this irreverence more overt than in Celestina's resurrection. The much quicker reaction of censors to *Segunda Celestina* reveals that sixteenth-century authorities considered her return from the dead a threat to religious orthodoxy. While Hinrichs interprets the resurrection as a kind of chivalric redemption, I maintain that irony, more than heroism, are at play here, and that the sequel disguises serious social criticism in a cloak of satirical sacrilege. Because censoring authorities considered the sequel more heretical than the original text, Silva's book achieves a more aggressive imputation than the original bestseller. Indeed, several characters employ miraculous language to describe Celestina's satirical revival:

AREÚSA: ¡Ay, tía señora!, espantadas nos tienes en ver cuanto dizes[...] ¡Oh, madre Celestina!, ¡qué maravilla tan grande ha sido ésta de tu resurrección?

PUEBLO: Madre, espantados nos tienes de lo que dizes, mucha honra nos harías en decimos algo de lo que allá viste. (Silva 190-191)

This tone of awe and fear, as well as *El Pueblo's* desire to hear Celestina's account, parody earlier literary acts of raising the dead. We find, for instance, several medieval examples of language comparable to *Segunda Celestina's*, such as in Holy Mary's resurrection of two devoted mothers in Alfonso's *cantigas*.⁴ *Cantiga* 21 tells the story of a mother who, after her infant dies shortly after birth, takes the lifeless newborn to the monastery, lays him before the altar, and prays to the Blessed Mother, who restores him to life. A Castilian prosified refrain appears after each of the following verses: «Santa María[...] quando ella quesier e muertos resurgir»[...] Ca tu soa es a que mio podes dar[...] groriosa Sennora, sen tardar/dá-mio vivo, que aja que ti gracir[...] menyó tornou en vida/por prazer

4.— The resurrection motif appears in *Cantigas* 11, 21, 26, 122, 224, 241, and 391. I analyze 21 and 122 for the purpose of focusing on women whom the Virgin restores to life.

da Virgen santa conprida[...] Quand' esto viu a moller, ouve pavor» (Alfonso, *Cantigas de Santa María* 113; *cantiga* 21, vv. 45-59).

Similar examples of resurrection as a kind of reward for Christian feminine devotion appear in *cantiga* 122, the *Libro de Apolonio*, and the *Libro del Caballero Zifar*. *Cantiga* 122 recounts, «Cómo Santa Maria resucitó a una infanta, hija de un rey, que después fue monja y muy santa mujer» (Alfonso, *Cantigas* 188).⁵ In this purportedly autobiographical song, Alfonso's mother takes her deceased daughter to the Virgin's chapel where she affirms her faith that the saint will resuscitate her: Mary again revives the dead infant. When, in *Libro de Apolonio*, the king believes his wife Luciana has died, her companions throw her coffin into the sea. Doctors later rescue her and restore her to life, she then becomes an abbess, and husband and wife's *anagnórisis* unfolds as follows:

[Apolonio]: Por poco que con gozo non perdió la memoria; amos huno con otro viéronse en gran gloria,/car auiéles Dios dado grant gracia et gran victoria[...] Lloraua de los ojos como ssi fuesse su padre[...] Por la çibdat de Effesio corrié grant alegría,/auién con esta cosa todos plazentería;/mas llorauan las duenyas dentro de la mon-gía,/ca sse temién de la sennyora que sse quería yr ssu vía. (*Libro de Apolonio* 204; vv. 587-597)

Luciana describes the widespread, joyously tearful response to her resurrection, attributing the miracle to the grace of God. Indeed, the scene fits into the Christian model of revival as an accolade for piety. The trope of the resurrected lady reemerges in the *Libro del caballero Zifar*, with the Virgin's miraculous revival of Grima, the lady of the villa Galapia, whose friends mistake her unconsciousness for death (Olsen 21).

Todas las dueñas que y estauan fueron mucho espantadas e maravillaronse[...] vieron a su señora que abrio los ojos e alço las manos ayuntadas contra el çielo e dixo asy: 'Señora, Virgen Santa Maria[...] Ca me tornaste por la tu santa piedat de muerte a vida'[...] Todos los que y estauan oyeron muy bien lo que dezia, e enbiaron mandado a los caualleros de commo su señora era biua. (*Libro del caballero Zifar* 120)

Areúsa's and Elicia's fearful marveling thus echoes that of Grima's ladies. Like grieving mothers in the *Cantigas*, both Grima and Luciana are

5.— This selection, which appears as number 21 in Jesús Montoya's edition is *cantiga* 122 in *E* and *T*. Volume I of Mettman's edition, which concludes with *cantiga* 100, lacks these verses. Volume II was unavailable when I wrote this article. I cite two editions because each contains a different example of a feminine resurrection miracle.

exemplary Christian—or Christianized⁶—women, and three of them are model mothers. Luciana’s revival results in her assuming a religiously authoritative position. News of her rebirth spread quickly through Effesio igniting tears of joy in many of the kingdom’s subjects, as well as fear in the nuns, not unlike the grieving mother’s initial «pavor» upon witnessing the miracle in *cantiga* 21. Grima’s resurrection is dually edifying in that Mary, the ultimate model of female sanctity, brings back the exemplary woman, not unlike the way the *cantigas* make clear that only Mary shares Christ’s power to raise the dead. In sum, the Virgin Mary, symbol of Christian maternity, answers the prayers of devout Catholic mothers.

Like the women in the medieval examples above, Silva’s Celestina attributes her false miracle to the will of the Christian God. The go-between responds to Areúsa’s and Elicia’s exclamations of fear and disbelief: «¡Dad las gracias a Dios que acá tornar me dexó!» (Silva 177). Furthermore, just as Apolonio receives Luciana and the *dueñas* greet Grima, Areúsa and Elicia react to their surrogate mother’s return with fear, followed by joy. Nevertheless, Areúsa’s and Elicia’s exclamations, highlighted in the following passage, span six pages: a much more extensive, dramatic reception compared to the few verses or paragraphs on the rebirths in the *Cantigas*, *Libro de Apolonio*, and *Libro del Caballero Zifar*: «¡Ay, váleme la Virgen María, no sea algún fantasma que nos quiera matar! [...] ¿Y qué hombre pudiera venir a quien yo más quisiera que a ti? [...] ¡lloro de gozo de te ver [...] cuán perdidas sin ti hemos estado! [...] holgarme he contigo, que, en mi ánima, no puedo aún acabar de creer que eres tú [...] ¡Ay, madre!, por cierto, más huelgo yo de tales besar que cuantas manos de galanes puede haver» (Silva 177-178).

Sixteenth-century readers familiar with literary traditions of the thirteenth and fourteenth centuries, as well as biblical stories, would no doubt have considered unorthodox this purportedly miraculous resurrection of a brothel administrator, the opposite of the lady of Galapia and the devout mothers in the *cantigas* and *Libro de Apolonio*. Silva increases his go-between’s shock value by placing her in the role of the figure happily greeted by her followers after her resurrection from Hell. In the *Cantigas*, the Virgin intervenes to right a wrong (MacDonald 318). Her interposition in *Libro de Apolonio* and *Libro del caballero Zifar* achieves similar results, since the wrongs in these texts include the untimely deaths described above. Viewed as ironically restoring harmony, Celestina’s revival contaminates the medieval model of justice, since the go-between’s crimes render her an unlikely candidate for the divine intercession that typically results in resurrection. While the protagonist claims that God

6.— *Libro de Apolonio*, a Byzantine novel, features pagan characters, but medieval writers often recreated classical figures and personas with Christian traits. For instance, Luciana serves the Criador and dresses more like nun than an ancient temple priestess (Monedero 48).

has brought her back to life to amend past wrongs, many would recognize the famous bawd's hypocrisy when she explains the truth behind her trick: «Todo esto es autorizar más mi persona, estimar más mi fama, dar más crédito a mi poder; porque, habiéndome visto muerta y viéndome agora biva, ¿quién dudará de mis artes?, ¿quién no temerá mis conjuros? ¿A quién faltará esperanza en mi saber?[...] A la fe, hijas, pues agora lo podéis decir con razón, que traigo más ciencia que llevé» (Silva 180). The language of authority and power that Celestina employs here even appear to usurp divine authority. In other words, she makes clear that she stages her resurrection not to amend crimes, but to bolster her profile as go-between. The *alcahueta* thus contrasts with the women in the four earlier texts. In this way, Silva tests the limits of the trope of the Christian God's resuscitation of the Madonna-like lady/mother, or resurrection as reward for saintly femininity or Marian maternity. Here, Celestina legitimizes her experiences in Hell with testimony, while Elicia responds with marvel. Posited this way, the resurrection recalls and inverts the hagiographic ideas of witnessing tied to miracles.

Returning to Silva's time, *La Relación que dio Álvar Núñez Cabeza de Vaca* (1542) also reworks the medieval resurrection theme in the midst of sixteenth-century censorship practices. In the eight years following their shipwreck off the coast of Florida in 1527, Núñez and several other survivors travelled to the area that currently constitutes the U.S. Southwest where they encountered various indigenous communities. Núñez, who became a healer, claims in one episode to have revived a deceased Native American:

Vinieron muchos indios en busca de Castillo que los curasse y él los encomendó a dios nuestro señor[...] le suplicamos les diessemos salud[...] yo vi que el enfermo que yuamos a curar que estaua muerto[...] estaua mucha gente al derredor del llorando: y su casa desecha que es señal que el dueño está muerto. Y ansí quando yo llegué, hallé el indio los ojos bueltos y sin ningún pulso y con todas señales de muerto. Yo le quité una estera que tenía ençima con que estava cubierto y lo mejor que pude supliqué a nuestro señor fuesse servido de dar salud a aquel y a todos los otros que della tenía necesidad. E después de santiguado y soplado muchas vezes dixeron que aquel que estava muerto y yo avía curado en presencia dellos se avía leuantado bueno y se auía paseado y comido y hablado con ellos y que todos quantos avía curado quedauan sanos[...] esto causo muy gran admiración y espanto y en toda la tierra no se hablaua en otra cosa. Todos aquellos a quien esta fama llegaua nos venían a buscar para

que los curéssemos y santiguéssemos sus hijos. (Núñez 158-164; emphasis added)

The italicized words in this passage, compared with those from *Segunda Celestina*, highlighted above, suggest that Núñez's account of the resurrected *indio* coincides linguistically and thematically with Celestina's rebirth. However, unlike Silva, Núñez recounts a marvelous resurrection with the verisimilitude necessary to convey a truthful account to the Crown: an aspect typical to New World chronicles (López de Mariscal 30-31). As Stephanie Merrim points out, he stresses that the merit of his writing as a gesture of royal service and guide for future travelers was inspired by his observations (90, 93). By contrast, Celestina does not purport to relay truthful testimony, but rather, to deceive her listeners. While she fraudulently emphasizes the event's credibility, the text lacks the purported verisimilitude common to medieval and early modern chronicles. Despite her attempt to legitimize her return to the world, Celestina's revival contrasts with the serious tone of Núñez's *Relación* in that her revival ridicules the Christian resurrection tenet.

Another point of comparison between Núñez's and Silva's texts suggests that the latter parodies a popular literary convention of his time: the «función testimonial» (López de Mariscal 31) communicated by phrases such as «yo he visto.» Common to narratives of discovery and conquest like that of Núñez, the convention also appears in Celestina's resurrection:

CELESTINA. Aquel Sempronio[...] yo lo vi, en los infiernos abrasado.

ELICIA: ¡Qué de cosas debes allá haver visto, en el otro mundo!

AREÚSA. ¡Cómo las deve haver visto!

CELESTINA. He visto, hija, tanto, que no se puede dezir; y agora más tiempo es de descansar de mi camino que de saber nuevas de lo que allá passa.

[ELICIA]. ¡Ay, dinos ahora algo, tía!

AREÚSA. ¿Qué más ha de dezir que verla[...]? ¿Y para qué quieres tú ver ni saber más? (Silva 178-181)

This exchange conveys the idea of Celestina as messenger of incredible events seen in another—if not new—world. In effect, Areúsa and Elicia address their interlocutor as if she had traveled to a distant land: in this case, the afterlife. Here, Celestina legitimizes her experiences in Hell with testimony, while Elicia responds with marvel. As López de Mariscal points out, a singular *yo* conveys a stronger sense of verisimilitude and testimonial force to perceived extraordinary events than the plural *vimos* (31). Posited this way, Celestina's resurrection inverts the

motif of witnessing tied to miracles. In the bawd's revival, the marvelous combines with the ethnographic telling of strange but true events that set the tone in the second part of the *Relación* (92). Núñez alerts the reader to incredible but true events: «Lo cual yo escreví con tanta certinidad que aunque en ella se lean algunas cosas muy nuevas y para algunos muy difíciles de creer, pueden sin dubda creerlas» (Núñez 20). The remarkable truth-telling that appears in Núñez's later *Relación* changes the way the reader may interpret Silva's appropriations of these conventions. Since *Celestina* returns in a miraculous framework, we may read through a satirical lens her eyewitness reports of her observations in the afterlife. *Celestina*, like Núñez and other explorers who claimed to witness marvels first hand, bears news from a strange, distant world: in this case, the afterlife. *Celestina*, a sorceress condemned to hell, is revived in what appears to be a parody of both the miraculous and the marvelous. Such a satire trivializes the seriousness of the allegedly truthful accounts of miracles, parallel to the way the original *La Celestina* derides sentimental fiction and scholasticism (Iglesias 2009; Canet 2011). Consequently, *Segunda Celestina*'s fictitiousness allows Silva to appropriate *La Celestina*'s practice of inverting tropes, since he depicts a clearly invented miracle. Moreover, he leans on a bestseller's fame to stage his criticism, thereby assuring that his censure reaches a wide audience.

Silva's text also questions obligatory conversion by trivializing the miraculous. Indeed, the bawd's return challenges a pillar of Christianity that was forced upon converts required to make public displays of their acceptance of this belief. Later texts, such as Miguel de Cervantes's «Entremés del retablo de las maravillas» (1615), convey similar reproaches of Old Christian anxiety and hypocrisy. In his *entremés*, Cervantes addresses the state of contemporary drama and uses the audience's gullibility to question blood purity (Gerli, «*El retablo de maravillas*» 478). In a story similar to «The Emperor's New Clothes,» the *Retablo*'s onlookers dare not confess they see an empty stage, lest they be taken for one «que tenga raza de confeso» (1086). Indeed, the fear of being labeled a *converso* was so great that it compelled Old Christians to feign seeing frightening images in accordance with other onlookers. In a similar vein, Silva's parody of resurrection has several functions. The hoax highlights the foolish credulity of those who believe that *Celestina* has truly risen. The texts thus parody the Inquisitorial reliance on speculation.

Celestina's hoax also transposes miracles and legitimizes the unorthodox. Reconsidering how the bawd reveals her staged resurrection, cited above, shows how Silva aligns black magic—albeit artificial—with authoritative knowledge. The relationship between this magic and the second *Celestina*'s role as a go-between merits commentary. Aside from the lack of true witchcraft, this sequel most notably lacks *philocaptio*, or a love spell, which some scholars generally consider crucial in *La Celestina*. In-

deed, in the original bestseller, Celestina's conjuring of the demon Plutón is her ticket to Melibea's house. In *Segunda Celestina*, the devil's alleged relationship to the go-between modifies the plot where it should, according to the genre: in the go-between's access to the beloved's home, her mediation on behalf of Felides, and the lovers' union.

QUINCIA. ¡Válala al diablo la vieja! Señora, mala muerte me tome si Celestina, la que resucitó, no está allí.

POLANDRIA. Ay, señora, por tu vida, que suba, y dezirnos ha algo del otro mundo; que muero por vella, que es maravilla. (Silva 311)

In this exchange between lady and servant, a tone of admiration resounds as Silva redeploys Celestina's conjuring in an equally heterodox scene. Polandria's interest in the reborn bawd's eye-witness account is one way in which the *alcahueta* accesses the lady's house. The go-between highlights the devil's absence from her interview with Polandria; indeed, she describes the visit as a «¡maravillosa burla! [...] ¿Quién como yo supiera rodear tan bien y tan sin sospecha este negocio? ¡Y cómo le hize entender lo que me complía, vendiéndogelo por su provecho, siendo en su daño y mi provecho!» (329). Here, black magic, or at least its surface idea, is an essential part of the plot, as it is in *La Celestina*. While the witch makes no Satanic pact as in the original bestseller, the devil lingers on the protagonist's entrance to the lady's house via her resurrection.

Because most of the characters in *Segunda Celestina* believe news of the bawd's return, this false verisimilitude inverts the serious trope of the marvel that reemerges in travel narratives and ethnographic accounts. Both Núñez's chronicle and Silva's sequel stem from similar literary traditions: the hagiographic *cantiga*, Byzantine novel, and novel of chivalry. Silva satirically positions his protagonist as a source of knowledge, or an authority on strange but true events. In this case, the retired prostitute is not only an expert mediator, she is also an authority on another, if not «New,» world, as Areúsa's sacroprofane remark regarding her adoptive mother's glorious knowledge evinces: «¡Ay tía, señora mía, y qué gran Gloria es oírte dar los consejos y avisos que das a todo el mundo, y la gran abundancia de sabiduría que tienes!» (179). Here Areúsa depicts the bawd as an authority on the afterlife; the irony is abundantly clear to readers aware of the fabricated miracle. Thus, *Segunda Celestina* subverts serious resurrections, adapting the *La Celestina*'s use of humor to defy mainstream models of knowledge and writing.

This section has compared varied genres of fictional and historical writing to scrutinize how Silva employs language common to hagiographic and chivalrous literature, as well as chronicles of discovery and conquest. In doing so, he satirizes the idea of the revealer of unbeliev-

able events. Indeed, the second *Celestina*, with repentance as false as her resuscitation and intentions as sinister as in *La Celestina*, relies on the other characters' naiveté, as well as the Christian resurrection tenet. Silva inverts tropes in his appropriation of the medieval go-between figure, thus calling into question the social practices that privileged Old Christian lineage to the extreme.

Some Comments on Medina del Campo 1534

The previous section explored how Silva's resurrection of the go-between functions as a literary and social denunciation. A study of the prints in the earliest conserved edition of *Segunda Celestina* (Medina del Campo 1534) will now reveal how Silva's comedy in dialogue visually dismantles religious paradigms.⁷ The initials beside the text show how *Segunda Celestina* visually inverts resurrection themes. *Cena X* (figure 1) opens with a male figure standing before a cross, beside a creature which, for its halo, appears to be *agnus Dei*, or the lamb of God. The initial appears below the epigraph: «Felides pregunta a Sigeril si es verdad la resurerecion [sic] de Celestina,» and opens the *cena* in which Felides and his henchmen Sigeril and Pandulfo discuss Celestina's resurrection. Here the three characters employ the inverted trope of eye-witness testimony. The best plot *Celestina* can weave is one of false saintliness, an idea to which Pandulfo alludes in his descriptions of the untrustworthy fox and the ability to «tornarte de otro pelo» within three days after saintly confession (Silva 205). The resurrected lamb of God contrasts with Celestina's hypocritical resurrection.

FELIDES. ¿Qué cosa es Sigeril? Es verdad que ha resusitado aquella honrrada dueña?

(SIGERIL). Por Nuestra Señora: señor, yo la ví[...] si es fantasma o no no lo sé: mas ver qué santa viene y predicadora no lo podrías creer[...]

7.— Pedro de Mercado appears to be the book's «corrector» as stated in the original long-form title listed in the Works Cited page. Pedro Tovans appears at the end of the book as the printer: «Acabóse la presente obra en la muy noble villa de Medina del Campo, en casa de Pedro Tovans en el coral de boeys. Año de M.D. xxxiiij a xxix de Octubre» (583). Joseph Snow's valuable *Catálogo de Ilustraciones añadidas* did not include these images. He mentions that a 1534 copy of Silva's comedy had recycled blocks from the same series used in Juan Bautista Pedrezano's and Estefano da Sabio's editions of *La Celestina*, printed in 1531 and 1534, respectively (Snow, «La iconografía» 61). Although Snow does not specify which edition of *Segunda Celestina* he references, it is unlikely that the reference is to Medina del Campo 1534, because the only visual material in this copy consists of an elaborate frontispiece, three decorative initial capitals repeated throughout the forty scenes, and three final panels depicting the Assumption.

PANDULPHO. La major [sic] trama que ella puede tramar es con hipocresía y santidad urdir para texer sus telas, que con este hilado podrá ella mejor urdir tu tela con Polandria que el de las madexas texó el de Calisto y Melibea[...] ¿No sabes[...] que muda la piel la raposa, mas su natural no despoja? ¿No te acontece venirte de confessar un santo y de ay a tres días tornarte de otro pelo? (Silva 205; our emphasis).

The unorthodox text clashes with other prints. The image that inaugurates *Cena XVI* (figure 2), an initial illustrating a figure possibly shielding his eyes from miraculous light, recalls Christ's appearance to St. Paul. This revelation results in blinding, followed by the saint's conversion to Christianity. Celestina's satirical salvation—that is, her false rebirth and desire for repentance—ironically invert the miraculous revelation pictured in the initial.

Cenas XIV, XVII, and XIX's xylographs all depict the woman shown in figure 3. Her covered head suggests modesty, while the vessel that she holds could recall myrrh-bearing Saint Martha, whose brother Lazarus was revived by Christ. Alternatively, the object in the figure's hands may draw from Martha's use of holy water to defeat a dragon: a story that appears in Jacobo Vorágine's *Legenda áurea* (ca. 1260) (410). The hagiographic anthology circulated widely throughout the Iberian Peninsula in the fifteenth and sixteenth centuries, which suggests that printers and readers could have been familiar with the legend (Vorágine 376; Morrás 16). Alluding to Saint Martha thus adds another layer of significance to Silva's text, as the serious witnessing of Christ raising Lazarus from the dead contradicts Celestina's trickster auto-resurrection. The visual that the text evokes through the *manto* that Pandulfo pays Celestina on behalf of Felides, as well as Celestina's promise to «dar oy cuatro bueltas a mi rosario» (Silva 302), undermine Saint Martha's cloak-covered body, her submissive kneeling posture, and her saintly halo. The serious miraculous image in the historiated initial again clashes with Celestina's hypocritical saintliness: «Si por camino de santidad nos vamos, que somos ya tomados con el hurto» (Silva 306). Baranda notes that this line hails from Celestina's meeting with Melibea, after which the bawd mutters: «Si con el hurto soy tomada, nunca de muerta o encorozada falto, a buen librar» (IV, 86; Silva 306, note 17). Indeed, the woodcut depicting a model of a saintly feminine figure poses a disjuncture with Celestina's signature false piety.

Cena XV's initial evokes a similar effect if read as a reference to Revelations 10. Figure 4 of a male figure kneeling in prayer before a body of water and a hovering celestial face recalls the biblical story of the resurrected

Jesus's appearance to disciples by the Sea of Tiberias (Juan 21:1, 4).⁸ Here, another serious rebirth accompanies the story of the revived sorceress, a parallelism that would have been jarring to readers familiar with the biblical tale. Again, Pedro Tovans, the type-setter, has placed a woodcut depicting a serious revelation episode alongside the impious Celestina, perhaps to put an orthodox stamp on the text, to remind readers of a true revelation. This unusual juxtaposition reminds readers of a true Christian miracle in contrast to the false miracle of the text.

The final images in the text—the three engravings of the Virgin Mary placed above a 54-stanza poem recounting her «Nueva coronación» (figure 5)—appear at the end of Silva's comedy. The inscription in the center reads: «Assunta es maria sup corum angelorum» (fol. 132r). Once again, the images depicting the Virgin's glorious assumption and the religious poem that they illustrate contrast with varying moments and themes throughout the main body of the text. The crowning of the risen Virgin occurring in the center woodblock may serve as a redemptive counterpart to the textual image of a miter-crowned go-between that the prostitute Palana describes in *cena 2*: «Como si no supiésemos aquí quién es Celestina, á cabo de ser coronada tres veces por alcahueta» (Silva 347). The euphemism alludes to the practice of forcing women accused of procuring to wear a type of headdress that resembled a crown or a Bishop's head cover (Baranda 347). Additionally, throughout the *Segunda Celestina*, as in Rojas's original, the eponymous protagonist is called «Madre Celestina.» Hence her stand-in daughter, the prostitute Elicia, addresses Celestina, her brothel «mother», as «Madre» (112, *auto 3*). Similarly, the Pueblo's passage discussed above begins «¡Oh, madre Celestina, ¿qué maravilla tan grande ha sido ésta de tu resurrección?[...] Madre, espantados nos tienes de lo que dizes» (Silva 190-191). The Marian images thus clash with vocative references to Celestina as «madre.»

The final woodcuts also offer an edifying afterward to the comedy's apparently happy ending. Polandria and Felides marry, as do their servants Poncia and Sigeril, and order is restored. This occurs in the final *cena*, after an exchange between Polandria, Poncia, and Felides concerning Celestina's negative qualities (her sharp tongue and astuteness) vis-a-vis her (few) virtues. Felides compares his union with Polandria as a conversion: «con la gloria del bien que en los braços tengo[...] para más en ti estar convertido[...] que milagrosamente tengo vida» (Silva 568). Polandria appears equally concerned with lineage: «Mañana embíes a pedirme a mi madre en casamiento; y hay un gran bien para ello, y es que yo supe hoy della que la manda que mi padre hizo, que casasse con

8.— «Se manifestó Jesús otra vez a sus discípulos en el mar de Tiberias[...] esta era ya la tercera vez que Jesús se manifestó a sus discípulos, habiendo resucitado de los muertos (Juan 21: 1, 4, ed. Mundo Hispano).

hombre que fuesse de mi linaje, no pudo perjudicar mi mayorazgo, por cuanto mis agüelos lo dexaron libre de la tal restitución» (Silva 575). In her concluding speech, Poncia instructs Polandria on honor and virtue, linking these qualities to civil obedience and *limpieza*: «con la virtud se hazen los hombres esentos de las leyes, y por falta de virtud se sujetan a las leyes y punición[...] y con la gloria de haver conservado el preuilejo de nuestra limpieza[...] nos vamos a acostar» (Silva 582). The comedy thus ends on an ironic, multi-layered note. On the one hand, the lovers marry outside their caste, as Silva himself did, but which Calisto and Melibea—who some scholars argue to be of disparate *linajes* (Martínez Miller 101, 107; Bravo-Villasante 1-2)—never achieved. On the other hand, Poncia's didactic conclusion feeds into the images of the virtuous Virgin that continue the edifying tone with which the story of the revived brothel mother ends. Perhaps the Marian images enclose the story in an exemplary message of saintliness and thereby deliver Silva's scandalous comedy and denunciation of practices based on blood purity in a more pious package to readers. This would have been particularly possible because due to the renewed trend in Marianism and the image of the Virgin as the exemplary woman in fifteenth-century Spain (Morrás 13-14).

The initials and the final woodcuts of the Virgin cause Celestina's resurrection to stand out to readers. Indeed, the initial capitals, beside the story of a mock-resurrected sorceress turn into visual manifestations of Christianity's distinguishing tenets—miracles and resurrection—in contrast to the text's sacro-profanity: a combination of mixed messages that again invites a reading of Silva's sequel as one that challenges blood purity. The broken borders around each image suggest that by 1534 the blocks used to create them had already been worn with age, which means that they were likely not cut for Silva's text but had appeared in previous publications. This was common practice, as woodblocks were costly, and printers often reused them in popular works (Norton xix, Lucía Megías 465). Printers had little capital to invest in new printing equipment in sixteenth-century Spain (Lucía Megías 467). Given that the blocks in Medina del Campo 1534 depict miraculous scenes, they were probably recycled.⁹ And yet, although reused blocks may have departed thematically from the text, their predominant position still allowed them to hold a privileged place in the reader's eye. Indeed, they form part of the visual sense of the text, forming an alternative story, even when not historiated (Infantes 94-95, 98). Tovans was a small-scale printer, and very few of his productions survive (Pérez Pastor 481). While the blocks' origins are, therefore, obscure, we do know that he printed a copy of Diego San Pedro's *Las siete angustias de nuestra señora*, as well as the anonymous *A las*

9.—Such was the case with *caballerías*, whose printers often recycled majuscules from liturgical works to copy medieval codices (Lucía Megías 465).

completas and *Despertador de peccadores*, and Luis de Montoya's *Meditacion de la passion para las siete horas canonicas* [sic] in Medina del Campo the same year that he printed *Segunda Celestina* (UCD Iberian Book project; Mateo Ripoll 455).¹⁰ Both are possible points of origin for Medina del Campo 1534's woodcuts, which closely resemble those found in the religious texts that Infantes describes in his inventory of early books printed in Spain: Thomas Kempis's, *De imitatione Christi* (1520), *Missale Benedictinum* (1521), *Las lecciones* [sic] *de Job trobadas por vn reuerendo y deuoto religioso de la orden de los predicadores con vn Infierno de dañados* (1524), and Alexandro Anglico's *Tractado muy útille* [sic] *de las obras de misericordia* (1530), to name only a few (100-101). The majuscules in these and other works in Infantes' inventory depict hagiographic scenes, including Christ's life and the Assumption (100-103). Just six years after *Segunda Celestina*'s publication, Tovans printed Pedro Ciruelo's *Reprobación de supersticiones de hechicerías*, which explicitly condemns the type of superstition and black magic, albeit false, featured in Silva's sequel (Mateo Ripoll 443). Tovans's edition of Ciruelo's popular treatise flaunts Juan de Vingles's xylograph designs, which, though much more detailed and ornate than *Segunda Celestina*'s prints, depict similar scenes, such as devoted figures kneeling before Christ's crucifixion (Mateo Ripoll 451).

That Silva's text adopts woodcuts that likely appeared in religious works both before and after 1534 suggests that *Segunda Celestina*'s woodblocks could have been intentionally chosen. The idea is provocative, considering the sacred images beside blasphemous themes that the reader encounters upon engaging with the book. As shocking as it must have been for *La Celestina* fans to discover that the *alcahueta* had risen from the dead, the images of saintly figures decorating a deviant story could have been equally as reassuring. Tovans's copies of the tragicomedy printed between 1530 and 1540 further suggest that the woodcuts in *Segunda Celestina* added shock value and could have resulted in the text being delivered to readers in a more pious package. These editions contain ornamental material commonly used in printed copies of the text (Penney102). The production of this copy coincides with Medina del Campo 1534, which means that Tovans had access to more mainstream *La Celestina* blocks, none of which appear in the sequel. Printers in the same town sometimes shared materials, and decorated initial capitals were easily sold and lent (Norton xix; Lucía Megías 465, 468). However, other than Nicolás del Piemonte's brief stay in Medina del Campo in 1511, Tovans appears to have been the only printer in the town during the first half of the sixteenth-century (Norton xix; Penney 102). For this

10.—No known copy of Tovans' copy of the *Meditación de la passion* survives. The British Library owns his reproduction of *Despertador de peccadores*, although no digital edition is available. The Iberian Book projects indicates that the Biblioteca Capitular y Colombina own *Las siete angustias de nuestra señora*. However, a search in their online catalog yielded no results.

reason, borrowing or renting *La Celestina* woodblocks would have been challenging. In other words, instead of visually imitating the bestseller, and further relying on its fame to sell copies of the sequel, the blocks in the Mercado-Tovans edition emulate those found in religious texts. The Marian images and verses do not appear in Venice 1536, Paris/Antwerp 1540, or Paris/Antwerp 1550, nor do the decorated initials. While these image-less editions likely did not shock readers, the xylographs in the earliest surviving edition reinforce the importance of the paradoxical miraculous tone in the text. Regardless of their original circumstances, the images of the Virgin Mary and other saints would seem incongruous to readers accustomed to the diabolic *Celestina* and her black magic—or the memory thereof—and the heterodox lines and scenes characteristic of both the original *La Celestina* and the sequel. In this case, the saintly images would most likely have struck readers as paradoxical. The blocks of the Virgin conclude both the exogamous union that «corrects» Calisto and Melibea's forbidden marriage and Poncia's Plautine diatribe on qualities—virtue, meekness, honor, and honesty—that contrast with *Celestina*'s character, thus forming a purifying seal to the contaminated story. The juxtaposition may, therefore, edify and contain the story upon superimposing the pillars of Christianity onto a sacrilegious textual world.

To conclude, the sequel's manifests both visually and thematically what Albert Sicoff described as the impurity that certain Spanish officials sought to eradicate (9). *Segunda Celestina*'s multiple inversions, combined with Rojas's and Silva's ties to the *converso* community, achieve more than editorial success. This article has suggested that Silva read *La Celestina* as a challenge to paradigms, as well as a reaction to marginalization due to prevailing notions of purity and orthodoxy. The sequel's author thus appropriates established notions of impurity and the Christian Resurrection theme through the iconic Iberian figure of the go-between. The revival of the murdered go-between trivializes key events in *La Celestina*—namely, the deaths of *Celestina* and the central characters—to invert conventional literary tropes and prevailing socio-religious paradigms. If the state considered a perceived stained ancestry a threat to religious homogeneity, Silva's text challenges social, religious, and literary hierarchies via a metaphorical contamination. By undoing key moments in *La Celestina*'s plot, the sequel appropriates the original bestseller's interrogation of literary models for which Canet and Iglesias have argued. Silva thus maintains enough fidelity to the original text to continue the bawd's story, while simultaneously contaminating and subverting it. The points of similarity with medieval and contemporaneous travel writing that I have demonstrated reveal that *Celestina*'s renewal, juxtaposed against the serious, religious woodcuts within the Pedro del Mercado edition, gives an additional diabolic twist to the important biblical theme of miracles. Examining the ways that Silva's sequel calls into

question the notion of blood purity and the dominant Catholic doctrine has highlighted the mutually productive relationship between *La Celestina* and *Segunda Celestina*, as well as the ways in which the text dialogues with other literature possibly influenced by the social climate of the time.

List of Figures



Fig. 1. Decorated initial depicting Christ/*agnus dei* (Courtesy of the Hispanic Society of America, New York)



Fig. 2. Decorated initial depicting St. Paul (Courtesy of the Hispanic Society of America, New York)



Fig. 3. Decorated initial depicting St. Martha (Courtesy of the Hispanic Society of America, New York)



Fig. 4. Decorated initial depicting *Revelations* scene (Courtesy of the Hispanic Society of America, New York)



Fig. 5. Woodcuts depicting the Assumption from «Nueva coronación»
(Courtesy of the Hispanic Society of America, New York)

Works Cited

- ALFONSO X, «el Sabio,» King of Castile and León. *Calila e Dimna*. Ed. Alberto Cacho Blecua and María Jesús Lacarra. Madrid, Castalia, 1985.
- . *Cantigas*. Ed. Jesús Montoya. Madrid: Cátedra, 1988.
- . *Cantigas de Santa María (cantigas 1 a 100)*. Edición de Walter Mettmann. Madrid: Castalia, 1986.
- . *Songs of Holy Mary*. Ed. Connie L. Scarborough. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000.
- ANGLICO, Alexandro. *Tractado muy útil[e] [sic] de las obras de misericordia*. Medina del Campo: Pedro Tovans, 1530.
- BARANDA, Consolación. Introduction. *Segunda comedia de la Celestina*. By Feliciano de Silva. Ed. Consolación Baranda. Madrid: Cátedra, 1988.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen. «Otra interpretación de *La Celestina*.» *Ínsula*, vol. 14, 1959, pp. 1-2.
- CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. «Entremés del retablo de las maravillas.» *Obras completas*. Vol. 2. Ed. Juan Carlos Peinado. Madrid: Cátedra, 2005.

- Comedia de Calisto y Melibea*. Burgos: Fadrique de Basilea, 1499.
- Comedia de Calisto y Melibea*. Ed. José Luis Canet. Valencia: Publicaciones de la Universitat de Valencia, 2011.
- DA COSTA FONTES, Manuel. *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*. West Lafayette: Purdue University Press, 2005.
- DELICADO, Francisco. *Retrato de a Lozana Andaluza*. Ed. Jacques Joset and Folke Gernet. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- Despertador de peccadores*. Medina del Campo: Pedro Tovans, 1534.
- DOPICO-BLACK, Georgina. *Perfect Wives, Other Women: Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*. Durham: Duke University Press, 2001.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis. «Feliciano de Silva y el movimiento comunero en Ciudad Rodrigo.» *Archivos Leoneses*, 62 (1977), pp. 285-237.
- GAGLIARDI, Donatella. «La Celestina en el Índice: argumentos de una censura.» *Celestinesca*, vol. 31, 2007, pp. 59-84.
- GERLI, Michael. *Celestina and the Ends of Desire*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- . «El retablo de las maravillas: Cervantes's 'Arte nuevo de deshacer comedias'». *Hispanic Review*, 57-4 (1989), pp. 477-92.
- GILMAN, Stephen. *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of «La Celestina»*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana María. *Textual Agency: Writing Culture and Social Networks in Fifteenth-Century Spain*. Toronto: Toronto Iberic, 2013.
- GREEN, Otis. «The Celestina and the Inquisition.» *Hispanic Review*, 15-1 (1947), pp. 211-216.
- . «Additional Note on the Celestina and the Inquisition.» *Hispanic Review*, 16-1 (1948), pp. 70-71.
- HAMILTON, Michelle. *Representing Others in Medieval Iberian Literature*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- HINRICH, William. *The Invention of the Sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*. Woodbridge: Tâmesis, 2011.
- HOMZA, Lu Ann. *The Spanish Inquisition, 1478-1614: An Anthology of Sources*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2006.
- IGLESIAS, Yolanda. «Aspectos legales y sociales del matrimonio: un acercamiento desde *La Celestina* y sus continuadores.» *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 38-3 (2014), pp. 467-484.
- . *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- ILLADES Aguilar, Gustavo. *Fernando de Rojas y el taller salamantino*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999.
- INFANTES, Víctor. *Del libro áureo*. Madrid: Calambur Editorial, S.L., 2006.
- KAMEN, Henry. *Spain, 1469-1714: A Society of Conflict*. New York: Longman, 1983.

- KAPLAN, Gregory. «Landscapes of Discrimination in *Converso* Literature.» *Place, Space, and Landscape in Medieval Narrative*, edited by Laura Howes, University of Tennessee Press, 2010, pp. 121-137.
- Kathleen KULP-HILL, translator. Alfonso X, «El Sabio,» King of Castile and León: *Songs of Holy Mary*. Ed. Connie L. Scarborough. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000.
- KIMMEL, Seth. *Parables of Coercion*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- KEMPIS, Thomas. *De imitatione huius mundi et de contemptus omnium*. Miguel de Erguía: Alcalá de Henares, 1520.
- La Celestina*. Ed. Dorothy Severin. 3rd ed. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- LEA, Henry Charles. *A History of the Inquisition of Spain*. Vol. 1, 2. New York: The Macmillan Company, 1908.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina.»* Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- . «Reorienting medieval Spanish Travel Narratives.» *Yearbook of Comparative and General Literature*, 52 (2006), pp. 19-28.
- LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca. *La escritura y el camino: discurso de viajeros en el Nuevo Mundo: artículos reunidos*. México, D.F.: Bonilla Artigas Editores, 2014.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero y Ramos, 2000.
- Libro de Apolonio*. Ed. Carmen Monedero. Madrid: Castalia, 1987.
- Libro del caballero Zifar*. Ed. Cristina González. Madrid: Cátedra, 1983.
- MACDONALD, R.A. «Alfonsine Law, the Cantigas, and Justice.» *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry: Proceedings of the International Symposium on the «Cantigas de Santa María» of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700th Anniversary Year—1981*, edited by Israel J. Katz and John E. Keller, Madison, Medieval Seminar, 1987, pp. 314-328.
- MÁRQUEZ, Francisco. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1993.
- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de «La Celestina.»* Madrid: Editorial Gredos, 1968.
- MARTÍNEZ, María Elena. «Interrogating Blood Lines: 'Purity of Blood,' the Inquisition, and *Casta* Categories.» *Religion in New Spain*, edited by Susan Schroeder and Stafford Poole, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2007, pp. 196-217.
- MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús. *Index de livres interdits: Index espagnols 1551, 1554, 1559*. Vol. 5. Sherbrooke: Centre d'études de la Renaissance, Université de Sherbrooke, 1993.
- MARTÍNEZ MILLER, Orlando. *La ética judía y «La Celestina» como alegoría*. Miami: Ediciones Universal, 1978.

- MERRIM, Stephanie. «The first fifty years of Hispanic New World historiography: The Caribbean, Mexico, and Central America.» *Cambridge History of Latin American Literature. Vol. 1. Discovery to Modernism*, edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, Cambridge University Press, 1996, pp. 58- 100.
- Missale Bendictinum*. Medina del Campo: Pedro Tovans, 1521.
- MONEDERO, Carmen. Introduction and notes. *Libro de Apolonio*, edited by Carmen Monedero. Madrid: Castalia, 1987.
- MORRÁS, María. «Ser santa y mujer (Península Ibérica, Siglos xv-xvii)». *Medievalia*, 18-2 (2015), pp. 9-24.
- NORTON, Frederick J. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*. New York: Cambridge University Press, 1978.
- Nueva coronación. Fecha por un devoto de nuestra señora la reyna del cielo. Fecha y compuesta por diuina teologia: enl a qual se contiene de la forma y condición que esta reyna de los angeles fue assumpta y subida sobre los coros angélicos. Item mas cuenta como loas nueue ordenes dellos angeles y gerarchias reciben a su reyna: y lo que dize cada vno. Assi mismo cuenta delos instrumentos que tocan en sus bodas virginales*. Medina del Campo: Pedro Tovans, 1534.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvar. *La Relación que dio Álvar Núñez Cabeza de Vaca in Núñez Cabeza de Vaca: His Account, Life, and the Expedition of Pánfilo de Narváez*, vol. 1, edited by Rolena Adorno and Patrick Charles Pautz, University of Nebraska Press, 1999.
- OLSEN, Marilyn. «Hacia un concepto de la riqueza en el *Libro del cauallero Cifár: la aventura de Galapia*.» *Encuentros y desencuentros de culturas: desde la edad media al siglo xviii*. *Actas Irvine*, vol. 92, 1982, pp. 20-24.
- PENNEY, Clara Louise. *The Book Called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*. New York: Hispanic Society of America, 1954.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal. *La imprenta en Medina del Campo*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1895.
- PERUGINI, Carla. «Delicado, Francisco: *La Lozana andaluza*.» *Diccionario filológico de literatura española, Siglo xvi*, edited by Pablo Jauralde Pou, Castalia, 2009, pp. 343-346.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de autoridades*. Madrid: Gredos, 1990.
- . *Diccionario de la lengua española*. 22 October 2016.
- REDFIELD, Robert. «La resurrección y la ascensión de Jesucristo en el *Poema de mío Cid*.» *La Corónica*, 15-1 (1986-87), pp. 77-79.
- RIPOLL, Verónica Mateo. «Sobre una edición ignota de *Reprobación de supersticiones del maestro Ciruelo*.» *Dynamis*, 22 (2002), pp. 437-459.
- SILVA, Feliciano de. *Segunda comedia de la Celestina*. Ed. Consolación Baranda. Madrid: Cátedra, 1988.
- . *Segunda comedia de la Celestina, en la qual se trata de los amores de un cauallero llamado Felides, y de una donzella de clara sangre llamada Polandria*. Antwerp, Paris: 1540. Houghton Library, Harvard University.

- SILVA, Feliciano de. *Segunda comedia de la Celestina: en lo quall se trata de los amores de vn cauallero llamado Felides: y de vna doncella de clara sangre llamada Polandria. Donde pueden salir para los que lieren muchos y grandes auisos que della se pueden tomar. Derigida y endreçada al muy excelente e illustrissimo señor: don Francisco de çuñiga guzman: y de Sotomayor. Duque de Bejar: maros de Ayamonte y de Bibraleon. Conde de Belalcalçar y de Bañares. Señor de la puebla Alcocer con todo su vizcondado y dellas villas de Lepe: Burguillos y Capilla y justicia mayor d' Castilla. La qual comedia fue corregida y emendada por el muy noble cauallero Pedro d' Mercado: vezino y morador en la nobla villa de Medina del Campo*. Ed. Pedro del Mercado. Pedro Tovans: Medina del Campo, 1534.
- . *Segunda comedia de la famosa Celestina en la qual se trata de la Resurreccion de la dicha Celestina y de los amores de Felides y Polandria corregida y emendada por Domingo de Gaztelu secretario del Illustrissimo Señor don Lope de Soris embaxador Cesareo acerca la Illustrissima Señoria de Venecia: Año de 1536 en el mes de Junio*. Ed. Domingo de Gaztelu. Venice: Estephano da Sabio, 1536.
- . *Segunda Comedia de Celestina en la qual se trata de los amores de un cauallero llamado Felides: y de vna doncella de clara sangre llamada Polandria, Donde pueden salir para los que leyeren muchos y grandes avisos que della se pueden tomar Agora nuevamente impressa y corregida: Dirigida al muy illustrissimo señor Don Francisco de çuñiga guzman: y de Sotomayor. Duque de Bejar: maros de Ayamonte y de Bibraleon &c. Conde de Belalcalçar y de Bañares*. Paris? sold at Anuers, ca. 1550.
- SNOW, Joseph. «Ilustrando a Celestina en *Celestinesca*, 1976 a 2002: Un catálogo». *Celestinesca*, 39 (2015), pp. 329-356.
- . «La gran Celestina, ahora en versión de José Luis Gómez.» *Celestina, de Fernando de Rojas*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016: (14-51).
- . «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): Unas observaciones.» *Estudios sobre «La Celestina»*, edited by Santiago López-Ríos, Madrid, Istmo, 2001, pp. 56-82.
- SOLOMON, Michael and Juan Carlos Temprano. «Modos de percepción histórica en el 'Libro de Alexandre.'» *Inti: Revista de literatura*, 15-1 (1982), pp. 2-24.
- TICKNOR, George. *History of Spanish Literature*. Vol. 2. New York: Harper and Brothers, 1849.
- UCD. *Iberian Book Project*. The Centre for the History of the Media at University. 29 March 2016.
- VORÁGINE, Jacobus. *Legenda áurea*. Ed. Eamon Duffy. Princeton: Princeton University Press, 2012.

«Cuanto va de la excellencia del alma a la del cuerpo»: la legibilidad del cuerpo humano en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva

Folke Gernert
Universität Trier

RESUMEN

El presente artículo estudia los signos corporales y su significado en la *Tragicomedia* de Rojas, la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva y otras obras celestinescas. Esta legibilidad del cuerpo humano se explica por la amplia difusión de las teorías fisiognómicas a lo largo de los siglos XV y XVI. Por lo tanto, no sorprende que los propios personajes muestran una clara conciencia de la relación entre el aspecto exterior y la personalidad. En las obras analizadas, el hirsutismo femenino o las cicatrices pueden ser interpretados como alusiones al carácter de un personaje o de su estatus social marginado. Asimismo, las descripciones de la fealdad y de la hermosura de los personajes femeninos no responden sólo a los cánones poetológicos de la época, sino son susceptibles de ser leídos en clave fisiognómica

PALABRAS CLAVE: fisiognomía, cuerpo y literatura, celestinesca, Feliciano de Silva.

«Cuanto va de la excellencia del alma a la del cuerpo»: Legibility of the body in Feliciano de Silva's *Segunda Celestina*

ABSTRACT

This article studies the body signs and their meaning in Rojas' *Tragicomedia*, in the *Segunda Celestina* by Feliciano de Silva and in other celestinesque works. This legibility of the human body can be explained by the fact that physiognomic lore was widely spread during the fifteenth- and sixteenth century. Therefore it is not surprising that the fictional characters are aware of the relationship in between outward appearance and personality. In the works analyzed feminine hirsutism or scars can be interpreted as allusions to the character of a person or their marginalized social status. In the same way the description of the ugliness or the beauty of the women characters do not respond only to the poetological rules of the time but can be read from the viewpoint of physiognomy.

KEY WORDS: physiognomy, body and literature, celestinesca, Feliciano de Silva.

Los personajes en la *Tragicomedia* de Rojas muestran una clara conciencia de la relación entre el aspecto exterior y carácter que estudia la (pseudoc-)ciencia de la fisiognomía¹. Hablando con Celestina, Sempronio constata que «el ánimo es forzado descubriendo por estas exteriores señales»². Más claramente lo dice Calisto cuando ve por vez primera a Celestina: «¡Mira qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la filosofía es conocida la virtud interior. ¡Oh vejez virtuosa, oh virtud envejecida!»³. El juicio fisiognómico de la vieja alcahueta como encarnación de la honradez que lleva a cabo el loco enamorado no puede ser más equivocado y nos indica —además de la falta de cordura de Calisto— la escasa fiabilidad de la legibilidad del cuerpo. Antonio Maravall (1972: 109-110) llamó en su momento la atención sobre la importancia del pensamiento fisiognómico en *La Celestina*, recordando que asimismo en la adaptación de Sancho de Muñón se sostiene —en boca de la protagonista— que «por las exteriores obras y señales del cuerpo venimos en conocimiento de las afecciones del alma»⁴. Estas manifestaciones pasajeras para los que Georg Christoph Lichtenberg (1778: 23-24) acuñó el término patognomía interesan también a los personajes de Feliciano de Silva. Saludando a Pandulfo, Sigeril observa que «tu rostro da señal, con las muestras, de alegría del corazón»⁵. En otra conversación entre estos dos criados de Felides es Pandulfo quien problematiza la relación entre cuerpo y alma:

Y cuanto va de la excellencia del alma a la del cuerpo, se deve más estimar lo que toca all alma que lo que toca al cuerpo, pues la una es inmortal y el otro ha de acavar tan presto⁶.

A diferencia de la correspondencia entre beldad corporal y bondad moral que constituye la base conceptual del pensamiento analógico del que se nutre la fisiognomía, el personaje de Feliciano de Silva defiende la superioridad del alma sobre el cuerpo. De cara a este planteamiento no sorprende que un personaje como la criada Poncia se distinguiera por su inteligencia y su aspecto exterior poco agraciado. Lo afirma con contundencia Celestina hablando con su dueña: «¡Ay, señora Polandria, y qué

1.— Véase para la importancia de esta práctica semiótica en la literatura española áurea y para la extensa bibliografía Gernert (en prensa).

2.— Rojas, *Celestina* V, ed. Rico *et al.* (2000: 138).

3.— Rojas, *Celestina* I, ed. Rico *et al.* (2000: 65-66).

4.— Véase la edición de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía, llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina* la antología *Segundas Celestinas*, ed. Navarro Durán (2016: 812).

5.— Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 218).

6.— Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 432).

perla de donzella tienes aquí!; en mi alma, no es sino gloria departir con ella. ¡Pues es verdad que es fea, ya que la hizo Dios graciosa!»⁷. A diferencia de la Lucrecia de Rojas, Poncia tiene un papel fundamental en la *Segunda Celestina*: es ella quien sugiere a su ama la idea del matrimonio secreto, protegiéndole del infortunio de Melibea y posibilitando, en última instancia, el final feliz de la obra

A partir de estas reflexiones preliminares planteo la cuestión de la legibilidad del cuerpo de los personajes en la *Segunda Celestina* frente a la *Tragicomedia* de Rojas y otras obras celestinescas. Me ocuparé primero de algunos signos corporales que son distintivos de las viejas alcahuetas en la celestinesca (las cicatrices y el vello facial, p. ej.), de los que Feliciano de Silva prescinde en algunos casos. A continuación, analizaré las particularidades de Polandria comparándola con Melibea y otros personajes femeninos haciendo particular hincapié en la *descriptio personae* y la relación entre el aspecto exterior y el carácter que proponen los distintos textos.

La visibilidad de la condición pecadora: cuchilladas y cicatrices

Cicatrices son señales visibles en la superficie del cuerpo humano que evocan incidentes y hazañas del pasado y hacen reconocibles a los personajes literarios. Recuérdense cómo la nodriza Euriclea identifica a Odiseo en el canto XIX del poema épico homérico merced a la huella de un accidente de caza⁸. En la literatura erótico-burlesca las cicatrices son señales de otras lides. En la copla XXXVII de la *Carajicomedia* se describe con cierto detalle la cicatriz de una cuchillada que afea la cara de una prostituta:

Vi a Violante con rostro no sano,
que una cuchillada, bien larga, no bella,
jugó con la triste a la zacapella
con ocho puntadas de un cirujano;
la cual, si se fuese dó[nde] nace el Jordano,
quizá que su edad se renovarí,
mas no creo que pelo jamás cubrirí
aquella señal de la cruda mano⁹.

En la correspondiente glosa el autor anónimo cuenta cómo un cliente castigó brutalmente a la tal Violante «por cierta ruindad que ella le hizo»¹⁰.

7.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 322).

8.– Véase la interpretación del episodio de Auerbach (2017: 74-104).

9.– *Carajicomedia*, ed. Domínguez (2015: 386); véase también la transcripción paleográfica con comentario del mismo editor (2015: 279-280).

10.– Es revelador leer el relato completo: «Un amigo suyo, por cierta ruindad que ella le hizo, tomando un cuchillo mohoso, la alcoholó las quijadas desde el ojo izquierdo bajando hasta la barba, todo por derecho camino, sin desviar a ninguna parte. No es gran camino,

Al igual que el llamado ‘trentón’¹¹, se trata de una sanción infligida contra meretrices insolentes, de la que tenemos constancia gracias a una serie de testimonios literarios. A diferencia de la violación colectiva, la cuchillada deja una cicatriz, una señal duradera que habla elocuentemente del pasado prostibulario de quien la tiene. En la obra de Fernando de Rojas encontramos varias menciones de la cuchillada en la cara de la vieja alcahueta: Lucrecia se refiere a ella como «aquella vieja de la cuchillada que solía vivir aquí en las tenerías a la cuesta del río»¹² y Calisto habla de «Celestina, la de la cuchillada»¹³. Y este mismo rasgo distintivo es retomado en el *Romance de Calisto y Melibea*¹⁴ y en la *Segunda Celestina*, cuando Felides elogia a Celestina como ‘persona tan señalada’ y su criado Sigeril establece un juego de palabras a partir de la homonimia de la palabra ‘señalado’:

SIGERIL. ¿Y cómo señalada?, si bien le mirasses el hierro que, como a yegua morisca, le dieron por las quijadas. ¿Crees, hermano, que le dieron la señal para hazella señalada por el rostro, por no seguir su voluntad por estar en las agenas?¹⁵

Al igual que el ser barbuda, la cicatriz en la cara de Celestina hace reconocible a la vieja alcahueta tanto en el original de Rojas como en las distintas imitaciones.

Ese tipo de señal no es exclusivo de Celestina, sino distingue también al personaje de Centurio, tanto en la obra de Rojas como en aquella de Feliciano de Silva. La descripción de Centurio en boca de Areúsa en el

pero solvíanos a malo, que ay un buen trot de goz, y en tiempos de nieves hay ocho puntales altos, bien señalados. Aún dicen algunos poetas que el maestro de tal edificio, queriendo abrir otro camino que travesase al puerto narigón, la desdicha[da] se cubrió con las faldas la cabeza, en guisa que su buen deseo no hubo efecto, y porque no perdiese su herramienta en un solo oficio, dióle un picapunto en el culo de razonable tamaño. Esto no se parece al presente más, en aquellos tiempos, se vió cubierto de hilas. Autores son de esto sus quijadas» (*Carajicomedia*, Domínguez 2015: 386).

11.– Gernert (1999: 141-145) así como las notas en la edición de *La Lozana Andaluza* de Joset & Gernert (2013: XXIII.51 y XXXIX.20).

12.– Rojas, *Celestina* IV, ed. Rico *et al.* (2000: 114). Más adelante, Melibea menciona «esa señaleja de la cara», a la que Lucrecia se refiere en un aparte con «aquel su ‘Dios os salve’ que traviesa la media cara» (121). Según Cantalapiedra, la cuchillada «en tanto que herida física completa el retrato disfórico de la vieja» (1986: 60).

13.– Rojas, *Celestina* XIII, ed. Rico *et al.* (2000: 267).

14.– En el *Romance de Calisto y Melibea* Lucrecia dice a Alisa que está hablando: «Con aquella buena vieja / Que moró en la vecindad / Que tiene la cuchillada, / Yo te la quiero mostrar» (ed. Snow 2006: 27, vv. 275-278).

15.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 274). En la nota 14, la editora explica que se trata de «un recuerdo del rasgo físico señalado en *La Celestina*» y recuerda que «[y]egua en germanía es prostituta». Hablando de la «descripción humorística de los personajes» Herrero Ruiz de Loizaga (2004: 77) comenta la cuchillada de Celestina en las obras de Rojas y Silva. Véase al respecto también Heugas (1973: 56).

auto XV reúne toda una serie de rasgos negativos: «¿Qué tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces azotado, manco de la mano del espada»¹⁶. Mientras que el pelo crespo es un signo corporal innato, susceptible de recibir una interpretación fisiognómica como indicio de mal carácter y simpleza¹⁷, las demás características son resultados de la mala vida que hacen visibles la condición de hampón del personaje. Feliciano de Silva reduce las señales visibles del pasado criminal de Centurio a la cara acuchillada. Es de nuevo Areúsa quien llama la atención sobre «ese jesto de carta de navegar, según las diversidades de aguas tienes en él»¹⁸.

Hirsutismo femenino y la fealdad de la vejez

En la obra de Rojas, la protagonista es descrita en repetidas ocasiones como “vieja barbuda”¹⁹, un signo corporal que comparte con muchas de sus ‘hijas’²⁰. En la *Lozana Andaluza* (1528) aparecen una «puta vieja barbuda, estrellera» y una «vieja cargada de cuentas y más barbas que el Cid Ruy Díaz»²¹; Gaspar Gómez de Toledo se refiere en la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536) a la vieja alcahueta en repetidas ocasiones como ‘la barbuda’ o ‘aquella barbuda’²², al igual que Francisco de las Natas en la *Comedia llamada Tidea* (1550)²³. El anónimo autor de la *Celestina comentada* insiste en que «[] lamala barbuda el author para denotar e manifestar quan mala era»²⁴. A la hora de describir su protagonista, Feliciano

16.– Rojas, *Celestina* XV, ed. Rico *et al.* (2000: 286).

17.– Véanse al respecto los manuales fisiognómicos de Michael Scott («Cuius capilli sunt multum crispi significant hominem duri ingenii: aut multae simplicitatis seu utrumque», *Liber Phisionomiae*, ed. Porsia 2009: 200) y del Pseudo-Cocles: «Cuius capilli sunt multum crispi, significant hominem duri ingenii, aut multe simplicitatis, sive utrumque etc.» Rocca, *Physiognomiae et Chiromantiae Compendium* (1536: sin p.) así como Rojas, *Celestina* XV, ed. Rico *et al.* (2000: 286, nota 16 y 710, nota complementaria 286.16). Para el significado del pelo crespo en *La Lozana Andaluza* XI, eds. Joret & Gernert (2013: 42) véase Gernert (en prensa).

18.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 230). Véanse al respecto la nota 10 de la edición citada y Herrero Ruiz de Loizaga (2004: 77-78).

19.– Sanz Hermida (1994), Walde Moheno (2007), Melián (2018) así como Gernert (2017) y (en prensa).

20.– Véase también el *Romance de Calisto y Melibea* (ed. Snow 2006: 32, vv. 459-460): «Vase la vieja barbuda / Para Calisto buscar».

21.– Delicado, *La Lozana Andaluza*, eds. Joret & Gernert (2013: VI, 28-31 y XVIII, 87).

22.– Gómez de Toledo, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, ed. Barrick (1973: 133, 157 y 251).

23.– Francisco de las Natas, *Comedia llamada Tidea*, ed. Pérez Priego (1993): «aquella vieja barbuda» (151, v. 478), «¡Oh barbuda dissantera, / mango del diablo, santona, / alcagüeta, hechizera! ¡Oh puta vieja, jarrona!» (153, vv. 543-545) y «aquella barbuda vieja» (173, v. 1237).

24.– Véase la edición de Fothergill-Payne (2002: 58) y para la identificación del anónimo autor con el jurista Bernardino Daza Fernández Rivera (2006).

de Silva renuncia a esta caracterización tópica de la tercera y con ello a todos los significados que este signo corporal conlleva. En la tratadística fisiognómica medieval, el vello facial se asocia con la complejión caliente y, por lo tanto, con la condición varonil²⁵ y también con la lujuria²⁶. Como explica Vincent de Beauvais a partir de la patología humoral, el hirsutismo femenino suele aparecer en mujeres menopáusicas: «In mulieribus etiam quandoque pili oriuntur in barba, sed hoc modicum scilicet quando menstrua retinentur [...]» (*Speculum Naturale* XXVIII, xxxviii, 1494: 342r). Siguiendo al dominico francés cuyo *Espejo de la naturaleza* fue impreso pocos años antes que *La Celestina*, la barba es indicativo de la senilidad. En este sentido apunta Bouzy (2011), para quien Celestina es un «personaje emblemático de la vejez». Hablando con Alisa y con Melibea, la protagonista de Rojas enumera, parafraseando a Petrarca, los achaques que produce la vejez:

Pero ¿quién te podría contar, señora, sus daños, sus inconvenientes, sus fatigas, sus cuidados, sus enfermedades, su frío, su calor, su descontentamiento, su rencilla, su pesadumbre; aquel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera y fresca color, aquel poco oír, aquel debilitado ver puestos los ojos a la sombra, aquel hondimiento de boca, aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerza, aquel flaco andar, aquel espacioso comer?²⁷

Como advierte Del Vecchio, la «ausencia de referencias a la primera persona del singular convierte estas líneas en un retrato genérico de la vejez» (2011: 169). Sin embargo, el lamento de Celestina está muy probablemente en el origen de las descripciones caricaturescas de las ancianas en la ficción celestinesca, que exagera su monstruosidad. La vieja Artemia

25.– Dangler caracteriza a Claudina y a Celestina como «transgendered subjects» y observa: «Celestina's inconstant gender is further highlighted when she appears negatively masculine as *barbuda* [...] Celestina's beard is a grotesque marker of the male gender, and is explicitly linked to her questionable social roles» (2001: 73). Diochon & Iglesias señalan: «La denominación de “vieja barbuda” insiste en la degradación física debida a la vejez, que en cierto modo le resta toda feminidad a la mujer, mientras que la dota de rasgos varoniles, propia y simbólicamente. Pero el calificativo insinúa a la vez un vínculo con el gran Cabrón, también conocido como “el barbudo”» (2011 137)

26.– Véase para la sensualidad de las mujeres barbudas Thiemann (2006: 52 y 56).

27.– Rojas, *Celestina* IV, ed. Rico *et al.* (2000: 119). Compárese este párrafo con *De remediis utriusque Fortunae* I, 2, reproducido también en la nota 74 de la edición citada: «Cadet flava caesaries: reliquiae albescent: teneras genas et serenam frontem squalentes arabunt rugae: laetas oculorum faces et lucida sydera moesta teget nubes: leve dentium ebur ac candidum scaber situs obducat atque atteret ut non colore tamen sed tenore alio sint: recta cervix atque agiles humeri curvescent: guttur lene crispabitur: aridas manus et recurvos pedes suspiceris tuos non fuisse. Quid multa? Veniet dies quo te in speculo non agnoscas: et haec omnia quae abesse multum extimas: ne quid improvisis monstris attonitus». Véase al respecto también Deyermond (1961: 58).

de la *Comedia Serafina* procura «suplir con las riquezas el defecto y fealdad de natura»²⁸ que Davo, el criado de Evandro, describe con estas palabras:

Porque vella es como la çínbara del Corpus Christi, y de hechura de almario: larga y desvaýda; el color y gesto como máxcara mal pintada; el talle como rozinazo de molinero; la vista como ýdolo del tiempo antigüo; el andar y visión de estantigua y fantasma de la noche. En verdad que tanto temiese encontralla de noche como ver una mandrágula. ¡Jesús, Jesús, Dios me libre de tan mal encuentro!²⁹

En la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* es Areúsa quien pinta una imagen repelente de la ‘puta hechizera’ y de su vejez:

Yo te prometo, más años tiene a cuestras que los dos más antiguos del pueblo. Y esto sin jurarlo vee en ella por esperiencia, que tiene ya los ojos hundidos, las narizes humidas, los cabellos blancos, el oyr perdido, la lengua torpe, los dientes caydos, la cara arrugada, los pies hinchados, los pechos ahogados. En conclusión, es mi pensar que si la sepultura hablesse, como acá será suya, la compelería por justicia a que fuesse a poblar su casa³⁰.

Como observa acertadamente Pitel, el retrato físico de las hijas de Celestina, «carece de indulgencia» y ellas resultan «repulsivas en su vejez, suscitan desprecio y aversión a su alrededor» (2011: 189). La decrepitud repugnante de las celestinas no es gratuita, pues es indicio de su depravación e inmoralidad. Diochon & Iglesias constatan al estudiar «por qué la magia [...] quedó asociada a la imagen de la vejez femenina» que la bruja es «un ser caracterizado por su fealdad monstruosa y además por una vejez llamativa y repelente, unos aspectos que no podían ser sino diabólicos» (2011: 111)³¹. La estrecha relación que establecen la obra de Rojas y algunas de sus continuaciones entre vejez, maldad y brujería y la insistencia en el tópico del bigote de mujer que, por cierto, perviven en la Cañizares cervantina, experimentan importantes cambios en la obra de Feliciano de Silva. También en la *Segunda Celestina* el hirsutismo femeni-

28.– *Comedia Serafina*, ed. Canet (1993: 378).

29.– *Comedia Serafina*, ed. Canet (1993: 378). Como observa Dille, «Artemia is the only character of the *Serafina* described in any detail (1977: 16). Para Herrero Ruiz de Loizaga (2004: 78) se trata de «[u]na de las descripciones caricaturescas más exageradas» de la vieja alcahueta en la celestinesca.

30.– Gómez de Toledo, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, ed. Barrick (1973: 210).

31.– Para la vieja desnuda como ser abyecto y su relación con la brujería véase también Pedraza (2001).

no aparece como signo de fealdad femenina³², pero las barbas son las más de las veces señal de masculinidad y su ausencia indica inexperiencia³³, por ejemplo, cuando Celestina reprocha a Elica su impericia diciendo: «¿Qué te parece loquilla?, que estás desbarvada»³⁴. En la misma escena, la alcahueta insiste en su propia maestría gracias a su estancia en el infierno³⁵ y sobre todo a su avanzada edad:

A la fe, hija, sabe que desso rescibe mi persona más autoridad; que a mi oficio más autoridad sale de la edad y canas que no de hermosura y mocedad, más se aprovechan mis artes de la sabiduría que no de la tez, más de la ciencia que no del vestido³⁶.

Según Diochon & Iglesias, «[s]e opera aquí una inversión deliberada del tópico de la autoridad venerable que otorga la edad en el hombre sabio; en el caso presente las canas de Celestina no son señal de sabiduría y experiencia en asuntos humanos sino indicio de la eficacia de sus poderes ocultos» (2011: 139). No les falta razón a las investigadoras francesas, pero de cara a la representación de la vejez en otras obras celestinescas no deja de ser llamativo que Feliciano de Silva renuncie no sólo a motejar a su Celestina de barbuda, sino también a exagerar la fealdad física, producto de la edad, subrayando, en cambio, la veteranía que ésta le proporciona. Como recuerda Baranda, la «Celestina resucitada en la obra de Feliciano de Silva rechaza explícitamente el uso de la magia para intervenir en los amores de Felides y Polandria» (2017: 69-70)³⁷. Es más:

32.– Por ejemplo, cuando Pandulfo compara la hermosura de Quincia con la de Palana: «¡Oh dichoso Pandulfo, que tal moça has alcançado! ¡La puta que la parió, qué piernas y cuerpo tiene! Alguna diferencia hay, por Dios, de las tuyas a las de Palana, que no parescen sino dos cañahejas llenas de vello, que para barvas serían ásperas», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 217).

33.– Hablando de Canarín, un joven descarado, Pandulfo dice a Sigeril: «Pues, ¿hase de igualar él, siendo rapaz, con un hombre barvado?», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 145); y poco después Corniel observa a propósito del mismo adolescente: «Por Nuestra Señora, pues, que no es bien que un muchacho se iguale con un hombre de barvas», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 146). A Albacín se describe en repetidas ocasiones como ‘desbarbado’ y Pueblo dice de él: «¡Hideputa el rapaz!, aunque no tiene barba yo os prometo que es hombre de barba, y que no le tomen la capa», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 545).

34.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 189-190); véase también el comentario de la editora en la nota 3: «Celestina alude a la falta de experiencia de Elicia, ya que la barba se consideraba símbolo de experiencia y sabiduría».

35.– «¿Paréscete si vengo menos avisada del otro mundo que cuando caminé para allá? Sábetete que más mercaduría traigo que llevé, que más letras aprendí que tenía, más criados tengo a mi mandar que hombres ves venir, espíritus infernales, digo, con quien en esta jornada he tomado conocimiento y amistad», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 190).

36.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 190).

37.– Véase al respecto también Lara Alberola que observa: «Algunos de estos textos no pasan de realizar una mera caracterización hechiceril, pero en ningún momento vemos actuar

ella sostiene que «la misericordia de Dios fue de bolverme al siglo a hazer penitencia»³⁸. Harst habla a este respecto de una «fictional “emendation”» (2012: 182) de su carácter que —añadiría— se hace visible en su aspecto exterior. La fealdad de las mujeres ancianas, tan característica de las alcahuetas con rasgos bruñeriles en otras obras celestinescas, brilla por su ausencia en la descripción de la protagonista de la *Segunda Celestina*. Al igual que la protagonista de Rojas, la Celestina de Silva es consciente de su avanzada edad, pero no se lamenta de los achaques de la vejez como su antecesora, sino valora positivamente la experiencia que ésta proporciona. En su última obra, el autor mirobrigense muestra a unos héroes caballerescos entrados en años. Como estudia Martín Romero, en la *Cuarta parte del Florisel de Niquea* «la conciencia del paso del tiempo y de la propia edad resulta evidente en la forma como los héroes caballerescos asumen su propia vejez hasta el punto de hablar de ella sin tapujos, incluso con un cierto tono justificativo cuando comentan sus acciones como más propias de la juventud» (2009: 252). Feliciano de Silva se aleja de los tópicos sobre la vejez en virtud de una meditación muy personal y sensible sobre los efectos del paso del tiempo en el ser humano.

Polandria y el cuerpo de su madre

En cuanto a la corporeidad de la vejez, Silva elige el personaje de Paltrana para variar un procedimiento de descripción en boca de otros personajes. Celestina se dirige a la madre de Polandria en la Cena XX diciéndole: «Bendígate Dios tal cuerpo, señora; por cierto, la señora Polandria con su niñez no puede tener mejor barriga y pechos que tienes»³⁹. Como anota acertadamente Baranda, «las alabanzas del cuerpo de Paltrana y la situación provienen de las que dirigía a Areúsa en el auto séptimo de la *Tragicomedia*»⁴⁰. En la obra de Rojas se trataba de un elogio verdadero de la hermosura de una joven que Celestina quería empujar a que, a su vez, sedujera a Pármeno:

¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver. Pero agora te digo que no hay en la ciudad tres cuerpos tales como el tuyo, en cuanto yo

directamente a la hechicera, por lo que la magia se convierte en una pincelada pintoresca más de un actante que ya se puede considerar arquetípico y, como tal, ha de repetir y perpetuar una serie de características básicas. Entre ellos estaría la *Égloga o Farsa del Nacimiento*, la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, la *Segunda Celestina* y *La comedia Tideia*» (2014: 387).

38.— Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 191).

39.— Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 317-318).

40.— Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 318, nota 19).

conozco; no parece que hayas quince años. ¡Oh quién fuera hombre y tanta parte alcanzara de ti para gozar tal vista! Por Dios, pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren. Que no te las dio Dios para que pasasen en balde por la frescor de tu juventud debajo de seis dobles de paño y lienzo. Cata que no seas avarienta de lo que poco te costó; no atesores tu gentileza pues es de su natura tan comunicable como el dinero⁴¹.

En la *Segunda Celestina* nos las habemos, en cambio, con una especie de encomio paradójico con el que la protagonista intenta congraciarse con la madre de la muchacha que quiere corromper como ella misma admite hablando con Felides⁴². Sin embargo, la señora mayor se deja embelesar por la falsa adulación de la alcahueta y la hija une su voz a la de Celestina en las alabanzas de la supuesta hermosura juvenil de su madre:

PALTRANA. Ay, tía, ¿y para qué dizes esso? Verdad es que, para haver parido, bien pienso que no habrá otra que me haga ventaja; mas, en fin, diferencia hay de cuando era moça.

POLANDRIA. Pardiós, madre, pues si vieras a mi señora lavar las piernas este otro día, que te maravillaras de cuán buenas y blancas las tiene, pues una lisura tienen que no es sino gloria traer las manos por ellas⁴³.

La actitud de Polandria es muy llamativa y revela mucho sobre la re-interpretación del personaje de la dama amada, que está enamorada de Felides de quien ha recibido una carta antes de su primer encuentro con

41.– Rojas, *Celestina* VII, ed. Rico *et al.* (2000: 175). Como observa acertadamente Del Vecchio (2011: 169), este elogio de la hermosura y juventud de Areúsa prescinde casi por completo de una descripción de detalles corporales. Véase al respecto también López González quien señala: «Like Melibea's, Areúsa's breasts are reduced to mere fetishes, displayed for the pleasure of priapic 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» (2016: 95).

42.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 332-333): «[...] no me atajes hasta el cabo, que has de saber que hallé a su madre, Paltrana, mala en la cama, y como dize el proverbio, con lo que Sancho adolece, Domingo y Martín sanan, que quiero dezir que con su mal alcançamos tú y yo el principio de la salud; porque has de saber que me fize fisica y me aproveché de mi saber, porque como sabes, cuando fueres en Roma bive como romano, y atentéle los pechos y la barriga, y allá le hize entender que los tenía mejores que su hija, que no lo puedo más encarecer, teniéndolos más floxos que dos madexas sin cuenda, y la barriga como un reclamo; mas desnudéme de verdad por vestirla de lisonja, para ganalle la boca y ponelle freno con que le hize hazer corvetas».

43.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 318).

Celestina. Recuérdese que al comienzo de la Cena XVIII la joven se quejaba amargamente de su mal de amores:

¡Oh, amor, y cuán contrario de razón te hallo, cuán amigo del desseo te veo, cuán contrario de honestidad te miro, cuán enemigo de honra te entiendo! ¡Ay de mí, cuán mal se casan amor y la obligación de mi limpieza! No sé qué diga que no sea contra mí, ni qué haga para vengarme de mí; y lo peor de mi mal es que le falte, por mi honestidad, el bien que con comunicarse los males se puede hallar para aliviar la congoxa, pues mi honestidad defiende lo que en esto el remedio me pide, assí que la muerte ha de quedar por testigo de mi honestidad, o por testigo de mi natural forçado, con el contranatural de mi honra castigado⁴⁴.

A pesar de insistir tanto en los valores que deberían definir la conducta de una joven de buena familia (*honestidad, honra, limpieza*), el falso elogio de la hermosura de su madre muestra que Polandria no carece de picardía y que capta al vuelo la razón de ser de las estrategias retóricas de Celestina. Desde el comienzo de la escena hace alarde de las ganas por hablar con la alcahueta resucitada, y no tanto para tener noticias del otro mundo como ella dice⁴⁵, sino para averiguar si la tercera viene de parte de Felides. Lida de Malkiel resume las actuaciones de Polandria —el rechazo inicial de Felides, su enamoramiento y la insistencia en un matrimonio secreto, propuesto por Poncia— y concluye que «no puede darse figura más borrosa y arbitraria que la de Polandria, totalmente eclipsada por su doncella» (1962: 460). Como observa acertadamente Baranda, Polandria «no aparece nunca como una “segunda Melibea”, lo que supone una caracterización moral implícita y la aleja del modelo» (1984: 213). Con todo, se aprecian las particularidades del personaje de la *Segunda Celestina* en comparación con su antecesora en la obra de Rojas.

La corporeidad de Melibea y sus hijas

Melibea es el único personaje en la obra de Rojas cuyo aspecto exterior es descrito detalladamente⁴⁶. También en su caso, la fisonomía del personaje «brota de una sabia superposición de imágenes tomadas desde diversos puntos de vista» (Lida de Malkiel 1962: 726). El primero en hablar de ella es Calisto, cuya visión idealizada de la hermosura de su dama es

44.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 289).

45.– «Ay, señora, por tu vida, que suba, y dezirnos ha algo del otro mundo; que muerdo por vella, que es maravilla», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 311).

46.– Véanse al respecto Boullosa (1973: 90-93) y Del Vecchio (2011: 169).

socavada por los comentarios maliciosos de Sempronio. A pesar de estar ofuscado por su loco amor, Calisto sigue las reglas que dictaban las artes poéticas medievales⁴⁷, haciendo explícita referencia al precepto de empezar la descripción por orden descendiente con el pelo:

CALISTO. Comienzo por los cabellos. ¿Vees tú las madejas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras.

SEMPRONIO. (¡Más en asnos!)

CALISTO. ¿Qué dices?

SEMPRONIO. Dije que esos tales no serían cerdas de asno. [...]

CALISTO. Los ojos verdes, rasgados, las pestañas luegas, las cejas delgadas y alzadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labrios colorados y grosezuelos, el torno del rostro poco más luengo que redondo, el pecho alto. La redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? Que se despereza el hombre cuando las mira. La tez lisa, lustrosa, el cuero suyo escurece la nieve, la color mezclada, cual ella la escogió para sí.

SEMPRONIO. (En sus trece está este necio.)⁴⁸

En la exposición del enamorado se perciben, sin embargo, unos descuidos de cara al esquema retórico establecido⁴⁹: falta una referencia a la frente y se habla de la tez de la cara en el lugar equivocado. Además, y esto es lo más llamativo, prescinde de todas las partes del cuerpo que se solían mencionar más allá de la cabeza —cuello, hombros, brazos, etc.— para insistir de forma un tanto atrevida en las particularidades del pecho

47.— Véase el clásico estudio con amplio comentario de Faral (1924) y para la importancia de la poetología medieval en Rojas Green (1946) así como Ramírez Santacruz (2004: 65). Ealy habla de un «clichéd portraiture common to chivalric romance and troubadour lyric» (2012: 390).

48.— Rojas, *Celestina* I, ed. Rico *et al.* (2000: 44-45). Según Del Vecchio «la acumulación de tópicos, el aparente delirio verbal de Calisto enfermo de amor así como el retrato despreciativo de Areúsa aniquilan el valor del retrato» (2011: 169).

49.— Lo resume Faral con estas palabras: «C'est ainsi que, pour la physionomie, on examine dans l'ordre la chevelure, le front, les sourcils et l'intervalle qui les sépare, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents, le menton; pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre (à propos de quoi la rhétorique prête le voile de ses figures à des pointes licencieuses), les jambes et les pieds» (1924: 80).

de Melibea⁵⁰. Es llamativo que sea precisamente esta particularidad anatómica de Melibea que es puesta en entredicho en el retrato malicioso que hace de ella Areúsa⁵¹. Como estudié en otra ocasión⁵², el detalle del seno pequeño se presta para una lectura del cuerpo de Melibea en clave fisiognómica a la luz de las teorías de Michael Scott. El autor medieval menciona precisamente este signo corporal como distintivo de la mujer de complexión cálida que «coit libenter»⁵³. La única parte del cuerpo de Melibea que se menciona además de las manos sugiere, por lo tanto, al lector con conocimientos fisiognómicos que ella es una mujer inclinada a la lujuria, haciendo plausible la poca resistencia de la joven. A pesar de la amplia difusión de estas teorías sobre el cuerpo humano⁵⁴, Juan de Valdés no se percató de este detalle ni del temperamento colérico de Melibea que según Lacarra (1997) explica que la joven se deja seducir tan fácilmente⁵⁵. Cuando intercala una revisión crítica de los personajes de *La Celestina* en su *Diálogo de la lengua*, el interlocutor con el nombre del autor observa que «Melibea pudiera star mejor» porque «se dexa muy presto vencer no solamente a amar, pero a gozar del deshonesto fruto del amor»⁵⁶. En vista de esta censura del personaje cabe preguntarse cómo lo leyeron y entendieron los autores de las adaptaciones⁵⁷.

Pedro Manuel de Urrea retoma en su *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1513) la descripción de la hermosura de Melibea casi

50.– Este hecho ha llamado la atención de los investigadores y Hathaway (1993) tituló de hecho un artículo «Concerning Melibea’s Breasts». En él, el investigador se pregunta si Calisto podía haber visto desnudo a Melibea.

51.– «Las riquezas las hacen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que, así goce de mí, unas tetas tiene para ser doncella como si tres veces hobiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan flojo como vieja de cincuenta años. No sé qué se ha visto Calisto porque deja de amar otras que más ligeramente podría haber y con quien más él holgase, sino que el gusto dañado muchas veces juzga por dulce lo amargo». Rojas, *Celestina* IX, ed. Rico *et al.* (2000: 207). Véase la interpretación de este pasaje de Morros quien –tras preguntarse cómo Areúsa haya podido ver desnuda a Melibea– propone que había sido su criada (2010: 371).

52.– Gernert (2017) y (en prensa).

53.– *Liber Phisionomiae*, ed. Porsia (2009: 94).

54.– Véase Gernert (2017) y (en prensa).

55.– Véase para la patología humoral en *La Celestina* Armas (1975) y Fraker (1993) así como las interpretaciones de la ira de Melibea desde la tradición del amor cortés de Green (1953), Trotter (1954) y Beltrán (2004). Heugas hable, a su vez, de la «feinte colère» (1973: 370) de las protagonistas femeninas de la celestinesca.

56.– Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Laplana Gil (2010: 265); véase al respecto Chevalier (2000: 336).

57.– Como señala Hinrichs, «sequels offer the most direct and intimate criticism that a work can receive. Great sequels are great readings of original works and the best window we can have into reconstructing reading practices of an earlier era. Approaching them as such offers a powerful new tool to the literary critic and opens up new readings of some of literature’s most read works» (2011: x).

literalmente, con los comentarios de Sempronio incluidos⁵⁸. Es llamativo que es justamente hablando del pecho donde se introducen unos pequeños cambios:

el pecho alto le tyene,
 qual para bueno conviene;
 redondas tyene las tetas.
 Las otras cosas secretas,
 quales ella las detyene,
 ¿quién las podrá figurar?⁵⁹

Urrea omite la descripción del tamaño para hablar solo de la forma; además llama la atención sobre el tópico de las ‘partes secretas’ de la dama que el amante sólo se puede imaginar.

En el *Romance de Calisto y Melibea*, una «drástica simplificación de la obra para uso de lectores vulgares» (Mota 2003: 520), se hace caso omiso de la descripción de la joven⁶⁰. Sin embargo, en el pliego suelto salido de las prensas de los Cromberger en 1513, este romance se complementa con un villancico y otro romance «que fizo un galán alabando su amiga»:

Yo me amava una señora
 que en el mundo no hay su par;
 las faiciones que ella tiene
 yo vos las quiero contar.
 Tal tenía la su cara
 como rosa del rosal;
 las cejas puestas en arco,
 color de un fino contray;
 los ojos tenía garços,
 parecen de un gavilán;
 la nariz afiladica,
 como hecha de metal;
 los labios de la su boca
 como un fino coral;
 los dientes tenía blancos,
 menudos como la sal;
 parece la su garganta
 cuello de garça real;
 los pechos tenía tales
 que es maravilla mirar:

58.— Urrea, *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Canet (1993: 115-117, vv. 657-724).

59.— Urrea, *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Canet (1993: 116, vv. 693-698).

60.— La primera edición de este romance es de Menéndez Pelayo (1944: 135-143) en su *Antología de poetas líricos castellanos*; otras ediciones presentaron Menéndez Pidal (1953), Mota (2003), Snow (2006: 20-38) y Di Stefano (2017: sin p.)

Y contemplando su cuerpo
el día fuera asomar⁶¹.

Como observa acertadamente Mota «no cabe duda de que el *Romance* brinda unas cuantas claves para la interpretación de elementos y pasajes de *La Celestina* que han dado no poca materia de discusión a la crítica de los siglos XIX y XX» (2003: 520). Entre ellos, el citado investigador enumera «la ligereza de Melibea, y, sobre todo, el papel de la hechicería de amores en la seducción de ésta» (2003: 520). La crítica desde Lida de Malkiel⁶² hasta Baranda⁶³ concuerda en subrayar que las continuaciones celestinescas simplifican la complejidad del cuerpo y carácter de Melibea. La Polandria de Feliciano de Silva es un buen ejemplo de esta tendencia⁶⁴ y es indicativo que el autor prescinde de hablar de su aspecto exterior que podría revelar particularidades del carácter de la joven⁶⁵. Este silencio sobre el físico de la protagonista contrasta con la detalladísima descripción de un personaje secundario y sin importancia, la pastora Acais, en boca de su admirador Filínides⁶⁶ que utiliza un lenguaje arrusticado que confiere comicidad al texto.

61.– Véase la descripción del pliego que se conserva en un volumen facticio infolio con la signatura R-III-A/595 en la Biblioteca de Marcelino Menéndez Pelayo en Mota (2003: 521-522). Entre los editores del *Romance de Calisto y Melibea* solo Menéndez Pelayo (1944: 143) y Di Stefano (2017: sin p.) transcriben el romance «De la luna tengo quexa».

62.– Lida de Malkiel (1962: 457): «Su fisonomía en *La Celestina* es tan original y poco esquemática, que los imitadores tienden a simplificarla, remontándose a tipos convencionales más familiares [...] la conducta de Melibea, no impecablemente motivada en el original, indujo a la mayoría de los imitadores a planteársela de otros modos, más de acuerdo con los requisitos de la moral vigente».

63.– Baranda (1992: 21-22): «En cuanto a las heroínas, carecen de la complejidad del carácter de Melibea. Se produce también una simplificación de sus rasgos, como en el caso de los protagonistas, pero no procede de la intensificación de algunas características del modelo, sino de la modificación del mismo».

64.– Criado de Val habla de la inclinación de Silva a «frivolar los personajes» (1969: 326).

65.– Para el interés del autor en retratar la hermosura femenina en la ficción caballeresca véase Sales Dasí (2003).

66.– El pastor la recuerda bebiendo de una fuente «con un capillejo en su cabeça con mil crespinas, y dos çarcillos de sus orejas con dos gruesas cuentas de plata, saliendo por como sus cernexas rubias como unas candelas, vestida una saya bermeja con su cinta de tachones de prata, que no era sino groria vella [...] Y así agostó con su hermosa vista la hermosura de los campos, como los lirios y rosas agostan con hermosura las magarzas; y junto venía cantando, que mal año para cuantas calandrias ni ruiseñores hay en el mundo que así retumbasen sus cantilenas [...]. Y como yo la oteé, y con aquella boca que no parecía sino que se deshazia sal de la brancura de sus dientes, manando por la bermejura de sus labios [...] cuando se alçó de beber, unos goterones traía por las mexillas que, con la color y brancura de su rostro, no semejava sino que vía las frores de mayo por las mañanas, cargadas del relumbrante y craro rucío», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 470-471). Hay una escena muy parecida en el *Amadís de Grecia* como estudia Bueno Serrano (2004: 172).

Con todo, Feliciano de Silva se revela atento lector de las *descriptio personae* de la *Tragicomedia* que utiliza para conseguir efectos humorísticos⁶⁷. El autor mirobrigense es muy consciente del protagonismo del busto en la obra de Rojas con las descripciones diametralmente opuestas del pecho de Melibea por parte de Calisto y Areúsa, cuyos senos son, a su vez, objeto de un elogio en boca de Celestina. Este último se convirtió en la *Segunda Celestina* en un encomio paradójico del cuerpo de una anciana como decíamos. La propia Areúsa no deja de hablar en la obra de Silva del pecho y de la barriga de los demás, pero se dirige a su amiga Elicia diciendo: «Ay, prima, dexando una razón por otra, por mi vida, que me parece que tienes esos pechos algo hinchados, y aun la barriga no está muy floxa; y mal pecado, mas ¿si estás preñada dese mancebo?»⁶⁸. Al igual que en la obra de Rojas, los mismos signos corporales —los pechos o también la barba— aparecen en contextos distintos de la obra con connotaciones distintas (como señales de vejez/juventud, hermosura/fealdad, experiencia/impericia o bien como indicio del estado interesado de una mujer). Como lo señala Hinrichs para las continuaciones en general⁶⁹, la *Segunda Celestina* retoma tanto procedimientos narrativos y elementos descriptivos de la *Tragicomedia* renunciando a otras estrategias textuales. En definitiva, el cuerpo de los personajes de Feliciano de Silva se presta a ser leído sin que su significado sea tan complejo y emblemático como en el modelo adaptado.

67.— Según Criado de Val, la *Segunda Celestina* «[r]epresenta la antítesis de la obra de Rojas; en ciertos aspectos, su parodia. No es una simple imitación, ni una continuación convencional» (1969: 325). Para el humor de Feliciano de Silva en la ficción caballeresca véase Sales Dasí (2005).

68.— Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 378).

69.— Véase Hinrichs (2011: x): «First, sequels must be like and unlike their source texts, both close enough to persuade readers that they are connected to the original and different enough to persuade readers that they offer a worthwhile addition, whether the parts are physically or only figuratively bound together. In contrast to imitations, they do not aim to re-create or repeat an earlier text but rather to expand it».

Bibliografía

Textos

- CANET VALLÉS, José Luis (ed.) (1993), *De la comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*, Sevilla / Valencia, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València.
- DELICADO, Francisco (2013), *La Lozana Andaluza*, eds. Jacques Joset & Folke Gernert, Madrid, Real Academia Española.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (2017), *Romancero I (c. 1421-1520)*, Würzburg / Madrid, Clásicos hispánicos.
- DOMÍNGUEZ, Frank A. (ed.) (2015), *Carajicomedia. With an Edition and Translation of the Text*, Woodbridge, Tamesis.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise (ed.) (2002), *Celestina comentada*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GÓMEZ DE TOLEDO, Gaspar (1973), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, ed. Mac E. Barrick, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.) (1944), *Antología de poetas líricos castellanos. Los Romances Viejos. T. 4. Edición digital a partir de Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 25*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.) (1953), «Romance de Calisto y Melibea», en *Romancero hispánico*, Madrid, Gredos, vol. 2, p. 67.
- NATAS, Francisco de las (1993), «Comedia llamada Tidea», en *Cuatro comedias celestinescas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (ed.) (2016), *Segundas Celestinas*, Madrid, Castro.
- PORSIA, Franco (ed.) (2009), *Antiche scienze del corpo. Il «Liber Phisionomiae» di Michele Scoto*, Taranto, Chimenti.
- Rocca, Bartolomeo della (Cocles) (1536), *Physiognomiae et chiromantiae compendium*, Estrasburgo, Johann Albrecht.
- ROJAS, Fernando de (y ‘antiguo autor’) (2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- SILVA, Feliciano de (1988), *La Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.

- VALDÉS, Juan de (2010), *Diálogo de la lengua*, ed. José Enrique Laplana Gil, Barcelona, Crítica.
- VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum Naturale* (1494), Venezia, Hermann Liechtenstein, 1494.

Estudios

- ARMAS, Frederick A. de (1975), «*La Celestina*: An example of love melancholy», *Romanic Review*, 66, pp. 288-295.
- AUERBACH, Erich (2017), *Die Narbe des Odysseus. Horizonte der Weltliteratur*, ed. Matthias Bormuth, Berlin, Berenberg.
- BARANDA, Consolación (1984), «Algunas notas sobre la presencia de la *Tragicomedia de Rojas* en la *Segunda Celestina*», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 3, pp. 207-216.
- (1992), «De *Celestinas*. Problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16, pp. 3-32.
- (2017), «Las comedias del ciclo celestinesco. *Segunda comedia de Celestina* y *Comedia Selvagia*», en *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España: siglos XIII a XVII*, eds. David Alvarez Roblin & Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 69-85.
- BELTRÁN, Rafael (2004), «*Aspera et inurbana verba*: la ira de *Melibeia y Carmesina* y la lección desoída de *Andreas Capellanus*», Alicante, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives.
- BOULLOSA, Virginia H. (1973), «La concepción del cuerpo en la *Celestina*», en *La Idea del cuerpo en las letras españolas: siglos XIII a XVII*, ed. Dinko Cvitanovic, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, pp. 80-117.
- BOUZY, Christian (2011), «*Madre, tía y vieja*: la *Celestina*, personaje emblemático de la vejez», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 151-162.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2004), «Las innovaciones formales de Feliciano de Silva en el *Amadís de Grecia*: Una coda pastoril», en *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*, Valencia, Universitat de València, pp. 165-175.
- CANTALAPIEDRA, Fernando (1986), *Lectura semiótico formal de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger.
- CHEVALIER, Maxime (2000), «Juan de Valdés como crítico literario», *Bulletin hispanique*, 102, pp. 333-338.
- CRIADO DE VAL, Manuel (1969), «La celestinesca», en *Teoría de Castilla la Nueva. La dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia*, Madrid, Gredos, pp. 294-330.

- DANGLER, Jean (2001), «Transgendered sex and healing in *Celestina*», *Celestinesca*, 25, pp. 69-81.
- DEL VECCHIO, Gilles (2011), «Decrepitud y prestigio de Celestina: la superación de la vejez», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 163-186.
- DEYERMOND, Alan D. (1961), *The Petrarchan sources of «La Celestina»*, Oxford, Oxford University Press.
- DILLE, Glen F. (1977), «The *Comedia Serafina* and its relationship to *Celestina*», *Celestinesca*, 1, pp. 15-20.
- DIOCHON, Nicolas & Cécile Iglesias (2011), «“E más son de las mugeres viejas e pobres que tienen recurso al demonio”: el estereotipo de la vieja bruja. Entre demonología y literatura», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 111-149.
- EALY, Nicholas (2012), «Calisto's Narcissistic Visions: A Reexamination of Melibea's 'Ojos Verdes' in *Celestina*», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 21, pp. 390-409.
- FARAL, Edmond (1924), *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique (2006), «La autoría y el género de *Celestina comentada*», *Revista de filología española*, 86, pp. 259-276.
- FRAKER, Charles F. (1993), «The four humors in *Celestina*», *Approaching the Fifth Centenary*, eds. Ivy Corfis & Joseph T. Snow, Madison, HSMS, pp. 128-154.
- GERNERT, Folke (1999), *Francisco Delicados «Retrato de la Lozana Andaluza» und Pietro Aretinos «Sei giornate». Zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe im frühen Cinquecento*, Genève, Droz.
- (2017), «La fisiognomía en la imprenta y sus lectores», en *Adivinos, médicos y profesores de secretos en la España áurea*, ed. Folke Gernert, Toulouse, Les Méridiennes, pp. 21-31.
- (en prensa), *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GREEN, Otis H. (1946), «On Rojas' description of Melibea», *Hispanic Review*, 14, pp. 254-256.
- (1953), «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4, pp. 1-3.
- HARST, Joachim (2012), «Making love: Celestinesque literature, philology and “marranism”», *Modern Language Notes*, 127, pp. 169-189.
- HATHAWAY, Robert L. (1993), «Concerning Melibea's Breasts», *Celestinesca*, 17, pp. 17-32.

- MOTA, Carlos (2003), «*La Celestina*, de la comedia humanística al pliego suelto. Sobre el *Romance de Calisto y Melibea*», *Criticón*, 87-98, pp. 519-535.
- HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, Francisco Javier (2004), «Procedimientos para la expresión del humor en la comedia celestinesca», *Cuadernos del CEMYR*, 12, pp. 69-96.
- HEUGAS, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- HINRICHS, William Hastings (2011), *The invention of the sequel. Expanding prose fiction in early modern Spain*, Woodbridge, Tamesis.
- LACARRA, Eukene (1997), «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de «Celestina»: Aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán & José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, pp. 107-120.
- LARA ALBEROLA, Eva (2014), «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI. ¿De la hechicera 'venida a más' al mago 'venido a menos'?», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, eds. Eva Lara Alberola & Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, pp. 367-432.
- LICHTENBERG, Georg Christoph (1778), *Über Physiognomik wider die Physiognomen: zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntniß*, Göttingen, Johann Christian Diederich.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Luis F. (2016), «Voyeurism and shame: The pleasure of looking and the pleasure of being looked at in *La Celestina*», *Celestinesca*, 40, pp. 87-116.
- MARAVALL, José Antonio (1972), *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2009), «Amadís de Gaula humanizado: vejez y melancolía en la obra de Feliciano de Silva», *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 59, pp. 251-262.
- MELIÁN, Elvira M. (2018), «De la bilis negra a la escolástica: la Celestina como arquetipo de la melancolía maléfica en el Siglo de Oro», *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 70, pp. 1-14.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2010), «Areúsa en *La Celestina*: De la Comedia a la Tragicomedia», *Anuario de estudios medievales*, 40, pp. 355-385.
- PEDRAZA, Pilar (2001), «La vieja desnuda. Brujería y abyección», en *Atti del XIX Convegno dell'Associazione degli ispanisti italiani*, eds. Antonella Cancellier & Renata Londero, Padova, UNIPRESS, vol. 1, pp. 5-17.

- PITEL, Anne-Hélène (2011), «Ambivalencia de la senectud en las ‘hijas’ de Celestina: una edad dorada con sabor amargo», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, pp. 187-214.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco (2004), «Individualismo a ultranza en *La Celestina*: Areúsa y Melibea», *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 4, pp. 64-71.
- SALES DASÍ, Emilio José (2003), «Princesas ‘desterradas’ y caballeros disfrazados: un acercamiento a la estética literaria de Feliciano de Silva», *Revista de literatura medieval*, 15, pp. 85-106.
- (2005), «El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes», *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7, pp. 115-158.
- SANZ HERMIDA, Jacobo S. (1994), «‘Una vieja barbuda que se dice Celestina’: Notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18, pp. 17-34.
- SNOW, Joseph Thomas (2006), «En los albores de la celestinesca: sobre el *Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea* en el pliego suelto de 1513», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 7, pp. 13-44.
- THIEMANN, Susanne (2006), «*Sex trouble*: die bärtige Frau bei José de Ribera, Luis Vélez de Guevara und Huarte de San Juan», en *Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*, eds. Judith V. Klinger & Susanne Thiemann, Potsdam, Universitäts-Verlag Potsdam, pp. 47-82.
- TROTTER, G. D. (1954), «Sobre “La furia de Melibea” de Otis H. Green», *Clavileño*, 5, pp. 55-56.
- WALDE MOHENO, Lillian von der (2007), «El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 9, pp. 129-142.

Sospechosas dolencias de viejas quejosas: Paltrana (*Segunda Celestina*), Alisa (*La Celestina*) y otras madres de comedia olvidadas de su obligación¹

Rafael Beltrán
Universitat de València

RESUMEN

El artículo estudia el personaje de Paltrana, la madre de Polandria en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, en relación con otras madres de comedia que desempeñan un papel parecido. Se trata de madres descuidadas o ajenas a la gravedad de los hechos en los que participan sus hijas. Se compara a Paltrana con Alisa, en *La Celestina* de Fernando de Rojas, con Teodora, en *La Dorotea* de Lope de Vega y con otras «buenas» madres de comedia o poesía. Se comparan sus comportamientos y sus dolencias con los síntomas de la enfermedad del amor, en sus distintas variantes. De hecho, una misma escena dramática es utilizada reiteradamente y da juego con múltiples posibilidades. Feliciano de Silva aprovecha algunas de esas posibilidades procedentes de la tradición de comedia, pero con total originalidad.

PALABRAS CLAVE: Paltrana, Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, Alisa, *La Celestina*, comedia latina.

Suspicious diseases of grumbling old women: Paltrana (*Segunda Celestina*), Alisa (*La Celestina*) and other comedy mothers oblivious of their duties

ABSTRACT

The article focuses on the character of Paltrana, the mother of Polandria in the *Second Celestina* by Feliciano de Silva, connecting this character with other comedy mothers who play a similar role. They are careless mothers or mothers who are oblivious to the seriousness of the events in which their daughters are taking part. Paltrana is compared to Alisa, in Fernando de Rojas' *La Celestina*, to Teodora

1.– Este trabajo forma parte del proyecto de investigación Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española), FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE), concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

in Lope de Vega's *La Dorotea* and to other «good» mothers in poetry and comedy. Their behaviours and their pains are compared with the symptoms of love sickness, in its different variants. As a matter of fact, the same dramatic scene is used repeatedly and gives a lot of play with a wide variety of possibilities. Coming from the tradition of comedy, Feliciano de Silva takes advantage of some of them with total originality.

KEY WORDS: Paltrana, Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, Alisa, *La Celestina*, latin comedy.

La mayor desdicha de los hijos
es tener padres olvidados de su obligación
(Gerarda, en *La Dorotea*, I, 1)

Paltrana, la descuidada madre

No parece proceder de la comedia clásica greco-latina, ni tampoco de la comedia latina medieval, el personaje de la madre descuidada, abstraída o ciega ante lo que está pasando en su casa con su propia hija; esa figura de madre claramente negligente que encontraremos en algunos textos de la celestinesca, empezando por Alisa, la madre de Melibea en *La Celestina* de Fernando de Rojas, pero incluida en un lugar muy destacado Paltrana, la madre de Polandria en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (1534). Los padres de la comedia latina clásica, plautina o terenciana, deben encarrilar los desvíos amorosos de sus hijos, impidiendo que subviertan el orden familiar y social. El *durus pater* ovidiano se matiza a veces con tiernos toques de *humanitas*, pero cuando el padre es irremisiblemente licencioso (lo que ocurre, por ejemplo, en la *Casina* o en la *Asinaria* de Plauto), la crítica del comediógrafo se cierce sobre sus excesos, tachándolos de acciones depravadas de viejos decrepitos que resultan al final escarnecidos y burlados como se merecen. Sin embargo, la madre, *uxor dotata*, por altiva, exigente, gruñona y poco complaciente con su esposo que pueda resultar a veces —y cuando se comporte así será también cruelmente ridiculizada—, aparecerá siempre protegiendo la cohesión familiar, no sólo vigilando al marido (encaprichado muchas veces con alguna otra mujer, prostituta o no), sino muy unida a sus hijos. La comedia latina no acepta personajes de madres negligentes, «olvidadas de su obligación»². La co-

2.— Tomo el reproche de la cita primera del artículo. Aunque Gerarda, que oficia de celestina en *La Dorotea* de Lope de Vega, se refiere no a uno, sino a los dos «padres olvidados de su obligación». La esposa (*matrona* o *uxor*) se diferencia claramente de la joven doncella (*virgo*), pero también de la mujer libre y trabajadora (*mulier*), que puede llegar a ser *meretrix*, *lena*, *anus*

media humanística amplía las posibilidades dramáticas, pero tampoco parece asumir la presencia de personajes de madres licenciosas, o enamoradas tardías, que pongan en jaque la solidez de las estructuras matrimoniales. Aunque sin duda podrían haber dado mucho juego y haber sido fuente de comicidad, como sucedía en los *fabliaux*, o incluso en algún texto de caballerías o poema heroico, entre los siglos xv y xvi.³

Paltrana aparece por vez primera en la escena («cena») xviii, pero esta escena viene precedida por otra que también resulta interesante examinar, si tratamos de valorar, como intentaré hacer en este artículo, las relaciones de la Celestina resucitada de esta *Segunda Celestina* con los padres respectivos de cada uno de los miembros de la pareja protagonista. Aunque del grupo constituido por los cuatro integrantes de la generación de padres, sea solamente Paltrana quien tenga participación activa en la obra, no es sin embargo la única mencionada, sino que los son también los padres de Felides. En efecto, en la cena xvii, en la que Celestina se presenta a Felides —que, como sabemos, pretende a Polandria—, la alcahueta le dice a éste para mejor engatusarlo que ha conocido bien a sus padres. El proceso de hábil embaucamiento retórico va siendo subrayado por los comentarios críticos, en apartes, del criado Sigeril. Con la excusa del parecido de Felides con sus ascendientes, Celestina empieza hablando de éstos por línea paterna y se remonta a su «agüelo», «que en gloria sea», encomiándolo con subrayado anafórico: «¡Oh, qué cavallero aquel!, ¡qué presencia, qué gracia, qué disposición que tenía» (SC: 277)⁴. Sigue con el padre de Felides,

ebriola, etc. Queda aparte el grupo de esclavas: la criada doméstica (*ancilla*), la prostituta dependiente del proxeneta (*scortum*), la esclava sexual (*paalex*), etc. (véase más extensamente la traducción al castellano de las comedias de Plauto y Terencio, en edición de López Gregoris (2012); y los artículos de esta investigadora). La *matrona*, que es quien nos interesa distinguir en este trabajo, será obviamente descrita desde la perspectiva patriarcal, con crueles chanzas, odiada por un marido que la ridiculiza, reprocha sus gastos, desearía su muerte, etc.

3.— Me refiero a personajes de casadas en los *fabliaux*, que se dejan persuadir fácilmente y prestan su cuerpo a cambio de pingües propinas. Y a personajes diseñados claramente a partir de la comedia y la tradición boccacciana, como el de la Viuda Reposada de *Tiram lo Blanc*, que luego tiene su trasunto en la Dalinda del *Orlando furioso* de Ariosto. No tocaremos en este trabajo, sin embargo, la faceta de Silva como escritor de libros de caballerías, examinada a fondo en el reciente libro dedicado al *Lisuarte de Grecia* (González, Luna y García Campos, 2017). Allí se encontrarán dos artículos que abordan, si bien algo tangencialmente, las relaciones entre la tradición celestinesca y el *Lisuarte* (García Álvarez, 2017; Navarro Hernández, 2017). Ya Sales Dasí (2000) había detectado y analizado los principales ecos celestinescos en el *Lisuarte*.

4.— Seguiré siempre, en todas las citas, la edición de Consolación Baranda, usando la abreviatura SC (SC = Silva, 1998). Para *La Celestina*, utilizo LC y sigo la edición de Lobera *et alii* (LC = Rojas, 2011). Y para el *Libro de buen amor* uso LBA, siguiendo la edición de Blecua (LBA = Ruiz, 1992).

Andrómedes⁵. Pero se detiene en especial en la madre de Felides, que porta un nombre también parlante y muy sonoro: «Sevila»⁶.

Sevila es presentada como mujer regia, graciosa e inteligente, sin duda llamativa y pomposa: «¡Oh, qué real muger, qué gracia y qué saber? No parecía cuando iba por la calle sino una duquesa, que así la henchía toda» (SC: 278). Podemos imaginarnos la figura despampanante de esta Sevilla, a caballo entre una doña Endrina de Calatayud, quien —parafraseando la presentación de Galathea en la comedia elegiaca del *Pamphilus*— se acerca caminando por la calle hacia el mercado de manera despampanante, y una Celestina haldeando y «parlando entre dientes» en el auto v de la *Tragicomedia*. Y menciono estos dos personajes, y sobre todo evoco el segundo, Celestina, porque lo curioso es que la segunda Celestina, en la obra de Silva, dice haber conocido Sevilla, la madre de Felides, debido a sus continuos achaques de «dolor de madre», que es justamente el mismo «dolor» o «mal» que Paltrana, dos escenas después, sospechará tener: «¿Y con quién comunicava ella sus dolores y sus placeres, sino con esta vieja? ¡Oh, cuántas veces la torné del otro mundo a éste! Que la señora Sevilla era muy doliente de la madre. Por cierto, no pariera ella sin mí por todo el mundo...» (SC: 278). Así va creando Celestina una complicidad doméstica con Felides, puesto que asegura que a causa de esa familiaridad fue la primera que lo sostuvo en brazos y lo cuidó, protegiéndolo de aojamientos varios (SC: 279). Feliciano de Silva va aclimatando a Paltrana dentro de un mundillo de madres con turbios pasados, como esta Sevilla «doliente de la madre», parturienta y más tarde protectora o fiadora de Celestina cuando estuvo ésta encarcelada, como vamos a ver.

La «comunicación» no sólo de dolores, sino también de «placeres», hace pensar en un cierto grado de connivencia entre Celestina y la madre de Felides, en una suerte de colaboración entre ambas que podría ir algo más allá de la estricta función de partera o curandera de la primera. «Comunicación» y enseguida «conversación» («yo tenía en ella madre en amor, señora en favor y compañera en conversación») son términos car-

5.— Nombre claramente inventado —como los de Felides, Sigeril, Paltrana, Polandria, Sevilla o tantos otros de la obra—, en este caso sobre el mitológico de Andrómeda, la esposa de Perseo. No hay que buscar, en este caso, ningún tipo de simbolismo en esa referencia, más allá del eufemismo y resonancias clásicas de los nombres. El mismo de Polandria, habría de remitir al griego ‘pol[i]+andrós’, cuya traducción no tendría sentido en un personaje que fija su atención no en muchos, sino en un solo hombre: Felides.

6.— El nombre de «Sevila» podría remitir al topónimo de la ciudad andaluza, pero mucho más a diversos antropónimos, empezando por el nombre propio de la protagonista del relato caballeresco de la *Historia de la reina Sebilla*, con una 1ª ed. c. 1500-1503 (narración breve, bastante popular y con sucesivas reimpressiones en el siglo xvi); siguiendo por el nombre común de «sibila», entendida como ‘mujer sabia’ o ‘profeta’; y acabando con otros homónimos históricos y literarios.

gados de connotaciones ambiguas.⁷ Y esa ambigüedad y posible ironía se confirman cuando Celestina dice, poco después, que Sevilla la ayudó en sus peores momentos, es decir en la ocasión —o dos ocasiones, duda— que estuvo en prisión: «que pienso que no comió ni durmió hasta verme fuera de la cárcel...» (SC: 279-280)⁸. Celestina insiste en las atenciones de Sevilla hacia ella en estas temporadas de encierro y le dedica suficientes líneas como para que nos quede la duda sobre el porqué de ese esfuerzo poco lógico para protegerla, aliviarla y quién sabe si ayudarla con algún tipo de fianza. Celestina remata sus recuerdos de Sevilla, en efecto, volviendo a aludir al grato recuerdo del «amor que la señora Sevilla me tenía» y —con el mismo sustantivo ambiguo ya comentado— a la añoranza por «la falta de conversación...» (SC: 281). Celestina demuestra, en fin, haber tenido otrora una relación de estrecha intimidad o complicidad con la madre de Felides que, al parecer a nadie, ni siquiera al propio hijo, extraña cuando es revelada.

Pero es definitivamente en la cena siguiente, la XVIII, cuando se presentará por vez primera Paltrana, la progenitora del otro miembro de la pareja protagonista. Nada hay, en principio, que haga pensar que Paltrana no es una madre tradicional, es decir, una «buena» madre. Sin embargo, la aparición de la madre de Polandria está ya de algún modo teñida por las sombras de duda recientemente extendidas en torno a la actitud moral —la sospechosa cooperación con Celestina— de la madre de Felides. ¿A qué, si no, esas alusiones previas al personaje de Sevilla, carentes de otro modo de función en la urdimbre de la trama? Cuando la criada Poncia observa en Polandria, la hija, una actitud taciturna y ensimismada («páreseme que andas como envelesada»), ésta le replica, con falsa excusa, que el «mal de la hijada» de su madre, del que ésta ha estado aquejada desde la noche anterior, la tiene apenada: «...pienso qu'el mal de la hijada que mi señora esta noche ha tenido me ha dado lo principal de mi pena» (SC: 290). Madre enferma junto a hija enamorada. Porque cuando la propia Polandria sugiere que, como alivio de penas, salgan a escuchar los versos que canta en el jardín el pastor Filínides, Poncia detecta que hay algo más detrás: «Ya, ya, no me digas más, ¿en amores quieres hablar? En mi seso estava yo, más mal hay que suena» (SC: 290). Ese «más mal hay que suena» asocia «mal de hijada» de la madre (el que suena o se declara) con el «mal de amores» de la hija (el que todavía no se declara). En todo caso, la escena pastoril que seguirá en el jardín, «estrambótica» o «grotesca», como la calificaba Menéndez Pelayo, sirve sin duda de catalizador para precipitar el asentamiento de los gusanillos del amor en el seno del perso-

7.— Lo descubrimos, entre otros, en varios textos celestinescos, o en las primeras y bien conocidas líneas del *Lazarillo de Tormes*: «...continuando la posada y conversación, mi madre vino a darme un negrito...».

8.— Ya sugería Baranda la ironía tras esas confesiones de complicidad, en SC (278, n. 23).

naje de Polandria, que alaba puerilmente embobada los versos absurdos —entre «fuelles de sospirar» y dolores que «chirrían» cual «cigarras» y «grillos» cantando— del pastor enajenado⁹.

Polandria, embobada, le pide a Filínides que vuelva, excusándose por que «si no me llamaran toda mi vida te estuviera oyendo» (SC: 296). Y quien la llama es su madre, Paltrana, que se duele del «lado» y reclama de su hija el alivio de los paños calientes. Paltrana, en su alcoba, parece ajena a todas las situaciones problemáticas que se han ido urdiendo y enzarzando en una red rápida en su entorno, entre el jardín y el interior de su propia casa. Ella se halla abstraída, pendiente de sus dolores, mientras Poncia y Polandria, todavía fuera, aprovechan para hablar de la carta de Felides. Paltrana, al final, se conformará con que le preparen la cena (SC: 298). Mientras, su hija se va dejando ganar por las insensateces —no menores que las de Filínides— de la misiva de Felides; sandeces vulgares del tipo de: «Y no seas, señora mía, cuando te ríes conmigo, como gato que retoça con la presa para después la matar» (SC: 298). Pero ni hija ni criada se olvidan de los cuidados que requiere la madre y por eso la escena acaba con las palabras de Poncia, dispuesta a cumplir con sus obligaciones: «Y con esto nos vamos a dar la cena a mi señora» (SC: 300).

Tras una escena de transición, la XIX, que transcurre en casa de Celestina, en la cena XX observamos un ensimismamiento parejo, el de madre e hija, cuando la alcahueta acude finalmente a casa de la protagonista para tratar de ayudar a convencerla. Paltrana continúa enferma y postrada, desde su lecho, declara lo difícil que resulta su diagnóstico: «No sé, un lado es; unos me dizen que es madre, otros, hijada. Mil cosas me han hecho y nada me aprovecha» (SC: 312). Interesadamente solícita, Celestina le contesta que, dada su probada experiencia en males de madre y también de ijada, ella puede ayudarla: «Más madres e hijadas he tenido, por mis pecados, que años a cuestras» (SC: 313). Polandria, presente en la alcoba, confirma su ingenuidad cándida haciendo un chiste tonto con las ijadas y los atunes; gracia que ríe con cinismo Celestina: «¡Ay, gesto

9.— Pese al menosprecio de este aspecto (que no de otros) por parte de Menéndez Pelayo, la *Segunda Celestina*, como dice Avalle-Arce en su libro panorámico sobre la novela pastoril, estudia la pasión amorosa «con menos perspicacia e intensidad que Fernando de Rojas, es cierto, pero, en compensación, con mayor amplitud y diversidad de casos» (1974: 40-41). La retórica conceptualista y enrevesada, a veces hasta la exasperación, de Feliciano de Silva, que parodia Cervantes, ha sido siempre destacada. Sin embargo, sabía hacer perfecto uso de otros registros, como los del *ars dictaminis* en sus epístolas (Navarro Gala, 2003). Filínides habla en la jerga rústica del sayagués, pero expresa sentimientos comunes del amor cortés, y ese contraste hará risible en muchos casos sus ínfulas amorosas. El mundo bucólico, señala Avalle-Arce, actúa «como un entremés contrastante», donde lo pastoril está todavía en ciernes, esquematizado y aludido. Rodríguez Cascante (2001: 33-34) examina este jugoso pasaje, así como el anterior de la exploración del cuerpo de Paltrana, pero creo que no extrae de su examen todas las posibilidades interpretativas que ambos contienen. Véase también, a propósito de los antecedentes de literatura pastoril, pero esta vez en los libros de caballerías de Feliciano de Silva, el estudio de Cravens (1976).

de ángel, con qué gracia lo dices. [...] ¡Y qué muger está! Espantada estoy, que me parece que aún ayer la vi nacer» (SC: 313). Pero Paltrana no parece tener en muy buena consideración a su hija, porque replica al comentario anterior sobre lo crecida que encuentra a Polandria: «La mala hierba presto crece». Celestina retrucará a esa réplica extraña (o necia) de Paltrana, salvando habilidosamente la situación. La cuestión es que Celestina, hablando y enredando, con un discurso en el que mezcla caprichosamente elementos de hechicería con rezos cristianos, embelesa a Paltrana hasta el punto de aliviarle los dolores: «que casi sin dolor he estado con órte» (SC: 317). Paltrana se deja embaucar, lo confunde todo (el discurso celestinesco, ya de por sí confuso) y cree ingenuamente captar que Celestina habla de Dios y hasta inferir que habla como una santa.

A continuación, Celestina, metida ya de lleno en su oficio de curandera, procede a tentar el cuerpo de Paltrana para buscar el origen del mal que la aflige, mientras va entonando una exagerada alabanza de su lozanía, que se retrotrae sin duda a la que ya expresaba la primera Celestina a Areúsa, también postrada con dolor de madre, en el auto VII de la *Tragicomedia*. Aquí, en esta *Segunda Celestina*:

CELESTINA. [...] Ponte de espaldas y tentarte he y ben-dezirte he, que yo espero en Dios que antes de mañana quedes sin dolor, que sabida la causa luego será remediada, que, como dizen, quita la causa y quito el pecado.

PALTRANA. Ya estoy aquí como mandas, madre.

CELESTINA. Bendígate Dios tal cuerpo, señora; por cierto la señora Polandria con su niñez no puede tener mejor barriga y pechos que tienes.

PALTRANA. ¡Ay, madre, no digas esso! ¿Qué hizieras si me lo vieras hoy ha veinte años?

CELESTINA. A osadas, señora, que no tienes necesidad de dezillo, que por lo presente se parece bien lo pasado; y por cierto, que no sé qué mejor pudo ser que es (SC: 317-318).

Polandria está presente y no parece consciente de los posibles celos de su madre, que han sido subrayados muy poco antes al referirse a ella con el despectivo «La mala hierba presto crece». Al contrario, confirma de manera infantil las apreciaciones de Paltrana y parece querer participar alegremente, al menos como vigilante o *voyeuse*, en el manoseo lúbrico. Y es así hasta que su madre, por rabia contenida o por verdadero dolor, estalla:

POLANDRIA. Pardiós, madre, pues si vieras a mi señora lavar las piernas este otro día, que te maravillaras de cuán buenas e blancas las tiene, pues una lisura tienen que no es sino gloria traer las manos por ellas.

CELESTINA. A osadas, hija señora, que no tienes necesidad de me lo dezir, que por el hilo saco yo bien el ovillo.

PALTRANA. ¡Ay dolor, madre, del hilo y aun del ovillo! Di lo que te parece de mi mal y déxate agora de esso... [...]

CELESTINA. Señora, esto más me parece hijada que no madre. [...] (SC: 318).

En la *Tragicomedia*, Celestina, con sus palabras y toqueteos, había hecho reír a la postrada Areúsa, pese a su dolor, al igual que su descendiente, la segunda Celestina, amortigua el dolor de Paltrana con su elocuencia. Areúsa, en el auto VII, rechazaba a Celestina con remilgos: «No llegues a mí, que hazes coxquillas y provócasme a reír, y la risa acreciéntame el dolor». A lo que Celestina, incrédula, replicaba: «Qué dolor, mis amores? ¿Búrlaste, por mi vida, conmigo?». Pero Areúsa contestaba muy en serio: «Mal gozo vea de mí si burlo; sino que ha cuatro horas que muero de la madre, que la tengo sobida en los pechos, que me quiere sacar del mundo» (LC: 174).

Por tanto, a partir de estas líneas que vinculan directamente a Paltrana con Areúsa, es difícil seguir considerando a la madre de Polandria como una madre protectora e inocente. Como señala Baranda: «La misma situación se transpone de una prostituta a un personaje noble, lo que confiere mayor comicidad a la escena y connotaciones peyorativas hacia el personaje de la madre de Polandria» (SC: 49).

Hemos dejado a Paltrana reaccionando, o bien nocivamente excitada, o enervada y molesta por el abuso táctil, o bien rabiosa por las comparaciones con un pasado de lozanía que ya no volverá, pero que se reencarna en el cuerpo de su hija. La cuestión es que exige un diagnóstico. Y Celestina decide que lo que detecta «más me parece hijada que no madre». Su receta terapéutica es un remedio homeopático: «un saquito, tan largo como la hijada», al parecer con algún tipo de ensalmos en su interior. Luego Paltrana se dice a su hija que se lleve a Celestina al jardín, donde «habrá algunos higos o granadas y desenhadarse ha» (SC: 319). Frutos con connotaciones sexuales obvias (sin contar las de hechicería) como anota en su edición Baranda. La cena XX transcurrirá seguidamente por otros vericuetos. Una vez embaucada la madre, Celestina tendrá vía expedita para proceder a hablar con libertad a Polandria de su amado Felides. Y en la cena XXI, en fin, Celestina le contará a Felides cínicamente la verdad: cómo le mintió a Paltrana sobre las bondades de su cuerpo, cómo sus tetas, en absoluto turgentes, parecían madejas sin «cuenda» ('cordoncillo' o 'sujeción'), etc. (SC: 330-331).

El personaje de Paltrana, a partir de aquí, desaparece del libro por completo. El enredo continúa hasta que los amantes, Felides y Polandria, se encuentran. Como dice el argumento de la última escena (la cena XXXX) de la *Segunda Celestina*: «goza FELIDES de los amores de POLANDRIA» (SC: 565). El encuentro sexual estará descrito siguiendo el esquema pautado del *Pamphilus de amore*, es decir, con resistencia primera ante el acoso masculino, forzamiento finalmente aceptado (con uso de más o menos violencia) por la dama y arrepentimiento final de ésta por la virginidad perdida¹⁰. El final no es infeliz ni dramático, puesto que hay una promesa de boda, lo que se puede de algún modo entender como matrimonio secreto. Por su parte, los criados, paradójicamente, han reivindicado antes la sensatez que habría de imperar en este tipo de situaciones. Como resume el mismo argumento de esa misma escena XXXX: «PONCIA no consiente en los [amores] de SIGERIL, hasta que se velen», es decir, hasta que se casen en la iglesia. Y «ellos [los hombres] idos, queda PONCIA reprendiendo a POLANDRIA haver dado parte de sí a FELIDES hasta casarse» (SC: 565). Poncia, reprochándole a Polandria una debilidad que puede resultarle fatal, realiza la función aleccionadora que tenía que haber realizado su madre Paltrana, desde hace tiempo ausente. Porque Paltrana se ha esfumado. Ni ella, ni el padre de Polandria, de quien nunca se hizo mención, participan en la acción final, de modo que el alcance del pecado queda reducido a un problema personal —de conciencia y de apariencia—, pero no adquiere las dimensiones de drama familiar. Las distancias con el precedente de *La Celestina*, las diferencias entre tragedia (o tragicomedia) y comedia, resultan así más que patentes.

La conducta negligente de una Paltrana excesivamente ensimismada en sus «males», totalmente ciega al hecho de que su hija vaya cayendo impune entre las redes del amor, pese a estar permanentemente a su lado, pared con pared, no es del todo insólita en la literatura. Pese a carecer de antecedentes claros en la comedia de la Antigüedad o de la Edad Media, tiene su paralelo en la de otras madres que transitan por distintos textos a partir del siglo xv, dueñas o viudas, entre «olvidadas de su obligación» (como reprocha el personaje de *La Dorotea*) y manifiestamente licenciosas, lo que las volvería más risibles y patéticas todavía que los viejos varones, sus maridos, embarcados en la misma o parecida situación.

A continuación, habremos de seguir incidiendo en las concomitancias con el comportamiento de Alisa, la madre de Melibea en la primera *Celestina*, pero me atreveré a aventurar en las siguientes páginas que ese prototipo de madre superficial, frívola y licenciosa o simplemente descuidada y desatenta, podría haber tal vez empezado su andadura en la Península

10.— Siguiendo los patrones de lo que Heugas (1973: 101-182) analiza perfectamente y denomina «le vieux schéma». He tratado de estudiar esta otra escena de comedia, con algún detalle, incluyendo fragmentos de esta *Segunda Celestina* (Beltrán, 1990 y 1998).

con el personaje de doña Rama en el *Libro de buen amor*, y también arriesgaría a decir que se prolonga por lo menos hasta el de Teodora, la madre de Dorotea en la obra celestinesca de Lope —como más adelante veremos—, por no hablar de la tontorrón dueña Rodríguez de la Segunda Parte del *Quijote* —madre inútil de hija con problemas de emparejamiento— y por no seguir con personajes de la comedia barroca, ni más allá del siglo xvii. En todo caso, valdría la pena, en mi opinión, intentar profundizar en la sicología de estos personajes femeninos para entender sus actuaciones dentro de los muy distintos contextos, escenas y tradiciones en los que los vamos a poder localizar.

Salidas precipitadas, raras ausencias y falsas excusas

La mención de doña Rama en el *Libro de buen amor* forma parte del episodio de don Melón de la Huerta y doña Endrina de Calatayud, que es en gran parte paráfrasis del *Pamphilus de amor* pseudo-ovidiano. Los padres de Galathea, la protagonista del *Pamphilus*, no aparecen como personajes en ningún momento de la comedia elegíaca, aunque son mencionados —sin especificar nombres— en algunas ocasiones. Doña Rama, en cambio, en unos versos inventados por Juan Ruiz, que aquí no parafrasea el *Pamphilus*, sino que inventa, es el nombre de la madre de doña Endrina de Calatayud —la castellanización de Galathea en el texto de Juan Ruiz—, con quien topa la alcahueta al intentar encontrarse con doña Endrina:

Fuése a casa de la dueña, dixo: «¿Quién mora aquí?»
Respondióle la madre: «Quién es que llama y?»
«Señora doña Rama, yo —que por mi mal vos vi,
que las mis fadas negras non se parten de mí—. (824)¹¹

El último verso y medio de la cuaderna probablemente habría de entenderse como dicho en aparte por la vieja, puesto que se encuentra con ese problema inesperado de la presencia de la madre, doña Rama¹². Pero ese obstáculo no lleva a que se arredre. Lo que maquina la vieja es inventar una historia para hacer que la madre salga de casa:

Díxole Doña Rama: «¿Cómo vienes, amiga?»
«¿Cómo vengo, señora? Non sé cómo lo diga:
corrida e amarga, que m'diz toda enemiga
uno, non sé quién es, mayor que aquella viga.

11.— Sigo la edición de Blecua (1992), aunque tengo presentes las variantes, notas y comentarios al episodio de Gybbon-Monypenny (1988) y Joset (1990).

12.— El aparte del segundo hemistiquio del verso *c* y de todo el verso *d* de la cuaderna, lo proponen Joset (1990) y Gybbon-Monypenny (1988), en sus respectivas ediciones, siguiendo a Lida de Malkiel (1966), para quien sería extraño, lógicamente, que la vieja se dirigiera así a la madre de doña Endrina.

Ándame todo el día como a çierua corriendo,
 como el diablo al rico omne, así me anda siguiendo,
 que l'lieve la sortija que traía vendiendo;
 está lleno de doblas, fascas que non lo entiendo».
 Desde oyó aquesto la renzellosa vieja,
 dexóla con la fija e fuése a la calleja. (825-827b)

El sentido de esta excusa de Trotaconventos para hacer salir a doña Rama de casa y dejar expedito su encuentro con doña Endrina, para poder dialogar a solas con ella, no ha sido todavía bien esclarecido por la crítica, por lo que conozco¹³. El comportamiento de la *vetula* de Juan Ruiz no tiene aquí nada que ver con el de su precedente en el *Pamphilus*, como detectaba ya Cirot (1940: 146). Para Joset, que coincide en lo fundamental con Corominas, «aunque no clara, es una astucia de la alcahueta para que se aleje doña Rama. Inventa que ha vendido una sortija (quizá la misma que entregó a Endrina, cf. 724b) a un hombre rico, quien se la reclama con insistencia. Rama, excitada por la curiosidad, se va en busca de información para chismorrear en la calle» (Joset, 1990: 358). Y para Blecua, que afina algo más en la interpretación, «por el contexto —un hombre fuerte, que la insulta y la persigue— hay que entender que él la acusa de haberle robado la sortija, que no sabemos si es la de doña Endrina u otra que lleva en el harnero en esos momentos. En ambos casos, doña Rama —vieja *renzellosa* y *riñosa*— saldría a discutir con él o a ofrecerle la sortija» (1992: 525). Los dos adjetivos despectivos se los propinan a doña Rama, el primero el narrador, y el segundo la propia alcahueta. Pero en los improprios podría haber algo más que acusaciones de mal carácter. El segundo, «riñosa», identificado con 'colérica', podía definir en términos médicos a la mujer que no puede relajar la matriz para concebir o parir bien¹⁴. Lo cierto es que la vieja consigue su propósito:

Desde oyó aquesto la renzellosa vieja,
 dexóla con la fija e fuése a la calleja.
 Començó la buhona a dezir otra conseja:
 a la raçón primera tornóle la pelleja.
 Diz: «Ya llévase el huerco a la vieja riñosa,
 que por ella convusco hablar omne nos osa.

13.— Hay términos y versos difíciles de entender en su cabal sentido. Por ejemplo, las «doblas» del verso 824c, que parecen jugar con el doble sentido de 'monedas' y 'dobletes, mentiras'. Pero sobre todo es misterioso el personaje del hombre grandullón («mayor que aquella viga») que persigue a la alcahueta.

14.— Como dice Damián Carbón, en su *Libro del arte de las comadres o madrinas, y del regimiento de las preñadas y paridas...*: «porque sabemos que la muger colerica riñosa dispone la matrix a relaxacion y a no concebir: y a la que concebio a mal parir. La tristeza y malencolia a athenuacion y flaqueza de todo el cuerpo: porque dize la escriptura: *Anima tristis excicat ossa*» (CORDE, s. v. *riñosa*).

Pues, ¿qué, fija señora?, ¿cómo está nuestra cosa?
Véovos bien loçana, bien gordilla e fermosa». (827-828)

La alcahueta le da la vuelta al asunto (le «torna la pelleja») y contraataca con nuevos argumentos («razones») una vez la «vieja» de la madre se ha ido (se insiste dos veces en que es «vieja»). Estos incluyen la alabanza de la belleza y frescura del cuerpo de doña Endrina, con los conocidos adjetivos que hemos visto utilizados por las Celestinas: «loçana», «bien gordilla» y «fermosa». Si no se tiene en cuenta la alargada y perduradora sombra de la descendencia celestinesca, en principio coincidiríamos con que «la escenita de doña Rama es toda invención de Juan Ruiz», como indica Gybbon-Monypenny (1988: 276, n.). Pero episodios como los de las cuatro *Celestinas* (la de Rojas y sus tres continuaciones), la *Comedia* erudita de Sepúlveda, *La Dorotea* y otros que examinaremos a continuación, obligan a pensar en la existencia, al menos desde la primera mitad del siglo XIV, de una escena —o grupo de escenas— arquetipo. Escena, tal vez procedente de otra comedia, en la que el obstáculo de la madre de la muchacha es apartado gracias a las sutilezas y maestrías de la tercera, sí, pero en la que se insinúa también que actúa a favor de ésta el conocimiento previo de ciertas propensiones o debilidades de la madre (aquí, tal vez la codicia), conocimiento que facilitará la superación de ese obstáculo que en un principio se presentaba imposible de franquear.

Y es que la codicia parece ser también, en efecto, el vicio que domina a la Paltrana —la segunda Paltrana— de la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo (1536). Los personajes principales de esta continuación de la obra de Feliciano de Silva tienen los mismos nombres que sus antecedentes, pero poseen distintos atributos y realizan acciones diferentes, claro está¹⁵. Paltrana se resiste en principio a que Felides sea el marido de su hija, pero en el auto xxxiv es convencida por Celestina de la conveniencia de aceptarlo. Celestina encuentra a Paltrana recién comida, al parecer opíparamente: «Mondándose está los dientes Paltrana. Propio me vendrá hallarla contenta» (Gómez de Toledo, 1973: 302). Celestina le reprocha indirectamente que su casa esté descuidada, sin criados, a lo que ella responde: «No es maravilla que estuviese la casa sola, que vnos estarán comiendo, y otros dormirán...». Celestina, en esas circunstancias propicias de casa desordenada, la trata de engañar y le dice que Felides, a quien tres días antes Paltrana había rechazado como insuficiente para su hija, ha ofrecido una dote más alta que lo previsto, de dos mil ducados, a otra muchacha, «la hija del marichal». Paltrana cambia entonces de opinión, esgrimiendo un argumento inapelable: «algunas vezes me viene vna increíble tristeza de pensar si mañana fuesse mi fin, cómo dexaría aquella mi hija, que es luz de mis ojos, sin vn espejo en que se mirasse en el

15.— Seguimos la edición de Barrick (Gómez de Toledo, 1973). Para las relaciones con sus antecedentes, véase Esteban Martín (1987).

mundo» (303). A partir de ahí, hace que entre en juego un hermano suyo, Dardano, muy amigo de Felides, para tratar de acercar a éste de nuevo a Polandria (304). La madre de Polandria, en fin, en esta *Tercera Celestina*, tampoco demuestra ser una «buena» madre, sino una mujer glotona, desaliñada en su casa y, por descontado, egoísta y avariciosa.

En la cuarta *Celestina*, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón (1542), es curioso que la excusa de la visita a un familiar se duplique o desdoble en dos escenas distantes¹⁶. En la primera, al principio de la obra (acto I, cena II), partimos de que Lisandro ha visto a Roselia apenas de refilón, asomada a la ventana de su casa, y ha quedado prendado de ella. Oligides, su criado, le dice que aproveche que su madre, Eugenia, está ausente para volverla a ver. Y pone como motivo de esa ausencia el ya conocido de la enfermedad del familiar: «...podrá ser que la hables si te das buena maña; que su madre Eugenia es ida a ver a su hermano Menedemo, que malo está» (Muñón, 2009: 111-112). En este caso, no estamos ante una dejación del papel protector de la madre, sino ante un resquicio que hay que aprovechar, porque Eugenia a Roselia «déxala tras siete llaves» (Muñón, 2009: 114). La excusa es la misma y la mención —parecería que innecesaria— del sonoro nombre del hermano, Menedemo, viene sin duda a remolque de la mención de Cremes en *La Celestina* de Rojas. Pero no deja de tener sentido —y mucho—, porque Menedemo representa, precisamente junto a Cremes, en el *Heautontimoroumenos* (*El atormentador* o *El verdugo de sí mismo*) de Terencio, a la pareja de viejos padres que se enfrentan con sus preocupaciones, culpas y tormentos, a las vicisitudes de sus respectivos hijos, enredados con sus amantes¹⁷. El «Menedemos

16.— Seguimos aquí la edición de Rosa Navarro (Muñón, 2009). Véanse también los comentarios a esta edición, en artículo-reseña, de Vian (2010).

17.— Cremes es nombre asociado, en la obra de Terencio, a tres viejos, que aparecen, además de en *Heautontimoroumenos*, en *Andria*, y *Phormio*, como se ha señalado siempre; aunque también con un joven, en *Eunuchus*. Pero nos interesa destacar su papel en la primera de estas comedias, donde hace pareja casi inseparable con Menedemo. Cremes es, desde el mismo principio de la obra, el interlocutor consejero que se extraña por la actitud de Menedemo, el «atormentador de sí mismo» (lo que da nombre a la comedia). Ambos representan la senectud mal asumida. Así, Cremes le reprocha al otro: «Me parece que no estás actuando de acuerdo con tu edad y con lo que requiere tu hacienda... Tienes ya sesenta años o algunos más... Nadie posee en estos contornos una finca mejor ni de más valor; tienes numerosos esclavos; sin embargo, como si no tuvieras ninguno, ya que haces afanosamente tú mismo las tareas que les corresponden a ellos...». A lo que Menedemo replicará diciendo que lo hace por remordimiento de conciencia a causa del mal comportamiento que ha tenido con su hijo. Menedemo es también el nombre de uno de los criados principales, el «sermoneador» (Canet, 2003: 129), de la anónima *La comedia Thebayda*. La fecha propuesta por *La Thebayda* es la de 1515-1519, anterior en todo caso a su publicación en 1521 (Canet, 2003: 20-21). Menedemo aparece igualmente mencionado en *El Scholástico* de Villalón y en algún otro diálogo renacentista. Y una cita de Lope, en «La prudente venganza», una de las *Novelas a Marcia Leonarda*, vincula a Cremes con Terencio, y deja clara la opinión que se podía tener en la intelectualidad de los Siglos de Oro sobre el personaje: «Hicieronla mil regalos, aunque riña Cremes a Menedemo, que no quería, en Terencio, que se mostrase amor a los hijos» (Lope de Vega, 1968: 109). Al

terenciano» ya era, para el Fernando de Pulgar glosador de las *Coplas de Mingo Revulgo* (copla xvi), una representación de la codicia, pero también de la excesiva generosidad —o benevolencia mal entendida— para con los hijos, por parte de quienes «por igualar con los mayores o por que no se les ygualen los menores trabajan por adquerir bienes allende de lo que an neçesario, y esta por çierto es una soličitud bana» (Brodey, 1986: 197)¹⁸.

Pero es que Muñón, además, menciona justamente a Cremes en un segundo pasaje de la obra (I, v). La Celestina de Muñón se supone que es la Elicia de la primera *Celestina*, quien, ya vieja, toma el nombre de su maestra. Pues bien, esta Elicia/Celestina, ante las bravuconadas de Brumandilón (el *miles gloriosus* de la obra), le reprocha: «Con todas tus bravezas y fieros no osaste levantar el gaje del suelo que en desafío te echó el escudero de Cremes, cuñado de Alisa, madre de la malograda Melibea» (Muñón, 2009: 113). Hay toda una urdimbre de posibles relaciones por detrás de estos personajes celestinescos, que intuyen, recomponen o inventan los autores del género¹⁹. Y, como mínimo, obligan a entender que personajes mencionados tangencialmente, como Cremes o Menedemo, no caían en absoluto en el olvido, ni eran recurrentes —con todo el bagaje de su nomenclatura clásica— al azar, sino que se recordaban y se rescataban, además, con filiaciones correctas («cuñado de Alisa, madre de ... Melibea»), como si fueran epónimos representativos de determinadas posturas trágicas o cómicas²⁰.

En fin, ninguna de esas madres, ni la madre de doña Endrina de Calatayud, ni la de Polandria en la *Tercera Celestina*, ni la de Roselia en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, tienen males o dolores como los que

igual que, por las mismas fechas, Francisco Cascales, en sus *Tablas poéticas* (1617): «Quánto sea el amor del padre al hijo, Menedemo lo declara en el *Heautontimorurneno*, assí como Sóstrada el amor de la madre» (Cascales, 1975: 219). Los reproches de Cremes a Menedemo en torno a la debilidad mostrada con su hijo alcanzaban, por tanto, hasta Lope de Vega y más allá.

18.— Tomo la cita de Pontón (1997: 1212).

19.— Al reproche de Celestina, Brumandilón replica: «¿Quien te contó esto no te contó los espaldarazos que le di un día antes?» (Muñón, 2009: 113). Con lo que confirma el recuerdo latente de una escena de conflicto, común al menos a los textos de Rojas y Muñón, participando en ella tanto Alisa, como su cuñado Cremes, pero también uno al menos de sus criados o escuderos.

20.— Como confirma Navarro Durán en todo su trabajo de explicación y anotación de la obra (Muñón, 2009). Antes, para las huellas de *La Celestina* en la *Tragicomedia*, Esteban Martín había reparado ya en la mención apuntada y concluía que Muñón no pretendía exclusivamente alardear de dominio sobre la obra de Rojas, sino también filiar y fundir personajes de su obra con la rojana (1988: 24-25). Ni Esteban Martín ni Navarro Durán mencionan, sin embargo, la relación de Cremes con el Menedemo del *Heautontimoroumenos* de Terencio que aquí apuntamos. La presencia de Terencio en las aulas universitarias de Castilla y Aragón ha de ser considerada con cautela, puesto que existen escasísimas noticias de su conocimiento o el de Plauto en ellas, antes de 1500 y ni siquiera en las primeras décadas del xvi, como ha constatado Paolini (2017); pero no se puede dudar de su conocimiento desde el siglo xv, directo en latín, o través de traducciones y versiones en distintas lenguas.

sufren la hermana de Alisa, tía de Melibea, o Paltrana en la *Segunda Celestina*. Todas ellas, sin embargo, parecen viejas no irascibles o gruñonas, como las de la comedia latina (o como, en parte, la doña Rama «riñosa» de Juan Ruiz), pero sí despistadas, atolondradas, cuando no desaliñadas y codiciosas (como la Paltrana de la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez).

Dolores exagerados de las «buenas madres»: de Alisa a Teodora

Prestando de nuevo atención a los síntomas de enfermedad que aquejan a Paltrana y le impiden desempeñar sus primordiales funciones de vigilancia del honor de su hija, podemos comprobar que distintas obras de la literatura hispánica del xv y xvi se refieren al «dolor» o «mal de costado», del «lado», de la «ijada» o de la «madre», de los que se muestra tan molesta Paltrana, en pasajes que todavía carecen en muchos casos de clara interpretación.

Si informamos o preguntamos hoy en día a alguien acerca de un «dolor de costado», será lógico que apunte hacia la región lateral del abdomen, y no hacia la costal del tórax, poco más abajo de las axilas. Pensará seguramente que nos estamos refiriendo a un dolor de riñones, lumbago, dolor lateral estomacal o abdominal, etc. Sin embargo, en cualquier diccionario clásico de medicina, y aunque el término «costado» no pertenezca ya en rigor, modernamente, a la nomenclatura anatómica científica, leeremos que el «dolor de costado» se encuentra asociado a los dolores torácicos, como sintomático de una congestión pulmonar, pleuresía, neumonía, gangrena pulmonar o embolia de pulmón. El *Lilio de medicina* de Bernardo Gordonio, maestro de estudiantes y maestro de médicos en la Edad Media, no deja lugar a dudas. Dedicar todo un capítulo al «pleuresí» o «pleuresis», «que es dolor del costado», «apostema callente [...] de las telas de parte de dentro de las costillas [...] del pecho», certificando que fue síntoma («señal») de una de las enfermedades más graves en la Edad Media (1993, I: 196).

A partir de los textos que vamos a ver, va a ser posible inferir que el «dolor de costado», así como el «dolor de ijada» (diferente, pero relacionado con el anterior por contigüidad), fueron utilizados para designar un padecimiento concreto relacionado con alguna de las irremediables consecuencias del *amor hereos*, de la enfermedad de amor. Eso dejaría a Paltrana, así como a Alisa, en unas situaciones ciertamente más delicadas de lo que se aprecia en unos niveles de lectura primera de los textos de las dos *Celestinas*. Lo cierto es que como denominador común a algunos de los pasajes que mencionaré se observan unas evidentes connotaciones humorísticas, al darse en unos contextos ambiguamente vinculados a la

actividad sexual de los enfermos o enfermas. De un lado, esa asociación poco tendría de extraña, teniendo en cuenta las sugerencias, metáforas, metonimias y equívocos de todo el campo semántico con el que se expresa en términos sensibles la experiencia amorosa («sufrimiento», «padecimiento», «dolor», «llaga», «muerte» ...). Pero, de otro, llamará la atención el hecho de que un término abstracto tan común dentro de esa terminología, como es el de «dolor» o «mal», se sustancie —se materialice— como «dolor de costado» o «de ijada» (o «de madre», en otros casos más concretos). Es esa especialización («de costado», «de hijada», «de madre») la que intriga y no la abstracción («dolor», «mal»), porque la concreción de una referencia imprecisa, si no es superflua, ha de ser funcional.

El precedente principal de Feliciano de Silva en la escena examinada, la que tiene a Paltrana como protagonista, está en *La Celestina* de Fernando de Rojas, indiscutible texto base. Hay que empezar, por tanto, por los actos precursores en el texto de la tragicomedia. Es cierto que en *La Celestina* el personaje de Alisa parece seguir el estereotipo clásico. Sin embargo, la madre no se mostrará en connivencia con su hija, tapando sus faltas o incluso haciendo ella misma de tercera, como suele ocurrir en la comedia latina, aunque tampoco se presentará como la madre amable y compasiva de la ficción sentimental²¹. En efecto, la llegada de Celestina a la casa de la doncella Melibea, y sus intentos de comunicarse y hablar con ella, se ven entorpecidos desde el primer momento por el obstáculo aparentemente insalvable de Alisa como custodia doméstica. Alisa habría de cumplir con su papel simbólico de bastión protector del cuerpo y la voluntad de la hija, epicentro del futuro familiar. Y, sin embargo, con inconsciente falta de prevención, Alisa pone a Melibea entre las garras y fauces de Celestina, al dejarlas a ambas a solas con la excusa de tener que ir a visitar a su hermana:

ALISA. Hija Melibea, quédese esta mujer honrada contigo, que ya me parece que es tarde para ir a visitar a mi hermana, su mujer de Cremes, que desde ayer no la he visto, y también que viene su paje a llamarme, que se le arreció desde un rato acá *el mal*.

21.— Véase Lida de Malkiel (1970: 488 y ss.). La etimología del nombre de Alisa, relacionado con un poco conocido personaje mitológico, Aliso, o con los vientos alisios, no ayuda en nada a descubrir sus atributos. En cuando a su comportamiento, ya subrayaba Bataillon su estupidez: «Noble candeur? Stupide plutôt ... [...] Si Alisa n'est radicalement sotté, elle est aveuglée para la naïveté sans borne de son sentiment de supériorité sociale» (1961: 182). La ceguera de la que habla Bataillon se ha atribuido al hechizo del diablo (Russell, 1963), pero Lacarra (1990: 94) desestima la influencia de la magia, así como también Snow (1999 y 2001). Un balance y actualización crítica del tema han sido realizados por Gómez Goyzueta (2017), quien sugiere para la posible contradicción del comportamiento del personaje una explicación retórica (a través del *adynaton*), algo que no me resulta del todo convincente.

CELESTINA. (Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreciando el mal a la otra. Ea, buen amigo, tener recio, agora es mi tiempo o nunca; no la dejes; llévala de aquí a quien digo.)

ALISA. ¿Qué dices, amiga?

CELESTINA. Señora, que maldito sea el diablo y mi pecado, porque en tal tiempo hobo de crecer el mal de tu hermana, que no habrá para nuestro negocio oportunidad. ¿Y qué mal es el suyo?

ALISA. *Dolor de costado* y tal, que, según del mozo supe que quedaba, temo no sea mortal. Ruega tú, vecina, por amor mío, en tus devociones por su salud a Dios.

CELESTINA. Yo te prometo, señora, en yendo de aquí, me vaya por esos monesterios donde tengo frailes devotos míos y les dé el mismo cargo que tú me das. (LC: 117-118; el subrayado es mío)

¿Por qué la mención de la hermana de Alisa y de su enfermedad? Evidentemente, como buen pretexto para explicar el de otro modo injustificable descuido de Alisa, ofreciendo en bandeja a Celestina la oportunidad de convencer (o embrujar) a Melibea. Pero Fernando de Rojas no se conforma con la mención de la enfermedad de la hermana. Necesita explicar más detalles: el nombre del marido de ésta, Cremes, y la calidad del dolor: «dolor de costado». Un «dolor de costado», que «le arreció desde un rato acá» (lo que recuerda las cuatro horas de desesperación de Areúsa) y que teme no sea «mortal». Pero, ¿por qué ese «dolor» en concreto? Evidentemente, porque ese dolor, al igual que el del «lado» — que luego será de ijada— del que se duele Paltrana, están en ambos casos teñidos de connotaciones sexuales o al menos se prestaban a equívocos. Como comentará Cantalapiedra, a propósito de este mismo pasaje y aduciendo un claro ejemplo cancioneril: «Todo ello nos induce a pensar que quizá sea posible asociar la peligrosa enfermedad del dolor de costado con el mortal y como reza el poema *Escala de Amor* de Jorge Manrique: ‘abrieron el mi costado y entraron vuestros amores...’ ».

Alisa es, como detecta Lacarra (1990: 94-97) y ha confirmado Snow (1999, 2001), cuando menos negligente en la educación y en la vigilancia de su hija. Lacarra insiste en la irresponsabilidad y necedad de Alisa, subrayando los indicios que apuntan al conocimiento de Celestina en el pasado e incluso a posibles tratos irregulares entre ambas. Su actitud indolente o inconsciente la simboliza perfectamente el hecho de que ella y su marido duerman a pierna suelta mientras en su propia casa, a pocos metros de su alcoba, se habla, se canta, se hace el amor, hay ruido de espadas, cae Calisto de la escala, se lamentan los criados, llora Melibea...

todo ello sin que se vea alterado su confiado sueño. Lida de Malkiel atribuía esa imprudencia temeraria a su carácter desdeñoso y caritativo, pero es la única crítica que piensa de manera benevolente en que es positiva la «ilimitada confianza en su hija». Es evidente que la *Tragicomedia* subraya el desconocimiento que los padres tienen de Melibea, y Rojas justifica de algún modo, así, el poco respecto con que Alisa pagará su perezosa ignorancia de la realidad.

En el auto VI Celestina le cuenta a Calisto sus risotadas de antaño compartidas con Alisa y su hija, entonces pequeñita, Melibea: «¿Sin la conocer? Cuatro años fueron mis vecinas; trataba con ellas, hablaba y reía de día y de noche; mejor me conoce su madre que a sus mismas manos. Aunque Melibea se ha hecho grande mujer, discreta, gentil» (LC: 159). Celestina conoce bien a Alisa, porque fueron vecinas, pero la reacción de Alisa en el auto IV resulta, con todo, bastante sorprendente, si no «insólita» (como dice Lacarra, 1990: 95), porque la recibe amablemente, llamándola «vezina honrada», cuando Lucrecia se la acaba de describir como «la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades y descasava mil casados». Produce la misma extrañeza que nos causa comprobar que la Celestina de Feliciano de Silva ha conocido bien a Sevilla, la madre de Felides (y a su padre y abuelo, también), y que fue protegida por ésta en determinadas situaciones críticas. Lacarra llama la atención sobre «las sonoras carcajadas y el vocabulario vulgar de Alisa, más propio en boca de prostitutas que en labios de una señora respetable». Y ante esto, se pregunta: «¿Hay algo que sabe Celestina de los padres de Melibea para actuar con tanto tino? [...] ¿Podría explicarse su familiaridad con Celestina y su lenguaje vulgar y poco comedido por un antiguo trato irregular con la vieja?» (Lacarra, 1990: 95).

Alisa, en todo caso, se mueve entre dolencias. La de su hermana y con toda probabilidad la suya propia, tal vez vinculada a la debilidad de carácter. Es persona que, por algún tipo de insuficiencia, no sabe hacer frente a la realidad de los hechos. En el auto XX, tras la muerte de Calisto, al encontrar a Melibea traspuesta, la ausencia de la escena de Alisa llama poderosamente la atención y contrasta con la presencia —notoria y necesaria—, con la sensatez y preocupación amorosa del padre. Pleberio, aunque no conoce el origen del dolor de Melibea, trata de justificar lo injustificable, que es la desertión de la madre en esa situación tan dramática para su hija. Dice: «tu madre está sin seso en oír tu mal; no pudo venir a verte de turbada» (LC: 328). Es decir, la madre se ha recluso, sin saber cómo comportarse en esa coyuntura crítica.

Celestina va asociada con Claudina, madres ambas, pero también con Alisa. Como interpreta Cantalapiedra, según Celestina, su amistad con Alisa es similar a la que mantuvo con Claudina, pues ambas eran asimismo «uña y carne» (2003: 59). Las tres madres —recalca el crítico—, vecinas del mismo barrio, tienen sus respectivas sucesoras: Elicia, Areúsa y

Melibea. «Sabemos lo que está tramando Celestina, pero ¿qué tela urdió la vieja Alisa? ¿Por qué no quiere menguar la tela de su antigua vecina la Trotaconventos, esa ‘buena pieça’? ¿Los pulgares de Alisa hilan tan fino el hilado como los de la alcahueta? [...] ... si Celestina visita a los que sufren de amor, Alisa hace otro tanto con los enfermos, y eso justifica sus ausencias de su casa» (2003: 60)²².

Buscando la presencia de algunos de estos comportamientos en otros textos, encontramos que en una escena de *La Dorotea* de Lope de Vega se repite el esquema de ausencia o salida poco justificada (en este caso, se trata de llegada) de la madre de la casa donde han hablado o han de hablar Celestina y la doncella. Aquí el papel de Celestina lo desempeña Gerarda. Las excusas de Teodora, la madre de Dorotea, por su arribada intempestiva, en la escena sexta y última del Acto segundo, están repletas de elementos heterogéneos y algo extraños, de incertidumbres y reticencias:

GERARDA.— [...] ¿De dónde vienes?

TEODORA.— De ver una amiga que estaba de parto.

GERARDA.— ¿Por qué no me llevaste contigo? [...]

TEODORA.— Ya parió una muchacha como unas flores, pero no se parece a su padre.

GERARDA.— Imaginaría una mujer en otro.

DOROTEA.— Madre, lleno traes de lodo el manto.

TEODORA.— Salpicóme un caballero destos que van deshollinando las ventanas. Ponle al sol, en ese huerto, Celia.

DOROTEA.— Nunca sales que no te suceda algo.

TEODORA.— El otro día caí en una cueva. [...]

(Blecua, 1996: 214-215)

En muy pocas líneas, y para justificar tan breve salida, encontramos toda una amalgama de componentes relacionados con el parto de la amiga, que con toda seguridad ha sido fruto de una relación extraconyugal: lodos, salpicaduras, hollín de deshollinador, la caída en una cueva..., en fin, una serie de sustantivos que remiten al campo semántico de la suciedad y de la oscuridad. El «caballero destos que van deshollinando ventanas», es decir, que van ‘escudriñando’, los interiores de las casas, recuerda a ese

22.— Según Cantalapiedra, la relación entre las dos viejas se confirma cuando Alisa profiere, acompañada de una sonora carcajada, la maldición «Mala landre te mate», que ya había empleado Elicia. Maldición vulgar, de connotación erótica, asociada dos veces en el *Arcipreste de Talavera* al «dolor de costado». Y que Areúsa exclamará, por su parte, en dos ocasiones, en momentos de clara excitación erótica: cuando Celestina le habla de sanar su mal de madre manteniendo nuevas relaciones sexuales con Pármeno («Mala landre me mate, si te entendía») y cuando Areúsa rechaza en un primer momento que éste suba a verla («¡No suba! ¡Landre me mate!») (2003: 60-61).

hombre «mayor que aquella viga» del *Libro de buen amor*, que iba «todo el día» persiguiendo a doña Rama «como a çierua» y «como el diablo al rico omne». El «caballero» deshollinador ha salpicado de lodo a Teodora, que venía, además, del parto de una amiga más que sospechosa de haber tenido a su niño con otro hombre distinto de su marido²³. Los equívocos con los rezos, la visita médica de la madre a la mujer dolorida o parturienta, la poco clara relación de la madre con esta otra mujer, etc., mueven a relacionar también este episodio con los otros celestinescos examinados. Y a colocar a Teodora en la nómina de «buenas» madres de comedia, es decir, de madres negligentes y sospechosas, como poco, de esconder algo vergonzoso o de llevar una doble vida.

Males de matriz, de costado, de ijada y otras dolencias

En torno al «dolor de costado» de la hermana de Alisa, deduce Cantalapiedra: «No sabemos dónde ha estado la madre de Melibea en el acto x, pero es de suponer que ha visitado otra vez a su hermana enferma, de ahí el trasfondo irónico del consejo que ofrece a su hija: “a tres veces que entra [Celestina] en una casa, engendra sospechas” (x, 53); pues bien, Alisa ha realizado tres visitas, sin que conozcamos sus resultado, y Celestina ha necesitado solamente dos para lograr sus propósitos. ¿Es el dolor de costado un mal de amores? ¿Ejerce Alisa de alcahueta?» (63)²⁴.

En efecto, el «dolor» producido por un «mal» que a Celestina, en la *Segunda Celestina*, le parece de ijada («más me parece hijada que no madre»), se relaciona con otros dolores femeninos y masculinos que tienen que ver con el «costado» o con la zona ilíaca, y que son declarados en textos literarios de muy diverso cariz —lengua, tradición genérica, etc.—, en distintas situaciones y con el común denominador de resultar igualmente susceptibles de lecturas ambiguas, cómicas o irónicas, y ciertamente no

23.— Deshollinar ventanas está asociado metafóricamente al galanteo amoroso, en textos clásicos como *La conversión de la Magdalena* de Pedro Malón de Chaide, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, y en algún otro (cf. ‘deshollinando’ en CORDE). Por otra parte, la caída en la cueva podría llevar consigo también connotaciones varias, relacionadas con oficios oscuros. Las cuevas pueden ser peligrosas y a veces incluso mortales. No será por casualidad que Gerarda, la celestina de *La Dorotea*, muere al final de la obra yendo «a buscar agua», o yendo a comprobar si le ha dejado algo en testamento don Bela, el pretendiente indiano de Dorotea, quien acaba de morir a manos de dos hombres. Pero cuando muere, la ignorante Teodora, al escuchar gritos, cree que Gerarda ha caído en una cueva o «en la cueva»: «¿Qué voces son aquéllas, Felipa, y qué ruido? ¿Quién ha caído en la cueva?» (Lope, 1996: 477).

24.— Por mi parte, me ratifico en lo escrito en un trabajo anterior, que recoge Cantalapiedra en nota a la cita que acabo de incluir: «Todos los fragmentos [...] presentan dificultades interpretativas, pero éste de *La Celestina* me parece más escurridizo. Rojas nos da muy escasa información; tanto es así que produce la impresión de que recorta un argumento secundario, relacionado con la familia de Alisa, que pudo haber estado en alguna fase creativa de la obra algo más desarrollado» (Beltrán, 1997: 83, n. 3).

carentes de connotaciones eróticas. Se trata, como digo, de textos muy heterogéneos, desde libros de caballerías hasta hagiografías (aunque parezca extraño), pasando naturalmente por comedias.

El motivo del «dolor de ijada» aparece efectivamente como señal del mal de amores, en este caso de un viejo que ya no está para esas lides, en la comedia humanista del XVI. En una escena muy parecida a las vistas —que arranca con toda probabilidad igualmente de *La Celestina* de Rojas—, el anónimo autor de la *Comedia* erudita de Sepúlveda (c. 1565) describe los síntomas de la enfermedad de Natera, el padre de la protagonista, «viejo enamorado», en tono claramente humorístico²⁵.

La situación que hace explícito su «mal de yjada» es la misma de siempre. Salazar (mujer vestida de paje) intenta hablar a solas con la doncella Violante para hacerle entrega de una carta. Y vigila que no estén sus padres en casa. En este caso, la madre está ausente por el motivo consabido (la cuñada está enferma, como la hermana de Alisa, en *La Celestina*, como Paltrana en la *Segunda Celestina*), pero es el padre quien está «desasosegado», sin parar en casa, seguramente —coinciden ambos interlocutores— a causa de un «mal de yjada» (como el mal de Paltrana, o como el «dolor de costado» de la hermana de Alisa). Y ese mal se coliga en la *Comedia* de Sepúlveda inequívocamente con una ridícula creencia en el rejuvenecimiento por parte del viejo —a causa de un amor intempestivo—, incluidas preocupación coqueta por el atuendo y cuidado personal, etc.:

SALAZAR.- ¿No hay nadie en casa?

VIOLANTE.- No, Salazar; que mi madre está en casa de vna su cuñada que está enferma y mi padre anda tan desasosegado estos días que no para en casa.

SALAZAR.- Algún *mal de yjada* lo deve causar.

VIOLANTE.- Así deve ser, por çierto, ni más ni menos. Púleseme agora nuebamente y se puso oy de vnos çarafuelles de tafetán y vnos çapatos con mil cochilladas. ¡En esto está el biejo! Y estaba oy con Parrado hablando de danças y contrapasos, que mal año para un moço. (Acto II, escena 8; Alonso Asenjo, 1990: 147; subrayado mío)²⁶

Hemos pasado de la vieja al viejo aquejado de mal de ijada. Evidentemente no sería lo mismo, pero el siguiente caso nos confirma la sospecha de que tal vez el comportamiento de la mujer frente al *amor hereos* tuvo

25.— El personaje de Natera está perfectamente analizado por Alonso Asenjo (1990: 55-57), desde sus precedentes plautinos hasta su desarrollo en la comedia italiana erudita.

26.— Con razón el editor anota: «Como su mención [la del *mal de ijada* como dolor intestinal] difícilmente puede venir exigida por el contexto, debe entenderse equívocamente como alusiva al lugar anatómico en que se siente la dolencia, cercano a la sede de la sexualidad» (*ibid.*).

que seguir los moldes del proceder masculino, como apuntaba Lacarra para el comportamiento de Melibea repitiendo el modelo de *amor hereos* de Calisto en *La Celestina*. En todo caso, nos enseñará que las diferencias de género, entre viejo y vieja, pueden neutralizarse a la hora de cargar las tintas y exagerar, ridiculizando sus comportamientos indecorosos e impropios de la senectud.

Artemia, madre de Serafina en la anónima *Comedia Serafina* (Valencia, 1521), vieja enamorada que acaba con «dolor de madre» tras una noche tremendamente agitada, es un caso palmario y excepcional de mujer lúbrica²⁷. Encarna probablemente el extremo más extraordinario y radical de vieja lujuriosa de toda la comedia renacentista en España. Artemia se comportará como se comportaba el viejo lujurioso de la comedia latina: sin medida, sin miramiento, con una procacidad absolutamente desorbitada e insólita.

En la obra, Pinardo, criado de Evandro —quien pretende a Serafina—, busca modo de introducirse en la casa de ésta para darle una carta de su amo. Para lograrlo, lo que hace es nada menos que disfrazarse de muchacha y poner, con el fin de franquear el dintel, una excusa francamente disparatada, pero que nos recuerda otras en las que se implican igualmente familiares. Dice sentirse acosado por la mujer de su tío y tutor: «Yo señora [le dice a Artemia], soy huérfana de padres y un tío mío que bive a la puerta de San Juan del Alcázar es mi tutor. Y su mujer trátame tan mal que hoy por dos vezes a cuidado matarme, y yo de desesperada me he salido de casa...» (Canet, 1993: 346). Pero no sólo le permitirá esa argucia la entrada en la casa, sino la vía expedita a la habitación de la madre (no a la de la hija). Porque la coartada convence a la frívola Artemia, quien inmediatamente se apiada de ella (que es él, disfrazado y con nuevo nombre: Illia), y manda e instruye a su criada Violante: «A esa pecadora de moça, sola y desconsolada, métela en mi cámara y dale de cena, y estése ahí». Ya tenemos a Pinardo, pues, en la alcoba de la madre. Allí, en un gran lecho, por el que circulará nervioso toda la noche, de arriba abajo, hará de las suyas, en principio con el señuelo del disfraz de muchacha: «Qué diablos dize la vieja? Callando está, me parece, a todo, y aunque le estoy tentando las piernas no dize nada. Creo que haze del dormido...» (354). Luego, haciéndose pasar por endemoniado (endemoniada) para simular las lúbricas convulsiones de gozo. Por fin, más adelante, se supone que a media noche, será averiguada en fin su identidad por la vieja: «¡Dona moça es ésta! ¡Qué bien talludo tiene el virgo!» (356).

Pese a que Artemia descubre, cómo no, cuál es el sexo real de Pinardo, tanto ella como Pinardo se aprovechan del equívoco y disfrutan de una

27.— Seguimos la edición de Canet (1993: 305-398). Véase, para su estudio, además, el trabajo de contextualización del propio Canet (1993: 11-89). Acabado de redactar este artículo, no he podido todavía consultar el reciente libro de Mier (2017), que dedica toda una parte a la *Serafina*.

noche verdaderamente inquieta: «aviéndola puesto quatro o cinco veces en las espinas de Santa Lucía» (359). El sentido de la acción reiterada es claro, después de las quejas tópicas de Artemia: «¿Por qué tan mal me tratas? [...] ¡Oh, cómo estoy desatinada! ¡Oh, cómo no es en mi mano dexar de cumplir el apetito de la voluntad desordenada...», etc. (359). La larga escena está repleta de frases, refranes y dichos de doble sentido, equívocos con connotaciones sexuales más o menos explícitas. Artemia se ha aprovechado tanto de Pinardo / Illia que éste termina protestando y rumiando para sí: «¡Qué engullir tiene la vieja desto que no tiene huesos! [...] Mas lo que me parece es que no se contenta con lo razonable, y tan caliente se quiere sorber el caldo que le avrá de amargar...» (360). Y cuando acaba esta burdelesca noche, tras el almuerzo, Artemia, aunque agotada, sigue pidiendo más: «O amiga Illia, llegaos acá, que no me he levantado a causa del gran dolor de la madre, que me ha dado después que os levantastes! Y aún si queréys, con la mano podéys tentar de cuánta levantada la tengo» (363-364). De nuevo, en fin, ese terrible «dolor de la madre» por una parte impide el movimiento (levantarse), pero no deja de seguir incitando al gozo.

En ocasiones será «madre», en otras «ijada», en otras «costado». Una de las más significativas y misteriosas muertes de la literatura de caballerías es la muerte de Tirant lo Blanc, en la novela homónima de Joanot Martorell. Cervantes alababa esta novela por su llamativo realismo (excepcional en el género): «allí comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas» (*DQ*, I, vi). Tirant muere en su cama, sí, pero a causa de un «mal de costado», es decir por una neumonía, complicación motivada (o al menos explicada a un primer nivel) por un aire frío contraído al pasear a orillas de un río. Me he atrevido siempre a defender que es difícil no asociar ese «mal de costado» con el abuso inmoderado de Tirant, quien ha forzado con violencia nada cortés a Carmesina pocos capítulos antes, en su primer encuentro sexual retrasado durante años por la continencia de ambos y por el alejamiento del caballero. Y el abuso lo expresa *in vivo* Carmesina con los ingredientes de un monólogo dramático que deriva claramente de los versos en boca de Galathea en idéntica situación, en la comedia elegíaca del *Pamphilus* (Beltrán, 1990). Los mismos ingredientes, por cierto, que se repiten con escasas variantes en varias obras celestinescas, empezando por *La Celestina* de Rojas, y, desde luego con igual fidelidad en el episodio de encuentro final y carnal entre Polandria y Felides, en la *Segunda Celestina* (SC: 571-574)²⁸.

Hay más casos y ejemplos, naturalmente, de sospechosos dolores de viejas quejasas, sin que vayan insertos necesariamente en la escena de comedia de la madre salidora o ausente. Miquel Peres cuenta en *La vida de Sant Vicent Ferrer* (1510) la historia de una mujer que, enamorada del

28.— Lo estudié con más detalle en otro lugar (Beltrán, 1998).

santo y obsesionada por estar con él, le hizo acudir a su casa para que la confesara, poniendo como excusa tener un «mal de costat» que hacía que su vida peligrara²⁹. En la *Rosa de amores* de Joan Timoneda (1572), aparece disociado (lo que supone una previa asociación) ese «mal de costado» del «mal de amores»: «de qué murió el desdichado: / no murió de calenturas / ni de dolor de costado, / mas murió de mal de amores / que es un mal desesperado»³⁰. Y es que la fiebre o «calenturas» se identifican con el «dolor de costado»³¹. Estas alusiones al «dolor de costado» no están, parece evidente, exentas de ambigüedad, con ciertos puntos de humorismo. E independientemente de las connotaciones, en los tres casos se habla de un dolor tal que peligró el paciente con la muerte.

Se dirá que no tiene que ver directamente ese «mal» o «dolor de costado», que en la medicina de la época correspondía a una pleuresía, con el «mal de hijada» que aqueja a Paltrana y a otras pacientes. Sin embargo, comprobamos que en otros textos literarios se aprecia igualmente una identificación terminológica o una neutralización de significados entre el «dolor de costado» y el «dolor de ijada». Este último, aunque propiamente consista en un cólico nefrítico (la antiguamente llamada «pasión ilíaca»), podrá aparecer a veces como sinónimo del «dolor de costado»³².

29.— «Era lo benaventurat sant de tan gracios aspecte y presencia que vna stimada dona se enamora axi granment de aquell que nit y jorn en altra cosa no pensaua: encengue linfernal drach ab lo vent de les ales de la sua temptacio tan enceses flames de amor desonestia en lo cor de la miserable dona / que cercaua diuersos camis y vies per on al verge y purissima sant pogues descobrir lo foch de la secreta passio que la cremaua / fengint tenir *mal de costat* tan gran que la sua vida perillaua trames y lo benaventurat sant pregant lo que sens alguna tarda volgues venir per confessar la [...] li dix la grã passio que per causa de la strema amor que li tenia la turmentava...» (Peres, 1510, s. f. [a vi]). Citado también, aunque más brevemente, por Cerveró (1987: 135). Anoto en cursiva los sintagmas comentados, para mayor claridad.

30.— Timoneda (1963: 26); citado igualmente por Cerveró (1987: 93; y 224, n. 434).

31.— El *Diccionario de autoridades* definía el *dolor de costado* destacando este aspecto: «El que da en los lados del cuerpo, acompañado de calentura maligna: enfermedad muy grave y arriesgada» (la autoridad citada corrobora esta asociación).

32.— Etimológicamente, *ijada* o *ijar* provienen del lat. «*ilia, ilium*», 'bajo vientre'. La misma doble procedencia o falta de definición, no sólo del dolor sino de su origen, encontraremos en textos medievales y renacentistas. No sabemos exactamente, por usar palabras de Celestina (auto x), a qué parte del cuerpo «más declina y aqueja». Así, en la *Materia médica* de Dioscórides, traducida y glosada por el doctor Andrés de Laguna, se relaciona el *dolor de costado* con el «apostema de los pulmones», cuando se habla de las propiedades curativas de la planta del bálsamo (Dioscórides, 1968: 26); con la «tosse antigua», el asma y el «dolor de pecho», cuando se habla de los beneficios de la «myrra» (1968: 48), el «cedro» (59), o la «manteca... mezclada con miel, ò açucar» (165). Pero en el mismo tratado clásico de medicina curativa también se relaciona el *dolor de costado* con el bazo, las «ventosidades» o la «frialdad de la madre», al hablar de la valeriana (20) o del «bdelio» (48); o con el hígado, las «cámaras» y los «torçijones de vientre», al hablar del «agáloco» (30); o, de nuevo, con el vientre, para glosar las propiedades de las almendras (112) y, más en concreto, de las «almendras dulces» (36); con las enfermedades de los nervios y de nuevo de la «madre», al hablar del ungüento «cyprino» (43), etc. Gordonio dedica sendos capítulos (libro v, caps. xvii y xviii) a la «ilíaca pasión» y a la «cólica pasión» (1997: 251-55). Algunas de las «causas» que producen estas enfermedades

Así, en el *Diálogo del Amor y un Viejo* de Rodrigo Cota, texto inseparable de la tradición celestinesca, continuamos encontrando la misma identificación que en los textos vistos, cuando reprocha Amor al amante (al Viejo): «¡Oh, marchito corcovado! Te resulta más añejo / del ijar continuo quejo / que suspiro enamorado» (vv. 560-63). Y la comparación se repite (tal vez tras la vía abierta por la anterior composición) en la anónima *Querella entre el Viejo, el Amor y la Hermosa*. Entre otras acusaciones más directas, la Hermosa acusa al Viejo: «¡O viejo desconcertado! / ¿No ves qu'es cosa escusada / presumir de enamorado, / pues cuando estás más penado / te viene el dolor de hijada?» (vv. 621-625)³³. La identificación entre vejez, enamoramiento (penas de amor) y sintomático «dolor de hijada» parece aquí fuera de toda duda y conduce a un corolario indiscutible: el deseo erótico produce en la persona vieja dolores peligrosos, que se pueden somatizar y confundir con otros, como el de ijada.

Regresando desde el «mal de ijada» de nuevo al «dolor de costado», y muy anterior cronológicamente a estas obras, en el *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho* ya encontraríamos hasta siete menciones a ese «dolor de costado». En principio me interesa destacar solamente las dos últimas. Y, de estas dos, la segunda, que se da en la controvertida «demanda» final del libro³⁴. En la «demanda», el autor parece querer desdecirse o retractarse de todo lo anteriormente escrito en su obra, y fundamentalmente del ataque antifeminista. Lo hace en broma, es cierto, pero desconocemos el exacto alcance de esa broma. El Arcipreste de Talavera asegura haber estado dispuesto a quemar su libro, prácticamente concluso, cuando le sobrevino en sueños un ejército de mil hermosas señoras que le linchaban a chapinazos y le aporreaban a puñadas y golpes de rueca, dejándolo casi muerto. Entonces despierta temblando y exclama: «¡Guay del que duerme solo!». Demanda perdón a las damas, y finaliza con el siguiente *explicit*:

son las mismas que causan la pleuresía, en concreto beber agua fría (en la primera) o la frialdad del aire (en la segunda). Véase también Ketham (1990: 239 y 257). Cerveró (1987: 135) traduce sin dudar el *dolor* o *mal de costado* como 'neumonía'. Los ejemplos que aduce podrían entenderse también, sin embargo, como ejemplos de dolor abdominal, aunque no hallo el *dolor de costado* como sinónimo claro de dolor estomacal, hepático o intestinal (es decir, de *dolor de ijada*), tal como apunta el doctor Laguna, en ninguna obra estrictamente literaria consultada hasta el momento. Pese a esta indecisión, y aun sin descartar que el *dolor de costado* esté en determinados casos relacionado con el aparato digestivo, me parece que se dan muchos más en los que se encuentra directamente vinculado con afecciones del aparato respiratorio.

33.— Cito por la edición de Álvarez Pellitero (1990: 215-244). No hay diferencias respecto a la edición de Surtz (1983: 110-139).

34.— La cuestión de la autoría no afectará a nuestras comparaciones. Porque sabemos que esta «demanda» no se encuentra en el ms. de El Escorial, el único conservado del texto, aunque sí en las primeras ediciones de la obra, y hay disparidad de opiniones respecto a si sería apócrifa o no. Aunque para el entendimiento global de la obra el problema de la autoría de la «demanda» sí que es crucial, evidentemente. Seguimos la edición de González Muela (Martínez de Toledo, 1970).

En el año octavo a diez de setiembre fue la presente escriptura, reynando Júpiter en la casa de Venus, estando mal Saturno de *mal de costado*. Pero, ¡guay del cuytado que siempre solo duerme con dolor de axaqueca, o en su casa rueca nunca entra en todo el año! Este es el peor daño. *Deo gratias*. (Martínez de Toledo, 1970: 281)

No hay que ser muy perspicaz para deducir que, aquí, «mal de costado» se refiere no sólo a una situación de postración derivada de una afección pulmonar o abdominal. La descripción de Saturno, astrológicamente planeta de la rigidez y de la impotencia, de la religión y de la castidad, tal vez neutralizado por el positivo Júpiter habitando en Venus, se contrapone o identifica —no sabemos a ciencia cierta— con la del «cuytado que siempre solo duerme», en cuya casa «rueca nunca entra». En mi opinión, «mal de costado» se identifica aquí con la abstinencia total del taciturno Saturno, que ha eliminado a las mujeres de su vida y que contempla envidioso o celoso (en el sentido en que el portugués habla de «dor de cotovelo», literalmente ‘dolor de codo’, como sufrimiento amoroso) la situación de su vecino zodiacal. De todo el pasaje se desprenden, en todo caso, una serie de sobreentendidos irónicos, que son afectados y que a su vez repercuten sobre la recta o ambigua interpretación del «mal de costado»³⁵

No quisiera acabar la recopilación de ejemplos sin mencionar otro, esta vez de «dolor de ijada», también muy curioso y divertido, que se da en el *Viaje de Turquía*:

MATA[LASCALLANDO].- No menos me huelgo, por Dios, de saber esto que las cosas de Turquía, porque para quien no lo ha visto tan lexos es Italia como Gre-

35.— Pocas páginas antes encuentro confirmada la idea de que se juega con un sobreentendido, muy posiblemente en clave erótica. El episodio anterior a la «demanda» que acabamos de comentar es el de la disputa alegórica entre Pobreza y Fortuna. Concluye con la victoria de la primera, que condena a cadena perpetua a la segunda. La sentencia de esta condena viene firmada por Pobreza del siguiente modo: «Dada en tierra de Babilonia, año que regnava Nembrot, rey de la tierra suya, en el mes de julio, antes del caymiento de la torre, jueves, catorze días del dicho mes pasados, a la ora de prima, quando de rayos el sol la tierra regava e las bestias de la sonbra a la luz salían, reynante Saturno en la casa de Mercurio, Yúpiter estando enfermo de cólica pasyón» (*ibid.*, p. 271). La firma de esta sentencia parece un total disparate. Más desorbitado, teniendo en cuenta la seria lección moral de la alegoría, procedente del *De casibus* de Boccaccio. Pero, en todo caso, no menor disparate que el final de la «demanda» conclusiva del libro. En ambos casos parece ponerse en solfa una victoria pírrica (la de Pobreza, en este pasaje, la del antifeminismo en la «demanda» final). Pero, ¿por qué esa insistencia en la enfermedad del dios mitológico? Ahora el benéfico Júpiter es el enfermo, y Saturno el planeta dominante. De nuevo tenemos la «cólica pasyón» o pasión iliaca en paralelo, si no como sinónimo, del *mal de costado*. Hay que tener en cuenta que esta disputa alegórica cierra la parte del libro dedicada a defender «cómo Dios es sobre fados, planetas, e el ánima non es sojebta a ellos», y en concreto los argumentos de aquellos que ponen como excusa a su comportamiento su naturaleza o «compysión», como hacía Juan Ruiz en el *Libro de buen amor*, burlando por estar predestinado al amor por haber nacido bajo el signo de Virgo.

cia. ¿No podía saber qué es la causa porque algunos, cuando vienen de allá, traen vocablos como *barreta*, *fudro*, *estibal*, *manca*, y hablando con nosotros acá, que somos de su propia lengua? Este otro día no hizo más uno de ir de aquí a Aragón, y estuvo allá como quatro meses, y volvióse y en llegando en casa tómale un *dolor de ijada* y comenzó a dar voces que le *portasen el mence*. Como la madre ni las hermanas no sabían lo que se decía, tornábanle a repreguntar qué quería, y a todo decía: *el mence*. Por discreción diéronle un jarriillo para que mease, pensando que pedía el orinal, y él a todos quería matar porque no le entendían. Al fin por el dolor que la madre vio que le fatigaba, llamó al médico, y entrando con dos amigos a le visitar, principales y d'entendimiento, preguntóle que qué le dolía y [de] dónde venía. Respondió: «Mosén, chi so stata Saragosa»; de lo qual les dio tanta risa y sonó tanto el cuento, que él quisiera más morir que haberlo dicho, porque las mismas palabras le quedaron de allí adelante por nombre. (García Salinero, 1980: 142)

Viejos enamorados y viejas quejosas

Si las menciones históricas³⁶ o las científico-médicas del «dolor de costado» (y del «dolor de ijada») no permiten deducir más que la significación unívoca de la pleuresía (y de la pasión ilíaca), sin embargo todas las que han aparecido en nuestros textos literarios lo han hecho dentro de contextos que facilitan o abrigan una lectura ambigua de los sintagmas; a su vez, la intelección connotativa de éstos no sólo no entorpece, sino que ayuda a la comprensión de los fragmentos en que se integran. Y así pienso que ocurriría también con el dolor de Paltrana y con su imbricación en la escena de visita de la vieja.

Paltrana no acude a visitar enfermos, como hace la madre de Melibea yendo a ver a su hermana, o la madre de Roselia yendo a ver a su hermano (en la *Cuarta Celestina*), o la madre de Violante acudiendo a su cuñada (en la *Comedia* de Sepúlveda); ni tampoco a visitar parturientas, como hace la madre de Dorotea. Es ella quien está enferma. Aquejada de un mal, sin duda grave, con peligro de ser mortal, que le impide ver la realidad que gira en su entorno y que afecta directamente a su propia hija,

36.— Si no de «*dolor de costado*», como Juan de Mena («murió de rabioso dolor de costado», según el *Epicedio* que escribió Valerio Francisco Romero; aunque compuesto casi un siglo después), sí de «*dolor de la ijada*» murió, según alguna versión cronística, el rey Enrique III de Castilla (García, 1972: 324).

Polandria, de quien Paltrana tendría que haber sido faro vigilante, además de modelo de virtud. Hay una ausencia patente de figuras protectoras en todos estos casos. Masculina, en primer lugar; femeninas, luego. No está, desde luego, el *pater familias*, ni como marido satisfactorio, ni como protector necesario. Esa ausencia de padre que tendría que salvaguardar la honra familiar la tiene que suplir a veces otro hombre. Y el caso más patente es el de Beliseno, hermano (tal vez bastardo) de Roselia, la protagonista de la *Cuarta Celestina*. Pero esa suplencia y asunción de responsabilidades paternas conduce a una verdadera tragedia: a la muerte cruenta de la pareja de amantes³⁷. Siempre que aparece la figura que ejerce como padre, tanto si conoce la situación, interviene y se toma la ley por su mano (como es el caso de Beliseno), como si desconoce todo y no interviene (Pleberio), el corolario resulta funesto y terrible.

Ausente el padre (o sustituto de éste), habría de ponerse al frente de la situación la madre: Alisa, Paltrana, la madre de Roselia, la madre de Violante y otras. Pero evidentemente no lo hacen, por distintas causas que a menudo convergen en una. Paltrana, en concreto, mujer sin hombre (que conozcamos, pues no se menciona al padre de Polandria en toda la obra), pertenece probablemente a un grupo de madres, como Sevilla, que han experimentado pasiones en la juventud, y a quienes no queda sino la nostalgia de los recuerdos felices. Celestina retiene bien esos recuerdos y los revive virtualmente con la palabra, pero cuando el umbral de lo imaginado o evocado se traspasa y se intenta dar nuevo fuego a esos rescoldos en la vejez, se corre el peligro de caer en los excesos disparatados de la madre de Roselia. Las mujeres de comedia celestinesca, señoras libres, *uxores dotatae*, no son en principio de la misma casta que Celestina. Y, sin embargo, tampoco son tan diferentes en algunas de sus más íntimas veleidades. Como dice Cantalapiedra, «si Celestina visita a los que sufren de amor, Alisa hace otro tanto con los enfermos». Paltrana no visita enfermos de amor, pero se hace visitar y cuidar ella misma como enferma. Como se hace visitar Teodora, la madre de Dorotea. No salen a las calles, pero se quedan en casa con la misma o peor negligencia, comiendo o durmiendo, «descuidando» a los hijos. Y no por casualidad las enfermas de comedia casi siempre sufren de una enfermedad relacionada con las partes inferiores del cuerpo —la ijada, la matriz, el costado— que podían albergar la *aegritudo amoris* y que podían requerir, como en el caso de los hombres, los correspondientes *remedia*. Estas madres no pueden cumplir con sus deberes de protectoras, no pueden suplir las funciones de los padres ausentes y negligentes. Precisamente por la razón de que forman parte, aunque sea de manera tangencial —o que no puede ser declarada,

37.—No hay pruebas, sin embargo, de que ese otro hombre vengador pudiera ser otro hermano, el cuñado, es decir, el hermano de la madre. Pero véanse, para entender la importancia de Beliseno y su papel totalmente nuevo y original en comedia y celestinesca —como ya destacaba Menéndez Pelayo—, los comentarios interpretativos de Navarro Durán (2009: 41-45).

por vergüenza y decoro— de la misma cofradía de convalecientes del amor a la que pertenecen a veces sus propios maridos y, en todo caso, definitivamente sus hijas.

No sabemos cuándo exactamente comienza a crearse esa situación de comedia, que anuncia el relato concentrado de la vida de Sevilla, la madre de Felides, y atañe directamente a la madre de Polandria en la *Segunda Celestina*. Es decir, la escena de la madre no sólo negligente, sino «sospechosa de amores», pasados y también presentes. Lo cierto es que esa escena, que probablemente venía de lejos, sería captada como posibilidad para ampliar y dar relieve a personajes secundarios, como había ocurrido ya con el de Alisa, y que por ello volvería a dar juego en algunos otros textos que la asimilaron y reprodujeron —como en el caso del de Feliciano de Silva—, con originalidad, aunque desde el aprovechamiento de una tradición genérica a la vez abierta y muy codificada.

Los autores de obras celestinescas, a partir de la *Tragicomedia* inaugural, tratan de ampliar los papeles excesivamente encorsetados heredados de la comedia latina; pugnan por explorar las posibilidades humorísticas de los casos en los que la madre, indolente o pasiva, ha de asumir el papel del padre vengador de la deshonra de su casa. Cuando sí que está el padre, se presentan solamente dos posibilidades teatrales (en comedia y tragicomedia) polarizadas: en un extremo, el buen padre, como Pleberio, ha sido excesivamente benevolente con su hijo o hija (es el conflicto que se plantea entre Cremes y Menedemo); en el otro extremo, el mal padre, el libidinoso que cae él mismo en las redes del amor, rompiendo el decoro apropiado a su tiempo de senectud (Salazar, en la *Comedia* de Sepúlveda). Pero, ¿qué pasa cuando simplemente no están ni estos este-reotipos, ni tampoco el padre convencional, el *durus pater* de la comedia latina, riguroso represor del amor juvenil? Frente a un padre ausente, las comedias celestinescas jugarán con la idea de que la madre actúa tan inútilmente como el padre. O más todavía, puesto que son mujeres y hacen doble dejación de sus funciones. No se le puede pedir que esa madre que sea represora, ni siquiera cuidadora, porque ella misma demuestra ser indolente y viciosa. Ahora bien, ¿viciosa hasta qué punto? Ahí entrarán las especulaciones, a partir de las reticencias, quejas, males, dolencias, entradas, salidas y excusas mil con que tratarán de disculpar unos comportamientos frívolos e indecorosos, y tratarán de ocultar una evidente impotencia e incapacidad para ofrecer un modelo ejemplar —el patrón de perfección moral que se esperaba de ellas— a sus propias hijas.

Bibliografía

- ALONSO ASENJO, Julio, ed. (1990), *La «Comedia» erudita de Sepúlveda*, Londres, Tamesis.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a, ed. (1990), *Teatro medieval*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ARBEA, Antonio (2014), «La muchacha enamorada en la comedia latina», *Revista Chilena de Literatura*, 87, pp. 1-9.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo.
- BARANDA, Consolación (2004), «*La Celestina*» y el mundo como conflicto, Salamanca, Univ. de Salamanca.
- y Ana VIAN (2007), «El nacimiento crítico del ‘género’ celestinesco: historia y perspectivas», en *Ediciones del centenario de Menéndez Pelayo. «Orígenes de la novela»*. Estudios, eds. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 407-448.
- BELTRÁN, Rafael (1988), «Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: los primeros síntomas del ‘mal del amar’ », *Celestinesca*, 12-ii, pp. 33-53.
- (1990), «Las ‘bodas sordas’ en *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*», *Revista de Filología Española*, LXX, pp. 91-117.
- (1997), «La muerte de Tirant: elementos para una autopsia», en *Actes del Col·loqui Internacional «Tirant le Blanc: l’albor de la novel·la moderna europea», Ais de Provença, 21-22 d’octubre de 1994 (Estudis crítics sobre Tirant lo Blanc i el seu context)*, ed. Jean-Marie Barberà, Barcelona, Centre Aixois de Recherches Hispaniques - Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 75-93.
- (1998), «Cuatro escenas de comedia en la *Celestina* y la celestinesca: filiación genérica de la acción dramática», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIV (= *Cultura i humanisme en les lletres hispàniques [s. XV-XVI]*), a cura de Germà Colón Domènech i Lluís Gimeno Betí, pp. 213-34.
- BLECUA, Alberto, ed. (1992), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra.
- BATAILLON, Marcel (1961), *La Célestine selon Fernando de Rojas*, París, Marcel Didier.
- BRODEY, Vivana, ed. (1986), *Las Coplas de Mingo Revulgo*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

- CANET VALLÉS, José Luis, ed. (1993), *De la comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*, Valencia, UNED - Univ. de Sevilla - Univ. de Valencia.
- (2003), *La comedia Thebayda*, Salamanca, Univ. de Salamanca.
- , ed. (2011), *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Universitat de València.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (2003), «Risa, religiosidad y erotismo en *La Celestina*», en *El mundo social y cultural de «La Celestina» (Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001)*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, Madrid, Iberoamericana, pp. 45-69.
- (2006), «Alisa y Celestina: las comadres de la tenería», en *Estudios sobre lengua, literatura y mujer*, coord. María Isabel Sancho Rodríguez, Lourdes Ruiz Solves, Francisco Gutiérrez García, Jaén, Univ. de Jaén, pp. 63-130.
- CASCALES, Francisco (1975), *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe.
- CERVERÓ, Lluís (1987), *La medicina en la literatura valenciana del segle XVI*, Valencia, Tres i Quatre.
- CIROT, Georges (1943), «L'episode de Doña Endrina dans le *Libro de Buen Amor*», *Bulletin Hispanique*, 45, pp. 139-156.
- CRAVENS, Sydney (1976), *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill, North Carolina, Estudios de Hispanófila.
- DIOSCÓRIDES (1968) = *Pedacio Dioscoride Anazabbeo*, trad. Andres de Laguna, Salamanca, Mathias Gast, 1555; ed. facsímil, Madrid, Instituto de España.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1987), «Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo», *Celestinesca*, 11-ii, pp. 3-20.
- (1988), «Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón», *Celestinesca*, 12, pp. 17-32.
- GARCIA, Michel, ed. (1972), *Repertorio de príncipes y obra poética del Alcaide Pedro de Escavias*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses del C.S.I.C.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio (2017), «Donaires cortesanos en el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva», en «*Lisuarte de Grecia*» y sus libros: 500 años, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, pp. 117-158.
- GARCÍA SALINERO, Fernando, ed. (1980), *Viaje de Turquía*, Madrid, Cátedra.
- GERLI, E. Michael (2003), «El placer de la mirada: voyeurismo, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*», en *El mundo social y cultural de «La Celestina» (Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001)*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, Madrid, Iberoamericana, pp. 191-209.

- GÓMEZ DE TOLEDO, Gaspar (1973), *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina. A Critical Edition*, ed. Mac E. Barrick, Filadelfia, Univ. of Pennsylvania.
- GÓMEZ GOYZUETA, Ximena (2017), «El encuentro imposible entre Celestina y Alisa: una lectura mediante el *adynaton*», *eHumanista*, 37, pp. 669-679.
- GORDONIO, Bernardo de (1997), *Lilio de medicina*, eds. Brian Dutton y M.^a Nieves Sánchez, Madrid, Arco/Libros-La Muralla, 2 vols.
- HEUGAS, Pierre (1973), «*La Célestine*» et sa descendance directe, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, Burdeos, Bière.
- KETHAM, Johannes de (1990), *Compendio de la humana salud*, ed. M.^a Teresa Herrera, Madrid, Arco/Libros.
- LACARRA, M.^a Eugenia (1990), *Cómo leer «La Celestina»*, Madrid, Júcar.
- LIDA DE MALKIEL, M.^a Rosa (1966), *Dos obras maestras españolas: el «Libro de buen amor» y «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba.
- (1970), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 2.^a ed. [1.^a ed. 1962].
- LOPE DE VEGA (1968), *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza.
- (1996), *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecuá, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ GREGORIS, Rosario, ed. (2012), *Comedia latina. Obras completas de Plauto y Terencio*, trad. José Román Bravo Díaz, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1970), *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Joaquín González Muela, Madrid, Castalia.
- MIER PÉREZ, Laura (2017), *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina»*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- MUÑOÑ, Sancho de (2009), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra.
- NAVARRO GALA, M.^a Josefa (2004), «La parodia de la carta de amores en la *Segunda Celestina*», *Celestinesca*, 28, pp. 69-99.
- NAVARRO HERNÁNDEZ, Emilio Enrique (2017), «El matrimonio secreto en el *Lisuarte de Grecia*», en «*Lisuarte de Grecia*» y sus libros: 500 años, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, pp. 105-116.
- PÁNFILO o *El arte de amar* (1977), eds. L. Rubio y T. González Rolán, Barcelona, Bosch.
- PAOLINI, Devid (2017), «Sobre el conocimiento de Plauto y Terencio en Italia y España en el siglo xv», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 37, ii, pp. 303-316.
- PERES, Miquel (1510), *La vida de Sant Vicent Ferrer*, Valencia, Joan Jofre.
- PONTÓN, Gonzalo (1997), «La ejemplaridad en la *Crónica* de Fernando de Pulgar», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá, Univ. de Alcalá, tomo II, pp. 1207-1215.

- ROJAS, Fernando de (y «antiguo autor») (2011), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota e I. Ruiz Arzálluz, y F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. [= LC]
- RODRÍGUEZ CASCANTE, Francisco (2001), «La seducción de Celestina y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva», *Celestinesca*, 25, pp. 21-46.
- RUIZ, Juan (1988), *Libro de buen amor*, ed. G. B. Gybbon-Monnypenny, Madrid, Castalia, 1988.
- , Arcipreste de Hita (1990), *Libro de buen amor*, ed. Jacques Joret, Madrid, Taurus.
- , Arcipreste de Hita (1992), *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecuá, Madrid, Cátedra. [= LBA]
- SALES DASÍ, Emilio José (2000), «Ecos celestinescos en el *Lisuarte de Grecia*», *Tirant*, 3, s. p. [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Art.Sales_ecos.htm]
- SILVA, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra. [= SC]
- SNOW, Joseph Thomas (1999), «Alisa, Melibea, Celestina y la magia», *Insula*, 633, pp. 15-18.
- (2001), «Alisa, Melibea, Celestina y la magia», en *Estudios sobre «La Celestina»*, coord. Por Santiago López-Ríos Moreno, pp. 312-326.
- TIMONEDA, Joan (1963), *Rosa de Romances*, Valencia, Castalia. [ed. facsímil]
- SURTZ, Ronald E., ed. (1983), *Teatro medieval castellano*, Madrid, Taurus.
- VELASCO RAMOS, Pedro (2014), «Alisa madre de Melibea», *Crónicas: revista trimestral de carácter cultural de La Puebla de Montalbán*, 29, pp. 4-8.
- VÍAN HERRERO, Ana (2010), «Sancho de Muñón y las innovaciones literarias en el ciclo celestinesco, a propósito de una nueva edición de la *Cuarta Celestina*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 86, pp. 455-470.
- WHINNOM, Keith (1984), «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *Literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Academia Literaria Renacentista, v, Salamanca, Univ. de Salamanca, pp. 119-130.

Poder, experiencia y secretos en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva¹

Miguel García-Bermejo Giner
Universidad de Salamanca

RESUMEN

Los estudios literarios han construido, con el paso de los años, el relato de la evolución de los textos que nacieron a partir de la obra de Fernando de Rojas. Conocemos ya con cierta seguridad los aspectos más sobresalientes de esa reescritura pero aún faltan por precisarse los detalles más concretos. Este es el caso de la transformación que experimenta de la presencia y empleo de la magia y el conocimiento como fundamento del poder de la alcahueta en los textos de la *Comedia Thebayda* y la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva respecto de la *Tragicomedia* original. Para poder apreciar el cambio se establecen sus funciones en la acción del texto de Rojas, a partir del análisis de varios lugares de la acción que rodean a su aparición, y se revisa con minuciosidad el sentido que adquieren en los primeros textos extensos que se han conceptualizado como la rama cómica de las imitaciones celestinescas.

PALABRAS CLAVE: Secretos-magia-conocimiento-celestinesca-censura.

Power, experience and secrets in Feliciano de Silva's *Segunda Celestina*

ABSTRACT

Celestina's studies have developed over time a comprehensive account of its evolution from its birth at Fernando de Rojas' hands. We have a well-established knowledge of the most outstanding aspects of the *Tragicomedia's* rewriting, but the more concrete details still need to be clarified. Such is the case of the changes that underwent the presence and use of magic and knowledge in the *Comedia Thebayda* and the *Segunda Celestina* by Feliciano de Silva from their use in the original Tragicomedy. In order to expound the transformation, magic and knowledge functions are elucidated in Rojas's text, analysing in detail the context in which they take place and the meaning acquired in the mentioned sequels, the comic branch of celestinesca's texts.

KEY WORDS: Secrets-sorcery-knowledge-celestinesca-censorship

1.- Este trabajo se inscribe dentro de las actividades del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y competitividad «Primer Teatro Clásico Español (PTCE): Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (FFI2015-64799-P) y de la Unidad de Investigación Consolidada de Castilla y León (UIC 173) GOTA (Grupo Olmedo de Teatro Áureo)

Tempranamente percibió la crítica la existencia de una relación entre los distintos aprovechamientos y continuaciones de la historia de Celestina, aunque sin dejar de poner de relieve las diferencias existentes entre ellas en cuanto a la materia retomada por los distintos autores y su intención de entroncar con el texto originario de Rojas². La conciencia de esa pluralidad de materiales y alcances de la imitación de *Celestina* se acompaña de la inexistencia de una interpretación unificada del sentido que se pudiera extraer de la historia de los dos enamorados, lo que se tradujo en que algunos aspectos de la polifacética personalidad de la vieja llamaran más la atención que otros. Tal es el caso de su posesión de supuestos conocimientos de secretos, merced a los cuales siempre podría llevar a cabo sus propósitos. Si en la *Tragicomedia* de Rojas Celestina, como revisé (2018), hacía alarde de estos, indagaba en su naturaleza y mostraba su discutible eficacia, en las obras que se sitúan en la órbita celestinesca sus autores las presentan empleándolos en diversos modos, pues no en vano son una parte esencial del aura misteriosa que envuelve al personaje y explican su eficacia con los encargos de sus clientes y ante los ojos de sus no siempre obedientes colaboradores. Tal circunstancia es especialmente perceptible en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, el primero que se atreve a situar su acción y personajes en la órbita del texto de Rojas³.

Su condición de secuela le permite así adoptar los elementos de la acción que considera esenciales para que sus lectores disfruten con nuevas peripecias, aunque coherentes, con la vieja alcahueta. Álvarez Roblin & Biaggini (2017: 9) en su introducción al estudio de las continuaciones literarias en la literatura española moderna establecen que:

en regla general el continuador publica su obra independientemente de la primera sin modificar esta de forma decisiva en su letra o en su autoría. El prolongador no pretende alterar profundamente la obra anterior al añadirle la suya, aunque sí contribuye, voluntariamente o no, a imponer retrospectivamente una nueva interpretación de la misma a la luz de su continuación.

2.- Ya Menéndez Pelayo (1905: II, CLCCVII) percibía la existencia de esa comunidad de obras en verso y en prosa, narrativas, dramáticas y poéticas, que denominaba «las Celestinas secundarias», encabezadas por primera reescritura de Jiménez de Urrea; Baranda Leturio y Vian Herrero (2007) reúnen y valoran las propuestas del santanderino (407-423) y establecen la trayectoria seguida por el concepto en su evolución (423-444). Véase ahora una relación razonada del parentesco entre los distintos estadios del texto y sus posibles modelos en la ficción sentimental en Hinrichs (2011: 1-44) así como las reflexiones sobre la nómina y los procedimientos de construcción vinculada de los nuevos textos celestinescos de Baranda Leturio (1992).

3.- Véanse las noticias y reflexiones respecto a esta continuación tardía del texto de Rojas en Baranda Leturio (2017: 71).

A esa propuesta cabría hacerle una mínima puntualización: Se debe entender «nueva», en el sentido de ‘reciente’, pues la interpretación del continuador está limitada por dos fronteras que no puede cruzar, salvo que desee desligarse de su imitado modelo —lo que no se entendería dado que en su título suele dejarse ver esta filiación genética—: la repetición sistemática y la separación radical; los episodios, los motivos, las interpretaciones han de estar presentes en las continuaciones, y en especial en *Segunda Celestina*⁴, aunque se cambie el final —de propio de una tragedia a otro propio de una comedia— y se añadan personajes, situaciones y materiales de procedencia muy diversa, como puede comprobarse fácilmente⁵.

En este sentido, no hay que pasar por alto que en la *Tragicomedia* el poder de Celestina reside tanto en su saber hacer cuanto en el reconocimiento de su habilidad por parte de quienes la rodean, pues su sumisión es necesaria para llevar a buen puerto sus artimañas; su muerte, a manos de sus antiguos colaboradores, es buena muestra de lo estrecho de la relación que mantiene con ellos⁶. No puede admitir Celestina disensos en

4.– Estilísticamente incluso resulta sorprendente comprobar con la recopilación de refranes y expresiones proverbiales que realizó Cantalapiedra Erostarbe en su edición de *Celestina* (2000: T. 3) cómo Silva reutiliza un número llamativo de paremias, en torno al 30% del total. Sales Dasí (2001) llamaba la atención sobre la transformación de la acción y los personajes en el texto de Silva, orientados hacia la disminución de la función moral explícita y abiertos a una cierta comicidad de cuño clasicista. Rodríguez Cascante (2001: 39-40) al abordar el tema de la transformación del tema del honor del texto de Rojas al de Silva propone que se trata del resultado de una voluntaria arcaización de los valores morales y sociales que acompaña a la supresión de la ambigüedad del texto original y la conciencia de los personajes. Yuri Porras (2007: 284-288) señala la continuidad del *nimis amor*, equivalente al *hereos* pero que afectaba a personas de posición social no aristocrática, en este caso las criadas de las damas asediadas por sus amantes en ambos textos. Baranda Leturio, por su parte, señala, al hilo de las semejanzas y diferencias entre los textos celestinescos que es un conjunto excepcional para observar: «[...] las tensiones entre imitación y originalidad, respeto y enmienda, y acercarse a la riqueza de los mecanismos de reescritura en la literatura de ficción durante la primera mitad del siglo XVI» (2017: 69). Por su parte, Hinrichs (2017: 24) lo plantea en términos similares: «En cuanto a las motivaciones las secuelas se escriben por tres razones principales: corrección, ampliación y conclusión del texto preferente. En todos los casos, subordinan la historia original a propósitos nuevos, convirtiendo la figuración en prefiguración. En otras palabras, son rebeldes y respetuosas, fieles infieles [...] Como buenos continuadores observan e imitan las convenciones establecidas por sus precursores. También observan y responden a desviaciones de estas convenciones». Un razonamiento semejante es el de Vian Herrero: «La alcahueta no es una trivialización pintoresca, trágica o cómica, con respecto a la de Rojas, sino un personaje cíclico, que hereda unas características y corrige otras, como ocurre con cualquier personaje de un ciclo literario» (1997: 217).

5.– Un simple botón de muestra es la incorporación de epístolas a la acción amorosa principal que inicia Silva, con una carta cruzada entre los amantes y se extiende y amplía en las demás obras celestinescas, según señaló Esteban Martín (2003).

6.– No se olvide que quien expone los productos que atesora Celestina en su casa con una minuciosidad sorprendente es Pármeno, su antiguo criado; véase la minuciosa anotación del laboratorio de Celestina en la edición de Rico *et alii* (2000: 56-61 y 551-569), por la que siempre cito el texto de Rojas. Como recuerdan Pardo de Santayana *et alii* (2011) los elementos manejados por la vieja no sólo están relacionados con su empleo en actividades mágicas, sino

sus filas y por ello reduce a Pármeno y se enfrenta a Sempronio en sendos episodios cuyo paralelismo no siempre se percibe, porque la seducción del primer criado en el auto I (2000: 67-80) se prolonga en cómo soluciona la desconfianza que asalta a Sempronio cuando la primera visita de Celestina a Melibea está a punto de comenzar en el auto III (2000: 96-99 y 104-107). En este segundo caso, tras una primera duda (2000: 96-98), acallada por Celestina con múltiples explicaciones de sus capacidades y conocimientos, viene una segunda y una tercera cada vez más intensas (2000: 105), cifradas en los juegos de Sempronio con el castigo que aguarda a las alcahuetas, lo que produce en Celestina que, alterando su plan inicial, recurra a solicitar a Elicia para que le baje del sobrado un pergamino con un conjuro que tiene por destinatario final posiblemente no sólo a Melibea⁷. En el resto de las ocasiones que Celestina se encuentra en problemas recurre a su experiencia y su capacidad retórica para convencer a sus interlocutores de lo irrefutable de sus argumentos y conocimientos.

En otro lugar abordé (2018: 45-46) cómo Celestina hacía gala en el auto décimo ante Melibea de un conocimiento superior con intención de asegurarse la cooperación de la joven; su punto de partida era la reinterpretación de una afirmación recogida en un tratado hipocrático acerca de la

que también se empleaban en la medicina doméstica, tanto general como específicamente femenina, y cosmetología, básicamente.

7.— La interpretación de estos hechos repercute, indirectamente, sobre la cuestión de la función desempeñada por la magia en el texto, asunto sobre el que ya expresé mi incredulidad desde los hechos que se narran en el texto (2016: 141-142); véase ahora una revisión de las interpretaciones de la presencia en el texto de asuntos mágicos junto con una minuciosísima del contexto supersticioso europeo en Montaner Frutos & Lara Alberola (2014), sin dejar en el olvido los anteriores abordajes del ambiguo tema que sintetiza y analiza Escudero Baztán (2003). Con todo, algunos hechos dentro del texto no tienen fácil explicación; por ejemplo, como recuerdan los editores de *Celestina* (2000: 95), hay un desajuste en el auto III entre el espacio en el que sugiere el argumento que se produce el encuentro de Sempronio con la vieja y el lugar que se desprende de la conversación entre ambos, «cerca de la casa de la alcahueta». Así visto, la alcahueta, se dirigía hacia casa de Melibea con su equipo básico para acceder a casas que no frecuenta —«Aquí llevo un poco de hilado en esta mi faltriquera, con otros aparejos que conmigo siempre traigo para tener causa de entrar donde mucho no só conocida la primera vez» (2000: 104)— cuando se encuentra con Sempronio y discute con él, tras de lo cual decide realizar el hechizo. Posiblemente, como interpreta Gerli (2011: 160-161), en realidad los destinatarios del conjuro son los otros habitantes de su casa en ese momento, a saber, Sempronio y Elicia. Que se podía oír lo que se decía lo sabemos por el auto I (2000: 49) cuando el propio Sempronio escuchaba los pasos que daba arriba el cliente de Elicia, Crito. La súbita enumeración de artículos mágicos (2000: 106-107) que acompaña a su puesta en escena de empoderamiento mágico también podría tener por objetivo silenciar las dudas expresadas por Sempronio. Su confianza en sí misma es también la que la hace blasonar más adelante en el auto sexto ante Calisto cuál fue su estratagema, ya puesta en práctica en otras ocasiones: «Vender un poco de hilado, con que tengo cazadas más de treinta de su estado, si a Dios ha placido, en este mundo, y algunas mayores» (2000: 148). Con todo, véanse la extensa y sutil argumentación que explicaría la intervención de un elemento mágico en la *Tragicomedia* de Rojas en función de las creencias supersticiosas y teológicas contemporáneas en Vian Herrero (1997: 212-216).

naturaleza hermética del descubrimiento de remedios para la salud. Esos conocimientos, o al menos la ostentación de poseerlos y de tener la experiencia necesaria para alcanzarlos, le proporcionaban a Celestina una posición ventajosa frente a unos clientes, y víctimas, que están acostumbrados a esa sensación al presenciar la oferta de los algebristas, alambiqueros y charlatanes que vendían sus remedios de apariencia milagrosa, como el aceite de Aparicio o análogos productos de utilidad semejante⁸. Los autores que emplearon el modelo de Celestina y sus andanzas percibieron esa exhibición de saberes y experiencias, así como el empleo de una aparente sabiduría extremada con el propósito de rendir a sus interlocutores; de manera simultánea, si en la *Tragicomedia* original cabía el empleo de la magia en sus labores, en los inmediatos continuadores tal posibilidad es eliminada concienzudamente⁹.

Así, en la *Thebayda*¹⁰, escrita a principios del xvi, pero impresa en 1521, por ese tenor se orienta la respuesta burlona del criado Amintas en la escena decimotercera, deseoso de ser obscuro y erudito, a pesar de la simpleza de la pregunta de su interlocutora, la joven Cantaflua¹¹. Esa vo-

8.– Solomon (2007: 105) ha señalado cómo la conocida enumeración que Pármeno realiza en el auto I (2000: 56-62) de las substancias que atesora Celestina en su laboratorio despiertan en Calisto, en vez de disuadirle de recurrir a la vieja, la fascinación contemporánea por esos remedios maravillosos que circulan en su tiempo. La difusión entre mujeres de recopilaciones, con forma de recetas, de estos conocimientos en textos impresos se ha podido rescatar últimamente; véase para el siglo xvi en Italia, Ray (2015: 46-72) y para España, entre otros Cabré i Pairet (2014 y 2011). Sobre el *aceite de Aparicio* véase Ramos González & Rodríguez Sarmentero (2017), Herrera Dávila, (2008), Riera Palmero (2007) o Valle Nieto (2006); un ejemplo de la pervivencia de la fe en estos remedios es el líquido alquímico de propiedades aparentemente curativas de Pedro de Aldre y Soto, que estudia Pérez de León (2018:), similar era el «bálsam de Malats», empleado en caballerizas y humanos desde el siglo xviii al xix que estudian Guardiola Pereira & Baños i Díez (2018: 97-99) y Salvador Velasco (2010); o los «Polvos universales purgantes» y la «Bebida de la Puente» del médico y boticario navarro Matías de Beinza que triunfaron como remedio universal y específico para el morbo gálico, respectivamente, hasta el siglo xix, estudiados por Serrano Larráyo (2016).

9.– El personaje se incorpora al teatro contemporáneo con esa materia mágica reducida a la mínima expresión y habitualmente vinculada a creencias folclóricas y supersticiosas, como propone Pérez Priego (1991 y 1993); en esa línea se sitúan las continuaciones cómicas más inmediatas de *Celestina*. Otro caso es el de las secuelas posteriores, trágicas, como propone y analiza Vian Herrero (2017).

10.– Cuya influencia en Silva y las obras celestinescas señala y explora Baranda Leturio (2017: 72-74 y 2006).

11.– Canet Vallés (1986: 11) explica que en esta *reprobatio amoris* que es la *Thebayda*, la escena decimotercera en la que se inserta este episodio, el contenido se estructura en torno a la conciencia de pecado por haber empleado un lugar sagrado para encuentros torpes; la astrología, que se inicia con esta mención, vendría a confirmar el castigo de estos actos. En medio de una materia tan moral, el divertido episodio, en la línea de otros donde las damas no comprenden un mensaje que se expresa en términos elevados, parece un intento de aligerar la situación. Después de todo, como señala Canet (1989) se trata de una pieza vinculada a la comedia que hace, por motivos didácticos posiblemente, como propone, un uso extenso de la retórica, que se echa de ver en estas perífrasis mitológicas del tiempo, entre otros recursos (1989: 334). Con todo, el tratarse en este caso de una respuesta absurdamente compleja y no

luntad de conciliar experiencia y, sin duda, «exhibición de retoricismo y la “tediosa erudición”» como define este artificioso estilo de expresión Baranda Leturio (2017: 72) con Lida de Malikiel (1962: 633), se echa de ver en este fragmento del texto editado por Canet:

CANTAFLUA. Pues, hermano Amintas, ¿qué ora es, a vuestro parecer?

AMINTAS. Ya el arrebatado Bóreas, con el poco temor por el ocaso de los [átomos] del Basis procedientes, y con las fuerças nuevamente en él infusas a causa de la lumbr del primero planeta estar predominante, anda despejando los árboles de sus frondas y a los dulces campos de la apostura de sus hermos[os] cabellos.

CANTAFLUA. En verdad, señor, que me huelgo mucho con estas astrologías de Amintas, salvo que no las entiendo. Y cierto dicen que por el astrología se acercan muchas de las cosas futuras. (2003: 310-311)

Los editores (Canet 2003: 311 y 1993: 231, y Trotter & Whinom 1963: 218) del complicado texto han abordado la dificultad de desentrañar el sentido del lugar; fue Canet, en la anotación de su primera edición (1993: 231) quien propuso una interpretación muy aproximada en nota: «Todo para decir que llega el otoño»; en mi opinión sí que se trata de una estación, pero es el invierno. Recordemos que el ocurso término «basis», pudiera interpretarse como hacen los editores en el sentido de ‘mar, océano’ pero también, como recuerda Alfonso de Palencia (1490: XLIII r^o), ‘basis’ es: «la línea que yaze debajo del medio círculo». No parece aventurado suponer que esa línea hay que entenderla en sentido geográfico, esto es, que se trata del Ecuador. No recoge estas últimas voces Palencia, ‘ecuador’ o ‘trópico’, que yo haya localizado, pero Nebrija (1495: 191a) recoge que el «trópico del esp[h]era, el ‘círculo’, se denomina tropicus¹². Parece lógico suponer que «el ocaso de los [átomos] del Basis procedientes» se refiere al momento en el que la proyección del sol cae más al sur, en vertical en el otro trópico, el que denominamos de Capricornio, que marca el inicio de la época invernal¹³. La segunda parte de la respuesta, donde dice que Bóreas, el viento septentrional, «sea fuerte con las fuerzas nuevamente en él infusas a causa de la lumbr del primero planeta estar predominante»

entendida a una pregunta muy concreta parece que podría apuntar a esos usos burlescos de la retórica que estudié en los vejámenes académicos (1996: 206-207); de hecho, Canet en su edición (1993: 231, n. 123) señala su función irónica.

12.– Información técnica más detallada la ofrece bajo la voz trópico el diccionario técnico de la USAL en línea DICTER 2.0: <http://dicter.usal.es/lema/trópico>. Consultado el 01.08.2018.

13.– Muy gráficamente explicado en <https://www.lifeder.com/tropico-de-capricornio/>. Consultado el 01.08.2018.

no es un contrasentido; es producto de la observación, como se recoge en Alonso de Chaves (*ca.* 1537) (1983: 166): «Sol, cuando al poner de él en invierno pareciere más resplandeciente de lo acostumbrado, denota vientos septentrionales el día siguiente. Solsticio estival, a los quince días después de él suele ventar boreas, y a los quince días después del solsticio yemal». Aunque este libro, que no pudo ser la fuente del conocimiento del autor de la *Thebayda*, porque nunca se imprimió por ser secreto de Estado¹⁴, es un buen ejemplo de cómo el conocimiento del tiempo puede ser producto de la simple observación de fenómenos naturales, como recuerda Rider (2012: 27) o Jones (2013: 39-47), si bien este último, además, señala la costumbre de emplear fuentes clásicas para estos cometidos, como Plinio el Viejo, San Isidoro o Beda el Venerable (2013: 39-40).

El resto del pronóstico de Amintas tiene un origen mucho más literario, aunque su finalidad sea la misma, producir un cierto estupor en quien lo escucha para conseguir acallar cualquier oposición¹⁵. Como se puede apreciar, la experiencia vital de la que extrae *Celestina* sus razonamientos y análisis para embridar la voluntad de sus víctimas, colaboradores y

14.– <http://portal.protecuri.org/historia-de-espejo-de-navegantes-el-manuscrito-secreto-de-1537/>. Consultado el 04.08.2018.

15.– Con el motivo de la caída de las hojas y la desaparición de las flores amarillas («anda despejando los árboles de sus frondas y a los dulces campos de la apostura de sus hermosos[os] cabellos» 2003: 311) parezca claro que el autor se hace eco de alguna de los numerosos autores que le asignan esta costumbre a Bóreas, como Boccaccio en su *Genealogía*: «De él [Bóreas] se cuentan muchas fábulas. Servio dice que amó al joven Jacinto, que también era amado por Apolo, y puesto que veía que el amor del joven se inclinaba más al amor de Apolo que a él, enfurecido lo mató cuando jugaba con el disco [...] Si apartamos de estas cosas la cobertura de las fábulas, advertiremos en primer lugar que Bóreas ama a Jacinto, que es una flor y por tanto niño, puesto que ninguna flor vive mucho tiempo; esta forma, porque por casualidad, soplabla muy a menudo a través de prados llenos de jacintos, como si fuera a ver a los que amaba, tal como nosotros vamos con frecuencia a ver a los que amamos. Este Jacinto era también amado por Apolo, esto es, por el Sol, pues también a éste, que produce y contempla tales cosas, se la llama enamorado, y porque es su cuidador, y por eso se dice que es amado por Jacinto, porque cada cosa es llevada a la existencia y se mantiene en la existencia; pues las flores y otras cosas nacen y viven por la acción del Sol, mientras viven. Se dice que fue muerto por Bóreas ya que con la aspereza de su sopro priva de humedad a todas las cosas o las reseca»; cito por la traducción española de Álvarez Morán & Iglesias (1983: Lib. IV, §58, 285). En una traducción inglesa más reciente, Solomon (2011: 577-581 y 817) remite a un comentario de Servio a las *Bucolicas* de Virgilio (III, 63), aunque se lee desarrollado en un comentario posterior (1826: vol. II, lib. III, §106, 118). La transformación del joven en flor se encuentra en Ovidio, donde Apolo, entristecido por la muerte de su amigo: «[...] para inmortalizar el nombre de su amigo, transformó la sangre que había brotado de su herida en una flor nueva, el jacinto. Dice Apolo: “Y ojalá se me permitiera entregar mi vida cambio de la tuya o entregarla contigo. Pero, puesto que nos lo prohíbe la ley del hado, siempre estarás conmigo y tu recuerdo permanecerá en mi boca [...]”. Mientras la veraz boca de Apolo profiere tales palabras, la sangre, que al verterse por el suelo había salpicado la hierba, deja de ser sangre, y nace una flor más brillante que la púrpura tibia y toma la forma de los lirios, si no fuera purpúreo su color y el de aquellos fuera plateado. No le bastó a Febo con esto (pues este honor se le debía a él); graba sobre los pétalos sus propios gemidos y la flor lleva grabado AI AI y la letra denota luto», en *Metamorfosis* (2008-2012: II, lib. X, §162-219, 177-180). Otras noticias y fuentes en Grimal (1997: 265-266).

clientes se tiñe en la *Thebayda* de una aureola culta que no transforma su esencia. Si en la pasada ocasión la observación de la naturaleza, aunque teñida de cultura libresca, era el origen del aserto del criado, en el caso de su amo Berinto ese sistema de conocimiento se vuelve aún más evidente cuando se nos cuenta cómo se aísla para poder percibir mejor la realidad escondida, esos secretos de los que habla Celestina, tras la apariencia:

BERINTO. ¿Estás ahí, Menedemo?

MENEDEMO. ¿Cómo, señor, preguntas si estoy aquí? As visto que desde la una (y son ya las seys) Galterio y yo estamos hincados de rodillas en el estrado y delante de ti sin nos apartar ni te dexar un punto, que parece que estamos clavados o tomados con yeso, ¿y preguntas aora si estoy aquí? ¿Y cómo, no nos ves?

BERINTO. En verdad que no's veýa, porque aunque los ojos corporales tenga situados en vosotros, muchas veces con la ymaginación y contemplando en mi señor y mirándola en idea con los ojos intelectuales, que es la verdadera vista, essotros sentidos corporales como de menor preminencia, como de menor dignidad, conociendo la fuerça interior como súbditos se inclinan, perdiendo sus exercicios, dexando a las potencias más nobles gozar y essercer su operación. Y así refiere Estacio que aquel Demócrito, tan antiguo, philósopho, buelto a la patria dio toda su hazienda a la república y hízose sacar los ojos y apartóse a un huerto suyo por mejor poder contemplar en la sciencia. Y d'este escribe el Cicerón en el libro quinto de las *Questiones Tusculanas* que se sacó los ojos por mejor poder contemplar los secretos de natura. (2003: 146)¹⁶

16.— La cita se encuentra en Cicerón (2005: Lib. V, §XXXIX.114, 455). Incluso Cantaflua da señales de una inclinación semejante según Veturia expresada en términos que parten de la *Metafísica* de Aristóteles (1994: Cap. I, 69-74): «Bien será que le hable, que elevada está, y aora me parece que está especulando y resolviendo en el entendimiento las sagradas páginas, quando dicienndo la cumplida gloria que esperava ni halla en ella felicidad ni cosa sin compañía de toda manera de pasión. Pero no me maravillo, que Cantaflua es discreta y ha leýdo mucho y como se halla con alguna libertad, el entendimiento, deseosso de la contemplación en las cosas altas, está con la especulación vacilando de lo incierto a las cosas ciertas. Y así ha alcançado la vanidad de las cosas tras que andamos, y la poca firmeza que de que nuestro miserable vivir está acompañado; y quán transitorias y livianas son las cosas que con tanta voluntad estamos deseando, y quán presto fenece lo que nosotros pensamos y tenemos creýdo ser cumplido y entero bien. Assí que no me maravillo, porque naturalmente todos somos inclinados a saber lo que desseamos, y como ya tiene lo que con tanto ahínco a estado esperando, pienso que aquella ymaginación le haze vacilar; porque las fuerças de la sensualidad mitigadas en algo, luego las de la razón crecen y reciben aumento; y como los ojos de la voluntad se van cerrando, así los de la razón van recobrando su lumbré. Y porque

Frente a obras como *Thebayda*, donde la presencia de lo celestinesco se limita a algunos rasgos, en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva se acomete una forma más compleja de imitación¹⁷. Recientemente, Álvarez Roblin & Biaggini (2017) han teorizado la existencia de una clase de textos en esta época moderna que podría denominarse *continuación*, en el que un autor toma personajes y acontecimientos de la obra modelo que inserta en la peripecia de su creación, desarrollando una continuidad que parte a menudo de la reinterpretación de hechos de la historia primigenia a la que persigue acercarse con sus planteamientos y construcción¹⁸. Como señalan ellos mismos (2017: 1-2) este marbete *continuación* dista de estar bien y claramente definido ni por los escritores que las llevan a cabo en el XVI ni por la crítica, aunque propongan lúcidos atisbos de su origen¹⁹. En el caso de la obra de Rojas, el germen de la prolongación celestinesca, afirman Biaggini & Álvarez Roblin (2017: 8) estaría dentro de la historia del propio texto de Celestina, pues a ello la impulsaba «su proceso de producción y [...] la representación que daba de este».

Este es el caso de la obra de Feliciano de Silva (1534), donde Celestina consigue evitar la muerte escondiéndose, aunque hablando con Elicia y Areúsa, haga gala de un poder que habría adquirido tras pasar al otro lado de la vida; la formulación es toda una declaración del origen de su fortaleza, magia incluida²⁰: «¿Parécete si vengo menos avisada del otro

todavía habla, quiero entrar, aunque en algo desea enojosa, por apartalla de las cosas en que con tanta diligencia está meditando» (2003: 222).

17.— El punto de partida de un análisis de esta *Segunda Celestina*, amén de la citada edición de Baranda Leturio (1988), no puede ser otro que el estudio de Lida de Malkiel, que presta especial atención a las características del personaje original que son retomadas, y alteradas en ocasiones, en la obra de Silva (1962: 575-584).

18.— Es llamativo el caso de Sedeño y su adaptación en verso del texto de Rojas; en el prólogo expone sus razones para haber acometido esta labor y manifiesta un enfático respeto al texto original: «Y como esta obra estuviese del todo cumplida y de ninguna cosa falta, no me pareció justo añadir en ella cosa alguna: mudar la orden de su proceder era en agravio de sus primeros autores, a quien tanta reverencia se deve. Pues considerando que todas las cosas que en metro son puestas atraen a sus autores dos grandes provechos, lo uno ser así a los oyentes como a los lectores más aceptas, y lo otro que más fácilmente a la memoria de las gentes son encomendadas, aunque con trabajo de mucho tiempo me dispuse a lo hazer con determinada voluntad de no adicionar ni disminuir sus sentencias y famosos dichos» (Cito por la edición de Blini 2009: 53).

19.— Particularmente interesante es la propuesta de la naturaleza historiográfica del origen de este hábito de Álvarez Roblin & Biaggini (2017: 4-7); véanse en el mismo volumen las teorías de Heinrichs (2017: 25-26).

20.— Como es sabido, el texto de Silva aparece en el índice de Valdés de 1559. Bujanda, al editarlo, (1993: §574, 531 y 532) recogía la inclusión del texto, sin más noticias de su prohibición; la forma de citarlo, «*Resurreccion de Celestina*», le hacía sospechar al editor que Valdés, o sus colaboradores, habrían manejado la segunda edición conservada entonces del texto, impresa en Venecia en 1536 por Stefano Nicolini da Sabbio, en cuyo título, a diferencia de la primera edición, sí que aparece el término *resurrección*: *Segunda comedia de la famosa Celestina en la qual se trata de la Resurreccion de la dicha Celestina y de los amores de Felides y Polandria [...]*.

mundo que cuando caminé para allá? Sábetete qué más mercaduría traigo que llev[é], que más letras aprendí que tenía, más criados tengo a mi mandar que hombres ves venir, espíritus infernales, digo, con quien en esta jornada he tomado conocimiento y amistad» (1988: 190). Por si no hubiera sido suficientemente claro retoma poco más adelante el asunto para precisar aun más el origen de sus capacidades: «[...] a mi oficio más autoridad sale de la edad y canas que no de hermosura y mocedad, más se aprovechan mis artes de la sabiduría que no de la tez, más de la ciencia que no del vestido» (1988: 190)». Silva aprovecha la línea temática establecida en estos párrafos para retornar a un lugar que le parece central del texto de Rojas; a la pregunta de un personaje colectivo («Pueblo») sobre su vuelta a la vida, Celestina responde con argumentos semejantes a los empleados en la *Tragicomedia*, durante su entrevista con Melibea:

Hijos, los secretos de Dios no es lícito sabellos todos, sino a quien Él los quiere revelar, porque ya sabéis que lo que encubre a los sabios descubre a los pequeñuelos como yo. Sabed, hijos míos, que no vengo a descubrir los secretos de allá, si no a enmendar la vida de acá, para con las obras dar el enxemplo con aviso de lo que allá pasa, pues la misericordia de Dios fue de bolverme al siglo a hazer penitencia. (1988: 190-191)

El texto de Silva está escrito en diálogo con aquella exhibición de poder que Celestina realizaba ante una casi entregada Melibea en el auto décimo de la *Tragicomedia*²¹ y se transmuta con la reescritura de textos bíblicos y de un moralista, a semejanza de otros contrafacta estudiados por Gernert (2009); ahora, esta nueva Celestina se presenta como un adalid de la

Años más tarde, en 1998, la Biblioteca Nacional adquirió a la librería Thomas-Scheler de París un ejemplar (R/39769) de la perdida edición de 1535, carente de datos tipobibliográficos, que presenta directamente en su título el término por el que la recoge el índice de Valdés: *La resur[r]eccion de Celestina. Segunda comedia de Celestina en la qual se trata de los amores de un cavallero llamado Felides y de una donzella de clara sangre llamada Polandria*. La explicación de Bujanda de su inclusión en el Índice hacía referencia a la presencia de un buldero, ocupación ligada a conocidos problemas religiosos en la España coetánea, así como a otros pasajes extremadamente anticlericales (1993: 211). Baranda Leturio, sagazmente, descarta el motivo de la resurrección como una de las causas que podrían explicar su prohibición, pues el comportamiento de Celestina trivializa el potencial contenido religioso del suceso; su explicación está más ligada a la «simulación religiosa y la hipocresía» que conllevan una burla y degradación de principios religiosos cristianos básicos. Tampoco en esta *Celestina*, pues, la presencia de un supuesto acto de magia se consideró causa de prohibición del texto; y eso que al final del libro la aparente muerte de la alcahueta se explica como producto de sus hechizos (1988: 578).

21.- «MELIBEA. Vieja honrada, alégramela tú [mi pena], que grandes nuevas me has dado de tu saber. CELESTINA. Señora, el sabidor sólo es Dios. Pero como para salud y remedio de las enfermedades fueron repartidas las gracias en las gentes de hallar las melecinas, dellas por esperiencia, dellas por arte, dellas por natural instinto, alguna partecica alcanzó a esta pobre vieja, de la cual al presente podrás ser servida» (2000: 221).

vida entregada a la caridad, a trabajar por el bienestar del prójimo, como dictan los modelos textuales empleados, apuntados en la edición de Baranda Leturio, para construir este pasaje²². La santurronería que emana de estas afirmaciones deviene en pura hipocresía si aceptamos que el empleo que Silva realiza del Corbacho se extiende más allá del lugar que fundamenta la «santa ignorancia»; el párrafo citado del arcipreste de Talavera viene a sancionar con un argumento de autoridad una disquisición en la que pudo fijarse el autor de *Segunda Celestina* para construir esta declaración de intenciones de la, solo en apariencia, renovada Celestina. Martínez de Toledo aborda el caso moral de quien es:

malo para sý, que a las vezes da castigo bueno a otrie [...] Dios nuestro Señor sus gracias muchas vezes reparte donde quiere e más le plaze, o Él por byen tyene que diese a mí tanta gracia que en esta brevezilla obra, o otras que a sus servicio e loor, aunque yndigno, entiendo fazer, que algund buen enxiemplo alguna persona en sý tormase, por donde me relevase, por causa de su corrección, enmienda, e castigo, de mis culpas cometidas [...] (1992: 177)

Esa transformación se refuerza con la renuncia expresa a recurrir a una fuente diabólica para obtener sus fines, aunque continúe empleando tretas como la promesa de un tesoro oculto que le hizo a Pármeneo en el primer auto de la *Tragicomedia* (2000: 71-72) para obtener su colaboración, en este caso con Areúsa y Elicia:

Porque más thesoros enterrados traigo sabidos que años tengo a cuestras; de todas tres serán sabidos y de todas será la ganancia, que no tengo ya necesidad de invocaciones a Plutón porque de allá traigo sabidos todos sus secretos. Y al presente, porque no sientan que tenemos tanta riqueza, los thesoros estarán bien guardados donde están, que yo's certifico que nadie nos los hurte hasta que vamos por ellos; [...] (1988: 194-195)

22.– Como señala Baranda Leturio remite a sendos hipotextos bíblicos: Mateo, 11, 25: «Por aquel tiempo tomó Jesús la palabra y dijo: Yo te alabo, Padre, Señor del cielo y de la tierra, porque ocultaste estas cosas a los sabios y discretos y las revelaste a los pequeñuelos»; y Lucas, 10 21: «En aquella hora se sintió inundado de gozo en el Espíritu Santo y dijo: Yo te alabo, Padre, Señor del cielo y de la tierra, porque has ocultado estas cosas a los sabios y prudentes y las revelaste a los pequeños. Sí, Padre, porque tal ha sido tu beneplácito». Ambas citas alientan también, como apunta González Muela en su edición del arcipreste de Talavera, un pasaje del capítulo XIV («Cómo amar a Dios es sabieza e lo ál locura») de la obra del arcipreste de Talavera: «Señor, muchas cosas a los sabyos e prudentes de tus secretos escondiste, las quales a los pobrezillos revelaste, e esto porque asý plaze a Tý» (1992: 177).

En la misma conversación de nuevo Celestina emplea a Plutón en otras dos ocasiones como un acicate para que Elicia abandone sus mentiras y confiese la verdad, ya que el diablo le habría contado la realidad de los hurtos de la moza. El autor aprovecha que Elicia consigue engañarla para poner otra vez en boca de esta Celestina lo particular de su relación con el diablo²³, que tras esto desaparece del relato por completo.

Por otra parte, también los nuevos personajes que rodean a Celestina resaltan la renovada importancia que tiene la experiencia en el personaje. Cuando el caballero Felides no se contenta con el auxilio de un remedo del soldado fanfarrón, Pandulfo, en su persecución de la joven Polandria, y también quiere recurrir a la vieja —aunque sospecha que su vuelta de entre los muertos, aparente, la habrá apartado de su oficio— el propio Pandulfo le advierte:

Mal conoces, señor, roncerías de putas viejas hechizeras; con aquella sardina piensa ella pescar la trucha, pues sabes que no se toman truchas ...; todos aquellos ardi-des nacen de la mucha esperiencia. Quien espantasse las perdices cuando vienen a la red ¿paréscete, señor, que tomaría alguna? Poco sabes de achaques de trama; ¿vistes acá a nuestra ama? Pues la mejor trama que ella puede tramar es con hiproquesía y santidad urdir para texer sus telas, que con este hilado podrá ella mejor urdir tu tela con Polandria que el de las madexas texó el de Calisto y Melibea. (1988: 205-206)

La editora anota en la voz «red» de este párrafo cómo la presencia de esa expresión en el auto III de la *Tragicomedia* de Rojas (2000: 99), donde Celestina explica a Sempronio su sistema para poder poner a disposición de sus clientes las jóvenes de la ciudad dispuestas a entregarse, enlaza ambas obras; la imagen que utiliza es empleada también por Silva y tiene una curiosa coincidencia con el motivo del material que emplea Celestina para entrar en casas ajenas: «Pocas vírgines, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado» (2000: 98-99). No hay rastro de filocaptios ni conjuros porque, como señala la editora del texto de Silva, «la hechicería es innecesario en esta segunda andadura de Celestina» (1988: 206); de hecho, más adelante, en la cena XIII, Celestina explicaba a los comensales

23.— «CELESTINA. [...] por mi vida, ¿qué tienes gastado de las cien monedas? ELICIA Pardiós madre, que lo digas tú, para ver si aciertas. CELESTINA. Por mi vida, que digas; a ver si me dixo Plutón la verdad, o si es lo que yo sé. ELICIA Pardiós madre, doze monedas tengo gastadas y la cadena entera se está, como tú la dexaste escondida. CELESTINA. Por tu vida, tanto me dixo Plutón que havías gastado. ELICIA. Pues por mi vida, que mintió; que no tengo gastadas más de ocho. CELESTINA. Por tu vida, que esso es lo que yo sabía, y el traidor siempre acostumbró mentir; bien testifica la palabra divina donde dize que desde su principio fue mentiroso y pa/d iv/dre de mentiras. Buena estuviera yo, hija, si no supiera más que él» (1988: 198-199).

de una cena lupanaria que ella no tuvo que ver en los amores de Calixto y Melybea (1988: 238-239 y 241), exonerándose también más adelante en la cena XVII (1988: 285) ante su nuevo cliente Felides de la misma acusación, quien tampoco duda de la fuente de su poder²⁴.

Feliciano de Silva recurre una y otra vez al texto original de Rojas, reescrito por vía generalmente de una amplificación, para reforzar ante el lector que la experiencia vital y los conocimientos son la base de la sabiduría de esta nueva Celestina; así, en la cena XX (1988: 311-328) acude a casa de Polandria, donde encuentra a su madre, Paltrana, con un dolor en el costado, equivalente al que experimentaba la hermana de Alisa en el auto cuarto del texto original (2000: 117-119). Beltrán Llavador (1997), a quien secundan Cantalapiedra Erostarbe (2003: 62-64) y Amasuno (2005: 301), explica con la tradición literaria que ese dolor en el costado del texto de Fernando de Rojas es una alusión a un padecimiento erótico; y en vista de cómo transforma lugar Feliciano de Silva parece que aciertan plenamente. En la escena del continuador, la conversación entre Paltrana y Celestina se desarrolla la actitud de sanador profesional con ribetes de visita médica de Celestina (1988: 312-313); la exploración a la que la somete y la consiguiente alabanza incorporan, como señala su editora (1988: 318), materiales que proceden del encomio que realiza del cuerpo de Areúsa en el auto VII del texto de Rojas (2000: 175), aunque allí no se encontraba la hibridación de la situación, una reunión de los remedios médicos y paramédicos de la época, un ensalmo acompañado de la sanación por imposición de manos, una prueba de auscultación y una receta para una cataplasma²⁵. En definitiva, a ese conocimiento médico de la vieja que percibió Shipley (1975) y explora Amasuno (1999, 2000, 2001, 2005), en diversos lugares del texto de Rojas, se añaden heterodoxos conocimientos, procedentes de la cultura tradicional, que almacenan estas sanadoras que se ocupan de enfermedades femeninas y eran habitual-

24.– Así el caballero Felides reprocha a sus criados tras su entrevista en casa de la vieja: «[...] Y mirad, vosotros ¿para qué estáis susurrando de Celestina, que save más ruindad que el diablo, y metéisme a mí en afrenta?» (1988: 287).

25.– Consúltese la bibliografía de la edición del texto de Silva; además repárense en las prevenciones que levantaban los saludadores y ensalmadores en la España contemporánea por la potencial base diabólica de sus actos, como señala Campagne (2001). Una introducción sucinta al ensalmo y su construcción a partir de salmos en Maggi (2001: 54-59), aunque para el ámbito hispano se debe consultar Díez Borque (1995 y 1985), así como Martí i Pérez (1989).

mente marginadas²⁶. La nueva Celestina es bien consciente del valor de sus conocimientos y hace alarde de ellos²⁷.

Esta renovada vétula en Silva se disfraza de catequista que propaga el recto mensaje del Evangelio (1988:315) y emplea las enseñanzas de San Pablo²⁸ para advertir la necesidad de superar las tentaciones de la carne, una rectitud que aparentemente tiñe sus acciones con un aura moral y simbólica que no hacía tan directamente acto de presencia en la obra de Rojas. Por eso el pago de sus servicios se convierte ya no en vil metal sino en la posibilidad de recoger unos higos o granadas en el jardín en compañía de Poliandria; ambos frutos poseen una larga tradición simbólica sexual amén de representar la ocasión, casi rememoración del jardín del Edén.

Este renovado personaje se muestra en el texto de Feliciano da Silva, ya hacia el final de la novela, muy comunicativo con sus méritos, que expone en una enumeración de los trabajos que ha pasado en su vida, una rememoración con la que quiere convencer a Elicia y Areusa, con quienes antes ha tenido un enfrentamiento (1988: 478-484) sobre la necesidad de no encasillarse con ningún amante para poder seguir teniendo clientes que pidan sus servicios. Su discurso, impetrando que continúen con su modelo de vida a sus pupilas, más ha de verse como resultado de una in-

26.– Sobre la aparición de unos cuidados sanitarios femeninos véase Beltrán Muñoz (2014); Vázquez Melio (2018) reconstruye el entorno sociológico, al hilo del primer teatro clásico, de estas mujeres y los juicios que sobre ellas se vertían. Sobre la progresiva marginalización de estas sanadoras véase Marsá González (2011); una caracterización de sus oficios en Guerrero Navarrete (2012) y Castell i Granados (2013), así como Whaley (2010) para percibir la extensión del fenómeno.

27.– En el texto su exhibición de estos conocimientos se extiende por todo tipo de situaciones y con todo tipo de clientes: por ejemplo, a la criada Poncia la engatusa con una paralipsis que ponía de relieve la meramente superficial transformación de Celestina: «CELESTINA. [...] Y aun por mi vida, hija, señora Polandria, que si me tomaras en otro tiempo, que supiera yo dar cuenta de otras curas para las moças, como sé para las viejas. PONCIA. ¿Essas curas serían de amores, madre? CELESTINA. Aquí parésceme que pueden decir que en casa del albuguero todos lo son, que también esta donzella es graciosa. Hija, ya passó ese tiempo, que moça fui y vieja soy, mal pecado, en mi tiempo también a mí me miravan. Mas, mi amor, las curas de rostro, cavellos y manos son, no lo echas tú a la peor parte. Más me precio, hija, de dar consejos, que de tales vengejos, de un rosario, digo, hija, y sus misterios, de una oración del conde o de la emparedada; esto te podré yo amostrar, mi amor, si lo quieres aprender». (1988:314). O en este otro lugar: «CELESTINA. [...] Y mírame tú, hija, que a esto torné acá, que no a otras libiandades; bien sé, hija, que holgaras tú más que te dixera que con ceniza de sarmientos y cal, tanto de uno como de otro, con cendra y orochico y alarguez, se haze la buena lexía para esponjar, y que con solimán molido y cozido con un limón se hace buen badulaque para el rostro, y con jabón raspado y nueve días en vinagre fuerte se curan y mudan bien las manos, con otras mil tarabusterías que de aquí a mañana no acabaría de dezir. Mas hija, lo que es bueno para el baço es malo para el hígado, para el alma, digo, que para ésta se han de hazer las verdaderas lexías, con ceniza de dolor y con agua de lágrimas de arrepentimiento, con que se te hará en la gloria una crespa de oro que parezcas un ángel» (1988: 315-316).

28.– Como la editora señala en el lugar correspondiente se trata de la *Epístola a los romanos*, I, VII, 23.

tención suasoria que como una profesión de fe en las tareas enunciadas, con una función explicativa similar a la adjudicada por Gerli (2010) a las circunstancias en las que Celestina prepara el conjuro en el texto del auto III de Rojas. En este caso, Silva presenta a su Celestina entregada a hacer ver las dificultades que tuvo que arrostrar frente a la vida comparativamente fácil de sus pupilas

CELESTINA. [...] No sé qué diablos es la presunción de las moças deste tiempo, que por el siglo de mi padre, moça fui, y no más fea que otra, y nunca me desprecié de saber y aprender y trabajar como una perra, porque, en fin, hijas, la honra no viene, ni el provecho, dormiendo y holgando.

ELICIA. ¿Qué negros trabajos para ganar honra dirá agora mi tía?

CELESTINA. ¿Qué negros, hija? Perdónela Dios a mi comadre, su madre de Pármeno, aunque él supo mal conocer el amistad que con ella tuve, que ella te dixera los trabajos; que para el siglo que la tiene y nos espera, que tan moça como tú y con tanta presunción de hermosa, más noches oscuras que boca de cuervo fuemos a la horca del Teso, más vezes que canas tengo en la cabeça. Pues conjuros de encrucijadas, ¡pocas me hallé a su lado! Que en mi ánima, quien la viera llena de candelillas sacudirle y menear las quijadas, aunque fuera Héctor, le temblara la contera y se l'espeluzara el coquete, y estaba yo con ella que ella se maravillaba. Mas bien se me ha parecido, a osadas hija, que pardiós, que pienso que no hay maestra de mi oficio, ni aun sacamuelas en el suyo, que así sepa sacar los dientes a un ahorcado, ni cabestrero que tan bien sepa cuántos hilos d'esparto tiene una sogá, tantas vezes las he quitado y deshecho; pues conjuros con que hazía temblar a todos los espíritus, ¡pocos he hecho! Por cierto, más, hija Areúsa, que tengo años. ¡Pues es verdad que tengo con los días caduca la memoria! Por cierto, no hay çumo de hierba, ni virtud de piedra para mi oficio que se me haya olvidado; ni cómo se han de hazer los vasos de la yedra y cogerse en ellos el agua de mayo, ni las agujas ponerse en la cera para traspasar los coraçones, ni hilo de arambre, ni telas de los potros recién nacidos, con otras mil tarabusterías que de aquí a mañana no acabaré de decir. (1988: 486-88)

En definitiva, el conocimiento de la condición humana y el uso de la extendida conciencia de que la sabiduría es una forma de poder, manifestada en su ostentación de poseer secretos y conocimientos ocultos, permitieron a la Celestina de Fernando de Rojas sobrevivir, en cuanto que le proporcionan un sustento económico y el respeto y colaboración de quienes la rodean. Cuando estos faltan, la primitiva Celestina muere a manos de sus cómplices, Sempronio y Pármeno²⁹. Si bien Feliciano de Silva presenta a una Celestina también convencida del valor supremo de ese saber, disimula en cambio un tanto su convicción de su eficacia e importancia dándole una finalidad aparentemente moral a sus acciones. Como propone quien mejor ha estudiado este texto de Silva: «En la *Segunda Celestina* la simulación religiosa y la hipocresía sustituyen a la hechicería» (Baranda Leturio 2017:78). El personaje tenía que continuar luchado con la ostentación de unos secretos que cumplían su función más importante: proteger a su dueña haciéndola parte necesaria en la sociedad contemporánea³⁰, mal que les pesase a algunos, y granjearle la obediencia de unas pupilas y colaboradores que comenzaban a no tenerla en consideración por su edad. De ahí que en su primera aparición en el libro después de su supuesta muerte su diálogo con Elicia vaya por ese camino: «Todo esto es autorizar más mi persona, estimar más mi fama, dar más crédito a mi poder; porque, habiéndome visto muerta y viéndome ahora viva, ¿quién dudará de mis artes?, ¿quién no temerá mis conjuros?, ¿a quién faltará esperanza en mi saber?, ¿quién podrá pensar cosa que piense que le podrá faltar?» (1988: 189).

29.– Hinrichs (2017: 24) incluso supone que este hecho es la causa de la decisión de Silva de resucitar a Celestina en su obra: «no debe morir a manos de sus inferiores. Celestina es demasiado astuta [...]». Con todo, como recuerda Lida de Malkiel la criada de su objetivo se sirve de ella para sus propios fines sin que la vieja se percate (1962: 575).

30.– Véanse la interpretación de Scott (2017: 167) respecto al personaje y sus acciones, que corporizaría un acontecimiento real, la irrupción del debate sobre la naturaleza y condición humana, presente en una Celestina cuyas palabras y acciones encarnan: «the focus on the need for self-knowledge, the striving for self-determination and agency, the acknowledged power of language and its importance in the fashioning of selfhood».

Bibliografía

- ÁLVAREZ ROBLIN, David & Olivier BIAGGINI (eds.) (2017), *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez.
- ARELLANO AYUSO (2003), Ignacio & Jesús María USUNÁRIZ GARAYOA (eds.), *El mundo social y cultural de La Celestina. Actas del congreso internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- ARISTÓTELES (1994), *Metafísica*, ed. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos.
- BARANDA LETURIO, Consolación (1992), «De Celestinas: Problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16.2, pp. 3-32.
- (2006), «El discurso en el espejo: Descoll reflexiones sobre el lenguaje en la Comedia Thebayda», en *El personaje literario y 2006 su lengua en el siglo XVI*, ed. Consolación Baranda Leturio, y Ana Vian Herreo, Madrid, Universidad Complutense, pp. 107-132.
- (2017), «Las comedias del ciclo celestinesco. Segunda comedia de Celestina y Comedia Selvagia», en *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, ed. David Álvarez Roblin, y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 69-84.
- , y Ana VIAN (2007), «El nacimiento crítico del «género» celestinesco: historia y perspectivas», en «*Orígenes de la novela: estudios*», ed. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 407-482.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (1997), «La muerte de Tirant: Elementos para una autopsia», en *Actes del Col·loqui Internacional Tirant lo Blanc: «l'albor de la novel·la moderna europea»: Ais de Provença, 21-22 d'octubre de 1994: estudis crítics sobre Tirant lo Blanc i el seu context*, ed. Jean Marie Barberà, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, pp. 75-93.
- BELTRÁN MUÑOZ, Carolina (2014), «El saber obstétrico y ginecológico de las mujeres curanderas y de las matronas en los siglos XV y XVI: investigación histórica a través de «La Celestina»: The obstetrical and gynecological knowledge of the women healers and midwives in the fifteenth and sixteenth centuries: historical research through «La Celestina»», *Matronas profesión*, 3, pp. 66-72.
- BOCCACCIO, Giovanni (1983), *Genealogía de los dioses paganos*, ed. María Consuelo Álvarez Morán, y Rosa María Iglesias, Madrid, Editora Nacional.
- (2011), *Genealogy of the pagan gods. T. I: Books I - V*, ed. Jon Solomon, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

- BUJANDA, J. M. de (1993), *Index des livres interdits. T.6: Index de l'Inquisition espagnole, 1583*, Sherbrooke (Québec)-Genève, Éditions de l'Université de Sherbrooke-Librairie Droz.
- CABRÉ I PAIRET, Montserrat (2011), «Las prácticas de la salud en el ámbito doméstico: las recetas como textos de mujeres (s. XIV-XVII)», en *La mujer en la ciencia: historia de una desigualdad*, ed. Begoña Crespo, Inés Lareo Martín, y Isabel Moskowich, Muenchen, Lincom Europa, pp. 25-41.
- (2014), «La belleza del cos i els seus secrets. Una arqueologia textual (segles XV-XVII)», *Afers: fulls de recerca i pensament*, 77, pp. 53-71.
- CAMPAGNE, Fabián Alejandro (2001), «Entre el milagro y el pacto diabólico: saludadores y reyes taumaturgos en la España moderna», en *Ciencia, poder e ideología. El saber y el hacer en la evolución de la medicina española (siglos XIV-XVIII)*, ed. María Estela González de Fauve, Buenos Aires, Instituto de Historia de España, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 247-290.
- CANET VALLÉS, José Luis (1986), «La Comedia «Thebayda», una *reprobatio amoris*», *Celestinesca*, 2, pp. 3-16.
- (1989), «La comedia Thebayda: ¿una comedia humanística especial?», en *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 de Val, Barcelona, PPU, pp. 331-336.
- (1993), *De la comedia humanística al teatro representable [«Egloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea; Penitencia de amor; Comedia Thebayda. Comedia Hipólita. Comedia Serafina.»]*, Sevilla-Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València.
- (2003), *La comedia Thebayda*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- CASTELL I GRANADOS, Pau (2013), ««E cert te molt gran fama de bruixa e se fa metgessa e fa medecines»: la demonización de las prácticas mágico-medicinales femeninas (siglos XIV-XVI)», *Studia historica. Historia medieval*, 31, pp. 233-244.
- CHAVES, Alonso de, *Quatri partitu en cosmografía práctica, y por otro nombre Espejo de Navegantes*, ed. Paulino Castañeda Delgado, Mariano Cuesta Domingo, y Pilar Hernández Aparicio, Madrid, Instituto de Historia y Cultura Naval, (1983).
- DÍEZ BORQUE, José María (1985), «Conjuros, oraciones, ensalmos.: formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro», *Bulletin Hispanique*, 87.1, pp. 47-87.
- (1995), «La «literatura» de conjuros, oraciones, ensalmos», en *Culturas en la Edad de Oro*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Editorial Complutense, pp. 11-44.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel (2003), «La ambigüedad del elemento mágico en «La Celestina»», en *El mundo social y cultural de la Celestina: actas del Congreso Internacional de la Universidad de Navarra*, ed. Ignacio Are-

- Ilano Ayuso y Jesús M^a Usunáriz Garayoa, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 109-127.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (2003), «La carta amorosa en la trama de la descendencia directa de Celestina», *Lemir*, 7, (sin paginación).
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M. (1996), «La parodia en la génesis de los «gallos» universitarios», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993). T. 1: Plenarias. General. Poesía. T. 2: Teatro. T. 3: Prosa*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, M. C. Pinillos, F. Serralta, y Marc Vitse (eds.), Pamplona, GRISO, T. 3, pp. 203-211.
- (2016), «Burlas mágicas del primer teatro del XVI: El conjuro de personas en las églogas de Encina y Guillén de Ávila», en *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Javier San José Lera, y Germán Vega García Luengos, San Vicent del Raspeig (Alicante), Cervantes Virtual, pp. 141-170.
- (2018), «Los sigilosos secretos en la sanación: de *Celestina* a *Don Quijote* con su bálsamo de Fierabrás», en *De la magia al escepticismo: Literatura, ciencia y pensamiento en los siglos XVI y XVII*, ed. Jorge García López, y Mariona Sánchez Ruiz, Gerona, Documenta Universitaria, pp. 37-58.
- GERLI, E. Michael (2011), «‘Agora que voy sola’: Celestina, Magic, and the Disenchanted World», *eHumanista*, 19, pp. 157-171.
- GERNERT, Folke (2009), *Parodia y «contrafacta» en la literatura románica medieval y renacentista. Historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- GRIMAL, Pierre (1997), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- GUARDIOLA PEREIRA, Elena, y Josep Eladi BAÑOS I DÍEZ (2018), «Epònims mèdics osonencs: a propòsit d'un bàlsam, una síndrome i algunes plantes», *Gimbernat: revista catalana d'història de la medicina i de la ciència*, 69, pp. 89-109.
- GUERREO NAVARRETE, Yolanda (2012), «Brujería, hechicería y magia en la Edad Media: ¿un espacio de mujeres?», en *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la Historia*, ed. Alberto Ortiz, y María Jesús Zamora Calvo, Madrid, Abada Editores, pp. 99-114.
- HERRERA DÁVILA, Joaquín (2008), «Apología sevillana del aceite de Aparicio», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 91.276-278, pp. 77-92.
- HINRICHS, Willaim H. (2011), *The invention of the sequel: expanding prose fiction in early modern Spain*, Woodbridge, Tamesis.
- (2017), «La novela y la secuela. De cómo la prosa narrativa del siglo de oro inventó la continuación literaria», en *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, ed. David Álvarez Roblin, y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 19-29.
- JONES, Richard (2013), *The Medieval Natural World*, Hoboken, Taylor and Francis.

- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de la Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA.
- MAGGI, Armando (2001), *Satan's rhetoric a study of Renaissance demonology*, Chicago, Univ. of Chicago Press.
- MARSÁ GONZÁLEZ, Verónica (2011), «¿Comadronas o brujas? ¿Doctas o enfermas?», *Dossiers feministes: De brujas a sirenas: ¿figuras del mal?*, 13, pp. 89-102.
- MARTÍ I PÉREZ, Josep (1989), «El ensalmo terapéutico y su tipología», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 44, pp. 161-186.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1992), *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Joaquín González Muela, Madrid, Castalia.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, y Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN (1905), *Orígenes de la novela. T.I: Introducción; Tratado histórico sobre la primitiva novela española (1905) -- T.II: Novelas de los siglos XV y XVI, con un estudio preliminar (1907) -- T.III: Novelas dialogadas, con un estudio preliminar (1910) -- T.IV: «El asno de oro» de Lucio Apuleyo; Eurialo y Lucrecia; «Fabulario» Sebastián Mey; «Coloquios» de Erasmo; «Coloquio de lasamas» de Pedro Aretino; «Diálogos de amor» de León Hebreo; El viaje entretenido» de Agustín de Rojas (1915)*, Madrid, Casa Editorial Bailly Bailliére.
- NEBRIJA, Antonio de (1495), [*Vocabulario español-latino*] [edición facsímil de la Real Academia Española, Madrid, 1951, reimpresión 1989], Salamanca, [Impresor de la Gramática castellana].
- OVIDIO NASÓN, Publio (2008), *Metamorfosis. II: Libros I-V. T. 2: Libros VI-X*, ed. José Carlos Fernández Corte, y Josefa Cantó Llorca, Madrid, Gredos.
- PALENCIA, Alfonso de (1490), *Universal vocabulario en latín y en romance o Universale compendium vocabularum cum vulgari expositione*, Hispali, Paulus de Colonia cum suis sociis [=Johannes Pegnitzer, Magnus Herbst et Thomas Glockner].
- PARDO DE SANTAYANA, Manuel, Antonio GARCÍA VILLARACO LÓPEZ POZUELO, María del Mar REY BUENO, y Ramón MORALES VALVERDE (2011), «Naturaleza a través de la botánica y zoología en la literatura renacentista española: *La Celestina*», *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 63.1, pp. 249-292.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente (2018), «Iatroquímica, Medicina, Alquimia, Teología y picaresca; sobre la polémica del agua de la vida en la mojiganga homónima de Diego de Nájera y Zegrí», *eHumanista*, 39, pp. 168-184.
- PÉREZ PRIEGO Miguel Ángel (1993), «Celestina en escena: El personaje de la vieja alcahueta y hechicera en el teatro renacentista», en *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary. Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas. Purdue University. West-Laffayette, Indiana, 21-24 November 1991*, ed. I. A Corfis, y Joseph Snow, Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies, pp. 295-319.

- RAMOS GONZÁLEZ, Fernando, y Álvaro RODRÍGUEZ SARMENTERO (2017), «Traslado de la receta del 'aceite de Aparicio'. Medina del Campo, 12 enero 1572», *Documentos históricos inéditos*, 20.Oct-Dic.
- RAY, Meredith K. (2015), *Daughters of alchemy women and scientific culture in early modern Italy*, Cambridge, Harvard University Press.
- RIDER, Catherine, *Magic and religion in medieval England*, London, Reaktion Books, (2012).
- RIERA PALMERO, Juan (2007), «El aceite de Aparicio y el Quijote», *Revista española de investigaciones quirúrgicas*, 10.2, pp. 97-106.
- ROJAS, Fernando de (2000), *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- SALES DASÍ, Emilio José (2001), «Feliciano de Silva, aventajado «continuator» de Amadises y Celestinas», en *La Celestina, V centenario (1499-1999): actas del congreso internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 403-414.
- SALVADOR VELASCO, Ángel (2010), «El acreditado, inverosímil y polémico bálsamo de Malats.», *Información Veterinaria*, 9, pp. 24-26.
- SERRANO LARRAYOZ, Fernando (2016), «El boticario y médico Matías de Beinza (¿1617-1686?) y el éxito de sus remedios secretos», *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 39.83, pp. 189-208.
- SERVIO, Mauro Honorato (1826), *Commentarii in Virgilium Serviani, sive commentarii in Virgilium, qui Mauro Servio Honorato tribuntur: ad fidem Codicum Guelferbytanorum*, ed. Heinrich Albert Lion, y Friedrich Ernst Huth, Gottingae, Apud Vandenhoeck et Ruprecht.
- SILVA, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.
- SOLOMON, Michael (2007), «Pharmaceutical Fictions: Celestina's Laboratory and the Sixteenth-Century Medical Imaginary», en *Medieval Iberia: changing societies and cultures in contact and transition*, ed. Ivy A. Corfis, y Ray Harris-Northall, Woodbridge Rochester, NY, Tamesis, pp. 99-109.
- TROTTER, G. D., y Keith WHINNOM (1968), *La comedia Thebaida*, London, Tamesis Books Limited.
- VALLE NIETO, Ángel de (2006), «Preparados oficinales en *El Quijote*», en *La farmacia en tiempos de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. María del Carmen Francés Causapé, Madrid, Academia Nacional de Farmacia, pp. 78-79.
- VÁZQUEZ MELIO, María (2016), «Medio bruja asmo que es: sobre alcahuetas y hechiceras en el teatro altomoderno», en *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 709-738.

- VIAN HERRERO, Ana (1997), «Transformaciones del pensamiento mágico: El conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltrán Llavador, y José Luis Canet Vallés, Valencia, Universidad, pp. 209-238.
- WHALEY, Leigh Ann (2010), *Women and the practice of medical care in early modern Europe, 1400-1800*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- YURI PORRAS, George (2007), «La música como terapia y como hechizo en «La Celestina» (1499) de Fernando de Rojas y en «La segunda Celestina» (1534) de Feliciano de Silva», *Crítica hispánica*, 29.1, pp. 271-292.

Amor cortés y amor mercantil: conceptos amatorios enfrentados

Simon Kroll
Universidad de Viena

RESUMEN

En el artículo se trata de situar la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva en su contexto histórico, especialmente en el pensamiento económico de su época. Se analiza que el texto presenta diferentes modelos amatorios. La mayoría de las relaciones corresponderían a un amor mercantil que reifica al otro. Frente a este amor economizado se dibuja una pareja de amor noble y cortés y un discurso de amor pastoril que pueden verse como contrastes de las relaciones mercantilizadas. Se argumenta, por ende, que el texto de Silva, lejos de propagar una vuelta a valores medievales, discute diferentes modelos amatorios e inserta su texto en el contexto de la creciente mercantilización del temprano siglo XVI.

PALABRAS CLAVE: mercantilización, reificación, amor mercantil, economía, *Segunda Celestina*.

Courtly love and commercial love: opposing love concepts

ABSTRACT

This article situates the *Segunda Celestina* by Feliciano de Silva in his historic context, especially in the context of the economic thinking of its time. The authors analyzes that the text offers different love models. The majority of the relationships in the text corresponds to an economized love which objectifies the other. In contrast to this economized love their appears an example of courtly love and one of pastoral love. The text concludes, then, that Silva's text is far from proclaiming medieval values, but participates in the XVI-century discussions of an increasing mercantilisation.

KEY WORDS: mercantilisation, reification, economic love, economics, *Segunda Celestina*.

Contextos

Es un lugar común situar los comienzos de la globalización y del primer capitalismo a finales del siglo xv y comienzos del siglo xvi. Esta época conoció un aumento extraordinario en la mercantilización de las relaciones humanas, así como los principios del establecimiento de un sistema de valor global. Las constantes referencias al oro en las crónicas, diarios y relaciones del 'Nuevo Mundo' son, desde el *Diario de a bordo*, de Colón, archiconocidas; así como el tópico de la supuesta codicia de los navegantes y traficantes que se mueven entre América y Europa. Todas las acciones de los navegantes y conquistadores españoles pivota sobre el ansia por el oro, de manera que personas como Bartolomé de las Casas elevaron rápidamente el grito al cielo para denunciarlo.

La creciente llegada de riquezas a España desde las Américas, así como el creciente volumen de créditos debido a los viajes y comercios transatlánticos, causaron una subida enorme de los precios en la península ibérica, cambiando profundamente la España de la época (Grice-Hutchinson 1952: 2-4). Grice-Hutchinson lo describe así:

For a little time fortunes could still be made in the New World by the old traditional method of conquest, the acquirement of land and booty, and the virtual enslavement of the conquered peoples. But in Spain itself things had changed. Accounting skills, quickness of intellect, and knowledge of commercial practice were now the keys to prosperity. And of such a training the hidalgo had but little, contenting himself with consolidating the territorial gains he had achieved in the Reconquest. (1992: 184)

El mercantilismo creará un grupo importante de obreros asalariados que trabajan en las viñas, las salinas, la plantación de moras y la producción de seda, entre otras cosas. La producción de cash-crops se generaliza¹. Navarro Gala apunta, analizando el sistema de cortesía en la *Segunda Celestina*:

El ascenso de una nueva «clase» dominante cuyo poder se expresa a través de la ostentación, transforma el sistema de valores, provocando la crisis de la sociedad. De este modo se quiebra el antiguo orden social que estaba basado en una moral de valores y virtudes objetivos e inmutables, y empieza a configurarse un nuevo orden cuyo cimiento es el dinero. (2004: 215)

1.- Ver Casey (1999: 50-56).

Las novedades y los problemas (inflación, impuestos altos) que se están produciendo en el mercado fuerzan hasta a los intelectuales más destacados de la época a formular respuestas o consejos. ¿Cómo determinar un precio justo?; ¿bajo qué condiciones son admisibles los intereses provenientes de préstamos? (También entonces sabían que ni la reconquista, ni el descubrimiento y la colonización de América habrían sido posibles sin poder pedir créditos y préstamos). Teólogos de Salamanca, como Francisco de Vitoria, Martín de Azpilcueta o Tomás de Mercado trataron de formular respuestas a estos problemas con la intención de darles un fundamento moral y teológico y asentaron las bases de lo que hoy en día llamamos economía. Elaboraron nuevas teorías del valor y de la moneda basándose en la escolástica medieval, vieron la influencia de la llegada de las riquezas americanas en la economía española y crearon teorías del intercambio de monedas de diferentes estados². Su teoría del valor pone especial énfasis en la evaluación subjetiva de un bien:

I teologi spagnoli formularono una teoria soggettiva del valore, secondo la quale il valore di un bene non era determinato dai fattori dei costi di produzione e dal lavoro necessario per produrlo, ma dalla valutazione soggettiva e dalla stima degli individui nei casi concreti della realtà economica. (Franco 2015: 43)

Los cambios económicos profundos que llegaron a crear la escuela de Salamanca (1534 en adelante), como la conocemos hoy en día, son el trasfondo cultural del autor al que se dedica este artículo: Feliciano de Silva.

Este escritor conoció el fenómeno del comercio transatlántico, estuvo en Sevilla y América; su hijo Diego de Guzmán de Silva luchó en el Perú y es tenido por el primer poeta de lengua española en el continente americano. Su padre, Feliciano, es sobre todo conocido por sus continuaciones literarias; entre otras cosas, escribió hacia 1534 una *Segunda Celestina*, que constituye la primera continuación de la obra rojana y que da lugar al ciclo celestinesco³. De su vida sabemos poco además; está documentado que tras un pleito con su propio tío, en el que este le acusaba de comunero a favor de la Junta de Tordesillas, le fue otorgado un puesto vitalicio de regidor (Baranda 1988: 31). Por ende, podemos inferir que el propio Feliciano de Silva estuvo en posiciones importantes para observar y entender la influencia de una mercantilización generalizada en la vida de las personas.

2.- Ver Grice-Hutchinson (1992).

3.- Luis Mariano Esteban (1991-1992) analiza la función de la *Segunda Celestina* en el ciclo celestinesco.

Análisis de los discursos de amor en la *Segunda Celestina*

La *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva es un texto con elementos paródicos y satíricos, exageraciones y ridiculizaciones, que elabora una comicidad basada principalmente en la *deformitas*: una Celestina cuyas mentiras son reveladas instantáneamente, un criado de espuelas que se muere de miedo a pesar de sus soliloquios grandilocuentes, referencias a refranes populares, comida, bebida y sexo son los pilares de la comicidad de la que se nutre el texto; juega con una ironía dramática casi constante, la mayor consiste en lo que concierne a la supuesta santidad de Celestina. Después de su muerte al final de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* estuvo en una especie de inframundo del que «supo» volver. Es decir: Celestina resucitó, término cristiano que ella usa también a lo largo del texto. Su resurrección es desde el principio reconocible como una embustería. Sin embargo, ella trata de construir una imagen de sí misma como santa, según sus propias palabras. La Celestina de Feliciano de Silva es naturalmente también alcahueta y madre de prostitutas, pero el texto crea comicidad a partir de la discrepancia entre sus intentos de aparentar santa y sus fechorías. Buen ejemplo de ello da una escena en la que Elicia, una de las jóvenes bajo la cautela de Celestina, tiene una visita masculina, Crito, y Celestina dice:

CELESTINA. ¿Fuese ya Crito?

ELICIA. ¿Cuándo diablos se había de ir?, antes está en el sobrado escondido.

CELESTINA. Pues no le hables de aquí adelante sino fingiendo que yo no lo sé ni me passa por pensamiento, y no digo más a él que a otro; porque ya sabes que si por camino de santidad no vamos, que somos ya tomados con el hurto; y desvíate allá y haré como que no sé que está acá. ¿Quién era aquel galán, Elicia, que te hablava denantes en el portal?

ELICIA. ¿No lo conociste que era Crito?

CELESTINA. ¿Qué Crito, ni que Crita? No me entre hombre en esta casa, que no vengo acá al siglo para tornar a pagar pecados ajenos. (306)⁴

La Celestina de Feliciano de Silva es probablemente menos diabólica que la de Rojas: tiene poco conocimiento mágico, no pronuncia conjuros, sino que solo acuerda citas entre amantes que ya se quieren, como ya

4.– Seguimos la edición de Baranda (Silva, 1988).

había notado la crítica (Menéndez Pelayo 1943: 72)⁵. Es una casamentera. Especialmente por la presencia de las cartas que se escriben los enamorados la alcahueta es «un elemento más, y no exclusivo, para la consecución de los favores de la dama» (Mariano Esteban 1991-1992: 43). Su intervención es además bastante tardía y su actuación en la trama principal no es el plano más importante de la elaboración del personaje. «En realidad, cuando Celestina visita a Polandria para convencerla de que acepte el trato de Felides (¡en la escena XXI!), ella ya se ha confesado enamorada, y dama y doncella se sirven de la tercera para alcanzar su propósito: organizar un encuentro con el protagonista», escribe Sánchez Bellido al respecto (2010: 755). Esta reducción de los personajes a medios para conseguir un bien participa de la reificación del hombre, se vuelven instrumentos que en la mayoría de los casos sirven para conseguir algún lucro (Pandulfo y Palana, por ejemplo).

Francisco Rodríguez Cascante compara las Celestinas de Rojas y de Silva y argumenta que la segunda sería mucho más conservadora, medieval y en su configuración como personaje unidimensional. Efectivamente puede decirse que la influencia de la Celestina de Silva sobre la trama amorosa principal es bastante reducida, pues no interviene en el enamoramiento y tan solo sirve para acordar citas. La pujanza principal de la dama protagonista hacia el casamiento con Felides resulta de la criada Poncia. De manera que Rodríguez Cascante opina que «Polandria [...] no piensa por sí misma» y que «de Silva propone una Celestina desdibujada que es derrotada por una criada inmersa en los valores medievales, que defiende el honor y el matrimonio como los fines últimos de la existencia» (2001: 38). Rodríguez Cascante resume su comparación de los dos textos celestinescos de la siguiente manera:

La *Segunda Celestina* procura resolver esa ambigüedad y retomar los cánones institucionales medievales como garantes de la verdad y la seguridad. Es por ello que en esta obra *Segunda Celestina* no se presenta ni el suicidio ni la muerte como opciones de los actantes, sino el matrimonio de los amantes y la defensa del honor de los personajes. De Silva obvia el elemento trágico y resuelve el conflicto planteado por Rojas instaurando un «final feliz». Es así como regresa al paradigma medieval y no lee la propuesta que subyace en la ambigüedad de *Celestina*: cada personaje tiene un destino individual que debe resolver al margen de los códigos fijados por las instituciones juzgadas decadentes. (39)

5.- Ver al respecto también Vian Herrero (1997).

Las conclusiones de Rodríguez Cascante tienen varios problemas: la dificultad de analizar el pensamiento implícito de un personaje y su concentración exagerada en la trama amorosa principal. Su juicio bastante demoledor podría matizarse teniendo en cuenta las demás tramas del texto, así como la constante ironía dramática que deja bien claro que la Celestina no se ha convertido en una religiosa, como Cascante también concluye (2001: 36).

Cierto es que los aspectos de la hechicería y brujería, los conjuros y pactos diabólicos, el conocimiento del poder de las especias y pócimas, están mucho menos presentes en el texto de Silva. Así, cuando la Celestina de Silva trata de aparentar tener más conocimientos que el resto de los mortales «normales», la ironía dramática convierte la situación inmediatamente en risible, lo cual ya pone en entredicho el análisis de Cascante de la supuesta religiosidad de la Celestina de Silva. Ésta es un personaje principalmente picaresco, cuyo único interés es el dinero, el vino y la comida, de manera que la supuesta vuelta al mundo de los valores medievales solo cuenta con una presencia muy parcial en el texto.

En definitiva, el texto despliega varios modelos del discurso amatorio distintos que se cristalizan específicamente en las diferentes configuraciones del personaje celestinesco. La *Segunda Celestina* parece haberse escrito bajo una marcada influencia del creciente mercantilismo a comienzos del siglo XVI. Esto se evidencia especialmente en el tratamiento del amor. Como ya vimos, la trama de la *Segunda Celestina* conoce una pareja protagonista, Felides y Polandria. Aparte de ellos dos, hay una serie de tramas secundarias entre damas y caballeros que oscilan entre relaciones de amor y de prostitución. Es llamativo que todas estas relaciones estén principalmente regidas por intereses económicos. La Celestina de Silva lo deja bien claro; cuando Elicia está indecisa entre los amores del ya mencionado Crito y del señor Barrada, el primero pobre y el segundo rico: «Elicia. Quiero dezir que mejor es tener al paje del infante para mi honra, con el mediano interesse de Crito, que no todo el interesse de Barrada con la falta de su linaje» (531). Primero es de notar cómo Elicia usa el término «interesse» para referirse a los bienes financieros de sus dos pretendientes. Pues se trata de un término del derecho romano, adaptado al sistema de créditos medieval por Raymond de Peñafort, que es, debido a los problemas de la licitud del crédito en el siglo XVI, axial para los debates económicos de la época (Grice-Hutchinson 1992: 180-182). La respuesta de Celestina a las dudas de Elicia se nutre de un mercantilismo desenfrenado:

CELESTINA. ¡Qué negro linage, y qué negra nada de honra!
Como si no supieses, hija, que todos somos hijos de Adán y Eva. Y por aquí verás, mi amor, que sola la riqueza haze el linaje; porque créeme, hija, que como ya todo lo que se compra y se vende anda puesto a peso y medida, assí anda la honra y el linaje a peso y medida,

de ser más y valer más no el que más vale de persona, mas el que más vale su hazienda, no el que tiene de virtud y linaje, mas el que más tiene de falta de todo esto con sobra de lo contrario para saber adquerir más dinero. (531-532)

En esta concepción de las relaciones humanas todo depende del dinero, del valor mercantil que uno haya reunido. La hacienda de una persona se convierte en el único criterio para apreciarlo, ni títulos nobles están exentos de esto: «porque a un conde se haze con más de hazienda la honra, que a un duque no se haze con menos de tal interés» (532); ni títulos eclesiásticos: «mira la diferencia de la honra que se haze a un obispo de anillo, a la de otro obispo de mayor renta con igual dinidad y ditado» (532). La joven Elicia tiene sus dudas: «Por cierto, tía, pues yo he oído dezir que dizen los sabios que más vale saber que haver, virtud que riqueza» (533). No obstante, Celestina sigue elaborando su discurso organizado únicamente por una idea mercantil: «Eso, hija sería en otro tiempo, mas no en éste, que ya sabes que dize el proverbio que cada cosa en su tiempo. [...] y por aquí verás que el tiempo quiere lo que se usa en él, engendrado por él, qu'es el dinero» (533). La vieja alcahueta expresa una clara consciencia de que la supremacía del dinero es un fenómeno de su tiempo y parece apuntar además, al tema del préstamo y los intereses, puesto que el tiempo engendra dinero en el proceso de dar un crédito.

Desde la primera aparición de la vieja codiciosa se evidencia esta supeditación de las relaciones al dinero. Recién vuelta a casa, pregunta a Elicia que se ha hecho del dinero y de la cadena que había recibido de premio en la *Tra jigcomedia*. Esta trata de engañarla pero la Celestina es suficientemente astuta e insiste:

CELESTINA. Por mi vida, que digas; a ver si me dixo Plutón la verdad, o si es lo que yo sé.

ELICIA. Pardiós madre, doze monedas tengo gastadas y la cadena entera está, como tú la dexaste escondida.

CELESTINA. Por tu vida, tanto me dixo Plutón que havías gastado.

ELICIA. Pues por mi vida, que mintió; que no tengo gastadas más de ocho.

CELESTINA. Por tu vida, que esso es lo que yo sabía, y el traidor siempre acostumbró mentir. (199)

Como señala Heugas: «On voit que ce tait initial de *La Célestine* permet ici une amplification comique et comment le texte modèle a nourri l'imitation» (1973: 56). La obra pone, pues, de manifiesto la mercantilización de las relaciones humanas, así como ridiculiza las consecuencias

de este mismo proceso. «Amores, y diablos y dineros no se pueden encubrir», que es uno de los refranes más citados, funciona, por tanto, casi como lema para toda la obra.

Hay muchas relaciones principalmente organizadas por el dinero en este texto, la relación entre Pandulfo y Palana supone otro ejemplo, puesto que Palana es en un principio la amante de Pandulfo así como la prostituta que explota. Se trata de los amores mercenarios, como los había denominado Consolación Baranda (1988: 71-72). Su «finalidad inmediata es el lucro» (1988: 72) y de esta forma puede constatarse una cosificación muy extendida de las relaciones humanas entre los diferentes personajes. Cada uno ve al otro solo como un medio para alcanzar un determinado propósito que en la mayoría de los casos es uno mercantil: ganar dinero.

Ya se había adelantado que el discurso mercantilista del texto conoce excepciones que es la pareja de Polandria y Felides y el amor del pastor Filíndes. El amor cortés y el amor noble operan, pues, como una especie de contraejemplo para los amores mercenarios. La criada Poncia tiene al respecto una posición ambigua, casi de bisagra. Por un lado, aconseja a Polandria pensar en su honra y linaje cuando comienza a relacionarse con Felides. Le dice:

Y para que este he pensado que sería bien, si alguna cosa de su parte te dixessen, pedille que se case contigo secretamente, porque público pienso que tu madre no querrá, porque aunque él es tan rico y de muy buen linaje, ya sabes que tu mayorazgo que no puedes heredarlo casándote fuera de tu linaje. (389)

Menciona la riqueza como un detalle importante, pero opina que «por mejor tendría la pérdida de la hazienda que la de la honra», pero solo porque «su riqueza suplirá la falta de la tuya» (389-390). A pesar de su mención de la honra que, según Francisco Rodríguez Cascante, es un indicio de la vuelta a valores medievales en el texto de Silva, es evidente que Poncia conceptualiza relaciones humanas también a partir de su valor monetario. Así, cuando su relación con Sigeril, criado de Felides, se iba a concretizar, ella tiene un gran inconveniente: la falta de dineros de su pretendiente:

PONCIA. Mas ¿para qué quieres que te lleve? porque aunque tengas amores y diablos, si no tienes dineros, mal-dita la necesidad que de ti tengo.

SIGERIL. ¿Y qué sabes, tú señora, si los tengo?

PONCIA. ¿Tú no dizes que no se pueden encubrir? Pues ya te prometo, que si los tienes, que el proverbio mienta, porque los tienes tan secreto, que podemos dezir por ti que aun el mismo moro no lo sabe. (454)

Bastante desconcertado responde Sigeril después de un rato: «Señora mía, no pensé yo que en precio pusieras lo que yo juzgava sin ninguno» (454). Para Poncia importa la honra y el dinero: «Pues agora sabes tú que sin él no se han las mugeres. Pues sabe, si no lo sabes, que con limpieza y dineros me has de alcançar, que no por diablos y amores» (454). Y aunque se trate de un tópico muy extendido en el discurso amoroso es llamativo cómo argumenta con las palabras «pagar» y «deber»:

Y para pagarte el amor que me tienes, te pago amostrándote el amor que me debes tener, y no el que ni me debes ni te debes, y por él te devo menos, cuanto te devrías con amarme de limpio y verdadero amor virtuoso, y no para conformidad de vicios. Y no llares ni pongas nombre de amor al amor que con tanto desamor procura deshazer lo que más se precia y poner desprecio en la que ama, que es la castidad y limpieza de las mugeres. (456)

Lo que parece una reinstalación de un discurso de honra, que, por otra parte, tampoco es tan medieval, en realidad eleva al dinero como la segunda fuente principal para la licitud o ilicitud de un amor. El limpio y verdadero amor es el que no busca una satisfacción rápida de vicisitudes, sino el que significa una real propuesta de matrimonio, la cual tiene que estar fundamentada en una buena cantidad de dinero. La base de este amor limpio por parte del hombre es el dinero; el amor que no está basado en este, desprecia lo que más se precia en las mujeres: su castidad. Poncia es un personaje a caballo entre un sistema mercantilista y uno basado en el vasallaje y el intercambio de servicios⁶.

La concepción del amor casi exclusivamente mercantil se confronta con el amor entre Polandria y Felides, ejemplo del amor cortés. Entre ellos dos hay un amor de índole noble con rasgos neoplatónicos. Importante es al respecto el proceso de enamoramiento:

Los personajes de la *Segunda Celestina* se agrupan según un proceso gradatorio que ubica a cada uno desde el materialismo de la vieja hechicera y sus sobrinas, o del criado Pandulfo, pasando por el materialismo más moderado de criados como Sigeril y Poncia para los que sus afanes económicos no entran en conflicto con sus obligaciones de lealtad hacia sus amos, hasta llegar finalmente al idealismo de la pareja protagonista [...] que son Felides y Polandria. (Sales Dasí 2001: 404)

6.- Ver también Navarro Gala 2004: 215.

Se realiza a través de las cartas, serenatas y poemas que Felides le dedica y sin la intervención mágica de la alcahueta. Sara Sánchez Bellido escribe al respecto de la presencia de las cartas en el proceso amoroso:

Sin embargo, en la *Segunda Celestina* se le otorga un papel de gran relevancia a las misivas que Felides y Pandulfo dirigen a Polandria (además de éstas aparecen una de Sigeril a Poncia y otra de Zambrán a Boruca). Las cartas no sólo son leídas en escena y objeto de discusiones acerca de su retórica, lo que sirve para «caracterizar tanto al remitente como a los auditores», sino que parecen, a simple vista, el origen del enamoramiento de la dama: «si yo no viera la carta de Felides habiendo visto su hermosura, no deseara el corazón lo que la razón aborrece». (757)

María José Navarra Gala analiza las diferentes cartas de amor presentes en la obra de Silva e indica la parodia que subyace en todas ellas. No obstante, está también claro que la carta de Felides, a pesar de su retorcida retórica, tiene el éxito deseado: el amor de Polandria, lo cual ya había dejado claro Heugas (1973: 286)⁷. Navarra Gala dice del poder persuasivo de la retórica de Felides:

Así pues, lo verdaderamente significativo en la funcionalidad textual de la comedia es la evidencia de que la paródica carta de Felides se instituye como poderoso, eficaz y seguro instrumento de persuasiva seducción a pesar de su procaz contenido y gracias, exclusivamente, al uso de una *elocutio* preciosa y alambicada. (Navarra Gala 2004: 86)

La retórica preciosista y rebuscada de Felides, sus romances y canciones presentadas en la noche, enamoran a Polandria y ningún obstáculo mercantilista inhibe su relación realmente, por lo cual su relación es en cierta medida el contraejemplo para las demás relaciones que principalmente se organizan según una lógica mercantilista.

Conclusiones

Se ha visto que la obra se crea, al igual que su modelo, en un mundo de una desenfrenada mercantilización. Feliciano de Silva radicaliza los elementos mercantilistas ya presentes en la *Tragicomedia* rojana (Sánchez

7.- «La rhétorique de Félices a touché celle a qui elle était destinée et la seule qui pouvait la comprendre» (Heugas 1973: 286).

1994: 61)⁸ presentando una serie de discursos amorosos que conceptualizan las relaciones entre personas principalmente regidas por el dinero.

La obra pone, pues, de relieve la reificación que se lleva a cabo a partir del mercantilismo. El proceso de «apreciar» el valor de una persona según el tamaño de su hacienda, la valoración del beneficio de una relación por el aprovechamiento económico que esta puede significar, un distanciamiento entre las personas, son elementos que están en el debate alrededor del término «Verdinglichung» desde Marx y Lukács y ahora en los trabajos de Axel Honneth. Él ve un olvido del reconocimiento fundamental del otro en la raíz de la cosificación de las personas:

Insofern entspricht jenem Vergessen vorgängiger Anerkennung, das ich als den Kern aller Vorgänge der Verdinglichung begreifen möchte, auf der anderen Seite tatsächlich auch das Ergebnis einer perzeptiven Verdinglichung der Welt: Die soziale Umwelt erscheint, nahezu wie in der Wahrnehmungswelt des Autisten, als eine Totalität bloß beobachtbarer Objekte, denen jede psychische Regung oder Empfindung fehlt. (Honneth 2015: 68)

José Mondéjar había apuntado sobre la *Segunda Celestina* que es un «retrato de un tipo de sociedad estamental, cuyo único lazo de relación posible entre los estratos socioeconómicos principales (el bajo fondo y la clase adinerada) es el ‘amor’ como mercancía de compraventa, servido por chulos, bravucones cobardes, criados sin escrúpulos y alcahuetas» (2000: 221).

La cosificación de la persona es un elemento muy presente en la obra de Feliciano de Silva que llega hasta el discurso amoroso, por lo cual su texto, lejos de significar una vuelta a un supuesto mundo medieval, se inserta en el discurso mercantilista de su época.

8.– Apunta sobre el dinero en la *Celestina*: «El dinero comienza a ser la medida con la cual los humanos determinan sus compromisos personales» (Sánchez 1994: 61).

Bibliografía

- BARANDA, Consolación (1988), «Introducción», en Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, pp. 25-104.
- CASEY, James (1999), *Early Modern Spain. A social history*, London, Routledge.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1991-1992), «Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco», *La Corónica*, 20-2, pp. 42-49.
- FRANCO, Guisepppe (2015), *Da Salamanca a Friburgo: Joseph Höffner e l'economia sociale di mercato*, Città del Vaticano, Lateran University Press.
- GÓMEZ RIVAS, León (1999), «Business Ethics and The History of Economics in Spain 'The School of Salamanca: A Bibliography'», *Journal of Business Ethics*, 22-3, pp. 191-202.
- GRICE-HUTCHINSON, Marjorie (1952), *The School of Salamanca, readings in Spanish monetary theory 1544-1605*, Oxford, Clarendon Press.
- (1992), «Contributions of the School of Salamanca to Monetary Theory», en *Economic Effects of the European Expansion*, ed. José Casas Pardo, Stuttgart, Franz Steiner, pp. 173-198.
- HEUGAS, Pierre (1973), «*La Célestine*» et sa descendance directe, Bordeaux, Éditions Bière.
- HONNETH, Axel (2015), *Verdinglichung, eine anerkennungstheoretische Studie, um Kommentare von Judith Butler, Raymond Geuss und Jonathan Lear erweiterte Ausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- MELÉ, Domènec (1999), «Early Business Ethics in Spain: The Salamanca School (1526-1614)», *Journal of Business Ethics*, 22-3, pp. 175-189.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela, IV, Primeras imitaciones de la «Celestina»*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Santander, CSIC.
- MONDÉJAR, José (2000), «Cultismo y popularismo en la *Segunda Celestina* (1534)», en *El mundo como contienda, estudios sobre la Celestina*, ed. Pilar Carrasco, Málaga, Analecta Malacitana, pp. 221-239.
- NAVARRO GALA, María Josefa (2004), «La parodia de la carta de amores en la *Segunda Celestina*», *Celestinesca*, 28, pp. 69-99.
- (2004), «Formas de cortesía en la *Segunda Celestina*» en *Pragmática socio-cultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*, eds. Diana Bravo y Antonio Briz, Barcelona, Ariel, pp. 213-226.
- RODRÍGUEZ CASCANTE, Francisco (2001), «La seducción de Celestina y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva», *Celestinesca*, 25, 1-2, pp. 21-46.

- SALES DASÍ, Emilio José (2001), «Feliciano de Silva, aventajado ‘continuator’ de Amadises y Celestinas» 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*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 403-414.
- SÁNCHEZ BELLIDO, Sara (2010), «El sistema de relaciones en el ciclo celestinesco: el caso de la *Segunda Celestina* y la *Tragedia Policiano*», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, eds. Francisco Bautista Pérez, Jimena Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla, Semyr-CiLengua, pp. 753-762.
- SILVA, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.
- VIAN HERRERO, Ana (1997), «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario» en *Cinco siglos de «Celestina»: Aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltrán, José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 209-238.

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

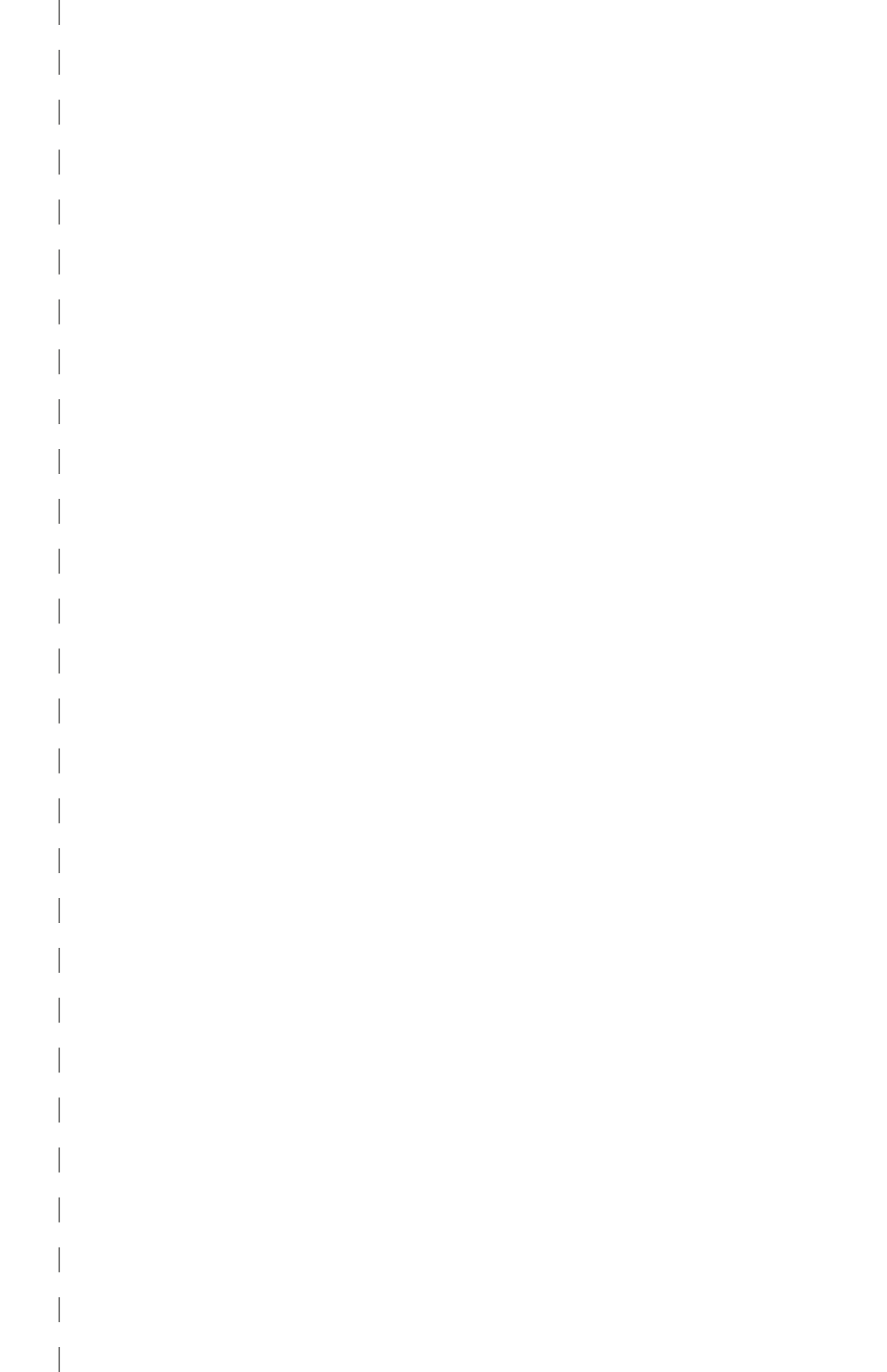
Celestinesca

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)