

36

2012

# *Celestinesca*



NÚM. 36, 2012, ISSN: 0147-3085

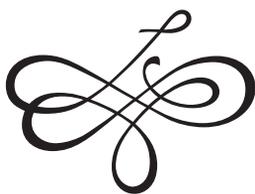
VNIVERSITAT  
D VALÈNCIA

# *Celestinesca*

ISSN 0147 3085

NÚM. 36

2012



VNIVERSITAT  
E VALÈNCIA

## EDITOR

JOSÉ LUIS CANET  
Universitat de València

## EDITOR-FUNDADOR

JOSEPH T. SNOW  
Michigan State University

## CONSEJO DE REDACCIÓN

RAFAEL BELTRÁN LLAVADOR	(Universitat de València)
JUAN CARLOS CONDE	(Magdalen College, University of Oxford)
MARTA HARO CORTÉS	(Universitat de València)
ELOISA PALAFOX	(Washington University in Saint Louis)
JOSEP LLUÍS SIRERA	(Universitat de València)
JOSEPH T. SNOW	(Michigan State University)
DEVID PAOLINI	(The City College of New York)

## CONSEJO EDITORIAL

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

ISSN: 0147 3085

Depósito legal: V-1800-2008

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores, 2012

Fotocomposición y maquetación: *José Luis Canet*

Diseño de la maqueta y la cubierta: *Celso Hdez. de la Figuera*

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

Esta revista se incluye dentro del Proyecto de Investigación *Parnaseo* del Ministerio de Economía y Competitividad, referencia FFI2011-25429.

# Celestinesca

NÚM 36

ÍNDICE

2012

## ARTÍCULOS

- BARON, Amy & SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «Historical and literary influences on Tsarfati's *Poem composed by the Poet upon his translation of the tale of Melibea and Calisto*» 9
- BARON, Amy, «English translation of *A Poem Composed by the Poet upon his Translation of the Tale of Melibea and Calisto*, Joseph ben Samuel Tsarfati, 1507» 35
- BERGMAN, Ted L., «*La Celestina* and the Popularization of Graphic Criminal Violence» 47
- DÍAZ TENA, María Eugenia, «*Que paresces serena*» 71
- FERNÁNDEZ DÍAZ, David Félix, «Palabras, palabras, palabras: *La Celestina* como una autorrepresentación» 103
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado» 119
- GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN, José Luis, «Silencio o blasón. Escribir entre dos extremos» 143
- MARTÍ CALOCA, Ivette, «Melibea: eje de la *scriptum ligata* de *La Celestina*» 161
- MONTERO CARTELLE, Enrique y HERRERO INGELMO, María Cruz, «La 'renovación de novias' en *La Celestina* y otros autores» 179
- SCARBOROUGH, Connie L., «Speaking of *Celestina*: Soliloquy and Monologue in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*» 209

## RESEÑAS

- GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN, José Luis: «E. Michael Gerli. «*Celestina*» and the *Ends of Desire*. Toronto: University of Toronto Press, 2011» 237

## BIBLIOGRAFÍA

- PAOLINI, DEVID, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 34)» 247



# *Artículos*



## Historical and literary influences on Tsarfati's *Poem composed by the Poet upon his translation of the tale of Melibea and Calisto*<sup>1</sup>

Amy Baron<sup>2</sup> & Amaranta Saguar García<sup>3</sup>  
University of Oxford

In 1507<sup>4</sup> Joseph ben Samuel Tsarfati, physician to Pope Julius II, poet, linguist and academic<sup>5</sup>, wrote *A poem Composed by the Poet upon his Trans-*

1.– During the elaboration of this article, Shon David Hopkin (University of Texas at Austin) has defended his dissertation «Joseph ben Samuel Tsarfati and Fernando de Rojas: *Celestina* and the World of the Go-Between» (in the bibliography, Hopkin 2011). Unfortunately, it has been impossible to incorporate his interesting observations into this work, as it was already finished and undergoing just minor corrections when we received the bibliographical reference. Moreover, for the sake of bibliography, the articles «Joseph ben Samuel Sarfati's *Tratado de Melibea y Calixto*: a sephardic Jew's reading of the *Celestina* in light of the medieval Judeo-Spanish go-between tradition» (Hamilton 2002) and «Hagirshah ha'ivrit harishonah shel *Lah Selestinah*» (Almagor 1992) should be mentioned too, despite not being quoted in the following pages.

2.– This article is a revised version of my Finals Extended Essay at the University of Oxford, which Dr Juan Carlos Conde and the graduate student and future *celestinista* Amaranta Saguar have encouraged me to publish. I would like to thank them both for their wisdom and suggestions, and above all, their support during the development and realization of this project. I would also like to thank Prof Carpenter, whose 1997 article first alerted me to this fascinating topic, and Dr Xon de Ros for her consistent support throughout all my academic endeavours, including the current article.

3.– I would like to thank Amy Baron for having approached me with such an interesting research topic as Tsarfati's introductory poem to his translation of *Celestina* and having considered me worthy of providing guidance to her during her academic pursuit. I would also like to thank her for allowing me to participate in the elaboration of this article. Dr Juan Carlos Conde deserves a special mention, too, for trusting my knowledge of *Celestina* and serving as intermediary between Amy and me. Finally, I thank Prof Ángeles Navarro for having shared her knowledge on Spanish-Hebrew poetry with me, without which this study would have been impossible.

4.– At the end of his poem, Tsarfati writes *ה"ל מלשנ מת*, meaning that this work was completed in the year 438. McPheeters (1985: 39) attributes this dating to a «cronología hebrea menos corriente basada en la destrucción final del Templo de Jerusalén, el año 69 o 70 de nuestra era, lo que nos da una fecha de composición para la poesía de 1507 o 1508».

5.– More biographical details on Joseph ben Samuel Tsarfati in Cassuto (1935), McPheeters (1985) and Carpenter (1997). All biographical references and statements rely on these works, unless stated otherwise.

lation of the Tale of Melibea and Calisto<sup>6</sup>. Whilst the aforementioned translation is unattested, it is a widely-held and logical assumption that there once existed a 16<sup>th</sup> century Hebrew translation of Fernando de Rojas's *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, otherwise known as *Celestina*<sup>7</sup>, to which this poem is considered to be the prologue. In this article we will analyse Tsarfati's poem according to the principles of Schirmann (1967: 235), who calls upon scholars of Hebrew poetry to consider the Hebrew poet's present and past, and to evaluate how the cultural, educational and literary activity within both time-frames contributes to the poet's work. Schirmann's proposal seeks to determine how the Hebrew poet reflects the culture and worldview of his contemporaries, and how the literary legacy of preceding generations had influenced the Hebrew poet's work. With respect to Tsarfati's introductory poem to his Hebrew adaptation of *Celestina*<sup>8</sup>, this dual focus related to time period inevitably extends

6.– וטסילקו האיבילמ רובה תקתעה לע ררושמה ורבה ריש. Quotations from the Hebrew are taken from Cassuto's edition of the poem (Tsarfati 1935), while the English translation is always Amy Baron's, unless otherwise noted. The complete English translation can be found in the next article in this issue of *Celestinesca* and maintains the verse numeration of Cassuto's Hebrew edition of Tsarfati's poem, so that verse numbers correspond to both the Hebrew and English versions. Hereafter, when quoting Tsarfati's poem, only the verse number will be given. Other primary sources will be quoted under the same conditions and only the page number will be provided. Quotations from the Italian follow Kish's edition of Alphonso Hordognez's *Tragicomedia di Calisto et Melibea nuovamente traducta de Spagnolo in Italiano idioma* (Hordognez 1973), while quotations of the Spanish *Celestina* are taken from Russell's edition of Rojas's masterpiece (Rojas 1991). The extant bibliographical references will be quoted as usual.

7.– The *Tragicomedia*, not the *Comedia*, is widely accepted as the version of Rojas's work from which Tsarfati translates, since no translation of the *Comedia* is known and there is no evidence that Spanish was among the several European languages he mastered. By contrast, there was an early Italian translation of the *Tragicomedia* to which he could have resorted (see notes 12 and 13), Italian being his second mother tongue, together with Hebrew. In addition to the linguistic factor, and despite not conserving Tsarfati's translation, we could mention one textual evidence of the *Tragicomedia* having been his model: the concept of war with which Tsarfati's poem opens and ends (vv. 1 and 62):

Turn and look, friends, to the war of lovers, | [...]  
[...] | Turn, friends, to the war of lovers

The idea of conflict and battle does not appear, at least not explicitly, in the *Comedia*, but is the leitmotiv of the prologue to the *Tragicomedia* from its very beginning («Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla» p. 213), hence Tsarfati's choice of the word «war» in this context could have been determined by Rojas's prologue opening. This impression is reinforced by the fact that Tsarfati's poem repeats some key ideas of the preliminary texts of the *Tragicomedia*, for example, «With witty words and entertaining proverbs» (v. 2) looks quite similar to «[...] otros pican los donayres y refranes comunes» (p. 218), as do «And the deceptions and counsels of servants» (v. 5) and «And there, the craftiness and deceptions of old crones» (v. 8) to «[...] los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes» (p. 221) of the *sequitur*.

8.– «And I do not translate word for word | But I arrange the splendor of my discourse to my brethren, the Jews» (v. 56). This affirmation inserts Tsarfati in the Humanistic polemic on style and translation *ad verbum* or *ad sensum*, which was a hot topic by the end of the 15<sup>th</sup> century and continued being discussed in the first half of the following century. Similar

to the dual nature of the literary influences upon Tsarfati's work. These influences are, undoubtedly, Hebrew and European cultural and literary models, inspirations, conventions, genres and ideals. In this way, attention must be paid to Tsarfati's utilization of both religious and secular imagery and themes, especially at a time when Renaissance and Humanist activity was flourishing and making a powerful impact in early 16<sup>th</sup> century Italy (Vogelstein 1940: 221). In doing so, we shall consider the balance between Tsarfati's employment of European literary ideas and Hebrew literary conventions, and we shall discuss how this contributes to a remarkably multi-faceted poetic composition.

Tsarfati was well established in the cultural and social milieu of early 16<sup>th</sup> century Rome and, like his father before him, he was physician to Pope Julius II (Carpenter 1997: 273). Aside from his cultivated knowledge and educational career (*ibid.* 229-230), Tsarfati's involvement at the Papal court was probably a crucial platform for his exposure to secular European literature. The court was a cultural centre, and Pope Julius II a patron of the arts (Pastor *et al.* 1923: 454). Indeed, Tsarfati's laudatory reference to Julius in his poetic prologue to *Celestina* is an indication of his close relationship with the Pope<sup>9</sup>, and perhaps also to Julius's blessing regarding Tsarfati's literary undertaking. Tsarfati's experience in the Papal court provides convincing evidence regarding his appreciation of, and familiarity with, secular Italian literature.

The Papal court was also the home of Alphonso Hordognez<sup>10</sup>, the first translator of *Celestina*, who had finished translating the *Tragicomedia* into Italian in 1505<sup>11</sup>, and saw it printed in Rome in 1506<sup>12</sup>. Tsarfati wrote his

---

concern can be noted in Hordognez's translation —«Che se falimenti alcuni ui sonno, [...] parte nea colpa la dicta lingua castiliana, quale in alchune partite, e impossibile posser ben tradure li uocaboli secondo la affectione e desiderio che ho de servir V. Illustrissima S. Non hauendo io riguardo ala rudita dela ordinatione e differentia di sententie» (p. 30)— and even in the later German translations (*cf.* Saguar 2012).

9.— Tsarfati establishes his personal relationship to the Pope in verses 53-54:

[...] | Is it not he who has served great rulers and princes  
Including Lord Julius, high priest of the nations, | who has crushed the pride of  
the evil powers?

Apart from this, Tsarfati refers to Julius as אָרַי [high priest], a word which refers not only to human superiors, but also has clear divine overtones. Tsarfati's use of this word represents his highly reverent recognition of Julius's authority.

10.— «Per Alphonso Hordognez, familiare de la sanctita di nostro signore Iulio Papa Secondo» (p. 31).

11.— «Nel mille cinquecento cinque apunto / Despagnolo in idioman [sic] italiano / E stato questo opuscul trasunto / Dame, Alphonso de Hordognez, nato hispano» (p. 262).

12.— We will not enter here the polemic of the Rome 1506 edition (*Tragicomedia di Calisto et Melibeia nuovamente traducta de Spagnolo in Italiano idioma*, Eucharius Silber, Rome, 1506) being or not the *editio princeps* —see Infantes (2007: 79) for a brief review of the state of art in this question— but, on account of Tsarfati being established in the Roman Papal court as physi-

prefatory poem, and assumedly, his translation of *Celestina*, a mere two years later. Tsarfati does not mention in his poetic prologue the version, or the author, of the text from which he translated. However, the almost immediate appearance of Tsarfati's translation after that of Hordognez's, together with the convincing linguistic evidence discussed in note 7 presents cogent arguments in favour of the hypothesis that Tsarfati followed Hordognez's accurate<sup>13</sup> translation of *Celestina* as the basis for his own. Indeed, Tsarfati and Hordognez were contemporaries at the court of Julius II<sup>14</sup>, and as such, Tsarfati might have known of Hordognez's project even before it was printed. It is very likely that Hordognez's translation had encouraged Tsarfati to undertake his own work on the Italian.

On the other hand, Tsarfati was probably affiliated with the school of thought of the highly distinguished Judah Messer Leon (Carpenter 1997: 273; for what follows too). Messer Leon's Renaissance treatise on rhetoric, *Sefer Nofet Zufim* [*The Book of the Honeycomb's Flow*], first printed in Mantua by Abraham Conat in 1475, embraced the Italian humanist ideal of *homo universalis* and *studia humanitatis* in order to formulate and promote the Jewish model of *hakham kolel*. The *hakham kolel* referred to a model of Jewish leader who combined integrity of character with extensive erudition based upon both religious and secular learning (Mann 1989: 14). In his work, Messer Leon aimed to demonstrate to the non-Jewish community that Jews were willing to welcome and appreciate non-Jewish, secular thought<sup>15</sup>. Tsarfati's undertaking of a Hebrew adaptation of *Celestina* certainly represents an open attitude towards secular culture. In recognition of this, Cassuto (1935: 123) regards Tsarfati's production of a Hebrew *Celestina* as essential proof of the involvement of Italian Jews in their surrounding culture. He considers Tsarfati's introductory poem to *Celestina*, together with the Hebrew translation that once accompanied it, to represent the vibrancy of Hebrew literature in Italy at a unique time in European cultural history.

Furthermore, with respect to the lands of the diaspora in which Hebrew poetry had prospered, one should not dismiss the role that the He-

---

cian to Julius II, the geographic logic and the chronological proximity point to Tsarfati having had this edition at hand.

13.– In absence —as far as we know— of a thorough comparison of the Spanish and the Italian versions, Kish's statement that «[...] it is possible to deem his translation accurate» (Kish 1973: 9) must be believed.

14.– Tsarfati was confirmed as the personal physician to the Pope Julius II in 1504 (Hopkin 2011: 138). Hordognez's stay at the service of the Pope is more difficult to ascertain (Scoles 1961: 166-188), but he was at Julius' court in 1505.

15.– E.g. «If you consider the Holy Scriptures, you will find that what Aristotle and Quintilian said is undoubtedly true» (Leon 1475, but we quote from Herrmann 1999: 28). For more on the involvement of Italian Jews in their surrounding culture and their open attitude towards secular culture, see Roth (1969: 217).

brew literary tradition in Spain might have played in the development of Tsarfati's literary expression. As Robert Alter explains in his foreword to *Hebrew Poetry of the Middle Ages and the Renaissance* (Pagis 1991), literary innovators of the Andalusian school, such as Abraham Ibn Ezra with his pioneering *Sefer Tzahut* [*The Book of Linguistic Purity*]<sup>16</sup>, brought to Italy the literary conventions of Spanish Hebrew poetry. After the expulsion of the Jews from Spain and Portugal between 1492 and 1497, Italy became a prominent cultural center for European Jews. Jewish poets writing in Hebrew there «continued to be richly aware of their Iberian antecedents» (*ibid.* xiii).

Although we will discuss the relevance of the conventions of medieval Hebrew-Spanish poets to Tsarfati's poetic prologue to *Celestina* later in this study, we shall here mention a tradition of Hebrew works, written in both Spain and Italy, which «make women their focus, either warning of their wiles, or extolling their virtues» (Fishman 1981: 89). Indeed, a large part of Tsarfati's poem constitutes a diatribe against the wiles and deceits of women. This was also a central theme of 15<sup>th</sup> century non-Hebrew poetry and prose throughout Spain, Italy and Europe in general (Bock 2002: 1). But Tsarfati's awareness of this genre of misogynist (and philogynistic) Hebrew literature (Rhine 1911: 352), including such texts as the Spanish 12<sup>th</sup> century *Minhat Yehuda*, *Sonei Ha-ashim* [*The offering of Yehuda, the Misogynist*] by Yehuda Ibn Sabbetai, and Abraham da Sarteano's poem *Sonei Ha-Nashim* [*The Misogynist*]<sup>17</sup>, should not be dismissed. We do not propose that this tradition of Hebrew writing was Tsarfati's inspiration for his literary approach to *Celestina*. However, we do regard his consciousness of this genre to be relevant to the direction and message of certain parts of his poem, *e.g.* the urgent warnings against women, and to the written formulation of his misogynistic message, *e.g.* the use of biblical quotations or *exempla* more familiar to an audience with a Hebrew background<sup>18</sup>.

In the field of secular Hebrew poetry written by Jews in Italy, we consider it crucial to mention Immanuel of Rome (1261-1328) for his unique and monumental contribution to the corpus of Hebrew poetry in Italy, and for the subsequent responses he provoked. Immanuel was a symbol of literary innovation, who dared to absorb and amalgamate untraditional, secular and occasionally burlesque literary conventions into his own

16.– Ibn Ezra had travelled from Andalusia to Italy and Provence in order to spread the poetic conventions of Jewish writers in Spain, to other parts of Europe. More on this in Bregman (2005: 11).

17.– Indeed, this last work, composed of 50 tercets abundant with biblically-justified anti-female hostility, was produced in Tsarfati's lifetime and native country (Italy, 1492). See Rhine (1911: 352) and Schirmann (1934: 210) for more details on this.

18.– In fact, Tsarfati admits to write for a purely Jewish audience: «[...] I but I arrange the splendour of my discourse to my brethren, the Jews» (v. 56).

Hebrew works. He possessed an unique openness to non-Hebrew literary influences, through which he was able to pioneer the Hebrew sonnet (Bregman 2005: 11). Roth (1969: 144) explains that Immanuel embraced not only the prosodic and metric conventions of his immediate literary environment, but also their thematic perspectives<sup>19</sup>. He even modelled the final section of his *Mahberot* [*Compositions*] on Dante's *Divina Commedia*. Therefore, the work of Immanuel of Rome is relevant to that of Tsarfati, who also encountered non-Jewish writers and non-Hebrew literature, and used this as one of the many inspirations for his own works (McPheeters 1985: 273).

Despite dating from the 13<sup>th</sup> century, Immanuel's *Mahberot* were printed by Gershom Soncino in Brescia in 1491, and thus Tsarfati, as an educated member of Jewish literary circles in Italy, would have been exposed to the newly accessible literature of Immanuel, and the entirety of its innovative stylistic and prosodic skill. The apparent irreverence and novel eroticism of Immanuel's poetry faced conflicting reactions. Whilst many admired his skillful and original works, the predominant opinion was that they were an example of literary indecency. This latter reaction had a powerful impact on the dissemination of Immanuel's work, both before and after Tsarfati's time (Bregman 2005: 106). Indeed, in 1416, Moses da Rieti (1388-1460) wrote *Miqdash Me'at* [*The little temple*], in which he bestows a seat in Paradise to those Jews whom he considered renowned and respectable. He pointedly excludes Immanuel of Rome from this privilege, «because of his language and because of what he wrote in the licentious *Mahberot*» (*ibid.* 102).

It was not that Moses da Rieti opposed Hebrew poetry's employment of themes and motifs originating from secular non-Hebrew literature; nor was he against the integration of Jews into Christian Italian life. Indeed, he served in the Papal court as physician to Pius II and he also, perhaps daringly, composed a poem based on Dante's *Divina Commedia*, although he explicitly justifies his very Christian Dantean inspiration<sup>20</sup>. Furthermore, Da Rieti's condemnation of Immanuel may even be considered to be hypocritical, since he employs a metrical scheme innovated by Immanuel, and follows his practices in other places (Bregman *et al.* 2003: 69). However, Da Rieti not only apologises for any apparently unconventional aspects of his work, but he also «devotes his poetry to restoring forgot-

19.– «[...] the influence of the environment over him was by no means restricted to form. He fell under the spell of its spirit too, showing in his verses not merely a flippant, but a licentious outlook hitherto unknown in Jewish literature, and writing [...] a number of poems of a distinctly erotic tendency».

20.– Rieti attributes the minimal opportunity for Jewish literary invention to exile. The logical response to this was to learn from non-Jewish poets. To support this argument he compares his relationship to Dante to Maimonides's relationship to Aristotle (Rieti 1981: vv. 31-41, Bregman 2003b: 20).

ten knowledge and to preventing future erosion» (Bregman 2003a: 19). His profound poetic purpose clearly opposed the playful, light-hearted and indirect style of Immanuel's *Mahberot* (*ibid.* 23), for which Immanuel did not apologise<sup>21</sup>.

In 1565 Joseph Caro, in *Shulhan Aruch* [*Set table*, a.k.a. *The code of Jewish law*], further vilified and denounced the reading, writing and printing of Immanuel's *Mahbarot*. Caro, like Da Rieti, also regarded Immanuel's words to be «licentious in nature» (Bregman 2005: 102). Caro's censure of Immanuel's poetry is not directly relevant to Tsarfati, since it was published several decades after Tsarfati's death. However, Caro's denunciation of Immanuel in an official codification of Jewish law is indicative of the long-standing contempt and fear held against Immanuel's works for their frivolity, bawdiness and absorption of secular conventions. This authoritative viewpoint regarding the impiety of certain examples of secular Hebrew literature clearly endured before, throughout and after Tsarfati's lifetime.

It is significant to observe the responses to Immanuel's thematically unorthodox works, for the potential impact this may have had on Tsarfati's own approach to introducing an unconventional and very secular work into the corpus of Hebrew literature. Tsarfati wrote the introductory poem to his translation of *Celestina* almost two hundred years after Immanuel produced his *Mahberot*, and almost a century after Moses da Rieti's bitter censure of Immanuel's works. In spite of this fact, we identify emphatic elements of defence in Tsarfati's poetic prologue, regarding his translation of *Celestina*. Although Tsarfati's outlook is urgent and serious in tone, in contrast to Immanuel's frivolity, his prefatory poem to *Celestina* suggests that he does not take for granted his responsibility as a writer to provide a legitimate and worthy work to his readers. Indeed, Tsarfati does not introduce his translation of a Spanish play, whose protagonist is a greedy and deceitful prostitute-sorceress, without justification.

### Tsarfati's defence: comparing the prologues of Tsarfati and Rojas

Deborah Bregman (2005: 107) points to the apology in Tsarfati's prefatory poem. The term is used by Rojas himself in *El autor a un su amigo* to justify his defective writing too: «para *disculpa* de lo qual todo [...] ofrezco los siguientes metros» (p. 202; emphasis is ours). However, whilst it is possible to establish several parallels between Rojas's prologue and Tsarfati's poem, we consider both authors' prefatory texts to be disparate

21.— Bregman (2003b: 54) suggests that Immanuel's lack of «apology or explanation that might soften the confrontation with these nonconforming elements» is a cause for his disrepute and disappearance throughout the late 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries.

with respect to attitude and expression. It may be possible to interpret Tsarfati's defence of his translation of *Celestina* as an utterly defiant justification, especially in comparison to Rojas's explicitly apologetic and humble tone. We shall examine how Rojas's approach to *Celestina*, as set out in the paratexts preceding the 21 acts of the *Tragicomedia*, differs from that of Tsarfati in his prologue-poem, due to the way in which the authors present themselves as writers, how this affects their relationship to the text, and to their different cultural backgrounds.

Many scholars now think that Rojas was not the original writer of the vast majority of the paratexts that can be found in *Celestina*, but it is generally accepted that he wrote *Carta a un su amigo* and/or the acrostic stanzas. He uses this prefatory material to explain the purpose and process behind his transformation of the single act of a *comedia* that he happened to stumble across, first in the sixteen-act *Comedia*, and then in the twenty-one act *Tragicomedia*. Rojas also makes clear that he does not deem himself worthy enough to assume an author's role, nor to create a fictional literary work. Indeed, he presents himself as unworthy of completing the original, sole act of *Celestina*<sup>22</sup>, and by mention of his occupation as a law student, he emphasises the little authority he has to present a piece of fictional literature<sup>23</sup>. As the title to the acrostic verses explains<sup>24</sup>, he even apologises («excusándose») for his error («yerro») in doing so, when he should have been studying law<sup>25</sup>. Moreover, in *El autor a un su amigo*, Rojas defines his writing as «el fin baxo que le pongo» (p. 201). By contrast, Rojas praises the original author of Act I, whoever he may be<sup>26</sup>, only in order to further undermine the worth of his own work, and he explains the compelling and unique literary quality of the first act of *Celestina*<sup>27</sup>. This is the technique, typical of Latin and medieval

22.– «[...] donde comienzan mis mal doladas razones» (p. 202, emphasis is ours).

23.– «[...] mayormente siendo jurista yo, aunque obra discreta, es agena de mi facultad» (p. 201).

24.– *El autor, excusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye e compara.*

25.– «[...] no por recreación de mi principal estudio, del qual yo más me precio, como es la verdad, lo fiziesse; antes, distraído de los derechos en esta nueva labor me entremetiesse» (pp. 201-202).

26.– «[...] pero, quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria por la sotil inención, por la gran copia de sentencias que so color de donayres tiene. Gran filósofo era» (p. 201).

27.–  
 «Y así que esta obra en el proceder  
 Fue tanto breve quanto muy sotil,  
 Vi que portaba sentencias dos mil,  
 En forro de gracias, labor de placer.  
 No hizo Dédalo cierto a mi ver  
 Alguna más prima entretalladura,  
 Si fin diera en esta su propia escritura  
 Cota o Mena con su gran saber.

European literature, of *captatio benevolentiae*. Through this, Rojas devalues and undermines the worth of his work and literary capabilities, in order to gain the tolerance, approval and goodwill of his audience, despite the inevitability of detractors<sup>28</sup>.

Conversely, Tsarfati's poetic prologue introduces a work —his translation of *Celestina*— which he considers to be a valuable contribution to the Hebrew literary corpus, not least because of his notable literary skills (v. 56)<sup>29</sup> and his position in both the Jewish and Italian communities (vv. 51-54)<sup>30</sup>. Tsarfati's praise might appear to be echoing the quality of self-elevation present in numerous medieval Spanish works as a result of Arabic influence (Tobi 2004: 247). Although earlier Hebrew authors, who were usually *paytanim* [leaders in prayer], would disassociate themselves from their work when Hebrew poetry came under the influence of Arabic poetry in medieval Spain, Jewish writers came to embrace Arabic literary customs, including the technique of self-praise. Of course, not all Hebrew authors employed this technique, and humility was itself a *topos* in the Middle Ages in the Hebrew tradition (Bregman *et al.* 2003: 66)<sup>31</sup>. However, self-elevation can be seen abundantly in the works of ancient Spanish-Hebrew authors such as Sa'adia (892-942), Samuel ha Nagid (993-1056) and Solomon Ibn Gabirol (1021-1057). For example, the latter expounds in *Truth seekers turn* the didactic benefit and the divine quality of his poems:

---

Jamás yo no vi en lengua romana  
Después que me acuerdo, ni nadie la vido,  
Obra de estilo tan alto y sobido  
En tusca ni griega ni castellana.  
No trae sentencia de donde no mana  
Loable a su autor eterna memoria,  
Al cual Jesucristo reciba en su gloria  
Por su Pasión santa que a todos nos sana»  
(Rojas y antiguo autor 2000: 12-13).

28.— «[...] puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición» (p. 220). Alternatively, «[...] y a mí están cortando / reproches, revistas y tachas» (p. 206).

29.— «[...] the splendour of my discourse» (emphasis is ours).

30.— «I am Joseph, son of rabbi Samuel, I prince to those united to the religion of those who have been established; A fountain of wisdom and a spring of protection, I the support of the stakes of Jacob's tent. His name is Tsarfati. I Is it not he who has served great rulers and princes. Including Lord Julius, high priest of the nations, I who has crushed the pride of the evil powers?».

31.— In his *Miqdash Me'at*, Moses da Rieti assumes a particularly *paytanic* approach to his poem. Not only does he apologise for his work, but he also presents the letters of his name, Moshe, in an acrostic in the first tercet of his introductory canto. This is quite similar to the technique employed by Rojas for his own work and demonstrates that humility was customary among the authors of Hebrew literature too, and not alien to Tsarfati's cultural background.

Truth seekers, turn to my poems  
 and you who are ignorant, learn:  
 they'll teach you hidden wisdom  
 and instruct you [...]  
 hold to these poems and you'll hold to faith  
 (Cole 2007: 75, vv. 1-4, 6)

Tsarfati's call to his friends at the beginning and at the end of his poem (see note 7) and in verse 48 («Turn to me and incline your ears to my words»), is reminiscent of Ibn Gabirol's appeal to truth seekers to turn to his poems in verse 1. Furthermore, Tsarfati, like Ibn Gabirol, considers in verses 45-47 that his work is exemplary:

And I will place as an example Melibea, to all her friends,  
 | and Calisto, to all lovers and to all who desire.  
 And they will turn from the peoples' path of desire. |  
 And they will be free from all the passion of its fire,  
 And from their hearts and from their innards. They will  
 extinguish | its source and they will destroy it to its founda-  
 tions

In *I'm prince to the poem* Ibn Gabirol immodestly presents his relationship to the poem, before extolling the integrity of his wisdom<sup>32</sup>. Pride in one's wisdom, and self-elevation to a regal status, can also be identified in Tsarfati's prologue to *Celestina* in verses 51-54:

I am Joseph, son of rabbi Samuel, | prince to those united  
 to the religion of those who have been established;  
 A fountain of wisdom and a a spring of protection, | the  
 support of the stakes of Jacob's tent.  
 His name is Tsarfati. | Is it not he who has served great  
 rulers and princes  
 Including Lord Julius, high priest of the nations, | who  
 has crushed the pride of the evil powers?

Indeed, whilst Tsarfati does appear to seek the benevolence of his readers by praising them and asking for their approval (vv. 59-60)<sup>33</sup>, at no point in this process does he present himself as inferior to his readers, or unworthy of their acceptance. In contrast to Rojas, who writes of his

32.- «I'm prince to the poem, my slave [...]  
 and here I've lived just sixteen years  
 and my heart is like eighty within them»  
 (Cole 2007: 76, vv. 1, 5-6)

33.- «Judge me on this score in my favour, | my people, pious ones adorned with comely ornaments. May your brilliance quickly illuminate your minds | and may God grant you precious gifts!»

«pobre saber» (p. 213), Tsarfati discusses «the splendour of his discourse» (v. 56). Rojas's use of *captatio benevolentiae*, and Tsarfati's application of self-praise, reveal the different literary traditions from which they come. This distinction represents Tsarfati's enduring connection to the literature of his Hebrew predecessors in Europe, and there is a small chance that he chose to adhere to the Spanish-Hebrew tradition as a result of the Spanish origin of his inspiration, *i.e.* *Celestina*.

Tsarfati's self-praise also takes the form of explicit self-identification<sup>34</sup>, whereas Rojas, who assumes the same of the author of the first act of *Celestina*, seeks anonymity<sup>35</sup>. The different attitudes of Tsarfati and Rojas towards self-reference is, to a certain extent, indicative of their differing perspectives regarding detractors. Rojas assumes the reason behind the anonymity of the original author of the first act of *Celestina* is for fear of those who may speak out against his work<sup>36</sup>, and he adopts the same response to such a prospect<sup>37</sup>. Furthermore, he devalues his writing and complains about being criticised<sup>38</sup>, showing his sensitivity to other people's opinions and leaving a path open for suggestions. In fact, Rojas attributes his decision to amend *Celestina* to the influence of his readers' opinions<sup>39</sup>, thereby minimizing his role as an author, as he had done previously by praising the achievement of the first author. Finally, in the prose prologue to the *Tragicomedia*, Rojas explains the inevitability of discord and resigns to the fact that «no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición» (p. 220), in spite of the «nueva adición» responding to his readers' wishes. As such, he can never be fully satisfied with his work.

Tsarfati also reflects upon the certainty of opposition to his translation, but he shows less tolerance and resignation than Rojas towards this inevitability (vv. 57-58):

The crowd of scoffers arrayed against me, | shall be  
judged measure for measure

34.- «I am Joseph, son of rabbi Samuel, [...] His name is Tsarfati.» (vv. 51 and 53).

35.- «Y pues él [...] celó su nombre, no me culpéys si, en el fin baxo que le pongo, no espresare el mío» (p. 201). However, Rojas does present his name in an acrostic within his poem, and the publishing editor reveals this in his poem to the readers.

36.- «[...] con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inventar» (p. 201).

37.- Rojas's concern for the «qué dirán» points in this direction: «[...] mayormente que [...] quien lo supiese diría que [...]» (p. 201).

38.- «[...] a mí están cortando / reproches, revistas y tachas. Callando / obstará y los daños de invidia y murmulos» (p. 206).

39.- «Assí que, viendo estas conquistas, estos dissonos y varios juyzios, miré a donde la mayor parte acostava, y hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleyte destos amantes, sobre lo qual fuy muy importunado. De manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor y tan agena de mi facultad» (p. 220).

And it is not in vain that Gehenna is burning within  
them | there they will give an account of future deeds

Unlike Rojas's sensitivity towards negative criticism, Tsarfati is not disheartened by the notion of criticism or rejection. He is confident that he is correct in pursuing this literary activity and that his detractors are misguided and will face divine retribution for opposing him. This self-assurance and disdain for criticism can be found in Spanish-Hebrew authors as well<sup>40</sup>.

Similarities between the prologues of Rojas and Tsarfati are also relevant. Both authors choose to defend their works by resorting to the classical principle of *prodesse et delectare*. In the paratexts to *Celestina*, Rojas places greater emphasis on the didactic purpose of his work than its aspect of entertainment, although he acknowledges the important role of amusement within his educative aim<sup>41</sup>. He fashions his prefatory material in such a way in order to justify why his work should be read: whilst he is not capable of charming his audience with his literary skill or qualifications, his work can instead be of some use to lessen «la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra» (p. 200). This necessity serves as motivation for Rojas's continuation of the delightful, yet unfinished work he supposedly found<sup>42</sup>, and in which he saw a source of education and instruction.

Although Tsarfati does not employ the same specific pedagogic language as Rojas does, and he clearly has more pride in the aesthetics of his work than the author of *Celestina*, emphasis on the moral and educational nature of the *Tragicomedia* is a priority for him too. The admonitory tone throughout Tsarfati's poem represents the didactic purpose of his adaptation of *Celestina*, apart from his defense of the exemplary nature of his translation in verses 45-47 (see above). To a certain extent, Tsarfati

40.– For example, in the bitter verses of Selomoh Bonafed (ca. 1370-ca. 1450):

No preguntéis si son demasiado elevados para este tiempo | mis poemas, sino si tienen juicio quienes los escuchan.

No preguntéis si son dulces mis palabras, | sino si la miel y el maná resultan a los enfermos repugnantes.

¿Dónde hay faltas en el metro de sus versos? la que | yerra es la balanza del pensamiento de los hombres.

¡Ay de las flautas que suenan entre los indignos! | ¿pueden mezclarse las palomas con los cuervos?

(Sáez-Badillos 2002: 16, vv. 1-4)

41.– «Desta manera mi pluma se embarga / imponiendo dichos lascivos, rientes, / atrae los oídos de penadas gentes; / degrado escarmientan y arrojan su carga» (p. 207). Tsarfati expresses a similar aim to delight the vulnerable and unfortunate: «Truly my tongue has copied this work | to sweeten the suffering of the poor, and the heart of pursued men» (v. 55).

42.– «Movíme a acabarla por estas razones: [...] y es la final ver ya la más gente / buelta y mezclada en vicios de amor. / Estos amantes les pornán temor / a fiar de alcahueta ni de mal sirviente» (p. 208).

sees himself as an adviser or teacher<sup>43</sup>, who addresses directly a well-defined audience of «friends and aristocratic companions» (v. 49). He wants them to learn from «the war of lovers» (vv. 1 and 62) the painful and deceitful nature of love.

In spite of Carpenter's (1993: 234) claim that «Tsarfati's purpose is less enseñar deleitando than deleitar narrando», we consider both Rojas and Tsarfati to express an aim to fulfil the purpose of *prodesse et delectare*. Conscious that they are introducing new types of work to their readers and aware of the controversy this may provoke, Rojas and Tsarfati employ this combination of instruction and charm in order to justify the validity of their respective works. With respect to this element of their prefatory defences, Rojas and Tsarfati are united. However, as previously discussed, both writers justify themselves and their works in numerous other ways, and in alternate manners: Rojas self-consciously appeals for benevolence, whereas Tsarfati defiantly reassures himself.

Indeed, it is within Tsarfati's defiance that we identify his caution in presenting to the Jewish community of Italy a secular piece of literature, with a somewhat sordid nature, exposing immoral and irreligious living. As previously mentioned, in the last 14 verses of his prefatory poem Tsarfati emphasises the benefits of his work for the Hebrew community he elevates himself and validates his right to write and to teach (vv. 51-52, 56), he expresses solidarity with his fellow Jews (v. 51), and he confidently condemns those who may judge him (vv. 57-58). Tsarfati seems self-confident and convinced of the value of his translation: his purpose and his skills are highly legitimate, if not remarkable. However, this apparent self-assuredness could be a defense mechanism, signifying the author's awareness that his translation of *Celestina* might be considered licentious and contrary to Hebrew tradition.

Moreover, Tsarfati's translation of *Celestina* may be seen to go against two liturgical sources: one from the Old Testament, the other from the Talmud. Carpenter (1993: 235) points to a justification for objections to Tsarfati's involvement with *Celestina*, namely, Lev 18:3, which prohibits «walking in the statutes» of other, non-Jewish, nations<sup>44</sup>. Furthermore, the Talmud presents an ancient Jewish ban on theatres and circuses<sup>45</sup>,

43.– «[...] I and rejoice with me, *counsel and assembly* of survivors» (v. 48, emphasis is ours).

44.– «After the doings of the land of Egypt, wherein ye dwelt, shall ye not do; and after the doings of the land of Canaan, whither I bring you, shall ye not do; neither shall ye walk in their statutes». For biblical quotations, we use the Jewish Publication Society version of the Old Testament (1917).

45.– In the Talmud, in tractate Avodah Zarah 40a, «the view is taken that attending a circus is equivalent to an act of murder; in the Bab recension of the same tractate (18b) the close connexion [*sic*] of theatres and circuses with idolatrous worship is emphasised; and in Jerus. *Berakoth* 7b col. 2 [...], a thanksgiving is offered by a pious Rabbi for having had his lot cast in the house of learning and the house of prayer, and not in theatres and circuses» (Hastings 2003: 173, see Bregman 2005: 107 too).

thus Tsarfati's literary novelty<sup>46</sup>—and the «osadía» of it— must certainly have been monumental.

The tradition that considered the introduction of a text such as *Celestina* into the Jewish literary corpus as inappropriate, also extends to later periods, and other countries. For example, as Brown (1994) identifies, a 17<sup>th</sup> century Sephardic reader's rejection of *Celestina* appears in the obscure text *Diálogos entre dos hermanos, Obadía Ben Israel y Andrés Antonio, sobre la falsedad de los Evangelios y verdad de la ley de Mosseh, Primera [y Segunda] partes*, whose aim is to persuade Spanish *conversos* to return to the Jewish faith. In dialogic form, the text refers reproachfully to *Celestina*, in an attempt to convince the listener of the amorality and depravity of secular Spanish culture<sup>47</sup>. The listener then questions whether or not such texts occur in the «lengua hebrayca», to which the speaker firmly responds: «Nunca ubo, ny avra, quien tan atrevido sea, que las palabras de la lengua santa emplea en tales locuras, y vanidades» (*ibid.* 153). Clearly unaware of Tsarfati's translation of *Celestina*, the speaker affirms the purity, sanctity and morality of the literature of the Hebrew language. His claim that «sin haver nunca quien una sola palabra deshonesto escribiesse en tal lengua» (*ibid.*) represents the widespread Jewish notion of the corruption of secular literature. Therefore, it is reasonable to argue that centuries of biblical, talmudic and literary comments on the development and propagation of so-called «licentious» literature and activities, such as theatres and circuses, and the previous experience regarding the reception of the poetry of Immanuel of Rome, may have motivated Tsarfati to use his poetic prologue as a defiant defence of his translation of *Celestina*. Moreover, Tsarfati's awareness of Rojas's apologetic and defensive tone within the prologue of the original *Celestina*, could have contributed to this attitude as well.

### Some aspects of Tsarfati's poem

The discussions above emphasise the heterogeneous nature of Tsarfati's poetic prologue to his translation of *Celestina*. We propose to further analyse this multiplicity by identifying some of the poem's most compelling themes and conventions. These various literary elements of

46.— Numerous scholars credit Tsarfati with the innovation of introducing theatre and comedy into the Hebrew literary corpus through his translation of *Celestina*, e.g. Bregman (2003b: 50), Cassuto (1935) and Carpenter (1993).

47.— «[...] y alla en España, quando un muchacho sale de la Escuela, como no ha deprenido, ni leydo por otros libros que el de *Celestina*, y otros tales, sabe muy bien de que manera a de enamorar una mosa, y como la ha de embiar el alcahueta, armar de noche la escala a la ventana, para escalar su casa, y honra, y fielmente que palabras le dira, para se la robar, y dexarla deshonorada. Veis aqui el provecho que saca de lo uno, y el fruto que se sigue de lo otro» (Brown 1994: 152).

Tsarfati's poem may overlap in certain instances. Indeed, Tsarfati's poem refers at the same time directly and indirectly to the plot, characters and allusions within *Celestina*; and to specific vocabulary or ideas found in Jewish religious writings. Certain themes correspond to topics of Medieval and Renaissance Spanish and Italian Hebrew poetry too; as well as of earlier and contemporary secular Italian poetry.

Many of Tsarfati's references to the plot and characters of *Celestina* can be identified within the first 10 verses of the poem. Here, Tsarfati alludes to the beginning of Act I, in which Calisto falls in love with Melibea. He tries to win her affections with words of sincere adulation, only to be greeted by her abrupt disinterest in him and her disgust towards the notion of being in love (vv. 3-5)<sup>48</sup>. Tsarfati generalises the situation, referring to «maidens» and «lovers» in the plural, nonetheless, these verses undoubtedly relate to the very beginning of *Celestina*, as well as to other relevant passages of the Spanish text<sup>49</sup>. At the same time, verses 5-7 allude to the disloyalty of servants, referring most pertinently to Sempronio and Pármeno<sup>50</sup>. Apart from echoing the warning of the *sequitur*<sup>51</sup>, as Carpenter (1993: 234) demonstrates, with the imagery and wording of «And the deceptions and counsels of servants / Whose wiles are weapons of destruction» (v. 6), Tsarfati echoes the language of Gen 49:5<sup>52</sup>. By echoing the verse from Genesis, and by simultaneously referring to the behaviour of Sempronio and Pármeno against their master, Tsarfati has achieved an ingenious synthesis of *Celestina*'s plot and the convention within Medieval Hebrew poetry to draw upon biblical sources. Finally, *Celestina* herself is evoked in «And there, the craftiness and deceptions of old crones, Who lay their traps everywhere» (v. 8), and Lucretia's intervention could be suggested in «And there, maid-servants will have conversations | to light a fire and firebrands in the heart of lovers» (v. 9).

48.– «And the maidens' fierce rages and fears: | their strife and their love are intertwined.

Sweet words which flow from the lips of lovers, | as they speak with delightful discourse to beautiful maidens, Are their weapons as they wrestle with their desire | [...].»

49.– E.g. «the maidens' fierce rages» (v. 3) looks quite similar to the irate response of Melibea in act I and the so-called «furia de Melibea» in act IV, as well as her contradictory behaviour in acts IV and X fits well with «their strife and their love are intertwined» (v. 3).

50.– «[...] | And the deceptions and counsels of servants, Whose wiles are weapons of destruction | to place fracture and ruin in the heart of a man. And their conspiracy to steal their master's glory, | as they rebel against him at all times».

51.– See note 7.

52.– «Simeon and Levi are brethren; weapons of violence their kinship». Furthermore, Tsarfati's use of the Hebrew language almost mirrors that which is written in Genesis, if not in vocabulary, then in nominal form. Tsarfati substitutes *מהירכמ סמה ילכ* [weapons of violence are their kinship] for *מהילכ סמה ילכ*. The translation that accompanies this article considers the word *מהילכ*, which corresponds to the word *מהירכמ* in that both are plural masculine nouns with a masculine plural possessive suffix attached, to be superfluous in meaning, but effective as wordplay. Its consonantal sounds correspond both to *ילכ* and *מהילכ* preceding it.

Aside from its title, Tsarfati's poem only makes one direct allusion to any character in *Celestina*. This occurs in verse 45, in which he also refers explicitly to his didactic activity: «And I will place as an example Melibea, to all her friends, I and her lover, to all lovers and to all who desire». Here, Tsarfati names Melibea, only alluding to Calisto as «her lover». Tsarfati's singular mention of Melibea may be casual. However, it is interesting to note that Tsarfati prioritises Melibea's name elsewhere, namely, in the title to his poem—and, we can assume, also in the title of his translation<sup>53</sup>—, despite the reverse being expressed in Rojas's original title for the play<sup>54</sup>. Tsarfati's direct reference to Melibea, together with the priority he gives to the her name in the title to his poem, gives rise to a curious consideration: Tsarfati could be aware that women, too, suffer in love and that Melibea is under its influence. Consequently, Tsarfati may be suggesting that women can also benefit from reading his version of *Celestina*, and the «they» of verses 46-47 could refer to male as well as to female victims of love, in spite of Tsarfati's poem being addressed to his male «friends and aristocratic companions» (v. 49). Alternatively, Rojas makes clear that his intended audience is male at numerous points in his prologue, too. In *El autor a un su amigo*, Rojas addresses a male friend and recalls this friend's own suffering in the pursuit of love<sup>55</sup>. Rojas's subtitle also clarifies the intended male audience: «[...] filosofales y avisos muy necesarios para mancebos» (p. 181). However, Rojas does allude to women explicitly in the acrostic stanzas: he appeals to «damas, matronas, mancebos, casados» (p. 210) to defend themselves from Cupid's arrows and love's grasp. In this way, Rojas widens the audience of the *Tragicomedia* to all men and women in his prefatory poem, in a similar way to the ambiguous «they» of Tsarfati's poem.

However, Tsarfati does not identify Melibea as a lover or as a victim of love in the same way that he values Calisto as such. Indeed Melibea and those to whom she may be an example, «her friends», are differentiated from Calisto and «lovers and all who desire». Furthermore, Tsarfati's dispassionate reference to Melibea is submerged in a plethora of warnings and admonitions regarding the demonic nature of women and their role in the destructive experience of love. Tsarfati may well be acknowledging Melibea's sorry fate, but without pity. He may be making an example of her to her friends as a deterrent against being a destructive woman. In this way, Tsarfati successfully conveys and perpetuates the ambiguity

53.—In the title of his poetic prologue, Tsarfati refers to his translation as *והסליקו האיבילם רובה* [that of the treatise of Melibea and Calisto].

54.—*Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

55.—«[...] por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra mesma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto, y de él cruelmente lastimada» (p. 200).

regarding the tragic nature of Melibea, provoked by Rojas in the original *Celestina* (cf. Russell 1960, Tozer 2002).

The conceit of love as pain, is widespread and apparent in classical works such as Ovid's *Amores*, courtly poetry and Italian secular poetry<sup>56</sup>. Hebrew poets of medieval Spain also employed the trope of the torment of love, as it appears in verses 11-14 of Tsarfati's prologue<sup>57</sup>. Yehuda Al Harizi (1165-1225), in his poem *A Lover Wandered*, describes «desire's pain like a wound through him» (Cole 2007: 213). Furthermore, in a poem within his *Sefer ha-Meshalim* [*The book of parables*], Ya'aqov ben Elazar (1170-ca. 1233) questions: «Are we all alone in this torturous state? / Do all lovers share this fate?» (*ibid.* 220). Todros Abulafia (1247-ca. 1300), who does not write with antagonism towards love and women, but maintains a personal dimension to his poetry (*ibid.* 257); describes the angst-ridden heart-ache of a lover: «[...] that fine gazelle, that fawn sent / to torture lovers with endless grief» (*ibid.* 259). Indeed, according to Pagis (1991), this kind of love is a characteristic feature of Tsarfati's own poetical production, so that it is impossible to ascertain which was his main influence. It is perhaps legitimate to assume that Tsarfati, a prominent member of the Papal court and an exceptionally erudite man, was well-educated in the literature of courtly love and in earlier Italian literature, but the Spanish-Hebrew tradition or even the writings by Immanuel of Rome could have played a role in his choice, too. In addition, it is likely that he identified Petrarchan as well as courtly tropes in *Celestina* and determined to represent them in his own work.

The concept of misogyny represents a category within Tsarfati's poem which connects him to his Hebrew poetic predecessors and to the 15<sup>th</sup> century misogynistic poetic trend—as we have mentioned above—, as well as to the anti-feminine discourse of Sempronio in act I. It is important to note that Tsarfati would not have had the justification for misogynistic expression without the latter, as anti-feminism is not a topic treated by him in any of his works. Therefore, this is a singular example of impassioned misogyny in his literature (cf. Pagis 1991). By applying the techniques of earlier Hebrew misogynistic poetry to *Celestina*, Tsarfati has produced an extravagant warning against passionate love, which serves as an indication of the moral purpose to be derived from his trans-

56.— The situation is similar with regard to the topical idea of the oxymoronic state of love in the opening description of the lovers' discourse («[...] strife and love are intertwined» v. 3) and Tsarfati's description of the helpless, confused and irretrievable experience of the desperate and lamenting lovers (vv. 11-12).

57.— «And the voice of lovers in sorrowful sufferings, | their bodies torn apart by anguish, Their crying of their lamentation, the wailing of their desperation. | Full of wretched anger, they wander amongst the scorned And they shout and they moan, | and in every moment, every misfortune, they tremble. And in their anguish is pain, speech and mourning too, | as they speak. They are like helpless wanderers».

lation and respects the didactic emphasis placed upon the play in Rojas's paratexts. Tsarfati's criticism of women resonates more closely with the Hebrew tradition than the literary model of *Celestina*, as he concentrates in the Hebrew topic of women's taste for jewelry and garments, and how their love can be bought through presents (vv. 30-37)<sup>58</sup>, which —surprisingly— is not treated in Sempronio's diatribe. However, both share the idea of women being «vessels of impurity, disguised in precious and sacred garments» (v. 42)<sup>59</sup> and cause of the fall and ruin of men<sup>60</sup>. Among these, Tsarfati, as well as Rojas, consider Solomon and David «witnesses to the wiles and fetters of women» (v. 39)<sup>61</sup>.

Aside from the above mentioned David and Solomon, Tsarfati also alludes to less well-known biblical figures, only familiar to someone with a Hebrew background and/or a good knowledge of the Old Testament, as victims of love, e.g. Calcol (v. 15)<sup>62</sup>. Other obscure Old Testament allusions, with which Jews would be more familiar than Christians, can be identified in Tsarfati's poem. For example, the downfall and destruction of Sisera (Judg 4-5) could be the inspiration for the second hemistich of verse 15, according to Cassuto (1935: 135)<sup>63</sup>.

These references to the Old Testament allow us to introduce another notable quality of Tsarfati's poem, characteristic of post-biblical Hebrew writers: the abundant use of biblical allusions. With respect to the exceptional diversity of Hebrew poetry, Schirmann (1967) explains:

58.— «But silver will gather the hearts of women, I and giving others scarfs with shrouds. And gold will raise the haughtiness of a lover. I From every bramble will sprout a spikenard. And he is a prince, who elevates men, I and brings joy to the old and the young. Many gifts will capture the heart of gazelles, I and a necklace upon the throat will lead away great anger. Give gifts and presents to the maidens I and, to the attractive ones, continuous changes of raiment! Indeed, her anger will relax when a ring is placed on her nose, I and bracelets on her hands. And thus the maiden will desire her lover, and kiss him, I and she will satisfy his desires with precious things. No longer insolent in her behavior, I she will boil food according to his desire, in order to satisfy him».

59.— «¡Considera qué sesito está debaxo de aquellas grandes y delgadas tocas! ¡Qué penamientos so aquellas gorgueras, so aquel fausto, so aquellas largas y autorizantes ropas! ¡Qué imperfición, qué alvañares debaxo de templos pintados!» (p. 242).

60.— «Llenos están los libros de sus viles y malos exemplos y de las caídas que levaron a los que en algo como tú las reputaron» (p. 240). Compare with «And each day these women ruin men, I and destroy each life with their sorcery» (v. 41).

61.— «Di, pues, esse Adam, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Vergilio, esses que dizes, ¿cómo se sometieron a ellas?» (p. 242).

62.— «And there, all the wise men like Calcol, I are despoiled at the hand of a shameless woman». This is a direct reference to 1 Kings 5:11: «For he was wiser than all men: than Ethan the Ezrahite, and Heman, and Calcol, and Darda, the sons of Mahol; and his fame was in all the nations round about».

63.— Indeed, in Judg 5:27, the word *דודש* [ruined], which is placed in Tsarfati's poem at the end of verse 15, is used to describe Sisera's death. In addition to this, we consider the verse, «And she will crush the glory of a military leader» (v. 24), as an allusion to the fate of Sisera.

[...] besides the language in which they were written [...] there does seem to be a second common element [...] namely, their dependence on the Bible, its style, contents and spiritual atmosphere [...] from the intentional use of quotations [...] complete verses or parts of verses from the Bible slightly changed or mere allusions to the original text [...] to attempts at presenting subjects from the Scriptures in modern phraseology.

Tsarfati includes several of the above applications of biblical literature in his prologue poem. The translation of Tsarfati's poem that complements this article is footnoted with as many biblical and Talmudic allusions as could be identified<sup>64</sup>, therefore we do not propose to examine here every biblical quotation or allusion employed by Tsarfati in his poem. We shall focus instead the present discussion on those allusions we consider most significant to the nature of his work.

Both Eva Castro (2008) and Castro Guisasola (1973) identify the occurrence of biblical allusions in *Celestina*. In his poetic prologue, Tsarfati employs very few of the same references that Rojas used for the *Tragicomedia*, namely, those references to David and Solomon that have been discussed above. Tsarfati cleverly integrates biblical allusions into his poem —some with clarity, and others with greater subtlety. He avoids allusions to New Testament sources in his poem, which are abundant in *Celestina*<sup>65</sup>. This is perhaps understandable from the point of view that he wanted to appeal to a Jewish audience. Furthermore, he sought to prove to the «scuffers amassed» against him (v. 57)<sup>66</sup> that his knowledge and appreciation of secular conventions was not to the detriment of his involvement with the Jewish community and his contribution to it. Therefore, Tsarfati seeks to prove the didactic value of *Celestina* by reference to the Torah and other Jewish liturgical sources with an educative value.

A great deal of Tsarfati's poem echoes the theme of Prov 5, a very appropriate text as it is replete with imagery regarding the wiles of women, which warns men to stay away from female temptation. Tsarfati applies numerous aspects of this biblical chapter to his poem, thereby emphasizing *Celestina*'s didactic intent and approaching the genre of wisdom literature to which Proverbs belongs. Tsarfati tells his audience to «incline your ear» (v. 48), just as the speaker in Prov 5:1, 13 («[...] attend unto my wisdom; incline thy ear to my understanding») advises his own listener.

64.— Many of these allusions have already been identified in the aforementioned works of Cassuto (1935), Carpenter (1993) and McPheeters (1985).

65.— This information relies on the records of the on-line searchable database *Biblia y «Celestina»* (temporarily available at the URL <http://bibliaycelestina.webcindario.com>) and the current state of the research on the biblical sources of *Celestina* by Amaranta Saguar.

66.— «The crowd of scuffers arrayed against me I shall be judged measure for measure».

Just as Tsarfati emphasises that love lacks good counsel (v. 19)<sup>67</sup>, Prov 5:23 warns that «he shall die for lack of instruction»<sup>68</sup> and he agrees with Prov 5:13 on the importance of guidance. Tsarfati's description of mistresses who «sate themselves with gall and wormwood» (v. 10), recalls woman's connection to bitter wormwood in Prov 5:4 («But her end is bitter as wormwood, sharp as a two-edged sword»). Tsarfati urges his readers against the deceitful appearances of women, describing their beauty as a mask to their impurity (v. 43)<sup>69</sup>, in a similar way to Prov 5:3-4, which belies the true nature of the woman's honeyed words<sup>70</sup>. Prov 5:8-11 tells of the consequences of becoming involved with the temptress<sup>71</sup>. Similarly, Tsarfati explains the soul-destroying nature of the pursuit of women (v. 18)<sup>72</sup>, and he threatens the resulting loss of strength, power and health in a series of rhetorical questions to his readers (vv. 49-50):

But is it wise for you to be shamed, my friends and aristocratic companions, | in devotion to bands of united maidens?  
Or to be like a deer without power and without horns of strength? | Or like a goat, bound by the hand of women?

On the other hand, McPheeters (1985: 38) states that «a veces la composición recoge el tono de las elegías». Indeed, Tsarfati succeeds in presenting the elegiac images of helplessness, wandering, mourning, distress, loss and desperation by resorting to the imagery of the books of Lamentations (see note 57).

For example, Tsarfati's metaphors regarding the physical consequences of destructive love echo the physical oppression described by the speaker in Lam 3:4 («My flesh and skin he has worn out; he has broken my bones») and 3:11 («he has [...] pulled me in pieces; He has made me desolate»). Moreover, Tsarfati describes the audible expression of lovers' grief, reflecting the mournful activities recounted by the speaker in Lam 1:2 («she weeps sore in the night [...]), 1:4 («the ways of Zion do

67.- «And there isn't understanding, and there isn't correct counsel, | and there isn't a guide, and there isn't someone to direct the path».

68.- «He shall die for lack of instruction; and in the greatness of his folly he shall reel».

69.- «[...] | Indeed, they are vessels of impurity, disguised in precious and sacred garments».

70.- «For the lips of a strange woman drop honey, and her mouth is smoother than oil; | But her end is bitter as wormwood, sharp as a two-edged sword».

71.- «Remove thy way far from her, and come not nigh the door of her house; | Lest thou give thy vigour unto others, and thy years unto the cruel; | Lest strangers be filled with thy strength, and thy labours be in the house of an alien; | And thou moan, when thine end cometh, when thy flesh and thy body are consumed».

72.- «And the time will come when they will be weary, grown old, and exhausted | from these burdens which are too heavy for them».

mourn [...] all her gates are desolate [...] she herself is in bitterness», 1:16 («[...] I weep [...] my eye runs down with water»), 5:15 («our dance is turned into mourning»). He narrates the lamentable situation of the lovers' helpless wandering, just as those facing exile in Lam 4:14 («they wander as blind men in the streets [...]») are subjected to lack of direction and wasted journeys. This is especially remarkable as *Celestina's* most elegiac scene —Pleberio's lament— opens with a reference to Lam 1:12<sup>73</sup> and also shares with Tsarfati's poem many of the reproaches made to love in verses 21-27<sup>74</sup>.

Tsarfati's poetic prologue to *Celestina*, like many medieval Hebrew poems on the themes of women and love, contains allusions to Song of Songs. As Dan Pagis (1991: 13) explains, medieval Hebrew-Spanish «love poetry was a typical synthesis of Arabic motifs [...] on the one hand and biblical diction and love motifs on the other, the latter often drawn from Song of Songs». Cassuto (1935: 124) identifies vocabulary from Song of Songs in the opening line of Tsarfati's poem, but the most widespread motif in medieval Hebrew love poetry, originally from Song of Songs, is the presentation of the woman as a gazelle or as a doe. Following in the tradition of his poetic predecessors, Tsarfati employs this imagery: «Many gifts will capture the heart of gazelles» (v. 33). However, Tsarfati refers to the gazelle as greedy and materialistic, whilst Song of Songs employs the motif with genuine admiration and desire: «My beloved is like a gazelle» (Song 2:9). In this way, Tsarfati's adherence to this convention of medieval Hebrew love poetry is tainted with irony. He presents the motifs from Song of Songs not as images of genuine love and infatuation, but rather as cynical pictures of the troublesome and superficial nature of courtship.

### Conclusion: A multi-faceted poem

As we hope to have demonstrated, it is possible to observe in Tsarfati's poetic prologue to the Hebrew *Celestina* a relationship between his literary inspiration, *i.e.* Rojas's *Celestina* or Hordognez's Italian translation of *Celestina*, Hebrew poetry written in Medieval Spain and Italy, and con-

73.— Compare «¡Oh gentes que venís a mi dolor, o amigos y señores, ayudáme a sentir mi pena!» (p. 608) with «Let it not come unto you, all ye that pass by! Behold, and see if there be any pain like unto my pain, which is done unto me, wherewith the LORD hath afflicted me in the day of His fierce anger».

74.— «And on what will lovers' gazes lean? | And were will they find a base for support? In love there is no shelter or cover | and no-one who shows pity or performs acts of kindness. And she will break and bury the body of a man, | and she will heap fear in the heart of a warrior, And she will humiliate and thwart haughtiness of spirit, | and she will crush the glory of a military leader. When in anger, she expels the name and the wisdom of men | from their place in the Supreme Court. From youth until old age and white hair, | beneath her yoke, officials will serve her. At all times those fools, deceived | arrange and fabricate praises on her behalf».

temporary Italian and Hebrew poetry. Tsarfati's integration into Christian Italian society and his simultaneous affiliation to the Jewish community somewhat reflects the dichotomous nature of the lives of the Andalusian courtier rabbis in 10<sup>th</sup> century Spain<sup>75</sup>. In the character of the literature of those rabbis, Tsarfati's poem reconciles markedly secular, non-Jewish influences with a strongly traditional Hebrew background. Perhaps this is the reason why the Spanish-Hebrew influence over Tsarfati's poem appears so noticeable. Alternatively, as has been suggested before, the Spanish origin of *Celestina* might have provoked Tsarfati to employ Spanish-Hebrew topics and techniques.

Tsarfati's poem is symbolic of his position as a Jew in secular society: a position which juxtaposes one's involvement in, appreciation of and contribution to secular life, with a constant awareness and preservation of one's ancestral and religious heritage<sup>76</sup>. The author, a Jew as well as a familiar to the Pope, appreciated a piece of Spanish literature translated into Italian by Alphonso Hordognez shortly before and, not content with the work reaching his non-Jewish Italian contemporaries alone, he saw it as his duty to transfer *Celestina* to the Jewish community as well. This poem and the lost translation it preceded constitute a less well-known and less conventional aspect of the cultural relationship between Spain, Italy, Jews and the Hebrew language; as well as an invaluable testament to the reception of Rojas's *Celestina* in non-Christian circles.

At the same time, the 62-verse poem is a manifest example of Hebrew poetry, characterised by numerous *topoi* of earlier Hebrew literary works, despite its multiple secular, non-Jewish sources of inspiration and points of reference. However, if the principal purpose of Tsarfati's poem was to introduce his translation and to explain the benefit of reading this *Celestina*, then it is possible to consider the poem's position in the realm of Hebrew poetry as secondary to its primary position as a prologue to Tsarfati's translation. The entirety of Tsarfati's literary creativity with respect to *Celestina* is unknown, since his translation is not extant. Nonetheless, in its role as a prologue the poem authorises, for example, the hypothesis that Tsarfati adapted the *Tragicomedia*, not the *Comedia* (see note 7); and that the topics of prostitution and witchcraft were irrelevant for him. In fact, he does not mention these topics in his prologue, whereas he places great significance on the treachery of servants and the consequences of love. The question as to how this might have influenced Tsarfati's translation of *Celestina* cannot yet be

75.- «[...] wealthy Jews, thoroughly educated in Arabic [...] skilled in professions, and holding positions of responsibility and power in public life, who were also pious, learned and fiercely loyal to Jewish interests» (Scheindlin 1986: 4).

76.- McPheeters (1985: 38) also affirms that the poem both «nos permite apreciar la actitud de un judío ortodoxo y distinguido» and «demuestra que el poeta compartía una actitud coherente entre sus contemporáneos cristianos».

answered. However, according to the vehemence of his poetic prologue, it is clear that Tsarfati confronted his literary pursuit with strong feelings about *Celestina* and towards his Jewish heritage and audience.

## Bibliography

### Primary Sources

- The Holy Scriptures according to the Masoretic text: a new translation with the aid of previous versions and with constant consultation of Jewish authorities* (1917), Philadelphia, Jewish Publication Society of America.
- HORDOGNEZ, Alphonso (1973), *Tragicomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de Spagnolo in Italiano idioma*, ed. Kathleen V. Kish, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- LEON, Judah Messer (1475), *Sefer Nofet Zufim [The Book of the Honeycomb's Flow]*, Mantua, Abraham Conat.
- RIETI, Moses da (1981), «Miqdash Me'at [The little temple]», in *Prooftexts: A Journal of Jewish Literary History*, n° 23-1, pp. 25-63.
- ROJAS, Fernando de (1991), *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia.
- ROJAS, Fernando de and antiguo autor (2000), *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds Francisco Llobera et al., Barcelona, Crítica.
- TSARFATI, Joseph ben Samuel (1935), «A poem composed by the Poet upon his translation of the tale of Melibea and Calisto», in *Me-Shirei Yosef ben Shmuel Zarfati: Ha-Komedia ha-Rishonah be-Ivrit [The poetry of Joseph ben Samuel Tsarfati: the first comedy in Hebrew]*, ed. Moshe David Cassuto, New York, The Alexander Kohut Memorial Foundation, pp. 121-128.

### Secondary Sources

- ALMAGOR, Dan (1992), «Hagirsah ha'ivrit harishonah shel *Lah Selestinah*», in *Bamah*, n° 127, pp. 19-28.
- Biblia y «Celestina»* [on-line database]. Available on-line <<http://bibliaycelestina.webcindario.com>> (visited 01/2012).
- BOCK, Gisela (2002), *Women in European history*, Oxford, Blackwell Publishers.
- BREGMAN, Dvora (2003a), «A note on the style and prosody of *Miqdash me'at [The little temple]*», in *Prooftexts: A journal of Jewish literary history*, n° 23.1, pp. 18-24.
- (2003b), «Their rose in our garden: Romance elements in Hebrew Italian poetry», in *Renewing the past, reconfiguring Jewish culture : from al-Andalus to the Haskalah*, eds Ross Brann and Adam Sutcliffe, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 50-59.

- (2005), *The golden way: the Hebrew sonnet during the Renaissance and the Baroque*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- BREGMAN, Dvora et al. (2003), «Commentary on *Miqdash Meat* [*The little temple*]», in *Prooftexts: A journal of Jewish literary history*, n° 23.1, pp. 64-93.
- BROWN, Kenneth (1994), «A Seventeenth-Century Sephardic Reader's negative Evaluation of *Celestina*», in *Celestinesca*, n° 18.2, pp. 151-154.
- CARPENTER, Dwayne E. (1993), «The sacred in the profane: Jewish Scriptures and the first comedy in Hebrew», in *Fernando de Rojas and «Celestina»: approaching the fifth centenary*, eds Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 229-237.
- (1997), «A Converso best-seller: *Celestina* and her foreign offspring», in *Crisis and creativity in the Sephardic world, 1391-1648*, ed. Benjamin R. Gampel, New York, Columbia UP, pp. 267-281.
- CASSUTO, Moshe David (1935), «Me-Shirei Yosef ben Shmuel Zarfati: Ha-Komedia ha-Rishonah be-Ivrit [The poetry of Joseph ben Samuel Tsarfati: the first comedy in Hebrew]», in *Jewish studies in memory of George A. Kohut 1874-1933*, eds Salo Wittmayer Baron and Alexander Marx, New York, The Alexander Kohut Memorial Foundation, pp. 121-128.
- CASTRO, Eva (2008), «La Biblia y el universo dramático medieval», in *La Biblia en la literatura española I/1*, ed. M<sup>a</sup> Isabel Toro Pascua, Madrid, Editorial Trotta, vol. I/1, pp. 191-220.
- CASTRO, Florentino (1973), *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, CSIC.
- COLE, Peter (2007), *The dream of the poem: Hebrew poetry from Muslim and Christian Spain, 950-1492*, Princeton, Princeton UP.
- FISHMAN, Talya (1981), «A medieval parody of misogyny: Judah Ibn Shabbetai's *Minhat Yehudah Soneh HaNashim*», in *Prooftexts: A journal of Jewish literary history*, n° 8, pp. 89-119.
- HAMILTON, Michelle M. (2002), «Joseph ben Samuel Sarfati's *Tratado de Melibea y Calixto*: a sephardic Jew's reading of the *Celestina* in light of the medieval Judeo-Spanish go-between tradition», in *Sefarad*, n° 62.2, pp. 329-347.
- HASTINGS, James (2003), *Encyclopaedia of religion and ethics*, ed. J. A. Selbie, Whitefish, Kessinger Publishing, vol. 11.
- HERRMANN, Klaus (1999), «The reception of hekhalot literature in Yohanan Alemanno's autograph MS Paris 849», in *Studies in Jewish manuscripts*, eds Joseph Dan et al., Tübingen, Mohr Siebeck, pp. 19-88.
- HOPKIN, Shon David (2011), *Joseph ben Samuel Tsarfati and Fernando de Rojas: «Celestina» and the world of the go-between* [Dissertation], University of Texas at Austin. Available on-line <<http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/ETD-UT-2011-08-3898>> (VISITED 01/2012).
- INFANTES, Víctor (2007), «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una Marginalia bibliographica al cabo», in *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years*

- of Fernando de Rojas' «*Tragicomedia de Calisto y Melibea*», ed. Juan Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 3-87.
- KISH, Kathleen V. (ed.), (1973), *An edition of the first Italian translation of the «Celestina»*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- MANN, Vivian B. (1989), *Gardens and ghettos: the art of Jewish life in Italy*, Berkeley, University of California Press.
- MCPHEETERS, Dean W. (1985), «Una traducción hebrea de *La Celestina* en el siglo XVI», in *Estudios humanísticos sobre «La Celestina»*, Potomac MD, Scripta Humanistica, pp. 34-49.
- PAGIS, Dan (1991), *Hebrew poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley, University of California Press.
- PASTOR, Ludwig et al. (1923), *The history of the popes from the close of the Middle Ages: drawn from the secret archives of the Vatican and other original sources* [digitised book], London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Digitalised by Forgotten Books, vol. 6.
- RHINE, Abraham B. (1911), «The secular Hebrew poetry of Italy», in *The Jewish quarterly review*, n° 1.3, pp. 341-402.
- ROTH, Cecil (1969), *The history of the Jews of Italy*, Westmead, Gregg International Publishers.
- RUSSELL, Peter E. (1960), «La magia como tema integral de *La tragicomedia de Calisto y Melibea*», in *Studia philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60 aniversario*, Madrid, Gredos, vol. 3, pp. 337-354.
- SÁEZ-BADILLOS, Ángel (2002), «Šēlomoh Bonafed, último gran poeta de Sēfarad, y la poesía hebrea», in *eHumanista*, n° 2, pp. 1-22.
- SAGUAR, Amaranta (2012), «One translator, two translations, three theories: Christof Wirsung and *Celestina*», in *The limits of literary translation: Expanding frontiers in Iberian languages*, eds Javier Muñoz-Basols et al., Kassel, Reichenberger, pp. 211-228.
- SCOLES, Emma (1961), «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*», in *Studj Romanzi*, n° 33, pp. 153-217.
- SCHEINDLIN, Raymond P. (1986), *Wine, women, & death: medieval Hebrew poems on the good life*, Philadelphia, Jewish Publication Society.
- SCHIRMANN, Jefim (1934), *Mivhar ha-shirah ha-'Ivrit be-Italyah [Anthology of Hebrew poetry in Italy]*, Berlin, Shoken.
- (1967), «Problems in the study of post-biblical Hebrew poetry», in *Proceedings of the Israel Academy of Sciences and Humanities*, Jerusalem, The Israel Academy of Sciences and Humanities, vol. 2, pp. 228-236.
- TOBI, Joseph (2004), *Proximity and distance: medieval Hebrew and Arabic poetry*, Leiden, Brill.
- TOZER, Amanda (2002), «The disjunctive voice in *Celestina*: a reformulation of Melibea's demise», in *Bulletin of Hispanic Studies*, n° 79, pp. 287-298.
- VOGELSTEIN, Hermann (1940), *History of Jews in Rome*, trans. Moses Hadas, Philadelphia, Jewish Publication Society of America.

BARON, Amy & SAGUAR, Amaranta, «Historical and literary influences on Tsarfati's *Poem composed by the Poet upon his translation of the tale of Melibea and Calisto*», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 9-34.

---

RESUMEN

Este artículo ofrece un análisis literario del prólogo poético a la adaptación de *Celestina* al hebreo, realizada en Italia por Joseph ben Samuel Tsarfati al principios del siglo XVI. Este prólogo resulta ser el producto de varias tradiciones literarias coexistentes y conocidas en la Roma y en el círculo del autor, al tiempo que sirve para destacar el papel de la literatura secular dentro de la literatura hebrea. El poeta reconcilia y yuxtapone su inspiración literaria, *Celestina*, tanto con convenciones literarias seculares, como con los usos y las características de la literatura hebrea medieval.

PALABRAS CLAVE: Traducción de *Celestina*, *Celestina* en hebreo, Joseph ben Samuel Tsarfati, tradición literaria hebrea, *Celestina* en italiano.

---

ABSTRACT

This article presents a literary analysis of the extant poetic prologue to the Hebrew adaptation of *Celestina*, written in Italy by Joseph ben Samuel Tsarfati at the beginning of the 16<sup>th</sup> century. The prologue is shown to be a product of various literary traditions, and an indication of the nature of the role of secular literature within the Jewish literary corpus. The poet reconciles and juxtaposes his literary inspiration, *Celestina*, and secular literary conceits with the conventions and character of Medieval Hebrew literature.

KEY WORDS: *Celestina* in translation, *Celestina* in Hebrew, Joseph ben Samuel Tsarfati, Hebrew literary tradition, *Celestina* in Italian.



English translation of *A Poem Composed  
by the Poet upon his Translation of the Tale of  
Melibea and Calisto*, Joseph ben  
Samuel Tsarfati, 1507

Amy Baron  
University of Oxford

The original manuscript of Tsarfati's poem can be found in the Bodleian Library (Oxford), MS Mich. 353, fol. 142a-142b. It is listed in the *Neubauer Catalogue* (1886: 554, n°2). For my translation, I have followed the edition by Cassuto (1935: 125-128). I have taken note of Cassuto's amendments to the original text, and I have occasionally suggested a return to the expression of the text on the original manuscript. Punctuation has been added to render the text understandable, but is no way definitive. Where necessary, I will mention the alternative interpretations by McPheeters (1985) and Carpenter (1993, 1997). Hereafter, I will refer to these works only with the author's name. For the biblical quotations, I resort to the Jewish Publication Society version of the Old Testament (1917), and to Russell's edition of the *Tragicomedia* (Rojas 1991) for the quotations of *Celestina*.

- 1 Turn and look<sup>1</sup>, friends<sup>2</sup>, to the war of lovers<sup>3</sup>, | they who have been captured in the snare<sup>4</sup> of desire<sup>5</sup>,
- 2 As they convince each other with their retorts, | with witty words and entertaining proverbs<sup>6</sup>.
- 3 And the maidens' fierce rages and fears<sup>7</sup>: | their strife and their love are intertwined<sup>8</sup>.
- 4 Sweet words which flow from the lips of lovers, | as they speak with delightful<sup>9</sup> discourse to beautiful maidens,

1.– «Tornad» (McPheeters), «Hark» (Carpenter). But **וּנָב** can also have the sense of «turn and look», especially when followed by **לֵא**. The sense of gaze is essential for Rojas too, who encourages his readers to look at the love story of Calisto and Melibea: «notad bien la vida que aquestos hizieron» (p. 210), «Pues aquí vemos cuán mal fenescieron / aquestos amantes» (p. 621).

2.– Cassuto here recalls Song 6:1: «(where has) your beloved one turned himself». In many cases, **וּדוּד** means «beloved, love» but can also carry the meaning of «friend». McPheeters and Carpenter opt for «amigos» and «friends» respectively, surely influenced by Rojas's *El autor a un su amigo*.

3.– The concept of war echoes the main idea of Rojas's original prologue to the *Tragicomedia*: «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla» (p. 213).

4.– The original wording **חַפ** literally means «bird-trap», but is often used in a metaphorical sense, denoting a source of calamity. Together with **בִּירוּכָל** [«the captured ones»; «they who have been captured»], Cassuto identifies this word pair in Isa 24:18 («he shall be taken in the trap»), and Jer 48:44 («he shall be taken in the trap»). Both allusions present the powerful imagery of an inescapable trap. The word **חַפ** also recalls Prov 7:23, which describes the urgency with which the foolish man chases after the seductive, enticing woman. He is like «a bird who hastens to the snare». This verse warns that the man's speedy surrender to the woman's seduction in this manner has grave consequences, for «it is at the cost of his life». The reference to Prov 7:23 is certainly identifiable, although it has been slightly manipulated by Tsarfati to fit the specific situation of Melibea and Calisto, and to adapt this warning to females too. However, the message of Prov 7:23, which warns specifically against women, is appropriate for the general tone of Tsarfati's poem from verse 10 onwards, which largely urges men to be aware of the dangers and the wiles of women.

5.– Despite being a topical concept, this reference to capture could echo Rojas's *El autor a un su amigo*: «cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto» (p. 200; emphasis is mine).

6.– The wording of the second hemistich echoes more or less closely Rojas's «otros pican los donayres y refranes comunes» (p. 218).

7.– Here, the construct form of **וַע**, which applies to both the «rages» and the «dreads» operates as an adjective. McPheeters follows the Hebrew structure, maintaining the nominal sense: «la fuerza de la fiebre y el miedo». Note that «the maidens' fierce rages» resembles «la ira de Melibea» in act I, as well as her contradictory behaviour in acts IV and X.

8.– Literally **מִיִּדְמָצ** has the sense of a couple or a pair together. From the *segholate* noun **דְּמָצ**, meaning «couple», «pair». Note that this idea of love, as intertwined with the struggle against it, is present in Melibea's opening monologue in act X.

9.– Cassuto refers to Prov 8:6: «for I will speak excellent things». Whilst McPheeters translates **מִיִּדְמָצ** as «príncipes» and proposes that the line should read «cuando hablan con las bellas hijas de príncipes». This is plausible in consideration of Melibea's noble lineage. However, I am inclined to translate the word in the adjectival sense for several reasons: from a grammatical point of view, in order to maintain a parallel between «sweet words» and «delightful discourse», and according the evidence from Proverbs. However, scholarly debate regarding the meaning of **יֵכ רַבְדָּה מִיִּדְמָצ** in Prov 8:6 has also considered a revocalisation of the word **מִיִּדְמָצ** to **מִיִּדְמָצ**, meaning «straightforward». This revocalisation provides an adequate parallel

- 5 Are their weapons as they wrestle with their desire<sup>10</sup>. | And the deceptions and counsels of servants<sup>11</sup>,  
 6 Whose wiles are weapons of destruction<sup>12</sup> | to place fracture and ruin in the heart of a man.  
 7 And their conspiracy to steal their master's glory<sup>13</sup>, | as they rebel against him at all times.  
 8 And there, the craftiness and deceptions of old crones<sup>14</sup>, | who lay their traps everywhere<sup>15</sup>.  
 9 And there, maid-servants<sup>16</sup> will have conversations | to light a fire<sup>17</sup> and firebrands in the heart of lovers.  
 10 And mistresses sate<sup>18</sup> themselves with gall and wormwood<sup>19</sup>: | their multitude and proximity arouse suspicion.

to מירשימ in the same biblical verse, which is also an adjective qualifying the straightforward nature of the words. However, I consider the interpretation of the word as «delightful» to be more poetically fitting.

10.– Verses 3-5 correspond to the beginning of act 1 of *Celestina*, where Calisto approaches Melibea with with his amorous discourse, to which she reacts negatively.

11.– This verse, together with verse 8, seems to follow the original *sequitur*: «los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes» (p. 221).

12.– Here, מהילכ seems superfluous. Cassuto and Carpenter make reference to Gen 49:5: «Simeon and Levi are brethren; weapons of violence their kinship». This allusion to the rape of Dinah and the subsequent murder of Shechem, Hamor and other men, exemplifies the potential dangers and destruction of sexual relations resulting from desire. Verse 6 appears to relate to the second part of verse 5, that is, to the disloyal servants. In this way, as my translation aims to express, a distinction is made between the servants' «weapons of destruction», *i.e.* their disloyalty; and the lovers' instruments in «the war of love», *i.e.* their words.

13.– Cassuto here refers to Lucretia, who helps Calisto to come at night to visit Melibea. This is an insult to her master's honour (Pleberio's). I disagree with Cassuto and consider verse 7 to be a continuation of verses 5 and 6, and therefore, to refer to Calisto's male servants, whose behaviour threatens Calisto's honour.

14.– See note 12.

15.– Cassuto explains that at the end of verse 8, the original manuscript actually repeats the final two words of the previous line, which are also preceded by לכב, in an example of error by *homeoteleuton*. According to Cassuto, this mistake has been corrected by the scribe on the original manuscript.

16.– This should be a reference to Lucretia, but I have not been able to identify the scene to which Tsarfati could be referring here. It is very likely that the author has already begun to dissociate from his model and started a more general review of situations related to love and lovers.

17.– Cassuto notes that the original manuscript reads שיה [«man»], but has amended it to [«fire»], according to the semantic field of the verse.

18.– Written as הנורת in the original manuscript, but Cassuto amends this to הניורת, and follows the use of the verb in Lam 3:15: «he has sated me with wormwood». הנורת comes from the Hebrew root «to sing», which would be less fitting here. As such Cassuto's correction seems justified.

19.– This recalls the woman's connection to wormwood in Prov 5:4: «her end is bitter as wormwood». This is a text replete with imagery regarding the wiles of women.

- 11 And the voice of lovers in sorrowful sufferings, | their bodies torn  
apart<sup>20</sup> by anguish,  
12 Their crying of their lamentation, the wailing of their desperation. |  
Full of wretched anger, they wander amongst the scorned<sup>21</sup>  
13 And they shout and they moan<sup>22</sup>, | and in every moment, every mis-  
fortune, they tremble<sup>23</sup>.  
14 And in their anguish is pain, speech and mourning too, | as they  
speak. They are like helpless wanderers<sup>24</sup>.  
15 And there<sup>25</sup>, all the wise men like Calcol<sup>26</sup>, | are despoiled at the hand  
of a shameless woman<sup>27</sup>,  
16 And they are defeated barefoot<sup>28</sup> by the thousands, | and scattered  
across every corner they roam.  
17 I will make known<sup>29</sup> their discourse, their wandering and their strug-  
gle, | as they suffer the load of a thousand mules.  
18 And the time will come when they will be weary, grown old, and  
exhausted | from these burdens which are too heavy for them<sup>30</sup>,

20.– This could also be translated as «separated», thereby referring to the tragic impossibility of two lovers being united (as is eventually the case with Calisto and Melibea). On the other hand, bodies «separated by anguish» in the sense of «torn apart by anguish» is an example of Tsarfati employing the Ovidian trope of love as a physical force, which destroys the concrete body, as well as the soul.

21.– Cassuto recalls Job 7:4: «I am full of movements to and fro».

22.– Literally: «their shouts and their moans». I have translated these nouns in a verbal sense.

23.– Cassuto points to a similarity with Ez 26:16 and 32:10: «and they shall tremble at every moment».

24.– As Cassuto points out, the word **בידורם** [«they who are cast out»], to denote helpless destitution in Isaiah 58:7 («Is it not to deal thy bread to the hungry, and that thou bring the poor that are cast out to thy house? when thou seest the naked, that thou cover him, and that thou hide not thyself from thine own flesh?»).

25.– Literally: «dwelling place».

26.– This may be a direct reference to 1 Kings 5:11, in which «all the wise men like Calcol» are enumerated.

27.– In Judg 5:27 («At her feet he sunk, he fell, he lay; at her feet he sunk, he fell; where he sunk, there he fell down dead»), the word **רודש**, which is placed in Tsarfati's poem at the end of verse 15, is used to describe Sisera's death, confirming Cassuto's suggestion that the second half of verse 15 is an allusion to Judg 4-5, which relates the downfall and destruction of Sisera at the hands of Deborah and Jael.

28.– Cassuto points out that the original manuscript **מיפוח** [«free», «innocent»]. He has amended this to **מיפוח** [«barefoot»]. This emendation is more logical and fitting with respect to the destitute, downfallen and wandering victim of love.

29.– McPheeters translates «Fraternal» **והא** from the root **חא** [«brother»]. I agree with Carpenter, who translates it as «I shall tell», from the root **הוה**. This is the first-person form of a **ל** **חא** verb in the *piel* form and in the future tense. The final **ה** of **הוהא** is apocopated to give **חא**.

30.– Similarly to Prov 5:8-11 («Remove yourself far away from her [...] lest you give your vigour unto others, and your years unto the cruel / [...] / and you moan, when your ends

- 19 And there isn't understanding, and there isn't correct counsel<sup>31</sup>, | and there isn't a guide, and there isn't someone to direct the path<sup>32</sup>.
- 20 Maidens conquered the man, | and, in fury, placed his feet in stocks<sup>33</sup>.
- 21 And on what will lovers' gazes lean? | And were will they find a base for support?
- 22 In love there is no shelter or cover | and no-one who shows pity or performs acts of kindness<sup>34</sup>.
- 23 And she<sup>35</sup> will break and bury the body of a man, | and she will heap fear in the heart of a warrior,
- 24 And she will humiliate and thwart haughtiness of spirit, | and she will crush the glory of a military leader<sup>36</sup>.
- 25 When in anger, she expels the name and the wisdom of men | from their place in the Supreme Court.
- 26 From youth until old age and white hair<sup>37</sup>, | beneath her yoke<sup>38</sup>, officials will serve her.
- 27 At all times those fools, deceived | arrange and fabricate praises on her behalf<sup>39</sup>.
- 28 I shall compare their deeds<sup>40</sup> to an absence of rain | though the heavens be full of winds and clouds.

---

comes, when your flesh and body are consumed»), Tsarfati explains the soul-destroying nature of the pursuit of women.

31.– Prov 5:23: «He shall die for lack of instruction».

32.– Prov 5:13: «Neither have I hearkened to the voice of my teachers, nor inclined my ear to those who instructed me».

33.– Job 13:27 («You put my feet also in the stocks»); 33:11 («He puts my feet in stocks»).

34.– Translation borrowed from Carpenter.

35.– The word אִיָּה is ambiguous here. It is most likely referring to the nearest preceding feminine noun, that is, «love» [הַבְּהָא]. However, it may also be applied to a woman, maybe one of the aforementioned maidens in verse 20. In either case, the poet makes clear that both woman, and the personification of love itself, are prone to the destruction of man.

36.– Another potential reference to Sisera (see note 28).

37.– According to Cassuto, old age is expressed in this way in Isa 46:4 («Even to old age I am the same, and even to hoar hairs will I carry you») and Ps 71:18 («And even unto old age and hoary hairs»).

38.– Cassuto's vocalisation of הַלֵּעַב without the *mappiq* in the final ה does not imply possession the part of the female subject. However, I agree with Carpenter's translation of the word הַלֵּעַב as «yoke» with the female singular possessive suffix. The image of men surrendering their liberties to the female, as slaves to her oppression, is appropriate here. An alternative reading of the verse with הַלֵּעַב as «woman» or «mistress» or «necromancer» rather than «yoke» would also make sense, but does not provide as powerful or as fitting an image.

39.– Verses 21-27 develop ideas quite similar to those expressed in Pleberio's lament in act xxi, when he complains about love.

40.– I have not followed Cassuto's emendation: הַלֵּעַב [«her deeds»]. Instead I have employed the form of the suffixed noun on the original manuscript: מַלְעָב [«their deeds»], which Carpenter follows too. McPheeters' translation is ambiguous: «sus obras» may refer either to many deeds of the aforementioned «fools» (v. 27), or of the many deeds of «her» (love, or

- 29 And it is in vain that songs entice women, | and it is pointless to  
moan like mothers over their only sons<sup>41</sup>.
- 30 But silver will gather the hearts of women<sup>42</sup>, | *and giving others scarfs  
with shrouds.*
- 31 And gold will raise the haughtiness of a lover. | From every bramble  
will sprout a spikenard<sup>43</sup>.
- 32 And he<sup>44</sup> *is a prince, who elevates men, | and brings joy to the old and the  
young.*
- 33 Many gifts will capture the heart of gazelles<sup>45</sup>, | *and a necklace upon  
the throat will lead away great anger<sup>46</sup>.*

presumably, woman). If the didactic value of Tsarfati's poem is to be emphasised, the deeds of either the מיליוה «fools» or of «love»/»woman», make sense in the present context. However, I do not consider it necessary to assume, as Cassuto has done, that מלעפע was a mistake on the part of the scribe. In explaining the injudicious actions of the מיליוה «fools» in verse 27, it is perfectly logical that the poet should make a judgement upon these actions in the subsequent verse.

41.– Cassuto identifies here an allusion to Jer 6:26 («make thee mourning, as for an only son, most bitter lamentation») and Zech 12:10 («and they shall mourn [...] as one mourns for his only son»).

42.– A possible allusion to Delilah in Judg 16:5 («And the lords [...] said unto her: 'Entice him [...] and every one of us will give you eleven hundred pieces of silver'»). The mention of רסס also recalls Prov 8:10, in which the voice of Wisdom encourages her listeners to choose instruction over money («Receive my instruction, and not silver, and knowledge rather than choice gold»). Tsarfati is probably presenting a subtle indication to choose wisdom and prudence over superficial luxuries such as wealth and woman's beauty.

43.– Plant imagery is also found in Song 1:12 («my spikenard sent forth its fragrance») and 4:13-14 («Your shoots are a park of pomegranates, with precious fruits; henna with spikenard plants»).

44.– Referring to בהו «gold».

45.– I am inclined to translate this as «the heart of gazelles» although both Carpenter and McPheeters translate תואבץ בל as «strong heart» and «fuerte corazón», respectively, perhaps taking תואבץ to mean «army». However, the gazelle (בצ; plural: תואבץ, as in Song 2:7: «I adjure you, O daughters of Jerusalem, by the gazelles, and by the hinds of the field, that ye awaken not, nor stir up love, until it please») was a common image associated with women in Hebrew love poetry, and I consider it more fitting here.

46.– Cassuto amends the original manuscript, writing נורה בר «great anger» in place of בוט נורה «good anger». Therefore, according to Cassuto's edition of the poem, I have translated this line as «And a necklace upon the throat will lead away great anger». Carpenter also follows Cassuto's edition of the poem, and translates the line as «necklaces will calm fierce ire». This bears great resemblance to McPheeters's translation «con collares se aplacara grande ira». However, I find reason to suggest an alternative to Cassuto's amendment here. From the verb נר, the cognate noun נר means «a (ringing) cry». This has positive connotations in several instances. For example, in Isa 65:14, it is also connected with the word בוט «good»: «Behold my servant shall sing with a joy of heart». The word also has positive implications in Ps 32:7 («songs of deliverance»), and Ps 145:7 («they shall sing of your righteousness»). I therefore propose that the original בוט נורה should not be abandoned in translation. Literally meaning «happiness from a cry», it can be more poetically rendered as «(hear / behold) a delighted cry when a necklace is placed upon her neck». Whilst both interpretations refer to the joy that the gift of a necklace brings to a woman —and perhaps more specifically to Celestina's

- 34 Give gifts and presents to the maidens | and, to the attractive ones,  
continuous changes of raiment<sup>47</sup>!
- 35 Indeed, her anger will relax<sup>48</sup> when a ring is placed on her nose, | and  
bracelets on her hands<sup>49</sup>.
- 36 And thus the maiden will desire her lover, and kiss him, | and she  
will satisfy his desires with precious things.
- 37 No longer insolent<sup>50</sup> in her behavior, | she will boil food according to  
his desire, in order to satisfy him.
- 38 How good and how pleasant<sup>51</sup> it is, modest ones, | to turn from her!  
Behold everyone who shuns her<sup>52</sup>!
- 39 Both, Solomon and David, are witnesses | to the wiles and fetters of  
women<sup>53</sup>.

excitement upon receiving a gold chain as a token of gratitude from Calisto—, I do consider my proposed translation to be more fitting in the context, and more appropriate according to the grammar. As a result, an atranslation would be: «Hear a delighted cry | when a necklace is placed upon her neck».

47.— «for comely women fine attire» (Carpenter), «a las mujeres hermosas ropajes y vestidos» (McPheeters). My translation comes from the biblical rendering of the phrase «changes of raiment» as found in Judg 14:12 («I will give you thirty linen garments and thirty changes of raiment»), and 2 Kings 5:22 («Behold, even now there are come to me from the hill-country of Ephraim two young men of the sons of the prophets; give them, I pray thee, a talent of silver, and two changes of raiment»). Seen in Cassuto.

48.— Cassamends ברי on the original manuscript to הרי (from מפר, «to sink, relax»). The allaying of anger through the bestowment of gifts is more convincing in this context than the exacerbation of anger by the bestowment of gifts.

49.— As both Cassuto and Carpenter point out, this is an allusion to Gen 24:27 («and I put a ring upon her nose and bracelets upon her hands»), and to Ez 16:11-12 («I put bracelets upon your hands and a ring upon your nose»).

50.— Cassuto distinguishes between the two uses of דיוזת. The first refers to acting rebelliously, as in Ex 21:14 («and if a man should act presumptuously to his neighbour»), and corresponds to the first hemistich of the verse. The second is an allusion to Gen 25:29 («And Jacob sod pottage; and Esau came in from the field, and he was faint»), when Jacob boils pottage for Esau to satiate his hunger, and fits with the content of the second hemistich.

51.— Ps 133:1: «Behold, how good and how pleasant it is for brethren to dwell together in unity!».

52.— Cassuto amends the original manuscript from מידוד לכ רוש to מידוד לא רום. The amended version might translate literally as «turn to the sides», which doesn't seem meaningful or appropriate here. I have arrived at my translation by maintaining what is written on the original manuscript. I have taken מידוד as the present plural participle of the verb נרצ from the Arabic meaning «to shun, alienate, turn away», and I have carried over the sense of the female object from the earlier part of the line, «to turn from her» [הנני].

53.— David and Solomon are presented as examples of victims of women in *Celestina* as well: «Di, pues, esse Adam, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Vergilio, esses que dizes, ¿cómo se sometieron a ellas?» (p. 242).

- 40 Within these women reside angels of death, | together with idols<sup>54</sup>,  
and great throngs of demons<sup>55</sup>.
- 41 And each day these women ruin men, | and destroy each life with  
their sorcery<sup>56</sup>.
- 42 Escape their beauty, detect their faults! | Indeed, they are vessels of  
impurity<sup>57</sup>, *disguised in precious and sacred garments*<sup>58</sup>.
- 43 Abhor their looks, for indeed in the end | you will be pierced by  
sharp thorns and have skewers in your heart<sup>59</sup>.
- 44 Those who respond to these women are fools, | madmen are those  
who bow down to them and assent to them<sup>60</sup>.
- 45 And I will place as an example Melibea, to all her friends, | and Calisto,  
to all lovers and to all who desire<sup>61</sup>.
- 46 And they<sup>62</sup> will turn from the peoples' path of desire<sup>63</sup>. | And they  
will be free from all the passion of its fire,

54.– Cassuto refers here to Lev 17:7 («And they shall no more sacrifice their sacrifices unto the satyrs, after whom they go astray. This shall be a statute for ever unto them throughout their generations »), but I can't see a direct parallel between the hemistich and the biblical verse.

55.– These reproaches seem to be the Jewish counterpart of «Por ellas es dicho: arma del diablo, cabeza de pecado, destruyción de parayso» (p. 242),

56.– There is no reason to think this reference to «sorcery» could point to Celestina's magical arts, as it looks more like a metaphorical denomination for feminine charms.

57.– The Hebrew word for impurity [הדג] used here by Tsarfati, has very strong connotations of immorality. For example, it may refer to idolatry (as in Ezra 9:11: «The land, unto which ye go to possess it, is an unclean land through the uncleanness of the peoples of the lands, through their abominations»), or the union of a man with his brother's wife (Lev 20:21: «And if a man shall take his brother's wife, it is impurity»). Furthermore, it has purely female connotations when relating to a woman's period of menstruation. In this way, Tsarfati's use of this word can be seen to completely feminise the nature of impurity on a metaphorical level, or it can be seen to refer literally to the woman's state of impurity when she is menstruating.

58.– This is quite similar to Sempronio's «¡Considera qué sesito está debaxo de aquellas grandes y delgadas tocas! ¡Qué pensamientos so aquellas gorgueras, so aquel fausto, so aquellas largas y autorizantes ropas! ¡Qué imperfición, qué alvañares debaxo de templos pintados!» (p. 242). The exclamation in the preceding hemistich seems to resume Sempronio's catalogue of feminine defects (pp. 241-242).

59.– I follow Carpenter's translation.

60.– Cassuto explains that מִיִּדּוּם is an allusion to the penultimate blessing of the Shemonei-Esrei prayer. Tsarfati's use of this word to imply the image of men assenting to women as the worshipper assents to God in prayer, is near-blasphemous and indicative of the ludicrous extent to which men worship the women with whom they fall in love. In a similar way, in Act I of *Celestina*, Calisto exclaims that in Melibea he sees the greatness of God.

61.– Rojas's highlights the exemplar value of *Celestina* too: «Vosotros que amáys, tomad este *ensemplo*» (p. 210, emphasis is mine).

62.– It is not easy to ascertain if the personal pronoun «they» refers to the objects of the previous verse, *i.e.* Melibea and her friends, and Calisto and all lovers; or to the male subject of verse 44.

63.– Carpenter suggests the path of desire of the gentiles. Perhaps Tsarfati is trying to emphasise to his Jewish audience that the path of love is not within their social and religious ca-

- 47 And from their hearts and from their innards. They will extinguish |  
its source and they will destroy it to its foundations.
- 48 Turn to me and incline your ears to my words<sup>64</sup>, | and *rejoice with me,*  
*counsel and assembly of survivors*<sup>65</sup>.
- 49 But is it wise for you to be shamed, my friends and aristocratic com-  
panions, | in devotion to bands of united maidens?
- 50 Or to be like a deer without power and without horns of strength<sup>66</sup>? |  
*Or like a goat, bound by the hand of women?*
- 51 I am Joseph, son of rabbi Samuel, | prince to those united to the reli-  
gion of those who have been established<sup>67</sup>;
- 52 A fountain of wisdom<sup>68</sup> and a spring of protection<sup>69</sup>, | the support  
of the stakes of Jacob's tent.
- 53 His name is Tsarfati. | Is it not he who has served great rulers and  
princes
- 54 Including Lord<sup>70</sup> Julius, high priest of the nations<sup>71</sup>, | who has crushed  
the pride of the evil powers?<sup>72</sup>

capacity. However, Tsarfati had demonstrated great respect for non-Jewish nations throughout his life. He was, after all, physician to the Pope.

64.– Cassuto makes reference to Job 34:16: «hearken to the voice of my words». I consider an allusion to Prov 5:1 («My son, attend unto my wisdom; incline thine ear to my understanding») to be more significant. Not only does Tsarfati echo the use of the verb and the noun here, but also the content of Proverbs 5, which is a warning against the wiles of women.

65.– Tsarfati's reference to «survivors» may be to those survivors of the pursuit of love. However, this word may have greater connotations, extending to the history of the Jewish community, which has survived numerous persecutions and attempts at annihilation. Indeed, Tsarfati emphasises that his poem is intended solely for the Jewish community, and a reference to its continuity emphasises his empathy with his religious community. Furthermore, there could be an allusion to Esther 8.15 («and the city of Shushan shouted and was glad») which epitomises this sense of survival, for it recounts a moment in which the Jews have survived annihilation and are celebrating victory over their enemy.

66.– Cassuto identifies an allusion to Ps 88:5: «I have become like a man who is helpless».

67.– Cassuto refers to Ps 148:6: «he has established them forever and ever and he has made a decree which shall not be transgressed».

68.– Prov 18:4: «The words of a man's mouth are as deep waters; a flowing brook, a fountain of wisdom».

69.– «Fountain» and «spring» appear together also in Hos 13:15 («and his spring shall become dry, and his fountain shall be dried up [...]).

70.– Tsarfati's reference to Julius as אדון reveals his great reverence for the Pope. אדון can indeed be used for «man», although its connotations regarding divine attributes are very strong.

71.– I have used Carpenter's literal translation.

72.– «who destroyed the pride of the vain» (Carpenter). Tsarfati may be referring to Julius's status as a «Warrior Pope» and his actions a year or so earlier in 1506, in which he managed to free Perugia and Bologna from the tyrannic oppression of their rulers.

- 55 Truly my tongue has copied this work | to sweeten the suffering of  
the poor and the heart of pursued men<sup>73</sup>.
- 56 And I do not translate word for word, | but I arrange the splendour  
of my discourse to my brethren: the Jews.
- 57 The crowd of scoffers arrayed against me | shall be judged measure  
for measure<sup>74</sup>,
- 58 And it is not in vain that Gehenna is burning within them. | There  
they will give an account of future deeds<sup>75</sup>.
- 59 Judge me on this score in my favour, | my people, pious ones adorn-  
ed with comely ornaments.
- 60 May your brilliance quickly illuminate your minds | and may God  
grant you precious gifts!
- 61 When a graceful young maiden sets your heart alight | and you find  
yourself within a strong and calamitous fire,
- 62 Hurry! Awaken! Turn as one! | Turn, friends, to the war of lovers<sup>76</sup>.

73.– In the acrostic stanzas Rojas develops this idea too: «atrae los oídos de penadas gentes / de grado escarmientan y arrojan su carga» (p. 207).

74.– A Mishnaic phrase: **מידומ מתדמ**. Found, for example, in *Mishnah Sota* 1:7. This idea of «measure for measure» can also be identified in Gen 9:6: «Whoever sheds the blood of man, by man shall his blood be shed».

75.– According to Cassuto, this appears in *Mishnah Abot* 3:1, 4:22: **מידיתע וידה**.

76.– Tsarfati ends his poetic prologue with the same words and imagery with which he began in the first verse. This quality of ring composition is identifiable in medieval Hebrew poetry from Spain, in fact Pagis (1991: 25) explains that «the poem is supposed to conclude as it began, with a powerful image». In addition, Rojas's *Tragicomedia* repeats a similar structure if the *octavas finales* are taken into account, as they repeat the same concepts expressed in the acrostic stanzas that preceded the text.

## Bibliography

- CARPENTER, Dwayne E. (1993), «The sacred in the profane: Jewish Scriptures and the first comedy in Hebrew», in *Fernando de Rojas and «Celestina»: approaching the fifth centenary*, eds Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 229-237.
- (1997), «A Converso best-seller: *Celestina* and her foreign offspring», in *Crisis and creativity in the Sephardic world, 1391-1648*, ed. Benjamin R. Gampel, New York, Columbia University Press, pp. 267-281.
- CASSUTO, Moshe David (1935), «Me-Shirei Yosef ben Shmuel Zarfati: Ha-Komedia ha-Rishonah be-Ivrit [The poetry of Joseph ben Samuel Tsarfati: the first comedy in Hebrew]», in *Jewish studies in memory of George A. Kohut 1874-1933*, eds Salo Wittmayer Baron and Alexander Marx, New York, The Alexander Kohut Memorial Foundation, pp. 121-128.
- MCPHEETERS, Dean W. (1985), «Una traducción hebrea de *La Celestina* en el siglo XVI», in *Estudios humanísticos sobre «La Celestina»*, Potomac MD, Scripta Humanistica, pp. 34-49.
- NEUBAUER, Adolf and A.E. COWLEY (1886), *Catalogue of the Hebrew manuscripts in the Bodleian library, and in the college libraries of Oxford*, Oxford.
- PAGIS, Dan (1991), *Hebrew poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley, University of California Press.
- ROJAS, Fernando de (1991), *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia.



BARON, Amy, «English translation of *A Poem Composed by the Poet upon his Translation of the Tale of Melibea and Calisto*, Joseph ben Samuel Tsarfati, 1507», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 35-46.

---

RESUMEN

---

Traducción al inglés del prólogo a la traducción hebrea de *Celestina*, realizada en el siglo XVI por Joseph ben Samuel Tsarfati.

PALABRAS CLAVE: Traducción de *Celestina*, *Celestina* en hebreo, Joseph ben Samuel Tsarfati.

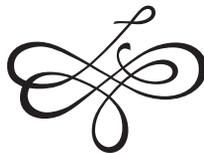
---

ABSTRACT

---

Translation into English of the prologue to the XVI<sup>th</sup> century Hebrew translation of *Celestina* by Joseph ben Samuel Tsarfati.

KEY WORDS: *Celestina* in translation, *Celestina* in Hebrew, Joseph ben Samuel Tsarfati.



## *La Celestina* and the Popularization of Graphic Criminal Violence

Dr. Ted L. Bergman  
California State University, Fresno

In a modern media environment, especially in films and television, graphic criminal violence as entertainment is the order of the day, while its antecedents stretch far back in time. In Spanish literature, *La Celestina* marks a watershed in its strikingly modern and detailed treatment of the criminal classes, and it is perhaps the first work of fiction to successfully bring the world of the *hampa* to the written page as much for entertainment as for moralization. I shall argue that the *La Celestina* is the starting point for the popularization of graphic violence, particularly in an urban setting, and that the fictionalized version of a publicly recognized phenomenon would become increasingly popular in Spain throughout the first half of the sixteenth-century. This popularization did not necessarily occur because of any particular *zeitgeist*, but instead because Fernando de Rojas was the first to discover a method of blending rhetorical techniques, both lawyerly and literary, and applying them in the depiction of characters and actions drawn from his own «street knowledge». Rojas was also aided in his innovation by his awareness of criminal justice proceedings and general knowledge —shared by anyone living in an urban setting— of criminals for whom violence was both a tool of the trade and a lurking mortal danger. The term «popularization» in my argument, as well as referring to the many «Celestinesque» imitators of Rojas's method, also connotes the popular (urban) setting for the scenes in question, as opposed to classical, historical, or Biblical antecedents that may have also inspired *La Celestina's* principal author. The work sits at a crucial point in history, drawing on previous models and modifying them in a manner that would be adopted and used even further by future authors to meet increasing popular demand.

When Fernando de Rojas explains his reasons for changing the initial title of *Comedia* to *Tragicomedia* he clearly indicates the readers' reactions to the ending and a subsequent demand for generic distinction. Beyond Rojas's explanations, modern critics have seen a more pervasive aspect of the «tragi» in the *Tragicomedia* that is present long before the final act. Rojas's discourse on discord in the prologue reveals a pessimistic tone in the work as a whole that is not merely imagined by scholars nor a simple reverse extrapolation of Pleberio's lament. All of the imagery in the prologue lends itself well to interpreting the action of the work and not merely glossing readerly disagreements. Phrases like «perpetua guerra» that form a sort of bookend for Pleberio's speech and «mundo lleno de males» both demonstrate that conflict and strife are endemic in *La Celestina* and the world it represents (Prólogo, 14; XXI, 398).<sup>1</sup> Over the last forty years, explanations for this pessimism range from those related to various indirect forms of moralization (Deyermond, Maravall), to a dramatization of *fortuna* (Berndt), to a coded *converso's* polemic against the anti-Semitic forces aligned against him and his family (Gilman). Most recently, the prevailing (if not pervading) pessimism, according to one critic, «exemplifies the violent sense of incoherence of the late-Gothic aesthetic» (Lawrance 101). Another explanation, not itself separate from questions of aesthetics, yet intimately tied with social reality, not to mention the plot and characters of *La Celestina*, relates to an inescapable and threatening criminal element.

One can interpret the prologue's «perpetua guerra» at the first level of metaphor as delineated by Rojas, but the discourse of predation and fighting gains a further dimension of meaning when one considers the armed servants, street fighting, ruffian subculture, and general air of danger found outside the well-to-do's walls. Pleberio's final judgment that the murderous Pármeno and Sempronio were «los más fieles compañeros» corrupted by love makes very little sense unless it is read ironically (XXI, 400). Throwing oneself off a tower for love is understandable in a tragic literary sense, but having one's throat cut or head chopped off as a result of greed-fueled homicide hardly fits into the same tragic category, and «amor» seems an unlikely culprit. Melibea and Calisto were dealing directly with violent criminals, plain and simple. From the very beginning, criminality is an integral part of the sex-and-violence aspect of *La Celestina*, and while there is certainly an overt moral warning against associating with gangsters, a more fruitful area of exploration may be found in examining why readers and/or listeners wanted more criminality, seemingly for its own sake. There is a kernel of the criminal in the work, whose growth in further iterations of the story can be explained by the audience's (whether reading or listening) desire to make sense of,

1.— All citations are from Severin's 1987 bilingual edition, unless otherwise indicated.

and to find pleasure in, the depiction of dangerous criminals. The literary exploitation of criminal violence for both pleasure and instruction is also a reflection of Rojas's own social and intellectual environments. Examining these environments is the first step in understanding the true novelty of Rojas's creation before we enter into a textual and visual analysis of *La Celestina* (really various «Celestinas») and its descendants as a way of demonstrating the lasting impact of this novelty.

Examining Rojas's portrayal of violence within a bigger social picture presents numerous problems and in the end may require a scope that is more reduced than one might wish. Even while designating Rojas as a descendant of *conversos*, we must be careful when positing any connections between violence and the law as a result of his, or his family's persecution at the hands of the Inquisition. It is certainly true that Rojas directly witnessed a certain form of anti-*converso* persecution, and could have been its target in the context of his own family's legal troubles, but this context does not necessarily prove that there is a link between religion and violence in the narration of *La Celestina*. Perhaps due to the intentionally spectacular nature of *autos-de-fe*, and the commonplace nature of medieval public executions, there exists the misconception today that the *auto* and the execution were one and the same. The historical record shows that this was not the case, as Consuelo Maqueda Abreu explains that it was the secular arm of justice that carried out the punishment and so the Inquisition «no se considere partícipe de la muerte de los herejes» (394). This justification may seem strange or poorly founded to us today, yet a medieval lawyer like Rojas would have had little difficulty in establishing a separation between religious and secular institutions and their responsibilities. Any execution, even stemming from heresy, and however spectacular and well attended, was still a secular affair. These «quemaderos públicos,» at least in the case of burnings, were inevitably performed outside of the city walls and, «no siempre son construidos por el Santo Oficio, sino que forman parte de la ciudad, como un elemento municipal más» (195). Even as anti-*converso* sentiments continued in the seventeenth-century, the positing of the *converso* question in literature did not mean that characters in a work were solely punished for their inherited religious transgression. For example, Anne Cruz explains that Pablos in Quevedo's *Buscón* is as much the «other» for being a *pícaro* (belonging to a criminal class) as he is for being a *converso*, and that «the *Buscón* novelizes the sovereign right to control life and death by exercising the author's control over his character» (126). It is therefore safer to lean towards the assertion that violence and criminality in *La Celestina* have their origins in a secular social context, Sempronio's warnings to Calisto about heresy notwithstanding.

Discarding the religious aspect does not entirely remove doubt regarding the nature or possible message about violence in the work. Assump-

tions about non-religious urban violence in medieval cities have come under question in the last decade, and we must reduce the scope of analysis even further to avoid other possible pitfalls. It is easy to say that *La Celestina* was written in a time of widespread turmoil, even when leaving aside the *converso* question, but how much violence and upheaval on a «national» level filtered down to Rojas's Salamanca, let alone into his work? While Spain during Rojas's time was certainly politically fragmented, if some outside force were to bring conflict to a particular region, there would be no guarantee that internal violence would result. If not openly at war with each other, there were certainly clashes between regions or power structures, but María Isabel del Val Valdivieso has demonstrated that, as with Medina del Campo at the end of the fifteenth century, in Salamanca rival factions would close ranks to defend the city against outside aggressors (48). In a world where internal order can be born of external conflict, it is advisable to limit the scope further when determining Rojas's social influences. This brings us to the level of the city, certainly a *locus* of violence, but where efforts to obtain a clear picture still present the investigator with certain difficulties. Fortunately, the resolution of these problems coincides neatly with a very likely vision of Rojas's immediate social surroundings.

Ricardo Córdoba de la Llave explains that, regarding medieval Castile, «la casi total carencia de una documentación auténticamente judicial» forces modern researchers to employ indirect methods of assembling crime statistics in an attempt to gain an accurate picture of urban violence (393). Even when a substantial amount of indirect evidence is gathered, in this case documents from the Registro General del Sello, the likelihood still exists for biased interpretations that assume more indictments for murder than for robbery. These interpretations stem from particular documents that are shown as lacking when compared to accounts from other sources (395). Jean Chiffolleau writes that «todos los gestos de la vida social estaban contaminados por la violencia» but Córdoba de la Llave does not agree with this generalized claim (qtd. in Córdoba 441-442). I side with the Spanish scholar by looking at more specific circumstances that are better supported by the evidence, especially when establishing a social context surrounding Fernando de Rojas and the writing of *La Celestina*. Leaving aside the sweeping view of medieval history as a brutish and bloodthirsty time, and attempting to avoid any pre-modern pre-figuring of the «Leyenda Negra,» let us instead direct our observations towards urban locations with which Rojas's was likely to be both personally and professional familiar, namely brothels, inns, taverns, and the city's plazas. After explaining his misgivings about painting a broad picture of «violencia cotidiana» based on available statistics, Córdoba de la Llave finds better use for the data when establishing the types of places where this violence was more likely to occur. He cites studies

by Teresa Vinyoles, Iñaki Bazán, and mentions without reservation how Juan Miguel Mendoza echoes their observations. This last scholar has shown that taverns, inns, and houses of ill repute were truly a refuge for «la contrasociedad,» and that, «en el interior de dichos locales abundaron las riñas y venganzas, y que los lugares más transitados y concurridos eran zonas más conflictivos» (398-399). Further evidence of the *locus* of the «contrasociedad» is found in Córdoba de la Llave's citations of Robert Muchembled's research into the violence of medieval France where, 17 out of 100 of crimes being studied were committed in the street, 12 out of 100 inside the home; and that this pales in comparison to «55 por 100 representado por los delitos cometidos en tabernas y mesones, donde numerosos homicidios se relacionaron con la bebida» (402).

In other words, we need look no further than Rojas's immediate surroundings to see the real-life inspiration for the criminal violence that became popularized through *La Celestina* and its later iterations. These surroundings would have been familiar to Rojas during the time of his life when he wrote the work. As Francisco Márquez Villanueva has pointed out, Salamantine students in Rojas's time made constant contact with prostitutes, and with them came a «diversidad de maleantes y parásitos» (*Orígenes* 126). If Rojas was indeed a «bachiller» (as expressed in *La Celestina*'s introductory acrostic) at the time of writing and if this included civil law, he also would have spent six years in Salamanca training to meet society's demand for good justice officials of all stripes, whether they end up in «juzgados y tribunales, bufetes, consejos, aullas, corregimientos, cabildos o regimientos» (Peset and Alonso Romero 32, 42). Lest we think that the author's studies were based on pure book learning, we must remember that the *mos italicus* was the fashion at the time, focusing less on the accumulation of written knowledge, and more on the «dominio de técnicas de resolución de conflictos, al adiestramiento en el arte del debate, y la argumentación jurídica, que luego serían útiles en la Universidad y en la práctica del foro» (33). Because it seems reasonable that Rojas's had contact with a «diversidad de maleantes y parásitos,» it also seems likely that he would have been especially suited to catalog and analyze the words and deeds of these people. His mind would have been made agile and his memory made capacious through constant exposure to a method which focused on the practice of law and anticipated real-world situations often involving criminals. Márquez Villanueva believes that Rojas was the first to make the *alcahueta* a universal figure, capable of surviving by herself, and I believe that Rojas would apply the same universalizing treatment to gangsters such as Sempronio, Centurio, and, for later authors, Traso, all figures that were likely based on real-world encounters («Antropología» 262). While one cannot ignore the contributions of certain literary antecedents to the formation of this new type of gangster character, the figure is much more than a simple copy of a *miles*

*gloriosus* or *soldado fanfarrón*, as we shall see further along in this study. At the same time, emphasizing the impact of Rojas's real-world experience with *la hampa* is not to say that he was some sort of medieval proto-anthropologist, or that his portrayals are in any way accurate or realistic. An author can portray criminals in a manner that corresponds more to an environment of collective fear, is born of the need to scapegoat (Gauvard 32) or is based on ulterior political motives (Dean 69). Independent of the cause, an official lawyerly discourse can be interwoven with literary and popular storytelling. This phenomenon roughly corresponds to, as it predates, Natalie Zemon's object of study (sixteenth-century French remission letters), where, there is no «impermeable 'official culture' imposing its criteria on 'popular culture,' but cultural exchange» (112). The commonly noted novelty of bringing together social classes in *La Celestina* also includes the placement of urban of criminals, and their violent behavior, in a prominent narrative position, a technique that was to be imitated by subsequent authors.

We have now examined the social context (as much as can be safely conjectured), and how Rojas's training as a lawyer could have suited his ability to weave stories of criminal interaction through the *mos italicus*. We can also now look at how his training in rhetoric and exemplary literature provide two other possible sources for his interest in portraying criminal violence in *La Celestina*, this time in a moralizing vein. As a law student, Rojas's may not have spent his time amassing pure knowledge of the Justinian code, but he was required to sharpen his memory with the aim of perfecting his rhetoric. In his edition of *La Celestina*, Russell notes that both the initial author and Rojas sharpened their rhetorical skills by either directly reading, or adopting techniques from the famous *Rhetorica ad Herennium*, erroneously attributed by medieval authors to Cicero (Russell 131).

The rhetorical style of *La Celestina* has been extensively examined, but less study has been dedicated to the role that memory plays in the lawyer-rhetorician's ability to set a scene for his audience when dealing with criminal cases. Isabella Iannuzzi agrees with Russell about the *RH*'s importance, calling its author «fundamental» for Salamantine students and adding that the *RH*, «Toma como punto de partida la libre elección de lo que el cerebro considere estimulante para almacenar y así recordar» (10-11). Both Russell and Iannuzzi also emphasize the importance of Juan Alfonso de Benavente's *Ars et doctrina studendi et docendi*, written in Salamanca in 1453, a book in which Benavente «cree apropiado recordar pormenorizadamente a sus oyentes estudiantes de derecho el contenido de los referidos párrafos de la *RH*» (Iannuzzi 9, Russell n123). While memory exercises may seem far removed from Rojas indirectly recounting his knowledge of criminal violence, one section of the «referidos párrafos,» in this case book III, 24 of the *RH*, is of particular interest in terms of «crime fiction».

We ought, then, to set up images of a kind that can adhere longest in the memory. And we shall do so if we establish likenesses as striking as possible; if we set up images that are not many or vague, but doing something; if we assign to them exceptional beauty or singular ugliness; if we dress some of them with crowns or purple cloaks, for example, so that the likeness may be more distinct to us; or if we somehow disfigure them, as by introducing one stained with blood or soiled with mud or smeared with red paint, so that its form is more striking, or by assigning certain comic effects to our images, for that, too, will ensure our remembering them more readily. (221)

Mary Jean Carruthers also cites a non-classical medieval guide for developing memory through the use of violent images in which «The one thing that cannot be tolerated is dullness or quietude or failure to rivet the attention» (171). While Carruthers has chastised modern scholars for assuming erroneously that the cited Bradwardine's *ars memorativa* follows the *RH* tradition, the above passage from *RH* seems to fit the Bradwardine's text's message linking violence to the «art of memory» (130). Aside from engraving this violence in the minds of readers or listeners, there is also the question of pleasure. Jody Enders, drawing on classical sources to explain torture in literature, writes about a more general context where,

the pleasures of witnessing and participating in violence were routinely played out with all the power and all the theatricality with which delivery endowed them. That occurred not only in rhetorical orations but in many types of theoretical, meditational, and dramatic writings. (186)

In this way, Rojas was able to successfully express his knowledge of violent criminal people and places through the overlapping disciplines of law, rhetoric, and literature. The moral message of avoiding «lisonjeros y malos sirvientes, y falsas mujeres hechiceras» is quite clear, but literature in general, and *La Celestina's* success in particular, cannot thrive on moralizing alone. The sheer pleasure of reading and viewing can exist alongside the satisfaction of digesting a morally healthy message. This is evident when studying Rojas's work in relation to Boccaccio's *De casibus virorum illustrium*. At the time of his death, Rojas possessed the Spanish translation of *De casibus* under the title *Caída de príncipes* as part of his library (Valle Lersundi 381). It was a work that could have had as much impact in *La Celestina* as the *Decameron* and whose graphically violent na-

ture was impossible to ignore (Barrio Olano 164). *Caída de príncipes* was based on French translations, not Boccaccio's Latin original, leading us to examine the message that the French translator Laurent de Premierfait was trying to convey (Alvar Ezquerro and Lucía Megías 20, 23). Gathercole informs us that,

As negative forces triumph, almost all the protagonists of Laurent's translated stories have tragic ends. This is the warning for the nobility of fifteenth century France: human wickedness results inevitably in tragedy. Men especially the nobility who are at this period leaders of others, must be morally strong. Death in a strange form is the usual climax of a story [...] (250)

I do not wish to focus on the simple message ("do no evil"), but rather the «strange» medium that could have provided Rojas the means to effectively communicate the criminal violence present in *La Celestina*. According to Valle Lersundi (384), Rojas possessed the 1495 edition of *Caída de príncipes*. This particular edition's only woodcut is that of the Wheel of Fortune found on the frontispiece, but through the words contained within it carries over the lasting graphic nature of Laurent's text. A good example is book one, chapter IX, which tells the story of Thyestes and Atreus. The tale is particularly significant when looking at Rojas's possible technical inspiration because of its insistence on memory, as the authorial voice claims that Thyestes appears before him with a request to record a terribly sad fate before writing about Theseus (fol. 11r). After Thyestes relates his brother Atreus's treachery in detail, he goes on to explain how Atreus served up Thyestes's sons disguised as a meaty meal. Adding to the horrific deed, Atreus also,

en el lugar donde degollo mis hijos: tovo prestas copas de oro guarnidas de plas [sic] y piedras que la sangre de mis inocentes hijos mando coger y me la mando dar a beuer mezclada con vino en aquel triste ayantar. (fol. 11v)

After the meal, Thyestes is shown the decapitated heads as proof of what he has eaten and drunk. The act of eating his own children and drinking their blood is the worst of his travails, and also the most important to communicate and recall, as he explains to the author:

En una sola desaventura quiero traer a tu memoria: conviene a saber que con voluntad de comer, comí la carne de mis tristes hijos y con sediente garganta he bebido su propia sangre [...] (fol. 12r)

It appears as though Atreus had read the *Rhetorica ad Herennium's* advice on making a memorable impression, «introducing one stained with

blood or soiled with mud or smeared with red paint, so that its form is more striking.» Dorothy Severin has written on the subject of memory in *La Celestina* itself and argues that the characters' (including Celestina's) failures to maintain mastery over memory lead them to make imprudent, and ultimately fatal, decisions (42). It is therefore also possible that there was an extra dimension of moralization in the use of criminal violence, beyond the clear message that keeping company with the late fifteenth-century *hampa* can kill you. Without establishing a direct link between precise examples in either the *RH* or *De casibus* and the express content of *La Celestina*, I would still propose that Rojas gained ideas from these works about how to portray violence in a literary fashion. One could use Berndt's arguments about *La Celestina* as a dramatization of Fortune to establish a connection between Boccaccio's and Rojas's moralizing intentions, but an analysis that focuses mainly on allegory would leave out the element that made *La Celestina* so appealing: a violent criminal underworld. Given the graphic nature of the cases in *De casibus*, it is likely that the reading audience enjoyed, or at least paid particular attention to, the violent deeds of historical «criminals» as much as they heeded the lessons about ever-changing Fortune.

I believe that, along with a healthy moral message, many in Rojas's audience wanted more fictionalized criminal violence for its own sake. I base this assertion on an increase in representatives of the *hampa* over time, starting with the transition from *Comedia* to *Tragicomedia*, specifically with the addition in the «Tratado de Centurio,» namely acts XIV through XIX. These acts are gangster-laden, giving more details about the criminal underworld, and also include mention of Traso, who receives his own act in a later edition. The so-called «Auto de Traso» has been cursorily examined when answering questions of authorship, and more ably when studying matters of genre and the act's insertion in the larger work (Hook, Botta).<sup>2</sup> At the same time, relatively little attention has been paid to this increased criminal element as it relates to subsequent readers' reception and the «Celestinesque» as a genre. Taken together, the «Auto de Traso,» along with further iterations of *La Celestina* and several sixteenth-century woodcuts will be the key to understanding the audience's increased desire to see violent lawbreakers at work and at play.

Criminals in literature are nothing new of course, but the novelty of the criminals in *La Celestina* stems from their pervasive nature, their complete inseparability from the dynamics of the plot. Praised as a true blending of the high and low, *La Celestina* makes contact with the criminal inevitable. Sempronio and Pármeno are not simply irresponsible or

2.— Authorship is attributed to a certain «Sanabria», and Gilman guesses in that this might be a *converso* jurist from Almagro, roughly contemporaneous with Rojas (84). The «Auto de Traso» itself can be found in Criado de Val and Trotter's 1984 edition of *Celestina*.

greedy servants evoking classical comic types (whether slave, parasite, or *miles gloriosus*), but rather members of a very real criminal sub-culture who have climbed high enough on the social ladder to serve Calisto «de noble linaje» (Maestro 23-24). Pleberio blames «amor» for Pármeno and Sempronio's execution, but surely he knows otherwise. Even Melibea, often considered one of the more naïve characters, includes violent crime among her many worries in act XIV of the *Tragicomedia*, when Calisto appears delayed:

¿Quién sabe si él, con voluntad de venir al prometido  
plazo en la forma que los tales mancebos a las tales ho-  
ras suelen andar, fue topado de los alguaciles nocturnos  
y sin le conocer le han acometido; el cual por se defender  
los ofendió o es de ellos ofendido? (XIV, 312)

If an ostensibly innocent young woman fantasizes about street brawls, it is fair to say that both characters and readers alike saw violent criminal elements as unavoidable. It is also impossible to ignore the role that prostitution played in violent criminal behavior. While the oldest profession may have been officially sanctioned to some extent, *Celestina*, Elicia, and Areúsa operate outside the confines of the law, and *Celestina*'s facial scar reminds us that, under these circumstances, few *rameras* were without their *rufián* (Lacarra 274). Keeping in mind Márquez Villanueva's observations about students' contact with a «diversidad de maleantes y parásitos,» we see that *La Celestina*'s readership/listenership would have noted the connection between professional sex for selling pleasure and professional violence as a means of enforcing order. Given this information about student life, it is also quite possible that Rojas and his readers had some brushes with the law.<sup>3</sup> Pervasive criminality aids in the «tragi» aspect of the *Tragicomedia* precisely because it is inevitable, it is an unstoppable force, integral to society, combined with lust, indiscretion, and leading to the terrible ends of the protagonists. Alisa and Pleberio, Calisto and Melibea, to say nothing of all the servants, know that contact with criminals is a bad idea, but they are unable to extricate themselves.

To repeat, along with its attendant moral message, the criminal element was appealing in itself, and beyond the addition of the «Tratado de Centurio,» this growing appeal is manifest in the change of wood cuts from the 1499(?) Burgos(?) edition to those from Seville, dated 1511-1514 and Valencia, 1514.<sup>4</sup> In the 1499(?) Burgos(?) *Comedia*, the only woodcuts that could be construed as violent, and without a trace of criminality, are

3.— From the *Siete Partidas* onward into the seventeenth-century prohibitions, attempts were made to disarm students and prevent street fights and all-out brawls. See Rodríguez Cruz (381) and Kagan (203).

4.— I am certainly not the first to examine the relationship between text, woodcuts, and reader reception in *Celestina*. See Montero. I have put the date 1502 in quotation marks to

that of the fatally fallen Calisto in one image, and Melibea falling to the ground in another. Erna Berndt Kelley remarks for the first, «we do not see any brains on the stones» and «Such gruesome details were not illustrated in Fadrique's» edition (215). For Melibea's fall, the critic notes how the broken body is not part of the illustration (221), and explains that for murder scenes, «the illustrator obviously felt it best to leave them to the reader's imagination» (225). While Berndt Kelley concludes that the ultimate motives for including or excluding a particular image is left to speculation, she does observe that the murders will «receive attention from the printers and Woodcutters of the *Tragicomedia* editions that would follow.» In the «1502» Seville edition, the sequence of woodcut scenes is as follows: 1) The frontispiece with Calisto and Melibea meeting in the garden, and servants in the background; 2) Two scenes in one woodcut, first of Pármemo and Sempronio attacking Celestina with swords, and then injuring themselves as they escape out of a high window; 3) A scene of Calisto scaling a ladder to meet Melibea, as Tristán and Sosia await at the bottom with weapons drawn; 4) A scene of Calisto being lifted by two servants after his deadly fall; 5) A scene of Melibea falling from a tower as Pleberio looks on in horror and Alisa looks down while clasping her hands. In the Valencia edition we find 1) a frontispiece that is a street-scene tableau with Celestina making a visit to Melibea's house, Calisto waiting at the side with perhaps Sosia and Tristán; and possibly Sempronio and Pármemo speaking to Areúsa and Elicia in the far background; 2) Either Pármemo or Sempronio with his throat cut (figure 1), and the other undergoing the process, while three members of local law enforcement observe; 3) a scene very similar to the one in the previously mentioned edition, with Calisto scaling a wall; 4) a similar scene as the abovementioned edition with servants lifting a dead Calisto; 5) yet another similar scene as above with Melibea's fall. Of the ten scenes depicted in these two editions, eight contain either threats, acts, or the results of violence. Four of the ten scenes either display violent criminal attacks (with stabbing or slashing) or anticipate them (weapons are drawn). In the 1531 Burgos edition, there are only three woodcuts that display scenes of any action, and the rest are merely static portraits. One action scene is repeated, that of Calisto scaling the wall, and the servants' weapons are not drawn. The first woodcut scene is the frontispiece itself, with Calisto and Melibea flanked by one servant each, and Celestina in the background. The only other two non-portrait woodcuts after the frontispiece combine to feature Sempronio and Pármemo's attack against Celestina and their subsequent disastrous escape (see figure 2). I would argue that the printer thought it more useful, or pleasurable, to include the murder of

---

indicate that many of the «1502» editions were printed after the date listed. That listed year was part of a scheme to avoid date-sensitive publishing fees. See Norton (141-56).

Celestina than the fall of Calisto or Melibea. Now we shall return to the text and attempt to answer the «misterio» (Liotta 56-59) of the addition of the «Auto de Traso,» an unequivocally criminal scene in which violence is the main subject of discussion.



Figure 1.

Woodcut from 1514 Valencia edition.



Figure 2.

Woodcut from 1531 Burgos edition.

The «Auto de Traso» first appears in the 1526 Toledo edition of the *Tragicomedia*, inserted between Acts XVIII and XIX. The act's origin is the reference found at the end of the *Tragicomedia's* Act XVIII in which Centurio states:

Quiero enviar a llamar a Traso, el cojo, y a sus dos compañeros y decirles que, porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vaya a dar un repiquete de broquel a manera de levada, para ojear unos garzones, que me fue encomendado, que todo esto es pasos seguros y donde no conseguirán ningún daño, mas de hacerlos huir y volverse a dormir. (XVIII, 368)

This oblique mention of Centurio's meeting with Traso was expanded by an author named as «Sanabria» in another «comedia» and incorporated into three, possibly four, different editions (Hook 107). This amplification is summed up in the «Argumento del décimo nono auto» from 1526:

Entre Centurio y Traso, publicos rufianes, se concierta vna leuada por satisfazer Areusa y a Elicia. Ydo Centurio a ver su amiga Elicia, Traso passa palabras con Tiburcio su amiga; y entreteuiendo Terencia, tia de Tiburcio, mala y sagaz muger, entre ellos trayiciones y falsedades de vna parte y otra se inuentan, como parece en el processo deste auto. El qual fue sacado de la comedia que ordeno Sanabria. (Criado de Val and Trotter 313)

Several *Celestina* scholars have commented on the significance of the addition of this act and the character of Traso himself. The name could be derived from the «Thraso miles» character in Terence's *Eunuchus*, an

assumption that is reasonable but ultimately of minimal usefulness. For one to gain any advantage by studying classical antecedents, one must first agree to strong links between the *miles gloriosus* of Roman comedy and the fifteenth or sixteenth-century *rufián* in literary form. With Centurio as a model of comparison for Traso, we can see that this initial link is not without problems, mainly because there is no consensus that Centurio is entirely based on the classical *miles gloriosus* (Lida de Malkiel 702-703). Secondly, one must also be convinced of Terence's strong influence in Rojas, an idea that has been cogently questioned (Whinnom 143). Traso may be a character in *Eunuchus*, but Covarrubias in his *Tesoro de la lengua castellana* surmises that Terence chose the name because of its relation to the Greek *δράσσω*, or «*perturbo, molestiam affero, per syncope[m] factum ex τράσσω et τ in θ mutata...y en nuestro español tarasca*» (343). The image of the «tarasca» is appropriate in light of Cherchi's observations that the mixing of the high and the low in classical and pseudo-classical names in *La Celestina* «*lleva a una integración monstruosa, que crea auténtico estupor por su fuerza expresionista*» (88). The fascination with criminal grotesquerie reflects a more general fascination with the social and historical grotesque of the sort exemplified by the horrific scenes depicted in *De casibus virorum illustrium* mentioned above. Lastly, a detail in Traso's name, the fact that he is dubbed «Traso el cojo,» also indicates a further digression from classical models, and anticipates the evocative ruffian onomastics found in figures like Cervantes's innkeeper Juan Palomeque el Zurdo or protagonists of seventeenth-century *jácaras*, like «el Zurdillo de la Costa» or «el Mellado de Antequera». <sup>5</sup> Because there is very little trace of classical comedy in the entire «Auto de Traso,» the addition of the piece is better understood as an augmentation of the gangster atmosphere, and a further indication that a substantial portion of *La Celestina*'s audience wanted more contemporary criminal activity than it did classical or humanistic *imitatio*. There are possible antecedents in François Villon or Rodrigo de Reynosa (White Linker), but it is the «Auto de Traso,» and subsequent inclusions of Centurio's colleagues in future versions of *La Celestina*, that reveal Spanish literatures's first dramatic magnification of the criminal underworld, well beyond a rare curiosity or a new twist on classical characters.

As Lida de Malkiel has rightly pointed out, Centurio is not truly a *fanfarrón* (703). The ruffian self-consciously admits that his name comes not from the hundred men he has killed, but rather from being pimp to a hundred women. Whether he is truly a coward or not, he has suffered, as he states in the «Auto de Traso»:

5.— See Hill, specifically *romances* LXXIII, LXXXI (for el mellado); and LVIII, LIX, LXIII, LXIV, LXXXIV, LXXXVIII (for el zurdillo).

Por el [Crudelio<sup>6</sup>] me he puesto en mil peligros, por su causa me dieron este rasgoncillo de oreja a oreja. La vna mano tengo puesta en la picota, y dos vezes he ya pasado carrera por la ciudad y el mercado. Cada dia en desafios, corrido de las justicias, corrido de los alguaciles, corrido tambien de porquerones. Siempre ando a sombra de tejados, la capa cayda, la adarga embraçada, que broquel ya sabes que traer no puedo. Mas, si biuo, todo junto me lo pagara como el perro los palos. (314)

This candid self-pity may be contrary to Centurio's tough-guy image, but the author of the «Auto de Traso» (whoever it might be) saw fit to continue Rojas's ironic tone, and regardless of Centurio's attitude expressed in the passage above, there is no doubt that the description furthers his image as a sincerely hardened criminal. In his exchange with Traso, Centurio also mentions «Cremón el tuerto,» yet another disfigured criminal, reminding us that Centurio is not the only «Scarface» of *La Celestina*, as the titular *alcahueta* herself also sports a scar (314). Rubén Soto Rivera gives a seemingly exhaustive examination of the meanings of the scar on the basis that for *Celestina*, «una prosopopeya de la retórica es su cicatriz en la cara,» but nowhere does Soto Rivera mention Centurio's «rasgoncillo de oreja a oreja» that was added with the «Auto de Traso» in the 1526 edition (Soto Rivera 20). Breogan Asensio writes that *Celestina*'s «rasguño... es la huella que la mayoría de los críticos aceptan como prueba del pacto con el Demonio» (90). Márquez Villanueva is a notable exception as he associates the «chirlo» with the «infamia» that a husband may visit upon a disobedient wife (120). Lastly, the scar has often been a sign of masculinity's dependence on violence and certainly of gangsterism.<sup>7</sup> If one considers *Celestina*'s mannish status, her scar can be just as much a sign of her toughness as it is of her victimhood.<sup>8</sup> Regarding later picaresque fiction, Cruz has described the scar—in the context of the *buscón*'s «trasquilón»— as the marking of the «other,» but what do we make of a situation when two characters sport scars, another is «cojo,» and yet another «off stage» is one-eyed (134). This concentration of «others,» as it diffuses their «otherness,» sharpens the readers' fascination and enjoyment.

6.— For information on «Crudelio» see Botta (11).

7.— This is opposed to weakness as typically marked on a woman through the scar. See Lehman (70).

8.— The seventeenth century, perhaps thought to be less freewheeling than Rojas' time, features its share of *bandoleras*, but also female *valentonas* who know how to handle a knife. For the latter, see La Chispa in Calderón's *El alcalde de Zalamea* or La Catuja in Antonio Enríquez Gómez's *El valiente Campuzano*.

To further demonstrate how Centurio and Traso are strikingly modern violent protagonists, we must compare them to their contemporaries, namely any errant knight from the romances of chivalry. These books, with their continually damaged, yet unstoppable, heroes, depended upon extreme violence that by the end of the sixteenth-century had become a well-worn conceit and the object of ridicule. Thanks to the «bálsamo de Fierabrás,» even the most bashed-up and slashed-up knight would «quedar más sano que una manzana,» although he were cut in half (I.10). Cervantes satirizes this cartoonish violence, about which even the deranged and choleric Don Quixote was circumspect:

No estaba muy bien con las heridas que don Belianis daba y recibía, porque se imaginaba que, por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. (I, 1)

At the same time as Amadís and his progeny were flying off the presses, *La Celestina* and its later iterations were taking another route, and something far more gritty had begun to captivate audiences. Sosia's description of Sempronio and Pármeno's escape in act XIII provides a clear example of this grit:

¡Oh señor! que si los vieras, quebraras el corazón de dolor! El uno llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera, sin ningún sentido; El otro quebrado entrambos brazos y la cara magullada. Todos llenos de sangre. Que saltaron de unas ventanas muy altas por huir del alguacil. Y así casi muertos les cortaron las cabezas, que creo que ya no sintieron nada. (XIII, 308)

Even the non-criminal characters are contaminated by the violence of the *hampa*, however indirectly. As Tristán and Sosia lift a fallen Calisto, something else lying on the ground in act XIX provides another graphic example:

¡Oh triste muerte y sin confesión! Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos, júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro. ¡Oh día de aciago! ¡Oh arrebatado fin! (XIX, 380)

Though readers/listeners are not direct witnesses to either fall, the image of scooping up brains from the pavement is inseparable from the moment that they splat upon the ground. These grotesquely spilled contents were surely included to elicit an emotional response from the audience. Melibea goes so far as to describe her lover's brains as «repartidos por las piedras y paredes» (xx, 392). Why dash out the characters' brains, when any other less graphic damage would have been sufficiently fatal? Why is Pleberio's description of Melibea as «despedazada» not enough to con-

vey the horror in the previous deaths? These graphic descriptions offer a way for the spectator to taste the spectacle of bodily destruction tied to criminal and transgressive behavior in *La Celestina*. The dashed-out brains, the chopped-off heads, Celestina's scar, Centurio's slashed face, Cremo's missing eye, Traso's limp, all detain spectators and listeners, allowing them to fixate on the most jarring aspect of criminality: violence.

It is as though Rojas were aware of the public's morbid combined fascination and repulsion as he added Tristan's question about Sempronio and Pármeno's summary execution: «¿Vístelos cierto o hablaronte?» to which Tristán responds:

Ya sin sentido iban; pero el uno con harta dificultad, como me sintió que con lloro le miraba, hincó los ojos en mí, alzando las manos al cielo, casi dando gracias a Dios y como preguntándome [qué] sentía de su morir. Y en señal de triste despedida abajó su cabeza con lágrimas en los ojos, dando bien a entender que no me había de ver más hasta el día del gran juicio. (XIII, 306)

This addition can be interpreted as an expression of Rojas's need to show his ne'er-do-well's as contrite, but the description is preceded by the statement that Pármeno and Sempronio «quedan degollados en la plaza.» Together these parts heighten the spectacle of execution, complete with the anticipatory bowing of the head, before the scene is repeated in the mind of the audience. *La Celestina* is not a work about violence *per se*, but just as the violence can be explained in terms of moralization, the consequences of *fortuna*, a calc on the mistreatment of the *conversos*, or even the medieval notion of lost honor, there is an equal amount of catharsis, or post-cathexis release, involved in the work's appeal. *La Celestina's* strikingly modern and detailed treatment of the criminal classes made it the first work of fiction to effectively fix this social «text,» one constantly read by an urban audience familiar with the *hampa*, within a fictional context that could be amplified in accordance with popular demand.

We have already seen how the images of violence and its consequences predominate in the woodcuts of the three editions of *La Celestina* mentioned above, and yet one cannot overstate the significance of this fact in determining the coordinates for the reception of Rojas's work. Clive Griffin explains that the c. 1513-1515 Sevilla edition (whose woodcuts we are unable to reproduce here), contains an image of one of the servants being led off to the gallows and, «Oddly enough, the same edition also contains that press's more traditional and appropriated block which shows the servants indeed being beheaded.» He writes: «The printer has merely slipped in an additional execution scene he happens to have by him, possibly by mistake or possibly because such spectacles were as

popular in books as they undoubtedly were in real life.» The modern editor urges us to «preserve a healthy degree of skepticism when attempting to draw conclusions from the illustrations found in the early editions,» but outside of sloppy printing practices and social context, we may also include the influence of *La Celestina*'s precedent as a transforming work of literature (79). Given the changes during the transition from *Comedia* to *Tragicomedia*, the addition of the «Auto de Traso,» and the choice of themes for previous woodcuts, it seems unlikely that the choice of an extra execution scene was simply a mistake. There must have been some reason. In the face of «healthy skepticism» and admitting that (to cite Berndt Kelley again) there may be a certain level of inevitable speculation, I still believe that the evidence suggests a reading/listening public that demanded more violent criminal spectacles in its *Celestinas*, and that the printers were happy to oblige.

To Mac E. Barrick, the frontispiece of Gaspar Gómez's de Toledo's 1536 Medina del Campo edition of *La tercera Celestina* is a bit of a mystery, as it portrays a woman hanged on the gallows (see figure 3), and «has nothing to do with the action.» According to Barrick, the most plausible explanation is simply that: «Spanish printers frequently used the same woodcut on the title pages of several different works, often when the subject of the print did not fit the matter of the book» (65). Thus Barrick implies that an execution scene does not fit the «matter» of *La tercera Celestina*. On the contrary, given what we know about previous examples, the woodcut has everything to do with what much of *La Celestina* had come to represent. Barrick is unable to identify the source of the woodcut, and while the image features no hanged Celestina, the scene represents a perfect conflation of her last two appearances in *La Tercera Celestina*. First she is tarred, feathered, flogged, and left high on a platform for public ridicule. The second time we see her, she slips, falls from a rooftop, and dies. Neither of these isolated scenes would have attracted as much attention as the sight of a hanged woman hovering over the words «Tercera parte de la tragicomedia de Celestina». Clearly, retributive violence is an essential element of the paratext of *La tercera Celestina*. The aggressive intervention of law enforcement in this work is ably and lengthily carried out by the Corregidor, who accuses and convicts, and by the *pregonero*, who carries out the punishment, causing Celestina to cry out: «¡Ay santa María! ¡No me des tan rezio, por la pasión de Jesuchristo!» (337) and «¡Ay, ansiada fue yo! No me des tan crudamente, que me abres las carnes» (338). This increase in violence expands mightily upon the perfunctory execution scene of the original *Tragicomedia*.



Figure 3.

Gaspar Gómez's de Toledo's 1536 Medina del Campo edition  
 of *La tercera Celestina*

Examining Gaspar Gómez de Toledo's work demands that we look at Feliciano de Silva's continuation that started the others. In this case I am referring to *La segunda Celestina* from 1534, leaving aside *Penitencia de amor* and the *Comedia Thebayda*. In *La segunda Celestina* we find more brawling pimps than first appeared in Rojas's work. Looking back on Silva, Barrick writes about Pandulfo, the protagonist Felides's ruffian servant who «has a number of prostitutes working for him» and observes that «this apparent lack of logic did not seem to trouble the author» (26). Based on our arguments, it is quite probable that Silva found logic in Pandulfo's profession, knowing that catering to the increasing demand for literary thuggery would please his audience. As a testament to Traso el Cojo's hold on the readers' imagination, the same gangster reappears in Silva's work, although his lines of dialogue take up proportionally slightly less space. On the other hand, if we see Pandulfo as a substitute for Centurio, then criminal representation is significantly increased through the presence of this major character, albeit in a farcical manner. His cowardice and braggadocio are exaggerated and his threats are never taken serious-

ly, unlike those of Traso in his eponymous «auto». Even with a comical tone, the threat of violence lurks among the swelling ranks of the ruffians and hangers on. In Feliciano de Silva's continuation, the rogues' gallery now includes Centurio, Traso el Cojo, Albacín, Tripaenbrazo, Grajales, Montondoro, Barrada, and the suggestively named «El Pueblo». Before a full-scale brawl can take place among all these characters in Scene xxxvii, «la justicia» arrives and the criminals scatter. Lest we assume that these additional troublemakers are simply included for comic relief, we must note that *Celestina* takes their threats seriously, and when she asks the aged pimp Barbanteso for assistance, he responds:

Más me das tú a mí la muerte con tales cosas, como las escarapelas desta noche, que toda la ciudad está llena, y quieres ser tresquillada en concejo y que no lo sepan en tu casa. No para mí, prima, no, que ya no tengo edad para guardar cabras. (477)

Through the implication that the pimps are wolves, the predatory metaphor harkens back to Rojas's original imagery in the prologue to his *Tragicomedia*.

In the fourth continuation, the violent actions once solely perpetrated by criminals are now carried out by the upper class. Thus it appears that interest in the criminal classes for this particular «franchise» has faded somewhat. In Sancho de Muñón's 1542 *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina*, it is Roselia's jealous brother Beliseno who becomes a marauder, at odds with law enforcement as much as the ruffians, and with great resolve in carrying out his threats. So forceful is his violent presence that he is responsible for the lovers' deaths in the most direct way possible. He fires an arrow that pierces both Roselia and Lisandro's hearts as they embrace. The fate of Lisandro's loyal servant Oligides at the hands of Beliseno's deadly missile-firing lackeys is to «caer en tierra asaeteado hecho pedazos, los sesos por cada parte» (174). The focus then switches back to the criminals Brumandilón and Siro, doubles for Sempronio and Pármeno, as they go to *Celestina*'s (that is, Elicia's) house where Brumandilón stabs her to death for not giving up her jewels. All of the humor from this braggart's empty threats evaporates as he shouts: «Toma! ¡Toma otra puñalada!... ¡Dios te perdone!... ¡Agora, voce!» His bloodlust is now so great that he calls to Siro when Brionea, who is *Celestina*'s niece and protégée, tries to escape: «¡Corre, corre tú tras esotra! ¡Mueran todas, pues hemos comenzado! ¡Preso por mil, preso por mil y quinientos! ¡Ásela, ásela, antes que salga fuera!» (176). They are unsuccessful in this final kill, and we last see the deadly criminals standing face to face with the Corregidor who shouts «¡Sed presos!» The criado Eubulo's lament, following in the tradition of Pleberio, mentions that the evildoers will be hanged, and this time the

execution scene is left to the audience's imagination. While Muñón's aggregate violence and criminal activity do not equal that of previous *Celestina*-inspired works, the shocking death of the lovers certainly stands out for its originality. The author's interpretation of *Celestina*'s demise features the added titillation of a double attempted murder.

When comparing the products of Rojas's literary descendants, Menéndez Pelayo wrote that the *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* was much clearer and better organized, imitating Rojas but with «un enlace nuevo, que basta para dar alta idea del talento dramático de quien le concibió» (101). Indeed, this work can be seen as a return to form, a perhaps overly humanistic *imitatio* that ratchets down the criminal element to pre-«auto de Traso» levels. Nevertheless, by this time, fascination with explicit criminality in literature had gained a life of its own. Twelve years after *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, the anonymously penned *Lazarillo de Tormes* would make underclass figures the main characters, and the first chapter would make mention of two thieves (father and stepfather) in the protagonist's family tree, both of whom face violent punishment in battle or directly at the hands of law-enforcement officials. Unfortunately, it is beyond the scope of this article to exam the rise and fall of fictionalized criminal violence in the second half of the sixteenth century. The purpose here has been to suggest the origins of the phenomenon in Spanish literature and provide enough evidence, through a brief and limited survey of the initial *Celestina* series, to prove that these origins provided a model worthy of emulation. Along with Rojas's claim that his readers wanted more of a love story in the revisions, the «Auto de Traso» and the adoption of this character in *La segunda Celestina* reveal another sort of demand. Instead of more complicated love plots, *à la* seventeenth-century *comedias de enredo*, it was criminal behavior linked to violence that held a special fascination that continues among readers of Western, let alone Spanish, literature to this day.<sup>9</sup>

9.— I am grateful to Dr. Michael Gerli and the participants in his 2009 NEH Seminar on *La Celestina* for their comments on the first draft of this article.

## Works Cited

- ALVAR EZQUERRA, Carlos and José Manuel LUCÍA MEJÍAS. «Repertorio de traductores del siglo xv: tercera veintena». *Quaderns de filologia. Estudis literaris* 8 (2003): 1-40.
- BARRIO OLANO, José Ignacio. *La novela picaresca y el método maquiavélico*. Madrid: Pliegos, 1998.
- BERNDT, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*. Madrid: Gredos, 1963.
- BERNDT KELLEY, Erna. «Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*». In *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary*. Eds. Ivy Corfis & Joseph Snow. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 193-227.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Cayda de principes*. Facsímile ed. Biblioteca Virtual de Cervantes of Sevilla: Meynardo Ungut y Estanislao Polono, 1495. Web. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7587>>. August 23, 2012.
- BOTTA, Patrizia. «...y nuevamente añadido el Auto de Traso y sus compañeros». *Ínsula: revista bibliográfica de ciencias y letras*, 28.633 (1999): 9-11.
- BROGAN ASENSIO, Paul. *La demonomagia en «La Celestina»*. M.A. Thesis. University of Western Ontario: 1999.
- CARRUTHERS, Mary J. *The Book of Memory: a Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1993.
- CHERCHI, Paolo. «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil». *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*. Ed. José Luis Canet Vallés and Rafael Beltrán Llavador. Valencia: Universitat de València, 1997. 77-90.
- CICERO, Marcus Tullius. *Ad C. Herennium: de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*. Trans. Harry Caplan. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1954.
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. «Violencia cotidiana en Castilla a fines de la Edad Media». *Conflictos sociales, políticos e intelectuales en la España de los siglos XIV y XV: XIV Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2003*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004. 393-444.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Felipe C. R. Maldonado and Manuel Camarero. Madrid: Castalia, 1994.
- CRUZ, Anne J. *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque novel in Early Modern Spain*. Toronto: U of Toronto P, 1999.
- DEAN, Trevor. «Late Medieval Crime Waves?». *Crime in Medieval Europe: 1200-1550*. London: Pearson, 2001. 47-72.

- DEYERMOND, Alan. «Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21». *Modern Language Notes* 105.2 (1990): 169-179.
- ENDERS, Jody. *The Medieval Theater of Cruelty: Rhetoric, Memory, Violence*. Ithaca: Cornell UP, 2002.
- GATHERCOLE, Patricia M. «Laurent de Premierfait: The Translator of Boccaccio's *De casibus virorum illustrium*». *The French Review* 27.4 (1954): 245-252.
- GAUVARD, Claude. «Fear of Crime in Late Medieval France». *Medieval crime and social control*. Ed. Barbara A Hanawalt, David Wallac. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999. 1-48.
- GILMAN, Stephen. *The Spain of Fernando de Rojas*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- GÓMEZ DE TOLEDO, Gaspar. *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*. Ed. Mac E. Barrick. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1973.
- GRIFFIN, Clive. «*Celestina's* Illustrations». *Bulletin of Hispanic Studies* 78.1 (2001): 59-79.
- HILL, John M. *Poesías Germanescas*. Humanities Series No. 15. Bloomington, Indiana: Indiana U Publications, 1945.
- HOOK, David. «The Genesis of the Auto de Traso». *Journal of Hispanic Philology* 3.2 (1979): 107-20.
- IANNUZZI, Isabella. «La 'disciplina' de la memoria: tradición clásica y su recepción pedagógica en la Universidad de Salamanca a mediados del siglo xv». «*Res Publica Litterarum*,» *Documentos de trabajo del Grupo de Investigación 'Nomos', Suplemento monográfico «Tradición Clásica y Universidad»*. Madrid: Universidad Carlos III, 2008. Web. <[http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/1230/1/suptradclas\\_31.pdf](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/1230/1/suptradclas_31.pdf)>. August 12, 2012.
- KAGAN, Richard. *Students and Society in Early Modern Spain*. Johns Hopkins UP: Baltimore, 1974. Web. <<http://libro.uca.edu/students/students.htm>>. February 12, 2012.
- LACARRA, María Eugenia. «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*». *Historias 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*. Valencia: Universitat de València, 1992. 107-120.
- LAWRANCE, Jeremy. «Representations of Violence in 15th-century Spanish literature». *The Bulletin of Hispanic Studies* 86.1 (2009): 95-103.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962.
- LIOTTA, Alfred John. «El misterio del Acto de Traso en *La Celestina*». *Nuez: revista internacional de arte y literatura* 5.15 (1994): 56-59.
- MAESTRO, Jesús G. «Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna. El personaje nihilista en *La Celestina*». *Theatralia: revista de poética del Teatro* 3 (2000): 15-96.
- MAQUEDA ABREU, Consuelo. *El auto de fe*. Madrid: AKAL, 1992.

- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de «La Celestina»*. Madrid: Gredos, 1968.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. «La Celestina como antropología hispano-semítica». *Sharq Al-Andalus: Estudios mudéjares y moriscos* 8. (1991): 269-292.
- . *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Madrid: Anthropos, 1993.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. «La Celestina»: *Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- MONTERO, Ana Isabel. «A Penetrable Text?: Illustration and Transgression in the 1499 Edition of *Celestina*». *Word & Image* 21.1 (2005): 41-55.
- MUÑOÑ, Sancho. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina*. Madrid: López Barbadillo, s.a. [no year].
- NORTON, F. J.. *Printing in Spain 1501-1520*. Cambridge: Cambridge UP, 1966.
- PESET, Mariano and María Paz ALONSO ROMERO. «La facultad de leyes». *Historia de la Universidad de Salamanca, Vol. 3, Saberes y confluencias*. Ed. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, Enrique Battaner Arias. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006. 21-73.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis. *Joco seria, burlas veras, ó, Reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*. Hildesheim: G. Olms, 1985.
- RODRÍGUEZ CRUZ, Sor Águeda María, OP. «Vida estudiantil en la hispanidad de ayer». *Thesaurus* 26.2 (1971): 355-99.
- ROJAS, Fernando de. *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*. Ed. M. Criado de Val and C. D. Trotter. Madrid: CSIC, 1984.
- . *La Celestina Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Peter Edward Russell. Madrid: Castalia, 2007.
- . «*Celestina*» (1499) with Translation by James Mabbe (1631). Ed. Dorothy Severin. Oxford: Aris & Phillips, 1987.
- SILVA, Feliciano de. *Segunda Comedia de Celestina*. Madrid: M. Ginesta, 1874.
- SEVERIN, Dorothy Sherman, *Memory in «La Celestina»*. London: Tamesis, 1970.
- SOTO RIVERA, Rubén. «Celestina, la de la cuchillada». *Estudios hispánicos* 24.2 (1997): 15-36.
- VAL VALDIVIESO, María Isabel del. «Oligarquía versus ‘común’ (consecuencias sociopolíticas del triunfo del regimiento en las ciudades castellanas)». *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales* 4.4 (1994): 41-58.
- VALLE LERSUNDI, F. del. «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*». *Revista de filología española* 16 (1929): 366-388.
- WHINNOM, Keith. «The Form of *Celestina*: Dramatic Antecedents». *Celestinesca* 17.2 (1993): 129-46.
- WHITE LINKER, Robert. «François Villon: Murderer or Poet?». *South Atlantic Bulletin* 38.1 (1973): 16-22.

BERGMAN, Ted L., «*La Celestina* and the Popularization of Graphic Criminal Violence», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 47-70.

---

#### RESUMEN

---

En la literatura española, *La Celestina* marca un hito al retratar de manera destacadamente moderna y detallada las clases criminales, y tal vez sea la primera obra de ficción que realmente tuvo éxito en cuanto a plasmar el hampa literariamente tanto para entretener como para moralizar. *La Celestina* es el punto de partida para la popularización de la violencia vívida, particularmente en un ambiente urbano, a través del aumento de interés por el fenómeno en España a lo largo de la primera mitad del siglo XVI. La formación que tenía Rojas del derecho y la retórica y su conocimiento de primera mano del hampa le facilitaron representar en la literatura el comportamiento violento de los criminales. La adición (a veces a cargo de otros) de textos llenos de «gangsters», como los «autos» de Centurio y Traso, junto con detalles de los grabados del siglo XVI, y una criminalidad en auge en las «continuaciones» de *La Celestina*, revelan un deseo creciente de parte del público de ver a más malhechores en un contexto cotidiano.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, crimen, violencia, *Caída de príncipes*, *Segunda Celestina*, *Tercera Celestina*, «Auto de Traso».

---

#### ABSTRACT

---

In Spanish literature, *La Celestina* marks a watershed in its strikingly modern and detailed treatment of the criminal classes, and it is perhaps the first work of fiction to successfully bring the world of the *hampa* to the written page as much for entertainment as for moralization. *La Celestina* is the starting point for the popularization of graphic violence, particularly in an urban setting, as the fictionalized version of a publicly recognized phenomenon would become increasingly popular in Spain throughout the first half of the sixteenth-century. Rojas's training in law and rhetoric, along with first-hand knowledge of the *hampa* aided in his portrayal of violent criminal behavior. The addition (sometimes by others) of gangster-laden texts, such as the «autos» of Centurio and Traso, along with details from sixteenth-century woodcuts, and increased criminality in *La Celestina's* «sequels,» all reveal the audience's increased desire to see violent lawbreakers at work and at play.

KEY WORDS: *Celestina*, crime, violence, *Caída de príncipes*, *Segunda Celestina*, *Tercera Celestina*, «Auto de Traso».

## «*Que paresces serena*»<sup>1</sup>

María Eugenia Díaz Tena  
Universidad de Salamanca & CITCEM

«Conexiones siempre existen, sólo  
es cuestión de querer encontrarlas»<sup>2</sup>

Nuestro objeto de estudio es uno de los personajes femeninos más fantástico y enigmático de finales del siglo xv y principios del xvi: Areúsa, una de las prostitutas de *La Celestina* y ante todo un símbolo de lo que la mujer representa para una parte de la sociedad.

Es nuestra intención diseccionar en su contexto histórico, social y literario la figura de Areúsa, cuyo nombre nos recuerda al de una ninfa/sirena, analizando la representación que una parte de la sociedad —la que ostenta el poder— tiene de la mujer en esa época. Nuestro personaje es, al igual que la sirena —según la tradición clásica—, un símbolo de la mujer *mala*: bella, prostituta, malvada y, en definitiva, peligrosa. El personaje literario de Areúsa es, desde nuestra perspectiva, la sirena o el símbolo de lo que la mujer que se aparta de las convenciones representa para la Iglesia y los bienpensantes.

### *La mujer en la Edad Media y el Renacimiento*

Indudablemente, la sociedad medieval era predominantemente masculina, al igual que la moral que la regía, hecha por los varones y para los varones. Desde la perspectiva del discurso jurídico y eclesiástico, la mujer es considerada un ser incapaz en líneas generales, es decir, una eterna menor de edad.

1.– Una primera versión de este trabajo se dictó como comunicación en el II Congreso Internacional de la SEMYR, celebrado en San Millán de la Cogolla (del 10 al 13 de septiembre de 2008). El posterior trabajo que aquí presentamos se realizó dentro del proyecto de investigación «Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo xv» [FFI2008-01563].

2.– Umberto Eco, *El péndulo de Foucault*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997, p. 293.

La presencia de la mujer como madre, esposa, hija, hermana... era constante, pero subordinada al hombre y debiéndole una obediencia absoluta. Para algunos pensadores medievales el concepto de mujer estaba supeditado al pecado de Eva, amén de estar lastrado por el hecho de pertenecer todos ellos al sexo masculino<sup>3</sup>. La mujer además de *ser* subordinado e inferior, también era amenazador, pues se pensaba que traspasaba los límites de la razón y de la ley con facilidad. Lo femenino provocaba *ginecofobia* u «hostilidad hacia las mujeres nacida de un sentimiento de temor-odio», por lo que la imagen de las mujeres «responde a la de seres peligrosos y malignos, a los que se teme y desea el mal, porque se les considera dotados de un poder superior que se percibe como una amenaza»<sup>4</sup>. Aunque debemos matizar que ese temor no es propiamente a las mujeres, sino a la perdición que ellas llevan aparejada y que conduce al varón hasta el camino del mal.

El hombre es la razón (*mens*) y la mujer es la sensualidad (*sensus*), una criatura erótica, un objeto sexual para el varón. En palabras de María Eugenia Lacarra, la «consecuencia ineludible de estos principios es la inferioridad espiritual de la mujer, siempre más tendente a las flaquezas y debilidades de la carne y por ello también más lujuriosa»<sup>5</sup>. La mujer, por su sensualidad, es considerada un ser diabólico, «es la calamidad que se desea; el 'azote delectable' según fórmula del *Malleus Maleficarum*; es híbrido de bueno y malo, y como híbrido y oxímoron, es monstruo»<sup>6</sup>.

Los modelos de conducta de las mujeres vendrán marcados por el discurso jurídico y principalmente por el eclesiástico. Así que «su comportamiento debe ajustarse y ser armónico con su presunta naturaleza. Las infracciones al código se consideran pecados contra el orden establecido por Dios, y quienes los cometan se arriesgan a la condenación eterna en la otra vida y a la marginación social en la presente»<sup>7</sup>. Por lo que el riesgo de marginación social —en el caso de la mujer— era bastante alto, como veremos más adelante.

Pero también el discurso científico-médico confirmará la superioridad del varón sobre las hembras. Las mujeres son imperfectas por «su inferioridad humoral (más fría y húmeda) e intelectual... Además, el temperamento naturalmente más frío y húmedo de las mujeres lleva a los médicos a concluir que son más proclives a la unión carnal, es decir, más libidinosas, puesto que buscan naturalmente en el varón el calor que les

3.– Margaret Wade Labarge, *La mujer en la Edad Media*, San Sebastián, Nerea, 2003.

4.– Mercedes Madrid, *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 13.

5.– Iris M. Zabala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Madrid, editorial Anthropos, 1995, p. 22.

6.– Héctor Santiesteban Oliva, *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, México, Plaza y Valdés, 2003, p. 243.

7.– Zabala (1995), p. 24.

falta y, por tanto, siempre desean unirse a él»<sup>8</sup>. No dudarán, la filosofía natural y la medicina, en aseverar que la mujer es venenosa y un ser casi fantástico por lo que hay de inexplicable en su organismo<sup>9</sup>.

A finales del siglo xv —cuando se está fraguando *La Celestina*—, la idea que se tiene de la mujer no ha cambiado mucho con respecto a siglos anteriores, ni con respecto a los siglos que han de venir. Aunque se empieza a observar que la mujer del Renacimiento (o Prerrenacimiento) se mueve en dos planos muy diferentes —y diferenciados— y que no se valoran por igual: por un lado, las grandes señoras de la Corte; por otro, las mujeres sencillas. Las primeras serán merecedoras de una «rendida admiración», fomentada también por el movimiento literario del ‘amor cortés’, las segundas de «un brutal desprecio»<sup>10</sup>; y la literatura y la historia dan buena cuenta de ello.

De lo que no hay duda es, de que —a pesar de que *La Celestina* se encuadra en un mundo de algunas luces y muchas sombras para las mujeres— el papel que estas desempeñan en la obra no es, para nada, secundario ni accesorio. El mundo femenino y su espacio de actuación están ampliamente representados, destacando sobremanera la microsociedad femenina del burdel —como ya indicó el llorado profesor Deyermund<sup>11</sup>— a la que pertenece la bella Areúsa. Pero también está presente en la obra el tono antifemenino, siguiendo la línea misógina de algunas de las obras más importantes de la literatura medieval propia y ajena. Todos los personajes femeninos del texto salen, por tanto, malparados; pues ya había dicho Aristóteles que «la hembra era como un varón defectuoso»<sup>12</sup>.

Debemos, por tanto, entender la misoginia como un «producto cultural que hay que situar en el nivel de las representaciones colectivas y de los sistemas simbólicos creados por la sociedad... en cuyo seno se alimenta la creación literaria de cada época»<sup>13</sup>.

8.– Zabala (1995), pp. 26-27.

9.– José Luis Canet, «La mujer venenosa en la época medieval», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 1 (1996), pp. 1-22.

10.– Manuel Fernández Álvarez, *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 77.

11.– Alan Deyermund, «Female Societies in *Celestina*», en *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, ed. Ivy A. Corfis & Joseph T. Snow, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 1-31.

12.– Fernández Álvarez (2002), p. 85.

13.– Mercedes Madrid (1999), p. 11.

### *Mujeres marginales en la Edad Media*

Areúsa, además de ser una mujer, una hija de Eva —o, tal vez, de Lilith<sup>14</sup>— que no merece respeto por el simple hecho de ser un *varón defec-tuoso*, está doblemente marginada por su profesión: la prostitución clandestina<sup>15</sup>. Su trabajo la convierte en una pecadora, que no se ajusta al código establecido por la moral vigente, y eso hace que sea una marginada social o, en palabras de Nuria Vilardell, una ‘marginal’ por el papel y actividad que ejerce en la sociedad<sup>16</sup>.

Las razones más corrientes que llevaban a las mujeres a hacerse prostitutas eran la pobreza y la violencia masculina. Aunque también se convertían en prostitutas la viuda pobre con hijos pequeños, la sirvienta o la criada utilizada como concubina por su amo y luego abandonada. La prostitución era casi la única vía que les quedaba para ganarse la vida y era con mucho la más fácil y la más beneficiosa, si una mujer era joven y atractiva. Aunque también era frecuente la violación, en especial la de mujeres pobres y desprotegidas que no tenían ni fuerza ni influencia<sup>17</sup>. Como vemos, las mujeres *buenas* eran pocas y elegidas, ya que eran muchos los caminos que conducían a la mujer a una situación de marginalidad.

Según Labarge, «se consideraba que las prostitutas ejercían un oficio que estrictamente hablando no debería tener cabida en la sociedad cristiana. No obstante, se las toleraba como un mal necesario y podían reintegrarse en la comunidad general cuando renunciaban a su estilo de vida»<sup>18</sup>. Así que este llamado *mal necesario* creaba un abismo insalvable entre las mujeres *buenas* y las *malas*; y establecía un submundo marginal a pesar de que todo él estuviera perfectamente legislado —estas normas solo afectaban a los burdeles públicos—, puesto que había una estructura regular de prostitución en casi todas las ciudades y se designaban calles especiales donde las prostitutas podían ejercer su oficio. El empeño de los funcionarios reales y civiles en regular la prostitución se acrecienta en el siglo xv —cobran-

14.– Lilith es una figura legendaria hebrea, a la que se considera la primera esposa de Adán, anterior a Eva. Abandonó el Edén por propia iniciativa, ya que no deseaba someterse a la voluntad de su esposo, y más tarde se convirtió en un demonio. Aunque también se la representó como sacerdotisa de la prostitución sagrada, con el aspecto de mujer muy hermosa, con el pelo largo y rizado; y como raptora y estranguladora de niños.

15.– María Eugenia Lacarra, «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo xv y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas», en *Fernando de Rojas and «Celestina»: approaching the fifth centenary*, eds. Ivy A. Corfis y J. Snow, Madison, HSMS, 1993, pp. 33-78.

16.– Nuria Vilardell Crisol, «Marginación femenina: pícaras, delincuentes, prostitutas y brujas», *Historia* 16 145 (1988), pp. 72-85.

17.– Labarge (2003), p. 255.

18.– Labarge (2003), p. 247.

do más fuerza a finales de este siglo<sup>19</sup>— y tenía dos motivos distintos: se pensaba que la prostitución cubría una necesidad masculina y se afirmaba a menudo que era una salvaguardia para las esposas e hijas decentes, pero los funcionarios también querían una parte de los beneficios, además de intentar reprimir los hurtos y las peleas violentas que eran frecuentes en la zona donde trabajaban las prostitutas<sup>20</sup>.

### *Areúsa: 'muger enamorada'*

Dentro del mundo de la prostitución se distinguían dos tipos de ramerías, las públicas y las encubiertas, y las diferencias entre ambas eran sustanciales. Las cantoneras públicas estaban sometidas a la legislación sobre prostitución, comerciaban con su cuerpo en el burdel y dentro de la *putería*, pues sabían que de lo contrario tendrían que pagar multas económicas e, incluso, podrían llegar a ser azotadas públicamente. Estas mujeres corrían menos peligros, pero ganaban mucho menos dinero que las bagasas clandestinas:

la discrepancia de ganancias entre unas y otras se comprueba en un documento de Valladolid de 1430, que diferencia a las «mujeres mondarias» de las «mujeres mondarias encubiertas», e indica que éstas llegaban a cobrar precios de hasta 30, 40 y 50 maravedís por cliente, cantidad verdaderamente elevada, si consideramos que en las *Ordenanzas de Bujía* de 1535-1540, las mujeres públicas del burdel no cobran más de 12 maravedís por el ayuntamiento de una hora<sup>21</sup>.

A finales del siglo xv, se empieza a perseguir con más fuerza la prostitución clandestina en toda la península, como muestra la legislación conservada<sup>22</sup>. Y uno de los principales motivos de esa persecución es economi-

19.— Para María Asenjo, la marginación del burdel es más un fenómeno de la Edad Moderna, como podemos ver en su artículo «La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*», *Celestinesca* 32 (2008), pp. 13-35.

20.— Juan Torres Fontes, «Los Fajardo en los siglos xiv y xv», *Miscelánea Medieval Murciana*, 4 (1978), pp. 108-176. Andrés Moreno Mengíbar & Francisco Vázquez García, «Formas y funciones de la prostitución hispánica en la edad moderna: el caso andaluz», *Norba. Revista de Historia* 20 (2007), pp. 53-84.

21.— Lacarra (1993), p. 39.

22.— María Eugenia Lacarra, «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, eds. R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera, València, Universitat de València, 1992, pp. 267-278; María Eugenia Lacarra, «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo xv y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas», pp. 33-78; Roger Benito Julià, «La prostitución y la alcahuetería en la Barcelona bajomedieval (siglos xiv-xv)», *Miscelánea Medieval Murciana* xxxii (2008), pp. 9-21; María del Carmen García Herrero, «Prostitución y amancebamiento en Zaragoza a

co, puesto que las autoridades obtienen pingües beneficios monetarios en sus burdeles controlados y la prostitución clandestina supone una fuerte competencia para ellos y les hace recaudar menos dinero<sup>23</sup>.

Resultará bastante complicado evitar que estas mujeres ejerzan la prostitución fuera de la mancebía, en ventas, casas de alcahuetas —como es el caso de Elicia— o en sus propias casas —en el caso de Areúsa—; a pesar de los constantes controles y la periódica comparecencia de vecinos y hosteleros para dar información sobre las rameras clandestinas y los que viven a costa de ellas: rufianes o alcahuetas<sup>24</sup>.

Areúsa pertenece, sin duda, a ese grupo de prostitutas clandestinas, pero dentro del mismo existen distintas categorías: cantoneras, rameras o mujeres enamoradas. Dice Lacarra que:

mientras las primeras ejercían su oficio en la calle, las otras realizaban su trabajo preferentemente en la casa de una alcahueta o en su domicilio particular. Esta última era una forma de prostitución mucho más discreta, selecta y mejor remunerada, que tenía lugar con clientes «honrados». El comercio no se reducía exclusivamente a la posesión sexual, sino que también conllevaría un simulacro de relación afectiva<sup>25</sup>.

Así que nuestra ramera pertenece al grupo de las *mujeres enamoradas* —un equivalente a la alta prostitución actual o prostitución de lujo—, como también confirma Sosia al final del acto XIV: «Allí mora una hermosa muger, muy graciosa y fresca, *enamorada, medio ramera*; pero no se tiene por poco dichoso quien la alcanza tener por amiga sin gran escote, y llámase Areúsa»<sup>26</sup>, y su compañía, a pesar del alto precio, parece estar bastante cotizada entre los hombres.

---

finde de la Edad Media», *En la España Medieval* 12 (1989), pp. 305-322; Moreno Mengíbar & Vázquez García (2007).

23.— Según nos muestra Ian Michael, el negocio de la mancebía en la ciudad de Salamanca a finales del siglo xv, suponía unos ingresos anuales de 100.000 maravedís para García de Albarrátegui, una renta anual de 15.000 maravedís para el concejo de la ciudad y 7.000 para el padre de la mancebía —también conocido como ‘padre putas’— que era el encargado de recibir un porcentaje de lo que cobraban las prostitutas a los clientes. Ian Michael, «Por qué Celestina muda de casa», *Literatura Medieval. Actas do iv Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. III, pp. 69-89. Véase también Torres Fontes (1978).

24.— García Herrero (1989), pp. 308-309.

25.— Lacarra (1992), pp. 272-273. Cuando, más adelante, analicemos la caracterización del personaje de Areúsa, realizaremos algunas consideraciones sobre el personaje del soldado que se menciona en el séptimo acto.

26.— Peter E. Russell (ed.), *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 516-517. Todas las citas de la obra se harán por esta edición. La cursiva es nuestra.

Puesto que Areúsa ejerce la prostitución de forma más discreta y clandestina —como mujer *enamorada*— es lógico que tenga miedo de que sus vecinas se enteren de que Pármeno está en su casa, en el acto VII: «Tengo vezinas envidiosas: luego lo dirán» (p. 375). O que la propia Celestina le pida a Pármeno que entre despacio en la casa de Areúsa, porque no quiere que sus vecinas les oigan (también en el acto VII)<sup>27</sup>: «Entremos quedo; no nos sientan sus vezinas» (p. 370). Las mismas vecinas que Celestina parece usar como amenaza velada para que Areúsa se acueste con Pármeno sin cobrar: «Ya sabes lo que de Pármeno te ove dicho. Quéxame que aún verle no quieres. No sé por qué, sino porque sabes que le quiero yo bien y le tengo por hijo. Pues, por cierto, de otra manera miro yo tus cosas, que hasta tus vezinas me parescen bien y se me alegra el corazón cada vez que las veo, porque sé que hablan contigo»<sup>28</sup>.

### *El nombre de Areúsa*

Pero, Areúsa, no es solo una mujer o una prostituta, también es un personaje literario y como tal ha de ser considerado. Cuando a finales del siglo pasado Paolo Cherchi se acercaba a la «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil»<sup>29</sup>, nos recordaba que «el autor impone los nombres a sus personajes pensando en describir a través de ellos su carácter o por lo menos unos rasgos destacados» y que durante la Edad Media el nombre propio en literatura adquirió cierta importancia, por lo que esta tradición estaba bien arraigada cuando Rojas escribió *La Celestina*.

Al acercarse Cherchi al nombre de Areúsa dice que:

el problema más serio es el de Areúsa. Que yo sepa no se le ha encontrado sentido alguno. Tiene aire de clásico, pero ¿de dónde lo sacó Rojas? ¿Es una corrupción de Aretusa, nombre de una ninfa marina, con alusión al hecho de que Celestina la llame “sirena” la primera vez que Areúsa sale en la escena? ¿O es una construcción etimológica basada sobre el verbo *areo*, es decir, “ser sediento”? Esta segundo hipótesis es la más verosímil porque indicaría una cualidad de la ramera. De todos modos vemos que otra vez una persona baja se oculta detrás de un nombre que sabe a mitología o a antigüedad ilustre<sup>30</sup>.

27.— David Hook, «Areúsa and the neighbors», *Celestinesca* 23.1-2 (1999), pp. 17-20.

28.— Russell, pp. 374-375. La cursiva es nuestra.

29.— Paolo Cherchi, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luís Canet, Valencia, Universitat de Valencia, 1997, pp. 77-90.

30.— Paolo Cherchi (1997), pp. 86-87.

En el 2001, Kurt y Theo Reichenberger aseguraban que el nombre de nuestra prostituta era —efectivamente— de procedencia mitológica y que el uso de esta nomenclatura era irónico o sarcástico, puesto que en el nombre de Areúsa y en su actitud como personaje no hay ningún reflejo del mito original<sup>31</sup>.

Desde nuestro punto de vista de lector, también nos hemos inclinado a pensar que el origen del nombre de Areúsa estaba en la mitología. Su nombre procedería del de un ser fantástico femenino: Aretusa, una ninfa. Pero pensamos que no solo debemos fijarnos en el nombre y en su origen para analizar mejor al personaje, creemos que también es aconsejable —por lo menos en el caso que nos ocupa— fijarse en la representación fantástica que hay tras el nombre, es decir, en la ninfa y en lo que este ser fantástico femenino significa.

En el libro quinto de las *Metamorfosis* de Ovidio<sup>32</sup> se nos cuenta la historia de esta bella ninfa de la Acaya, que —cansada y acalorada— se desnuda para refrescarse en un riachuelo; y su belleza es tal que el mismo río Alfeo se dirige a ella y la persigue para unirse sexualmente. Aretusa huye desnuda y le suplica a Diana, diosa de la que era armera, que la socorra. Diana la cubre con una espesa nube para que Alfeo —que se había transformado en hombre para perseguirla— no la encuentre, pero —cuando la nube desaparece— en el lugar de la ninfa Aretusa hay una fuente. Alfeo se da cuenta en seguida de que el agua cristalina de la fuente es su amada Aretusa y se transforma nuevamente en río para poder unirse a ella. Diana, queriendo protegerla en todo momento, le abre un surco subterráneo para que huya y siguiendo el curso del Mediterráneo aparece en la *Ortigia* de Siracusa (Italia). Alfeo, tenaz en su persecución, la sigue y aparece en el puerto de Siracusa. Según Alejandro Dumas:

Aretusa sostuvo siempre que no había encontrado a Alfeo en su viaje submarino; pero por más que juró la pobre ninfa, semejante vecindad no dejaba de ser bastante para comprometerla. Desde entonces, siempre que se hablaba de la castidad de Aretusa delante de Neptuno y Anfítrite, los dos augustos esposos sonreían de modo que hacía

31.— Kurt y Theo Reichenberger, «Fernando de Rojas como comentarista político: acerca de la elección de nombres para los personajes en *La Celestina*», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta, F. Cantalapiedra, Kurt Reichenberger & J. Snow, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, pp. 225-250.

32.— Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 2007, pp. 188-190. Por otra parte, no podemos olvidar que Aretusa, según el relato de Ovidio, fue la que comunicó a Ceres que Proserpina estaba en el infierno y gracias a su aviso Ceres pudo salvar a su hija. Por lo que Aretusa será quien propicie su salvación.

creer sabían más que lo que querían decir sobre el paso del río y de la fuente a través de su líquido reino<sup>33</sup>.

Si al dato etimológico le unimos la descripción que de ella hace Celestina en el acto VII, escena 2ª, en el que la vieja —al encontrarla desnuda de cintura para arriba— compara a Areúsa con una sirena: «Acuéstate y métete debaxo de la ropa, que paresces serena» (p. 371) y la inicial actitud de inocencia y castidad que muestra Areúsa en sus palabras primeras<sup>34</sup>, podemos pensar que detrás del nombre de la prostituta hay algo más que una referencia a la antigüedad clásica, que tras él está la sugerencia de una idea, de un símbolo, de una representación física e, incluso, psicológica.

Veamos, pues, qué ideas existen sobre estos seres femeninos —fantásticos e inquietantes— del mundo acuático, que puedan ayudarnos a comprender mejor el personaje literario de Areúsa.

### *Los espíritus elementales: ninfas y sirenas*<sup>35</sup>

Existe una gran confusión en torno a estos seres elementales femeninos, porque bajo el término de sirena se ha englobado a personajes sobrenaturales diferentes entre sí. En muchos mitos y leyendas se usa el término de sirena tanto para referirse a estas, como para referirse a las ninfas, las náyades, las ondinas<sup>36</sup> o las nereidas<sup>37</sup> y oceánidas; ya que lo que tienen en común es que son seres femeninos acuáticos, criaturas perturbadoras y fascinantes, de extraordinaria belleza y atractivo, que hacen que los seres mortales se sientan fuertemente atraídos por ellas.

La confusión no solo atañe a su denominación, también está presente en sus orígenes, pues hay dudas sobre quiénes son sus progenitores<sup>38</sup> y

33.— Alejandro Dumas, *Impresiones de viaje. El Speronare*, Madrid, Establecimiento tipográfico D. F. de P. Mellado, 1857, p. 77.

34.— Ese fingimiento de pureza y castidad inicial del personaje de Areúsa nos recuerda también a la pobre ninfa Aretusa, que juraba que no se había *encontrado* con Alfeo en su viaje submarino.

35.— La bibliografía sobre el asunto es extensa. Indicamos al final de nuestro trabajo los estudios que más nos han ayudado a configurar una imagen y una interpretación de estos mágicos seres femeninos.

36.— Ninfa, náyade u ondina son nombres diferentes que designan a un mismo ser elemental, de extrema belleza, que vive en fuentes, manantiales o ríos y que puede ser zoomorfa, bien porque tenga patas de cabra o cola de serpiente, como Melusina. Son mujeres, que —al igual que las sirenas— se consideran peligrosas para los varones.

37.— Las nereidas no suelen tener cola de pez, aunque son mujeres jóvenes y bellas, y habitan en mares menores. Su nombre significa *mojadas* y, al contrario que las sirenas, suelen salvar a los marineros de los peligros que les acechan en el mar. Aunque también son inmortales, como las sirenas.

38.— Desde la mitología griega se atribuye su paternidad a Aqueloo, la divinidad fluvial más antigua de Occidente. Aunque Sófocles dice que su padre es Forcis, el padre de las gracias. Y otros indican como progenitor a Nereo. Lo único que queda claro es que su padre era un dios,

sobre su forma dual: mitad mujer-mitad animal (en los inicios pájaro y después pez, la forma en que las conocemos actualmente).

Las sirenas son símbolos de tradición milenaria y seres pertenecientes a las mitologías más antiguas, como la egipcia, que a través de la mitología griega pasaron al imaginario cristiano. En realidad, el análisis del mito de las sirenas entraña una cierta complejidad, ya que, a pesar de existir patrones comunes y universales con respecto a ellas, también hay rasgos que han ido modificando o sumándose al concepto inicial de sirena y que han provocado una evolución periódica de este mito. De forma sincrética, intentaremos dar una visión global sobre el mito de la sirena.

En la antigüedad griega<sup>39</sup> nacieron como mujeres-pájaro, con la mitad superior del cuerpo con rasgos de hermosa doncella y la parte inferior de pájaro. Homero no llega a describirlas físicamente en la *Odisea*, pero habla de sus encantos funestos:

Tendréis que pasar primero cerca de las Sirenas, que encantan a cuantos hombres se les acercan. ¡Loco será quien se detenga a escuchar sus cánticos, pues nunca festejarán sus mujeres y sus hijos su regreso al hogar! Las Sirenas lo encantarán con sus frescas voces. La pradera donde habitan tiene a su alrededor una orilla blanqueada por los huesos de los hombres cuyas carnes se pudrieron...<sup>40</sup>.

Apolonio de Rodas dice que en su aspecto son semejantes en una mitad a los pájaros y en parte a muchachas: «En parte tenían apariencia de aves y en parte semejaban a jóvenes muchachas»<sup>41</sup>. Mientras que Ovidio dice en el libro v de la *Metamorfosis* que tienen patas de ave, plumaje dorado y cara de doncella. El *physiologus*, del siglo II de nuestra era, también las describe con forma humana hasta el ombligo y forma inferior de volátil. M<sup>a</sup> Cruz García Fuentes justifica que la forma física de mitad mujer, mitad pájaro se puede deber a la habilidad canora de las sirenas, que es una cualidad propia de los pájaros<sup>42</sup>. Así que «en la Antigüedad [principalmente griega] las Sirenas son mujeres-pájaro, que destacan por la belleza y armonía de su canto, encargadas de conducir las almas de los

---

hecho que las dota de inmortalidad. La maternidad de las sirenas se atribuye a una Musa. Apolonio de Rodas (*Argonáutica* iv, verso 893 y siguientes) la atribuye —concretamente— a la musa Terpsícore. Otros a Melpómene y algunos a Calíope.

39.— Parece que los griegos se inspiraron en figuras funerarias egipcias con cabeza humana y cuerpo de pájaro, que representaban la separación del alma y el cuerpo.

40.— Homero, *Odisea*, Madrid, Edaf, 2004, canto xii, p. 244.

41.— Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, ed. Manuel Pérez López, canto iv, Madrid, Akal Clásica, 1991, p. 323.

42.— M<sup>a</sup> Cruz García Fuentes, «Algunas precisiones sobre las sirenas», *Cuadernos de Filología Clásica* v 1973, p. 109.

difuntos al Hades, siendo al mismo tiempo raptoras de hombres, a los que capturan y devoran»<sup>43</sup>.

Parece que en época muy temprana empieza la transición de la sirena como mujer-pájaro a mujer-pep, pues se conserva en el Museo Nacional de Atenas un vaso de Megara del siglo II a. C. en que se representa el tema de Ulises y las Sirenas, y estas —en lugar de ser pájaros— son mujeres con cola de pep que salen de las olas<sup>44</sup>. Y que el primer texto que habla de la sirena como mujer pep es el *Liber monstrorum*, cuya datación —aún dudosa— estaría entre los siglos VI y VIII d. C.:

VI. De Sirenis. Sirenae sunt marinae puellae quae navigantes pulcherrima forma et cantu mulcendo decipiunt et a capite usque ad umbilicum sunt corpore virginali et humano generi simillimae, squamosas tamen piscium caudas habent, quibus semper in gurgite latent<sup>45</sup>.

García Fuentes atribuye la transformación de las sirenas en mujer-pep a la confusión que se produce entre sirenas y Górgonas<sup>46</sup>, que provocaría la adopción de cola de pep en la representación de las sirenas. Y concluye que:

el pueblo interpretó el aspecto físico de las Sirenas sobre la base de su asociación genealógica con Górgonas, con Tritón y también tratando de explicar lógicamente la expresión *praecipitarunt se in mare*, todo lo cual habría motivado la evolución hasta la forma de mitad mujer, mitad pep. Especialmente el último de los condicionamientos se familiarizó tanto que oscureció la forma originaria, desconocida ya en la Edad Media y que muy poca gente reconoce mucho menos hoy día<sup>47</sup>.

43.– Fernando Pérez Suescun & M<sup>a</sup> Victoria Rodríguez López, «Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica», *Anales de Historia del Arte* 7 (1997), p. 56.

44.– El dato lo ofrece Meri Lao, *Las Sirenas. Historia de un símbolo*, México, ediciones Era, 1995, p. 81. Que también menciona y muestra una lucerna romana del siglo II d. C. en la que la sirena aparece con forma de pep.

45.– *Liber monstrorum*, ed. Franco Porsia, Bari, Dedalo Libri, 1976, p. 148. Algunos se refieren a esta obra con el título *De monstis*.

46.– García Fuentes (1973), p. 112: «En un principio las Górgonas eran terribles demonios que vivían en el mar... La Medusa, la Górgona por excelencia, en un primer momento era incluso bella, y por lo tanto enamoró a Poseidón, pasión ésta que habría de acarrear la pérdida de la joven, puesto que la rabia de Atenea haría que sus cabellos se transformasen en serpientes y que su belleza se transformase en lo contrario. Posiblemente la idea de la belleza de las Górgonas fuera debida a una previa confusión con las Sirenas, de la misma manera que en la otra dirección se les atribuía a estas últimas la cola de pep. Y aceptada esta interpolación de formas y caracteres, no queda sino pensar que la fecha del cambio debió de ser hacia el último tercio del siglo II o primero del siglo III».

47.– García Fuentes (1973), pp. 115-116.

María José Pena también deduce que «la evolución iconográfica tiene una cierta lógica: las sirenas están siempre ligadas a un relato marítimo... incluso Ovidio dice que desearon tener alas para posarse sobre las olas... se *suicidaron* tirándose al mar... La realidad es que todo las relaciona con el mar»<sup>48</sup>.

Así que —a pesar de que en las culturas griega y romana predominan las sirenas con forma de pájaro— la Edad Media estará dominada por sirenas con cola de pez<sup>49</sup>, que adornan iglesias, libros y el imaginario popular; y las sirenas pájaro irán ocupando, poco a poco, un segundo plano, si bien su presencia en los *Bestiarios* medievales se mantendrá.

Aunque lo más curioso es que, desde muy pronto, también tenemos testimonios que consideran meretrices a las sirenas. María José Pena aporta ejemplos textuales desde el siglo II después de Cristo: un interesante texto griego de Heraclio Paradoxógrafo (siglo II-III d. C.) que dice que «eran de naturaleza doble, pues tenían patas de ave y el resto del cuerpo de mujer... En realidad, eran unas heteras célebres... bellísimas, que devoraban la fortuna de quienes se les acercaban»; según Plutarco son pequeñas heteras que infunden amor por lo divino y hacen olvidar lo humano; Libanio también las llama «heteras melodiosas»<sup>50</sup>. Pero los testimonios más conocidos, a este respecto, son los de Servio Honorato, que a finales del siglo IV dice que «secundum veritatem meretrices fuerunt quae transeuntes quoniam deducebant ad egestatem, his fictae sunt inferre naufragia»<sup>51</sup> y San Isidoro de Sevilla, que algunos siglos antes también había dicho que las sirenas eran en realidad unas meretrices que llevaban a la ruina a quien pasaba cerca de ellas. Idea que recogió la Edad Media y que transmitió al Renacimiento por medio de la emblemática, como bien muestra el emblema 115 de Alciato: «Es mujer seductora... atraen a los hombres con su belleza, sus palabras, su pureza de corazón... Ulises las esquivó: es decir, que los doctos no tienen nada que hacer con las putas»<sup>52</sup>.

Ante todo, las sirenas son seres dobles, híbridos, mitad mujer, mitad animal, seres divididos en los que coexisten dos identidades. Su ambigüedad será también la nota dominante en su interpretación simbólica. Pues esa dualidad las dota de una fuerza sobrenatural, de un poder de seducción tan extraordinario que provoca que nunca veamos la representación de una sirena que persigue a los hombres; la sirena espera tranquilamente en su isla, el hombre es el que se acerca hasta ella... y, por tanto, el que debe huir de este atractivo señuelo.

48.— M<sup>a</sup> José Pena Gimeno, «Sirenas de ayer, sirenas de siempre. A propósito de un *racconto* del príncipe Giuseppe Tomasi di Lampedusa», *Faventia: Revista de Filología Clàssica* 29.1 (2007), p. 126.

49.— También se habla de sirenas-caballo o de sirenas-toro, como podemos comprobar en el trabajo de Fernando Pérez Suescun & M<sup>a</sup> Victoria Rodríguez López (1997), pp. 55-66.

50.— M<sup>a</sup> José Pena Gimeno (2007), pp. 124-125, n. 3.

51.— M<sup>a</sup> Cruz García Fuentes (1973), p. 109, n. 8.

52.— Alciato, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993, p. 152.

### Las sirenas como símbolo

El símbolo es el resultado de nuestra percepción e interpretación del mundo, lo que hace que la naturaleza se vaya cargando de una gran cantidad de simbolismos, que en el fondo son un reflejo de la moral imperante en cada momento de la historia. Por ello, es posible que tras la representación de la sirena se oculte una percepción de la realidad cargada —en mayor o menor cantidad— de moral y un símbolo de tradición milenaria, colmado de interferencias y generoso en significados.

Como bien dice José Manuel Pedrosa, «ningún acercamiento a estos mágicos seres puede olvidar la tradición griega, que acuñó de forma indeleble algunos de los rasgos con que han seguido siendo imaginadas y representadas las sirenas durante milenios»<sup>53</sup>. Desde la *Odisea* de Homero, escrita hacia el 850 a. C., las sirenas han sido el símbolo mitológico de las artes seductoras y de los engaños femeninos. Homero dotó de individualidad e independencia a estos seres, pues eran los únicos habitantes de una isla en la que descansaban los huesos de los incautos navegantes que hasta allí acudían atraídos por sus bellas melodías, que llegaban a considerarse infernales por su poder de atracción y porque eran la perdición del varón. La prevención es la mejor arma contra los cantos de sirena<sup>54</sup>, pues sólo un ser extraordinario —como Ulises— es capaz de evitar la tentación que supone la sirena. Esto hará que Ulises, en la cultura medieval, pase a ser el símbolo del buen cristiano que por su prudencia consigue vencer a las tentaciones, sin apartarse del buen camino.

Su imagen estereotipada es la de una hermosa mujer (cuyo único defecto físico es ser un animal de cintura para abajo), que tiene una dulce y melodiosa voz en la que concentra todo su poder, pues con su voz puede hechizar y hacer enloquecer a los hombres. Símbolo, pues, de la lujuria, la hermosura traicionera, los placeres eróticos, la voluptuosidad, la tentación, la seducción mortal, el pecado... y, yendo un poco más allá, llegarán a ser un símbolo de las prostitutas, como vimos anteriormente.

Dice Mercedes Madrid que «las sirenas encabezan una larga lista de figuras femeninas en las que, bajo la imagen seductora de la belleza femenina, se esconde la más terrible de las muertes, evidenciando los aspectos más inquietantes (y quizás por ello más fascinantes) de la representación de la feminidad que los griegos construyeron»<sup>55</sup>.

En la iconografía del Renacimiento también se vinculó a las sirenas con el placer y el engaño. Por lo que pasarán a ser una representación del *Eros*.

53.— José Manuel Pedrosa, *El libro de las sirenas*, Almería, Ayuntamiento de Roquetas de Mar, 2002, p. 30.

54.— Desde entonces, la expresión *cantos de sirena* paso a significar «Discurso elaborado con palabras agradables y convincentes, pero que esconden alguna seducción o engaño» (DRAE).

55.— Mercedes Madrid (1999), p. 74.

Esto ha llevado a que en la mayoría de los casos se relacione a las sirenas con lo negativo, se las vea como a un ser maléfico del que hay que huir: «Fue frecuente la asociación de las sirenas con la figura de Satán, haciendo espíritus diabólicos de estos seres híbridos, símbolos del vicio y la voluptuosidad»<sup>56</sup>. Aunque también es verdad que no todo es negativo en este símbolo, pues fue considerado una representación de la sabiduría<sup>57</sup>; sus voces también expresan conocimiento y, según se mire, esa sabiduría puede provocar rechazo en una sociedad patriarcal, dominada por los varones que, como ya vimos, no creen que la sabiduría sea una de las cualidades de la mujer.

Como bien dice Pedraza, de todas las explicaciones que el mundo griego dio sobre la sirena imperó la que las convierte en una metáfora de la atracción sexual, que hace que el varón caiga irremediabilmente en manos de la mujer<sup>58</sup>.

Pero no debemos olvidar que antes de identificar a las sirenas con las artes de seducción, también se les atribuía una función telúrico-sepulcral, eran las encargadas de conducir las almas de los muertos; lo que también les atribuye una relación especial con *Thánatos*.

Las sirenas:

pueden representar lo inferior en la mujer y a la mujer como lo inferior... Son también símbolos del deseo, en su aspecto más doloroso que lleva a la autodestrucción, pues su cuerpo anormal no puede satisfacer los anhelos que su canto y su belleza de rostro y busto despiertan. Parecen especialmente símbolos de las «tentaciones» dispuestas a lo largo del camino de la vida (navegación) para impedir la evolución del espíritu y «encantarlo», deteniéndolo en la isla mágica o en la muerte prematura...<sup>59</sup>.

Para Nadia Julien:

En el plano simbólico, las doncellas de agua son los abismos del inconsciente; aunque antiguamente revistieran el significado muy real de las seducciones y los peligros de la navegación, hoy se consideran como símbolo de la fascinación mortífera del deseo, de la atracción que

56.– Josemi Lorenzo Arribas, «El canto que encanta. Las sirenas en la tradición hispana antigua y medieval», *Mirabilia* 7 (2007), p. 50.

57.– Las sirenas le prometieron a Ulises la sabiduría y el conocimiento, y dicen conocer todas las cosas que ocurren en la tierra. Por ese motivo se cree que Ulises quiso ir tras ellas. De forma minoritaria, los tratadistas medievales mantuvieron la idea de que las sirenas estaban vinculadas a la sabiduría

58.– Pilar Pedraza, «El canto de las sirenas», *Fragmentos. Revista de Arte* 6 (1985), p. 32.

59.– Cirlot (1997), pp. 419-420.

ejerce la «mujer fatal», la seductora perversa y cruel que acarrea la muerte física o espiritual... la sirena es la imagen de las tentaciones que brotan de las fuerzas inconscientes y que encontramos en el camino de la evolución individual o de la iniciación<sup>60</sup>.

Mientras que para Lao, las sirenas «son todo lo contrario del reposo del guerrero o del puerto seguro»<sup>61</sup> y siempre «llaman al hombre para pedirle que abandone lo que es, para que se vuelva un tráfugo. Tenerle miedo a las Sirenas significa tener... miedo a lo desconocido»<sup>62</sup>.

Con todo esto, llegamos a la conclusión de que la sirena es un ser de marcada individualidad, con el don de la palabra, poseedor de conocimiento y en el que se funden el *Eros* y el *Thánatos*, tan presentes en los estudios freudianos. Por tanto, una metáfora de los peligros que en sí encierran las mujeres y una forma de simbolizar la concepción de la mujer a lo largo de los tiempos por parte del patriarcado.

Y ahora, nos asalta una duda: ¿Es posible que tras la caracterización del personaje de Areúsa se esconda la simbología de la sirena? ¿Y que esa simbología de la sirena no sea otra cosa que la idea que se tiene de la mujer a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento? Adelantaremos la respuesta: para nosotros, sí. Veamos por qué.

### Caracterización de Areúsa<sup>63</sup>

Si rastreamos el texto, localizamos una buena cantidad de datos que nos suministran las referencias caracterizadoras del personaje de Areúsa, más complejo psicológicamente de lo que podríamos pensar *a priori*.

En la escena décima del primer acto, se menciona por primera vez en la obra a Areúsa, dentro de una conversación entre Celestina y Pármeno, en la que la vieja está intentando atraer al joven criado a su causa. Y en esta escena se dice de Areúsa que es prima de Elicia e hija de Eliso; más adelante —en la escena tercera del acto xv— ella misma dirá que su ma-

60.—Nadia Julien, *Enciclopedia de los mitos*, Barcelona, Swing, 2008, p. 351.

61.—Lao (1995), p. 27.

62.—Lao (1995), p. 29.

63.—Desde nuestro punto de vista, interpretaciones sobre el personaje de Areúsa, como la realizada por Lida de Malkiel, ya han sido superadas. Quedando claro que no hay ninguna confusión entre el carácter de Elicia y el de Areúsa (M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, capítulo xvii). Así mismo, tampoco consideramos que Rojas atribuya dos papeles distintos a Areúsa, uno en la *Comedia* y otro en la *Tragicomedia*, como ha señalado recientemente Bienvenido Morros, al indicar que en la primera asume el estatuto de manceba y en la segunda el de prostituta clandestina (Bienvenido Morros Mestres, «Areúsa en *La Celestina*: de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», *Anuario de Estudios Medievales* 40.1 (enero-junio de 2010), pp. 355-385).

dre era una pastelera<sup>64</sup>, sin precisar mucho más. Como vemos, no son muchos los datos que tenemos sobre los orígenes de Areúsa<sup>65</sup>.

Parece que a Pármeno —a quien se ha descrito poco antes como un adolescente en plena fase de descubrimiento del deseo y la sexualidad<sup>66</sup>— le maravilla la joven y se ha fijado en ella con anterioridad, así que Celestina le promete conseguírsela, para así lograr que el joven criado entre en el negocio: «Pues tu buena dicha quiere [que] aquí está quien te la dará» (p. 260). Tras estas palabras asistimos a una interesante conversación en la que Pármeno dice que la lujuria y la avaricia hacen mucho mal; y dejarse llevar por el deleite va contra la virtud. A pesar de que el joven sostiene estas ideas, la vieja conseguirá convencerle para que entre en el negocio, por lo que Pármeno dejará el camino de la virtud para dirigirse al camino del deleite, de la lujuria y la avaricia, que tiene parada en casa de Areúsa, nuestra sirena particular.

En la primera escena del acto III, Celestina, esta vez en conversación con Sempronio, vuelve a mencionar a Areúsa. La vieja habla de ella como si fuera una moneda de cambio, que le entregará a Pármeno para que este se avenga a entrar en sus negocios.

Y será, una vez más, en una conversación entre Pármeno y Celestina, cuando se vuelva a hablar de Areúsa antes de que ella aparezca en escena. Pármeno, mucho más espabilado que en el primer acto, le dice a Celestina que olvide negocios pasados, pues los que a él le interesan son los presentes: «Bien se te acordará, no ha mucho que me prometiste que me harías haver a Areúsa, quando en mi casa te dixes como moría por sus amores» (p. 369). Conseguir a Areúsa es *su negocio* y la vieja le dice que ha hablado tres veces con ella y cree que ya estará lista para acceder a sus deseos<sup>67</sup>; aunque Pármeno sigue mostrando cierta desconfianza en conseguir su empresa, pues tiene a Areúsa por mujer inalcanzable, a la que es difícil —incluso— dirigirle la palabra.

64.— Lo más probable es que la madre también se dedicara a la prostitución, pues *pastelera* era uno de los muchos eufemismos usados en la época para referirse a las rameras.

65.— Recordemos que también existen pocos datos y confusos, sobre los orígenes de las sirenas. Y que desde el *Libro de Enoch* se extendió la idea de que el origen de las sirenas estaba en una maldición y Areúsa dice en el acto séptimo que su mala dicha es culpa de una maldición mala que sus padres le echaron (Russell, p. 374).

66.— Russell, p. 253: «CEL.— [...] Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan; ¡mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga! PÁR.— ¡Cómo cola de alacrán!».

67.— En relación con el dato de las tres veces que Celestina dice haber hablado con Areúsa, Bienvenido Morros opina que «Materialmente no ha habido tiempo ni para que la alcahueta pudiera haber visto antes a Areúsa» y que es una incongruencia más del autor (Morros, p. 364). Por nuestra parte, seguimos considerando válido el análisis de Peter Russell respecto a la cuestión del tiempo en la obra: «Otras características de la técnica narrativa de *LC* también reflejan innovaciones introducidas por las comedias italianas. La duración de la acción es con frecuencia incierta o difícil de justificar en términos lógicos. La exactitud temporal con frecuencia preocupa poco a los autores italianos. Lo mismo puede decirse de *LC*» (Russell, p. 50).

Tras llegar a la puerta de la casa de Areúsa, la vieja le pide que no haga ruido, para que no les escuchen las vecinas<sup>68</sup>, y que espere en el hueco de las escaleras mientras ella sube a hablar con la joven. En las escenas segunda y tercera del acto VII irrumpe Areúsa en persona, que parece no ser la *mansa moneda de cambio* de la que hablaba la vieja en el tercer acto y en su segunda frase nos descubre claramente su personalidad: «ARE. (*Aparte*) ¡Válala el diablo a esta vieja! ¿Con qué viene como huestantigua a tal ora? (*En voz alta*) Tía señora, ¿qué buena venida es ésta tan tarde? Ya me desnudava para acostar»<sup>69</sup>. La joven se comporta con falsedad ante Celestina, aunque le molesta su presencia la trata con respeto y no tiene reparos en hacerle notar que es un poco tarde para hacer visitas. De dos maneras intenta deshacerse de la alcahueta: primero señalándole que está desnuda para acostarse y después diciéndole que está enferma del mal de la madre<sup>70</sup>: «ARE. [...] que me siento mala oy todo el día [...]» (p. 371).

Es también en el principio de su presentación, cuando —al meterse desnuda en la cama y taparse la parte inferior del cuerpo con las sábanas— Celestina la compara con una sirena. Podía haberle dicho, simplemente, que estaba hermosa u omitir la comparación. Sin embargo, utiliza el término sirena, en una escena que se nos antoja cargada de sensualidad. Para nosotros, este hecho no pretende transmitir sólo la idea de belleza y sensualidad que van aparejadas a la sirena y que se le atribuye, en este caso, a Areúsa. También se nos está diciendo que Areúsa es una prostituta, pues —como ya vimos— a las meretrices también se las llamaba sirenas; y se nos está dando la clave de interpretación del personaje: Areúsa es el ser doble, falso en algunas de sus palabras y actuaciones, la encarnación de la lujuria, la seducción, el erotismo... es la mujer que con su voz —en este caso sus palabras— consigue todo lo que desea y que lleva a los hombres a la perdición, como confirmará ella misma al final del acto XVII: «ARE. [...] así salen de mis manos los asnos, apaleados como éste; y los locos, corridos; y los discretos, espantados; y los devotos, alterados; y los castos, encendidos» (p. 550); este es el caso de Pármeneo —al que seduce y aleja del camino de la virtud—, Sosia —a quien embaucará con sus palabras y seductoras insinuaciones— o Calisto —que probablemente pasó alguna vez por la cama de Areúsa y su muerte será, en parte, fruto de la venganza orquestada por ella—.

68.— Ya dijimos anteriormente, que por su condición de prostituta clandestina era menester tener cuidado con los vecinos, para que estos no la acusaran ante las autoridades.

69.— Russell, p. 371. Como vemos, son los hombres poco precavidos (Pármeneo, Centurio, Sosia) los que acuden a casa de Areúsa, ella les espera en su *isla*.

70.— Dedicaremos, a continuación, un apartado a la caracterización de Areúsa según sus patologías médicas.

En este acto se manifiesta que Areúsa vive sola e independiente en una casa de dos plantas —cercana a la de Calisto<sup>71</sup>—, que no tiene necesidades económicas, sus clientes disfrutan de su cuerpo y más de uno envidia su vida: «CEL. [...] Otro es el que ha de llorar las necesidades, que no tú. ¡Yerva pasce quien lo cumple! ¡Tal vida quienquiera se la quería» (p. 371); que es limpia y aseada, se preocupa por su casa, por sus ropas y por su persona: «CEL. ¡Ay, cómo huele toda la ropa en bulléndote! Aosadas, ¡que está todo a punto! Siempre me pagué de tus cosas y hechos, de tu limpieza y atavío. ¡Fresca que estás! ¡Bendígate Dios! ¡Qué sávanas y colcha, qué almoadas y qué blancura! [...]» (p. 371-372).

No es una ramera cualquiera, es una prostituta de categoría superior: «Sos. Señora, la fama de tu gentileza, de tus gracias y saber, buela tan alto por esta ciudad, que no debes tener en mucho ser de más conocida que conosciante, porque ninguno habla en loor de hermosas que primero no se acuerde de ti que de quantas son» (p. 545); tiene quince años y una belleza sin parangón: «CEL. [...] ¡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 ay en la ciudad tres cuerpos tales como el tuyo, en quanto yo conozco. No parece que ayas quinze años. ¡O, quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista! [...]» (p. 372).

Areúsa también dice tener un ‘amigo’ especial, un soldado que acaba de marcharse a la guerra, que le da todo lo que necesita, la tiene honrada (dato muy importante) y la trata como a una señora<sup>72</sup>. Es probable que la joven viviera amancebada con este soldado —que le servía de tapadera para realizar sus actividades de prostituta clandestina (la tenía *honrada*)— que estaría asunte con frecuencia por su profesión y que recibiría una parte de las ganancias de Areúsa<sup>73</sup>; aunque también pudiera ser que Areúsa estuviera jugando con nosotros y con Celestina y mienta descaradamente al decir que tiene un amigo especial, usando el tópico literario del amigo que se ha marchado a la guerra para excusarse ante la vieja<sup>74</sup>.

71.— Al final del acto XVI, Sosia y Tristán ven entrar a Elicia en casa de Areúsa desde una ventana de la casa de Calisto (Russell, p. 516). Por lo que vemos que Areúsa no se somete a las leyes marcadas por las autoridades —principalmente a finales del XV— y vive mezclada con los *buenos*, cerca de las casas de los nobles y, por tanto, confundida entre las mujeres *buenas*.

72.— Russell, p. 374.

73.— García Herrero (1989), p. 314: «En el siglo XV, el vocablo manceba se halla frecuentemente... también es nombrada manceba la hembra pública que mantiene relaciones con un amigo principal que se lleva parte o la totalidad de la ganancia que ella obtiene por la venta de su cuerpo».

74.— Como nos sugiere Emilio de Miguel, sería un caso muy similar al de las excusas empleadas por Melibea con Celestina en el acto IV.

Lo que nos parece poco probable es que Areúsa «encarne al prototipo de manceba que cohabita y reside con un hombre que la mantiene»<sup>75</sup>, para así no tener que dedicarse a la prostitución. En realidad, nos parece que la mención del soldado forma parte de la lista de excusas que la joven le pone a Celestina en un primer momento; ya que a pesar de los pretextos, la bella ramera no le hace ascos a Pármeno, ni al resto de galanes que la visitan: «ELL. [...] Quiera Dios que la halle sola, que jamás está desacompañada de galanes, como buena taverna de borrachos» (p. 543). Y aunque le diga a Celestina que tiene a quien dar cuentas<sup>76</sup>, declarará a continuación que no le preocupa el ruido que Pármeno haga esta noche, sino el que pueda hacer en las que están por venir: «No lo digo por esta noche, sino por otras muchas»<sup>77</sup>. Consideramos, pues, que Areúsa es una *muger enamorada*: «Allí mora una hermosa muger, muy graciosa y fresca, enamorada, medio ramera; pero no se tiene por poco dichoso quien la alcança tener por amiga sin gran escote, y llámase Areúsa» (pp. 516-517).

Aunque parece que, además de al soldado, también tiene que sufrir a Centurio, un rufián o alcahuete introducido en la *Tragicomedia*<sup>78</sup> y lleno de defectos físicos y morales, que provoca el enfado de Areúsa en el acto xv<sup>79</sup> y que, a primera vista, nos hace pensar que la joven ramera está sometida a él. No obstante, si profundizamos en nuestra lectura podemos ver que, en realidad, es Areúsa la que se aprovecha de él, como hará con otros personajes de la obra. La muchacha se muestra frágil y ofendida en su pelea con Centurio en el acto xv, se pregunta por qué está con esa persona llena de defectos, a la que constantemente ayuda y que no se digna a hacer por ella la única cosa que le pide. No nos queda muy claro cuál es el favor que tiene que hacerle a una legua de camino, pero la escena que monta esa gran actriz que es Areúsa ayudará a que Centurio se muestre

75.– Morros, pp. 360-361.

76.– Russell, p. 375.

77.– Russell, p. 375. Esta frase nos parece muy reveladora y creemos que demuestra que durante todo el encuentro entre Celestina y Areúsa, esta se hace la tonta y muestra unos falsos remilgos.

78.– La figura del alcahuete es clave en la prostitución que se realiza fuera de las mancebías, es el hombre que tiene mujeres públicas y vive de ellas. En los siglos xiv y xv hay normativas que regulan la expulsión de la ciudad de estos rufianes, que además de tener un oficio definido (panadero, molinero, zapatero...) explotan a las mujeres para redondear sus ingresos.

79.– Russell, pp. 520-521: «ARE.– Vete de mi casa, rufián, vellaco, mentiroso, burlador, que me traes engañada, bova, con tus ofertas vanas. Con tus ronces y halagos hasme robado quanto tengo. Yo te di, vellaco, sayo y capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mill maravillas labradas; yo te di armas y cavallo, púsete con señor que no le merescías descalçar; agora una cosa que te pido que por mía fagas, pónesme mill achaques. [...] Por qué jugaste tú el cavallo, tahúr, vellaco? Que si por mí no oviesse sido, estarías tú ya ahorcado. Tres vezes te he librado de la justicia, quatro vezes desempeñado en los tableros. ¿Por qué lo hago? ¿Por qué soy loca? ¿Por qué tengo fe con este covarde? ¿Por qué creo sus mentiras? ¿Por qué le consiento entrar por mis puertas? ¿Qué tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces açotado, manco de la mano del espada, treynta mugeres en la putería [...]».

—en la primera escena del acto XVIII— a su entera disposición para hacer por ella cualquier cosa que tenga que ver con su oficio (un desafío, matar a alguien...), pero no una caminata de una jornada. Ya en el acto XV, Areúsa piensa inmediatamente en Centurio para llevar a cabo la venganza y sus palabras demuestran la seguridad que tiene en sí misma y que en la pelea que acaba de tener con el rufián, ella es la que le ha tratado mal y no al revés. Y está bien convencida de que puede manejarlo a su antojo: «Y si pongo en ello a aquel con quien me viste que reñía quando entravas, si no sea él peor verdugo para Calisto que Sempronio de Celestina. Pues, ¡qué gozo avría agora él en que le pusiesse yo en algo por mi servicio, que se fue muy triste de verme que le traté mal! Y vería él los cielos abiertos en tornalle yo a hablar y mandar» (p. 527). Así que Areúsa, que siempre se mueve por el interés, le dice a Centurio que le perdona lo del otro día con la condición de que se venga de un caballero llamado Calisto: «CEN. [...] el braço me tiembla de lo que por ella entiendo hazer, que contino pienso cómo la tenga contenta y jamás acierto. La noche passada soñava que hazía armas en un desafío por su servicio, con quatro hombres que ella bien conoce [...] ARE. [...] Yo te perdono con condición que me vengues de un cavallero que se llama Calisto, que nos ha enojado a mi prima y a mí» (p. 554). Y, a pesar de que Centurio le encargará el trabajo a Traso y la Fortuna tendrá mucho que ver en la escena de la muerte de Calisto, la *vendetta* de Areúsa se cumplirá. Lo que nos muestra la capacidad suasoria de la prostituta y su habilidad para manipular a las personas e, incluso, al lector poco precavido, que piensa encontrarse ante una indefensa y manejable muchachita. Y Areúsa es todo menos una mujer indefensa y manipulable, es astuta e inteligente y sus armas son el poder de seducción, su capacidad de atracción, sus palabras y sus actos, y sabe perfectamente cuándo debe comportarse como una ingenua muchachita y cuándo debe mostrar su fuerte carácter y dotes de mando.

Cuando Celestina le pide que se acueste con Pármeno, Areúsa se comporta como una muchacha ingenua, que simula tener una relación estable e, incluso, pretende pasar por virtuosa. En ese momento, la ramera se está haciendo la dura con Celestina, para evitar cumplir los deseos de la alcahueta, a los que tendrá que acceder —sin más remedio— por las veladas amenazas de la vieja de delatarla ante sus vecinas y porque Celestina le promete que obtendrá favores de Calisto, al que la joven parece conocer bien: «sirven a este señor que tú conoces bien y por quien tanto favor podrás tener»<sup>80</sup>. La misma Areúsa confesará más tarde que se hacía la tonta ante Celestina: «que otra arte es ésta que la de Celestina; aunque ella me tenía por bova, porque me quería yo serlo» (p. 550). Como bien dice

80.—Russell, p. 375. Ese comentario da a entender que Areúsa y Calisto se conocen bien y ha podido existir alguna relación entre ellos en el pasado. ¿Era Calisto uno de los distinguidos clientes de la famosa Areúsa? ¿Uno de los dichosos que la alcanzó por 'amiga'? Si esto fuera así, encontraríamos un motivo más para la venganza de la ramera.

Snow: «en el acto VII ella, en su escena con Celestina, ‘hacía la boba’ a propósito y hasta irónicamente. Con arte hace lo que Celestina le aconseja no hacer. Y lo hace tan bien que Celestina no se entera de que tiene delante una rival en manejar  *fingidas razones, sofisticos actos...* esta mujer es una de las *nuevas maestras* de su oficio»<sup>81</sup>. Tras la muerte de Celestina, se nos empieza a manifestar con total libertad la auténtica Areúsa, que tomará el mando de la situación y hará que siga avanzando la acción de la obra.

Tras las fingidas reticencias iniciales, Areúsa accede a acostarse con el tímido Pármemo, que previamente ha vuelto a manifestar su fascinación por la bella ramera: «PÁR.– (*Aparte*) ¡Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto; que me ha muerto de amores su vista! Ofrécesle quanto mi padre te dexó para mí. Dile que le daré quanto tengo» (p. 378). Y que irónicamente nos adelanta su futuro: morir de amor<sup>82</sup>. La simple visión de la sirena Areúsa le atrae de forma inevitable y esa pasión irrefrenable le conducirá a la muerte, pues el hecho de conseguir sexualmente a Areúsa conlleva que el joven Pármemo tenga que asociarse con el codicioso Sempronio y la avara Celestina.

Pero antes de que esto suceda, disfrutaremos de las grandes pasiones sexuales de Areúsa y Pármemo, en las que la vieja Celestina pretende participar como convidado de piedra (acto VII, escena tercera); y de la lascivia y el insaciable apetito sexual de la joven, que, tras una noche de amor con Pármemo, en la que casi no ha dormido, pretende seguir el festín amatorio por la mañana, alegando que aún tiene mal de madre y necesita seguir copulando (acto VIII, escena primera).

El próximo encuentro entre Pármemo y Areúsa se producirá en el acto IX, en la comida a la que Areúsa es invitada por su nuevo amante. En el banquete descubriremos nuevas características de la personalidad de la ramera clandestina: es una mujer apasionada en la defensa y el ataque de determinados valores sociales. Arremete con virulencia contra Melibea, a la que describe llena de defectos, tal vez por sentir envidia de la relación que mantiene con Calisto, al que decía conocer muy bien: «No sé qué se ha visto Calisto, por que dexa de amar otras que más ligeramente podría haver y con quien más él holgasse» (p. 408). Denuncia a las mujeres de la clase alta o acomodada, porque su belleza es falsa, antinatural, fruto de su riqueza: «Las riquezas las hazen a estas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo» (p. 408); y por el trato que le dan a sus sirvientas: «Denostadas, mal tratadas las traen, contino sojuzgadas, que hablar delante dellas no osan. [...] Danles un ciento de açotes y échanlas la puerta fuera [...] Nunca oyen su nombre propio de la boca dellas [...] Y tras esto,

81.– Joseph Snow, «Lo teatral en *Celestina*: el caso de Areúsa», en «*La Celestina*» 1499-1999, eds. O. Di Camillo & J. O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, p. 216.

82.– Celestina también le dice a Areúsa un poco antes que sabe que no le querrá matar (a Pármemo). Russell, p. 378.

mill chapinazos y pellizcos, palos y açotes. No hay quien las sepa contentar, no quien pueda sofrillas» (pp. 415-417). Y defiende ferozmente su independencia y libertad, con ardientes discursos: «Por esto me vivo sobre mí desde que me sé conocer. Que jamás me precié de llamarme de otrie sino mía» (p. 415); «Por esto, madre, he querido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y cativa»<sup>83</sup>. La emancipación en cuestiones económicas es la que le reporta a Areúsa su independencia, verse libre de la autoridad<sup>84</sup>. Y esa liberación también la convierte en un peligro, porque no está cumpliendo con el papel social que le corresponde. Es decir, que la sirena Areúsa no solo es peligrosa por su poder de seducción fatal, también lo es por salirse del rol que la sociedad le ha asignado a la mujer, sentirse orgullosa de ello y defender a ultranza su individualidad como ser humano e ir en contra del determinismo imperante en la sociedad: «Ruyn sea quien por ruyn se tiene. Las obras hazen linaje; que, al fin, todos somos hijos de Adán y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí y no vaya buscar en la nobleza de sus pasados la virtud» (p. 409). El poder de Areúsa es el control de sí misma, el control de su propia vida. Al final de este acto, la joven prostituta se nos revelará como una defensora de la filosofía del *carpe diem*, no solo con su actitud ante la vida, sino también con sus palabras: «Por Dios, pues somos venidas a haver plazer, no llores, madre, ni te fatigues» (p. 422).

En el acto xv reaparece Areúsa en persona y esta vez nos demostrará la entereza y la frialdad con la que recibe la noticia de la muerte de Pármeno, Sempronio y Celestina, que le trae la enlutada Elicia: «Pésame del grande amor que con él tan poco tiempo havía puesto, pues no me avía más de durar. Pero, pues ya este mal recabdo es hecho, pues ya esta desdicha es acaecida, pues ya no se pueden por lágrimas comprar ni restaurar sus vidas, no te fatigues tú tanto, que cegarás llorando» (p. 524). Casi no dedica palabras a la fallecida Celestina y el único pesar que siente es no haber podido disfrutar de más encuentros amorosos con Pármeno; por lo demás, se muestra fría y resolutiva: puesto que ya no se puede hacer nada por ellos, lo mejor es seguir con sus vidas y no perder el tiempo en llantos. Areúsa se dedicará ahora a planear su venganza con desapego, odio y agilidad mental: «Calla, por Dios, hermana; pon silencio a tus queexas, ataja tus lágrimas, limpia tus ojos, torna sobre tu vida. [...] y este mal, aunque duro, se soldará. Y muchas cosas se pueden vengar que es imposible remediar» (p. 526); «A los bivos me dexa a cargo, que yo te les daré tan amargo xarope a beber qual ellos a ti han dado. ¡Ay, prima, prima, cómo sé yo, quan-

83.– Russell, pp. 416-417. La importancia que Areúsa le da a la libertad, es tal que, más tarde, en la escena segunda del acto xvii, también se alegrará por la libertad conquistada por Elicia tras la muerte de Celestina: «Por esto se dize que los muertos abren los ojos de los que biven, a unos con haziendas, a otros con libertad, como a ti» (Russell, p. 544).

84.– Francisco Ramírez Santacruz, «Individualismo a ultranza en *La Celestina*: Areúsa y Melibea», *Graffyllia: Revista de la facultad de filosofía y letras* 4 (2004), pp. 64-71.

do me ensaño, rebolver estas tramas, aunque soy moça!» (p. 529). Y para llevar a cabo su represalia hará uso —ante la atenta mirada de Elicia, que contempla sus dotes para el engaño— de su poder de seducción con Sosia (acto xvii)<sup>85</sup> y de la fuerza de su carácter con Centurio (acto xviii)<sup>86</sup>, a los que utiliza para ajustar cuentas con los amantes y con la clase alta. En una de sus últimas frases revelará su impasibilidad y desafecto ante la muerte: «Haga lo que quisiere, mátele como se le antojare. Llore Melibea como tú has hecho. Dexémosle. Centurio, da buena cuenta de lo encomendado. De cualquier muerte holgaremos» (p. 557).

Tras estas actuaciones de Areúsa, en las que derrocha confianza y autocomplacencia, no volveremos a saber nada más de ella hasta la publicación en 1534 de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva. La realidad es que la prostituta ya no es necesaria para la acción de la obra, ella ha cumplido su cometido, ha lanzado sus redes, ha movido voluntades con sus palabras y ya sólo le queda esperar en su isla, hasta que los incautos marineros perezcan por su falta de prudencia y discernimiento.

### *Caracterización de Areúsa por su patología médica*

Como indica Lacarra, hay una estrecha relación entre el discurso médico y la filosofía moral, por lo que se considera que las costumbres morales afectan a la salud física<sup>87</sup>. Así que intentaremos ver qué relación hay entre el comportamiento de Areúsa y su enfermedad y cómo afecta todo ello a la caracterización del personaje.

En el acto vii Areúsa dice que está enferma de mal de madre o sofocación de la matriz, ya que su principal síntoma era la falta de aire que provocaba sensación de ahogo. Una grave enfermedad, considerada de género porque solo afecta a las mujeres, y a la que se dedicaron amplios estudios durante la Edad Media y el Renacimiento, que transmiten la idea de que la mujer está controlada por su útero y todas sus enfermedades proceden de él. El mal de la madre estaba causado, según Gordonio, por la retención del esperma<sup>88</sup> y el principal remedio era la actividad sexual

85.— Russell, pp. 544-545: «Escóndete, hermana, tras esse paramento, y verás cuál te lo paro lleno de viento de lisonjas, que piense, quando se parta de mí, que es él y otro no. Y sacarle he lo suyo y lo ageno del buche con halagos». La teatralidad de esta escena y la importancia de la misma para conocer mejor a Areúsa ha sido magistralmente estudiada por Joseph Snow (2005), pp. 207-217.

86.— Russell, pp. 554-556: «Escucha, no atajes mi razón. Esta noche lo tomarás [...] Por escusarte lo hazes. A otro perro con esse huesso. No es para mí essa dilación. Aquí quiero ver si dezir y hazer si comen juntos en la mesa [...] Si has de hazer lo que te digo, sin dilación determina, porque nos queremos yr».

87.— Eukene Lacarra Lanz, «Las pasiones de Areúsa y Melibea», en «*La Celestina* 1499-1999...», eds. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 75-109.

88.— Lacarra (2005), p. 81, n. 23.

o la manipulación genital, que ayudaban a expulsar el semen. Así que es lógico que el mal de Areúsa resulte «sorprendente, ya que las candidatas para padecer esta dolencia eran las mujeres que retenían esperma por falta de ejercicio sexual y ese no parece ser su caso» (p. 88). Sin embargo, la joven «por temperamento es caliente y húmeda, lo que junto con el ocio y la buena alimentación son importantes en la producción seminal y la hacen una firme candidata para la grotesca retención de semen que sufre» (p. 90). Concluyendo Lacarra que la enfermedad de Areúsa «no es sino un apunte de su excesiva lascivia» (p. 109).

Como dijimos anteriormente, la mujer era considerada imperfecta e inferior desde el punto de vista científico-médico. Llegándose, incluso, a decir que la mujer es venenosa por lo que hay de inexplicable en su organismo y, principalmente, por culpa del ciclo menstrual y de la sofocación de la matriz. El flujo menstrual es, según Plinio el Viejo, una especie de veneno que le sale a la mujer del cuerpo una vez al mes y que transforma y trastorna todo lo que toca o se aproxima a la mujer menstruante; llegando a ser funesto y mortal para el varón el coito con una mujer en ese estado. También es venenosa la hembra que padece el mal de la madre, porque su esperma aumenta, se corrompe y se convierte en veneno<sup>89</sup>. Así que el grueso de las enfermedades de la mujer se catalogará como proveniente de la retención o emisión excesiva de esperma o de flujo menstrual.

La concepción de la mujer como ser fantástico o inexplicable por los prodigios que puede obrar su flujo menstrual o la noción de que su vagina produce humores venenosos, ahondarán en la idea de que es un ser venenoso y enigmático, que con la mirada provoca el deseo en el varón y puede envenenarle y llevarle a la muerte, por lo que, hasta que no se descubra la circulación de la sangre en el siglo XVI, no variará la imagen que se tiene del cuerpo femenino.

A juicio del Arcipreste de Talavera, la lujuria era la causa de la mayor parte de los males de la humanidad y la mujer, con sus dones naturales, era la culpable de ese mal que encendía al varón. La hembra, con su belleza y su impúdica exhibición de encantos, era capaz de trastornar al varón; y para rebajar el deseo amoroso que el hombre siente por la mujer, muchos predicadores hablan de la hembra como un ser dual, bello en el exterior pero altamente peligroso y venenoso en el interior, lo que ayudará a transmitir una opinión generalizada sobre el peligro de las mujeres. En la literatura sapiencial y proverbial encontramos muchos ejemplos de la visión negativa de la mujer por su carácter dual: «Las mujeres son atales como el albor de adelfa que ha hermosa color y hermosa flor y cuando la come el torpe que la no conoce, mata'l»<sup>90</sup>; «La mujer es tal como la palma

89.- Canet (1996), pp. 1-22.

90.- Robert Archer, *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 179.

que ha espinas, y si entran en el cuerpo del home lláganlo; pero lleva buenos dátiles» (p. 181); «Así son como baladra que tiene la hoja y la flor bella y si el hombre la come, lo mata» (p. 182).

Esta visión de la mujer como ser dual también está presente en la simbología de la sirena, ser híbrido y, por tanto, dual. Y Areúsa también es dual, extremadamente bella en el exterior, pero venenosa en su interior por ser mujer y por padecer una enfermedad que provocaba la retención de humores corruptos en el útero. Aunque la enfermedad de la prostituta no sea más que una de sus tácticas de seducción y engaño, como piensa Lacarra<sup>91</sup>, no deja de ser un reflejo de la dualidad del personaje de Areúsa —que con su belleza, ambición y poder de seducción consigue que todos sus deseos se vean cumplidos— y, en última instancia, de la dualidad de la mujer-sirena.

### *Sugerencia final*

La ginecofobia no es una constante en la historia, aparece puntualmente,

en determinados momentos históricos, bien porque se convierte a las mujeres en chivos expiatorios en que se polarizan todo tipo de temores, bien porque las mujeres se salen del 'status' que la sociedad les ha otorgado, o bien por ambas cosas a la vez. Es en estas circunstancias cuando [...] se presenta a las mujeres como seres amenazadores cuyos poderes se magnifican hasta hacer peligrar la estabilidad de la sociedad<sup>92</sup>.

Areúsa es la prostituta clandestina e independiente que se vanagloria de haberse salido del 'status' de marginación que la sociedad le ha impuesto y, por tanto, una amenaza para la estabilidad de la misma y para los varones, a los que atrae con su belleza y lujuria.

¿Es descabellado pensar que la mujer sirena es una representación de la dualidad femenina (mitad mujer-mitad pez/ belleza-peligro)? La bella y maléfica ninfa/sirena es pasión y muerte, es la mujer descrita con tonos de luz diurna que se va haciendo nocturna y lunar con la llegada de la noche y de las muertes que se siembran a su paso.

En la *Celestina* conviven el amor, la pasión, la destrucción y la muerte. El mundo se concibe como algo destructivo y a la mujer se la asocia con la pasión, una de las más potentes fuerzas destructoras, que tiene dos caras en la obra, como Areúsa, como las sirenas, como las mujeres: por un lado es placer y por otro es destrucción. El deseo erótico y el deseo de muerte,

91.—Lacarra (2005), pp. 92-93.

92.—Madrid (1999), p. 13.

*Eros* y *Thánatos*, se combinan perfectamente en la sirena, en la mujer, en Areúsa y, en general, en la obra de Fernando de Rojas.

Areúsa, la mujer sirena, también es el símbolo de lo imposible, de la mujer soñada. Y en una dimensión más misógina puede llegar a representar a la mujer frívola y cruel, capaz de destruir a un hombre, una *vamp*, pues como dice M<sup>a</sup> Joao Martins: «As *vamps* nasceram na Idade Média... os homens atribuíam-lhes os mesmos poderes oscuros e as mesmas unhas de bruxa capazes de lhes levarem a alma para lugares sulfurosos... Dotadas daquilo que se convencionou chamar *la beauté du diable*»<sup>93</sup>. Es, por tanto, a la par que mujer única, también mujer símbolo, y representa, al mismo tiempo, múltiples entidades e identidades en su caracterización histórica y literaria, a medio camino entre el modelo medieval y el renacentista, pues transmite la antigua noción de la mujer como ser malo y peligroso por naturaleza y la de control de sí misma y sus circunstancias.

En palabras de Emilio de Miguel, que compartimos de principio a fin, «Areúsa es muestra perfecta no sólo de personaje coherente en sus perfiles psicológicos, sino de personaje en quien Rojas hace exhibición de habilidad artística y, parejo a ello, de hondo conocimiento de la complejidad humana»<sup>94</sup>.

93.– Maria João Martins, *Mulheres Portuguesas. Divas, santas e demónios*, (2 vols.) ed. Vega Multilar, 1994, pp. 100-101.

94.– Emilio de Miguel Martínez, «*La Celestina*» de Rojas, Madrid, Gredos, 1996, pp. 36-40.

## Bibliografía

- ABRIL-SÁNCHEZ, Jorge, «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanías, ramerías y putas viejas en *La Celestina*», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 7-24.
- ALCIATO, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, 1993, Akal.
- ANÓNIMO, *El libro de Enoch*, Barcelona, Siete y Media, 1981.
- ARCHER, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, 2001.
- ASENJO GONZÁLEZ, María, «La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*», *Celestinesca* 32 (2008), pp. 13-35.
- BAUTISTA, Francisco, «Realidad social e ideología en *La Celestina*», *Celestinesca* 32 (2008), pp. 37-49.
- BENITO JULIÀ, Roger, «La prostitución y la alcahuetería en la Barcelona bajomedieval (siglos XIX-XV)», *Miscelánea Medieval Murciana* xxxii (2008), pp. 9-21.
- BURKE, James F., «The *mal de la madre* and the Failure of Maternal Influence in *Celestina*», *Celestinesca* 17.2 (1993), pp. 111-128.
- BURTON, David G., «Fallen, Unrepentant, and Unforgiven: Calisto at la *Madalena*», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 35-42.
- CALLEJO, Jesús, *Hadas. Espíritus femeninos de la naturaleza*, Madrid, Edaf, 1995.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «Risa, religiosidad y erotismo en *La Celestina*», en *El mundo social y cultural de «La Celestina»*, eds. I. Arellano & J.M. Usunáriz, Madrid/Frankfurt, Iberoamerica/Vervuert, 2003, pp. 45-69.
- CANET, José Luís, «La mujer venenosa en la época medieval», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 1 (1996), pp. 1-22.
- CARRILLO TRUEBA, César, «Algunas consideraciones sobre la evolución de las sirenas», *Revista Ciencias* 32 (1993), pp. 35-47.
- CATALDI, Antonietta, *Vendetta: femminile, singolare. Passaggio di ruolo di personaggi femminili nel teatro del '500, s.c.*, Condego Editore, 1994, pp. 35-73.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1997.
- CHERCHI, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, eds. R. Beltrán & J. L. Canet, València, Universitat de València, 1997, pp. 77-90.
- DEYERMOND, Alan D., «Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*», *Celestinesca* 8 (1984), pp. 3-10.

- DEYERMOND, Alan D., «Hacia una lectura feminista de *La Celestina*», en «*La Célestine*». *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, org. F. Maurizi, Caen, Université de Caen, 1993, pp. 59-86.
- , «Female Societies in *Celestina*», en *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary*, eds. I. Corfis & J. Snow, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 1-31.
- DUMAS, Alejandro, *Impresiones de viage. El Speronare*, Madrid, Establecimiento tipográfico D. F. de P. Mellado, 1857.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- GABRIELE, John P., «Reading *La Celestina* from a *fin de siglo* Feminist Perspective», *Symposium* 54 (Fall 2000), pp. 160-169.
- GARCÍA FUENTES, M<sup>a</sup> Cruz, «Algunas precisiones sobre las sirenas», *Cuadernos de Filología Clásica* v (1973), pp. 107-116.
- GARCÍA HERRERO, María del Carmen, «Prostitución y amancebamiento en Zaragoza a fines de la Edad Media», *En la España Medieval* 12 (1989), pp. 305-322.
- GASCÓN-VERA, Elena, «'Isabel, Celestina, Melibea y otras chicas del montón'. Poder y género en el siglo xv», *Ínsula* 691-692 (2004), pp. 28-30.
- GERLI, Michael, «El placer de la mirada: *voyeurismo*, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*», en *El mundo social y cultural de «La Celestina»*, eds. I. Arellano & J.M. Usunáriz, Madrid/ Frankfurt, Iberoamerica/ Vervuert, 2003, pp. 191-209.
- GILMAN, Stephen, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de «La Celestina»*, Madrid, Taurus, 1978.
- HOMERO, *Odisea*, Madrid, Edaf, 2004.
- HOOK, David, «Areúsa and the Neighbors», *Celestinesca* 23.1-2 (1999), pp. 17-20.
- JULIEN, Nadia, *Enciclopedia de los mitos*, Barcelona, Swing, 2008.
- KULIN, Katalin, «Leyendo la *Celestina*», *Celestinesca* 4.1 (1980), pp. 9-15.
- LABARGE, Margaret W., *La mujer en la Edad Media*, San Sebastián, Nerea, 2003.
- LACARRA, M<sup>a</sup> Eugenia, «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, eds. R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera, Valencia, Universitat de València, 1992, pp. 267-278.
- , «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo xv y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas», en *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary*, eds. I. Corfis & J. Snow, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 33-78.

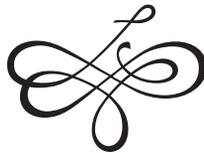
- LACARRA, M<sup>a</sup> Eugenia, «Las pasiones de Areúsa y Melibea», en *La Celestina 1499-1999* (eds. O. DiCamillo & J. O'Neill), New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 75-109.
- LAO, Meri, *Las Sirenas. Historia de un símbolo*, México, ediciones Era, 1995.
- LIBER monstrorum, ed. Franco Porsia, Bari, Dedalo Libri, 1976.
- LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup> Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
- LIHANI, John, «Spanish Urban Life in the Late Fifteenth Century as Seen in *Celestina*», *Celestinesca* 9.2 (1987), pp. 21-28.
- LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, M<sup>a</sup> Paz, «Extrañas interpretaciones de las sirenas en la iconografía renacentista y barroca. Un estudio desde la emblemática», *De Arte* 6 (2007), pp. 139-150.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi, «El canto que encanta. Las sirenas en la tradición hispana antigua y medieval», *Mirabilia* 7 (2007), pp. 39-58.
- MADRID, Mercedes, *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra, 1999.
- MAESTRO, Jesús G., «Idea de libertad en *La Celestina* desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura», *Celestinesca* 32 (2008), pp. 191-207.
- MARTÍNEZ CRESPO, Alicia, «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo xv», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* 11 (1993), pp. 197-221.
- MARTINS, Maria João, *Mulheres Portuguesas. Divas, santas e demónios* (2 vols.), ed. Vega I Multilar, 1994.
- MAURIZI, Françoise, «El auto IX y la destronización de Melibea», *Celestinesca* 19.1-2 (1995), pp. 57-70.
- MICHAEL, Ian, «Por qué Celestina muda de casa», *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. III, pp. 69-89.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, *La «Celestina» de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés & Francisco Vázquez García, «Formas y funciones de la prostitución hispánica en le edad moderna: el caso andaluz», *Norba. Revista de Historia* 20 (2007), pp. 53-84.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «Areúsa en *La Celestina*: de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», *Anuario de Estudios Medievales* 40.1 (enero-junio de 2010), pp. 355-385.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorfosis*, trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 2007.
- PARACELSO, *El libro de las ninfas, los silfos, los pigmeos, las salamandras y demás espíritus*, Barcelona, Obelisco, 1987.
- PEDRAZA, Pilar, «El canto de las sirenas», *Fragmentos. Revista de Arte* 6 (1985), pp. 28-38.
- PEDRAZA, Felipe et alii (eds.), «*La Celestina*». v *Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

- PEDROSA, José Manuel, *El libro de las sirenas*, Almería, Ayuntamiento de Roquetas de Mar, 2002.
- PENA GIMENO, M<sup>a</sup> José, «Sirenas de ayer, sirenas de siempre. A propósito de un *racconto* del príncipe Giuseppe Tomasi di Lampedusa», *Faventia: Revista de Filología Clásica* 29.1 (2007), pp. 119-141.
- PÉREZ DE TUDELA VELASCO, María Isabel, «Acerca de la condición de la mujer castellano-leonesa durante la Baja Edad Media», *En la España Medieval* 5 (1984), pp. 767-796.
- PÉREZ SUESCUN, Fernando & M<sup>a</sup> Victoria RODRÍGUEZ LÓPEZ, «Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica», *Anales de Historia del Arte* 7 (1997), pp. 55-66.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco, «Individualismo a ultranza en *La Celestina*: Areúsa y Melibea», *Graffylia: Revista de la facultad de filosofía y letras* 4 (2004), pp. 64-71.
- REICHENBERGER, Kurt y Theo, «Fernando de Rojas como comentarista político: acerca de la elección de nombres para los personajes en *La Celestina*», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta, F. Cantalapiedra, Kurt Reichenberger & J. Snow, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, pp. 225-250.
- RODAS, Apolonio de, *Argonáuticas*, ed. Manuel Pérez López, Madrid, Akal Clásica, 1991.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «El inframundo de criados y prostitutas en la *Celestina*», en «*Celestina*». *La Comedia de Calixto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 107-118.
- RUBIO GARCÍA, Luis, *Estudios sobre «La Celestina»*, Murcia, Universidad de Murcia, 1970.
- RUCQUOI, Adeline, «Historia de un tópico: la mujer en la Edad Media», *Historia* 16 21 (1978), pp. 104-113.
- RUSSELL, Peter E. (ed.), *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991.
- SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor, *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, México, Plaza y Valdés, 2003.
- SATRÚSTEGUI, José M<sup>a</sup>, «Lamias y sirenas a través de la simbología», *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 74 (1999), pp. 497-520.
- SECHI MESTICA, Giuseppina, *Mitología Universal*, Madrid, Akal, 2007.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Madrid, Narcea, 2001, pp. 47-57.
- SNOW, Joseph, «Lo teatral en *Celestina*: el caso de Areúsa», en *La Celestina 1499-1999*, eds. O. DiCamillo & J. O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 207-217.
- TORRES FONTES, Juan, «Los Fajardo en los siglos XIV y XV», *Miscelánea Medieval Murciana* 4 (1978), pp. 108-176.

VILARDELL CRISOL, Nuria, «Marginación femenina: pícaras, delincuentes, prostitutas y brujas», *Historia* 16, 145 (1988), pp. 72-85.

WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

ZABALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Madrid, editorial Anthropos, 1995.



DÍAZ TENA, María Eugenia, «*Que pareces serena*», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 71-102.

---

RESUMEN

---

Nuestro objeto de estudio —desde un punto de vista histórico, sociológico, simbólico, psicológico y literario— es uno de los personajes femeninos más fantástico y enigmático de finales del siglo xv y principios del xvi: Areúsa, una de las prostitutas de *La Celestina* y ante todo un símbolo de lo que la mujer representa para una parte de la sociedad. Es nuestra intención diseccionar la figura de Areúsa y ver qué modelo de mujer simboliza dentro de la sociedad de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, desde el análisis de su caracterización como personaje literario.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Areúsa, prostitución, mujer mala, sirena.

---

ABSTRACT

---

Our object of study —from a historical standpoint, sociological, symbolic, psychological and literary— is one of the most fantastic female characters and enigmatic late fifteenth and early sixteenth centuries: Areúsa, one of the prostitutes of *La Celestina* and above all a symbol of what women represent for a part of society. We try to dissect Areúsa and see which model symbolizes women for the society of the late Middle Ages and early Renaissance, from the analysis of its characterization as a literary character.

KEY WORDS: *Celestina*, Areúsa, prostitution, bad woman, mermaid.



## Palabras, palabras, palabras: *La Celestina* como una autorrepresentación dialógica

David Félix Fernández Díaz  
University of Virginia

«*La perfección solo puede darse con la desproporción.  
La belleza solo con la proporción*»

Johann Wolfgang Von Goethe,  
*Maximen und Reflexionen. Kunst und Künstler.*

Observa sagazmente Benito Varela Jácome recordando a la novelista parisina Nathalie Sarraute que «la compleja presión de sentimientos, recuerdos e ideas no formuladas, sugerencias e insinuaciones, que se agitan en la conciencia del que habla, constituyen el verdadero trasfondo del diálogo<sup>1</sup>». La idea que rescata Varela Jácome, responde en buena medida al registro dialógico que cinco siglos antes ya empleara el autor en *La Celestina*<sup>2</sup>.

El presente estudio no trata de convenciones, rituales o registros lingüísticos canónicamente aceptados y que pueden trazarse filológicamente, sino que examina la relación que podemos establecer entre la función metalingüística y el uso que los personajes hacen del metalenguaje en la obra de Rojas. Los primeros presupuestos teóricos sobre esta función comunicativa se encuentran en los trabajos de Roman Jakobson de 1960 y tratan fundamentalmente este concepto desde su vertiente reflexiva: cuando el mensaje recae sobre el mismo código que emplean el emisor y el receptor<sup>3</sup>. A pesar de la autoconciencia lingüística que se revela sobre el

1.– Varela Jácome, Benito, *Renovación de la novela en el siglo xx*. Barcelona: Destino, 1967, 392.

2.– Cito Auto y página por la edición de Bruno Mario Damiani. Madrid: Cátedra, 1985.

3.– Jakobson, Roman, «Closing Statements: Linguistics and Poetics». *Style in Language*. Thomas A. Sebeok (ed.). Cambridge Massachusetts: M.I.T. Press, 1960, 356.

código, ningún estudio desarrolla en detalle las funciones comunicativas postuladas por el lingüista moscovita y en especial, desde la función metalingüística y del abundante uso del metalenguaje que expresa el texto<sup>4</sup>.

Varias cuestiones fundamentales funcionan como hilo argumentativo, valga la redundancia, de este trabajo: ¿Qué casos concretos de metalenguaje encontramos en *La Celestina*? O bien ¿En qué sentido el texto es una representación metalingüística? El estudio de esta función específica nos obliga a considerar *a priori* qué estructura dialógica se pone de manifiesto en la obra. A nivel discursivo, Joanna L. Quann señala en su tesis dos grandes líneas discursivas en *La Celestina*<sup>5</sup>: por una parte un registro poético (lo que designaríamos como ‘dimensión literaria’) y otro pragmático (equivalente a la ‘dimensión dialógica’). Desde el punto de vista taxonómico, coincido con las líneas que Quann traza ya que la complejidad lingüística del texto de Rojas nos obliga a optar por un modelo categórico cuando observamos que las minúsculas variaciones de tono, acciones, transiciones de registros, miradas, proyecciones, gestos o discursos onomatopéyicos que protagonizan las «personas» que encarnan el texto escapan a todo análisis reduccionista que podamos trazar sobre ella. No obstante, a la hora de abordar cuestiones lingüísticas en el texto, si bien el paradigma que aplica Quann se presenta como revelador y útil, pone en detrimento las vastas y minúsculas sutilezas que se entretajan en el trasfondo de cada uno de los enunciados. Esta merma o detrimento se explica por la limitación que presenta la literatura a la hora de representar

4.– Graciela Reyes dedica un apunte secundario a esta propiedad diciendo que «como en toda conversación, y más claramente cuando hay, como aquí, forcejeo de palabras y voluntades, la dimensión metalingüística alude al acuerdo tácito entre los hablantes, intenta definirlo definiendo las intenciones de las partes, en el esfuerzo por hacer concordar las palabras, el acto y la intención del acuerdo». *La pragmática lingüística. El uso del lenguaje*. 2ª Edición. Montsenos: Barcelona, 1990. 50. E. Michael Gerli apunta indirectamente en su estudio de *La Celestina* una concepción metalingüística dentro del paradigma psicoanalítico de Jean-François Lyotard diciendo de este que incorpora el lenguaje «into the synergies of desire and sees language as a metalinguistic performance of lack». *Celestina and the Ends of Desire*. Toronto: University of Toronto Press, 2011. 86. Malcolm K. Read presenta quizás el estudio más extenso y elaborado de *La Celestina* como obra que proyecta una autoconsciencia del código lingüístico que emplea. *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics (1300-1700)*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983. 70-97. Discrepo parcialmente de la aserción de Raúl Álvarez Moreno quien al principio de su trabajo «Religious Struggle, Linguistic Struggle: Exposing the Challenge to the Transcendental in *Celestina*» asevera que «Language is a central reality of this work, whose undeniable meta-linguistic component has been recognized time and time again by critics». *eHumanista* 12 (2009): 182. Ciertamente los trabajos dedicados al lenguaje de esta obra son abundantes. No obstante, si bien es obvia la cualidad metalingüística en la obra, esta no ha recibido la atención crítica que merece. Por otra parte, los trabajos que menciona Álvarez Moreno como representantes del tratamiento del metalenguaje, no todos tratan esta cualidad.

5.– Quann, Joanna L., «Poetic and Pragmatic Discourse in *La Celestina*». Diss. The George Washington University, 1980. 13

la multiplicidad de elementos que genera el acto conversacional siendo necesaria una amputación de la reproducción dialógica real.

Partiendo de una representativa selección y sin ánimo de ser exhaustivo, el análisis que ocupa este ensayo pone de relieve algunas de estas singularidades discursivas que caracterizan esta insigne obra de la literatura y la simbología que se amaga tras ella. El hecho de acercarnos a la obra desde las mismas premisas lingüísticas que la originan y confeccionan como texto dialógico, nos obliga a considerar sucintamente cómo se ha pronunciado la crítica respecto a su configuración. Varios especialistas ya han reconocido que la fuerza discursiva de *La Celestina* es el principal motor de la obra y que sus complejas relaciones lingüísticas siguen generando debate a día de hoy. En otras palabras, es en el cómo de las funciones lingüísticas, en las relaciones, en las parejas o triangulaciones de personajes que tradicionalmente la crítica ha formado, donde el autor sitúa, conscientemente, el modo en que debemos interactuar con esta peculiar representación conversacional<sup>6</sup>. Esta complejidad que acabo de referir ha sido decodificada desde diferentes perspectivas: como un texto «auténticamente humano<sup>7</sup>», como «confluencia de estilos, lenguajes o voces<sup>8</sup>» o bien, como «un discurso argumentativo en el que lo coloquial es mera ilustración de lo expositivo<sup>9</sup>». No obstante, la percepción que considero más convincente y aclaratoria respecto al texto de Rojas es aquella que concibe el texto como una creación híbrida, polifónica en su acepción bakhtiniana y en cuya ambivalente forma radicaría su particular forma de expresión<sup>10</sup>. Independientemente de la perspectiva que adoptemos, es indudable que hay una intención patente de plasmar literariamente un cuadro dialógico a través de la «gran copia de sentencias entretejidas» que componen el texto, y que es en este mismo punto donde se erigen la multiplicidad de lecturas y aportaciones que sigue suscitando esta obra.

6.– José Jesús Bustos Tovar tiene un excelente análisis de la expresión oral en la escritura «De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional», *Crítica* 81-82 (2001): 198 y ss. Aunque estoy de acuerdo con su distinción entre el concepto «diálogo» y «conversación», en mi trabajo estas dos formas son sinónimas.

7.– Gilman, Stephen, «Diálogo y estilo en *La Celestina*». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 3-4 (1953): 461.

8.– Moreno Hernández, Carlos, «Diálogo, novela y retórica en *La Celestina*». *Celestinesca* 18.2 (1994): 4.

9.– Bustos Tovar, *op. cit.*, 201.

10.– Jeremy N. H. Lawrence en su estudio «On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*». *Letters and Society in Fifteenth-Century: Studies Presented to P.E. Russell on his Eightieth Birthday*. A. Deyermond and J. Lawrance (eds.). Llangrannog: Dolphin, 1993: 92 así como Dorothy S. Severin en *Tragicomedy and Novelistic Discourse in «Celestina»*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 2 y ss. Ambos presentan visiones complementarias en lo que respecta a la concepción híbrida de *La Celestina*.

Es por este motivo que este texto dramático siga siendo un texto «no cerrado» valiéndome de las palabras de Joseph T. Snow<sup>11</sup>.

Los ensayos que toman la insigne obra literaria desde los fundamentos lingüísticos han sido escasos en número y frecuentemente han bregado por esclarecer o argumentar la etiqueta que finalmente defina este singular magma de sentencias metapragmáticas en permanente transición de registros<sup>12</sup>. La dificultad que provoca la clasificación del texto es directamente proporcional al juego de inferencias, ambigüedades, dilogías, implicaciones, presuposiciones e intencionalidades que se ponen de manifiesto a lo largo de toda la obra y que escapan, afortunadamente, a todo paradigma. En las diversas aproximaciones sobre la modalidad del texto se ha soslayado que algo intrínsecamente humano, algo que indiscutiblemente define este texto estriba justamente en aquello que la misma obra presenta en su propia arquitectura: la cualidad de comunicar mediante la unidad *palabra*, una simbología o una autorreferencia al mismo sistema que la obra representa. Una de las pocas estudiosas que menciona tangencialmente la presencia de metalingüísmo en la obra es Patrizia Di Patre, quien concluye su estudio sobre la retórica de la obra de Rojas en los siguientes términos:

Con todo esto, concluye el Maestro, no puede por menos de haber contienda. Obra real y totalmente innovadora, creación casi diabólica en el universo literario, *La Celestina* presenta un sistema y, simultáneamente, su fracaso en acto; paradoja irrepetible, inquietante derrota de una extraña *metalingüística*, este «conjunto de todos los conjuntos» ocasiona, en vez de una crisis gödeliana, el júbilo sin fin del innovador genial, de su fantástico, demoníaco descubridor<sup>13</sup>.

Se trata de un excelente estudio y de una precisa observación de esta función lingüística, una característica «extraña» que presenta un conjunto de conjuntos y que acertadamente refleja la autorreferencialidad que la obra esboza.

El modelo dialógico y logocéntrico que la obra nos presenta es ciertamente más que una yuxtaposición de modalidades (pragmática-poética) empleadas en ese contexto entrópico, de contienda, de fuerzas dispares al

11.– Snow, Joseph T., «Un texto dramático no cerrado: notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo XX». *Cinco siglos de «Celestina»: Aportaciones interpretativas*. Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.). Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València, 1997: 199-209.

12.– Transición de registros es también lo que Dorothy S. Severin ha denominado metamorfosis: «The Voices in *Celestina* are Human Beings in Metamorphosis». *Tragicomedia and Novelistic Discourse in «Celestina»*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 4.

13.– Di Patre, Patrizia, «P y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*». *Celestinesca* 29 (2005): 166.

cual nos arroja ya el mismo prólogo: ¿Qué relación guarda esta reiteración de fuerzas dispares que se alude en esta parte de la obra con el sistema lingüístico y el código que conforma éste? En la textura dialógica del texto, primera yuxtaposición entre escritura y oralidad, encontramos otras que median entre decir y no decir, aclarar y ocultar, imaginario y real, discurso abierto y cerrado, alma y cuerpo, discurso pragmático y discurso poético, sentimiento y razón, lujuria y restricción y otra multiplicidad de pares opuestos que podemos ver a lo largo de la obra y que se enuncian en el prólogo y que posteriormente los mismos personajes dialogizan: «prohibiendo, permites; encubriendo, descubres; asegurando, ofendes; callando, voceas y pregonas; preguntando, respondes» (XIV, 246). Esta literaria textualización conversacional es una primitiva formulación literaria de lo que Bakhtin posteriormente expondrá en clave de fuerzas centrífugas y centrípetas<sup>14</sup>. Si consideramos que el signo lingüístico ha sido definido como una entidad compuesta de dos facetas, estas fuerzas contrarias pueden ser leídas como aquellas que caracterizan la fuerza del signo y la significación que anida este dentro del sistema del cual forma parte.

Tras este embrollado sistema de fuerzas contrarias subyace de manera encubierta toda una *expositio* comunicativa y una permanente alusión autorreferencial al código en cuyo epicentro se sitúa la palabra o grano que el autor alude en su conclusión:

Por ende, si vieres turbada mi mano,  
turbias con claras mezclando razones,  
deja las burlas, que es paja y granzones,  
sacando muy limpio de entre ellas el grano. (300)

El último término antes del fin propiamente dicho de la obra, la voz *grano*, es quizás uno de los vocablos que encierra la clave para comprender este texto desde el punto de vista metalingüístico. Esta palabra que podría pasar inadvertida, guarda una relación directa con el *sema* lingüístico, la marca que revista de significación al signo y que se anuncia desde la apertura del prólogo:

Y como sea cierto que toda palabra del hombre sciente  
está preñada, de ésta se puede decir que de muy hinchada  
y llena quiere reventar, echando de sí tan crecidos ramos  
y hojas que del menor pimpollo se sacaría harto fruto  
entre personas discretas. (47)

La palabra se gesta o da fruto en entre las personas discretas y es esta la que permanece y se «saca en limpio» en el final de la obra. Interpreto grano aquí como ese elemento a partir del cual se preña, germina y se per-

14.— Vid. Morson, Gary, and Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990. 30 y ss.

petúa propagando ese elemento esencial que equivale a la palabra. Una vez se saca en limpio este elemento, se repite el proceso ¿No sugiere esta sentencia la facultad humana de autocreación a partir de este elemento que lo identifica? Apreciamos pues una circularidad en torno a esta unidad lingüística la cual nos invita a realizar una lectura basada en el mismo código. La palabra o lo nominal, de nuevo, adquiere en *La Celestina* una posición preeminente y es a partir de este elemento del centro discursivo que se gesta una de los múltiples análisis interpretativos que ofrece esta obra. Si para el lingüista moderno este elemento evoca una convencional secuencia de fonemas, para una mente más «primitiva» este elemento es vital y «natural», en ocasiones ajeno y natural en el sentido que establece una relación innata entre la palabra y aquello que designa<sup>15</sup>. La preñez que alude la obra, el oficio de partera de la madre de Pármeno o el grano de la conclusión, son elementos vitales en esta visión de la pieza como representación metalingüística, como conjunto de conjuntos<sup>16</sup>. La fertilidad de esta aserción del prólogo no cesa en este punto. Aquí se nos muestra otro elemento clave vinculado al componente lingüístico: la razón como elemento rector e interdependiente del lenguaje. Este es un aspecto que veremos repetido con harta frecuencia en diversos pasajes bajo formas como *seso*, *razón* o *juicio* según dicte el registro:

CEL.— [...] Y pues conoces, señora, que el dolor turba, la turbación desmanda y altera la lengua, la cual había de estar siempre atada con el seso. [...] (IV, 124)

Se muestra respectivamente una asociación inherente con el componente racional y el acto enunciativo (en el caso del pragmático) o bien la ausencia de este (en el poético) dado el dolor que aflige al individuo. No obstante, detrás de todas las negociaciones sentimentales que arbitra el personaje de Celestina entre Calisto y Melibea, se esconde algo más elemental: la búsqueda de la palabra como elemento clave dentro de ese lenguaje que se simboliza:

CEL.— ¿Qué, señor? Dije que tu pena era mal de muelas y que la palabra, que de ella quería era una oración que ella sabía, muy devota, para ellas. (VI, 142)

Una vez que la obra nos ha presentado la trascendencia y significación de ésta, es momento de considerar cómo la obra en sí es a su vez una encubierta autorrepresentación del andamiaje comunicativo en el cual se sustenta.

15.— Read, *op. cit.*, 71.

16.— Este aspecto ha sido cotemplado por Read de la siguiente forma: «Words, we have seen, are treated as 'pregnant' with meaning, and capable of self-generation. Similarly, the characters that Rojas creates are deeply aware of the polysemic nature of language». *Op. cit.*, 82

Literariamente, la obra diserta sobre el lenguaje, habla de la comunicación, de su significado, de su valor y así se dispone a representarlo en todas sus dimensiones. Los personajes enuncian pero a su vez son enunciados, se textualizan y son textualizados: la obra modela un sistema de sistemas comunicativos formado a partir del mismo modelo que ésta esboza. Esta representación se proyecta fundamentalmente a través de la linealidad entre los participantes del acto comunicativo, las transiciones que se aprecian entre los registros expuestos por los personajes y finalmente el metalenguaje que opera en *La Celestina*.

Linealidad en sintagmática es uno de los componentes la autorreferencialidad lingüística. Esta característica es expresada en continuas repeticiones a lo largo del texto que no hacen sino expresar otra manifestación de una de las propiedades del signo lingüístico y del proceso comunicativo. Esta cualidad implica la concatenación de significantes (prescindiré por ahora de la linealidad que representa el objeto «cadena» o el «hilo» en el texto) en el plano discursivo entre los participantes del acto conversacional. Esta cualidad tiene una manifestación característica en la obra a través de la repetición de elementos y la representación de la oralidad<sup>17</sup>. Recuérdense, por ejemplo, las retahílas elocutivas en las cuales se enfatiza una categoría específica como cuando Calisto dice:

CALISTO.— Pármemo, detente. ¡Ce! Escucha qué hablan éstos. Veamos en qué vivimos. ¡Oh notable mujer! ¡Oh bienes mundanos, indignos de ser poseídos de tan alto corazón! ¡Oh fiel y verdadero Sempronio! ¿Has visto, mi Pármemo? ¿Oíste? ¿Tengo razón? ¿Qué me dices, rincón de mi secreto y consejo del alma mía? (I, 78)

Observamos estas hileras que actúan como un reflejo polifónico en su acepción funcional (poética, fática, conativa, etc.) de propiedades que autodefinen el sistema comunicativo. Este rasgo también se evidencia en las secuencias onomatopéyicas concatenadas que simulan y mimetizan la risa de los personajes<sup>18</sup>. No obstante, no todas estas repeticiones tienen

17.— Vid. Fernández-Sevilla, Julio, «Creación y repetición en la lengua de *La Celestina*». *Actas del II Simposio Internacional de la lengua española*, Las Palmas de Gran Canaria, 1984. 155-200.

18.— Vid. Torres Álvarez, M<sup>a</sup> Dolores, «De interjecciones, onomatopeyas y paralingüismo en *La Celestina*». *Celestinesca* 28 (2004): 117-138. Louise Fothergill-Payne en su análisis sobre la risa en *La Celestina* cita a Laura Kendrick quien considera en su estudio chauceriano la risa como un signo metalingüístico. Coincido con la postura de Fothergill-Payne aunque las diferencias que radican entre ambas «risas» son sustanciales. Mientras que en el texto de Rojas la risa se presenta como mimesis del elemento fónico, en la obra de Chaucer es una consecuencia que como lectores experimentamos dada la naturaleza satírica de algunos de sus cuentos. «*Celestina* 'as a Funny Book': A Bakhtinian Reading». *Celestinesca* 17.2 (1993): 34. Quizás la semblanza más relevante entre ambos textos estriba en que la motivación del autor sea representar e imitar el lenguaje comunicativo.

en el texto de Rojas el mismo cometido siendo necesario establecer una división entre los contextos en que ocurren.

Este recurso, además de conllevar una intención creativa cuando es empleada con una finalidad estética, tiene otra intencionalidad cuando es utilizada en una dimensión metadiscursiva. Compárese el cariz poético de la anterior intervención de Calisto con la que realiza Celestina cuando pragmáticamente articula su parlamento:

CEL.— ¿El primero, hijo?, Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En naciendo la muchacha, la hago escribir en mi registro, y esto para saber cuántas se me salen de la red. ¿Qué pensabas, Sempronio? ¿Habíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conóceme otra hacienda, más de este oficio? ¿De qué como y bebo? ¿De qué visto y calzo? En esta ciudad nacida, en ella criada, manteniendo honra, como todo el mundo sabe. ¿Conocida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa tenle por extranjero. (III, 101)

Mientras que en el primero tenemos un propósito marcadamente poético, en la intervención de Celestina se advierte una autorrepresentación de la red dialógica a través de una constante aliteración interrogativa. Aunque estas dos alusiones no son un ejemplo de metalenguaje ya que violan las leyes de sinonimia y significación, sí que actúan como representación de la estructura conversacional poniendo a través de la iteración una de las propiedades que define al signo lingüístico. Aun siendo estos tipos de repeticiones de distinta índole, ambos se inscriben en esos dos dominios que postula Quann. La esfera poética y la pragmática se alternan constantemente representando así un diálogo con formas y discursos que constituyen una completa abstracción elocutiva en cuyo núcleo discursivo se concentra una de sus principales singularidades.

Desde la perspectiva pragmática, la repetición como aludía hace unos instantes tiene una motivación divergente en cuanto a la manifestación literaria pero ambas permanecen estrechamente ligadas en el plano expresivo. Dos críticos esclarecen el papel de la repetición desde una óptica teórica. Michael Riffaterre descifra este componente desde el registro poético como: «Repetition is in itself a sign: depending as it does upon the meaning of the words involved, it may symbolize heightened emotional tension, or it may work as the icon of motion<sup>19</sup>». Las dos propiedades que enuncia Riffaterre tienen una clara expresión en la obra: la tensión emocional que se evoca en el texto y el dinamismo dialógico de la

19.— Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*. London: Indiana University Press, 1980. 49.

obra a través de la reiteración. La atribución visual que designa Riffaterre se retrata en *La Celestina* ya que lo visual se refleja en la palabra escrita como describe Calisto en su recitación: ¡Oh, si en sueños se pasase este poco tiempo hasta ver el principio y fin de su habla! (v, 134). Los motes se retratan mediante las dulces imágenes acústicas que hilvana el texto, «haciendo coplas, pintando motes, sacando invenciones». (ix, 189). La diferencia entre ambas variantes reiterativas queda sin embargo más explicitada en esta aportación de Gilles Deleuze:

One is static; the other dynamic. One is extensive, the other intensive. One is ordinary; the other distinctive and involving singularities. One is horizontal; the other vertical. One is developed and must be explicated; the other is enveloped and must be interpreted. One is a repetition of equality and symmetry *in the effect*; the other is a repetition of inequality as though it were a repetition of asymmetry *in the cause*. One is repetition of mechanism and precision; the other repetition of selection and freedom<sup>20</sup>.

Esta libertad basada en la repetición que nota Deleuze tiene una expresión vital y patente en *La Celestina* como ha notado E. Michael Gerli<sup>21</sup>. Veamos pues como funcionan, o mejor dicho, como se conjugan y contrastan estos dos dominios o tipos de repeticiones en la obra de Rojas. Para ello tomemos el encuentro entre Calisto y Celestina que tiene lugar en el Sexto Auto después de que esta última haya hablado con Melibea. La repetición empleada en la dicción de ambos personajes difiere sustancialmente. Cotéjese la que usa Celestina:

CEL.— [...] Y como ella estuviese suspensa, mirándome, espantada del nuevo mensaje, escuchando hasta ver quién podía ser el que así por necesidad de su palabra penaba o a quién pudiese sanar su lengua, en nombrando tu nombre, atajó mis palabras, dióse en la frente una gran palmada, como quien cosa de grande espanto hubiese oído, diciendo que cesase mi habla y me quitase de delante, si no quería hacer a sus servidores verdugos de mi postrimería, agravando mi osadía, llamándome hechicera, alcahueta, vieja falsa, barbuda, malhechora y otros muchos ignominiosos nombres [...] (vi, 141)

20.— Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994. 287.

21.— Gerli, *op. cit.*, 14.

Con la que seguidamente expresa Calisto: «¡Oh maravillosa astucia! ¡Oh singular mujer en su oficio! ¡Oh cautelosa hembra! ¡Oh medicina presta! ¡Oh discreta en mensajes!» (VI, 142). Ambas representaciones muestran esenciales desemejanzas en lo que refiere a la naturaleza de la repetición y son un buen ejemplo para ilustrar la diferencia de iteraciones que examina teóricamente Deleuze. La repetición en la intervención de Celestina se distingue de aquella utilizada por Calisto al poner en práctica una reiteración desmecanizada y asimétrica propia de la representación comunicativa con el propósito de liberar al joven enamorado. Nótese además las numerosas referencias metalingüísticas que se incluyen en esta comunicación tanto a nivel terminológico como fraseológico: «espantada del nuevo mensaje», «por necesidad de su palabra penaba», «sanar su lengua», «nombrando tu nombre», «atajó mis palabras», «diciendo que cesase mi habla» o «llamándome hechicera» por tan solo mencionar unos ejemplos y que ponen de manifiesto la relevancia del elemento lenguaje en el flujo de información entre emisor y receptor. Antes de pasar a ver ejemplos del metalenguaje o de qué términos de la obra lo configuran, consideremos el contraste y la transición de registros que ofrece la obra.

Este epicentro discursivo se caracteriza en los personajes por ser transitorio y pendular: el dialogismo de estos discurre y fluye entre estas dos parcelas lingüísticas según convenga, según dictamine la situación y según rija la necesidad que los personajes. Esta oscilación queda plasmada desde el Primer Auto cuando el mancebo se dirige a Melibea usando un discurso poético y grandilocuente basado en la tradición cortesana que se contrapone al empleado por Melibea, un registro donde predomina claramente la función conativa. Del registro poético usado por Calisto en su primer encuentro con Melibea descendemos, como la caída del falcón, a una modalidad enunciativa expresiva cuando seguidamente dirige a Sempronio. Con este ejemplo quiero ilustrar que los personajes no están adheridos a un registro homogéneo durante sus intervenciones sino que manejan un amplio abanico de funciones que varía según el contexto y el interlocutor. Es no obstante el personaje de Celestina aquel que presenta una riqueza dialógica sobresaliente. Mientras que personajes como Calisto permanecen fundamentalmente adscritos a un registro (en este caso, al poético), Celestina despliega un dominio de lo poético y un control de lo pragmático sin parangón. La posición de mediadora que le confiere el mismo sistema comunicativo le sitúa como representante del «mensaje» mismo entre el locutor y el alocutario. Desde esta coordinada emana cuál es el correcto proceder en el habla: «Abrevia y ven al hecho, que vanamente se dice por muchas palabras lo que por pocas se puede entender» (I, 71).

Tras este despliegue de fuerzas en clave de registros se vislumbra la infinitud del sistema de signos que abraza la totalidad del universo<sup>22</sup>. Los

22.— Read, *op. cit.*, 70.

dos dominios, el poético expresado por el personaje enamorado y conversacional puesto en boca de personajes contiguos no es más que otra expresión del sistema de fuerzas opuestas que simboliza la obra y que evoca una de las relaciones que actúan entre los signos lingüísticos.

El metalenguaje de la obra es quizás una de las propiedades más aparentes y paradójicamente más eludidas en la copiosa crítica de este texto. Por boca de los personajes, la obra constantemente se mimetiza a sí misma y hace especial hincapié en la «gravidad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen» (III, 108). Junto a la linealidad refería también como configurador de la representación comunicativa las alusiones que se vierten sobre el mismo 'acto' del habla. El Auto Seis nos muestra excelente ejemplo de cómo se efectúa esta autorreferencialidad y de la importancia de este componente. Lo que Celestina transfiere lingüísticamente —no nos olvidemos que ella es una alcahueta y que su principal misión en el sistema comunicativo es su función de mediadora entre los diversos participantes— es justamente la importancia del lenguaje como ella misma asevera doblemente:

CEL.— [...] Las cuales, aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío exterior, un sosegado bulto, un apacible desví, un constante ánimo y casto propósito, unas palabras agrias, que la propia lengua se maravilla del gran sufrimiento suyo, que la hacen forzosamente confesar lo contrario de lo que sienten. Así que para que tú descanses y tengas reposo, mientras te contare por extenso el proceso de mi habla y la causa que tuve para entrar, sabe que el fin de su razón y habla fue muy bueno. [...] (VI, 138)

Es sobre el mismo código que revierte la importancia y autorreferencialidad que vengo insistiendo cuando los personajes discurren e interactúan en el plano pragmático o en el poético. El metalenguaje de la obra se manifiesta a partir de un variado y extenso repertorio de voces que establecen un nexo entre representación conversacional y código.

De entre las formas que constituyen el metalenguaje sobre la oralidad de la obra, la forma *hablar* en sus diversas conjugaciones y tiempos aparece cerca de doscientas veces en la obra. Le siguen *decir* con cerca de ciento cincuenta ocurrencias y en menor proporción otras formas verbales orientadas a la producción del código como *loar*, *mentir*, *conversar*, *comunicar*, *nombrar*, *pronunciar*, *responder*, *afirmar*, *susurrar* o *murmurar*. Paralelamente tenemos sus formas receptivas correspondientes en verbos como *escuchar*, *oír*, o *entender* y formas moldeadoras del discurso *abreviar*, *interrumpir*, *alargar*, *atajar* o *callar*. Todas ellas apuntan y se confrontan con esa autorrepresentación consciente del lenguaje real puesta en código li-

terario para intentar establecer así una conexión con la verdad discursiva: «Que quiere decir: «En verdad así es, y así todas las cosas de esto dan testimonio: las estrellas se encuentran en el arrebatado firmamento del cielo»» (47).

El lenguaje no se limita a autodenominarse con aquellas voces o términos que lo caracterizan, sino que este constituyente tanto en su acepción de representación (la forma en que se forma la proposición) como en lo que concierne a la competencia (la capacidad de los personajes para comunicarse) se manifiesta continuamente en el texto. Encontramos pasajes que son puramente metalingüísticos donde los personajes otorgan toda la significación de su enunciado al código que comparten con su receptor y donde se atisba no un habla universal, sino múltiples manifestaciones de hablas particulares y dependientes del contexto:

MEL.— Tanto afirmas tu ignorancia que me haces creer lo que puede ser. Quiero pues en tu dudosa disculpa tener la sentencia en peso y no disponer de tu demanda al sabor de ligera interpretación. No tengas en mucho ni te maravilles de mi pasado sentimiento, porque concurrieron dos cosas en tu habla, que cualquiera de ellas era bastante para me sacar de seso: nombrarme ese tu caballero, que conmigo se atrevió a hablar; y también pedirme palabra sin más causa, que no se podía sospechar sino daño para mi honra. (iv, 125)

Es este el punto que merece una especial atención ya que nos muestra la percepción que tienen los personajes del mismo sistema comunicativo y del poder que representa el componente lingüístico. Las palabras, se pintan, se usan, curan, apremian al individuo, se piden, penetran, se examinan o se intercambian como si se tratase de un objeto más del medio lingüístico que actúa de soporte a la vez que se les atribuye una fuerza natural: «Di, di, que siempre la tienes de mí, tal que mi honra no dañes con tus palabras» (x, 200). Melibea en un momento declarará: «No se dice en vano que el más empecible miembro del mal hombre o mujer es la lengua» (iv, 121). Se inquiera por el mismo código y se exhibe su poder dado que la palabra es aquel objeto codiciado que se busca y sobre el objeto que se escribe:

MEL.— ¿Cómo se llama?

CEL.— No te lo oso decir.

MEL.— Di, no temas. (x, 203)

Por último, este objeto es contempla como algo externo y en ocasiones no como algo totalmente integrado en el individuo. Se muestra como una entidad independiente, viva y que discurre por su propia senda:

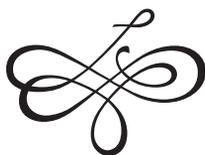
CEL.— [...] unas palabras agrias, que la propia lengua se maravilla del gran sufrimiento suyo, que la hacen forzosamente confesar lo contrario de lo que sienten. Así que para que tú descanses y tengas reposo, mientras te contare por extenso el proceso de mi habla y la causa que tuve para entrar, sabe que el fin de su razón y habla fue muy bueno. (vi, 138)

Es pues patente como la obra emplea su propio código para denotarse a sí misma y como en el texto figura toda una representación ideal del acto comunicativo. El lenguaje presente una multiplicidad de vertientes y manifestaciones que más allá de su contenido, son reflejo de la contienda o batalla de naturaleza verbal y comunicativa que se expone en la auto-creación de la obra. La obra vuelve sobre su código, se refiere a sí misma constantemente como un juego de espejos y es en este punto donde encontramos una de las claves para reinterpretar el texto.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ MORENO, Raúl, «Religious Struggle, Linguistic Struggle: Exposing the Challenge to the Transcendental in *Celestina*». *eHumanista* 12 (2009): 182-201.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús, «De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional». *Criticón* 81-82 (2001): 191-206.
- DELEUZE, Gilles, *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994.
- DI PATRE, Patrizia, «P y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*». *Celestinesca* 29 (2005): 155-170.
- FERNÁNDEZ-SEVILLA, Julio, «Creación y repetición en la lengua de *La Celestina*». *Actas del II Simposio Internacional de la lengua española*. Las Palmas de Gran Canaria, 1984: 155-200.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «*Celestina* 'as a Funny Book': A Bakhtinian Reading». *Celestinesca* 17.2 (1993): 29-52.
- GERLI, E. Michael, «*Celestina* and the Ends of Desire». Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- GILMAN, Stephen, «Diálogo y estilo en *La Celestina*». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 3-4 (1953): 461-469.
- JAKOBSON, Roman, «Closing Statements: Linguistics and Poetics». *Style in Language*. Thomas A. Sebeok (ed.). Cambridge Massachusetts: M.I.T. Press, 1960: 350-377.
- LAWRANCE, Jeremy N. H., «On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. *Letters and Society in Fifteenth-Century: Studies Presented to P.E. Russell on his Eightieth Birthday*. A. Deyermond and J. Lawrance (eds.). Llangrannog: Dolphin, 1993: 79-82.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos, «Diálogo, novela y retórica en *La Celestina*». *Celestinesca* 18.2 (1994): 3-30.
- MORSON, Gary, and Caryl EMERSON, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- QUANN, Joanna L., «Poetic and Pragmatic Discourse in *La Celestina*». Diss. The George Washington University, 1980.
- READ, Malcom K., *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics (1300-1700)*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.
- REYES, Graciela, *La pragmática lingüística. El uso del lenguaje*. 2ª Edición. Montesinos: Barcelona, 1990.
- RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of Poetry*. London: Indiana University Press, 1980.

- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*. Bruno Mario Damiani (ed.). Madrid: Cátedra, 1985.
- SEVERIN, Dorothy S., *Tragicomedy and Novelistic Discourse in «Celestina»*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- SNOW, Joseph T., «Un texto dramático no cerrado: notas sobre la tragicomedia en el siglo XX». *Cinco siglos de «Celestina»: Aportaciones interpretativas*. Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.). Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València, 1997.
- TORRES ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Dolores, «De interjecciones, onomatopeyas y paralingüismo en *La Celestina*». *Celestinesca* 28 (2004): 117-140.
- VARELA JÁCOME, Benito, *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Destino, 1967.



FERNÁNDEZ DÍAZ, David Félix, «Palabras, palabras, palabras: *La Celestina* como una autorrepresentación dialógica», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 103-118.

---

RESUMEN

La palabra, el registro dialógico y las relaciones que rigen el sistema comunicativo, son aspectos fundacionales en *La Celestina*. Como modelo comunicativo que engloba múltiples representaciones comunicativas, el texto proyecta sobre sí una constante y rica autorreferencialidad en ese mismo diálogo que representa. Desde esta perspectiva, el metalenguaje se presenta como un componente esencial en la obra de Rojas y a partir del cual se erige una de sus múltiples lecturas.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, metalingüística, metalenguaje, autorreferencia, repetición, registro, signo.

---

ABSTRACT

Words, dialogic exchanges and linguistic relations that configure communicative systems are foundational aspects of *La Celestina*. As a communicative system that renders multiple communicative representations, the text projects to itself a rich self-reference on the very same dialog it represents. From this perspective, metalanguage is presented as an essential component in this Rojas text and from which one of the multiple readings is built.

KEY WORDS: *Celestina*, metalinguistics, metalanguage, auto-referential, repetition, register, sign.



## Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado

Enrique Fernández Rivera  
Universidad de Manitoba, Canadá

La importancia de los diecisiete grabados (dieciséis más uno repetido) de la supuesta primera edición de *La Celestina* o *Comedia de Calisto y Melibea* impresa por Fadrique de Basilea en Burgos en 1499 es indiscutible ya que estas imágenes que escenifican los argumentos que encabezan los actos sentaron la base de toda una larga serie de ediciones ilustradas de la obra en el siglo siguiente (Snow 58-59). No sabemos nada del autor de los grabados, lo que no es de extrañar pues tampoco sabemos a ciencia cierta el nombre de ningún artista o grabador de los libros ilustrados del siglo xv, como señaló Pollard en su clásico trabajo sobre el tema (5-6). Sin embargo, la manufactura de estos grabados ha permitido sacar interesantes conclusiones. Que las planchas de madera con que se imprimieron se realizaron *ex professo* para este libro es evidente por la especificidad y complejidad de los eventos que representan. De su estilo se ha señalado que muestra una clara influencia alemana, lo que es fácilmente explicable dada la procedencia centroeuropea de muchos de los primeros impresores y grabadores que trabajaron en España. Más específicamente, se ha demostrado que el paisaje urbano y algunas figuras de los grabados están copiados de las ediciones ilustradas de las *Comedias* de Terencio publicadas por Johannes Treschel en Lyon (1493) y por Johann Grüninger en Estrasburgo (1496) (Martín Abad y Moyano Andrés 18; Rodríguez-Solás; Griffin, 66-68)<sup>1</sup>. Sin embargo, estas dos ediciones ilustradas de las obras de Terencio no influyeron en la composición de escena de los grabados de Burgos, que representan acciones específicas de *La Celestina* con un detalle y dinamismo que no tienen equivalencia en las ilustraciones de Terencio citadas. Finalmente, otra influencia detectada

1.— Más recientemente, John T. Cull ha mostrado influencias en *La Celestina* de Burgos del paisaje urbano y las figuras de la traducción alemana del *Eunuchus* publicado en Ulm en 1486.

en los grabados de esta primera *Celestina* es la de la iconografía cristiana, cuyas soluciones tradicionales de composición de grupo se han utilizado en algunos de sus grabados (Fernández Rivera). Sin embargo, no se ha identificado todavía un modelo específico para ninguno de los dieciséis grabados, que es lo que se va a hacer en este artículo. Se mostrará que la parte derecha del grabado que ilustra el acto trece de la edición de *La Celestina* de Fadrique de Basilea (Fig. 1) es una adaptación de un grabado que se usó en la primera edición ilustrada de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, impresa por Pablo Hurus en Zaragoza en 1493 (Fig. 2). A su vez, este grabado de *Cárcel de amor* es una adaptación de la imagen que, con algunas variaciones, se utiliza varias veces en la primera edición ilustrada de *L'histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe*, obra caballeresca escrita entre 1430 y 1460 por el francés Philippe Camus e impresa con ilustraciones por Louis Cruse (Ginebra, 1492) (Figs. 6 y 7).

Como es el caso de las otras imágenes que ilustran los actos de la edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*, la que ilustra el acto trece es un grabado impreso con un bloque de madera, o xilografía, que cubre todo el ancho de página y está situado debajo del argumento del acto, cuya acción intenta escenificar (Fig. 1). El texto del argumento que ilustra lee así:

Despertado Calisto de dormir, está hablando consigo mismo. Dende a un poco está llamando a Tristán y a otros sus criados. Torna a dormir Calisto. Pónese Tristán a la puerta. Viene Sosia llorando. Preguntado de Tristán, Sosia cuéntale la muerte de Sempronio y Pármeno. Van a decir las nuevas a Calisto, el cual, sabiendo la verdad, hace gran lamentación. (263)<sup>2</sup>

El grabado escenifica la primera parte de este argumento, es decir, la llegada de Sosia con las tristes nuevas, mientras Calisto duerme en su aposento. Para ilustrar estas acciones, el grabador recurre a dividir el grabado en dos paneles. Esta técnica de separar en dos o más partes un grabado es muy frecuente en las ilustraciones de la época, que, siguiendo la tradición de la pintura medieval, tratan el espacio de manera más simbólica que realista<sup>3</sup>. Baste como testimonio de lo extendido de tal práctica esta mis-

2.– Las referencias son por número de página a la edición de Crítica que se cita en la bibliografía.

3.– Hablando del grabado del acto ocho, también dividido en dos, Rodríguez-Solás dice que esta técnica de dividir en dos «es una característica de la economía con la que el grabador trataba de ilustrar el dinamismo escénico que se percibe en el texto de *La Celestina*. Las entradas y salidas de personajes y las figuras que se mueven en varios planos conectan las diversas escenas del acto que se ilustran simultáneamente en el mismo grabado. Su relación con una representación escénica es total y no podemos pensar en otra obra a la que el impresor pudiera acudir que las comedias de Terencio» (15).

ma edición de *La Celestina*, que recurre a una división similar en dos mitades en diez de sus dieciséis grabados. En ellos, la separación del grabado en dos se realiza mediante un muro, con o sin una puerta, que comunica con la otra mitad del grabado, o mediante una línea vertical que divide artificialmente el plano en dos. Las dos escenas resultantes pueden representar eventos simultáneos en el tiempo y contiguos en el espacio, o bien eventos que tienen lugar en momentos diferentes y en lugares distantes pero que se representan lado a lado por licencia artística. En el grabado del acto trece, las dos escenas están separadas por un muro con puerta, de manera realista, pues se supone que son contiguas y simultáneas. La de la parte izquierda representa a Tristán a la puerta de la casa de Calisto recibiendo a Sosia, quien trae las tristes nuevas de la ejecución de Pármeno y Sempronio. La parte derecha muestra la habitación donde Calisto yace despierto en su cama. Aquí se ha tomado el grabador una pequeña licencia artística al hacer que la puerta del dormitorio de Calisto dé directamente a la calle. Esta disposición contradice la evidencia implícita en unas palabras de Tristán de las que se desprende que la habitación de Calisto no está a nivel de calle, sino en el segundo piso: «TRISTÁN: Quiero *bajarme* a la puerta por que duerma mi amo sin que ninguno lo impida» (264-65). Otra libertad que se ha tomado el grabador es hacer de una de las paredes de la habitación de Calisto una *cuarta pared*, en el sentido teatral del término, es decir, una pared transparente que permite a los espectadores ver a través de ella. Este es un recurso muy frecuente en los grabados de la época. Como ejemplo podemos utilizar, una vez más, esta misma edición de *La Celestina*, en la que once de sus dieciséis ilustraciones incluyen muros transparentes.

Si exceptuamos estas dos licencias artísticas en el tratamiento del espacio, el grabado es fiel al texto del argumento del acto. La escena representada en el lado izquierdo del grabado presenta a Tristán a la puerta de la casa, donde hace guardia para que nadie despierte a su amo, quien, cansado tras la noche de amor con Melibea, quiere seguir durmiendo hasta la hora de comer. Colocar a un personaje delante de una puerta es una convención que sirve, entre otros usos, para representar el recibimiento de un personaje, Sosia en este caso. El grabado muestra la reacción de Tristán al enterarse por el recién llegado Sosia de la ejecución de Pármeno y Sempronio. Su sorpresa está representada en los gestos de manos y brazos. Éstos ofrecían una excelente forma de expresar las emociones en los grabados de los primeros libros impresos, en los que era difícil representar las sutilezas de las facciones del rostro por la dificultad de ejecutar líneas finas en madera que soportaran el desgaste de la impresión repetida. Además, existía un rico lenguaje corporal codificado por el arte medieval para que el público, mayoritariamente analfabeto, reconociera acciones y personajes en cuadros y estatuas que servían como instrumentos didácticos de la doctrina religiosa. Varios gestos de este lenguaje corporal se pue-

den identificar fácilmente en la representación de este encuentro entre los dos criados a la puerta de la casa de Calisto, donde Sosia es retratado realizando el gesto típico del *luctus* de levantar los brazos para clamar al cielo o mesarse los cabellos (Garnier 223-26). Aunque sus manos no tocan los cabellos, los del lado izquierdo están representados como puntas afiladas para sugerir su descompostura. Estos cabellos desaliñados son aludidos por Tristán, quien se dice a sí mismo al ver llegar a Sosia: «Desgreñado viene el bellaco; en alguna taberna se debe haber revolcado». Cuando Sosia ya ha llegado hasta él, se da cuenta de que sus cabellos desgreñados y su excitación tienen otro origen: «¿Qué es? ¿Qué has? ¿Por qué te matas? ¿Qué mal es éste?» (265). Probablemente éste es el instante preciso que quiere retratar el grabador al presentar a Tristán volviendo las manos hacia Sosia en gesto de sorpresa.

Mientras tiene lugar este encuentro a la puerta de la casa, en su interior Calisto yace en la cama. Su dormitorio ocupa algo más de la mitad derecha del grabado. La figura de Calisto es algo más grande que las de Sosia y Tristán, aunque esta desproporción apenas se nota por estar la mayor parte de su cuerpo oculto bajo las sábanas. Está recostado sobre su lado izquierdo, su mejilla apoyada en la mano y los ojos abiertos. Viste una camisa de noche y un gorro de dormir a modo de turbante atado al frente. La cama tiene un baldaquino o dosel, que un error de perspectiva en la ejecución del grabado hace aparecer no encima, sino detrás de la cama, un detalle al que volveremos luego. Un detalle significativo, como también se verá más adelante, es el bucle de tela que cuelga de uno de las esquinas del baldaquino de la cama. En primer plano a mano derecha hay una pieza de mobiliario pequeña cuya naturaleza apenas puede dilucidarse dado su esquematismo. El rayado en negro que cubre la mayor parte de la habitación a manera de sombreado sugiere la oscuridad reinante. Sin embargo, la ventana situada detrás de la cama está abierta y deja pasar la luz. Este detalle parece contradecir la orden expresa de Calisto a Tristán de que vuelva a cerrar la ventana, pero probablemente se incluye como alusión a la acción del criado de abrir brevemente la ventana para mostrarle a su amo que ya hace tiempo que es de día.

La imagen de un Calisto que reposa con los ojos abiertos y la cabeza apoyada en su antebrazo es casi idéntica a la de Leriano enfermo de amor en un grabado de la edición zaragozana de *Cárcel de amor* impresa por Pablo Hurus en 1493 (Fig. 2). Ésta es la primera edición ilustrada de *Cárcel de amor*, aunque no la primera de la obra, que había aparecido impresa por primera vez, sin ilustraciones, en Sevilla, 1492<sup>4</sup>. De la edición ilustrada de Zaragoza se conserva un solo ejemplar incompleto que se descubrió en el

4.— Aunque la primera edición impresa de *Cárcel de amor* de Sevilla de 1492, de la que se conserva un solo ejemplar, carece de grabados, Deyermond argumenta que tenía un grabado en la portada, hoy perdida, y que sería el mismo que se reproduce en la edición de Zaragoza de 1493 y otras posteriores.

Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza. Está fechado a 4 de junio de 1493 y, aunque no figura el nombre del impresor, Pallarés Jiménez lo identificó como producto de la imprenta de Pablo Hurus por la tipografía y otras características. Las páginas conservadas contienen once grabados, que coinciden con los correspondientes de los dieciséis de la traducción catalana de la misma obra, impresa algo más tarde el mismo año por Rosenbach en Barcelona y que se consideraba la edición más antigua con ilustraciones de *Cárcel de amor* hasta el descubrimiento del ejemplar zaragozano<sup>5</sup>. Entre los grabados que ilustran tanto la edición de Zaragoza como la de Barcelona hay uno que representa el episodio de la enfermedad de amor de Leriano conocido como el *planctus* de la duquesa Coleria, la madre de Leriano. El grabado está colocado directamente encima de las siguientes palabras de Coleria:

¡O alegre descanso de mi vegez! ¡O dulce hartura de mi voluntad! Oy dexas de dezirte hijo y yo de más llamarme madre, de lo qual tenía temerosa sospecha por las nuevas señales que en mí vi de pocos días a esta parte [...] hasta los animales me certificauan tu mal; saliendo vn día de mi cámara vínose vn can para mí y dio tan grandes avllidos, que assí me cortó el cuerpo y la habla. (201)

El grabado representa a Coleria lamentándose a los pies de la cama de su hijo Leriano a manera de una Dolorosa al pie de la cruz. La curiosa inclusión de un perro muerto es una curiosa materialización de su referencia a los aullidos premonitorios de un can (Cacho Blecua, «Los grabados» 371).

Esta imagen de Leriano con su madre a los pies de la cama y el can muerto es una de las tres que lo representan mortalmente enfermo de amor en su lecho en la edición ilustrada de *Cárcel de amor* de Zaragoza. Las otras dos son los grabados que se reproducen en las Figs. 4 y 5, que ilustran otros dos importantes episodios de la agonía de Leriano. La Fig. 4 lo muestra enumerando las razones por las que los hombres están obligados a las mujeres. La Fig. 5 lo retrata troceando las cartas de Laureola en un vaso de agua que luego se beberá. Estos dos grabados utilizan también como escenario el dormitorio de Leriano, aunque el mobiliario cambia ligeramente. La diferencia más notable es la presencia de un baldaquino circular en el grabado en que Leriano rompe las cartas, lo que refuerza la sugerencia de una ceremonia religiosa en la que va a beber de un cáliz (Fig. 5). Estos tres cuadros tan impactantes como similares en diseño de un Leriano doliente debieron venirle a la memoria al grabador burgalés cuando tuvo que ilustrar a un Calisto en su cama, que, aunque no estaba propiamente enfermo de amor en ese episodio, lo había estado en otros anteriores.

5.- Pallarés Jiménez. Véase también Fraxanet Sala.

La Fig. 3 es una composición en la que hemos invertido la figura de Leriano con la ayuda del ordenador y la hemos colocado junto a la de Calisto para resaltar el gran parecido entre ambas. En este montaje se ve claramente que el grabado de *La Celestina* es un calco del de *Cárcel de amor*. Lógicamente, Coleria y el perro muerto han desaparecido de la habitación de Calisto, pero los demás elementos son prácticamente los mismos. Especialmente parecidas son las figuras de Calisto y Leriano, ambos en cama, sus cabezas apoyadas en la palmas de las manos, con los ojos abiertos y vistiendo ropas y gorros de dormir similares. Mientras que en el original Leriano apoya la cabeza en su mano derecha, en la copia Calisto lo hace en la izquierda por inversión resultante del proceso de calco. Este método de copia directa, sin embargo, trajo consigo un problema de proporciones dado que el marco del grabado de *La Celestina* es menor que el de *Cárcel de amor*. Mientras que el grabado de *La Celestina* mide apenas 60mm de alto, el de *Cárcel de amor* alcanza los 95mm. Tales dimensiones responden a que los grabados de *La Celestina* tienen un formato apaisado, mientras que los de *Cárcel de amor* son cuadrados, incluso un poco más altos que anchos, como en un formato de retrato. El grabador no podía cambiar estas medidas y proporciones pues tenía que acomodarse a lo acordado con el impresor para que éste pudiera componer la plana. El grabador burgalés se vio pues forzado a introducir la figura calcada de Leriano en un marco de menor altura que el original, lo que resultó en que su Calisto estuviera a una escala algo mayor que Sosia y Tristán. Estas dos figuras no las podía dibujar a la misma escala que la de Calisto porque, al estar ambos personajes de pie, alcanzarían el tope superior del marco. Sin embargo y como dijimos, este problema de desproporción resultó ser casi imperceptible por estar Calisto tumbado y parcialmente cubierto por las sábanas. Pero si bien su figura apenas se modificó, el mobiliario de su dormitorio sufrió cambios para adaptarlo al nuevo marco de altura reducida. Así, el grabador burgalés bajó el baldaquino, que quedó más próximo a la cama que en el modelo original. Con la misma intención y también para dejar más espacio en el margen izquierdo, donde se retrata el encuentro entre Sosia y Tristán, acortó la cama de Calisto, colocándola en plano sesgado. Sin embargo, al reposicionar el baldaquino y la cama cometió el error de perspectiva antes señalado que hace que éste parezca estar detrás y no encima de la cama.

El grabador realizó también otras modificaciones menores para ahorrar espacio en la habitación de Calisto, como mover la ventana hacia la cabecera de la cama y simplificarla. Igualmente, estilizó, hasta el punto de hacerla irreconocible, la compleja mesita de noche de Leriano, de la que retiró la botella y el vaso. Otros cambios que el grabador burgalés introdujo no se deben a problemas de espacio ni son simplificaciones de diseño. Al contrario, la camisa de noche de Calisto es más elaborada que la de Leriano pues tiene una abertura en el pecho de la que ésta carece.

Igualmente, el gorro de dormir de Calisto, aunque es muy parecido al de Leriano, incluye un nudo en la frente. Este detalle elimina la apariencia del tocado de Leriano de ser una venda enrollada en torno a su febril cabeza. Otra modificación sutil pero significativa introducida por grabador burgalés es un cambio en el ángulo del brazo doblado sobre el que Leriano se apoya. Reposar la cabeza sobre la palma de la mano en los cuadros y estatuas del medievo y renacimiento indica dolor o tristeza, ensueño o visión, o simplemente descanso, dependiendo de si el personaje tiene los ojos abiertos o cerrados, o del contexto (Garnier 181-84). En el caso de Leriano, su cabeza apoyada en la palma de la mano, junto con los ojos abiertos, el tronco ligeramente incorporado y su madre llorando a los pies de la cama, indican claramente tristeza y dolor. Calisto, también con los ojos abiertos y la cabeza reposando en la palma de la mano, está sin embargo solo en la habitación. Además, el ángulo de su antebrazo es más abierto que el de Leriano, lo que resulta en que su torso parezca estar tumbado, en la posición de descansar con la mano entre la oreja y la almohada. Todos estos cambios hacen que el enamorado doliente se haya convertido un amante cansado tras haber cumplido sus deseos la noche anterior. Calisto, volviendo a dormirse hasta la hora de comer, parece estar recordando los buenos momentos de la noche anterior. El fatal sufrimiento de amor de Leriano se ha convertido en cansancio y vaga melancolía en Calisto<sup>6</sup>.

Si bien es evidente que el grabador burgalés partió del Leriano enfermo para su imagen de Calisto del acto trece, no sabemos si usó la edición ilustrada de *Cárcel de amor* de Zaragoza (o su traducción al catalán del mismo año) u otra. Lo más lógico es pensar que acudiera a la edición ilustrada de *Cárcel de amor* que tenía más fácilmente a su disposición y ésa sería la edición de *Cárcel de amor* que Fadrique de Basilea mismo había publicado en 1496, cuyas ilustraciones son copia exacta de las de Zaragoza y Barcelona. El que Fadrique de Basilea copiara los grabados de Pedro Hurus para su edición de *Cárcel de amor* se explica fácilmente por las conocidas relaciones comerciales existentes entre ambos (Cacho Blecua, «Los grabados» 368). Semejante contacto entre impresores puede estar relacionado con el hecho de que Hurus había nacido en Constanza, no lejos de la Basilea de Fadrique.

Esta conexión suiza de la edición de Burgos se extiende aún más. Como ya apuntamos, los grabados de la edición de Hurus de *Cárcel de amor* fueron realizados expresamente para esta edición, pero eso no quita que algunos de ellos se inspiraran en modelos anteriores. Así, creemos poder probar que los tres grabados de la muerte de Leriano de la edición de *Cár-*

6.- Estos cambios del grabado de Leriano enfermo de amor no hubieran sido necesarios si la imagen se hubiera usado para ilustrar la escena del acto segundo de *La Celestina*, cuando Calisto está encerrado en su habitación quejándose de su amor no correspondido por Melibea.

*cel de amor* de Hurus están basados en ilustraciones de *L'histoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe* impresa en Basilea en 1492 por Louis Cruse. También conocido como Alouis Guerin, Guerin, o Garbin de la Cruse, este impresor nacido en Ginebra es uno de los más importantes de la época. Entre los libros que publicó se incluye una serie de ediciones ilustradas de las aventuras de Olivier de Castille. Es éste un libro de caballerías escrito en el segundo tercio del siglo xv por Philippe Camus, personaje ligado a la corte ducal de Borgoña. El libro tuvo una importante circulación manuscrita y se imprimió por primera vez en Basilea en 1482. Entre 1492 y 1497, Louis Cruse imprimió seis ediciones ilustradas (Gauillieur 39, 51; Lökkös 20). Entre los grabados que ilustran estas ediciones, dos sirvieron de modelo para el grabado zaragozano de Leriano yacente con la cabeza reposando en la palma de la mano (Figs. 6 y 7). El grabado reproducido en la Fig. 6 representa a Artus d'Algarbe, hermanastro y amigo inseparable de Olivier de Castille, sin sentido en la cama de la habitación de Olivier tras haber encontrado una carta de despedida que éste le ha dejado. La escena representa a Artus ya vuelto en sí, lamentándose, mientras el rey, que ha acudido en su ayuda, procede a leer la carta de Oliveros. El grabado de la Fig. 7, muy similar, muestra a Olivier enfermo de amor por la princesa Hélène, quien, enterada de su dolencia, ha venido a visitarlo con reducido sequito. La parte derecha de estas dos imágenes son casi idénticas pues las figuras usadas para representar a Artus y Olivier son las mismas. Las habitaciones también coinciden, excepto en detalles de la cama y de una ventana ausente en el segundo grabado. Nótese también la presencia del bucle de tela colgado del baldaquino en ambos grabados que llegará hasta el dormitorio de Calisto.

El templete de un personaje en una cama con baldaquino del que cuelga un bucle de tela reaparece en otras cuatro ocasiones en esta edición ilustrada de *L'histoire d'Olivier de Castille* de Louis Cruse, aunque los personajes yacentes cambian. Las Figs. 8, 9, 10 y 11 repiten el mismo templete: la Fig. 8 representa a Artus gravemente enfermo en cama visitado por Olivier; la Fig. 9 muestra a Olivier tras ejecutar a sus hijos por mandato divino para curar a Artus; la Fig. 10 es la de Olivier ofreciendo la sangre de los niños a Artus. La más curiosa de estas seis imágenes de personajes en un cama con baldaquino y bucle de tela en este libro de Louis Cruse es la Fig. 11, que representa a la reina visitada por el rey y su sequito tras el parto de Olivier. De manera incongruente, se muestra al recién nacido Olivier como un niño de varios años, de pie junto a la cama. Esta inconsistencia se explica porque este grabado se diseñó originalmente para ilustrar una escena de *Les sept sages de Rome*, libro impreso también en Basilea en 1492 por Louis Cruse y del que *L'histoire d'Olivier* toma varias ilustraciones, entre ellas ésta. En su contexto original de *Les sept sages de Rome*, esta imagen de una reina y un niño ilustra la historia de Dioclecianus, a quien, a la edad de siete años, su madre, en su lecho, de muerte,

encomendó a su padre, el emperador Poncianus, para que fuera educado por los Siete Sabios.

Dejando de lado todos estos interesantes detalles, lo importante para nuestra argumentación es que el grabado del Olivier como doliente de amor sirvió de modelo para la edición ilustrada de *Cárcel de amor* de Hurus de Zaragoza. El grabador zaragozano utilizó el templete de la habitación y la cama con baldaquino de *L'histoire d'Olivier* para las tres escenas en que Leriano yace enfermo de amor en su lecho (Figs. 2, 4 y 5). El parecido más evidente es entre los dos grabados que representan respectivamente a Artus y Olivier recostados en la cama, la cabeza apoyada en la mano (Figuras 6 y 7), y el grabado que muestra a Leriano en la misma posición, con su madre llorando a sus pies (Fig. 2). El hecho de que este grabado de Leriano yacente sea el único de los tres que está girado respecto a su modelo sugiere que fue un calco directo. El que los otros dos grabados de Leriano enfermo —Leriano defendiendo a las mujeres (Fig. 4) y Leriano a punto de beberse las cartas de Laureola (Fig. 5)— indica que la cama con baldaquino y demás elementos comunes no se calcaron directamente de *L'histoire d'Olivier* sino a partir del grabado de Leriano yacente y su madre a sus pies, ya girado por el calco (Fig. 2). Éste sería así el primero en ser ejecutado y serviría de plantilla para las otras dos escenas de Leriano yacente, en las que el giro desaparece por efecto de ser calcos de un calco. Lógicamente, el grabador de la *Cárcel de amor* zaragozana omitió personajes y otros detalles que no encajaban con el nuevo contexto. También modificó algunos detalles del original, como transformar a los dolientes Olivier y Artus, que yacían vestidos encima de la cama, en un Leriano con ropa y gorro de dormir bajo las sabanas. Todas estas innovaciones pasaron al Calisto yacente de *La Celestina*.

Curiosamente, esta historia de copias y calcos de grabados es continuada en la *Historia de Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* impresa por el mismo Fadrique de Basilea en 1499<sup>7</sup>. Los grabados de las aventuras de Oliveros de la edición de Fadrique de Basilea, sin ser calcos de los grabados de Louis Cruse, están claramente inspirados en ellos, aunque son más elaborados que su modelo. Su mayor nivel de detalle se puede ver si comparamos el grabado con que se ilustra el desmayo de Artús tras leer la carta de despedida de Oliveros en la edición española de Fadrique de Basilea (Fig. 12) con su equivalente en la edición de Louis Cruse (Fig. 6). A pesar de la mayor elaboración del grabado burgalés, es fácil reconocer la misma cama, baldaquino con colgante, ventana y doliente con la cabeza apoyada en la palma de la mano de Louis Cruse. Un cambio introducido por el grabador burgalés es muy interesante por lo que implica. Si com-

7.— Los cambios que la historia sufrió tanto en el paso de su etapa manuscrita a su etapa impresa, así como del original francés al español, se pueden ver en Miguel Ángel Frontón «Del Olivier» y «La difusión». Un análisis más reciente es el de Pairet. Véase también Cacho Blecua, «De la *Histoire d'Olivier*».

paramos al Olivier doliente visitado por Hélène de Louis Cruse con el Oliveros del grabado equivalente en la versión española de Fadrique de Basilea (Figs. 7 y 13), sorprende descubrir que éste último no está tumbado encima de la cama con ropas formales, como en el original francés, sino que lleva la camisa y el gorro de noche del Leriano zaragozano (Figs. 2, 4 y 5). Ha habido pues una curiosa *contaminación* en el grabado de la edición burgalesa de las aventuras de Oliveros entre las figuras del Olivier de Louis Cruse (Figs. 6 y 7) y las posteriores del Leriano de Pablo Hurus (Figs. 2, 4 y 5). El resultado es que en el grabado de Oliveros enfermo de amor visitado por Helena de Fadrique de Basilea (Fig. 13) casi toda la escena responde al modelo franco-suizo de Olivier, salvo la camisa y gorro de noche, que proceden del Leriano zaragozano. De cosecha propia del grabador burgalés es el simpático detalle de añadir las zapatillas al pie de la cama de Oliveros y las manos juntas en posición de rogar (Fig. 13)<sup>8</sup>.

Estamos pues ante un caso curioso de influencias entre grabados de tres obras —*L'histoire d'Olivier de Castille* (y su traducción al español), *Cárcel de amor* y *La Celestina*— que se *hibridizan* entre sí. Los grabados de personajes enfermos en cama de las aventuras de Olivier que ilustran la edición impresa por Louis Cruse en Basilea en 1492 sirvieron de inspiración para los grabados de Leriano enfermo en la *Cárcel de amor* publicada por Pablo Hurus en 1493 en Zaragoza. No sabemos exactamente cómo ocurrió este contacto. El hecho de que tanto Louis Cruse como Pablo Hurus fueran suizos permite presuponer que, en algún momento, debió de haber relaciones personales o comerciales entre ellos, aunque su existencia no sea imprescindible para justificar este tipo de copias de imágenes, tan frecuente en la época. Que precisamente los grabados de la historia del enamorado caballero Olivier sirvieran de modelo para los del también caballero y aún más enamorado Leriano no es sorprendente. Como Wardropper señaló, *Cárcel de amor* no es sino «una novela de caballerías en pequeño, con supresión de las aventuras, hechos de armas y episodios mágicos»<sup>9</sup>.

En 1496, Fadrique de Basilea hizo una edición de *Cárcel de amor* y utilizó los mismos grabados de Hurus, con quien sabemos tenía relaciones comerciales. Tres años más tarde, en 1499, Fadrique de Basilea imprimió la primera edición española de las aventuras de Oliveros, con grabados que se inspiran en las imágenes de la edición francesa ilustrada de Louis Cruse. La otra fuente de inspiración para las imágenes de este primer Oliveros español son, curiosamente, los grabados del Leriano zaragoza-

8.— Fernández Valladares 114 señala otra curiosa relación entre los grabados de *La Celestina* y el *Oliveros de Castilla* de Burgos de 1499. Las elaboradas vidrieras que aparecen detrás de los personajes en el acto seis de *La Celestina* (Fig. 14) son muy parecidas a las cristaleras que se incluyen en la visita de Helena al enfermo Oliveros (Fig. 13). Ni la *Cárcel de amor* de Zaragoza de 1493, ni la de Burgos de 1496, ni *L'histoire d'Olivier de Castille* de Louis Cruse de 1493 presentan este tipo de cristaleras.

9.— Wardropper 184. No está de acuerdo con esta apreciación Whinnom 62.

no, que, a su vez, también se derivaban del Olivier de Louis Cruse. La ropa y el gorro de dormir que el grabador de la *Cárcel de amor* zaragozana de 1493 había añadido a su Leriano doliente se le colocan ahora al Oliveros de la edición de Burgos de 1499, dándose así un curioso salto atrás en el tiempo al hacer que el personaje original sea influenciado por su adalid. La situación se vuelve aún más interesante al considerar que también en 1499 Fadrique imprimió su *Celestina*, en la cual adaptó la imagen del Oliveros-Leriano enfermo para representar a un Calisto adormilado en su aposento<sup>10</sup>.

Antes de concluir esta historia de copia y adaptación de grabados se le puede añadir un curioso colofón. En 1507, Cromberger publicó en Sevilla la primera de sus ediciones ilustradas del *Oliveros de Castilla*, que fue una obra muy popular en España<sup>11</sup>. La imagen del enfermo en cama con baldaquino y gorro de dormir vuelve a utilizarse en un grabado que incluye varios visitantes (Fig. 15). La imagen se repite en el libro de Cromberger para ilustrar cuatro eventos, sin prestar atención a su adecuación al texto que debe ilustrar. Así, se usa el grabado para ilustrar el nacimiento de Oliveros, con lo que el personaje en cama se convierte, de manera incongruente, en la madre de Oliveros —recuérdese que el primer uso de la cama con baldaquino era el parto de Oliveros en la edición de Louis Cruse (Fig. 11). Se repite el mismo grabado una segunda y tercera vez para representar a Artús enfermo y a Oliveros trayéndole la sangre de su hijos para curarle. La cuarta y última reaparición es para ilustrar la enfermedad de amor de Oliveros. Pero lo más curioso es otro grabado —diferente pero claramente basado en el modelo de cama con baldaquino— que se crea para ilustrar el casamiento de la hija de Oliveros con el rey del Algarve (Fig. 16). Este grabado representa la noche de bodas, en la que un ángel, que parece sacado de una Anunciación, levanta el baldaquino de la cama y señala con el dedo a la hija de Oliveros, que junta sus manos en gesto de aceptación. A su derecha en el lecho está su marido, el rey del Algarve, reposando la cabeza sobre la mano y vistiendo el gorro de dormir. Ahora el personaje está desnudo bajo las sábanas, los ojos están cerrados y el ángulo del codo es tal que el rey del Algarve está completamente tumbado, como si descansara tras haber concebido el príncipe heredero que el ángel parece anunciar.

Si recapitulamos, vemos que, en un periodo de veinticinco años (1492-1507), la imagen de un hombre yacente y con la cabeza apoyada en la palma de la mano que se origina en *L'histoire d'Olivier de Castille* de Louis

10.— Como la datación exacta de incunables, especialmente en el caso de *La Celestina* de Burgos, es muy problemática, prefiero no especular sobre si *La Celestina* precede o sigue al *Oliveros de Castilla* de Fadrique de Basilea, ambos, teóricamente, impresos el mismo año.

11.— La traducción de *L'histoire d'Olivier de Castille* tuvo gran éxito en España pues se publicaron más de diez ediciones de diferentes impresores en la primera mitad del siglo XVI, como señala Corfís 23-37.

Cruse para representar a Artus y a Olivier ha sido reutilizada y adaptada para representar a Leriano, a Calisto e incluso al rey del Algarve en su noche de bodas. En todos los casos se puede reconocer fácilmente la cabeza descansando en la mano y una cama con baldaquino que tiene uno o más pliegues de tela colgando de una esquina. Pequeños cambios en la vestimenta y en el ángulo del antebrazo, así como la inclusión de otros personajes, permiten que el mismo gesto y postura sirva para representar las más diversas etapas del amor, desde la enfermedad de amor de Leriano y Oliveros hasta el descanso de un Calisto meditativo tras la noche de amor en el jardín de Melibea o el dormir satisfecho del rey del Algarve en su noche de bodas. No hemos encontrado otras utilizaciones de esta plantilla pero es muy probable que existan. Igualmente, aunque el primer uso de este modelo concreto de cama y baldaquino hasta que hemos logrado remontarnos está en *L'histoire d'Olivier de Castille* de 1492, es posible que éste, a su vez, proceda de un grabado anterior.

Para concluir queremos enfatizar las implicaciones que este proceso de copia y adaptación de grabados tiene para la recepción temprana de *La Celestina*. Si el parecido de algunas figuras en los grabados de la primera *Celestina* con las usadas en las comedias de Terencio apuntan a su conexión con el género dramático, la ascendencia directa del grabado del acto trece la relaciona con la novela sentimental y los libros de caballerías, especialmente con el caballero doliente y enamorado que estos dos géneros comparten. La imagen del hombre en cama con la cabeza apoyada en la mano sigue muy de cerca el modelo del enfermo de amor de Leriano y de su antecesor, Oliveros de Castilla. En otras palabras, Calisto es hijo de Leriano y nieto de Oliveros, de los que ha heredado la cama, la postura, incluso la ropa. Esta ascendencia de grabados concuerda perfectamente con la bien conocida relación de la obra de Rojas tanto con la novela sentimental como con el amor cortés.

### Bibliografía citada

- CACHO BLECUA, Juan Manuel. «De la *Histoire d'Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: tradiciones y contextos históricos». *Medioevo romanzo* 30.2 (2006): 349-70.
- . «Los grabados de la *Cárcel de amor* (Zaragoza, 1493, Barcelona, 1493, y Burgos, 1496): La muerte de Leriano». *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre. Vol. 1. León: Universidad de León, 2007. 367-80.
- CAMUS, Philippe. *L'histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe*. Ginebra: Louis Cruse, 1492.

- . *Historia de Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*. Burgos: Fadrique de Basilea, 1499.
- . *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*. Sevilla: Cromberger, 1507.
- CORFIS, Ivy, ed. *Historia de Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.
- CULL, John T. «A Possible Influence on the Burgos 1499 *Celestina* Illustrations: The German 1486 Translation of Terence's *Eunuchus*». *La Corónica* 38.2 (2010): 137-60.
- DEYERMOND, Alan. «The Woodcuts of Diego de San Pedro's *Carcel de Amor*, 1492-1496». *Bulletin Hispanique* 104.2 (2002): 511-28.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique. «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*». *eHumanista* 19 (2011): 137-56.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes. «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)». *eHumanista* 21 (2012): 87-131.
- FRAXANET SALA, María Rosa. «Estudio sobre los grabados de la novela *La cárcel de amor* de Diego de San Pedro». *Estudios de iconografía medieval española*. Ed. Joaquín Yarza Luaces y Lucrecia Herrero. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1984. 429-82.
- FRONTÓN, Miguel Ángel. «Del *Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: análisis de una adaptación caballerescas». *Criticón* 46 (1989): 63-76.
- . «La difusión de *Oliveros de Castilla*: apuntes para la historia editorial de una historia caballerescas». *Dicenda* 8 (1989): 27-52.
- GARNIER, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge: signification et symbolique*. París: Léopard d'or, 1982.
- GAULLIEUR, Eusèbe-Henri. *Études sur la typographie genevoise du xv<sup>e</sup> au xix<sup>e</sup> siècles et sur l'introduction de l'imprimerie en Suisse*. Ginebra: H. Georg, Libr. de L'Institut, 1855.
- GRIFFIN, Clive. «*Celestina's* Illustrations». *Bulletin of Hispanic Studies* 78 (2001): 66-68.
- LÖKKÖS, Antal. «La production des romans et des récits aux premiers temps de l'imprimerie genevoise». *Cinq siècles d'imprimerie genevoise*. Vol. 1. Ed. Jean-Daniel Candaux y Bernard Lescaze. Ginebra: Societé d'Histoire et de Archéologie, 1980. 15-30.
- MARTÍN ABAD, Julián, e Isabel MOYANO ANDRÉS. *Estanislao Polono*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros, 2002.
- PAIRET, Ana. «From Court to Empire: The Peninsular Trajectory of *Olivier de Castille*». *Courtly Arts and the Art of Courtliness: Selected Papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*. Ed. Keith Busby y Christopher Kleinhenz. Cambridge: D.S. Brewer, 2006. 507-15.

- PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel. *La Cárcel de amor de Diego de San Pedro, impresa en Zaragoza el 3 de junio de 1493: membra disjecta de una edición desconocida*. Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1994.
- POLLARD, Alfred W. *Early Illustrated Books: A History of the Decoration and Illustration of Books in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries*. Londres: K. Paul, Trench & Trubner, 1926.
- RODRÍGUEZ-SOLÁS, David. «A la vanguardia del libro ilustrado: El Terencio de Lyon (1493) y *La Celestina* de Burgos (1499)». *Bulletin of Spanish Studies* 86.1 (2009): 1-17.
- ROJAS, Fernando de. *Comedia de Calisto y Melibea*. Burgos: Fadrique de Basilea, 1499.
- . *La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Guillermo Serés, Francisco J. Lobera, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arza-luz y Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2000.
- SAN PEDRO, Diego de. *Cárcel de amor*. Sevilla: Cuatro compañeros alemanes, 1492.
- . *Cárcel de amor*. Zaragoza: Pablo Hurus, 1493.
- . *Cárcel de amor*. Tr. al catalán de Bernadí Vallmanya. Barcelona: Johan Rosenbach, 1493.
- . *Cárcel de amor*. Burgos: Fadrique de Basilea, 1496.
- Les sept sages de Rome*. Basilea: Louis Cruse, 1492.
- SNOW, Joseph. «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones». *Estudios sobre «La Celestina»*. Ed. Santiago López-Ríos. Madrid: Istmo, 2001. 58-82.
- TERENCIO AFRICANO, Publio. *Hernach volget ain maisterliche vnd wolgesetzte Comedia zelesen vnd zehören lüstig vnd kurtzwyilig [Eunuchus]*. Tr. Hans Nythart. Ulm: Conrad Dinckcmut, 1486.
- . *Terentii Comoedia sex, a Guidone Juvenale explanatae et a Jodoco Badio, cum annotationis suis, recognitae*. Lyon: Johannes Treschel, 1493.
- . *Comoediae. Cum directorio vocabulorum, glossa interlineari, et commentaries Donati, Guidonis, et Ascensii*. Estrasburgo: Johann Grüninger, 1496.
- WARDROPPER, Bruce W. «El mundo sentimental de la *Cárcel de amor*». *Revista de filología española* 37 (1953): 168-93.
- WHINNOM, Keith. «Introducción crítica». *Diego de San Pedro, obras completas II, Cárcel de amor*. Ed. Keith Whinnom. Madrid: Castalia, 1971. 7-66.



Fig. 1.

Sosia le anuncia a Tristán la muerte de Pármeno y Sempronio mientras Calisto dormita en su habitación (acto trece de *La Celestina*, Fadrique de Basilea, Burgos, 1499).



Fig. 2.

Leriano mortalmente enfermo de amor en su lecho, con su madre a sus pies y un perro muerto (*Cárcel de amor*, Pablo Hurus, Zaragoza, 1493).

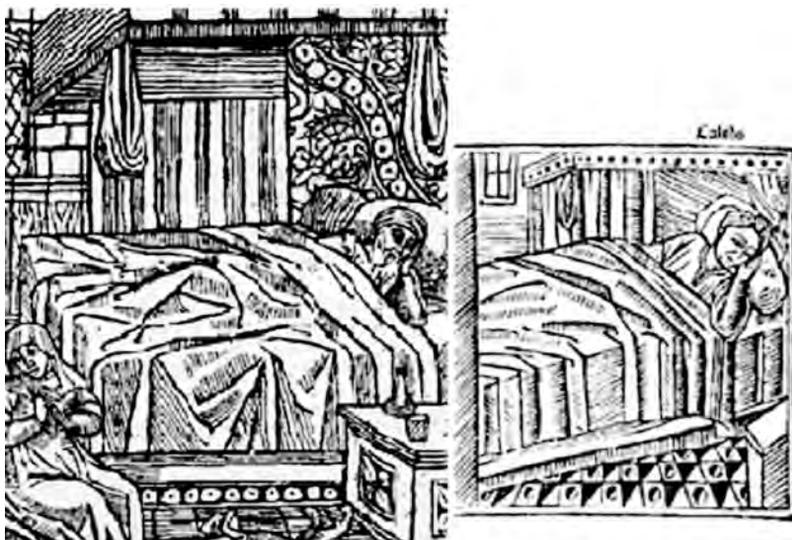


Fig. 3.

Composición de dos detalles de las Figs. 1 y 2, que muestran respectivamente a Calisto (Burgos 1499) y Leriano (Zaragoza, 1493). Hemos girado la imagen de Leriano de derecha a izquierda con el ordenador para remarcar el parecido entre ambos grabados.



Fig. 4.

Leriano defiende a las mujeres enumerando las razones por las que los hombres les están obligados (*Cárcel de amor*, Pablo Hurus, Zaragoza, 1493).



Fig. 5.

Leriano rompe las cartas de Laureola y las disuelve en un vaso para bebérselas  
(*Cárcel de amor*, Pablo Hurus, Zaragoza, 1493).



Fig. 6.

Artus desmayado en la cama de Olivier tras haber leído su carta de despedida, que el rey procede a leer (*L'histoire d'Olivier de Castille*, Louis Cruse, Basilea, 1492).



Fig. 7.

Olivier, enfermo de amor por Hélène, es visitado por ésta, acompañada de una de sus damas (*L'histoire d'Olivier de Castille*, Louis Cruse, Basilea, 1492).

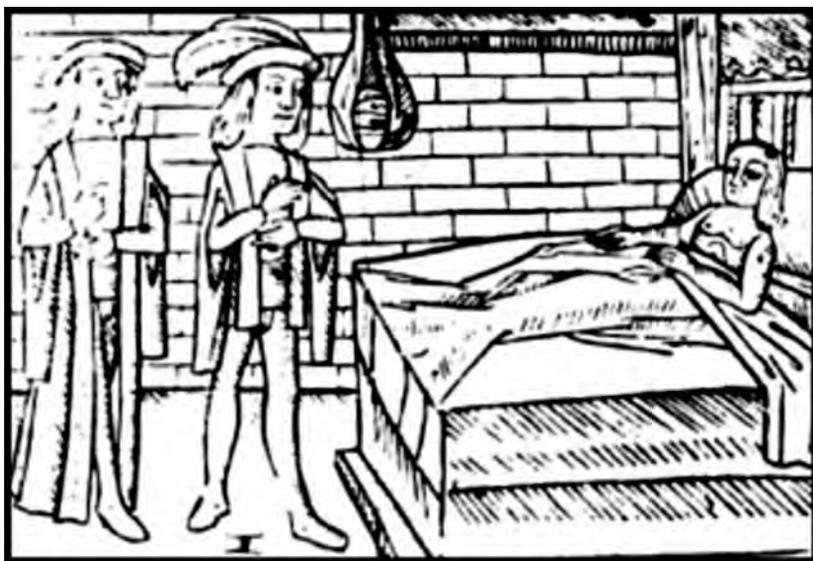


Fig. 8.

Olivier y un acompañante visitan a Artus, que ha caído gravemente enfermo en Londres (*L'histoire d'Olivier de Castille*, Louis Cruse, Basilea, 1492).



Fig. 9.

Olivier mata a sus hijos para obtener la sangre con la que, según mensaje divino, se curará Artus (*L'histoire d'Olivier de Castille*, Louis Cruse, Basilea, 1492).



Fig. 10.

Olivier trae la sangre de sus hijos a Artus (*L'histoire d'Olivier de Castille*, Louis Cruse, Basilea, 1492).



Fig. 11.

Visita del rey a la reina tras el nacimiento de Olivier (*L'histoire d'Olivier de Castille*, Louis Cruse, Basilea, 1492).



Fig. 12.

Versión española de la Fig. 6, que presenta a Artús desmayado en la cama de Oliveros tras haber leído su carta de despedida (*Oliveros de Castilla*, Fadrique de Basilea, Burgos, 1499).



Fig. 13.

Versión española de la Fig. 7, que presenta a Oliveros, enfermo de amor, visitado por Helena (*Oliveros de Castilla*, Fadrique de Basilea, Burgos, 1499).



Fig. 14.

Celestina da el cordón de Melibea a Calisto en su casa en presencia de Pármeno y Sempronio (acto seis de *La Celestina*, Fadrique de Basilea, Burgos, 1499).

Nótese el parecido de las cristalera con las de las Fig. 12 y 13.



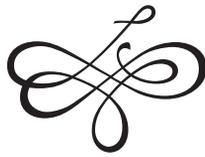
Fig. 15.

Grabado repetido tres veces en la edición del *Oliveros de Castilla* de Cromberger (Sevilla, 1507) para ilustrar el nacimiento de Oliveros, la enfermedad de Artús y la venida de Oliveros a curarlo con la sangre de sus hijos.



Fig. 16.

Boda de la hija de Oliveros con el rey del Algarve (*Oliveros de Castilla*, Cromberger, Sevilla, 1507).



FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 119-142.

---

#### RESUMEN

---

La mitad derecha del grabado que ilustra el acto trece de *La Celestina* de Burgos (1499) presenta a Calisto en la cama con la cabeza apoyada en la mano, imagen que está copiada del grabado de Leriano enfermo de amor de la edición de *Cárcel de amor* de Zaragoza (1493). A su vez, este grabado de *Cárcel de amor* está basado en otro de la obra francesa *L'histoire d'Olivier de Castille* (Basilea, 1493) que representa a Olivier enfermo de amor por la princesa Hélène. En la traducción al español, publicada también en Burgos en 1499, Oliveros enfermo de amor aparece, curiosamente, vestido como Leriano en *Cárcel de amor*. Desde el punto de vista de la recepción de *La Celestina* en sus primeros años, la ascendencia de este grabado de un Calisto pensativo en la cama conecta la obra directamente con la novela sentimental y los libros de caballerías.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, ilustraciones, grabados, *Cárcel de amor*, *Oliveros de Castilla*.

---

#### ABSTRACT

---

The right half of the engraving illustrating act thirteenth of the 1499 Burgos edition of *Celestina* depicts Calisto, in bed, resting his head on his hand. The image is taken from the depiction of the lovesick Leriano in the illustrated edition of *Cárcel de amor* (Zaragoza, 1493), which, itself, is taken from an engraving of *L'histoire d'Olivier de Castille* (Basilea, 1493) showing Olivier pining for Princess Hélène. Noticeably, in the Spanish translation of the adventures of Olivier (Burgos, 1499), a sick Oliveros wears the same clothes as Leriano in *Cárcel de amor*. From the point of view of the reception of *Celestina* in its first years, the origin of this engraving depicting a pensive and resting Calisto proves a direct connection with the sentimental novel and the books of chivalry.

KEY WORDS: *Celestina*, illustrations, engravings, *Cárcel de amor*, *Olivier de Castille*.



## Silencio o blasón. Escribir entre dos extremos<sup>1</sup>

José Luis Gastañaga Ponce de León  
Bryn Mawr College

El silencio escuda y suele encobrir  
la[s] falta[s] de ingenio y torpeza de lenguas;  
blasón que es contrario, publica sus menguas  
a[l] quien mucho habla sin mucho sentir.

### I

Los versos acrósticos que acompañan la *Celestina* desde la edición de Pedro Hagenbach salida en Toledo en 1500 son un paratexto preliminar que nos explica por qué es oportuno publicar la obra. Los versos de estas estrofas acrósticas retoman los mismos temas que nos encontramos en la carta prólogo que abre el libro. Sean una respuesta a la carta hecha por una segunda persona, como quiere Di Camillo<sup>2</sup>, o un mensaje atribuible a la voz autorial, lo cierto es que hay varias razones para poner en correlación estos versos con el conjunto de la obra. No sólo con la carta prólogo o los versos finales, sino con toda ella puesto que, como espero demostrar en este ensayo, silencio o blasón, callar o decir, son dilemas que se plantean tanto los personajes al interior del texto como el mismo autor fuera de la fábula. En todos los casos, el dilema tiene siempre un carácter moral y tiene como objeto decidir qué acción debe emprenderse en un momento concreto.

1.– Leí una primera versión de este ensayo durante el seminario *Celestina and the Threshold of Modernity* auspiciado por la National Endowment for the Humanities (NEH) y dirigido por Michael Gerli durante el verano del 2009 en la Universidad de Virginia.

2.– Ver Di Camillo 2001. Para una exposición más reciente de sus tesis, Di Camillo 2010. Es inevitable coincidir con este crítico en que existe una considerable diferencia en calidad cuando pasamos de la carta prólogo a los versos acrósticos.

Las octavas acrósticas en los preliminares de la *Celestina* han sido vistas por Dorothy Severin como un anuncio de que el propósito de la obra es ofrecer un remedio al mal de amores y que ese remedio debe tener además una cualidad estética. Para la investigadora, el énfasis está puesto en las dimensiones artística y estética de la obra (1981: 4). En el otro extremo, Marcel Bataillon vio en esta sección, como en otras partes de la obra, una clara indicación de su intención didáctica, formulada en el contexto de una moralidad cristiana<sup>3</sup>.

Para otros, esos preliminares buscaban emparentar la obra con el género de la comedia humanística y por tanto resaltar el hecho de que fue escrita para beneficio moral de sus lectores u oyentes<sup>4</sup>. Así, el texto no solo recuerda su vinculación con ese género sino que, al señalar una utilidad y una justificación para la exposición de unos amores desenfrenados, ofrece al mismo tiempo una respuesta a quienes condenaban la literatura profana. La ventaja de esta postura es que la calidad estética de la obra (sus «dulces razones») no está reñida con su dimensión didáctica.

## II

Por mi parte, quiero volver a la primera de las estrofas de ese poema preliminar y concentrar mi atención en el binomio *silencio-blasón*. El vocabulario utilizado en los primeros versos es por demás interesante. La palabra *silencio* nos invita a pensar en cómo se dejan algunas cosas sin decir y cómo otras, en apariencia nunca dichas, resultan visibles después de una lectura prolongada y profunda. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el nombre y patria de Fernando de Rojas, que se esconden y se revelan al mismo tiempo. El silencio es, por tanto, una idea relevante. Con todo, la palabra *silencio* no está sola. En la cuarteta que aquí he aislado se nos presenta el silencio en relación con su opuesto, *blasón* (entiéndase *blasonar*, *publicar*). Para que quede más claro el autor añade «que es contrario». Es en este difícil equilibrio, entre callar y hablar, entre no decir nada o decir demasiado, donde debemos situar esta reflexión que nos ofrece Rojas<sup>5</sup>

3.– Es la tesis principal de «*La Célestine* selon Fernando de Rojas. Véase en especial el capítulo «L'auteur parle» (201-225). Sobre el valor prologal de los versos acrósticos y su relación con la tradición literaria puede verse Montoya Martínez.

4.– Sobre la relación de la *Celestina* con la filosofía moral, ver Canet (1999, entre otros). Sobre la *Celestina* considerada en el contexto del género de la comedia humanística, ver Lida (37-50) y Canet (1993: 11-43). La comedia humanística no era ajena a esta preocupación moral; tanto el *Paulus* (c. 1390) de Pier Paolo Vergerio en su prólogo, como el comentario de Leon Battista Alberti a su *Philodoxeos fabula* (1424), que se abre con la frase «Hec fabula pertinet ad mores», así lo proclaman (v. Grund 2-3 y 72-73). No aparece en la edición de Grund, pero según Stäuble, en *La commedia umanistica del Quattrocento*, el *Paulus* lleva como subtítulo la fórmula: «comoedia ad iuvenum mores corrigendos» (*apud* Canet 1993: 20n).

5.– Aunque me inclino a creer en la existencia de un «antiguo autor», en este ensayo considero a Rojas como el autor para efectos prácticos. Para una bien sustentada defensa de Rojas como autor único, ver Miguel Martínez.

sobre su propio trabajo que ha venido circulando, en manuscrito y quizá en forma de libro impreso<sup>6</sup>.

El universo que nos presenta Rojas está poblado de personajes que con frecuencia se encuentran en la necesidad de escoger entre dos extremos. Ellos conocen la teoría más extendida sobre la acción moral: la del justo medio aristotélico. Razonan su conducta y consideran las consecuencias de sus acciones. No obstante, se deciden siempre por el camino que los llevará hacia un final desastrado, la muerte. No puede, entonces, dejarse de lado el hecho de que los lectores de fines del siglo xv e inicios del siglo xvi verían en el libro una galería de modelos de conducta. En esto tienen razón quienes propugnan una *Celestina* entendida como lección *a contrario* de filosofía moral<sup>7</sup>. Los personajes de Rojas casi siempre escogen la peor opción; el autor, más avisado, opta por el silencio, la no acción que lo lleva a silenciar su voz de autor después de escrito el segundo prólogo y los versos finales de «Concluye el autor».

Los dilemas que enfrentan los personajes son un recurso conocido; no son un elemento original<sup>8</sup>. En los apremios de los personajes reconocemos la influencia de Terencio en Rojas. Un ejemplo de la *Andria* puede mostrarnos rápidamente la influencia de uno en otro:

A buena fe, Davo, que no cumple aquí empezar ni descuidar, a lo que tengo entendido, del propósito del viejo acerca de este casamiento, el cual, si con maña no se lleva, dará al través conmigo y con mi amo. Ni sé qué me haga, si complazca a Pánfilo o si crea al viejo. Si a Pánfilo dejo, temo que se pierda; si le ayudo, temo las amenazas de éste [el viejo], el cual es malo de burlar. Cuanto a lo primero, ya tiene él noticia de estos amores; a mí me tiene sobre ojos, no desbarate el casamiento con algún engaño; si lo siente, soy perdido, o, si le parece, tomará achaque para, con razón o sin razón, dar conmigo en la tahona (*Andria* I.IV)<sup>9</sup>.

6.— Como se sabe, los versos acrósticos aparecen en la edición de Pedro Hagenbach (Toledo, 1500). No está del todo claro que la edición de Burgos de 1499 —la única edición de la *Comedia de Calisto y Melíbea* sin los versos acrósticos— sea la *princeps* puesto que las evidencias apuntan a que se trata de una edición posterior con un colofón hechizo. De otro lado, la existencia de una versión manuscrita de la *Comedia* se puede sustentar en la alusión a ella en la epístola «El autor a un su amigo» (Poyán Díaz 6-8 y 11) y en el manuscrito llamado *Celestina de Palacio* (v. Conde 1997). Suscribo la tesis de Víctor Infantes según la cual la edición de Burgos tendría los preliminares en las páginas iniciales hoy perdidas (Infantes 2010: 30 y ss.).

7.— Ver Canet (1996 y 1999) y antes Lida.

8.— La novedad es encontramos con Rojas, el autor, dando vida al mismo dilema en los preliminares de su libro.

9.— Uso la traducción de Pedro Simón Abril descrita en la bibliografía. También aluden a este pasaje Castro Guisasola (86), Lida (129) y Fraker (86).

Esta cita de la *Andria* demuestra que hay un componente de dilemas y deliberaciones en el teatro que tiene un vínculo directo con ese debatirse entre dos extremos que es tan frecuente entre los personajes de la *Celestina* y que tan larga tradición tiene en el teatro y la retórica<sup>10</sup>. Sobre la influencia de Terencio y la comedia humanística en nuestra obra se han escrito páginas interesantísimas<sup>11</sup>, lo que nos falta ahora es ver cuál es el giro que da Rojas a los recursos retóricos aprendidos de la comedia antigua y humanística. Pasar revista a los dilemas o deliberaciones que asaltan a los distintos personajes de la obra nos muestra cómo un viejo recurso teatral cobra nueva vida en un contexto específico: la Castilla de fines del siglo xv<sup>12</sup>.

Si nos detenemos a pensar en ello, las ideas de *medio* y *extremo* aparecen muchas veces a lo largo de la obra, tanto en las piezas preliminares como en el texto propiamente dicho. En boca de los personajes el binomio *medio-extremo* se acompaña siempre de una reflexión moral:

CELESTINA.— «¡Pues triste yo! ¡Mal acá, mal acullá: pena en ambas partes! Cuando a los extremos falta el medio, arrimarse el hombre al más sano, es discreción» (Auto 4, p. 150)<sup>13</sup>.

Así, la filosofía o la voz de la razón aparece repartida entre distintos personajes; ninguno es dueño de la verdad: todos citan a Aristóteles en el primer auto y todos a Petrarca en el resto de la obra<sup>14</sup>.

Estos dilemas se presentan en la *Celestina* muchas veces como debates internos en los que el personaje finalmente reconoce la necesidad de optar por un justo medio como alternativa más sana. Lo vemos en la alcahueta como parte del mismo monólogo que acabo de citar y en otros episodios también:

10.— Para una revisión de la retórica en la *Celestina*, véase Fraker, en especial lo que dice sobre la figura retórica que aquí nos ocupa, la *deliberatio* o *dubitatio* (71). Fraker refiere a Quintiliano (*Instituciones oratorias* IX 2:19).

11.— Sobre el conocimiento de Terencio por parte de Rojas y el antiguo autor, ver el ensayo ya citado de Fraker (76). En este ensayo se sostiene que el comentario de Donato, con su énfasis en el andamiaje retórico de las comedias de Terencio, pudo ser la fuente que encaminara a los dos autores hacia una concepción retórica de su obra (75).

12.— Sin embargo, como apunta Canet (1997, 2007 y 2008), no debe olvidarse que la *Celestina* fue un éxito en distintas regiones y ciudades de España. No es irrelevante relacionar ese éxito con situaciones que trascienden la realidad salmantina de Rojas a fines del siglo xv, como la revolución en la enseñanza universitaria o los problemas que surgen en los centros urbanos que empiezan a crecer.

13.— Indico número de auto y de página según la edición de Dorothy Severin.

14.— Las citas a Aristóteles y a Petrarca se consideran un indicio certero para separar la *Celestina* primitiva, la obra del primer autor, impregnada de citas de Aristóteles, de la continuación atribuida a Rojas, sembrada de pasajes tomados de la obra de Petrarca. Ver, entre otros, Castro Guisasaola y Deyrmond.

CELESTINA.— ¿Qué haré, cuytada, mezquina de mí, que ni el salir afuera es provechoso, ni la perseverancia carece de peligro? ¿Pues yré, o tornarme he? ¡Oh dubdosa y dura perplexidad! no sé cuál escoja por más sano. En el osar manifiesto peligro, en la cobardía, denostada pérdida. ¿Adónde yrá el buey que no are? (Auto 4, p. 149).

CELESTINA.— Son enemigas [todas] del medio; contino están posadas en los extremos (Auto 3, p. 144).

CELESTINA.— ¡O malaventurada vieja, en esto han de parar mis passos! Si muere, matarme han; aunque viba, seré sentida, que ya no podrá sufrir[se] de no publicar su mal y mi cura (Auto 10, p. 245).

Lo mismo que en otros personajes. Por ejemplo, Sempronio y Pármeno:

SEMPRONIO.— ¿Dexarle he solo, o entraré allá? Si le dexo matarse ha; si entro<sup>15</sup> allá, matarme ha (Auto 1, p. 89).

SEMPRONIO.— Señor, querría yr por cumplir tu mandato; querría quedar por aliviar tu cuitado, tu temor me aqueja, tu soledad me detiene (Auto 2, p. 132).

PÁRMENO.— Señor, más quiero que ayrado me reprehendas porque te do enojo, que arrepentido me condenes porque no te di consejo (Auto 2, p. 135).

Más allá de sus palabras, los personajes no sólo hablan de extremos, también los viven. En el Auto 4, Melibea se muestra como presa de los extremos cuando pasa de rechazar ferozmente a Celestina a la aceptación del recado que ésta le trae. Estos extremos no son los únicos. Lo que a Melibea le ocurre con Celestina le ocurrirá también con Calisto: va a transitar del rechazo más severo a la rendición. Podemos decir entonces que el tema de los extremos aparece en el discurso de los personajes en forma de reflexión (a manera de guía moral) o en forma de justificación (como explicación de una conducta). Ejemplo de lo primero es ese momento en que Celestina dice «Cuando a los extremos falta el medio, arrimarse el hombre al más sano es discreción» (Auto 4, p. 150). De lo segundo, esa ocasión cuando Pármeno dice «más quiero que ayrado me reprehendas porque te do enojo, que arrepentido me condenes porque no te di consejo» (Auto 2, p. 135). Con todo, hay una tercera modalidad en que los extremos aparecen no de manera directa en la reflexión de los personajes o en el momento de justificar una conducta sino que ellos dan sentido a toda una escena, es decir, revisten de sentido un momento del diálogo. Esto ocurre en el primer encuentro entre Calisto y Sempronio, donde cada uno representa una posición extrema con respecto al amor. Aquí se

15.— «Entro» y no «entra» como se lee en la edición de Severin por probable error tipográfico.

nos muestra el amor en sus extremos. De un lado, tenemos el delirio cortesano de Calisto y, del otro, el materialismo naturalista representado por Sempronio y de inmediato por Celestina. Vamos viendo la importancia de estos extremos para el desarrollo de la trama porque si esas dos son las únicas maneras de concebir el amor, entonces no es extraño que Melíbea pase de ser divinizada («ángel disimulado es, que vive entre nosotros») a ser objeto de la pasión mundana de Calisto («el que quiere comer el ave, quita primero las plumas»)<sup>16</sup>.

### III

Casi siempre queda claro que optar por el justo medio es lo más sano; no obstante, nuestros personajes no lo hacen y a consecuencia de ello se condenan. La falta de todos ellos consiste precisamente en precipitarse por algún extremo y perder así la vida. Aunque los personajes tienen la idea de un justo medio en la boca, a la hora de actuar se olvidan de ello<sup>17</sup>. El autor no moraliza, nos presenta los extremos para que los lectores saquemos conclusiones. Este es el colegir «la suma para su provecho» que vemos en los preliminares. Es la lección moral lo que vale, tal y como ocurre con toda esa literatura medieval que nos invita a separar la paja del grano o a quitar la corteza para alcanzar el meollo.

Las palabras y las acciones de los personajes expuestas en forma dialéctica relacionan la obra con la filosofía moral y el tema del libre albedrío. Aquí radica la efectividad de estos personajes tanto en el nivel de la intención didáctica del autor como en el nivel, más cercano a nuestra sensibilidad, de eficacia artística. Pensemos en el enfrentamiento entre Pármeno y Celestina en el Auto I. De un lado, tenemos la inexperiencia de Pármeno y sus dudas, también sus ganas de alejarse de su origen innoble, representado por su madre (con lo que anticipa a los pícaros de los siglos XVI y XVII), para arrimarse más bien a la figura de su padre y a la de quien ha venido a sustituirlo, Calisto; relación que en un principio Pármeno exhibe

16.— Los ejemplos que he dado (de los autos 1, 2, 3, 4 y 10) son del texto de la *Comedia*. Esto me lleva a pensar que el procedimiento o tema que comento es indesligable del plan original de continuación o conclusión del primer auto. En el auto 17, sin embargo, aparece esta idea de salirle a uno «alas y lengua». Con estas palabras, Elicia se refiere a cómo el humilde Sosía, aguijado por la promesa de ser el nuevo amante de Areúsa, se olvida del establo y los arados para empezar a hablar como un galán enamorado (Auto 17, p. 309). Por supuesto, nos recuerda a las alas que puso la jactancia en la hormiga de la primera estrofa de los versos acrósticos. Algo similar ocurre más tarde, cuando Areúsa le advierte a Sosía que guardar silencio es una virtud: «para esto te dio Dios dos oídos y dos ojos y no más de una lengua, porque sea doblado lo que vieres y oyeres que no el hablar» (Auto 17, p. 311), que nuevamente remite a la misma primera estrofa de los versos acrósticos.

17.— Quienes han defendido una lectura neopicureísta de la *Celestina* han propuesto a Sosia, Tristán, Areúsa, Elicia y a Pármeno en el primer auto como modelos de contención. Ver Consolación Baranda (166-67).

con orgullo. Frente a él, tenemos la maldad radical de Celestina<sup>18</sup>, su frío cálculo y avaricia. En su esgrima verbal, Pármeno y Celestina revelan su profunda humanidad.

Como señalé antes, en la *Celestina* no sólo los personajes enfrentan dilemas. Rojas también se retrata a sí mismo en el trance de deliberar. Este dilema que presenta el autor («contra sí arguye») tampoco es ajeno al discurso dramático<sup>19</sup>. Esta inclinación a la reflexión moral y, sobre todo, el hecho de que el autor participa también de ella, como se aprecia en los versos acrósticos, hacen que el procedimiento se revista de cierta originalidad. Esta novedad alcanza tanto a la *Comedia* como a la *Tragicomedia* porque la reflexión que hace Rojas sobre su obra se verifica en dos momentos. En un primer momento, los versos acrósticos justifican la publicación del libro, es decir, la *Comedia*, tal y como la conocemos en su edición toledana de 1500. En un segundo momento, Rojas vuelve a reflexionar sobre su obra en el prólogo y en las octavas finales de la *Tragicomedia*. Las variantes que se operan en distintos lugares de los textos editoriales en el tránsito de *Comedia* a *Tragicomedia*, aunque tienen interés, no constituyen parte de esta reflexión del autor sobre su obra que vengo comentando. Puesto que se trata de un concepto asociado a la *Celestina* en los distintos estadios de su redacción, la idea de que el autor debe buscar un justo medio entre dos extremos como un lugar de enunciación me parece una excelente ocasión para construir una interpretación del texto.

Los estudios codicológicos de la edición de Burgos demuestran que los versos acrósticos pudieron muy bien estar siempre junto al resto de la obra impresa; no son un añadido tardío. Víctor Infantes ha demostrado cómo todas las ediciones conocidas los traían. Y aun si no fueran obra de Rojas y se debieran a otra mano, tendríamos que aceptar que son parte de un mismo proyecto y una misma intención. Porque si los versos acrósticos son del editor o impresor, es necesario decir que éste coordina la redacción de los versos con el autor o continuador de la obra. Las coincidencias temáticas entre los acrósticos y el cuerpo de la obra así nos lo hacen pensar.

De otro lado, entre los versos acrósticos existe un dato fundamental para vincularlos con el origen de la *Celestina* y el contexto cultural en el que ésta se inscribe. Se trata de la procedencia salmantina del primer auto, que es revelada en el poema y no en la carta prólogo. Este dato es imprescindible para calcular el valor de los versos. Como se sabe, Salamanca es un lugar continuamente asociado con la literatura de tema amoroso y las

18.– Aunque no soy partidario de pensar que unos personajes son mejores que otros, la verdad es que Celestina da muestras de una perversidad que no tiene nada que ver con poderes mágicos o intervenciones diabólicas. Estoy pensando en especial en ese pasaje en que le anuncia a Sempronio que se protegerá de los ataques de Pármeno utilizando el recuerdo de la madre de éste «porque de mí queriendo decir mal, tropezasse primero en ella» (Auto 3, p. 142).

19.– Para la relación entre Terencio y la *Celestina*, ver Canet 1984. También Fraker (70-78).

discusiones sobre el amor y el naturalismo amoroso, como demuestran el manuscrito S del *Libro de buen amor* y los tratados de Alfonso de Madrigal, el Tostado<sup>20</sup>. Precisamente, las primeras muestras de una tratadística dedicada al amor aparecen en el ámbito universitario y en el campo de la filosofía moral (Cátedra 2001: 279).

En estos versos que acompañan y abren la obra, Rojas parece preguntarse: «¿cuál es mi lugar como autor?», «¿qué puedo decir y desde dónde?». Mi intención es mostrar que Rojas opta por un justo medio desde donde emitir un mensaje que, en una lectura didáctica de la obra, sería una invitación a optar por un punto medio como respuesta a los extremos de la locura amorosa. Esta pudo ser la manera en que Rojas o sus editores contrarrestaron la condena de la sensualidad que con frecuencia aparecía en la literatura de ejemplos vitandos. O mejor, es la manera como orientaron la lectura de una historia de amor para neutralizar las críticas de quienes condenaban toda literatura profana, y en particular la amorosa, *a priori*. Para superar la valla de la censura de sus lectores inmediatos, la versión final de la *Comedia* lleva esa breve advertencia contra los peligros de la pasión amorosa desmedida. Esto último puede verse como una propuesta generalizada en el libro que opera recubriendo la sensualidad de la obra con las advertencias moralistas de los breves textos que la abren y cierran. Podemos pensar que no fue suficiente lo que hicieron a este respecto los autores y editores de la *Celestina* puesto que a Cervantes le parecía en 1605 que no se había ocultado bien lo humano.

Incluso podemos ir más allá de la pasión amorosa<sup>21</sup>. Ya que el desastre de Calisto y Melibea incluye la honra familiar, la hacienda y en última instancia la vida, habría que aplicar esta doctrina del justo medio a todos los aspectos de la condición humana. Todo esto puede encuadrarse dentro de la recepción general de la doctrina aristotélica en el siglo xv en Salamanca, que ya hemos aludido. La ética aristotélica tenía en ese tiempo una influencia considerable sobre el derecho y las ideas políticas<sup>22</sup>.

Esta doctrina habría sido presentada en forma cercana a la comedia humanística primero para una audiencia universitaria y luego, con la imprenta en mente, dirigida a una audiencia más amplia<sup>23</sup>. Esto explica que

20.– Ver Cátedra 1989. Esta línea de investigación se ha visto enriquecida posteriormente con la publicación de un conjunto de textos relativos al tema amoroso relacionados con la *Celestina* (Cátedra 2001). De otro lado, John Dagenais ha señalado cómo la marginalia de lectores del manuscrito de Salamanca del *Libro de buen amor* revela un interés en leerlo como *ars amandi* (162).

21.– La literatura *de amore* ha sido siempre un medio de abordar los distintos aspectos de la vida; Cervantes es un buen ejemplo de ello.

22.– Para los contactos entre las ideas de Rojas y Fernando de Roa, comentarista de Aristóteles y su maestro en Salamanca, ver Consolación Baranda (119-22 y 125). Para un panorama del pensamiento de Roa, ver Castillo Vegas.

23.– Como vieron en su momento Lida y Severin (2005).

hacia 1500 hayan aparecido los textos editoriales que acompañan la obra con el propósito de guiar su lectura y recepción. El título fue lo primero en revisarse puesto que la opinión generalizada era que una comedia debía tener final feliz.

En el prólogo de la *Tragicomedia* la reflexión de Rojas sobre su obra se refiere a haber publicado como *Comedia* lo que para la mayoría de sus contemporáneos, por su final aciago, tenía carácter trágico. ¿Hizo bien en llamarla «comedia»? ¿A qué llamó «comedia»? Si la *Celestina de Palacio* representa una tradición manuscrita anterior a la vida impresa de la obra, entonces podemos decir que Rojas mantuvo el nombre «comedia» para su propia continuación o amplificación de los papeles del antiguo autor. Aun si se tratara, en cambio, de una tradición manuscrita paralela a la impresa, seguimos viendo el nombre de «comedia» asociado a la *Celestina* desde temprano. Los papeles del antiguo autor, es decir, el primer acto, se le han presentado a Rojas como materia cómica, es decir, como comedia humanística dados el *dramatis personae* y el tema.

Así, tenemos que la *Comedia de Calisto y Melibea* mostraba su deuda con la tradición terenciana en general y con la comedia humanística en particular en casi todas sus características; sin embargo, en una muy visible, el final, tomaba un giro que la emparentaba más bien con las novelas sentimentales. Pero esta no fue la única de las revisiones y la variedad de ellas nos hace pensar que Rojas introduce modificaciones teniendo en mente no un tipo de lector en particular sino un grupo amplio de lectores. Para ellos se acuña el oxímoron *tragicomedia* (en el fondo también culto, clásico, pero tan del gusto popular como un baciyelmo); para ellos se escriben los añadidos paratextuales; para ellos se alarga la saga amorosa de Calisto y Melibea; para ellos se publica el texto con ilustraciones. Más tarde, a fines del siglo XVI, saldrá en Salamanca una edición con caracteres modernos, más fáciles de leer que el tipo gótico de las primeras ediciones; y, finalmente, este gran público se adueñará de la obra y la llamará *Celestina*.

#### IV

Desde el punto de vista del autor, tenemos un libro que se aparta voluntariamente del discurso académico y del discurso ficcional *de amore* más extendido en su tiempo: la novela sentimental. Es necesario volver a preguntarnos para quién escribe Rojas. No debemos perder de vista que el muy probable primer autor, Rojas y sus editores podrían muy bien haber tenido intenciones diferentes con respecto al libro. Podemos incluso afirmar que distintos editores podían haber hecho lecturas diferentes del sentido del texto. A esto no escapan los traductores, que han dado también

un color peculiar a sus versiones de la obra<sup>24</sup>. Después de haber hecho esta advertencia podemos intentar responder a la pregunta de para quién se escribió la *Celestina*. Ya que conocer al público de la obra parece ser tan importante, veamos qué se puede afirmar sobre la audiencia de la *Celestina* y el entorno universitario que rodea su producción y recepción.

Es muy probable que las versiones primitivas y la *Comedia* se hayan escrito para una audiencia universitaria, pero no la *Tragicomedia* de 1502 porque en su prólogo traduce al castellano los textos latinos que cita. El tránsito de *Comedia* a *Tragicomedia* nos hace pensar en un libro que quiere encontrarse con el gran público. La obra toda, incluidos los textos editoriales, se aleja poco a poco del humanismo erudito de la carta prólogo. Es verdad que en su escritura y forma de pensar hay resabios de la formación académica y sobre todo jurídica de Rojas<sup>25</sup>, pero en el desarrollo de los diálogos prima el humor y el recurso al habla popular. Encontramos sentencias librescas, sí, muchas, pero expresadas con palabras simples; y son más los proverbios y refranes.

También es posible pensar que Rojas escribe para un ambiente cortesano, el mismo que devoraba las novelas sentimentales. No obstante, esto no se puede sostener porque la obra nos propone una ideología del amor totalmente opuesta a la que defendían esas novelas. Mientras los héroes de la novela sentimental profesan el amor cortés, la *religio amoris* y el apego a la más noble honra, la *Celestina* nos propone una ciudad incipiente, una clase alta conformada por jueces y comerciantes y una al parecer inevitable mercantilización de los afectos. Vamos viendo que la *Celestina* busca un auditorio diferente, más urbano; hecho de estudiantes y profesionales, sí, pero también de un grupo nuevo de lectores nacido de la invención y primeros años de desarrollo de la imprenta<sup>26</sup>. Que la *Celestina* se difundió ampliamente como libro impreso lo atestiguan sus múltiples ediciones.

Veamos a qué lector en particular pudo haberse dirigido Rojas. Según Pedro Cátedra, la *Comedia* participa del género de la *reprobatio amoris*<sup>27</sup> y se dirige a una persona en concreto (que sería el amigo de la carta prólogo); más tarde, cuando la obra llega a la imprenta se acompaña de los textos

24.– Michael Gerli (211) ha mostrado cómo algunos traductores de la *Celestina* sintieron la necesidad de atenuar el fatalismo del soliloquio de Pleberio que cierra la obra.

25.– Ver el capítulo «La *Celestina* y los estudios jurídicos de Fernando de Rojas» en Russell (323-340).

26.– Si se trata de restringir la audiencia del libro habría que pensar en un patriciado o al menos una clase media urbanas, es decir, el sector de la sociedad que debía aprender a cuidar-se de «lisongeros y malos sirvientes». En definitiva, quienes tenían educación para leer libros y podían comprarlos.

27.– Eukene Lacarra considera que un lector «cuerdo» leerá la *Celestina* «como *remedia amoris*, e incluso como *reprobatio amoris*» mientras que «el lector loco verá en el proceso amoroso un *ars amandi* que le invita seguir el ejemplo de los amantes» (18 y 58).

editoriales que resaltan su carácter didáctico ahora que se enfrenta a una lectoría más amplia. Salir entonces del ámbito universitario supuso para Rojas la necesidad de exhibir sus conocimientos sobre el tema amoroso y, por qué no, sobre su visión del mundo entendido a través de una historia de amor. Lo hizo traduciendo pasajes de Heráclito y Petrarca; pero también lo hizo proponiendo una historia de amor concebida en términos populares. Rojas tuvo que abandonar tanto el universo idealista cortesano representado en la producción y circulación de la novela sentimental (digamos *Cárcel de amor*) como el medio universitario del cual él mismo proviene. Son dos extremos que a su juicio debe evitar. Salir del ámbito universitario era una acción conocida para Rojas puesto que Nebrija había hecho lo mismo años antes. En su *Gramática de la lengua castellana* de 1492 la dedicatoria a la reina Isabel hace alusión a trasladar su saber de la «oscuridad» de las aulas salmantinas a la «luz» de la corte de los Reyes Católicos. La diferencia está en que el objetivo de Rojas no es la corte sino la ciudad, el mundo urbano. Una *Celestina* dirigida a una lectoría aristocrática no hubiera tenido tantas ediciones y además se habría publicado en formato más grande<sup>28</sup>. Si Nebrija tenía una finalidad política, Rojas tendrá una didáctica: sólo una lectura aristotélica del fenómeno amoroso, una consideración hecha a partir de la filosofía natural, podía ofrecer una cura estética al mal de amores. Rojas debía ofrecer a sus lectores lo que la novela sentimental no podía darles. Uno de sus méritos es la adaptación de la comedia humanística al mundo urbano castellano de fines del siglo xv. Nuestra obra tiene sentido sólo cuando abandona el mundo intelectual y libresco donde tiene su origen —tengamos siempre presente al muy erudito y elegante autor de la carta prólogo— y llega a sus lectores ciudadanos.

La intención es didáctica, por cierto, y no debe extrañarnos por la relación estrecha que existía entre la comedia clásica y humanística, de un lado, y la enseñanza de la filosofía moral, de otro, como nos recuerda Canet en varios de sus artículos. Pero, ¿cómo se verifica ese didactismo? Recordemos que Cátedra había planteado la cuestión en términos personales: había un receptor concreto de la *Comedia*. Esto, que puede ser válido para la etapa más temprana de vida de nuestro libro, deja de tener sentido cuando el libro empieza a circular impreso. La imprenta hace de la *Celestina* una obra para todos. No pensemos en un público hecho de aristócratas o estudiantes; su autor y sus editores apuntaban a una audiencia mucho más amplia. No es disparatado pensar que los editores de la *Celestina* tuvieran el propósito de llenar ese vacío denunciado por Melibea: la falta de libros en los cuales aprender modelos de conducta.

Celestina, Pármeno, Sempronio y Calisto mueren de forma súbita. Apenas si Celestina pide justicia antes de morir acuchillada y Calisto al-

28.— Las ediciones descritas por Infantes (2010), fechadas entre 1500 y 1520, son todas en cuarto.

canza a pedir confesión (aunque sólo en el texto de la *Tragicomedia*). El único personaje que tiene algo que decir antes de morir, y el tiempo para hacerlo, es Melibea. Sus palabras finales nos invitan a pensar en cómo podrían haberse despedido de este mundo los otros. Melibea pone énfasis en un tema que Cervantes considerará de suma importancia: la libertad de hombres y mujeres para decidir su destino y el carácter contraproducente del encierro de las doncellas. Melibea además subraya el hecho de que la educación recibida ha sido inútil para hacer frente a los embates de la pasión amorosa. Cuando se refiere a «los viejos libros» que le ha dado a leer su padre no debemos esquivar el tema que el personaje, en su momento más dramático, pone sobre la mesa. Existe algo que los viejos libros no pueden enseñar. Las virtudes de la antigua comedia tienen que actualizarse en suelo español.

La redacción temprana de la *Celestina* está ligada a un entorno erudito, cultivado en el humanismo, acaso universitario. Quien escribe la carta preliminar demuestra ser un lector avezado, seriamente entrenado en el análisis a profundidad de los textos. De otro lado, su lectura estaba lejos de ser un mero entretenimiento. Los pocos lectores tempranos de la *Celestina* que conocemos no la leyeron sólo como obra de entretenimiento. Los testimonios con que contamos nos muestran lecturas muy serias de nuestra obra. Está el caso del anotador aragonés de la edición de Zaragoza de 1507 —estudiado por Nieves Baranda (2006)— y unos años después el del también anónimo autor de la *Celestina comentada*, que hace anotaciones eruditas al texto<sup>29</sup>. Otro lector, aunque no precisamente un comentarista, es el Mancebo de Arévalo, descrito por María Teresa Narváez como un criptomusulmán del siglo XVI que al lamentar la pérdida de Andalucía y el duro destino de su gente transcribe un fragmento del prólogo de Rojas, ese que describe el mundo como contienda. Los tres ponen énfasis en la filosofía contenida en el libro y los dos primeros escriben glosas de calidad.

## V

Lo que vengo sosteniendo es que la audiencia de la obra ha cambiado al pasar de una fase manuscrita a otra impresa. Fuera del ámbito universitario para el cual muy probablemente escribió el primer autor, Rojas tenía la necesidad de enfrentar a un público más amplio a quien podía ofrecer la obra vestida o parcialmente cubierta de un ropaje moralista. Los términos con los que articula su mensaje son los más conocidos pa-

29.— Ver el capítulo «El primer comentario crítico de *La Celestina*: cómo un legista del siglo XVI interpretaba la *Tragicomedia*» en Russell (293-321).

ra los lectores de la época: la filosofía moral de Aristóteles<sup>30</sup>. La doctrina de la *aurea mediocritas* se habría presentado como la defensa de un sentido común. Un mensaje que no es ni para cortesanos ni universitarios, sino para la amplia gama de lectores aludida en los textos preliminares. Recordemos que esos textos se refieren a lectores y oidores en general y no hay nada en esas referencias que nos haga pensar en una audiencia universitaria. Esto debería quedar claro por la sola mención de las edades de los lectores. El entorno universitario no sólo lee y escucha, también crea, traduce, comenta y difunde. En contraste, la audiencia prevista en los paratextos es más pasiva que activa. Podemos pensar en «la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos» de la carta al amigo y en el amigo mismo, por supuesto, como sugiere Cátedra. Los versos acrósticos hablan de «amantes», «vosotros, los que amáis». Esto en la *Comedia* (Pedro Hagenbach: Toledo, 1500). En el prólogo que apareció por vez primera con la *Tragicomedia* (la primera conocida en español es la de Jorge Coci: Zaragoza, 1507; aunque es probable que haya una de Salamanca de 1502) tenemos que hay una multitud de lectores, sobre cuyos diversos pareceres el autor comenta. En esas líneas nos ofrece la imagen de su lector ideal del texto: «Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos». Es decir, tanto Calisto como Melibea o Pleberio podrían beneficiarse de esta lectura.

Queda bastante claro que la enseñanza moral inscrita en el texto debe tener una utilidad práctica. No basta leer, esa lectura debe tener un impacto efectivo en las acciones y en los propósitos de personas reales. Esto se señala muchas veces en los paratextos que abren y cierran la *Celestina* y es por tanto una intención que debemos atribuir al autor y editores de la obra. Abrazar el punto medio permite al autor plantear la gravedad del negocio que sus personajes ponen en marcha así como dejar en claro que los personajes actúan movidos por su propia voluntad y son en última instancia los únicos responsables de sus actos. No es entonces un didacticismo sin más; se trata de un didacticismo nacido de una postura filosófica y de una consiguiente actitud ética.

Según veo las cosas, la brujería supuesta o real cumple el papel de hacer más grave la falta de Calisto y Melibea; con todo, no impide que a nuestros ojos los personajes sean responsables de sus actos y que sus muertes, todas ellas violentas, se perciban en última instancia como justas. Importaba que los lectores vieran en los amores de Calisto y Melibea la más grave falta posible. Que Calisto sedujera a Melibea ya era una falta

30.— El corpus de la filosofía moral que se enseñaba en la universidad en la época de Rojas estaba constituido fundamentalmente por Aristóteles (*Ética a Nicómaco*, *Política* y *Retórica*), Cicerón (*Orador*) Boecio (*Consolación de la filosofía*), Jenofonte (*Memorias de Sócrates*) y Petrarca (*De remediis utriusque fortuna*) (Canet 1997: 51).

(puesto que se trataba de mujer soltera y virgen); que se ayudase de una vieja alcahueta y además hechicera sólo agravaba la situación. A esto se suma una cadena de acontecimientos negativos (Pleberio y Calisto pierden su honra; Calisto pierde además su hacienda; mueren Sempronio y Pármeno; muere Celestina, etc.) que no hacen sino recordarnos lo que se sigue de las malas acciones puestas en marcha en el primer acto. Esta condena y muerte final de los implicados en el caso sirvió por mucho tiempo como argumento para defender la libre circulación del libro en España. Sólo a fines del siglo XVI los *Índices* empezaron a sugerir cortes en el texto, justo cuando la vida editorial de la *Celestina* estaba en franco declive, y la obra no llegó a ser prohibida *in toto* sino a fines del siglo XVIII. Aunque algunos podían señalar con dedo acusador la sensualidad representada en la obra, la verdad es que se impuso la defensa de quienes veían en el libro lo que su autor declara en los textos preliminares y finales: que su finalidad no es otra que aleccionar. De otro lado, los inquisidores estaban más preocupados por las herejías que por la sensualidad en las historias de ficción. Lectores como el anónimo aragonés glosador de la edición de 1507 y como el autor de la *Celestina comentada* que mencionamos antes no hacen sino subrayar esto último: que el libro cumplía con una finalidad moral. Juan Luis Vives, aunque señala el peligro de que las jóvenes lean el libro, celebra en otro lugar la calidad del mismo. No es el único moralista que se debate entre censurar la sensualidad de la obra y valorar su riqueza artística<sup>31</sup>.

Podemos decir que los comportamientos de nuestros personajes primero se oponen entre sí para luego desmoronarse todos porque, al fin y al cabo, se trata casi siempre de conductas extremas. De ahí concluyo que los personajes ilustran negativamente la necesidad de escoger el justo medio. No lo hacen y por ello mueren. Sólo Areúsa se sustrae a esta ley; curiosamente, quien representa la libertad propia del pícaro. Se ha visto siempre en Pármeno al prototipo del pícaro, pero es Areúsa quien representa de manera más fuerte la individualidad y ausencia de ataduras que caracterizarán a los héroes de la narrativa picaresca. Ningún punto de vista prevalece. Toda opción o camino que emprenden los personajes conduce al error y en última instancia a la muerte<sup>32</sup>.

Comparemos a modo de ejemplo el proceder de Sempronio y Calisto. Ninguno es superior al otro; el primero puede jugar a ser el médico del segundo pero al final ambos comparten una misma muerte. En el Auto 1 vemos a Calisto desempeñar el papel del enamorado de la tradición cortés, que se regodea en su tristeza y se aferra a la *religio amoris* y luego, ya

31.— Para lo referente a la censura y juicios sobre nuestra obra me he apoyado en el artículo de Donatella Gagliardi.

32.— La muerte como fin último de la dinámica vital de nuestros personajes ha sido estudiada por Michael Gerli en su ya citado libro «*Celestina*» and the Ends of Desire. Gerli se centra en la irrupción del deseo como la fuerza que los empuja irremediamente hacia la muerte.

en el huerto de Melibea, lo veremos dirigirse a su amada con el lenguaje más crudo («Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas»). Frente al atribulado Calisto, Rojas nos ofrece a un Sempronio con un discurso totalmente diferente, basado en el naturalismo aristotélico. Pero esta filosofía no es una que Sempronio haya abrazado con honestidad, es sólo una carta que él utiliza porque le permite tomar control de la voluntad de su amo. Más tarde, en casa de Celestina y frente a Elicia, Sempronio pone en funcionamiento el mismo tipo de lenguaje cortesano que antes criticaba en Calisto (Auto 1) y, en el Auto 9, también en casa de Celestina, llama «gentil» a Melibea. ¿Las palabras de Sempronio parodian las de Calisto? Sí, pero no es sólo eso, hay más. Debemos concluir que no hay doctrina que valga, que toda filosofía, en boca de estos personajes, no es más que un camino para llegar a un fin que siempre es material.

### Conclusiones

Cuando Rojas sopesa las distintas opiniones en contienda sobre su obra, no se inclina por ninguna de ellas. Tampoco tiene el mal gusto de imponer la suya. Su decisión es del más profundo eclecticismo: entre los que sostienen que sea comedia y quienes que sea tragedia, propone el híbrido de tragicomedia, en el que encuentra un justo medio que le permite atender a ambos tipos de lectores y satisfacer distintas expectativas de lectura. Más que la integridad del título original, debía importarles la presentación de un caso verosímil. La necesidad de construir una literatura didáctica a base de ejemplos concretos debía ser, a la vez, un reto y una invitación para los autores que a fines del siglo xv veían en la imprenta una oportunidad de intervención pública que les permitiera llegar a un público amplio con un mensaje meditado. Rojas debió ser uno de ellos y lo que se planteó hacer con la *Celestina* era precisamente poner en forma de diálogo literario, según el modelo de la comedia humanística, la doctrina moral más extendida en su tiempo: la filosofía moral aristotélica. Es la doctrina del justo medio, que debía transitar de las aulas universitarias a las manos, y oídos, de hombres y mujeres ajenos al mundo académico. Entre callar o decir demasiado, entre silencio o blasón, Rojas ha encontrado el punto medio: presentar una situación muy realista e invitar a sus lectores y oidores a colegir «la suma para su provecho».

## Obras citadas

- BARANDA LETURIO, Consolación (2004), *La «Celestina» y el mundo como conflicto*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- BARANDA LETURIO, Nieves (2006), «El lector en su tiempo: marginalia a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1507)», en *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a la profesora M<sup>a</sup> José López de Ayala y Genovés*, Madrid: UNED. II, 191-200.
- BATAILLON, Marcel (1961), *La «Célestine» selon Fernando de Rojas*, París, Didier.
- DI CAMILLO, Ottavio (2001), «La péñola, la imprenta y la doladera: Tres formas de cultura humanística en la Carta ‘El autor a un su amigo’ de *La Celestina*», en *Silva: Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, eds. Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia. 111-26.
- (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, Tomo I: Estudios celestinescos*, ed. Devid Paolini, New York, NY: Hispanic Seminary of Medieval Studies. 91-157.
- CANET VALLÉS, José Luis (1984), «La *Comedia Thebayda* y la *Seraphina*», en *Teatros y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, coord. M. V. Diego Moncholí, Valencia: Institució Alfons el Magnànim. 283-300.
- (1993), *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, Universitat de València.
- (1996), «Los penitenciales. Posible fuente de las primitivas comedias en vulgar», *Celestinesca* 20 (1996): 3-19.
- (1997), «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», en *Cinco siglos de «Celestina»: Aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y J. L. Canet, Valencia, Universitat de València. 43-59.
- (1999), «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula* 663 (1999): 22-24.
- (2007), «*Celestina*: ‘Sic et non’: ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca* 31 (2007): 23-58.
- (2008), «La *Celestina* en la ‘contienda’ intelectual y universitaria de principios del XVI», *Celestinesca* 32 (2008): 85-108.
- CASTILLO VEGAS, Jesús Luis (1987), *Política y clases medias. El siglo XV y el maestro salmantino Fernando de Roa*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- CASTRO GUIASOLA, Florentino (1924), *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Revista de Filología Española, Anejo v.
- CÁTEDRA, Pedro (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media: Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CÁTEDRA, Pedro et al. (2001), *Tratados de amor en el entorno de «Celestina»: siglos XV y XVI*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- CONDE, Juan Carlos (1997), «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio: balance y estado de la cuestión», en *Cinco siglos de «Celestina»*:

- Aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València. 161-85.
- DAGENAIS, John (1994), *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the «Libro de Buen Amor»*, Princeton, Princeton UP.
- DEYERMOND, Alan D. (1975), *The Petrarchan Sources of La Celestina* [1961], Oxford: Oxford UP.
- FRAKER, Charles (1990), «*Celestina*»: *Genre and Rhetoric*, London, Tamesis.
- GAGLIARDI, Donatella (2007), «*La Celestina* en el Índice: Argumentos de una censura», *Celestinesca* 31 (2007): 59-84.
- GERLI, E. Michael (2011), «*Celestina*» and the Ends of Desire, Toronto, Toronto UP.
- GRUND, Gary R. (2005), *Humanist Comedies*, edited and translated by Gary R. Grund. The I Tatti Renaissance Library, Cambridge, MA & London, Harvard UP.
- INFANTES, Víctor (2010), *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor.
- LACARRA, Eukene (2003), «*Ars amandi*» vs. «*reprobatio amoris*». *Fernando de Rojas y «La Celestina»*, Madrid, Ediciones del Orto y Universidad de Minnesota.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (1996), «*La Celestina*» de Rojas, Madrid, Gredos.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús (2001), «Los versos acrósticos de la edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 1507», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, eds. Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph Snow, Kassel, Reichenberger. 23-41.
- NARVÁEZ, María Teresa (1995), «El Mancebo de Arévalo, lector morisco de la *Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies* 72.3 (1995): 254-72.
- POYÁN DÍAZ, Daniel (1961), *Comedia de Calisto y Melibea*, Facsímil de la edición de Toledo de 1500, ed. Daniel Poyán Díaz, Cologny-Geneva, Bibliotheca Bodmeriana.
- ROJAS, Fernando de (1993), *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, 7ª ed., Madrid, Cátedra.
- RUSSELL, Peter E. (1978), *Temas de la «Celestina» y otros estudios: del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel.
- SEVERIN, Dorothy S. (1981), «Fernando de Rojas and *Celestina*: The Author's Intention from *Comedia* to *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca* 5 (1981): 1-5.
- (2005), «*Celestina's* Audience, from Manuscript to Print», en *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina*, eds. Ottavio di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies. 197-205.
- TERENCIO (Publio Terencio Afer) (1947), *La Andriana. La Suegra. El atormentador de sí mismo*, traducción de Pedro Simón Abril, 2da. ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe.

GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN, José Luis, «Silencio o blasón. Escribir entre dos extremos», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 143-160.

---

#### RESUMEN

---

Los primeros cuatro versos del acróstico que acompaña la *Celestina* como un texto preliminar subrayan la importancia de dos términos, silencio y blasón, callar o publicar, que representan dos extremos frente los cuales el autor debe optar por un punto medio. En este artículo se sostiene que Rojas, en tanto autor de la obra o, al menos, continuador de los papeles del antiguo autor, adapta esa idea tan manida del justo medio aristotélico a su obra en dos niveles. En un primer nivel, hace que sus personajes deliberen entre dos extremos cuando actúan o reflexionan sobre sus acciones. En un segundo nivel, Rojas, como autor, delibera también sobre las consecuencias de publicar el libro (*Comedia*) y sobre su respuesta a las opiniones surgidas de un primer público lector (*Tragicomedia*). En la dinámica entre redacción y recepción de su propia obra, Rojas encuentra un punto medio como lugar de enunciación de un propósito didáctico.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Fernando de Rojas; acrósticos; audiencia; filosofía moral.

---

#### ABSTRACT

---

The first four verses of the acrostic poem that accompanies *Celestina* as a preliminary text stress the importance of two concepts, silencio and blasón, to remain silent or to publish, that represent two extremes from which the author must choose a middle ground. In this article I argue that Rojas, as author of the book or, at least, as a continuator of the manuscript of the first author, adapts Aristotle's well known idea of the golden mean to his own work in two levels. First, he represents his characters deliberating between extremes when they act or when they reflect upon their actions. In a second level, Rojas, as author, also deliberates on the consequences of publishing a book (*Comedia*) and on the response he can give to the opinions coming from his early audience (*Tragicomedia*). In the dynamics between writing and reception of his own work, Rojas finds as a place of enunciation a golden mean from which articulate his didactic purpose.

KEY WORDS: *Celestina*, Fernando de Rojas; acrostic verses; audience; moral philosophy.

## Melibea: eje de la *scriptum ligata* de *La Celestina*

Ivette Martí Caloca  
Universidad de Puerto Rico

*A Alan Deyermond,  
IN MEMORIAM*

Though impeccably tutored in the rhetoric of love,  
Calisto was not adequately prepared for Melibea.

George A. Shipley

La crítica celestinesca muchas veces privilegia al personaje de Celestina como el actante principal que manipula y teje los hilos que mueven el texto rojano. Incluso su nombre, por el cual conocemos la *Tragicomedia* modernamente, desplazó al de los amantes poco después de las primeras ediciones. Salta a la vista que una vieja prostituta, proclive a la depravación sexual y, por más, alcahueta y hechicera, representa, a primera vista, un personaje de mucho más colorido que el de la doncella cautivada por un amante anodino. Sin embargo, una revisión de las imágenes serpentinadas en la *Tragicomedia* me ha hecho repensar tal interpretación. Más bien parecería que estas imágenes sugieren una visión muy distinta: la de una Melibea peligrosa, venenosa, digna protagonista del texto. Tal visión podría parecer exagerada para muchos lectores, por lo cual les invito a examinar las implicaciones que se desprenden del estudio detenido de estas imágenes.

Entre las criaturas que ejemplifican la discordia y beligerancia universal que conforman el prólogo a la *Tragicomedia*, Rojas se sirve de una imagen escabrosa, en la que, como dejó dicho Alan Deyermond<sup>1</sup>, parafrasea a Petrarca:

1.— Alan Deyermond, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, Oxford, Oxford University Press, 1961.

La bívora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo de concebir, por la boca de la hembra metida la cabeça del macho, y ella con el gran dulçor apriétale tanto que le mata; y, quedando preñada, el primer hijo rompe las yjares de la madre, por do todos salen, y ella muerta queda; él, quasi como vengador de la paterna muerte. ¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas?<sup>2</sup>

El significante *serpiente* será recurrente a partir de aquí a lo largo del texto tanto a nivel estructural —como ha demostrado Deyermond<sup>3</sup>—, como a nivel anecdótico. Varios personajes se refieren a Celestina con metáforas serpentinas que expresan su malignidad, su astucia y su manipuladora locuacidad. Peter E. Russell nos recuerda que en el subtexto hechiceresco, omnipresente en la *Tragicomedia*, la serpiente constituye un recurso muy fecundo. Russell concluye que el destino de Melibea está inevitablemente ligado a la posesión demoníaca que no puede desligarse del emblema serpentino. Sin embargo, más allá de los obvios referentes serpentinos que he indicado, tanto metafóricos como literales, Deyermond ha planteado que Melibea podría estar asociada a su vez con algunas propiedades de la víbora que nos describe Rojas en su prólogo. Para el estudioso británico, la función de las imágenes viperinas es presagiar el fin desastroso de los amantes. Más importante aún es su interpretación de que Melibea causará, si bien indirectamente, la muerte de Calisto, por la que se siente culpable. Calisto morirá primero que ella, igual que el macho viperino del prólogo rojano, y luego, como la hembra, morirá Melibea. De la misma forma, el parricidio de la historia de las víboras puede relacionarse con los eventos que suceden alrededor de Melibea, detalle que ya se encuentra sugerido por Deyermond en una nota al pie en la que cita a George A. Shipley cuando este último le comenta: «Also, less directly, does [Melibea] not 'kill' her parents?»<sup>4</sup>. Sin embargo, querría llevar más al cabo la asociación de Me-

2.— Fernando de Rojas, *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Clásicos Castalia, 1991, p. 198. En adelante, todas las citas del texto rojano se tomarán de esta edición, y, para facilitar la lectura, sólo se indicará, al final de la cita, el auto en número romano y la página en números arábigos entre paréntesis.

3.— Los artículos de Alan Deyermond, «Hilado, cordón y cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca* 1.1 (mayo 1977), pp. 6-12 y «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Poscript», *Celestinesca* 2.1 (mayo 1978), pp. 25-30, son de especial interés en este sentido. A ellos debo el punto de partida del presente estudio.

4.— Alan Deyermond, «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Poscript», *Celestinesca* 2.1 (mayo 1978), p. 29, nota 10. De otra parte, a Luce López-Baralt debo una observación que merece ser citada completamente: «Los hijos terminan matando a la pareja por nacer: los criados son a manera de 'hijos' de estos 'amos', y terminan ocasionándole la muerte. Sólo que ellos también mueren: Rojas es aun más pesimista que lo que su cita tétrica implica.» (Comunicación vía correo electrónico, 5 de agosto 2007). El pesimismo de Rojas ha sido subrayado

libea con la víbora que propone el consagrado crítico británico y destacar nuevas semejanzas entre la joven y el simbólico reptil. Detengámonos primeramente en la descripción que hace Calisto de su amada, pues ciertamente nos la dibuja de manera muy reveladora<sup>5</sup>:

Comienço por los cabellos. ¿Ves tú las *madexas 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 a los hombres en piedras*. (Suple el énfasis, I, 230-1).

Debo comenzar por subrayar que el retrato idealizado de la *donna angelicata* se deforma subrepticamente en la grotesca figura de Medusa, cuyo cabello hermoso, según relata Ovidio, fue transformado por Minerva precisamente en serpientes por haber sido poseída por Neptuno en el templo que le fuera consagrado a la diosa. Como se sabe, el hombre que mirara a la Gorgona ya transformada en monstruo, se convertiría en piedra.

Miguel Garci-Gómez se percata de la identificación furtiva que hace Calisto de Melibea con la Medusa<sup>6</sup>. El crítico se fundamenta en teorías psicoanalíticas encabezadas por el artículo de Sigmund Freud, «Das Medusenhaupt» de 1922, en donde el psicoanalista austriaco ofrece su análisis del mito gorgóneo en términos del miedo a la castración<sup>7</sup>. Con este propósito, Garci-Gómez subraya que, ante el retrato de Melibea que Calisto le dibuja a Sempronio, la reacción de su impasible sirviente se debe estudiar como un punto determinante en la lectura del pasaje:

CALISTO.— Su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda

---

por Deyermond, pues para el crítico británico es más evidente y profundo que el de Petrarca. Lleva razón al proponer que en el universo celestinesco no existe consuelo posible donde buscar refugio, como es el caso del laureado poeta italiano, ya que no hay siquiera consuelo en la amistad. Alan Deyermond, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, Oxford, Oxford University Press, 1961, pp. 114-8.

5.— Para un recuento de las posibles fuentes de esta descripción remito al lector a la edición: Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz Más, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 2000, pp. 544-5, notas 44.190.

6.— Miguel Garci Gómez, «El cabello de Melibea (Medusa): entre la petrificación y el emborrucamiento» en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Pennsylvania, ALDEEU Erie, 1990, pp. 233-9.

7.— El médico y psicoanalista húngaro Sándor Ferenczi, quien era amigo íntimo de Freud, publicó en 1923 su libro *Teoría y técnica del psicoanálisis* en el que incluye un acápite que estudia el simbolismo de la cabeza de la Medusa en términos muy parecidos a los de su amigo, es decir, la relación de esta imagen con la castración. A pesar de haber publicado su libro luego del artículo de su colega austriaco, Ferenczi escribió el fragmento que le dedica a la Gorgona antes de que el estudio de Freud se publicara, como explican Marjorie Garber y Nancy J. Vickers, *The Medusa Reader*, New York, Routledge, 2003, p. 87.

como ella se los pone, no ha más menester para convertir a los hombres en piedras.

SEMPRONIO.— (*Aparte*) ¡Más en asnos!

CALISTO.— ¿Qué dices?

SEMPRONIO.— Dixe que esos tales no serían cerdas de asno.

CALISTO.— ¡Veed qué torpe, y qué comparación!

SEMPRONIO.— (*Aparte*) ¿Tú cuerdo? (I, 230-1).

Por su parte, Dorothy S. Severin y Vicenta Blay Manzanera interpretan el comentario de Sempronio acerca del asno en su sentido más plausible y obvio: «The ass will also figure prominently, with its association of foolishness and metamorphosis. Here, Sempronio connects Calisto's ranting with asinine behavior».<sup>8</sup> Sin embargo, Garci-Gómez propone que en este pasaje se debe subrayar que el cabello de Melibea, que Calisto está describiendo, se convierte para Sempronio en un fetiche según la descripción freudiana del término: «una parte del cuerpo muy poco apropiada para fines sexuales (los pies o el cabello)».<sup>9</sup> Así, el cabello de la doncella, visto como fetiche, funcionaría como el agente provocador de la excitación del miembro viril masculino que estaría mejor capacitado para sus funciones sexuales si se convirtiera en el miembro del asno, y no en el pene erecto, pero inmóvil, que implica la petrificación.

Según la interpretación que hace el padre de la Psicología moderna, Medusa simboliza el miedo a la castración, evocado a través de la decapitación que sufre la Gorgona a manos de Perseo. Es por esa razón que Freud propone que la Gorgona representa la ausencia de pene de la madre ante el niño aterrado. Sin embargo, Freud expone que el cabello serpentino de Medusa, si bien conlleva una carga terrorífica, también amortigua el horror, puesto que, a través de las serpientes que la coronan, se reemplaza el falo ausente por un equivalente polífalo. La petrificación, entonces, interpretada como una erección, muestra el desafío simbólico del hijo hacia la mujer-madre castrada, ya que evidencia la rigidez del miembro del niño. Por lo tanto, este último se siente consolado puesto que su erección le asegura que no ha sido castrado<sup>10</sup>.

En este sentido, Garci-Gómez aduce que las palabras de Calisto, por su alusión a la petrificación —«no ha más menester para convertir a los hombres en piedras» (I, 230)—, suenan absurdas para su experimentado sirviente. Es por esta razón entonces, que, según el estudioso, Sempronio se burla de su amo, quien, como amante enajenado, no se percata de la irrisión de que es objeto:

8.— Vicenta Blay Manzanera y Dorothy S. Severin, *Animals in «Celestina»*, London, Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, 1999, 11.

9.— *Op. cit.* 233.

10.— Como ya establecí, Ferenczi interpreta el símbolo que representa la cabeza decapitada de la Gorgona de manera muy similar a Freud.

Calisto es el producto de la fantasía del Antiguo Autor; y es en esa fantasía donde el cuerpo del personaje se transformó en piedra, se volvió rígido, inmóvil: como si todo su cuerpo, siguiendo las averiguaciones de los psicoanalistas (Lewin), se hubiera convertido en un enorme falo, tan duro como inmóvil: falo erguido, inhiesto, pero falo frígido e insensible. Esa frigidez de la piedra, esa insensibilidad de Calisto, su complejo de castración, es lo que provoca la zumba y el mentís de su criado<sup>11</sup>.

Para este crítico, la contestación de Sempronio sería la más atinada y cuerda: «¡Más en asnos!», puesto que, según observa, en la sabiduría popular, el asno se distingue por ser un animal dotado de un miembro de proporciones extraordinarias. Ante el discurso cortésano del joven caballero, la experiencia vital de su criado le hace llevar ventaja, según propone Garci-Gómez, ya que: «[e]ntre los recuerdos infantiles de sexualidad animal [a Sempronio] se le queda muy gravado [*sic*] el del burro con su enorme armamento genital, estirado sin inhibición alguna, alargado hasta casi rozar el suelo, y blandido con aparatosos rebuznos por las calles de los pueblos». <sup>12</sup> Por lo tanto, el crítico concluye que la reacción de Calisto ante la belleza de Melibea, y su referencia a una potencial «petrificación», son tan inadecuadas como inoportunas, y que la idea detrás del aparte de Sempronio sería la única apropiada: «Si nos hacemos a la idea de que convertirse en asno vino a dar ‘emborriscarse’, y que emborriscarse recibe entre las acepciones figurativas de nuestros diccionarios la de ‘enamórase perdidamente’, podríamos pensar que el verdaderamente cuerdo fue el criado, y que la torpeza fue totalmente de su amo. Ante belleza tal, ¡a quién se le ocurre convertirse en piedra!».<sup>13</sup>

En el mismo año en que se publicó el artículo de Garci-Gómez (1990), vio la luz un estudio de Anthony J. Cárdenas sobre el *signum datum* «asno» en la *Traagicomedia*. Entre otros pasajes, el crítico norteamericano interpreta el mismo pasaje que interesó a su colega. Similarmente —aunque por su cercanía en la fecha de publicación ninguno hace referencia al otro—, Cárdenas atribuye el uso del asno en este pasaje a la capacidad desmedida de su órgano sexual. De la misma manera que Garci-Gómez, Cárdenas sugiere que el aparte de Sempronio representaría la reacción más adecuada ante la belleza de Melibea. Ahora bien, el cabello de Melibea, que para Garci-Gómez representa un fetiche, es entonces, según Cárdenas, una referencia oblicua a la vulva, puesto que si la referencia al asno corresponde a la extensión de su miembro, entonces las «cerdas» a las que

11.— *Op. cit.* 237.

12.— *Ibid.*

13.— *Ibid.*, 238.

se refiere Sempronio evocan la cabellera larguísima de Melibea, y, por lo tanto, «la correspondiente parte sexual de la «asna»<sup>14</sup>.

Sin entrar en detalles acerca de mi valoración de la lectura que hacen Garci-Gómez y Cárdenas de este fragmento, y más allá de que tengan puntos interesantes en sí, debo privilegiar primero la asociación entre Melibea y el significante serpiente que se acentúa en el retrato que nos dibuja Calisto de la dama que requiere en amores. A pesar de que Cárdenas reconoce el hecho de que el cabello de Medusa se conmuta en serpientes, el estudioso no atiende la importancia de este símbolo, puesto que se sale de los límites de su investigación. Por ello concluye: «'Medusa' es otro signo digno de desarrollo en otra ocasión.»<sup>15</sup>. Coincido en que el símbolo de la Gorgona es merecedor de atención, especialmente cuando puede llevarnos a postular una nueva perspectiva del personaje de Melibea. A través de las palabras del galán, antes que el temor a la castración, o a la insensibilidad de su falo erecto, es necesario subrayar las asociaciones que se establecen y que operan en la estructura profunda del texto. Primeramente, el hecho de que el joven caballero evoque la figura de Medusa, aun cuando lo haya hecho inconscientemente para denotar la belleza extrema de Melibea, deforma grotescamente el retrato de su dama. En este sentido, difiero de Cárdenas, quien cree que la evocación de Calisto del símbolo de la Medusa se debe a un error. Según Cárdenas, Calisto traspone la figura de la Gorgona antes de su metamorfosis —momento en que era hermosa—, con la que resultará luego de su transformación en monstruo: «lo que convertía a los hombres en piedra no era la bella cabellera de Medusa sino el mismo pelo convertido en serpientes por la envidiosa Minerva. Lo que ha confundido y mezclado Calisto es el primer estado de Medusa [cuando era bella] con los efectos del segundo estado monstruoso.»<sup>16</sup> Cárdenas, por lo tanto, no relaciona el significante serpiente con Melibea, según propuso originalmente Deyermond<sup>17</sup>. Además, el estudioso tampoco se percata de que es muy revelador que, al describir a su dama con las propiedades meduseas, en el subconsciente de Calisto Melibea representa un ente que inspira temor. Por lo demás, el cabello que para Garci-Gómez representa un fetiche, y que para Cárdenas simboliza la «vulva de la asna», nos revela otras conclusiones, igualmente interesantes. Si tomamos en consideración que, según planteó Deyermond originalmente, Melibea se puede identificar con la víbora del prólogo rojano, ahora es necesario añadirle a los argumentos iniciales del medievalista británico el referente serpentino que se esconde detrás de la alusión a la Gorgona, especialmente cuando

14.— Anthony J. Cárdenas, «Interpretación de asno: signo de la bestialidad humana en *La Celestina*», *Texto crítico* 16.42-43 (1990), p. 90.

15.— *Ibid.*

16.— *Ibid.*

17.— *Op. cit.* «Symbolic Equivalence...».

esta asociación se establece visiblemente a través de sus cabellos. He ahí que precisamente comienza la descripción de Calisto para desembocar subrepticia e inconscientemente en la terrible capacidad de petrificar y, por lo tanto, en la evocación obvia a las serpientes de la cabellera gorgónea. En otras palabras, si en su imaginación febril su dama tiene la facultad petrificadora, entonces en el subconsciente del galán caballero esos mismos cabellos se han convertido en las sierpes de la Medusa. A través de este retrato que nos dibuja de su dama, Calisto inconscientemente nos regala la asociación irrecusable de Melibea con el significante *serpiente*. Y es que desde entonces comenzamos a reconocer que no estamos ante la imagen angélica de una doncella frágil, sino ante un ser que inspira temor, y que en la hábil pluma de Fernando de Rojas<sup>18</sup> se convertirá en una mujer de una sexualidad amenazante —literalmente «encantadora»— pero que encierra en sí el potencial de destrucción.

Por otra parte, Consuelo Arias argumenta que «en el caso de Melibea, son los otros personajes que van componiendo su retrato: Calisto alabándola y los criados notando su belleza. Desde otra perspectiva, las rameras minan el retrato de Melibea, literalmente deconstruyéndolo y creando un anti-ideal grotesco»<sup>19</sup>. Sin embargo, a pesar de que a simple vista parecería que Calisto enaltece a su *donna angelicata*, como propone Arias, esta deviene monstruosa en el mismísimo discurso de su enamorado, y esto es así de una manera mucho más profunda, sórdida y desconcertante que en el juicio valorativo y superficial que más adelante hacen de ella las prostitutas. Para Calisto, su dama posee las propiedades de la Medusa; por lo cual, oblicuamente la reconoce peligrosa. No perdamos de vista que, según el joven, el cabello de Melibea llega al «postrero asiento de sus pies» (I, 230) detalle que, ya de por sí, le da una apariencia inquietante<sup>20</sup>. Vamos descubriendo entonces a través de este *lapsus* de Calisto, que aquella misma dama sublimada a quien pretendía enaltecer por medio de

18.— A pesar de que el Auto Primero no es factura de Rojas, me interesa perseguir la manera en que el bachiller salmantino apropia y desarrolla la primitiva caracterización de Melibea.

19.— Consuelo Arias, «El espacio femenino en tres obras del medioevo español: de la reclusión a la transgresión», *La Torre* 1.3-4 (julio-diciembre 1987), p. 382. Ya María Rosa Lida había comentado que «el retrato de Melibea brota —aparte su propia actuación— del complejo reajuste entre las exageraciones del enamorado, la observación fría de la tercera, la admiración de los sirvientes, la envidia de las perdidas, el orgullo y desvelos de los padres» María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 319.

20.— En *Historia de la Belleza* a cargo de Umberto Eco se comenta: «Según distintas teorías estéticas, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, lo feo es una antítesis de lo bello, una carencia de armonía que viola las reglas de la proporción». El cabello larguísimo de Melibea parece, no sólo fuera de lo normal, sino desproporcionado. Importa asimismo señalar que allí se nos da noticia de seres femeninos monstruosos que nos describen los bestiarios helenísticos y medievales a partir de la *Historia natural* de Plinio el Viejo: «mujeres con dientes de jabalí, cabellos hasta los pies y cola de vaca» Suplo el énfasis. Umberto Eco, ed., *Historia de la belleza*, María Pons Trazazábal, trad., Barcelona, Lumen, 2006, p. 40.

su retórica cortesana, está intuitivamente asociada en su subconsciente a un ente siniestro que lleva a la muerte. En este sentido, al igual que la belleza inicial de la Gorgona ovidiana, la belleza de Melibea representa el potencial destructor que presagia el fin infausto de ambos amantes.

Es necesario subrayar que Calisto no pretende hacer una diatriba contra Melibea, antes bien, procura destacar la cualidad de «petrificar» como una afirmación del poder que tiene su amada para atraer al sexo opuesto. Sin embargo, la idealización del joven se ha convertido inopinadamente en una imagen perversa que, de manera furtiva, funde a Melibea con la abominable y temible Gorgona, tanto en su subconsciente, como en la mirada sorprendida del lector. Como se sabe, el *De amore et amoris remedio* de Andreas Capellanus determina que el amor comienza por la idea que se forma el amante en la mente luego de haber visto a quien habrá de ser el objeto de su deseo. Por lo tanto, resulta sorprendente que Calisto pronuncie este parlamento justo luego de haber visto a Melibea, y más aún, cuando está precisamente intentando convencer a su esquivo sirviente de sus cualidades positivas. Calisto tiene la capacidad de intuir el peligro que representa su atracción por la joven, y por medio de su panegírico ambivalente nos ha hecho partícipes de la visión subconsciente que tiene de ella, pues está aludiendo al poder catastrófico, y, en este caso, trágico, de aniquilación que subyace bajo la belleza de Melibea. El recurso cortesano de deificar a la amada se derrumba atropelladamente ante el lector que, desconcertado, se enfrenta a la perturbadora imagen medusea.

Deyermond, como dejé dicho, asoció a Melibea con algunas propiedades de la víbora reptiliana del prólogo rojano para quien el acto genésico desemboca en muerte. Ahora, mediante esta descripción en la que Calisto le atribuye a la mirada de su dama y a sus ondulantes cabellos la capacidad de petrificar, cumple considerar que, como los de la infortunada Gorgona, esos hilos de oro se asocian con las serpientes. La relación del significante *serpiente* con Melibea parece entonces reforzarse aún más allá de lo que inicialmente había propuesto Deyermond. Por lo cual, se podría establecer que la cualidad viperina aniquiladora de la vieja prostituta, quien fuera tantas veces figurada como una víbora en el texto, no le es exclusiva. Aún más, la alcahueta misma no quedará exenta de peligro en sus tensos encuentros con la hija de Pleberio<sup>21</sup>. Ulteriormente, Melibea

21.– Peter E. Russell comenta: «Al crear el carácter de Melibea como personaje fuerte, los autores de *LC* sin duda fueron también influidos por la necesidad artística de hacer de ella digna adversaria de Celestina. Para que Celestina, al emprender la tarea de alcahuetear a la joven mujer, pudiese desarrollar ante el lector su propia astucia y su potencia intelectual y verbal se necesitaba que la víctima fuese persona capaz de oponer una resistencia que provocara en la vieja el deseo de mostrar cuánto ella misma valía». Peter E. Russell, Introducción, *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, Madrid, Clásicos Castalia, 1993, p. 80. Coincido con Russell en que Melibea es una rival excepcional para Celestina; sin embargo, como he tratado de mostrar, respetuosamente difiero cuando éste ve a la joven como víctima de la alcahueta.

será indirectamente responsable de la muerte de Celestina a través de la serie de eventos causales que constituyen la trama de la *Tragicomedia*.

En este sentido, importa reconocer que a un nivel más profundo, además de la víbora, el prólogo de Rojas remite a otra especie de serpiente que, como ya ha señalado Deyermond, también toma del prefacio de su mentor italiano: el basilisco. Dice el texto rojano: «el vajarisco crió la natura tan ponçoñoso y conquistador de todas las otras que con su silvo las asombra, y con su venida las ahuyenta y disparze, con su vista las mata.» (Prólogo, 198). Es interesante, pues, el que Rojas subraye que este reptil mítico comparte la mirada mortífera de la Medusa. En vista de que Melibea está veladamente ligada con la Gorgona y con la víbora del prólogo a la *Tragicomedia*, no me parece descabellado sugerir que también pueda estar asociada con el temible basilisco.

Según las descripciones de los bestiarios medievales, el basilisco, ya se sabe, es el rey de las serpientes porque mata a todas las demás. Rojas mismo lo recalca al tomarlo de Petrarca, llamándolo «conquistador de todas las otras» (Prólogo, 198). Celestina podrá ejercer su poder hechiceresco y serpentino sobre Melibea, pero esta última, como el basilisco que subyuga a las otras serpientes, provocará, aun cuando sea de manera circunstancial, la muerte de la vieja<sup>22</sup>, quien es la primera en morir en el texto. Por lo tanto, el axioma simple de la joven sublime frente a la vieja grotesca resulta ingenuo a la luz de lo que vamos comentando. Lo sublime coexiste con lo peligroso y termina por deformarse en el universo invertido del discurso rojano.

Pero cumple volver sobre la propuesta de Alan Deyermond en torno a la simbología profunda de la *Tragicomedia*. El hispanista ha estudiado cómo el aceite serpentino que usa la hechicera para untar el hilado que más tarde le dará entrada a la casa de Pleberio desata una serie de símbolos asociados con el significante *serpiente*<sup>23</sup>. El *hilado* será reemplazado por el *cordón* y el *cordón* por la *cadena de oro* con la que Calisto paga los servicios de la alcahueta. Como bien propone Deyermond, los tres objetos simbólicos, *hilado-cordón-cadena*, son visualmente equiparables, por lo cual, uno irá desplazando al otro en el texto en una cadena de connotaciones que remiten en última instancia al aceite serpentino con el que fue untado el hilado. El consagrado estudioso atinó al establecer la importancia de estos tres símbolos que se van intercambiando para deshilvanar el desenvolvimiento de la trama. No obstante, no se percató de que a través

22.- Conviene subrayar que esta augusta y terrorífica serpiente causa la muerte de todo lo que se le acerque, ya que, como Elicia apunta en el decimoquinto auto, Melibea indirectamente ha causado la muerte de los sirvientes y de su mentora.

23.- Alan Deyermond, «Hilado, cordón y cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca* 1.1 (mayo 1977), pp. 6-12. Asimismo, Peter E. Russell, «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 243-76, dedica un segmento a la importancia del aceite serpentino y el hilado en el texto.

de la descripción medusea que Calisto hace de su amada precisamente se establecen los significantes que vamos explorando de su mano sabia: *hilado-cordón-cadena*, todos están presentes de manera subrepticia en la descripción que hace Calisto del cabello de Melibea<sup>24</sup>. Deyermond llevaba razón en su intuición inicial. Sin embargo, propongo llevar sus perspicaces conclusiones todavía más al cabo. Éste, como vimos, había establecido la equivalencia visual del hilado, el cordón y la cadena. Sin embargo, estos objetos, siendo cilíndricos, también tienen forma de serpiente, como ha propuesto Peter E. Russell en el caso del hilado y la serpiente: «una madeja de hilado recuerda, si bien lejanamente, una culebra enroscada»<sup>25</sup>. Calisto comienza comparando metafóricamente los cabellos de su amada con «madexas de oro», lo cual inmediatamente nos evoca al *hilado* y a la *cadena* de oro. La misma Celestina establece la asociación de su hilado con el significante cabello cuando en su primera visita le describe a Alisa el hilado que pretende venderle, diciendo: «Delgado como el pelo de la cabeça» (IV, 304). Asimismo, Calisto continúa su descripción de los cabellos de su amada apuntando que van «atados con delgada cuerda», con lo que el lector queda remitido al *cordón*. El referente final, la Medusa, completa este desplazamiento de significantes, al introducir el cabello serpentino que en su longura, sinuosidad y ondulación ya de por sí evoca *serpientes*. Ahora bien, al añadirle a Melibea el poder de la petrificación, la asociación serpentina se refuerza y se hace innegable. Por consiguiente, si los cabellos de Melibea pueden asociarse con *serpientes*, las «madexas de oro [*hilado* y *cadena*] [...] atadas con delgada cuerda [*cordón*]» entonces pudieran estar aun más contundentemente ligados al cuarto significante serpentino que ahora propongo. Melibea, a través del fatídico y agridulce panegírico de Calisto, adquiere su significación profunda como actante del texto a partir de este enunciado que potencian los significantes *hilado*, *cordón*, *cadena* y *serpiente*. El personaje entonces queda identificado con lo que algunos estudiosos consideran como los símbolos principales que mueven la trama desde el principio del texto.

Para Vicenta Blay Manzanera, por ejemplo, *hilado-cordón-cadena* representan «la metáfora [...] que articula la maquinaria ficcional y dramática de toda la obra»<sup>26</sup>. Si, como hemos visto, Melibea encierra el *hilado*, el *cordón*, la *cadena* y la *serpiente* en su cabello como sinécdoques, entonces

24.– Stephen Wilk nos recuerda que en las representaciones primitivas en que aparecen las Gorgonas en el arte griego, «they had [...] serpents wrapped around their waists as belts» Stephen Wilk, *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 21. Este detalle es interesante si recordamos que Melibea está asociada a Medusa, a la serpiente y al cordón que ciñe su cuerpo.

25.– Peter E. Russell, «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 260.

26.– Vicenta Blay Manzanera, «Más datos sobre la serpiente-cupiditas en *Celestina*», *Celestinesca* 20.1-2, (1996), p. 132.

valdría decir que es ella quien reúne y conjuga las principales metáforas textuales y los cuatro significantes que subyacen en la estructura formal del texto. Además, estas asociaciones que he venido estableciendo nos pueden llevar a un nivel de lectura más profundo que nos permite a su vez acercarnos al metatexto y a la factura misma de la obra literaria. Blay Manzanera sostiene que: «Celestina ha ido tejiendo sus redes, así como las de su obra»<sup>27</sup>. No obstante, ya vimos cómo Melibea conjuga en su propio ser los significantes simbólicos más importantes que operan en la estructura profunda del texto.

A estos efectos, debo subrayar que el primer símbolo propuesto por Deyermond es el hilado. *Hilar* se puede asociar con *escribir* de la misma manera que las palabras *texto* y *textil* están hermanadas. La *urdimbre* del texto se mueve a través del *hilo* de los actantes femeninos que causan el deseo que suscita la violencia y que culmina en destrucción. Mary Susan Gossy<sup>28</sup> sugiere el concepto de «himentexto» que se desprende de la metáfora de que Celestina zurce el texto de la misma manera en que remienda virgos. De manera que, según Gossy, el texto/ himen de Melibea no podrá volver a urdirse luego de la muerte de Celestina, por lo que el hilo del que pendían ambos amantes, al romperse, los hace caer inevitablemente hacia sus muertes. Similarmente, María Teresa Caro Valverde<sup>29</sup> entiende que la única que hubiera podido zurcir el himen «quebrantado» de Melibea sería Celestina, mientras que asocia el texto con el hilado y la ambigüedad. En este sentido, tanto Rosario Ferré<sup>30</sup>, Mary Susan Gossy<sup>31</sup>, Roberto González Echevarría<sup>32</sup>, Vicenta Blay Manzanera<sup>33</sup> como María Teresa Caro Valverde<sup>34</sup> elevan el oficio de la alcahueta a *labrandería* del texto rojano y de toda la *Tragicomedia*. Pese a ello, no podemos olvidar que la muerte de la astuta hechicera es muy anterior a la de los amantes en el plano del contenido anecdótico. Deyermond había sugerido que aún cuando la alcahueta muere, su papel como agente desencadenador del desplazamiento de las metáforas textuales ya estaba determinado<sup>35</sup>. Es decir, que ya se había puesto en movimiento el efecto del hechizo a

27.— *Op. cit.* p. 135.

28.— Mary Susan Gossy, «Hymen and Text in *La Celestina*» en *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1989, pp. 15-56.

29.— María Teresa Caro Valverde, *Teoría de la pasión literaria: Al hilo de «La Celestina»*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.

30.— Rosario Ferré, «Celestina en el tejido de la 'cupiditas'», *Celestinesca* 7.1 (1983), pp. 3-16.

31.— *Op. cit.*

32.— Roberto González Echevarría, «La prole de Celestina» en *La prole de Celestina: Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Editorial Colibrí, 1999, pp. 19-57.

33.— *Op. cit.*

34.— *Op. cit.*

35.— *Op. cit.* «Hilado...», p. 10

través de los objetos simbólicos que potencian el desenlace trágico. Sin embargo, de ser así, junto a Celestina habría desaparecido también el entramado simbólico-formal, puesto que la muerte de la alcahueta supone el último contacto con la serie de metáforas estructurales: la cadena de oro. Luego de la violenta acometida que silencia a la codiciosa hechicera en el Auto XII, ya el hilado, el cordón y la cadena no tienen ningún valor simbólico en el plano formal, ni vuelven a aparecer en el plano del contenido<sup>36</sup>. Al percatarse de ello, Deyermond atinadamente sugirió la relación entre el aceite serpentino y el comportamiento de Melibea en un escrito posterior —«Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript» al artículo original «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*». De esa manera, el célebre medievalista propuso que el óleo maléfico se transfiere al cuerpo de la doncella llevándola a actuar como la víbora del Prólogo que arrastra con su amante hacia la fatalidad. Sin embargo, como ya establecí, el estudioso obvió la sugestiva descripción del cabello de Melibea, que es en donde precisamente se anuncian las metáforas estructurales que operan en la simbología profunda de la *Tragicomedia*.

A través del desplazamiento de los significantes que he venido persiguiendo gracias a las observaciones iniciales de Deyermond, hemos visto que Melibea conjuga en su propio ser los significantes simbólicos más importantes que operan en la estructura profunda del texto. Por lo tanto, el *hilado*, asociado con la *escritura*, desemboca en el *cordón*, sinécdoque de Melibea. El *cordón*, a su vez, se sustituye por la *cadena*, fin de una transacción económica que satisface el deseo (*cupiditas*), en este caso tanto de la codicia como de la lujuria, como propusiera, aunque solamente en este último punto, Rosario Ferré.<sup>37</sup> Esta estructura profunda nos sugiere, pues, que Melibea, asociada al conjunto simbólico del *hilado-cordón-cadena-serpiente*, es quien más fuertemente *ata* el *tejido* del texto.

Más aún, que Celestina es la verdadera *víbora*. Pero es que hay más, pues el texto mismo funciona como una *víbora*. Rojas es quien lo apunta ya desde el prólogo: «Y como sea verdad que toda palabra del hombre sciente esté preñada, desta se puede decir que de muy hinchada y llena quiere rebentar» (Prólogo, 195). Al igual que la serpiente enconada del prólogo, que «revienta» al parir, la palabra, elevada a símbolo polivalente preñado de sentido, habría de «reventar». La víbora y la palabra parecen estar ligadas en el Prólogo de manera metafórica<sup>38</sup>. Pero ya queda sugerir

36.— Tres veces se menciona la cadena de oro (autos XIII y XV), pero es sólo para evocar cómo y por qué muere Celestina.

37.— *Op. cit.*

38.— Deyermond, en «The Imagery of the *Tragicomedia*» en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde, ed., New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, p. 151, también se percató de esta relación simbólica al estudiar la imagería de la *Tragicomedia*. Sin embargo, el

do el paralelo entre Melibea y esa misma víbora, por lo cual es lícito pensar que la joven también está asociada entonces a la palabra, a la escritura, a la factura misma del texto. (¿Nos sugiere también Rojas entre líneas que la *urdimbre* de su *Tragicomedia* está envenenada, o que es venenosa?)

El caos del universo desprovisto de sentido conforma, de otra parte, un nivel microtextual en el texto rojano, pero que en el fondo responde a un nivel macrotextual en el que, según reclama Pleberio en su planto final, Melibea, como Dios, lo abandona «*in hac lachrymarum valle*». Es la serpiente la que lanza a los amantes del Paraíso (huerto) donde muere Calisto, y del mundo «paradisiaco» y tranquilo de Pleberio, que pierde su «orden» y su «concierto» por causa de Melibea-serpiente, y se torna en valle de lágrimas. La criatura sublime no sólo tiene el poder de elevar espiritualmente y de ofrecer y gozar la felicidad como el simbólico *Gaudium* de Petrarca, sino que también tiene el poder de destruir, como aquel otro ser marginal y contradictorio que era la hechicera Celestina-*caelestis*<sup>39</sup>. Las líneas separadoras entre la vieja grotesca y la bella doncella han quedado difuminadas. Ambas son venenosas. La deformidad no sólo caracteriza a la madre Celestina, sino a la inesperadamente monstruosa *donna angelicata* que funciona como el actante principal de la muerte.

Melibea corresponde, pues, a la víbora reptiliana del Prólogo. La capacidad que tiene de amar y de gozar de su amor está inevitablemente ligada a su potencial de destruir a su amante, quien sorprendentemente lo intuyó y lo presagió desde el comienzo del texto al describirnosla con las propiedades de la Medusa. Y, a pesar de que esta descripción la hereda el bachiller salmantino del material que se apropió del Auto I, es asombrosa la sagacidad literaria con la que la desarrolla, ya sea consciente o inconscientemente, y la lleva hasta sus últimas consecuencias<sup>40</sup>.

---

hispanista británico meramente se limitó a mencionar el vínculo entre los dos pasajes prologales: «The basis of this image [la palabra preñada] comes from Petrarch's *De remediis utriusque Fortunae*, via the index to the 1496 edition of his works [...], but it is much elaborated in its new context. Moreover, one clause in its elaboration, «de muy hinchada y llena quiere reventar, echando de sí ...», establishes a disturbing link to the account of the mating of vipers [...] Since the account comes directly from *De remediis* [...], the passage [de la palabra preñada] must, though coming earlier in the text, echo it, whether deliberately or unconsciously».

39.– Pese a su condición alevosa, el nombre de la alcahueta alude a «un uso irónico de *[a] elesiis*, 'perteneciente al cielo', 'celestial'». Peter E. Russell, Introducción, *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, Madrid, Clásicos Castalia, 1993, p. 208, nota 7. Por lo tanto, debajo de todo su lastre infernal-hechiceresco subyace la extraña posibilidad de asociar la alcahueta con el cielo.

40.– Es preciso reconocer que el lector más importante del primer auto fue, precisamente, Fernando de Rojas. Si le tomamos la palabra, Rojas mismo admite en la carta «El autor a un su amigo» cuán cuidadosamente escudriñó el primer auto: «leyó tres o quatro vezes, y tantas quantas más lo leyó, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava y en su processo nuevas sentencias sentía.» (185). No hay por qué dudar de este comentario específico del autor, si bien es preciso no creer en otros que hace. Por su parte, Daniel E. Gulstad en «Melibea's Demise: The Death of Courtly Love», *La Coronica* 7 (1979), p. 71 por

Melibea, *hilado-cordón-cadena-serpiente*, ata en su propio ser la urdimbre misma del texto. Ella simboliza como nadie la *scriptum ligata* que constituye la obra. La serpiente enroscada del hilo textual se muerde la cola: del caos vital de Heráclito citado por Petrarca y sacado fuera de contexto por Rojas, y de la víbora reptilia, que encierra en sí misma lo genésico y la muerte, culminamos en el planto de Pleberio quejándose del sinsentido y del desamor de su *lachrymarum valle*. El círculo se ha cerrado. Sin embargo, pese a que Rojas ha «atado» fuertemente estos significantes tan cruciales a la trama, siempre hemos de volver al caos del que partimos. El texto queda abierto al conflicto y a la contradicción, como previó el autor en el Prólogo, pues habrá de ser interpretado de distintas maneras, todas reñidas entre sí. El conflicto que genera la interpretación textual y que constituye el texto mismo participa en el fondo del conflicto que simboliza magistralmente el personaje de Melibea. Su belleza, digna de una *donna angelicata*, resulta tan caótica como la tragicomedia que protagoniza. Y no es de extrañar, de otra parte, que el personaje de Melibea también sea perfectamente cónsono con el universo paradójico y hostil que habrá de denunciar su padre Pleberio desde las honduras de su abismo de caos y de dolor. Su inquietante pregunta, que parecería resumir la tesis de la obra, la pudo bien haber lanzado a su querida hija: «¿por qué te riges sin orden ni concierto?» (XXI, 604-5).<sup>41</sup>

### Bibliografía

- ARIAS, Consuelo. «El espacio femenino en tres obras del medioevo español: de la reclusión a la transgresión». *La Torre* 1.3-4 (julio-diciembre 1987): 365-388.
- BLAY MANZANERA, Vicenta. «Más datos sobre la serpiente-cupiditas en *Celestina*». *Celestinesca* 20.1-2 (1996): 129-154.
- CARO VALVERDE, María Teresa. *Teoría de la pasión literaria: Al hilo de «La Celestina»*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.

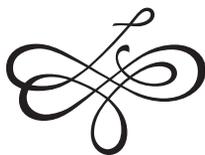
---

ejemplo, establece que debemos suponer «that Act I, whether or not Rojas found it already written as he says, was at least revised by him». Asimismo, Stephen Gilman en *The Art of La Celestina*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1956, p. 59, entiende que: «In spite of our stands on the authorship question, we must not partition the work hermetically. Many if not all aspects of Rojas' artistry germinate in the dialogue he attributes to his predecessor and should be studied accordingly».

41.– Reitero mi deuda con Alan Deyermond por los comentarios escritos que con desinteresada generosidad hizo a una primera versión de este estudio que escuchó como ponencia en ocasión del *Segundo Congreso Internacional: Escritura, individuo y sociedad en España, las Américas y Puerto Rico* celebrado en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Arecibo, en noviembre de 2002. Asimismo, agradezco las importantes observaciones que hizo a un primer borrador de este trabajo en el 2007, y que me instó con entusiasmo a publicar.

- CAPELLANUS, Andreas. *The Art of Courtly Love*. John Jay Parry (ed.). New York: Columbia University Press, 1990.
- DEYERMOND, Alan. *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*. Oxford: Oxford University Press, 1961.
- . «Hilado, cordón y cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*». *Celestinesca* 1.1 (mayo 1977): 6-12.
- . «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Poscript». *Celestinesca* 2.1 (mayo 1978): 25-30.
- . «The Imagery of the *Tragicomedia*» en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde, ed. New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007: 149-71.
- ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. María Pons Trazazábal (trd.). Barcelona: Lumen, 2006.
- FERRÉ, Rosario. «*Celestina* en el tejido de la 'cupiditas'», *Celestinesca* 7.1 (1983): 3-16.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel. «El cabello de Melibea (Medusa): entre la petrificación y el emborricamiento» en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Pennsylvania: ALDEEU Erie, 1990: 233-9. Reproducido en <[www.duke.edu/web/cibertextos/ENSA/CABELLO.HTM](http://www.duke.edu/web/cibertextos/ENSA/CABELLO.HTM) (10-21-00).
- GILMAN, Stephen. *The Art of «La Celestina»*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1956.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. «La prole de Celestina» en *La prole de Celestina: Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid: Editorial Colibrí, 1999: 19-57.
- GOSSY, Mary Susan. «Hymen and Text in *La Celestina*», en *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1989: 15-56.
- GULSTAD, Daniel E. «Melibea's Demise: The Death of Courtly Love». *La Coronica* 7 (1979): 71-80.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, ed. *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1999: 120-23 y 205-14.
- OVIDIO. *Las metamorfosis*. Edición de Juan Francisco Alcina, traducción de Pedro Sánchez de Viana. Barcelona: Planeta, 1990: 159-61.
- PETRARCA, Francesco. *Remedies for Fortune Fair and Foul*. 5 vols. Conrad H. Rawski (ed.). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- PLINY. *Natural History*. Vol. 3. Edición bilingüe de H. Rackham. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press y Londres : William Heinemann LTD. Loeb Classical Library, 1983.

- ROJAS, Fernando de (y «Antiguo Autor»). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz Más, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2000.
- . *La Celestina*. Edición de Dorothy Sherman Severin. Madrid: Cátedra, 1995.
- . *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición de Peter E. Russell. Madrid: Clásicos Castalia, 1993.
- . *La Celestina*. Edición de Dorothy Sherman Severin, introducción de Stephen Gilman. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- RUSSELL, Peter E. Introducción. Fernando de Rojas *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Clásicos Castalia, 1993.
- . «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina»*. Barcelona: Ariel, 1978: 243-76.
- WILK, Stephen R. *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*. New York: Oxford University Press, 2000.



Sempromio. Leclina. Elicia.



MARTÍ CALOCA, Ivette, «Melibea: eje de la *scriptum ligata* de *La Celestina*», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 161-178.

---

#### RESUMEN

---

A través de esta investigación, se estudia el personaje de Melibea desde una perspectiva que, más allá del contenido textual, privilegia la estructura formal de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas a través de la simbología profunda y las metáforas principales del texto propuestas originalmente por Alan Deyermond: el hilado, el cordón y la cadena. Además, se examina la relación de este actante con las imágenes serpentina y con el caos del que parte el autor desde el Prólogo, para comparar su importancia en el tejido del texto con la de la figura de la alcahueta, Celestina. Así pues, Melibea se identifica como la legítima protagonista de la obra, y como eje de la urdimbre misma del texto rojano.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Melibea, Medusa, serpiente, caos, *hilado-cordón-cadena*.

---

#### ABSTRACT

---

Through this investigation, Melibea's character is studied from a perspective that, beyond the textual content, privileges the formal structure of Fernando de Rojas' *Tragicomedia de Calisto y Melibea* through the profound system of symbols, and the principal metaphors of the text originally proposed by Alan Deyermond: the yarn, the girdle, and the chain. Also, the relation of this actant is examined with serpentine imagery and with chaos, the same chaos from which the author departs in the Prologue, to compare her importance in the weave of the text with that of the figure of the procuress, Celestina. Thus, Melibea is identified as the legitimate protagonist of the work, and as the axis of the text's warp itself.

KEY WORDS: *Celestina*, Melibea, Medusa, serpent, chaos, *thread-girdle-chain*.



## La ‘renovación de novias’ en *La Celestina* y otros autores

Enrique Montero Cartelle y María Cruz Herrero Ingelmo  
Universidad de Valladolid

1.– En *La Celestina* de Fernando de Rojas se crea el tipo literario de la Celestina, personaje al que dio nombre<sup>1</sup>. Para caracterizar a esta figura por su oficio se recurre a muchos procedimientos. Entre ellos se la hace experta en una serie de saberes empíricos en diversos campos, como la medicina, la magia, la hechicería, el arte de amar, etc<sup>2</sup>. Tras su estela, en *La Lozana andaluza* y en otros autores, se utilizan estas mismas artes para caracterizar igualmente las actividades de algunas prostitutas o celestinas, como la Lozana.

2.– Uno de los que más chocan a la mentalidad moderna es su pericia en restaurar el himen o virgo a vírgenes ya corruptas, y hacerlas pasar por vírgenes de nuevo ante un amante o un esposo. Esta actividad no dejaba de tener su mérito y su rendimiento económico en una sociedad en la que la honra de una mujer se colocaba en su virginidad.

Nuestro análisis investiga el tratamiento literario que recibe esta práctica médica. Para ello el escritor tiene que estudiar los tratados médicos y, tras hacer suya esa realidad médica, convertirla en literatura como un ingrediente más de su obra. Por ello, este estudio sigue el método de la tradicional «Quellenforschung», pero no se detiene en la mera localización

1.– Véanse, además del capítulo ya clásico dedicado a «Imitaciones» de este personaje en M. Rosa Lida, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, pp. 572-593, los trabajos de F. Márquez Villanueva, «*La Celestina* como antropología hispano-semítica», texto publicado en 1987, revisado después y recogido en S. López-Ríos (ed.), *Estudios sobre la «Celestina»*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 241-278 y de I. Arellano, «*La Celestina* en la comedia del siglo XVII», en «*La Celestina*». v Centenario (1499-1999), *Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 247-265.

2.– Como se apreciará en la selección de artículos fundamentales sobre esta obra que están recogidos en S. López-Ríos (ed.), *Estudios sobre la «Celestina»*, Madrid, Istmo, 2001.

de fuentes, sino que analiza la perspectiva literaria de la incorporación de esa realidad médica en su función caracterizadora y su perspectiva lingüística.

I.– Las menciones sobre este tema que encontramos en *La Celestina* son las siguientes:

A.– Ya en el primer auto, escena 4ª (p. 47), Sempronio encomienda a Calisto a la Celestina, con una presentación en la que lo primero que alaba de ella es precisamente esta pericia:

Días ha grandes que conozco en fin desta vecindad una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. Entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad<sup>3</sup>.

En esta presentación, independiente de la evidente hipérbole laudatoria, lo que queda es una realidad social que creía y practicaba este tipo de engaño.

B.– Poco después, en la escena 7ª (p. 54), le toca el turno a Pármeno de presentar Celestina a Calisto y para ello expone, entre otras, estas habilidades:

Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera. Era el primero oficio cobertura de los otros, so color del cual muchas mozas destas sirvientas entraban en su casa a labrarse y a labrar camisas y gorgueras y otras muchas cosas... Asaz era amiga de estudiantes y despenseros y mozos de abades. A éstos vendía ella aquella sangre inocente de las cuitadillas.

En este caso se nos informa de dos aspectos nuevos: en primer lugar, que la técnica de rehacer virgos se daba en un ambiente plebeyo de sirvientas y, en segundo lugar, que para ello se utilizaba la técnica de *labrarse*, expresión metafórica imprecisa que, en el contexto de costureras que «labran», entienden algunos editores «coser» en el sentido de rehacer el virgo. Sin embargo, no se debería descartar el sentido contrario de «desvirgarse», «tener relaciones sexuales» o simplemente «prostituirse». En efecto, en los verbos de este campo semántico desde Plauto tenemos atestiguados estos usos<sup>4</sup>, pero es

3.– Utilizamos la edición *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco Rico *et alii*, Barcelona, Crítica, 2000, pero también tenemos en cuenta la edición de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2001.

4.– Cf. Enrique Montero Cartelle, *El Latín erótico. Aspectos léxicos y literarios*, Universidad de Sevilla, 1991, 2ª ed., pp. 38-43.

que en *La Lozana andaluza* y en otros autores<sup>5</sup> encontramos el verbo *labrar*, al lado de *tejer*, *urdir* y *tramar* como metáfora sexual de tener relaciones sexuales, como en el Mamotreto XXI<sup>6</sup>.

C.— Esta referencia se precisa mejor poco después (p. 60-61), cuando Pármeno enumera los utensilios de trabajo de la Celestina:

Esto de los virgos, unos hacía de vejiga y otros curaba de punto. Tenía en un tabladillo, en una cajuela pintada, unas agujas delgadas de pellijeros, y hilos de seda encerrados y colgadas allí raíces de hojaplasma y fuste sanguino, cebolla albarrana y cepacaballo. Hacía con esto maravillas, que cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió como virgen una criada que tenía.

De aquí se deduce con claridad que la Celestina empleaba dos técnicas distintas: una era la introducción en la vagina de una pequeña vejiga con sangre que se rompía en el coito, simulando la desfloración, y otra el recosido del virgo con agujas de pellejero e hilos propios de cirujanos. Además tenía reserva de plantas medicinales para restañar la sangre en caso de hemorragia<sup>7</sup>.

D.— En la última escena del auto VII (p. 183) como transición al VIII, se insiste en el mismo tema cuando Elicia, la «pupila» de Celestina, le reprocha su tardanza, porque tiene otras obligaciones que cumplir como ésta:

EL.— Cumpliendo con uno, dejas ciento descontentos. Que has seído hoy buscada del padre de la desposada que llevaste el día de Pascua al racionero, que la quiere casar de aquí a tres días y es menester que la remedies, pues que lo prometiste, para que no sienta su marido la falta de la virginidad.

CEL.— No me acuerdo, hija, por quién dices.

EL.— ¿Cómo no te acuerdas? Desacordada eres, cierto. ¡Oh cómo caduca la memorial! Pues por cierto tú me dijiste cuando la llevabas que la habías renovado siete veces...

Después de hacer memoria y recordar de quién se trataba, la Celestina le recomienda a Elicia que practique ella para ganarse la vida:

5.— Remitimos para ello a la edición de C. Allaigre, Madrid, Cátedra, 2000, Introd. pp. 87-88; 97.

6.— Sobre este aspecto véase la edición ya citada de Francisco Rico *et alii*, p. 554, n. 54.285.

7.— Véanse las oportunas notas a la edición ya citada de Francisco Rico *et alii*, pp. 61 y 567.

¿Por qué tú no tomabas el aparejo y comenzabas a hacer algo? Pues en aquellas tales te habías de avezar y de probar, de cuantas veces me lo has visto hacer... Hacíalo yo mejor cuando tu abuela, que Dios haya, me mostraba este oficio, que a cabo de un año sabía más que ella.

Por esta conversación nos enteramos de que el virgo se podía renovar todas las veces que se quisiera con el «aparejo adecuado», aunque no se informa de él. Por otro lado, se advierte bien el mundo social picaresco en el que se practicaba para engañar a maridos.

E.– El tema vuelve a aparecer, por último, en la escena inicial del Auto IX (pp. 201-202), en una conversación entre Pármeno y Sempronio, quien vuelve a caracterizar a la Celestina con los mismos saberes:

Lo que en sus cuentas reza es los virgos que tiene a cargo y cuántos enamorados hay en la ciudad y cuántas mozas tiene encomendadas...

II.– Como testimonios paralelos a *La Celestina* (1ª ed. 1499) algo posteriores, tenemos tres indicaciones en *La Lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado que abundan en la misma actividad. En ellos se habla de prostitutas y celestinas como expertas en recomponer virgos (*adobar novias* se dice en Mam. IX), y de la misma habilidad en la Lozana con mozas plebeyas, lo que nos lleva al mismo ambiente social que se describe en *La Celestina*:

A.– En el Mam. XXVIII, el Dispensero responde así a la Lozana, cuando le pregunta si conocía a «la de Ríos»:

Señora, sí; esperá un poco y tal seréis vos como ella. Mas sobre mí que no compréis vos casa, como ella, de solamente quitar cejas y componer novias. Fue muy querida de romanas. Esta fue la que hacía la esponja llena de sangre de pichón para los virgos. Esta tenía, que no era interesal, y más ganaba por aquello...<sup>8</sup>

Este texto nos confirma la primera técnica que comenta Pármeno de la Celestina:

Esto de los virgos, los hacía de vejiga y otros curaba de punto.

B.– Hay otra alusión en el Mam. XI a la técnica de componer virgos que ofrece la Lozana a Napolitana para remedio de una de sus hijas,

8.– Citamos por la edición ya mencionada de C. Allaigre, Madrid, Cátedra, 2000. También hemos consultado la de Bruno M. Damiani y G. Allegra, *Retrato de la lozana andaluza*, Madrid, Porrúa, 1975.

cuando le pregunta a la madre si son doncellas y, como no lo son, le ofrece como remedio un sello para aparentar ser virgen. Aunque no se precisa en qué consiste, probablemente se trata de una confección para estrechar o «sellar» la vagina. También interesa el comentario de la que recibe el regalo sobre lo mucho que se podría ganar con ello:

LOZ.— Yo, señora, vengo de Levante y traigo secretos maravillosos que, máxime en Grecia, se usan mucho; las mujeres que no son hermosas procuran de sello y, porque lo veáis, póngase a questo vuestra hija la más morena.

NAP.— Señora, yo quiero que vos misma se lo pongáis y, si eso es, no habíades vos menester padre ni madre en esta tierra...

Después en el Mam. XXIX se alude a la misma técnica:

LOZ.— ¿Qué hace vuestra hija? ¿Púsose aquello que le dí?

GRAN.— Señora, sí, y dice que mucho le aprovechó, que le dijo monseñor: ¡qué coñico tan bonico!...

LOZ.— ...Y mirá que no coma vuestra hija menestra de cebollas, que abre mucho, y cuando se toca, tire la una pierna y encoja la otra.

El método resultó eficaz para estrechar la vagina. Por ello, y de modo consecuente, la Lozana recomienda evitar alimentos que ensanchen la vagina y posturas corporales que den la sensación de estrechez, como se ve en el testimonio siguiente.

C.— Esto se precisa más en el Mam. LIV, en el diálogo entre la Lozana y Divicia, cuando se utiliza el término «apretaduras» para referirse a los fármacos astringentes de la natura:

DIV.— Hermana, ¿qué quieres que meta en estas apretaduras, que hierven en seco?

LOZ.— Mete un poco de agua, que la retama, y la jarra, y los marrubios y la piña, si no nadan en el agua, no valen nada. No metas d'ésa, qu'es de río y alarga; mete de pozo, que aprieta, y saca un poco y probá si os aprieta a vos, aunque tenéis seis tajaredecas que ya no's había de servir ese vuestro sino de mear...

DIV.— ¿Sabéis, Lozana, cuánto me han apretado aquellas apretaduras? Hanme hecho de lo mío como bolsico de cerraderos.

LOZ.— ¿Pues qué, si metieras de aquellas sorbas secas dentro? No hubiera hombre que te lo abriera por más fuerza que tuviera...

D.— Por otro lado, en el argumento del Mam. xxiv dice de la Lozana:

Cómo comenzó a conversar con todos, y cómo el autor la conoció por intercesión de un su compañero, que era criado de un embajador milanés, al cual ella sirvió la primera vez con una moza no virgen, sino apretada.

Este texto hay que interpretarlo como referido al arreglo de la virginidad de la mujer.

E.— En el Mam. LIV piden ayuda a la Lozana para colocar a una «pobre mochacha, y está virgen», lo que provoca este intercambio de frases:

LOZ.— ¡Vieja mala escanfarda!, ¿qué español ha de querer tan gran cargo de corromper una virgen?

DOM.— Esperá, que no es muncho virgen, que ya ha visto de los otros hombres, mas es tanto estrecha que parece del todo virgen.

Esta observación identifica la estrechez vaginal con la virginidad, de modo que una persona estrecha en este sentido puede pasar por virgen.

III.— Hay que señalar al respecto la fortuna que esta actividad ha tenido para caracterizar a alcahuetas y brujas. Así en *El caballero de Olmedo*, v. 355-362, de Lope de Vega, la alcahueta Fabia le cuenta a Leonor e Inés que entre sus muchas actividades se encuentra la siguiente:

...Una moza  
se quiere, niñas, casar;  
mas acertola a engañar  
un hombre de Zaragoza.  
Hase encomendado a mí,  
Soy piadosa... y, en fin, es  
Limosna, porque después  
Vivan en paz<sup>9</sup>.

Igualmente la descripción de Quevedo de un personaje similar en el poema *Suceso que, aunque parece de conseja, fue verdadero*, alude al mismo procedimiento<sup>10</sup>:

9.— Citamos por la edición de M. Grazia Profeti, Madrid, Alhambra, 1981.

10.— Francisco de Quevedo, *Obras poéticas*, J. M. Bleuca, Castalia, Madrid, 1999, n° 774, vol. III, p. 107. Quevedo alude a reparar virgos y a proporcionar mujeres a hombres.

Calcetera ha sido  
De virgos y pollos.  
Puntos toma a unos  
Calzas echa a otros<sup>11</sup>.

3.– En todas estas ocasiones, tales menciones de la reparación de la virginidad se utilizan para lograr diversos efectos según la escena concreta, como acabamos de ver. *La Celestina*, así como la *Lozana*, son presentadas como buenas expertas, pero además se habla de ello como de una técnica notoria y bien conocida, lo que supone que el lector/espectador tiene que reconocer una realidad a la que se hace referencia, ya que de otro modo estas declaraciones carecerían de sentido.

Por esta razón parece necesario buscar el origen de la técnica en la que se basó el autor para integrarla después en su obra como caracterización del personaje.

4.– Para ello hemos revisado los textos médicos medievales y renacentistas<sup>12</sup>, consultándolos siempre de primera mano, que pudieron servir de fundamento a estas escenas de la literatura clásica española. Estos textos médicos, en efecto, bien para recomendarlos, bien para rechazarlos según su nivel y orientación, mencionan a menudo las artes de componer novias. Se trata, además, de ver si tienen realidad médica o forman parte del imaginario popular.

En la antigüedad y en el medioevo los médicos conocen bien el himen o virgo, con la excepción del metodista Sorano (siglo II d. C.), quien en el libro I cap. III, nº 7 rechaza como un craso error creer en su existencia por la sencilla razón de que «esta membrana no se encuentra en la disección»<sup>13</sup>. Su obra fue traducida y adaptada al latín en el siglo VI tanto por Celio Aureliano<sup>14</sup> como por Muscio<sup>15</sup>, pero ello no impidió la formación de la creencia en el virgo, que pervivió hasta la época de *La Celestina* con diversas reinterpretaciones, adaptaciones y remodelaciones. Así, por

11.– Otros testimonios, algunos referidos aquí más adelante, se pueden ver en A. Francisco de Icaza, «De cómo y por qué *La tía fingida* no es de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española* 2 (1915), p. 499 n. 1.

12.– En general procedentes de la Escuela de Salerno y de Montpellier, además de otros de difusión generalizada, como el *Canon* de Avicena.

13.– Cf. *Soranos d'Ephèse, Maladies des femmes*, P. Burguière-D. Gourevitch-Y. Salinas (eds.), París 2003, vol. I, p. 14-15; O. Temkin, *Soranus Gynecology*, Baltimore-London, 1956, p. 15.

14.– *Caelius Aurelianus, Gynaecia*, M. F. Drabkin y I. E. Drabkin, Baltimore, 1951, p. 5 dice del orificio de la matriz: *est natura molle et carnosum, nondum devirginatis inflatum pulmonis vel lingue mollitiem simulans, in his vero que iam pepererunt spatiosum et callosissimum est.*

15.– *Gynaecia Muscionis*, en *Sorani gynaeciorum vetus translatio latina...*, V. Rose, Leipzig 1882, 1, 14. Este autor solamente comenta a la pregunta *Quale est ipsum orificium matricis? Apud virgines quidem quae devirginatae non sunt, pulposum et molle est, apud mulieres autem quae iam pepererint, spatiosius et callosissimum.*

ejemplo, Gabriele Fallopio, uno de los anatomistas más famosos del siglo XVI, en sus *Observationes anatomicae*, 117r11-117v4<sup>16</sup>, explica de este modo, en contra de la opinión de algunos de sus colegas, su existencia y los mecanismos por los que se produce una hemorragia en la desfloración:

Aliud etiam notandum in hoc sinu mulierum est, quod anatomici aliquot reperiuntur illos deridentes, qui hymen ibi collocant. Verum mea sententia non sunt ita deridendi, quoniam re vera tu videre poteris in virginibus membranam quandam nerveam carneam... Hoc noluit Soranus esse membraneum, sed potius esse ipsius sinus muliebris angustias factas ex quibusdam rugis collectis, quae a vasis ex utero illuc prodeuntibus contrahuntur; cumque hae dictae rugae extenduntur in stupatris virginibus, atque dum vasa dicta disrumpuntur dolorem pariant et sanguinem veluti si mactata esset victima effundunt. Pace tamen ego tanti viri dixerim, quod mihi potius videtur membrana non admodum crassa atque in medio anuli modo perforata, quae postea lacerata in stupro, ac praeter modum distenta dolorem incutit, et tandem veluti in viris fit, dum laceratur glandis frenum evanescit.

En la Edad Media y en el Renacimiento el virgo se presenta siempre como atributo de la virginidad<sup>17</sup>. Baste como ejemplo la declaración de Ludovico Bonacioli en su *Muliebrium Libri II*, II f. 668<sup>18</sup>, en el año 1521: (*sc. membranula*) *invenitur, quae integrae virginitatis testimonium affert: hanc eugion vel hymena vocitant*, expresión que luego en España el gran especialista Luis Mercado en su *De mulierum affectionibus*, 2, 1, p. 150, 24-25<sup>19</sup>, toma prestada de modo literal.

Por lo demás, los médicos y anatomistas conocían bien la estrechez genital de la virgen por oposición a la mujer que había tenido relaciones sexuales, como, por ejemplo, nos dice Celso 4, 1, 12<sup>20</sup>: *Vulva autem in virginibus quidem admodum exigua est; in mulieribus vero, nisi ubi gravidae sunt, non multo maior quam ut manu comprehedatur*, de modo que la anchura de la vagina era considerada prueba de corrupción, como dice en su *Compendium medicinae* el enciclopedista Gilberto Anglico<sup>21</sup> a mediados del siglo XIII:

16.– Parisiis, 1562.

17.– Cf. T. Rennau, *Die Gynäkologie des Arnols von Villanova*, Freiburg i. Br., 1912, p. 7-8 y n. 1.

18.– Citamos por C. Wolphius, *Gynaeciorum... libri*, Basileae, 1566. El texto fue publicado por primera vez en 1521.

19.– Vallesoleti, 1579.

20.– Citamos por la edición de W. G. Spencer, *Celsus De medicina*, London-Cambridge-Mass., 1971 (1935).

21.– Citamos por la edición *Compendium medicine Gilberti Anglici*, Lugduni, 1510, f. CCCra.

Corrumpuntur quandoque virgines, unde et ianua ampliatur, ita ut corruptela pateat contingenti et merito repudium patiuntur et in sempiternum dedecus vel divortium in utrisque periculum tam viri quam mulieres sortiuntur.

Ahora bien, el tabú de la virginidad lo vemos ya vivo en el mundo romano, y así aparece en el pseudogalénico *De remediis parabilibus*, II, xxvi, 12 (Kühn XIV, 478), en el cual se dan recomendaciones para que una mujer desflorada pueda desposarse, como si de una virgen se tratase, mediante una receta de ingredientes astringentes:

Ut mulier violata appareat virgo: Accipe gallarum immaturarum, ligustri, xylocasiae, rosarum siccarum, piperris albi, grani gnidii ana exugium unum; tere et prius lotae vulvae opponat ista. Confert autem et semen rumicis acidi tritum et appositum.

Poco más adelante (Kühn XIV, 486) incide de nuevo en la receta *Ut mulierum naturalia in concubitu non humescant*, que vale también para lo mismo: *Acidi rumicis semen tritum submittendum exhibeto et erit ut virgo*<sup>22</sup>.

Estas recetas<sup>23</sup> tratan de conseguir que los órganos sexuales de la mujer no se humedezcan y que permanezcan estrechos, de manera que parezca virgen. Este es el primer testimonio grecolatino que hemos encontrado y que va en el sentido de las recomendaciones en la Lozana, Mam. xxix:

Loz.— ...Y mirá que no coma vuestra hija menestra de cebollas, que abre mucho, y cuando se toca, tire la una pierna y encoja la otra.

Así como del comentario en el Mam. LIV de Dominica:

Esperá, que no es mucho virgen, que ya ha visto de los otros hombres, mas es tanto estrecha que parece del todo virgen.

Ya en plena Edad Media (siglo XII) el tratamiento del conjunto de textos ginecológicos transmitido a nosotros con el título de *Trotula*, probable-

22.— Para comodidad del lector citamos en adelante a Galeno por la traducción latina de Karl G. Kühn, *Cl. Galeni Opera Omnia*, Leipzig, 1824 (reimpr. Hildesheim, 1965).

23.— Debemos a la indicación de A. M. Ieraci Bio el conocimiento de que en la medicina griega bizantina existe también esta tradición. Así ocurre en Metrodora (siglo VI), como se ve en A. P. Kousis, «Metrodora's work 'On the feminine diseases of the womb' according the Greek codex 75.3 of the Laurentian Library», *Praktika Ths Akademias Aqhwn* 20 (1949), p. 55, que utiliza también ingredientes astringentes. Por otro lado, es curioso observar cómo estas dos recetas atribuidas a Galeno reaparecen en Nicolás Myrepsos, en plena Edad Media, en su *De compositione medicamentorum opus*, traducido por L. Fuchs y publicado en H. Stephanus, *Medicae artis principes post Hippocratem et Galenum*, Parisiis, 1567, p. 505.

mente para uso de comadronas, supone una conjunción de elementos ginecológicos en el que tiene cabida la tradición oral y, por lo tanto, popular. Con relación a lo que nos interesa, en concreto el *De curis mulierum* dedica un capítulo entero a este problema con el título *Constrictorium bonum* (nº 190-195)<sup>24</sup>. La técnica va en el camino marcado por el texto galénico señalado, ya que da una serie de recetas constrictivas de la vulva buscando su estrechez mediante ingredientes astringentes, como el *alumen* (alumbre), las *gallae* (agallas) o el *nitrum* (nitro), etc.<sup>25</sup>:

Constrictorium ad vulvam ut quasi puelle inveniantur. Accipe albumina ovarum et distempera cum aqua in qua coctum sit pulegium et huiusmodi herbe calide et panno novo lini intincto bis vel ter in die vulve impone. Et si nocte minxerit, iterum impone. Et nota quod prius abluenda est bene cum eadem aqua calida cum qua fuerint ista distemperata...

Aliter. Accipe gallas, rosas, sumac, plantaginem, consolidam maiorem, bolum armenicum, alumen, chimoleam, ana unciam unam. In aqua pluviali decoquantur hec, et cum aqua illa fomententur pudibunda<sup>26</sup>.

En el nº 193 se receta un uso desproporcionado del *nitrum*, que provoca la debilitación de la pared vaginal y de las venas que lo constituyen, de manera que con el roce del coito se produce una hemorragia:

Item quedam sunt inmunde et corrupte meretrices que plus quam virgines cupiunt inveniri, et faciunt constrictorium ad idem, sed inconsulte, quoniam se ipsas reddunt sanguinolentas et virgam viri ulcerant. Accipiunt nitrum pulverizatum et vulve imponunt.

Además, en el nº 195 se menciona una técnica nueva para engañar a maridos, advirtiendo de su peligro:

Quod ut melius fiat una nocte antequam nubat, ponat sanguissugas in vulva, sed tamen caute ne subintrent, ita ut sanguis exeat et in crustulam convertatur, et ita vir decipitur propter sanguinis effusionem.

24.– Monica H. Green, *The Trotula, A Medieval Compendium of Women's Medicine*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001, pp. 144-145.

25.– La misma técnica se menciona de pasada de nuevo en el capítulo dedicado *Ad emorroidas* (nº 231): *Aliter. Accipe sotulares veteres et pineam herbam et coque eas in vino, et intus fac sedere quamdiu pati potest. Et cum exierit de fomento, recipe alumen album pulverizatum et suppone. Illud reddit violatam plusquam virginem.*

26.– Esta receta fue recogida directamente a finales del mismo siglo en el anónimo *Tractatus de aegritudine curatione, De strictorio vulve*. Cf. Salvatore De Renzi, *Collectio salemmitana*, Nápoles, Filiale-Sebezio, 1853, vol. II, p. 345 (reimpr. M. D'Auria Editore, Nápoles 2001).

Se trata, en efecto, de poner unas sanguijuelas en la entrada de la vulva, que por efecto de su acción provoquen la creación de una pequeña costra que se romperá en el coito y sangrará. Este procedimiento se basa en la escarificación que produce la sanguijuela, la cual además inyecta en la zona un anticoagulante que resultará muy efectivo<sup>27</sup>.

La traducción del *Canon* de Avicena y de otros textos médicos por Gerardo de Cremona<sup>28</sup> en España (hacia finales del siglo XII) en Toledo supuso la reintroducción de las ideas galénicas con aportaciones propias de la medicina árabe.

El *Canon* entonces se convirtió en el libro de cabecera de todo estudioso de la medicina y el manual imprescindible en las universidades<sup>29</sup>. Avicena dedica también en *Can.* III fen xx, Tract. 2, cap. 47 f. 284rb<sup>30</sup> una breve exposición del tema con el título *De constringentibus vulvam*, que va en el mismo sentido de estrechar la vulva con sustancias astringentes con los ingredientes básicos que hemos visto.

Supuso más novedad la traducción del manual de conjunto de Razes, conocido en occidente como *Liber ad regem Almansorem*<sup>31</sup>, que conoció una gran difusión hasta el siglo XVII. Razes une la teoría galénica con la praxis hipocrática, pero con gran independencia de juicio<sup>32</sup>. Este autor, que sigue la teoría de Sorano, conoce bien la anatomía de los genitales femeninos de las vírgenes por contraposición a los de las paridas de acuerdo con su tamaño (tract. I, cap. 26, f. 6vb). Después en el tract. V cap. 69 trata de los medios para estrechar la vulva con el título *De his que constringunt vulvam* al modo tradicional<sup>33</sup>.

27.— Este texto de Trótula tuvo sus seguidores, pues incluso fue adaptado al verso en un poema anónimo del mismo ámbito titulado *De secretis mulierum* (siglo XIII): cf. Salvatore De Renzi, *Collectio salernitana, o.c.*, vol. V, pp. 1-176. En este poema se recoge la mayor parte de la exposición de Trótula en el cap. 45 con el título *De virginitate restituenda sophisticè*, como ha estudiado A. Alonso Guardo en «Trótula y un poema médico de la *Collectio Salernitana*. Parte I: *De secretis mulierum*», *CFC. Estudios latinos* 23.2 (2003), p. 400.

28.— Para la significación de esta figura y las obras médicas que traduce cf. Enrique Montero Cartelle, «La recepción de los textos médicos en la Edad Media: de Salerno a Toledo», en *Actas del XI Congreso español de la SEEC* (Santiago de Compostela, 15-20 de septiembre de 2003), Madrid, Ediciones Clásicas, 2006, pp. 173-206.

29.— El *Canon* de Avicena incluso siguió siendo libro de texto a lo largo de todo el Renacimiento en muchas universidades hasta el siglo XVII, como señala N. Siriasi, *Avicenna in Renaissance Italy. The Canon and Medical Teaching Italian Universities after 1500*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

30.— Citamos por la edición *Avicenne Liber Canonis Medicine... translatus a magistro Gerardo Cremonensi*, Venetiis, 1527.

31.— Cf. A. Rhazae... *Opera exquisitoria*, Basileae, 1544.

32.— P. Diepgen, *Frau und Frauenheilkunde in der Kultur des Mittelalters*, Stuttgart, G. Thieme Verlag, 1963, pp. 28-30.

33.— También tiene referencias similares en su *Continens*, Venetiis 1542, *Medicamen ad constringendum vulvam* (276rb) y *Aliud (sc. emplastrum) excusans mulierem cuius virginitas fuit deflorata* (276va).

Sin embargo, añade una nueva técnica que supone el primer antecedente médico del método de introducción en la vagina de una vesícula que contiene sangre para engañar al esposo desprevenido:

Cum autem vulva multum stricta fuerit atque vir ut coeat mulierem accesserit, pars parva intestini sanguine columbe impleatur et vulve, antequam vir ad eam accedat, immitatur. Postquam vir ad eam accesserit et cum ea coire ceperit, findetur intestinum et sanguis fluere incipiet.

Es muy significativo este texto con vistas a explicar su uso en los clásicos castellanos, pues este procedimiento no sólo corresponde al método de la vejiga que encontrábamos en *La Celestina* (*los virgos los hacía de vejiga*) sino que, además, coincide exactamente con la técnica mencionada en Mam. xxviii de *La lozana andaluza*, pues «la de Ríos» para los virgos *hacía la esponja llena de sangre de pichón*, lo que es lo mismo que *parva pars intestini sanguine columbe impleatur*, de lo que parece una traducción directa.

A partir de estos autores tenemos ya el corpus fundamental<sup>34</sup> en el que se basó la medicina escolástica medieval, que fue la que predominó hasta los textos castellanos que estudiamos. Desde entonces, varios tratados de medicina general o de ginecología en particular se hacen eco de este tema.

No podían faltar tampoco, por estas fechas, algunas recetas para estrechar la vulva en un recetario como el *Thesaurus pauperum* de Pedro Hispano, en el que tienen cabida tanto la medicina universitaria como la popular y supersticiosa. Así en el n° 13 y 14 dentro del capítulo xlv *Ut mulier concipiat* acoge este tipo de recetas que atribuye a los anónimos *Dynamidia* medievales con el título *Item ut (sc. mulier) stringatur ut virgo*<sup>35</sup>.

Entre los tratados de más vuelo que aluden a nuestro tema tenemos la *Laurea anglica* o *Compendium medicinae* de Gilberto Anglico<sup>36</sup> de mediados del siglo xiii. De acuerdo con su finalidad compendiadora de otras fuentes, aunque algunas sean populares, nos presenta un capítulo titulado *De sophisticatione vulve* (f. 300ra - 302va), que recuerda la exposición de Trótu-la, con varios de los métodos ya vistos, pero con la novedad de introducir una técnica para hacer sangrar a la mujer en el acto sexual. Comienza señalando los perjuicios sociales y personales que la pérdida de la virginidad fuera del matrimonio conlleva. Después, cambiando de punto de vista, señala cómo reconocer la virginidad para no ser engañado, mediante unos procedimientos que recogemos por ser típicos medievales, como

34.— Otros autores árabes, traducidos en el siglo xiii, trataron también esta afección, como Serapión, *Practica 1. Serapionis dicta brevianum*, Venetiis, 1497, v, cap. 27, ff. 45v-46v *De prefatione matricis*.

35.— Edición de M. H. Rocha Pereira, *Obras médicas*, Coimbra, Universidad de Coimbra, 1973, p. 263.

36.— *Compendium medicine Gilberti Anglici...*, Lugduni, 1510.

las sufumigaciones olorosas por la vagina que, si llegasen a olerse en su nariz, serían señal de que no eran vírgenes, o bien el color de la orina.

A continuación entra ya en los medios de simular la virginidad con una receta para producir, al tener relaciones sexuales, una hemorragia similar a la que se espera en la desfloración:

Ad sophisticandam ianuam ut virgines appareant, fiat proclisma, R(ecipe) aluminis pulveris nitri subtilissime cribellati et gipsi et seminis urticae et arillorum et nucleorum tamarindorum equaliter pulvis omnium cum farina siliginis commisceatur et loco imponatur. Dum enim coerint de solo pulvere fricentur circa locum, sed cum proclisma removetur, lavet prius locum cum aqua decoctionis lenticule vel pluviali et superponatur postea nitrum et coeat et in modum virginis sanguinem emittet, Apponantur emplastra dissintericorum ex mirra, mastice, bolo, galla, gipso, pice greca, olibano, cornu cervi, psidia, tanno, attramento, cinamomo, gariofilo, nuce muscata et similibus...

Seguidamente vuelve al método ya conocido de las sanguijuelas para simular la sangre de la desfloración:

Quedam autem uno die ante quam coeant ut virgines appareant, sanguissugam ad os vulve caute en subintrent apponunt ut sanguis exeat et in crustulam convertatur.

Acaba el autor con varias recetas destinadas a estrechar la entrada de la vagina con simples astringentes, como los que ya hemos visto.

Tan rica como esta exposición es la del *Breviarium sive Compendium practicae medicinae*, falsamente atribuido a Arnaldo de Vilanova<sup>37</sup>, que compendia especialmente la clínica, describiendo sumariamente cada afección y deteniéndose más en la enumeración de los distintos remedios. Esta obra conoció una gran difusión y gozó de gran predicamento. Pues bien, en el libro 3, cap. 6 (f. 1337-1339)<sup>38</sup>, se dedica un apartado bastante extenso a este problema titulado *Ut mulier non concipiat et ut virgo videatur*. La parte relativa al *ut virgo videatur* comienza con dos recetas dentro de la línea de ingredientes astringentes que estrechan la vulva hasta el punto de parecer que no ha tenido antes relaciones sexuales. A continuación, el autor cuenta la costumbre napolitana de mostrar el camisón manchado de sangre de la doncella después de la noche de bodas como señal de virginidad, lo que de otro modo puede provocar el repudio. Por ello, sus

37.— Según algunos autores la paternidad de Arnaldo de Vilanova es dudosa, pero para otros es genuina. Cf. J. A. Paniagua, *El maestro Arnau de Vilanova médico*, Valencia, Cátedra e Instituto de Historia de la Medicina, 1969, pp. 53-57.

38.— Citamos por la edición *Arnaldi Villanovani... Opera omnia*, Basileae, 1585.

madres, si la hija no es virgen, recurren al método de la vejiga que ya hemos documentado:

Quare matres filias scientes esse corruptas, suam palliant corruptionem hoc modo: faciunt lavari vulvas earum per plures dies cum aquis constrictivis praedictis et supponunt suppositoria vulvis, de quibus ... dictum est et illa nocte, qua vir cum puella debet iacere, accipiunt vesicam alicuius piscis subtilem, plenam sanguinem columbae, et ipsam vesicam alicuius piscis subtilem, plenam sanguine columbae, et ipsam vesicam in vulva puellae mittunt, et vir cum accedit ad eam, et virgam in vulvam, quam strictam invenit, cum difficultate et aviditate intromittit, rumpitur illa vesica, et sanguis qui in ea est, exit extra, et camisiam sanguinolentam facit, puella plangit, et flet, ac si de novo perforaretur, secundum quod a matre docta fuit, et sic vir decipitur, credens quod non est.

Pero también nos indica que utilizan en otras ocasiones la técnica de las sanguijuelas:

Aliter aliae mulieres palliant corruptionem, ut virgines esse videantur, lavantes cum constrictivis praedictis per multos dies vulvas ipsarum, et per duos dies, antequam iaceant cum viris suis, apponunt duas vel tres sanguisugas prope os vulvae intus, et parum sanguinis per ipsas sanguisugas extrahi permittunt. Et post removement eas, et illo loco, ubi sanguisugae extraxerunt sanguinem, fiunt crustulae, et sanguis extra manat, et camisiam vel lintheamen rubificat, et puella clamat, quia dolet, quia crustulae aperiuntur, et vir putans, quod no est, decipitur in intentione sua.

Por último, aduciremos un testimonio de comienzos del xvi, muy cercano a la época de *La Celestina*, obra de un especialista en ginecología, Ludovico Bonacioli en su *Muliebrium Liber*, II f. 668<sup>39</sup>, en la que no tiene inconveniente en mezclar errores y creencias populares con la doctrina académica<sup>40</sup>. De este autor ya hemos visto cómo presenta la anatomía genital femenina con relación a la virginidad y comenta a renglón seguido los mecanismos para estrechar la vagina que algunas mujeres utilizan con la intención de pasar por vírgenes:

39.– Cf. C. Bauhinus, *Gynaecia*, Basileae, 1586. El texto fue publicado por primera vez en 1521.

40.– P. Diepgen, *Frau und Frauenheilkunde in der Kultur des Mittelalters*, Stuttgart, G. Thieme Verlag, 1963, pp. 109-111.

Porro nonnullae subdolae fallaciosaeque sunt, quae viciatae genitalia ex pulcra, pulegio, agno casto, aquis portionibus, discocta aqua foveant; demum contritum ex vino austero alumen, in lana naturae sublabient. Atque ita praesentaneis iis medicaminibus, post multos concubitus eas partes surrugantes, adeo callide exilitates illas effingant, vt inviciatae rudioribus admodum appareant.

5.– Como se habrá observado, todos los textos aducidos despliegan una gran gama de fármacos para conseguir el efecto *constrictorium* en la vagina. Muchos de ellos son meros ingredientes envolventes, otros simplemente aportan olor o sabor agradables. Pero entre los efectivos, destacan por su reiteración tres ingredientes, dos minerales y uno vegetal: el *alumen*, el *nitrum* y las *gallae*.

Estos tres ingredientes son, en efecto, fármacos de reconocida virtud astringente (e incluso cáustica), que es precisamente de lo que se trata:

*Alumen*: alumbre. Sal formada por sulfato doble de alúmina y potasa usada en farmacia y medicina como astringente y cáustico, cuyas características son, según Constantino el Africano, *De gradibus*, p. 382<sup>41</sup>: *Universaliter tamen calidum et siccum in quartu gradu. Est stipticum et mundificativum... Superfluum carnem palpebrarum et omnium membrorum rodit*. Según Andrés Laguna, p. 382<sup>42</sup>: «Todos los alumbres, si miramos aquella vehemencia de corroer y de mordicar, son notablemente calientes, no obstante que algunos los juzgan por fríos, por razón de su estipticidad manifiesta..., siendo estípticos en extremo, poseen juntamente tan gran calor, que abrasan y cauterizan la carne».

*Galla*: agalla. Excrecencia redonda de algunos vegetales, sobre todo del roble y de la encina, debida a la acción de un parásito vegetal o animal, que se forma como defensa contra él. Según Constantino el Africano, *De gradibus*, p. 355, es de virtud astringente, su cualidad es *frigida in secundo gradu, sicca in tertio* y, por ello, *vulvae foris exeunti resistit et humores ab ea fuentes desiccant mulieribus ex ea fomentatis... fluxum sanguinis, de quocumque loco manaverit, sistit*. También Andrés Laguna, p. 74-75, señala que «tiene gran virtud constrictiva». Después de mostrar muchos ejemplos de ello, concluye: «En suma, usaremos de las agallas siempre que fuere menester restriñir y desecar algo».

*Nitrum*: nitro. En la antigüedad grecolatina nitro designaba la sosa natural o carbonato cálcico, que se usaba como corrosivo y cauterizante. Sin embargo, en la Edad Media<sup>43</sup> nitro o salitre se refería al nitrato po-

41.– *Constantini Africani... Opera*, Basileae, 1536.

42.– *Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos*, Salamanca, 1566 (Madrid, Ed. de Arte y Bibliofilia, 1984).

43.– Cf. Enrique Montero Cartelle, *Liber minor de coitu, Tratado menor de andrología*. Anónimo salernitano, Universidad de Valladolid, 1987, p. 115.

tásico, usado como resolutivo y adelgazante. De él dice Constantino el Africano, *De gradibus* 384, que *universaliter est lavativum, colativum et mundificativum... Lavat etiam mulieres de quorum vulvis fluunt humores*. Por su parte Andrés Laguna, p. 389, señala que «Tiene virtud de atraer los humores de dentro afuera».

6.– De acuerdo con los textos que hemos recogido podemos llegar a algunas conclusiones de interés:

- A.– En primer lugar se habrá observado que con pocas excepciones los autores o textos que recogen referencias a la reparación del virgo son obras de tono popular o que no tienen inconveniente en acoger este tipo de experiencias. De hecho, se observa que a menudo estas noticias se incorporan como costumbres de algunos pueblos (Nápoles, por ejemplo) o bien del modo de actuar de ciertas mujeres en general.
- B.– En cuanto a las técnicas, la más mencionada y de más antigua tradición es la utilización de recetas con ingredientes astringentes para «apretar» la vagina y dar apariencia de no haber tenido experiencia sexual previa.
- C.– Como variante de la técnica anterior, aparece con mucho menor uso la receta con ingredientes que posibilitan una hemorragia con el roce de las relaciones sexuales.
- D.– A veces se menciona también la utilización de sanguijuelas para producir una debilidad de las paredes vaginales que sangran fácilmente con el coito, al removerse la costra donde se fijaron las sanguijuelas.
- E.– Pero es muy habitual la técnica de la vesícula dispuesta de tal manera que se rompe en las relaciones sexuales simulando la desfloración.

Es razonable que los textos y los autores más académicos no recojan este tipo de saberes populares en sus tratados. Sin embargo, gracias a aquellos que no tienen estos prejuicios o los mencionan como ajenos a ellos, podemos conocer la realidad.

Pues bien, en *La Celestina* y en *La lozana andaluza* se recoge la técnica de la vesícula llena de sangre, coincidiendo incluso, como hemos visto, con la utilización de la esponja llena de sangre de pichón (= *parva pars intestini sanguine columbe impleatur*). De donde podemos concluir con seguridad que de esta tradición es de donde beben estos autores.

También se reconoce el estrechamiento de la vagina como característica de las vírgenes en las recomendaciones en *La Lozana andaluza*, Mam. xxix: *Y mirá que no coma vuestra hija menestra de cebollas, que abre muncho, y cuando se toca, tire la una pierna y encoja la otra*, y en el comentario de Dominica del Mam. lvi: *Esperá, que no es muncho virgen, que ya ha visto de los otros hombres, mas es tanto estrecha que parece del todo virgen*. Tampoco es muy explícita la referencia del Mam. xxiv: *ella sirvió la primera vez con*

*una moza no virgen, sino apretada*. Se limitan a citar una dieta negativa y a medios mecánicos de simulación. Las recetas astringentes más explícitas son mencionadas en *La Lozana andaluza*, a propósito de la preparación de las *apretaduras* en el Mam. LIV, con unos ingredientes (*la retama, y la jarra, y los marrubios y la piña*<sup>44</sup>), que no coinciden con los de las fuentes médicas y que no son astringentes, pero el recomendado como principal, el fruto del serbal, es efectivamente un astringente muy fuerte. En este sentido hay que entender también el «sello» para estrechar o cerrar la vagina, cuya mención escueta nos deja sin poder juzgar su composición.

No se alude al procedimiento de las sanguijuelas, quizá por repelente y peligroso, como ya advertía Trótula.

Pero lo más significativo es que no se menciona en absoluto la técnica del recosido del virgo, lo cual no deja de ser sorprendente. Probablemente, la medicina oficial no quería saber nada de esta técnica que quedaba en manos de curanderos y comadronas. Sin embargo, los detalles tan precisos de esta técnica que se nos dan en los textos castellanos, es decir, *unas agujas delgadas de pellijeros y hilos de seda encerados para coser y raíces de hojaplasma y fuste sanguino, cebolla albarrana y capacaballo* para evitar la hemorragia, nos dan una idea del procedimiento. Desconocemos el nivel técnico de quienes lo practicaban. Por ello, estas alusiones al recosido del virgo, que probablemente tienen mucho de imaginario popular y se recogen en la literatura como caracterización festiva de determinados personajes, tenían que utilizar una técnica quirúrgica similar, *salvatis salvandis*, a la actual himenoplastia, consistente en una fina y delicada sutura para unir entre sí los fragmentos del himen que permanecen tras las defloración o, si no quedan restos utilizables o porque la mujer ha nacido sin himen, se rescata una pequeña porción de la mucosa vaginal para formar una membrana nueva.

Como resumen de todos estos procedimientos de origen popular tenemos un magnífico testimonio en las *Coplas* de Rodrigo de Reynosa<sup>45</sup>. Este poeta, representante de la poesía popular de finales del siglo xv y comienzos del xvi y, por lo tanto, coetáneo de Fernando de Rojas y Francisco Delicado, en sus *Coplas de las comadres* recoge muy bien el ambiente popular de la época. Las comadres, en la línea de personajes como la Celestina o la Lozana, manifiestan sus saberes y pillerías. De este modo, se manifiestan en las páginas 49-51 todas las técnicas que hemos recogido desperdigadas por diversos textos. A una introducción general, sigue el método de la vejiga, el del cosido y, por último, el de las apretaduras:

Si alguna ha de desposar  
con algún necio labrador

44.— Esta última no se entiende, sobre todo con la advertencia de que hay dos: de río y de pozo. La variante *niña* de la edición de Bruno M. Damiani y G. Allegra no arregla las cosas.

45.— Edición de I. Chamorro Fernández, Madrid, Taurus, 1970.

o pastor o cavador  
más presto es de sanar.  
Estos no saben mirar  
si están virgos; con sus ganas  
hácelas que parezcan sanas  
Con esto que oiréis contar.

Ellos con el gran hervor  
sacan sangre los mezquinos  
de gallinas, palominos,  
embebidos con su ardor.  
Meten ellas con primor  
en ellas papos de aves  
y ellos con gozos suaves  
no miran en su dolor.

Tela y sangre está metida  
donde ya saber podéis,  
rompen el papo después,  
veréis la sangre vertida.  
Da ella un encogida  
fingiendo llorar de cierto  
dice ¡ay cómo me habéis muerto!  
mi virginidad es perdida.

La sábana queda sangrienta  
y él cuando la va a mirar  
comiéndala a regalar,  
más no que el necio lo sienta.  
Sácala de sobrevienta  
ésta a cualquier doncella,  
que si no fuese por ella  
se verían en gran afrenta.

Tiene agujas muy delgadas  
que dicen de Sant Germán,  
que a las que virgo no han  
les va a dar ciertas puntadas.  
Tiene otras amaestradas  
agujas con que haz virgos,  
con hilo de muchos sirgos  
para doncellas honradas.

Para desposados rudos  
tela y sangre de gallina,  
mas el punto es cosa fina

para discretos y agudos.  
Aunque sean muy sesudos,  
el tiempo de encontrar,  
cuando el punto va a quebrar,  
salen virgos talludos.

Otros virgos hay forjados  
para hombres de necias guisas,  
cuando ellas han sus camisas  
duermen con sus desposados.  
Cuando se ven ensangrentados  
piensan quel virgo aquel es,  
piensan los tristes después  
que los virgos han sacados.

Tiene otras apretaduras  
que sabe confacionar  
con que virgos va a soldar  
que no lo sienten criaturas.  
Untándoles sus naturas  
hácenles dos mil menxías  
con yerbas y con lejías,  
con muchas sahumadurías.

Al método del cosido se hace referencia en otras dos ocasiones. Primero en el remedio de la virginidad de una comadre en p. 33:

E viéndome en tal error  
al tiempo del desposar,  
yo me fui aconsejar  
con la portera Leonor.  
Y diome por muy mejor  
con aguja e hilo junto  
en lo mío un negro punto  
de que pasé gran dolor.

Cuando conmigo se echó  
este negro mi marido  
y me lo hobo rompido  
mucha sangre me salió.  
Nunca el nescio lo sintió  
e yo fingí que lloraba  
y él mucho me falagaba,  
e así por virgen me tomó.

Y aunque he sido enamorada  
por eso no me da pena,

ora so buena con buena  
 y como la planta quebrada.  
 Ya tengo honra en ser casada  
 y téngame yo maridillo,  
 siquiera sea chiquillo,  
 aunque haya sido infamada.

También se habla de manera general de la técnica más adelante, p. 57:

(*Como face virgos postizos*)

Lo de los virgos, pues,  
 hace más de veinte juntos  
 y dellos hace de puntos  
 otros que os espantaréis.  
 Vila hacer virgos tres  
 a três de virgo no sanas  
 y casaron bien después  
 que les prestó rosca o pan.

Sin embargo, es ya de raigambre celestinesca la enumeración de técnicas que la vieja alcahueta hace en *La tía fingida*<sup>46</sup>, obra que sigue la estela de *Las novelas ejemplares* de Cervantes, cuando responde a las quejas de la sobrina por haber pasado ya tres veces por virgen:

No hay cosa que se le iguale para este menester como la de la ahuja y sirgo colorado, porque todo lo demás es andar por las ramas; no vale nada el zumaque y el vidrio molido; vale mucho menos la sanguijuela, ni la mirra es de ningún provecho ni la cebolla albarrana, ni el papo de palomino, ni otros impertinentes menjurjes que hay, que todo es aires<sup>47</sup>.

7.– Los conocimientos de estas técnicas y probablemente de los textos médicos que las recogen en Fernando de Rojas y Francisco Delicado no suponen novedad alguna.

A.– Es evidente que Fernando de Rojas muestra gran conocimiento de los aspectos médicos y farmacológicos de la magia<sup>48</sup>, de los princi-

46.– M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica, 2001 p. 642.

47.– También es posible el influjo de Francisco Delicado en los *Ragionamenti* de Pietro Aretino. Cf. *Las seis jornadas*, edición de A. Giordano y C. Calvo, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 166-267.

48.– Cf. P. Russell, «La magia, tema integral de *La Celestina*», en S. López-Ríos, *Estudios sobre la «Celestina»*, Madrid, 2001, pp. 281-311, texto publicado en 1963 y revisado en 1978; G. Folch-P. García-S. Muñoz, «La Celestina: ¿Hechicera o boticaria?» y J. Martínez-J. Albarraçín, «Farmacopea en *La Celestina* y en un manuscrito árabe de Ocaña», en «*La Celestina* y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre «*La Celestina*», M. Criado del Val (ed.), Barcelona,

pios médicos de la medicina del momento y muy en particular, de las relaciones entre enfermedad, amor y concupiscencia, como la *aegritudo amoris* en sus diversas manifestaciones<sup>49</sup>.

Además, entre los libros que figuraban en la biblioteca de Fernando de Rojas<sup>50</sup>, se encuentra el *De secretis mulierum*<sup>51</sup> (del siglo XIII a menudo falsamente atribuido a Alberto Magno). Es un libro muy difundido tanto en la tradición manuscrita como en las ediciones renacentistas, que trata de saciar la curiosidad de los lectores con cuestiones poco conocidas relacionadas con la filosofía natural, la astrología, y sobre todo la medicina en sus aspectos andrológicos y ginecológicos, tomando sus datos de los autores al uso. Pero este tratado no toca el tema de la recomposición de los virgos, aunque tiene dos capítulos relacionados, el 8 *De signis castitatis et corruptionis*, cuya fuente es el texto que hemos visto de Gilberto Ángelico.

También probablemente conoció el *Lilium medicinae* de Bernardo de Gordon<sup>52</sup> y, más en concreto, su versión castellana del *Lilio de Medicina*. La traducción del *Lilium* de Bernardo de Gordon al castellano fue publicada en Sevilla el 18 de abril del año 1495, años antes de la edición de *La Celestina* en 1499, lo que le dio una mayor difusión de la que ya tenía, pues es uno de los tratados médicos medievales más difundidos en latín y en lenguas vernáculas<sup>53</sup>. Es más, sabemos con toda precisión de la existencia de un manuscrito con otra traducción distinta del *Lilium* en la universidad de Salamanca, en la que estudió Fernando de Rojas, en pleno siglo XV. Nos referimos al manuscrito Salamanca, BU 1743 ff. 63-230<sup>54</sup>, que está incompleto en la parte final, pues le faltan parte de los libros V y VI y el VII entero, que es precisamente donde se trata de la sofocación de la matriz. Por lo demás, hay propuestas que aduce el *Lilio* como fuente de otras partes

Hispan, 1977, pp. 163-167 y 409-425 respectivamente. Pedro M. Cátedra, «Amor y magia» en *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 85-112.

49.– Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 57-84; Marcelino V. Amasuno, «Hacia un contexto médico para *Celestina*: sobre amor hereos y su terapia», *Celestinesca* 24 (2000), pp. 135-169, o M<sup>a</sup> Eugenia Lacarra, «Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea», en «*La Celestina*. v Centenario (1499-1999)», *Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 193-215.

50.– Cf. S. Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of «La Celestina»*, Princeton University Press, 1972, p. 433.

51.– J. P. Barragán Nieto, *El De Secretis Mulierum* atribuido a Alberto Magno. Estudio, ed. crítica y traducción, FIDEM, Oporto, 2011.

52.– «El *Lilium medicinae* de Bernardo de Gordon y la literatura medieval sobre la esterilidad», *La filología latina hoy. Actualización y perspectivas*, Madrid, SELat, 1999, vol. I, pp. 709-715.

53.– Luke E. Demaitre, *Doctor Bernard de Gordon: Professor and Practitioner*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1960, p. 51.

54.– G. Beaujouan, *Manuscrits scientifiques médiévaux de l'Université de Salamanca et de ses «Colegios mayores»*, Burdeos, Féret & Fils 1962.

de la obra de Fernando de Rojas, como, por ejemplo, el *amor hereos* entre otras<sup>55</sup>.

- B.– Por su parte, Francisco Delicado muestra un no menor conocimiento de medicina, magia y cuestiones anejas, bien para aceptarlas bien para criticarlas o parodiarlas, como se deduce de su propia obra, ya que poco se sabe de este escritor Baste señalar a este respecto el diálogo entre el autor y la Lozana en el Mam. XLII en el que se discute sobre el aojamiento y los sueños con erudición, lo que se ha considerado muestra de la técnica de compilación de fuentes típica de la obra<sup>56</sup>. Por lo demás, la Lozana muestra un buen conocimiento de la medicina popular y la oficial, a la que desprecia, dando remedios para casi todo, como se dice en Mam. XXIII, cuando el amante de la cortesana le pide a la Lozana que la ayude en su mal:

Mi señor, prométeme de no dallo en manos de médicos, y dejá hacer a mí, que es miembro que quiere halagos y caricias, y no crueldad de médico cobdicioso y bien vestido.

Igualmente, en el Mam. XXIV se dice de la Lozana:

Miradla bien, que a todos da remedio de cualquier enfermedad que sea.

Tenemos también la propia confesión de la Lozana, que anima a Rampín a ser su sustituto en el Mam. XXVI:

¿Cómo no miraríades cómo hago yo?, que estas cosas quieren gracia, y la melecina ha de estar en la lengua, y aunque no sepáis nada, habéis de fingir que sabéis y conocéis para que ganéis algo, como hago yo, que en decir que Avicena fue de mi tierra, dan crédito a mis melicinas.

Además, en el diálogo entre el autor y la Lozana, ésta hace una recopilación de sus saberes «médicos» en el Mam. XLII de esta manera:

Yo sé ensalmar y encomendar y santiguar cuando alguno está aojado, que una vieja me vezó, que era saludadera y buena como yo. Sé quitar ahitos, sé para lombrices, sé encantar la terciana, sé remedio para la cuartana y para el

55.– S. Seniff, «Bernardo de Gordonio's *Lilio de Medicina*: A Probable Source of *Celestina*?», *Celestinesca* 10.1 (1986), pp. 13-18 y el trabajo ya citado de Marcelino V. Amasuno, «Hacia un contexto médico para *Celestina*...».

56.– Cf. la edición de C. Allaire, *op. cit.*, pp. 382-383, n. 19.

mal de madre<sup>57</sup>. Sé cortar frenillos de bobos y no bobos, sé hacer que no duelan los riñones y sanar las renes, y sé medicar la natura de la mujer y la del hombre, sé sanar la sordera y sé ensolver sueños, sé conocer en la frente la fisionomía, y la quiromancia en la mano, y prenosticar.

Por último, hay que tener en cuenta que Francisco Delicado compuso un tratado sobre la cura del morbo gálico mediante el palo guayaco, como él mismo dice en *Cómo se escusa el autor*, publicado en Roma 1526 y con una probable segunda edición en Venecia 1529, titulado *El modo de adoperare el legno de India occidentale*<sup>58</sup>.

8.- La terminología que se emplea en este campo semántico dentro del mundo latino es la siguiente:

Para la acción general de tener relaciones sexuales con una virgen, en latín desde la Comedia<sup>59</sup> la expresión más habitual es *corrumpere virginem*, que tiene larga vitalidad en la Edad Media y el Renacimiento. Para la especificación de arrebatar la virginidad se atestigua desde Petronio, 25, 2, el verbo *devirginare*, que luego tiene también una larga fortuna en las etapas posteriores como, por ejemplo, Celio Aureliano, *Gynaecia*, 5, 109; Muscio *Gynaecia*, 9, 13; *Tractatus de aegritudinum curatione*, 5, 40; Avicena, *Canon* 3, 21; 3, 10, 295vb52 et 57; Francesco di Piedimonte, *Supplementum In Secundum Librum Compendii Secretorum medicinae Ioannis Mesues*, etc. También se documenta en menor medida *privare virginitate* desde Apuleyo, *Metamorfosis* 6, 23.

La terminología general en la Edad Media y en el Renacimiento para devolver la virginidad a una mujer, épocas en las que documentamos esta acción, es *ut mulier violata appareat virgo* con las variantes *reddere violatam virginem* y *ut mulier virgo videatur*; *de virginitate restituenda sophistic* con la variante *de sophisticatione vulve*.

La técnica particular del estrechamiento en estas épocas se dice de diversas formas con la familia del verbo *constringere*: *redire virginitatem*

57.- Enrique Montero Cartelle, «El 'mal de madre' en *La Celestina*», *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico*, J. M. Maestre-J. Pascual Barea-L. Charlo Brea (eds.), Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-CSIC, 2010, vol. IV.5, pp. 2749-2776.

58.- Véase la introducción a la *La lozana andaluza*, de C. Allaigre, p. 150 y la de J. Del Val, Madrid, Taurus 1967, pp. 18-21. Este texto ha sido publicado por Bruno M. Damiani en *Revista Hispánica moderna* 36.4 (1970-1971), pp. 251-271, también por Carla Perugini como apéndice a su edición *Francisco Delicado, La lozana andaluza*, Sevilla, Fundación J. M. Lara, 2004, pp. 371-421 y ahora en 2009 por I. Ahumada Lara, *Francisco Delicado, El modo de usar el palo de la India occidental saludable remedio contra toda llaga y el mal incurable*, (edición bilingüe y estudio preliminar), I. Universidad de Jaén, 2009.

59.- K. Preston, *Studies in the Diction of the Sermo amatorius in Roman Comedy*, Diss. Chicago, University of Chicago Libraries, 1916.

*constringendo; constringere vulvam; de constringentibus vulvam; constrictorium vulvae; stringere vulvam y strictorium vulvae.*

Sin embargo, no hemos documentado *virgo* en el sentido de «himen»<sup>60</sup>, aunque su sentido común de «virgen» pudiera llevar fácilmente al de «virgo». Para ello se emplea *hymen*, atestiguado desde el comentario de Donato a Terencio, *Adelphos* 904, explicando el posible origen de *hymenaeum*: *Alii, quod hymen dicatur membrana quaedam, qua est munita virginitas, quae primo corrumpitur coitu, hymenaeum putant velut hymnum vocari virginalium nuptiarum.* Aquí mismo se le denomina *membran(ul)a*, que es un término genérico común (cf. Fallopio, *Observationes anatomicae*, 117r13; Ambrosio Paré, *De hominis generatione* 460, 36<sup>61</sup>), además del helenismo *eugion*, como señala Ludovico Bonacioli, *Mulierum libri II*, II, 668, 23: (*sc. membranula*) *quae integrae virginitatis testimonium affert, hanc eugion vel hymena vocant, e qua primo excissa, cruorem emanare apertissime constat* frase que recogió literalmente Luis Mercado, *De mulierum affectionibus II*, cap.1, p. 150.

En los textos castellanos que hemos analizado esta terminología se adapta de diversas formas. Para la acción de tener relaciones con una virgen el término más habitual será *corromper una virgen*. Para la técnica concreta del estrechamiento se usan los verbos correspondientes castellanos *apretar* y *estrechar*, así como *apretadura* para los ingredientes astringentes. Sin embargo, las expresiones genéricas latinas tipo *ut mulier virgo videatur* no tienen continuación, porque los autores castellanos se decantan por expresiones genéricas como «hacer» o «componer» en las que el contexto da el sentido preciso: el giro más habitual es *hacer y deshacer virgos, componer novias/mujeres* o también *remediar, renovar mujeres*.

Es ya absolutamente peculiar, porque supone una nueva concepción la expresión *curar virgos de punto*.

La utilización de *virgo*, destinado a tener tanta fortuna, es sorprendente. Se trata de un latinismo crudo que no se documenta ni siquiera en el DETEMA<sup>62</sup>, donde sí se recoge, pero en el sentido de «virgen», que es de donde procede este cambio de sentido<sup>63</sup>. De hecho en *La Lozana andaluza*, Mam. XXXI, la Lozana utiliza *virgo* en el sentido de «virgen» por contraste con casada: *Quiero vivir de mi sudor, y no empaché jamás con casadas ni con virgos, ni quise vender mozas...* Igualmente es latinismo el término

60.– Para estos aspectos léxicos nos basamos en el DILAG (*Diccionario latino de Andrología, Ginecología y Embriología*), que actualmente estamos terminando en la Universidad de Valladolid.

61.– Cf. C. Bauhinus, *Gynaecia*, Basilea, 1586.

62.– DETEMA (*Diccionario español de textos médicos antiguos*), M<sup>a</sup> Teresa Herrera *et alii*, Madrid, Arco Libros, 1996.

63.– P. 1665. Su primera documentación está en Nebrija. Cf. A. de Nebrija, *Vocabulario español-latino* (¿Salamanca, 1495?), Real Academia Española, Madrid, 1951.

*desvirgar* y *desvirgamiento*, el primero recogido por Nebrija<sup>64</sup> y el segundo también documentado en el DETEMA<sup>65</sup>.

9.– En conclusión, en *La Celestina* y otros clásicos, uno de los recursos más llamativos para caracterizar a la prostituta-celestina es su pericia en restaurar el himen a mujeres desvirgadas para hacerlas pasar por vírgenes. Esta actividad caracteriza también a una sociedad en que la honra de una mujer se ponía en su virginidad. En este campo, los autores muestran un buen conocimiento de las fuentes médicas medievales y del momento, pero también llevaron a cabo una serie de adaptaciones y creaciones pintorescas de diversas técnicas, en las que la parodia y la caracterización festiva de los personajes está basada en la realidad médica y social del momento.

En definitiva, este análisis nos permite ver por dentro el taller en el que se forjó la composición de algunos aspectos de *La Celestina* y otras obras, o, dicho de otra manera, el sustrato de donde se nutre el escritor para la creación de la obra literaria y la sitúa en su contexto social, cultural y médico, sin el cual su autor no la hubiera podido componer, ni los lectores comprender.

64.– Cf. A. de Nebrija, *Vocabulario español-latino* (¿Salamanca, 1495?), *op. cit.*

65.– p. 521.

## Bibliografía citada

*Textos*

- ARETINO, Pietro, *Las seis jornadas*, Giordano, A. y Calvo, C. (eds.), Madrid, Cátedra, 2001.
- Ps. ARNALDO DE VILANOVA, *Breviarium sive Compendium practicae medicinae*, en *Arnaldi Villanovani... Opera omnia*, Basileae, 1585.
- AVICENA, *Avicenne Liber Canonis Medicine... translatus a magistro Gerardo Cremonensi*, Venetiis, 1527.
- BAUHINUS, C., *Gynaeciorum... commentarii*, Basileae, 1586.
- BONACIOLI, Ludovico, *Ludovici Bonacioli... Muliebrium Libri II*, en C. Wolphius, *Gynaeciorum... libri*, Basileae, 1566.
- CELIO AURELIANO, *Caelius Aurelianus, Gynaecia*, Drabkin, M. F.-Drabkin, I. E., Baltimore, BHM Suppl. 13, 1951.
- CELSE, A. C., *Celsus De medicina*, Spencer, W. G., (ed.), London-Cambridge-Mass. Loeb Classical Library, 1971 (1935).
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, García López, J. (ed.), Barcelona, Crítica, 2001.
- Collectio Salernitana*, S. DE RENZI, ed., vol. I-V, Filiatre-Sebezio, Nápoles 1852-1859 (reimpr. M. D'Auria Editore, Nápoles, 2001).
- CONSTANTINO EL AFRICANO, *De gradibus*, en *Constantini Africani... Opera*, Basileae, 1536.
- DELICADO, Francisco, *Retrato de la lozana andaluza*, Damiani, B. M. y Allegra, G. (eds.), Madrid, Porrúa, 1975.
- , *La Lozana andaluza*, Allaire, C. (ed.), Madrid, Cátedra, 2000.
- , *El modo de usar el palo de la India occidental saludable remedio contra toda llaga y el mal incurable*, (edición bilingüe y estudio preliminar), Ahumada Lara I., (ed.) Universidad de Jaén, 2009.
- De secretis mulierum*, en Renzi, Salvatore de, *Collectio salernitana*, Nápoles, 1856, vol. V.
- De Secretis Mulierum* atribuido a Alberto Magno. Estudio, ed. crítica y traducción, Barragán Nieto, J. P., FIDEM, Oporto, 2011.
- GALENO, *Cl. Galeni Opera Omnia*, Carl G. Kühn, Leipzig, C. Knobloch 1824 (reimpr. Hildesheim, Olms, 1965).
- FALLOPIO, Gabriele, *Gabrielis Fallopii... Observationes anatomicae*, Parisiis, 1562.
- LOPE DE VEGA, *El caballero de Olmedo*, Grazia Profeti, M. (ed.), Madrid, Alhambra, 1981.

- GILBERTO ÁNGLICO, *Compendium medicine Gilberti Anglici*, Lugduni, 1510.
- LAGUNA, Andrés, *Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos*, Salamanca 1566 (Madrid, Ed. de Arte y Bibliofilia, 1984).
- Liber minor de coitu. Tratado menor de andrología. Anónimo salernitano*, Montero Cartelle, Enrique (ed.), Universidad de Valladolid, 1987.
- MERCADO, Luis, *De mulierum affectionibus*, Vallesoleti, 1579.
- MUSCIO, *Gynaecia Muscionis*, en *Sorani gynaeciorum vetus translatio latina...*, V. Rose (ed.), Teubner, Leipzig, 1882.
- MYREPSO, Nicolás, *De compositione medicamentorum opus*, en H. Stephanus, *Medicae artis principes post Hippocratem et Galenum*, Parisiis, 1567.
- NEBRJA, A. de, *Dictionarium medicum*, Introd. edición y Glosario, Carrera de la Red, A., Universidad de Salamanca, 2001.
- PEDRO HISPANO, *Thesaurus pauperum*, en Rocha Pereira, M. H., *Obras médicas*, Universidad de Coimbra, 1973.
- PIEDIMONTE, Francesco di, *Supplementum In Secundum Librum Compendii Secretorum medicinae Ioannis Mesues*, Venetiis, 1589.
- QUEVEDO, Fr. de, *Obras poética*, Blecua, J. M., Castalia, Madrid, 1999.
- RAZES, A. *Rhazae... Opera exquisitiora*, Basileae, 1544.
- , *Continens Rasis*, Venetiis, 1542.
- RODRIGO DE REYNOSA, *Coplas*, Chamorro Fernández, I. (ed.), Madrid, Taurus, 1970.
- ROJAS, Fernando de, (y antiguo autor) *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, Lobera, Fr. J. et alii (eds.), Barcelona, Crítica, 2000.
- , *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, Peter E. Russell (ed.), Madrid, Castalia, 2001.
- SERAPIÓN, *Practica i. Serapionis dicta breviarium*, Venetiis, 1497.
- SORANO, *Gynecology*, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1956.
- , *Maladies des femmes*, vol. I, Burguière, P.- Gourevitch, D.- Salinas, Y. (eds.), Les Belles Lettres, París, 2003.
- STEPHANUS, H., *Medicae artis principes post Hippocratem et Galenum*, Parisiis, 1567.
- Tractatus de aegritudine curatione*, en Salvatore De Renzi, *Collectio salernitana*, Nápoles, 1853, vol. II.
- TRÓTULA, *The Trotula, A Medieval Compendium of Women's Medicine*, M. Green (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001.
- WOLPHIUS, C., *Gynaeciorum ... libri*, Basileae, 1566.

### Estudios

- ALONSO, Guardo A., «Trótula y un poema médico de la *Collectio Salernitana*. Parte I: *De secretis mulierum*», *CFC. Estudios latinos* 23.2 (2003), pp. 381-402.

- AMASUNO, Marcelino V., «Hacia un contexto médico para *Celestina*: sobre *amor hereos* y su terapia», *Celestinesca* 24 (2000), pp. 135-169.
- ARELLANO, I., «*La Celestina* en la comedia del siglo XVII», en «*La Celestina*. v Centenario (1499-1999)», *Actas del Congreso Internacional*, Pedraza, F. B. et alii (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 247-265.
- BEAUJOUAN, G., *Manuscrits scientifiques médiévaux de l'Université de Salamanca et de ses «Colegios mayores»*, Burdeos, Féret & Fils, 1962.
- CATEDRA, Pedro M., «Amor y magia» en *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, 1989.
- DEMAITRE, Luke E., *Doctor Bernard de Gordon: Professor and Practitioner*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1960.
- DIEPGEN, P., *Frau und Frauenheilkunde in der Kultur des Mittelalters*, Stuttgart, G. Thieme Verlag, 1963.
- FOLCH, G.-GARCÍA, P.-MUÑOZ, S., «*La Celestina*: ¿Hechicera o boticaria?», en «*La Celestina* y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre «*La Celestina*»», Criado del Val, M. (ed.), Barcelona, Hispam, 1977, pp. 163-167.
- GILMAN, S., *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of «La Celestina»*, Princeton, Univ. Press, 1972.
- HERRERA, M<sup>a</sup> Teresa et alii, DETEMA (*Diccionario español de textos médicos antiguos*), Madrid, Arco Libros, 1996.
- FRANCISCO DE ICAZA, A., «De cómo y por qué *La tía fingida* no es de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española* 2 (1915), pp. 497-523.
- KOUSIS, A. P., «Metrodora's work 'On the feminine diseases of the womb' according the Greek codex 75.3 of the Laurentian Library», *Praktika Ths Akademias Aqhnwn*, 20 (1949), pp. 46-68.
- LACARRA, M. Eugenia, «Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea», en «*La Celestina*. v Centenario (1499-1999)», *Actas del Congreso Internacional*, Pedraza, F. B. et alii (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 193-215.
- LIDA DE MALKIEL, M. Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- LÓPEZ-RÍOS, S., (ed.), *Estudios sobre la «Celestina»*, Madrid, Istmo, 2001.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., «*La Celestina* como antropología hispano-semítica», en S. López-Ríos (ed.), *Estudios sobre la «Celestina»*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 241-278.
- MARTÍNEZ, J. - ALBARRACÍN, J., «Farmacopea en *La Celestina* y en un manuscrito árabe de Ocaña», en «*La Celestina* y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre «*La Celestina*»», Criado del Val, M. (ed.), Barcelona, Hispam, 1977, pp. 409-425.
- MONTERO CARTELLE, Enrique, *El Latín erótico. Aspectos léxicos y literarios*, Universidad de Sevilla, 1991, 2<sup>a</sup> ed.

- MONTERO CARTELLE, Enrique, «El *Lilium medicinae* de Bernardo de Gordon y la literatura medieval sobre la esterilidad», *La filología latina hoy. Actualización y perspectivas*, A. Aldama et alii (eds.), Madrid, SELat 1999, vol. I, pp. 709-715.
- , «La recepción de los textos médicos en la Edad Media: de Salerno a Toledo», en *Actas del XI Congreso español de la SEEC (Santiago de Compostela, 15-20 de septiembre de 2003)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2006, pp. 173-206.
- , «El 'mal de madre' en *La Celestina*», *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico*, Maestre, J. M.-Pascual Barea, J.-Charlo Brea, L. (eds.), Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-CSIC, 2010, vol. IV.5, pp. 2749-2776.
- PANIAGUA, J. A., *El maestro Arnau de Vilanova médico*, Valencia, Cátedra e Instituto de Historia de la Medicina, 1969.
- PRESTON, K., *Studies in the Diction of the Sermo amatorius in Roman Comedy*, Diss. Chicago, University of Chicago Libraries, 1916.
- RENNAU, T., *Die Gynäkologie des Arnols von Villanova*, Speyer & Kaerner, Freiburg i. Br., 1912.
- RUSSELL, P., «La magia, tema integral de *La Celestina*», en S. López-Ríos, *Estudios sobre la «Celestina»*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 281-311.
- SENIFF, S., «Bernardo de Gordonio's *Lilio de Medicina*: A Probable Source of *Celestina*?», *Celestinesca* 10.1 (1986), pp. 13-18.
- SIRIASI, N., *Avicenna in Renaissance Italy. The Canon and Medical Teaching Italian Universities after 1500*, Princeton University Press, 1987.



MONTERO CARTELLE, Enrique y HERRERO INGELMO, María Cruz, «La ‘renovación de novias’ en *La Celestina* y otros autores», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 179-208.

---

RESUMEN

---

La restauración de virgos es una de las muchas habilidades «médicas» con las que se caracteriza a *La Celestina*. En este trabajo se investigan sus modalidades y se busca en los textos médicos medievales y renacentistas las fuentes en las que se basó el autor para integrarlas después en su obra como caracterización del personaje.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, *Lozana andaluza*, restauración de virgos, medicina medieval y renacentista.

---

ABSTRACT

---

The restoration of lost virginities is one of the «medical» skills that appear in *La Celestina*. This work explores several methods and the medieval and renaissance texts that its author used as a source in order to characterize Celestina.

KEY WORDS: *Celestina*, *Lozana andaluza*, restoration of lost virginity, medieval and renaissance Medicine.



## Speaking of *Celestina*: Soliloquy and Monologue in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*

Connie L. Scarborough  
Texas Tech University

The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* begins with one of the most famous dialogues in all Spanish literature:

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

MELIBEA.— ¿En qué Calisto? (85)<sup>1</sup>

What structural and stylistic purposes do the work's numerous soliloquies and monologues play in a work that is driven by dialogue? And how shall we distinguish between the true soliloquy and the long pronouncements made by a singular character that form parts of dialogue but in which one character digresses to such an extent that he/she seems momentarily unaware of his/her interlocutor or essentially lapses into a monologue? Soliloquy is defined as «an utterance or discourse by a person who is talking to himself or herself or is disregarding of or oblivious to any hearers present (often used as a device in drama to disclose a character's innermost thoughts).» Monologue is defined as «a prolonged talk or discourse by a single speaker, especially one dominating or monopolizing a conversation» and is also cited as a synonym for soliloquy. For our purposes I will use soliloquy to denote «true» soliloquies, i.e., those in which a character finds himself/herself alone and speaks, revealing desires, fears, or other emotional states. I will reserve monologue for those long passages, dominated by a single speaker who gives voice to his/her opinion in a dialogue or seeks to justify his/her position by a long, philosophical argument, metaphorical analogies, or reliance on folk wisdom. María Rosa Lida de Malkiel refers to these long orations within dialogue settings as «diálogos oratorios» (108).

1.— All quotations are from Dorothy Severin's edition of *La Celestina*.

The soliloquy allows a character to express emotions, evaluate the behaviors of other characters, and explore his/her own psyche. With no narrative voice to guide us, these soliloquies are our only access inside the heads of the people who populate the world of *Celestina*. Andrés-Suárez claims that the soliloquies and many of the monologues in the *Tragicomedia* «No contribuyen a la acción dramática, dado que pueden suprimirse sin afectar al desarrollo argumental; en cambio son fundamentales para caracterizar a los personajes y resaltar su complejidad» (9). While I obviously agree with the second half of this critic's assessment, I believe that the soliloquies, and some of the monologues, are strategically placed within the structure of the work to highlight moments when the plot shifts or characters reach a decision that significantly impacts the plot or other characters' actions.

It is significant to note that Fernando de Rojas opens five of the twenty-one *autos* of the *Tragicomedia* with a soliloquy, not counting the long lament by Pleberio which makes up most of *Auto XXI*. Two of these act-opening soliloquies are pronounced by Celestina and there is one each by Melibea, Calisto, and Elicia. It should not be surprising that the woman with the greatest gift of gab, Celestina, has the largest number of soliloquies. We get to know Celestina in various ways—what others say about her, her interactions and conversations with other characters, and her many, often sarcastic asides—but none of these fully reveals her thoughts and emotions the way her own soliloquies do. But, in all the soliloquies, monologues, and dialogues in which Celestina speaks, a word of warning is necessary: Celestina lies. She lies to others and she may even lie to herself.<sup>2</sup> But she is not alone in this practice since many of the other characters' soliloquies and monologues contain examples of self-delusion and elaborate rationalizations when they examine their motivations, emotions, or own consciences.

When Celestina speaks to others it is often to persuade or manipulate. This is especially true in her interactions with Melibea and Pármeno. Her conversations with Melibea are part of the work for which Calisto has generously paid Celestina—i.e., to arrange a sexual liaison with the lady he desires. When speaking to Pármeno, Celestina wants to persuade the servant to cooperate in her endeavors on Calisto's behalf and to stop speaking ill of her to his master. Their conversations also reveal important information about the previous relationship between Pármeno and Celestina when he had briefly served in the bawd's house. The intimate relationship between Celestina and Pármeno's deceased mother, Claudina, is remembered and retold in the dialogues between Pármeno and

2.—As for example, in *Auto IV* when Celestina tells Melibea that she would not want to return to the days of her youth but, in *Auto IX* she longs for her «glory days», twenty years ago when her house was full of young, desirable prostitutes.

Celestina and are essential to understanding why Pármeneo eventually is complicit in the murder of Celestina.

Even though Celestina is the character who most often expresses herself in soliloquies, the first soliloquy in the work does not belong to the *alcahueta* but to Sempronio. Calisto has returned from his initial rebuff from Melibea and, in a foul humor, shuts himself in his bedroom. Sempronio is understandably concerned to see his master so distraught and thinks out loud, debating whether he should try to enter and console Calisto or leave him to suffer alone —«¡O desventrura, o súbito mal! ¿Cuál fue tan contrario acontecimiento que así tan presto robó el alegría deste hombre, y lo que peor es, junto con ella el seso? ¿Dexarle he solo, o entraré allá?» (89). Sempronio is afraid that, if Calisto in his state of distress kills himself, he will be blamed for his master's demise. But he also fears that, given Calisto's present state or mind, if he tries to speak with his master, Calisto may do him some harm. He finally resolves to try to help Calisto —«Pues en estos extremos en que stoy perplexo, lo más sano es entrar y sofrirle y consolare...» (90-91). Just as he has arrived at this conclusion, Calisto calls out for him and thus takes the decision out of Sempronio's hands. Even in this relatively short soliloquy we see many of the stylistic elements that will characterize both the soliloquies and monologues found throughout the *Tragicomedia* —frequent exclamations, rhetorical questions, and an abundance of refrains and proverbs.

The first example of an extensive monologue or «diálogo oratorio» is also found in *Auto I* when Pármeneo justifies his identification of Celestina as a «puta vieja» and explains to Calisto how he knows the go-between. When Pármeneo identifies Celestina as a «puta vieja alcoholada» (108), Calisto upbraids his servant, fearing that Celestina will take offense at the remark and put in danger his relationship with the woman who he declares «no tiene menor poderío en mi vida que Dios» (108).<sup>3</sup> Pármeneo explains, at length, that Celestina is not only known by this term but that she revels in hearing it: «se glorifica en lo oír, como tú quando dizen: 'Diestro cavallero es Calisto'» (108). In a humorous enumeration of the repetitions of the phrase «puta vieja» throughout the city, he says that people of every stripe refer to her with this term and even dogs, birds, cattle, and frogs chime in as well. The name sounds out when carpenters, armourers, blacksmiths, boilermakers, and chest makers swing their hammers. All workmen and women sing out her name throughout the day and «si una piedra topa con otra, luego suena '¡Puta vieja!'» (109).

3.— Other critics such as Lida de Malkiel, Russell, and Berndt have commented on the blasphemous declarations of Calisto throughout the work including identifying himself as a «Melibeo» instead of a «cristiano» (93), his proclamation that Melibea is a Goddess rather than a mere mortal woman (95), and his contention that Melibea is an angel living among mortals (253). Also see David Burton's article on Calisto's misuse of prayer when he prays for Celestina's success with Melibea at the Church of the Magdalena.

Pármemo then goes on to explain that his mother had sent him as a child to serve in Celestina's home. From his long monologue, in reply to his master's questions about Celestina, we learn the location of Celestina's house —«cerca de las tenerías, en la cuesta del río,» (110),— her six «oficios» —«labrandería, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera» (110)—, her dealings with all levels of society, from students, to monks, to nuns, to the most noble families, the wonders of her dispensary,<sup>4</sup> and a long list of the ingredients she uses for love positions, aphrodisiacs, casting spells and other magical arts. The servant concludes with the profound and polysemic statement: «Y todo era burla y mentira» (113).<sup>5</sup> The irony of this statement is, of course, that Pármemo has just spoken at great length and with miniscule detail about Celestina, her jobs, her magic arts, and her standing in the society but concludes by saying that everything about her is a farce and a deceit. While we might interpret Pármemo's extended monologue as part of his efforts to warn Calisto about Celestina's shady dealings to dissuade him from enlisting her services, the amount of detail and the intimate knowledge of the *alcahueta's* home and its contents, the identity of those who seek out Celestina's help, and his history of living with her in his youth, also contribute enormously to the reader's understanding of Celestina and her place in the society of the *Tragicomedia*. His monologue, rather than a mere digression or a chance to give a laundry-list of Celestina's «tools of her trades,» serves a structural purpose —giving us ample information about Celestina before we are witness to her initial dealings with Calisto, Pármemo, Melibea and Alisa (her mother), or Areúsa.

Also, in *Auto I*, the author gives Celestina equal time to that conceded to Pármemo. When Sempronio and Calisto leave to retrieve monies to insure Celestina's aid in the pursuit of Melibea, Celestina talks at length with Pármemo. When she discovers that he is the son of her former partner and best friend, Claudina, she first reminds him that «tan puta vieja era tu madre como yo» (120) —a phrase that will come back to haunt her later, as we shall see. Celestina then launches into a long fabrication about how she had another motive in coming to Calisto's house beyond that of agreeing to help him win Melibea. In an elaborate lie, she tells Pármemo that, on his deathbed, Pármemo's father had entrusted Celestina with an inheritance he had left for his son. Pármemo has had no contact with his father for years and has lived as a servant for almost his entire

4.— For a discussion of Celestina's workshop see, Fuentes de Aynat, J. M., «La botica de la Celestina» in *Medicamenta: Edición para el farmacéutico* 5.44 (1951), 267-68 and, especially, Ardemagni, Enrica J., «Celestina's Laboratory: A Translator's Dilemma» in *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*, eds. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow (Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993): 383-91.

5.— For a summary of various critical interpretations of this phrase see the edition of Severin, p. 113, fn 70.

life, but Celestina reassures Pármemo that she has spent many hours in prayer and searching for him to bring him this news. She adds that, only three days ago, she learned that Pármemo was serving in Calisto's home—certainly a falsehood since she had reacted with such great surprise when Pármemo, just minutes before, revealed his identity to her. Suffice it to say that this inheritance, that Celestina values as «tal copia de oro y plata que basta más que la renta de tu amo Calisto» (121), will never appear and that it is but a ruse to dissuade the young man from trying to warn his master about Celestina's deceits. In other words, a deceit to prevent Pármemo from revealing the truth about her deceits.

Celestina continues her monologue by telling him that blind loyalty to Calisto, in the end, will not benefit him, calling such loyalty «necia» (122) especially given the character of «estos señores deste tiempo» (122)<sup>6</sup> who make vain promises to their servants that they never make good on. She counsels him to make friends amongst those of his own status because it is impossible to have a relationship of true friendship with his master «por la diferencia de los estados o condiciones pocas vezes contezca» (122). She persuades him to become the friend of Sempronio who, she reminds him, has an ongoing relationship with Elicia, Areúsa's cousin. With the mention of Areúsa, a woman Pármemo has lusted after, Celestina ends her long monologue since Pármemo immediately interrupts her when the *alcahueta* mentions this woman's name. Pármemo is obviously interested in what Celestina can do on his behalf to win him Areúsa but he also expresses lingering doubts about any cooperation with Sempronio. At this point, Celestina becomes angry with him and threatens to leave. Pármemo reconsiders his position, asks Celestina for pardon, and the latter rewards him with more fond memories of his father and declares Pármemo, at that moment, to be the spitting image of his father—a fact that brings tears (or a semblance thereof) to the old woman's eyes.

In *Auto III*, Celestina reprises a theme that she had begun in her exchanges with Pármemo in *Auto I*—the foolishness of remaining loyal to one's master at any cost. In dialogue with Sempronio, Celestina alludes to possible danger that they may encounter in helping Calisto to pursue Melibea. Sempronio declares that he will avoid harm at any cost and waxes at some length about the need to take advantage while they can because, when things move quickly, in an instant they can be forgotten. This digression on the fickleness of memory is an excellent example of a monologic discourse wrapped inside what is essentially a dialogic structure in which both Sempronio and Celestina air their views. When Sempronio asks Celestina about her private conversation with Pármemo, the old woman, in her reply, takes ample time to reminisce about her

6.— We will see this same theme of the disdain for the *señorío* of their time in Elicia's and Areúsa's opinions about Melibea and other ladies of her standing in *Auto IX*.

relationship with Pármeno's mother, Claudina. It is significant that Celestina's long recounting of her life with Claudina is enhanced and amplified in the *Tragicomedia* in contrast to this section in the *Comedia*. Beyond the off-quoted section about the two being like «uña y carne» (142), in the *Tragicomedia* Celestina speaks about the great respect all showed towards Claudina, their generosity in rewarding her, especially in giving her good wine. The theme of Celestina's fondness for wine will come up again and the addition here helps establish this attribute as repeating motif in the various instances, throughout the *Tragicomedia*, when the *alcahueta* reminisces about her past.

Celestina also inserts into this conversation with Sempronio long passages about women once their passions are aroused. She reminds Sempronio that she is speaking from long experience of persuading women to act on their desires. Once a woman consents to an affair, she knows no bounds: «Coxquillosicas son todas, mas después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar: por ellas queda el campo, muertas sí, cansadas, no» (144). The crudeness of Celestina's metaphor of the mounted woman refers to the carnal relationship Calisto wants with Melibea, despite his clothing of his feelings and intentions in the rhetoric of courtly love.<sup>7</sup> Sempronio warns Celestina about the dangers in pursuing Melibea, especially the ire of her father, but she dismisses his misgivings and asserts that Melibea is as good as already won—«voy más consolada a casa de Melibea que si en la mano la toviessse» (145).

The next instance of monologue occurs at the end of this same *Auto III*—Celestina's famous conjuring of the devil. Lida de Malkiel, rightly, does not label this a soliloquy because Celestina is not without an interlocutor (111). She is speaking directly to the devil whom she addresses as Plutón: «aquí Celestina habla con la intención urgente de imponer su voluntad a otro personaje, muy real para ella» (Lida de Malkiel 111-12). She asks the devil to cast a *philocaptio* spell<sup>8</sup> on the thread she intends to sell to Melibea, thus literally and figuratively binding the young woman's will so that she acts on her desires for Calisto. Celestina even threatens the devil should he not cooperate with her and ends by reiterating the same confidence in her own powers to win Melibea that she had shown in her recent conversation with Sempronio —«confiando en mi mucho poder,

7.— The classic study on Calisto as a parody of the courtly lover is June Hall Martin's *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and The Parody of the Courtly Lover* (London: Tamesis, 1972). On this topic see also my study «The Tragic/Comic Calisto: Obsessed and Insecure.»

8.— For more information on *philocaptio*, see Jaime Leños, «'La Celestina': ¿Philocaptio o apetito carnal?» *Fifteenth-Century Studies* 32 (2007): 68-82 and Dorothy Sherman Severin, «The Relationship between the *Libro de buen amor* and *Celestina*: Does Trotaconventos Perform a Philocaptio Spell on Doña Endrina?» in *A Companion to the Libro de buen amor*, ed. Louise O. Vasvári (Woodbridge, UK: Tamesis, 2004): 123-27.

me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya embuelto» (148). However, we should note that Celestina's use of the word *creo* here, as well as the exaggerated assuredness she had expressed to Sempronio, actually hold clues to her own insecurities and fears, as we shall see.

*Auto IV* begins with one of the longest and most revealing of Celestina's true soliloquies. At the beginning of this act she is not involved in any dialogue and her discourse is not a digression or exegetic comment intended for another. She is truly alone with her own thoughts, doubts, anxieties, and, eventually, self-confidence. Immediately following the conjuring of the devil which ends *Auto III*, *Auto IV* begins with Celestina ruminating on her way to Pleberio's house where she hopes to be able to time to speak to Melibea alone. She begins by remembering the fears that Sempronio had expressed in the previous scene regarding her role in procuring Melibea for Calisto. In their conversation, we recall that Celestina reacted sharply and directly to Sempronio's trepidations about the consequences that may befall them all if Melibea's parents discover Celestina's true intentions. She had rebuffed his cautions stating, «¡Alahé, en mal hora a ti he yo menester para compañero, aun si quisieses avisar a Celestina en su officio! Pues quando tú naçiste ya comía yo pan con corteza; para adalid eres bueno, cargado de agüeros y recelo» (145). But, at the beginning of *Auto IV*, when she finds herself alone, she admits that she had been dissimulating in her conversation with Sempronio and that she, too, has her doubts and fears.<sup>9</sup> She knows that if she is found out she may, indeed, pay with her life or, at the very least, receive a public flogging. The monies she received from Calisto now do not seem quite so attractive: «Pues amargas cient monedas serían éstas. ¡Ay, cuytada de mí, en qué lazo me he metido! que por me mostrar solícita y esforçada pongo mi persona al tablero» (149). And she doubts whether the other payments and awards she hopes to receive from Calisto will be worth the risks she is taking. She has a frank debate with herself about the pros and cons of continuing her pursuit of Melibea. She even imagines exactly what Calisto will say if he thinks she has deceived him or not worked diligently on his behalf. She is completely torn by conflicting emotions: «¡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» (150). Since she perceives danger whether she proceeds or not, she eventually decides that it is best to be brave and forge ahead with her work on Calisto's behalf, declaring that it is more shameful to be a coward than to face danger in completing one's mission.<sup>10</sup> Of course, we are invited to participate in the irony of this debate since the mission that Celestina has

9.— On Celestina's posturing with Sempronio, see Snow, «Celestina and Pleberio...», pp. 386-87.

10.— On this point, Fraker asserts that Celestina puts pride before self-preservation (526).

taken on is the ignominious one of enticing a young virgin to have sexual relations out of wedlock. But, after all, this is Celestina's job. And she takes heart by recognizing that all the omens have been favorable along the way to Melibea's house. This soliloquy contains all the elements already described as common to soliloquies in the *Tragicomedia*—rhetorical questions, imagined dialogue, exclamations, and a generous inclusion of proverbs and folk sayings.

Celestina's soliloquy that opens *Auto IV* has been commented upon by numerous critics including Stephen Gilman, Joseph Snow, María Rosa Lida de Malkiel, Emilio de Miguel Martínez, and María Theresa Miaja. Gilman considers Celestina's speech in this *Auto* as essential to our understanding of her behavior in the rest of the work:

The opening monologue of Act IV stands as a central moment of consciousness between the seemingly vain boasting of Act III and the real accomplishment of the seduction. It displays and emphasizes with fearful candor the new Celestina with whom we are to live for the rest of the act (94).

The manipulation of Pármemo in *Auto III* when Celestina claims to be holding his inheritance in trust and promises to win him the sexual favors of Areúsa, gives way to a more thoughtful Celestina. All the bravado and self-assuredness, not to mention the outright lying, disappear and we see a more vulnerable Celestina, one who has self-doubts and genuine fears about her safety. Miaja points out that, in this soliloquy, Celestina debates with herself about the pros and cons of following through on her mission for Calisto (29) while Lida de Malkiel sees the soliloquy as essentially a vacillation between fear and honor (122).<sup>11</sup> But, what wins out in the debate is Celestina's pride in her profession and concern for her reputation should she fail to follow-through on her commitment (Gilman 152; Miaja 30; Miguel Martínez 175). On this point, Snow affirms that Celestina decides to go through with her visit to Melibea because not to do so would expose her to the wrath of Calisto and do irreparable damage to her chances for work in the future (20). Snow adds that another factor affecting her decision is a long-standing hostility which Celestina holds towards Pleberio, as a representative of the noble class who has prospered while her fortunes have waned (20-21).<sup>12</sup>

11.— According to Andres-Suárez in Celestina's soliloquy in *Auto IV* «La vieja alcahueta, prototipo de la codicia y maldad, deja traslucir aquí sus emociones: la duda, la inseguridad, el ansia generada por los riesgos del oficio que practica. En suma en estos momentos la sentimos más cerca de nosotros y, en cierta forma, más humana» (8).

12.— Russell simply states that this soliloquy «artísticamente, ensancha y humaniza la personalidad de la vieja» (262).

*Auto IV* also contains many long monologic commentaries which form part of the dialogue between Celestina and Melibea after the latter's mother leaves to attend to her sick sister. In the first of these, Celestina bemoans her old age and her poverty. Lida de Malkiel observes that these long speeches are akin to rhetorical *amplificatio* but also maintains that Rojas is not plagiarizing a very similar passage as that found in Petrarch's *De remediis utriusque fortunae*.<sup>13</sup> This critic contends that «a diferencia de Petrarca, Rojas no se propone discurrir sobre estos temas sino mostrar a Celestina en su maniobra para captarse la benevolencia de Melibea» (113).<sup>14</sup> Celestina next waxes at length about the rich who are not without their own problems, especially the avarice of others, even of their own relatives who wish them dead so that they can enjoy a fine inheritance. These comments about the rich are amplified in the *Tragicomedia*, including numerous refrains and, again, rely heavily on Petrarch. Celestina's purpose here is to soften Melibea's defenses, but neither should we miss the irony that she is in conversation with a representative of the monied nobility and that the subject of inheritance will figure prominently in Pleberio's lament after Melibea commits suicide.

While Celestina wants to appear as if she is merely imparting words of wisdom, proposing arguments that the young woman cannot dispute, she is slyly baiting her for when she begins to speak of the real motives for her visit and this conversation. Before she begins to allude to the fact that she has actually come to visit Melibea in service to another, she takes the time to conjure up memories of a happier past, before she was widowed, when wine was plentiful in her home. As we have seen previously the theme of wine, and its abundance as associated with better times, comes up at various stages when Celestina engages in conversation with other characters. She contrasts her present poverty with its paltry supply of wine—she has only «un jarrillo mal pegado...que no cabe dos açumbres»—with her glory days when wine was plentiful—«sobrado estava un cuero en mi casa y uno lleno y otro vazío» (159). This passage, ostensibly about wine, leads the *alcahueta* to the conclusion that life is hard (and wine hard to come by) when one is without a man. And finally she tells Melibea that she has come on behalf of «un enfermo a la muerte» (159). However, before revealing the identity of the one in need of Melibea's ministrations, she offers one more monologue about compassion for others, offering numerous examples from the animal kingdom of acts of self-sacrifice and kindness. She concludes by stating that if brute beasts are so inclined to act mercifully how much greater is humankind's obliga-

13.—For the most complete study on Rojas's use of Petrarch see Alan Deyermond's classic study, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»* (London, Oxford UP, 1961; 2nd ed. Westport, CT: Greenwood P, 1975).

14.—For a study of the theme of old age throughout *Celestina*, see my article «*Celestina*: The Power of Old Age.»

tion to help others. Again, part of Celestina's persuasive plan is to offer examples and arguments that Melibea will be hard pressed to dispute. However, when she mentions Calisto by name, Melibea explodes into fits of rage. The conversation that ensues alternates between Melibea's outbursts and Celestina's attempts to extract herself from blame and lead Melibea back to the path of submission.

After calming Melibea and obtaining her *cordón* to cure Calisto's supposed toothache,<sup>15</sup> Celestina once again finds herself alone in the street and she pronounces the second of her soliloquies at the beginning of *Auto V*. During her meeting with Melibea in *Auto IV*, Celestina had suffered the young woman's harsh reproach and she now expresses her anger and frustrations with Melibea but also a sense of satisfaction at having made a good beginning on her job for Calisto.

¡O rigurosos trances, o cuerda osadía, o gran sufrimiento!  
to! Y qué tan cercana estuve de la muerte, si mi mucha  
astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición. ¡O  
amenazas de donzella brava, o ayrada donzella! (171).

She praises her own astuteness and rails against the verbal thrashing she had had to endure from Melibea. Despite her pride in her own persuasive skills, she also recognizes the help of the devil to whom she attributes the opportune absence of Melibea's mother that allowed her to speak alone with the young woman. Celestina engages in a kind of dialogue with herself, fondly addressing herself as «vieja» —«O vieja Celestina, ¿vas alegre?... Pues alégrate, vieja, que más sacarás deste pleyto que de quinze virgos que renovarás» (171). Celestina here alludes to one of her chief occupations—that of restoring lost maidenheads—and to the fact that she has taken on this enterprise for Calisto precisely because she expects to be handsomely paid for her services. She also boasts to herself that if any other *alcahueta* had had to contend with Melibea, she would not have succeeded in winning over the offended woman —«¿Qué hizieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi officio sino responder algo a Melibea por donde se perdiera quanto yo con buen callar he ganado?» (171-72).<sup>16</sup>

While speaking to herself, congratulating herself on her fine work with Melibea, Celestina runs into Sempronio who is shocked to see her murmuring to herself, hurrying through the streets without meeting the gaze of anyone. Celestina refuses to reveal what had happened with Melibea until she is in the presence of Calisto, annoying Sempronio who had been impatiently waiting to know what had transpired during her visit to

15.— On Calisto's toothache see especially Geoffrey West's article, «The Unseemliness of Calisto's Toothache,» *Celestinesca* 3.1 (1979): 3-10.

16.— On Celestina's opinion about her rivals, see Lida de Malkiel, especially p. 124.

Melibea's house. The dialogue with Sempronio that follows Celestina's soliloquy sets in motion the conflict that will continue to grow between the *alcahueta* and Calisto's servants as the old woman tries to take all the credit, and all the reward, for helping Calisto.

Joseph Snow has spoken about Celestina as a figure beyond that of the stereotypical *alcahueta*. She becomes a multidimensional figure precisely through what we come to know about her as she engages in dialogues with others and especially in dialogues with herself as found in her soliloquies. Snow asserts that «A Celestina la seguimos conociendo, poco a poco, en la medida que va entablando diálogos con sus varios interlocutores y, entre éstos, hay que incluir los momentos íntimos cuando ese diálogo lo mantiene consigo misma» (15). Her two soliloquies—one pronounced on her way to visit Melibea for the first time and the second immediately following the conversation between the two women—are like bookends to an essential part of the plot development. In the first, Celestina reveals her anxieties and fears about taking on the mission to win Melibea and finally musters her courage to pursue her plan. In the second, Celestina expresses her relief at having made a good beginning and she is anxious to share the news with Calisto. A significant detail that is included in these two soliloquies is Celestina's allusions to her skirts. In the first, when she tries to reassure herself by recognizing that all the omens she has encountered that day are favorable, she cites her skirts among them —«Las pierdas parece que se apartan y me hazen lugar que passe; ni me estorvan las haldas, ni siento cansación en andar; todos me saludan» (150).<sup>17</sup> After her successful interview with Melibea, she curses these same skirts that now slow her down as she hurries through the streets to deliver the good news to Calisto: «¡O malditas haldas, prolixas y largas, cómo me estorváys de allegar adonde han de reposar mis nuevas!» (171). Her long skirts that did not get in her way as she walked to Melibea's house now slow her down when she is eager to report to Calisto and, she assumes, receive yet more rewards from him for her services. At the end of this soliloquy that begins *Auto V*, she attributes her success with Melibea to her long years of experience and she again mentions her skirts —«la experiencia y escarmiento haze los hombres arteros, y la vieja como yo, que alce sus haldas al passer del vado, como maestra» (172). The metaphor of lifting one's skirts before fording a stream is used to illustrate that Celestina has learned from experience how to master difficult situations.

Calisto has a number of digressive monologues in *Auto VI*. Perhaps the best known are his tiresome raptures over the *cordón* that Celestina had procured from Melibea. While these «conversations» with the girdle are

17.— This entire phrase was added to the *Tragicomedia* and did not appear in the original 16-act *Comedia*.

relatively short, they are so over-blown and fetish-like that they quickly bore Celestina and the servants who insist that he leave off his verbal intercourse with the object and concentrate on the true prize —Melibea herself. When stirred back onto the subject of his beloved, Calisto again tries the patience of all those present when he overreacts to Celestina's labeling of Melibea as «gentil.» Considering this adjective to be far too pedestrian to refer to Melibea, Calisto replies that Melibea's beauty surpasses that of all other beauties past and present. He insists that other women try in vain, through cosmetics and any other means available, to match her beauty and, of course, all fail. Celestina, responds to the urgings of the servants, and finally cuts Calisto short, leaving him alone.

Since Calisto sends Pármemo with Celestina to accompany her home, the *alcahueta* has another opportunity to speak, at length, with the young servant who continues to warn his master against her. She reminds him that she considers him her «hijo a lo menos cassi adotivo» (192) due to her past relationship with him and his mother. She attributes his lack of consideration for her to his youth and inexperience and tries to make him feel guilty for not respecting her as his elder and his former benefactor. She tells him that he needs a «vieja» such as herself who is «conoscida, amiga, madre y más que madre» (193) and gives a litany of metaphors, likening herself to an inn where one can rest, a hospital where one is cured, a good purse in time of need, a chest to guard money in times of prosperity, a good fire in the winter, a good shade in the summer, and a good tavern where one may eat and drink (193). She also tells him that she wants he and Sempronio to be like brothers. When Pármemo does not react enthusiastically to the idea of friendship with Sempronio, Celestina takes the opportunity to pronounce a speech (again based on Petrarch) about the nature of friendship. And she reminds him that she still holds in trust Pármemo's inheritance from his father that she will not give him until «bivas más reposado y vengas en edad complida» (195). When Pármemo questions her about what she means by «reposado» she speaks about the vagaries of life in service to the rich who are unlikely to reward him.<sup>18</sup> She returns to her desire that he and Sempronio be best of buddies and again promises to reward them both with «mochachas» (195).

When Pármemo finally is convinced and throws his lot in 100% with Celestina, the *alcahueta* again brings up her past relationship with his mother. This monologue about Claudina is, in the opinion of Severin, purely spiteful. Since Pármemo had spoken ill of her to Calisto, Celestina takes this opportunity to remind him of his mother's skills as a witch and the times she was arrested (Severin 196, fn 10). Several items in the long, reminiscent passage bear mentioning. Although Celestina is ostensibly

18.— As we have seen, the themes of the lower caste's resentment of the rich and their ill treatment of servants arise throughout the *Tragicomedia*.

in dialogue with Pármeno, the purpose of her lengthy recollections is to gain the upper hand with him, using knowledge about his past to assure that he will cooperate fully with her and Sempronio in the «*empresa Melibea*.» But, as we know, she oversteps her bounds with Pármeno who does not want to be reminded of his mother's notorious past and the young man gets in a few jabs of his own regarding Celestina's run-ins with the law.

Celestina begins her recollections by praising Claudina's skills in witchcraft. Her friend never feared going into cemeteries, even at night, to collect items for conjuring and she could summon demons at will —«*los mismos diablos la avían miedo; atemorizados y spandtados los tenía con las crudas bozes que les dava*» (197). When Pármeno tries to one-up the *alcahueta*, saying that he remembers when Celestina was arrested while he was serving in her house, Celestina turns the tables on him and corrects him, saying that both she and his mother were arrested on that occasion. And, she adds that Claudina was arrested four other times as well. She says that once Claudina was openly accused of witchcraft and had to suffer public exhibition in the stocks. Snow has studied how these reminiscences of Claudina are essential to the plot and help to explain at least one of Pármeno's motives for killing Celestina later in the work.<sup>19</sup> These long monologic passages about Pármeno's mother also serve to give the characters (especially Celestina and Pármeno) a history beyond the temporal confines of the plot of the *Tragicomedia*. Just as the soliloquies the characters pronounce give us insight into their thoughts and emotions, Celestina's detailed recalling of her memories of Claudina allow us to know more about Celestina's past before she becomes involved in the affairs of Calisto and Melibea.

During the dinner scene in *Auto IX* with Celestina, Sempronio, Pármeno, Areúsa and Elicia present, various characters, in turn, use this setting to deliver long monologues. Celestina once again waxes poetic about her love of wine and, in the interpolations of the *Tragicomedia*, she includes a litany of the benefits of wine —it gladdens the heart, makes the old strong, gives courage to the coward, makes the slacker diligent, keeps the stomach warm, etc. The conviviality of the dinner is broken when Sempronio asks Celestina how things are progressing with the «*graciosa y gentil Melibea*» (226).<sup>20</sup> This flattery of Melibea provokes a quick and cutting reaction from both Elicia and Areúsa who take this opportunity to express their disdain and resentment of women of Melibea's noble station. After soundly berating Sempronio for using the adjective «gen-

19.— See Joseph T. Snow, «Celestina's Claudina» in *Hispanic Studies in Honour of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, ed. John S. Miletich (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986): 257-77.

20.— We recall that Calisto reacted very negatively when Celestina labeled Melibea «gentil» saying that the adjective was not sufficient to describe his beloved.

til» to refer to Melibea, Elicia tells him in no uncertain terms what she thinks of Melibea —«Aquella hermosura por una moneda se compra de la tienda.... si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae» (226). Y Areúsa chimes in with even more bile and bitterness referring to all women of Melibea's station:

Las riquezas las hazen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo; que, assí goze de mí, unas tetas tiene para ser donzella como si tres vezes oviesse parido; no parecen sino dos grandes calabças. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro creo que le tiene tan floxo como vieja de cinquenta años (226, 228).

Areúsa paints a grotesque picture, indeed, of Melibea, supplying the others at table with a mental image that erases Sempronio's flattering description of her.

Once some calm returns to the dinner table, Celestina asks the servants about Calisto's state of mind. When Pármeno describes him as «desesperado, perdido, medio loco» (230), Celestina takes the opportunity to describe at length the symptoms of those suffering from «love sickness» and the power of love in general. From her experience Celestina states that people in love «ni comen, ni beven, ni ríen, ni lloran, ni duermen ni velan, ni hablan ni callan, ni penan ni descansan, ni están contentos ni se quexan, según la perplexidad de aquella dulce y fiera llaga de sus corazones.» (230).

A knock at the door by Melibea's servant, Lucrecia, is all it takes to provoke a monologue from Areúsa about the plight of those who serve in the homes of the wealthy. She speaks about the confinement and the lack of friends with whom to share news and events when one is a servant. And she is especially hard on the *señoras* of today who are stingy and accuse their servants of all sorts of mischief just so they can dismiss them. She even mimics the cross remarks and nasty insinuations wealthy women make by playing the role of one in mock conversation with a serving girl. This type of internal dialogue within what is essentially a monologue literally brings Areúsa's criticisms to life as she plays the role of bad-tempered mistress:

A dó vas, tiñosa? ¿Qué heziste, vellaca? ¿Por qué comiste esto, golosa? ¿Cómo fregaste la sartén, puerca? ¿Por qué no limpiaste el manto, çuzia, ¿Cómo dixiste esto, necia? ¿Quién perdió el plato, desaliñada? ¿Cómo faltó el paño de manos, ladrona?... (233)

Not only do the *señoras* verbally abuse their servants but they also beat them and turn them out into the streets. Areúsa ends her diatribe against wealthy women and the hardships of a life of service with the oft-quoted

assertion about her own independent life choice —«he querido más bivar en mi pequeña casa esenta y señora, que no en sus ricos palacios sojuzgada y cativa» (233).

Stephen Gilman points out that although this entire speech is directed to Celestina «in reality and despite the abundant use of questions directed to the second person, it is addressed to no one. Rather it expresses Areúsa's almost frantic sentiment of herself, the need for freedom not as an abstraction but as a living alternative to slavery» (25).

Lucrecia is barely inside the door when her formulaic greeting —«Dios bendiga tanta gente y tan honorada» (234)— sends Celestina off into a flight of memory about the glory days of her house, no doubt, aided by the quantity of wine she has been consuming during the meal. This is another example of how Celestina's monologic digressions actually serve to give her more historical depth, in the sense that, through her recollections (whether totally accurate or not), we learn of different aspects of her life before she becomes embroiled with Calisto. Celestina specifically paints a picture of her life twenty years ago when she tells Lucrecia «Yo vi... a esta mesa donde agora están tus primas assentadas, nueve moças de tus días, que la mayor no passava de deziocho años, y ninguna avía menor de quatorze» (234). She laments how her fortunes have changed in contrast to her former grandeur. She is flooded with memories and verbally recreates the splendor of her past:

En entrando por la yglesia vía derrocar bonetes en mi honor como si yo fuera una duquesa. El que menos avía que negociar conmigo, por más ruyn se tenía.... Allí se me offrescían dineros, allí promessas, allí otras dádivas, besando el cabo de mi manto, y aun algunos en la cara por me tener más contenta. (235)

She then gives a litany of the foods and good wines that her clients heaped upon her in return for her work for them. Once again the theme of wine figures prominently in Celestina's musings. After naming the provenance of some of the wines she had received, she says that they came from so many regions that «aunque tengo la diferencia de los gustos y sabor en la boca, no tengo la diversidad de sus tierras en la memoria, que harto es que una vieja como yo en oliendo qualquiera vino diga de dónde es» (236). Such is the spell that Celestina weaves with her fond recollections of the past that Lucrecia almost forgets why she has come, so absorbed is she in Celestina's story —«que me parece y semeja que estó yo agora en ella» (237).

The next soliloquy in the text is pronounced by Melibea at the beginning of *Auto x*. Melibea recriminates herself for not immediately conceding to Celestina's entreaties on Calisto's behalf. She has sent her maid, Lucrecia, to fetch Celestina and fears that Calisto may have fallen in

love with another because of her delay. She, like Celestina in her soliloquies, enters into mock dialogues, imagining what others will think or say when they discover that she has decided to meet Calisto alone. She wonders, for example, how her maid will react to her decision:

¡O mi fiel criada, Lucrecia! ¿qué dirás de mí; qué pensarás de mi seso quando me veas publicar lo que a ti jamás he querido descubrir?<sup>21</sup> Cómo te spantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüença, que siempre como encerrada donzella acostumbré tener (238).

Her anguished speech includes a prayer to God to help her to dissimulate her passions and feign another cause for her suffering. In other words, she prays for the ability to be a good liar and a good actress. But she doubts that her prayer will be answered since she is finding it impossible to hide her true feelings. She ends her soliloquy raging against the inequalities of a social system that does not allow women to openly express their passions —«¡O género femíneo, encogido y frágile! ¿por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones Que ni Calisto biviera quexoso ni yo penada» (239).<sup>22</sup> Melibea's soliloquy is an example of what Lida de Malkiel identifies as the most characteristic and most repeated kind of soliloquy in the *Tragicomedia* —one that is predominantly affective. In referring to these affective soliloquies, this critic states that «las breves indicaciones para el argumento que casi siempre contienen no son más que accesorios en la pintura de una crisis de emociones» (127-28).<sup>23</sup> Melibea is obviously experiencing an emotional crisis and this impassioned outburst is indicative of the young woman's willingness to violate societal dictates for the behavior of a noble «encerrada donzella.» Consecutively, she will invite Celestina back into her home, allow Calisto to scale the walls of her father's garden, give herself physically to him, reject her parents' plan for her to marry, and ultimately, commit suicide. All willful acts set in motion when she unleashes her desire for Calisto.

Following this soliloquy in *Auto x*, Celestina arrives at Melibea's house and, slowly and deliberately, makes the young woman confess her passion and agree to act on it. Celestina plays the physician to the ailing Melibea who finally concedes to take the only medicine that will cure her, i.e., a secret meeting with Calisto. The meeting, a conversation at mid-

21.— Lida de Malkiel sees in Melibea's use of the adverb «jamás» as indicator of the inexactitude of time when the reader is not witness to the events —an example of «el tiempo implícito en varios momentos de la acción, pero no transcurrido ante el espectador» (175).

22.— According to Andres-Suárez, Melibea, alone in her bedroom, rebels against the norms imposed on her by a society that «aherroja y embota sus afectos» (8).

23.— Lida de Malkiel finds precedents for this type of soliloquy in the works of Plautus, Terence, and Seneca.

night through the barred doors of Melibea's home, provides Calisto with various moments for monologues, even though Lucrecia, Sempronio and Pármene are all within hearing distance. When Melibea initially says that she has only agreed to the meeting with Calisto in order to dissuade him from pursuing her, Calisto is crushed and curses Celestina *in absentia* for having deceived him:

¡O engañosa mujer, Celestina, dexárame acabar de morir, y no tornarás a bivificar mi esperanza para que tuviesse más que gastar el fuego que ya me aquexa! ¿Por qué falsaste la palabra desta mi señora? ¿Por qué as assí dado con tu lengua causa a mi desesperación? ¿A qué me mandaste aquí venir para que me fuesse mostrado el disfavor, el entredicho, la desconfianza, el odio por la mesma boca desta que tiene las llaves de mi perdición y gloria? (260)

And he is just getting warmed up as he continues to spill out anguished rhetorical questions to the point of doubting if there even exists such a thing as truth. When Melibea responds that she was only testing his resolve, Calisto flies into another fit of rhetorical verbiage, now rejoicing in his good fortune. He thanks God for having worked the miracle of bringing Melibea to him, but then subsequently doubts that any of this meeting is real —«me estoy remirando si soy yo Calisto a quien tanto bien se [le] haze») (261).<sup>24</sup>

Later, in *Auto XII*, Sempronio and Pármene go to Celestina's house to demand that she share part of her gifts from Calisto with them. Celestina replies with long verbal excursions by which she tries to convince the servants that she owes them nothing. In her first lengthy rebuttal to Sempronio's demand she first says that he should not have taken seriously her offer to share all she had with them. Then she invents a blatant lie saying, first, that Elicia lost the golden chain that Calisto had given her and, then, implying that friends and family who came to visit may have stolen it. She insists that any payments made to her are exclusively hers because she took the greatest risks in this endeavor, and this is her main source of income —«Esto tengo yo por officio y trabajo, vosotros por recreación y deleyte» (271). And she uses this occasion to, once again, remind Pármene that his mother was privy to how much it cost her to carry out these deeds. As we have noted, this constant reference to Pármene's mother is one of the arms Celestina uses in her arguments to remind the servant not only of her previous association with Claudina but that Claudina was, in fact, just as much a «puta vieja» as Celestina her-

24.— For Calisto's doubts about the reality of his situation and his need for constant reassurance from others, see my article «The Tragic/Comic Calisto: Obsessed and Insecure.»

self. When this ploy seems to have no effect, Celestina promises the two young men that she can procure many more women for them besides Elicia and Areúsa. When Sempronio wants no part of any further bargaining with the *alcahueta*, he gives her the ultimatum to hand over two-thirds of all she had received from Calisto. Celestina rages against Sempronio for insulting her and then turns to Pármemo reminding him that, just because he knows the secrets of her past and that of the «desdichada de tu madre» (273), he holds no power over her. She calls them cowards for attacking an old woman, alone, in her own home and gives a litany of how the strong always prey on the weak. Even when threatened with death, the *alcahueta* does not lose her gift for digression, metaphor, and examples. But her rhetorical skills, whether boasting of her pride in her work and its just rewards or playing the role of the victim, in the end, fail her when Sempronio and Pármemo ultimately stab her to death.

The exit of Celestina does not slow either the pace of the plot or Rojas's fondness for extensive monologues and soliloquies. The next soliloquy is pronounced by Calisto at the beginning of *Auto XIII*, immediately following Celestina's murder and after he and Melibea have had their first conversation through the barred doors of her home. Upon awakening the morning after his visit with Melibea and before learning of the deaths of his servants, Calisto remembers the pleasures of the previous night. He comments that after having spent sleepless nights pining away for Melibea and unsure if he would ever win her affections he has, at last, slept soundly and woken up happy in the knowledge that he will meet her that evening in her garden. Like Celestina and Melibea who, in their soliloquies, enter into imagined conversations with others, Calisto speaks directly to Melibea as if she were present —«O señora y amor mío Melibea, ¿qué piensas agora? ¿Si duermes o estás despierta? ¿Si piensas en mí o en otro? ¿Si estás levantada o acostada?» (276). He then begins to doubt, wondering if the events of the previous night had been nothing more than a dream—«¿Soñélo o no? ¿Fue fantaseado o pasó en verdad?» (276). This is not the first time that Calisto questions the reality of his circumstances. Previously, when he learned that Melibea had agreed to meet with him, he relied on Sempronio and Pármemo to reassure him of the validity of the situation. When he doubts whether he is dreaming or not in his soliloquy in *Auto XIII*, he again calls out for Sempronio and Pármemo who had accompanied him to Melibea's house so that the servants can corroborate that the meeting had indeed taken place. Of course, Sempronio and Pármemo will not be able to reassure Calisto of the reality of the events of the previous evening because they have already been executed for killing Celestina.

This *auto* also ends with a soliloquy from Calisto. After learning of the deaths of Sempronio, Pármemo, and Celestina, he expresses great concern for his honor since he will be implicated in the affair. But he quickly

rationalizes that they all deserved to die —the servants, who he had previously praised for their loyalty and bravery (although in reality they were neither), he now calls «sobrados y esforçados» (281) and Celestina, who he had previously called «reyna y señora mía» (178), he now labels «mala y falsa» (281). He even passes moral judgment on Celestina in spite of the fact that she had been helping him to fulfill his own illicit sexual desires. He now claims that «Permisión fue divina que así acabasse<sup>25</sup> en pago de muchos adulterios que por su intercesión o causa son cometidos» (282). Andres-Suárez sees Calisto's soliloquy as essentially a rhetorical exercise but also maintains that it helps to cement our vision of him as one obsessed with his own amorous passions and whose only aspiration is to satisfy them (8). I agree that this monologue clearly reveals Calisto to be an exaggerated egotist with a complete lack of compassion for others. The fact that the short *Auto XIII* opens and ends with soliloquies from Calisto in which he justifies his continued pursuit of the affair with Melibea, even though three people have now died in this enterprise, signals the dire consequences that will befall all concerned. The persuasive arts of Celestina, her intrigues, and those of the servants, the jostling for rewards from Calisto have all come to an end with the *alcahueta's* death. Calisto, in this *auto*, re-examines his situation, delighted in the prospect of a sexual relationship with Melibea and determined not to let the death of Celestina or the public execution of his servants impede the pursuit of his own pleasure.<sup>26</sup>

In *Auto XIV*, the lovers finally consummate their passion in Melibea's garden. After returning home from this encounter, Calisto dismisses his servants, Sosia and Tristán, insisting that he wants to be alone. He pronounces another soliloquy in which he now bemoans the loss of honor occasioned by the executions of Sempronio and Pármeno and his implication in their dealings with Celestina. He states that now that his passions for Melibea have cooled, he sees the magnitude of his public disgrace. He asks himself a number of questions, wondering how he can reclaim his good name. He curses the judge for sentencing Sempronio and Pármeno to death when he thought that the favors he had received from his family would be sufficient to have him always rule in their favor. Calisto eventually realizes that he is addressing no one but himself —«Pero, ¿qué digo; con quién hablo; estoy en mi seso?... ¿no ves que el ofendedor no está presente?» (290). He enters into a long rationalization

25.— Although the edition of Severin has «acabassen» in plural, I believe it is obvious that this statement refers only to Celestina. «Acabasse» (singular) is the reading preferred in the editions of Russell (495), Marciales (225), and Fitch (172). I concur with Marciales who affirms that «Naturalmente debe ser singular por referirse exclusivamente a la Vieja» (II, 225, n. 30).

26.— Fraker sees in Calisto's remarks indicators that his love (or lust) is out of harmony with both justice and the workings of the universe (521) and a manifestation of one of the work's central themes —love as disorder (520).

about how the judge had no other alternative than to sentence his servants to death since they were caught in the act of murdering Celestina. And, furthermore, he had them executed before dawn so as to spare any further damage to Calisto's honor. Although this is pure speculation on Calisto's part it nevertheless seems to calm his fears and he begins to remember, fondly, the night he has just spent with Melibea. He reminds himself, «Acuérdate, Calisto, al gran gozo pasado; acuérdate a tu señora y tu bien todo, y pues tu vida no tienes en nada por su servicio, no as de tener las muertes de otros, pues ningún dolor ygualará con el recebido plazer» (291). Just as he had previously talked to himself in rhetorical questions, he now addresses himself in order to cheer himself up and focus all his energies on his love affair. He dismisses all his other worries:

...no quiero otra honrra, otra gloria, no otras riquezas,  
no otro padre ni madre, no otros debdos ni parientes;  
de día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso  
dulce, en aquel alegre vergel entre aquellas suaves plan-  
tas y fresca verdura (291-92).

He ends his speech wishing for time to speed up so that it will again be night and he can return to Melibea's embraces. He reasons with himself and, at last, concludes that even his impatient pleas cannot alter the ways of nature and that he must, for the moment, content himself with memories of the previous night's encounter.

In the following *auto* Elicia and Areúsa plot to revenge the deaths of Sempronio and Pármemo by hiring a henchman to kill Calisto, thus, in turn, destroying the happiness of Melibea. As we know, these two women hold Melibea and all her kind in disdain and relish the opportunity to see the young noble lovers brought low. They will enlist the aid of Centurio who owes Areúsa many favors and who wants to get back in her good graces. At the beginning of *Auto xvii*, Elicia voices a soliloquy. After the deaths of Celestina, Sempronio and Pármemo, Elicia, the only prostitute still working in Celestina's home, goes into mourning. But, after speaking with Areúsa who tells her that it is better to seek revenge for her losses than waste away from suffering, Elicia has a long talk with herself. She vows to leave off her mourning since, in her present state, no men or other companions come to visit her. She questions why she is grieving for Sempronio and asks herself —«¿por qué, loca, me peno yo por él, degollado?» (307). She even wonders if she might have eventually become another victim of Sempronio since he had shown himself to be so violent towards Celestina —«¿Y qué sé si me matara a mí, como era acelerado y loco, como hizo a aquella vieja que tenía por madre?» (307). She resolves to exchange her mourning garb for her best finery, dye her hair, and clean the house «por que los que passaren vean que es ya desterrado el dolor» (308).

When Elicia and Areúsa visit Centurio and hire him to kill Calisto in *Auto xviii*, Centurio also gives a short soliloquy after the two women leave. Although he had pretended to be a bloodthirsty killer in the presence of Elicia and Areúsa, he is, in fact, a coward who does not want to be implicated in the murder of a nobleman. At the end of *Auto xviii*, when he finds himself alone, he calls the women «putas» and begins to plan how to get out of his promise to them —«quiero pensar cómo me excusaré de lo prometido, de manera que piensen que puse diligencia con ánimo de executar lo dicho, y no negligencia; por no me poner en peligro quíerome hazer doliente» (317). He finally decides to hire a ruffian to make some noise in the night, causing Calisto and his servants to run away, thus hoping to have an excuse for not being able to intercept his prey. With this soliloquy, Rojas gives even a comparably minor character a moment of introspection and internal reasoning. Not only does Centurio reveal himself to be a coward, we also learn that the trust that Elicia and Areúsa placed in him to do their bidding was unfounded. Miguel Martínez sees parallels between this soliloquy of Centurio and that pronounced by Sempronio in *Auto 1* when the servant debates with himself the pros and cons of helping his master or leaving him to suffer alone. According to this critic, «Nuevamente el dilema se produce entre acción y abstención y nuevamente cada una de las vías intransitables por el sujeto es presentada con aquellas circunstancias negativas que aconsejan desecharlas» (179). Centurio engineers a way to not follow through on his task to kill Calisto but, ironically, Calisto will die falling from the ladder after hearing a disturbance aroused in the street. Centurio actually has no direct connection to either Calisto's death or the women's revenge (if that term actually applies) since Calisto dies purely by accident.

*Auto xvi*, in which Melibea overhears her parents discussing their plans to marry her, is interspersed among the *autos* dealing with Elicia's and Areúsa's plan to murder Calisto. In this *auto*, Melibea, lapses into monologues that express her distress at hearing her parents' conversation and her distaste for the institution of marriage. Since Lucrecia is privy to her mistress's laments, and intervenes to try to calm her, this is not a true soliloquy but it does provide a good deal of information about Melibea's emotional state and makes it clear that she is more interested in sexual pleasure, outside of the bonds of matrimony, than in securing a husband. In other words, she affirms that marriage is not her objective with Calisto who she prizes as a lover, not as a potential husband. Snow claims that «By allowing this declaration of her sexual freedom to take place sandwiched between ingenuous comments and affirmations by her parents, Rojas makes Melibea's value-betrayal all the more daring» («Celestina and Pleberio» 390). Melibea gives a litany of women from history and goddesses from antiquity who carried on sexual relationships outside the bonds of marriage and justifies her relationship with Calisto since she

had been «Requerida y rogada, cativada de su merecimiento, aquexada por tan astuta maestra como Celestina...» (305). And, just as Calisto in *Auto XIV* had renounced his family, riches and fame to concentrate all his energies on his passion for Melibea, in her monologue in *Auto XVI*, Melibea similarly renounces all other concerns but her affair with Calisto —«con tan verdadero amador, que ni quiero marido, ni quiero padre, ni parientes. Faltándome Calisto, me falte la vida, la qual, por que él de mí goze, me aplaze» (305). In this monologue we see many of the same characteristics identified in the soliloquies, i.e., elaborate rationalizations, litanies of examples of women with whom to compare or contrast her situation, rhetorical questions, and emotional outbursts.

In *Auto XX* after the death of Calisto, when Melibea finds herself alone atop the tower of her home, she speaks at length about her decision to commit suicide. This soliloquy is characterized, according to Lida de Malkiel, by «el delicado buceo introspectivo, la vacilación prolongada, la complacencia en hurgar la propia pena» (130) and shows marked similarities with soliloquies included in sentimental romance. Melibea follows her own desires and instincts throughout the *Tragicomedia*, even to the point of choosing her own time and way to die when she asserts «Todo se ha hecho a mi voluntad» (331). She knows the pain that her death will cause her father but thoughts of his suffering do not dissuade her. She cites numerous examples from history and myth of those who killed their parents and asserts that her action is different from such outright patricides. She further excuses her choice of suicide by contrasting her decision with examples of those who cruelly killed their own children or brothers and sisters. With these lengthy and somewhat pedantic digressions, Melibea delays taking any action, reasoning with herself to justify her choice of suicide and, finally, waiting for her father's return so that she can explain her decision to end her life. She ends her soliloquy by simply stating that she has no other alternative, that her will in this instance is not her own —«no es más en mi mano» (332). She then speaks directly to God as a final way to exculpate herself even though she is about to commit a mortal sin—«ves mi poco poder, ves cuán cativa tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cavallero, que priva al que tengo con los bivos padres» (332).

When Melibea's father spies his daughter atop the tower, she addresses him directly and recounts to him all the details of her affair. This is not a soliloquy, per se, since she is speaking directly to her father but she begs him not to interrupt her if he wants to know why she has chosen to take her life —«Ninguna cosa me preguntes ni respondas más de lo que de mi grado dezirte quisiere, porque quando el corazón está embargado de pasión, están cerrados los oídos al consejo» (332). Even near the moment of death, Melibea peppers her monologue with refrains. Melibea tells her father that Calisto's death invites her own and she has no other

choice but to join him in the grave. She even directly addresses the deceased Calisto, begging him to forgive her for the delay in joining him in death so that she might have time to tell her father the truth. She asks her father to bury her next to Calisto and then bids him farewell before throwing herself to her death.

Pleberio's lengthy lament after Melibea's suicide comprises almost all of *Auto XXI* and has received much critical attention.<sup>27</sup> Although often referred to as a *planctus* Wardropper points out that this lament has little in common with the Latin *planctus* since it is not a public entreaty to remember the dead but rather an entirely personal expression of grief. In Wardropper's words, it is «much too anguished in its search for consolation to be equated with the *planctus*» (143). Pleberio's lament is not, in fact, a soliloquy since he is addressing his wife and recounting what has happened with Melibea, but Alisa does not intervene as he expresses his pain and curses his fate. Gilman sees this dialogue as «absorbed structurally into a transcendental monologue» (104).<sup>28</sup> This monologue includes many themes —the unnatural state of his child dying before her parents, the loss of his only child and inheritor, the hand that fate has dealt him, and the cruelty of the world. Deyermond points out the preponderance of Pleberio's remarks that stress the loss of Melibea in economic rather than spiritual terms.<sup>29</sup> Since his only inheritor, the person for whom he had worked and built up his fortunes, has chosen to end her own life, these efforts now appear futile to him. Deyermond sees Pleberio's concern with the material impact of the loss of his daughter, over any expression of worry about the fate of her soul, as a negative example: «Rojas holds him [Pleberio] up for our censure; probably for our understanding and sympathy, but certainly for our condemnation» (176). Frank Casa takes a decidedly different view of Pleberio's lament seeing it as a sincere and valid reaction of a grieving father who had founded his happiness not so much on his riches as on the future of his daughter (24). We sympathize with Pleberio's loss but I also detect a note of self-centeredness in the father's remarks. Pleberio contrasts his loss with those of other famous fathers whose children died and claims that his loss is greater than any of theirs since his daughter chose to take her own life —«Ninguno perdió lo que yo el día de hoy...» (340).<sup>30</sup> He directly addresses Melibea, saying that nothing can make up for his loss of her. Wardropper sees Pleberio's interrogation of his deceased daughter as, really, an interrogation

27.— See, as examples, the studies by Wardropper, Ripoll, Fraker, Casa, Deyermond, and Ramajo Caño.

28.— Lida de Malkiel labels Pleberio's lament a «diálogo de hipertrofiado parlamento» (127).

29.— On this point, see also Sánchez y Sánchez, «Death Gets Personal: Inventing Early Modern Grief in 15<sup>th</sup> Century Spain,» especially pp. 150-57.

30.— On this point, see Casa, especially p. 26.

of death itself (144), a statement of existential angst.<sup>31</sup> Finally Pleberio rails against love as the powerful force that caused his daughter to commit suicide —«¡O amor, amor, que no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus sujetos!» (341). He directs a number of rhetorical questions to love as a way to express his own self-pity (Wardropper 148).<sup>32</sup>

He ends this anguished speech, cursing the world and existence itself— «Del mundo me quexo porque en sí me crió, porque no me dando vida no engendrara en él a Melibea; no nascida, no amara; no amando, cessara mi quexosa y desconsolada postremería» (343).<sup>33</sup> Gilman asserts that Pleberio «surpasses his own grief and its rational consolation and harmonizes the voices of the dead in the traditional measures of *fortuna*, *mundo*, and *amor*» (104). Wardropper expresses this same idea when he asserts that «Fortune, the World, and Love are responsible, in Pleberio's eyes, for Melibea's suicide. He therefore weeps not for Melibea, but the *cause* of her death» (149). Casa sees Pleberio's speech as reflecting the father's misjudgments about the «natural order» of both love and fortune: «He misjudged in naively thinking that one could walk away from Love with impunity, and again when he thought that one could base his happiness on intellectual and economic stability» (29).<sup>34</sup> I agree with Fraker that «Pleberio's diatribe on love and the world is fully justified by events in the play» and, as such, we must consider it within the larger context, especially declarations by other characters about the power of love and the force of fortune. Pleberio's expression of grief morphs into a harangue about the nature of life and death itself, but this fact does not diminish either the sincerity or the effect of the pain of a father mourning the loss of his only child. As Sánchez y Sánchez reminds us Pleberio has the last word in the *Tragicomedia* and his grief as a lonely survivor takes center stage at end of the drama (158).

To return to our initial questions about the purposes for the soliloquies and monologues in the *Tragicomedia*, these instances of extensive speech on the part of an individual character serve several purposes. First, they give the reader valuable insights into the motivations and emotional state of a character at key points in the narrative —Celestina's doubts and fears about her enterprise with Melibea, the *alcahueta's* relief and delight after her first fruitful meeting with Melibea, Melibea's revelation of the

31.— See Sánchez y Sánchez, p. 173.

32.— For an analysis of the use of rhetorical questions and other stylistic and rhetorical devices in Pleberio's monologue, see Ripoll, pp. 67-87. I do not agree, however, with Ripoll's assertion that Pleberio's lament represents Rojas's own ideas or ideology —«la palabra de Rojas, a través de Pleberio... nos fue dando el perfil espiritual de su particular vision de la vida» (86-87).

33.— On this point, see Wardropper, p. 148.

34.— Fraker asserts that Pleberio's lament enforces one of Rojas's major themes—«love sows chaos in the world... love is a great force for ill» (526).

nature and depth of her passion for Calisto, Calisto's rapturous delights and disbelief at his good fortune after making love to Melibea, Elicia's decision to leave off her mourning and seek revenge. All these soliloquies occur at the beginning of *autos* and set the tone for the actions and interactions to follow. Sprinkled among all the *autos* are other soliloquies such as those pronounced by a worried Sempronio in *Auto 1*, Calisto's reactions to the news of the deaths of Sempronio, Pármeneo, and Celestina, Centurio's concern on how to extricate himself from the job of killing Calisto, and Melibea's debate with herself about her decision to commit suicide. The soliloquy is certainly not an invention of Fernando de Rojas and they are common in the humanistic comedies as well as the prose sentimental novels of the period (Russell 138-39). But the soliloquies in *Celestina* are more subtle and nuanced and, according to Russell, «dan la impresión de exponer a la vista la interioridad espiritual de un personaje...» (139). Without recourse to a third-person omniscient narrator, the soliloquy provides Rojas with a vehicle perfectly designed to convey levels of introspection and internal debate for his characters.

Throughout the *Tragicomedia*, long monologues are more common than soliloquies. These occur as parts of dialogue or in direct address to another character but, in fact, they allow a single character to hold court for an extended period. To a certain extent, they serve some of the same purposes as the soliloquies in that they reveal emotions and give insights into a character's reasoning or thought processes. For Andres-Suárez the monologues in *Celestina* «cristalizan mucho mejor que los diálogos... los sutiles y complejos caracteres de los personajes, los repliegues de sus almas» (7). But the monologues are also the repository for memories and give form to the history of the characters before the time frame of the events of the *Tragicomedia*, especially in the cases of Celestina and Pármeneo. The shared memories of Pármeneo's mother and best friend of Celestina, Claudina, inform much of the relationship between these two characters. These memories also add significantly to our knowledge about Celestina and make her into a well-developed personality beyond that of the stereotypic *alcahueta*.

Both soliloquies and monologues are characterized by emotional outbursts, rhetorical questions, comparisons and contrasts with the plights of historical and mythological characters, popular refrains, and philosophical pronouncements. Rather than adding directly to plot development, they punctuate the plot as characters step up to take center stage and give voice to their opinions, reactions, and states of mind. The more the characters say, the more we sense them as individuals with their own predispositions, prejudices, world experience, and, for lack of a better term, temperament. Gilman speaks of dialogue in the *Tragicomedia* as a «vital trajectory between the *yo* and the *tú*» (52) and admits that in the long monologic passages, «the *tú* is almost a fiction of grammar» (52). In

the monologues, the *yo* is in almost complete control. Rojas's characters speak to one another but they also converse with themselves and give the reader a privileged, front-row view into the working of their psyches.

### Works Cited

- ANDRES-SUÁREZ, Irene. «Notas sobre el soliloquio/monólogo interior y su utilización en *El Cid*, *El Lazarillo*, *La Celestina*, *El Quijote* y *La Regenta*.» *Versants* 25 (1994): 3-26. Print.
- BERNDT, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*. Madrid: Gredos, 1963. Print.
- BURTON, David G. «Fallen, Unrepentant, and Unforgiven: Calisto at the Magdalena.» *Celestinesca* 27 (2003): 35-41. Print.
- CASA, Frank P. «Pleberio's Lament for Melibea.» *Zeitschrift für Romanische Philologie* 84 (1968): 20-29. Print.
- DEYERMOND, Alan. «Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21.» *Modern Language Notes* 105.2 (1990): 169-79. Web. Jstor, 26 December, 2011.
- FRAKER, Charles. «The Importance of Pleberio's Soliloquy.» *Romanische Forschungen* 78 (1966): 515-29. Print.
- GILMAN, Stephen. *The Art of «Celestina»*. Madison: The U of Wisconsin P, 1956. Print.
- LEAÑOS, Jaime. «*La Celestina*: ¿Philocaptio o apetito carnal?» *Fifteenth-Century Studies* 32 (2007): 68-82. Print.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962. Print.
- MARCIALES, Miguel, intro. and ed. *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. 2 vols. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1985. Print. Illinois Medieval Monographs, 1.
- MIAJA, María Teresa. «'Agora que voy sola...' en boca de Celestina.» *Olivar* 11 (2008), 27-37. Print.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. «*La Celestina*» de Rojas. Madrid: Gredos, 1996. Print. Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 398.
- RAMAJO CAÑO, Antonio. «Tópicos funerarios en el discurso de Melibea (Acto xx) y en el planto de Pleberio (con una nota ciceroniana).» *Voz y letra: Revista de literatura* 11.2 (2000): 21-36. Print.
- RIPOLL, Carlos. «*La Celestina*» a través del decálogo y otras notas sobre la literatura de la Edad de Oro. New York: Las Americas Publishing Company, 1969. Print.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1989. Print. Letras Hispánicas 4.

- RUSSELL, Peter E. Introducción. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. By Fernando de Rojas. Madrid: Castalia, 1991. 11-178. Print. Clásicos Castalia 191.
- SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, Samuel. «Death Gets Personal: Inventing Early Modern Grief in 15<sup>th</sup> Century Spain.» *Celestinesca* 34 (2010): 145-77. Print.
- SCARBOROUGH, Connie L. «*Celestina*: The Power of Old Age.» *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*. Ed. Albrecht Classen. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2007. 343-56. Print. Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture, 2.
- . «The Tragic/Comic Calisto: Obsessed and Insecure.» *Celestinesca* 34 (2010): 179-200. Print.
- SEVERIN, Dorothy Sherman. «The Relationship between the *Libro de buen amor* and *Celestina*: Does Trotaconventos Perform a Philocaptio Spell on Doña Endrina?» *A Companion to the «Libro de buen amor»*. Ed. Louise O. Vasvári. Woodbridge, UK: Tamesis, 2004. 123-27. Print.
- SNOW, Joseph T. «*Celestina* and Pleberio: When Value Systems Collide.» *Fifteenth-Century Studies* 17 (1990): 381-93. Print.
- . «Quinientos años de animadversión entre *Celestina* y Pleberio: postulados y perspectivas.» *Visiones y crónicas medievales. Actas de la VII Jornadas Medievales*. Eds. Aurelio González, Lillian von der Walde and Concepción Company. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, El Colegio de México, 2002. 13-29. Print.
- WARDROPPER, Bruce W. «Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition.» *Modern Language Notes* 79 (1964): 140-52. Web. Jstor 23 December, 2011.



SCARBOROUGH, Connie L., «Speaking of *Celestina*: Soliloquy and Monologue in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 209-236.

---

#### RESUMEN

---

Los soliloquios y los monólogos son frecuentes en la *Tragicomedia* y desempeñan varias funciones importantes. Le permiten al lector comprender mejor las motivaciones y el estado afectivo de un personaje en momentos claves de la narrativa. Sin recurso a un narrador en tercera persona omnisciente, el soliloquio sirve de vehículo perfecto para que los personajes se examinen y entre sí debatan. Los monólogos son también depósitos de memorias y les proporcionan a los personajes una historia fuera de la duración de los eventos de la *Tragicomedia*, especialmente en el caso de *Celestina* y *Pármeno*. Tanto los soliloquios como los monólogos se caracterizan por arrebatos emocionales, preguntas retóricas, comparaciones y contrastes con las dificultades experimentadas por personajes históricos y mitológicos, refranes populares y declaraciones filosóficas. En vez de contribuir directamente al desarrollo de la trama, salpican la historia cada vez que un personaje sale al escenario y expresa sus opiniones, reacciones y estados de ánimo.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, soliloquio, monólogo, retórica, caracterización, estado emocional.

---

#### ABSTRACT

---

Soliloquies and monologues are frequent in the *Tragicomedia* and have several important functions. They give the reader valuable insights into the motivations and emotional state of a character at key points in the narrative, especially when a soliloquy opens an *auto*. Without recourse to a third-person omniscient narrator, the soliloquy provides Rojas with a vehicle perfectly designed to convey levels of introspection and internal debate for his characters.

Monologues are also the repository for memories and give form to the history of the characters before the time frame of the events of the *Tragicomedia*, especially in the cases of *Celestina* and *Pármeno*. Both soliloquies and monologues are characterized by emotional outbursts, rhetorical questions, comparisons and contrasts with the plights of historical and mythological characters, popular refrains, and philosophical pronouncements. Rather than adding directly to plot development, they punctuate the plot as characters step up to take center stage and give voice to their opinions, reactions, and states of mind.

KEY WORDS: *Celestina*, soliloquy, monologue, rhetoric, characterization, emotional state.

# *Reseñas*



E. Michael Gerli. «*Celestina*» and the Ends of Desire. Toronto: University of Toronto Press, 2011. ISBN: 978-1-4426-4255-3.

Este es un libro sobre *Celestina* y, tratándose de un libro con una transmisión tan compleja, es importante empezar con tres supuestos presentes desde el inicio en el libro que reseñamos: la obra que se estudia es la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, su autor es Fernando de Rojas y su primera aparición es en Burgos en 1499. Como sabemos, todos y cada uno de estos asertos es discutible; sin embargo, creemos que es importante partir de una base si no incuestionable al menos claramente expuesta. No es momento de criticar estos puntos, que otros libros, de inspiración más filológica, pueden aclarar mejor. Más bien, resaltamos el hecho de que Michael Gerli nos presenta un estudio sobre una obra, la *Tragicomedia*, un autor, Rojas, y una época, el final del siglo xv, concretos. Después de todo, ¿cuántos leen ahora la *Comedia*? Y, por supuesto, ¿cómo estudiar la *Celestina* sin un contexto histórico y aun geográfico? En resumen: la obra fue iniciada por un autor anónimo, continuada y completada por Rojas en 1499 y, finalmente, ampliada y reescrita por el mismo Rojas en respuesta al pedido de sus lectores. Leamos, pues, junto con Gerli, la *Tragicomedia*, la obra de Rojas, que es el texto que se viene imprimiendo y leyendo sin interrupciones desde el siglo xvi.

Fundamental en este ensayo es la representación vívida del deseo en la *Celestina*. Para Gerli, la obra trasciende los límites de la representación del deseo propios del mundo medieval y se abre hacia una edad moderna extendiendo esos límites a campos rara vez visitados por otros autores de la época: el campo social, económico, fisiológico y psicológico de la actividad humana. Sin embargo, Rojas va más allá. Con el soliloquio de Pleberio, que cierra la obra, aprendemos que el deseo no conduce a nada, que está privado de trascendencia. Aquí radica para Gerli la modernidad de nuestra obra. Esa modernidad debe ser reconocida en el profundo quiebre que significó la obra en el contexto en el cual apareció, así como

en su relevancia para distintas generaciones de lectores. Las palabras de desengaño de Pleberio cierran la obra de Rojas y una reflexión sobre ellas cierra el ensayo de Gerli: «It is in Pleberio's self-conscious awakening to the abyss at the ends of desire where I seek to locate the striking novelty and early modernity of *Celestina*, which doubtless accounts for the work's continued readership and popularity into our own time» (4).

Gerli nos propone hacer uso de la lectura atenta («close reading») y reconocer los usos irónicos del lenguaje para descubrir las expresiones de deseo que parten de los distintos personajes y que no siempre se reflejan directamente en sus palabras. Esto fue una novedad para la época y en consecuencia la *Celestina* exigía a sus lectores una nueva forma de leer. De la misma manera, quien estudia hoy la obra debe reconocer que a un nuevo modo de representar el deseo corresponde igualmente un nuevo modo de acercamiento crítico. Así justifica Gerli su propuesta, que no es otra que una estrategia de lectura atenta a las más sutiles manifestaciones del deseo. El lenguaje es fundamental, pero no debe perderse de vista que el lenguaje puede tanto ocultar como revelar las intenciones de quien lo profiere. Y con frecuencia los personajes revelan sus más profundas y a veces inconscientes intenciones a través de gestos y conductas no verbales. La teoría psicoanalítica juega entonces un rol fundamental en la estrategia de lectura que aquí se nos presenta. En la frontera entre Edad Media y Edad Moderna nuevas formas de deseo ingresan al discurso literario y con ellas nuevas formas de expresarlo. La *Celestina* está a la vanguardia de esa nueva expresión y sus lectores debemos ser conscientes de ello si queremos una comprensión cabal del texto y de su valor en ese momento histórico.

Este libro, pues, se propone estudiar cómo se enuncia y mediatiza el deseo en la *Celestina* o la manera en que esta obra representa, moviliza, traduce y comunica el deseo en el lenguaje y a través de él (capítulos 1, 2, 3 y 6), así como a través de otros medios. Por ejemplo, a través del cuerpo (capítulo 7), en la representación del espacio físico (capítulo 8) o a través de la vista, el oído o cualquier otro canal material por el cual el deseo humano se haga manifiesto (capítulos 4 y 5). Al final, lo que queda es el deseo expuesto como un camino sin salida; la vida, es decir, el escenario donde los deseos luchan entre sí, carece de sentido; y lo único que queda es la pura materialidad desprovista de trascendencia. Todo esto se nos revela en el lamento de Pleberio que descubre esta verdad contemplando el cuerpo despedazado de su hija (capítulo 9).

Con acierto, Gerli sitúa esta novedad literaria en ese periodo convulso que fue la segunda mitad del siglo xv en la península ibérica. La España de Rojas estaba marcada por discordias políticas, sociales, religiosas, raciales y espirituales. Todas ellas tienen un correlato en el mundo representado en la *Celestina*.

Entre los personajes, destaca la puta vieja Celestina como el motor que desvela y pone en marcha el deseo que los otros personajes prefieren no

ver o intentan en vano controlar. Esto crea una fascinación por el personaje que se refleja en el cambio de título de la obra de *Comedia* (y luego *Tragicomedia*) de Calisto y Melíbea a simplemente *Celestina*, como la conocemos hoy, ya sea en el texto de la *Tragicomedia* ya sea en sus distintos avatares como obra de teatro, película o novela gráfica. El hecho de que Rojas amplíe la obra a pedido de sus lectores no deja de llamar la atención, pues vemos que el deseo extiende sus redes más allá del libro y genera entre sus primeros lectores un deseo igualmente real de ver más este mundo materialista, crudo y sensual, en el que los personajes son brutalmente empujados hacia un final desolador. Lo que en la superficie se presenta como literatura didáctica, en el fondo es una representación escéptica del mundo que nos rodea.

En el capítulo 1, «The Chain of Desire: Linking Language and Longing in *Celestina*», vemos cómo la *Celestina* colisiona con dos ámbitos que la Edad Media juzgaba abiertos a la trascendencia: la religión cristiana y el amor cortés. La teoría psicoanalítica sirve para afirmar que todo deseo es por naturaleza propia imposible de satisfacer. Desear es empezar un camino que conduce hacia la muerte; y según Gerli, encontramos esta condición en todos los personajes de la obra. Aquí radica la modernidad de la *Celestina* y la originalidad de este libro de Gerli, que ubica en la representación del deseo una novedad que va más allá de lo que hasta ahora la crítica venía afirmando sobre *Celestina*. Más que una obra bisagra entre la Edad Media y Edad Moderna temprana, más que una obra que representa las clases bajas de la sociedad y describe con crudeza su lucha por abandonar la miseria, *Celestina* es una sorprendente anticipación de lo que las teorías postmodernas y en especial el psicoanálisis tienen que decirnos sobre el rol del deseo en la caracterización de la psique humana. En particular, Gerli pone énfasis en el aspecto lingüístico, de acuerdo con las teorías de Lacan, y anuncia así el tipo de análisis al que someterá algunos episodios de la obra de Rojas en los siguientes capítulos.

El capítulo 2, «*Celestina*, Mistress of Desire», llama la atención sobre la doble figura del libro y su principal protagonista como dos polos desde los cuales el deseo se proyecta y alcanza no sólo a los personajes que se relacionan con la vieja hechicera sino también a los lectores que se acercan al libro. En su ensayo «Readers In, Readers Of *Celestina*» (2001), Alan Deyermond había mostrado la importancia de analizar a la vez la lectura de la obra y el motivo de la lectura al interior de ella. De manera análoga, Gerli concluye en su estudio que las implicancias del deseo en *Celestina* trascienden el mundo ficticio representado y llegan a tocar tanto al propio Rojas, que se entrega a repetidas relecturas del texto del Antiguo Autor, como a los lectores de la *Comedia*, que quieren más texto que leer. Sobre esta reflexión se analiza al personaje Celestina como un personaje femenino que va bastante más allá que cualquier otro de su época. Su apariencia física, su lenguaje y sus muchas habilidades conspiran para asegurar

su poder sobre los otros personajes. Celestina domina y es dominada por el deseo. Controla los deseos de otros y otras pero sucumbe a los propios. Autor, personajes y lectores parecen atrapados en esa red de deseo que no conduce a nada o que sólo lleva a la muerte. Y, con todo, Celestina y *Celestina*, siguen fascinando a sus lectores. Es el único best-seller del s. XVI que sigue siendo leído y buscado.

El capítulo 3, «Calisto's Hunt: The Pursuit of Carnal Knowledge», nos presenta a Calisto como un cazador detrás de su presa, según el motivo medieval de la caza de amor. Esto, por supuesto, tiene un correlato en el prólogo de la *Tragicomedia*, con su constante alusión a animales, cacería y todo tipo de contienda. Gerli advierte sobre la falta de estudios sobre la imaginería de la caza, o la genealogía literaria del halcón o el rol que desempeña en la tradición cortesana medieval. Propone ceñir el episodio inicial de la obra al contexto de la caza alegórica de amor y la búsqueda de conocimiento carnal. El autor interpreta la caída («abatióse») del halcón como una señal de la impetuosidad del animal y, por extensión, del indomable deseo de Calisto. Aunque no niega que la caída puede ser interpretada negativamente. Dentro del mismo motivo de la cacería, Celestina aparece como una cazadora que maneja a sus presas (en especial a Calisto) como los cazadores profesionales manejan (doman) a sus halcones. Destaca la propuesta de un importante paralelo con el *Libro de la caza* del Infante Juan Manuel (76-77). En general, Gerli le da mucho sentido a las alusiones al mundo animal tantas veces discutidas por la crítica. Al final del capítulo, el análisis del episodio fetichista del cordón permite reforzar una idea central en el libro: el deseo permanece siempre oculto; y no se le puede nombrar. Como la calavera anamórfica de «Los Embajadores» (1533) de Hans Holbein el Joven, la muerte no puede ser representada de una manera directa; está más bien al acecho, escondida ahí donde creemos ver el objeto del deseo.

Una consideración del mito de Narciso, con su dialéctica de deseo y destrucción, abre el capítulo 4, «Yearning to Look: Desire and the Pleasure of the Gaze». Ciertamente, el voyerismo es una conducta psicopatológica en todos los personajes. Tanto así, que los «nudos» del deseo alcanzan incluso a los personajes menores, como Tristán y Sosía, que gozan vicariamente de las noches de amor de Calisto. Una de las virtudes del libro de Gerli radica en la presencia de material visual en los distintos capítulos que se propone como contrapunto a la lectura. En este capítulo apreciamos un cuadro de Tiziano —«Venus recreándose con el Amor y la Música», c. 1550— en el que vemos claramente cómo la vista y el oído se conjugan para realzar el deseo (109-111). (Aunque Gerli se refiere al «músico», en realidad es un caballero, puesto que viste como tal, y más todavía, lleva espada. Innecesaria en ese contexto, la espada señala su status de caballero y al mismo tiempo es un emblema de virilidad, una imagen fálica que se corresponde con la mirada lasciva). Un episodio en el que la

mirada sirve de vehículo al deseo es la visita de Celestina a Areúsa. En la expresión de su deseo, Celestina es masculina y femenina a la vez (113-117). En general, queda claro que la percepción audiovisual es fundamental en el ámbito del deseo. En la *Celestina* vemos directamente lo que la tradición cortesana sólo sugería.

En el capítulo 5, «Complicitous Laughter: The Sounds of Desire», Gerli nos recuerda que *Celestina* no es solo un texto que hace reír, sino que además es un texto pionero en la representación material de la risa. El análisis de la risa de Pármeno (123-127), p. e., muestra que ésta se encuentra cargada de significación y que a fin de cuentas es más elocuente que sus propias palabras (123). Una contribución no menos importante es el análisis de la conducta de Alisa (127-132). A través de su risa, Alisa se muestra más bien como cómplice en la seducción de su hija Melibea. Nuevamente la pintura viene a ofrecer un contrapunto interpretativo. La actitud que Gerli postula entre Alisa y Melibea se entiende mejor cuando apreciamos un cuadro de Bartolomé Esteban Murillo, «Joven y su Dueña» (c. 1670). Así vemos con renovado interés una de las escenas menos comprendidas de la obra: el encuentro de Alisa y Celestina. Juzgada a partir de su risa delatora, Alisa se revela como un personaje complejo. Ella enfrenta el tema del matrimonio de su hija de una manera radicalmente opuesta a la de su marido. Mientras Pleberio piensa en un arreglo tradicional y respaldado por las costumbres, incluso permitiendo a su hija la libertad de elegir, Alisa prefiere una vía clandestina pero al mismo tiempo quizá más efectiva. Publicada la seducción, Melibea debía casarse con el hombre que amaba. Vista así, la conducta de Alisa es bastante razonable.

Muchas veces hemos visto la conducta de Calisto explicada como exageración y parodia del amor cortés. El capítulo 6, «Melibea Speaks: Language and Feminine Desire», nos propone que tanto Calisto como Melibea pueden experimentar las penas de amor, el sufrimiento físico y el regusto por lo triste. En la *Celestina* ambos, hombre y mujer, sufren por el amor. Esta obra presenta voces femeninas que son rarísimas en la literatura cortesana, donde su falta de agencia tiene como correlato en la realidad la represión del deseo femenino. Era una ausencia reveladora y es interesante que en la *Celestina* ellas se expresen tanto. Es muy importante estudiar la representación del deseo femenino en la *Celestina* porque nos hace reconsiderar el lugar del deseo femenino en la literatura amorosa de la época y porque nos muestra otras maneras de ver cómo la agencia era reconstruida social e históricamente en términos de género en la época.

Las mujeres en la *Celestina* están lejos de ser estereotipos. Todas son representadas como sujetos que desean. Ellas son conscientes de sus cuerpos y luchan por controlarlos. Pero siempre el deseo resulta insatisfecho y acaba, muchas veces, en muerte.

El capítulo 7, «The Desire to Belong and the Body Politics», es un estudio sobre la significación cultural del cuerpo. La descripción física de

Melibea en el acto 9 es una ocasión para observar las diferencias sociales entre los personajes involucrados en esa descripción. Cuando contrastamos la descripción de Calisto (acto 1) con la de Elicia y Areúsa (acto 9), descubrimos que el cuerpo de Melibea es un lugar significativo social y sexualmente. Las descripciones que Calisto, Elicia y Areúsa hacen de Melibea nos muestran que el cuerpo de ésta se ha convertido en más que un objeto de deseo (por parte de Calisto) o en objeto de burla y desprecio (de parte de Elicia y Areúsa). En Melibea se concentran distintas ansiedades, que van desde el deseo insatisfecho de Calisto hasta los crudos reclamos de las prostitutas que destruyen la imagen cortesana de Melibea como un correlato de los cambios y movilizaciones que vive la sociedad castellana a fines del siglo xv. El cuerpo físico y el cuerpo social son percibidos de maneras no solo distintas sino además opuestas e irreconciliables. Cada mirada que se posa sobre el cuerpo de Melibea es una mirada provista de un lugar de enunciación, una clase social y una aceptación o rechazo de las normas prevalentes. En la lectura que Gerli hace del acto 9 de *Celestina*, política y sexualidad se cruzan para producir un complejo retrato de la realidad castellana en un momento de convulsión social.

El más breve del libro, el capítulo 8, «Precincts of Contention: Locating Desire and Ideology in *Celestina*», estudia la representación del espacio en *Celestina* en el contexto de teorías que relacionan el desarrollo de una subjetividad moderna con una conciencia del lugar que ocupa el sujeto en el mundo y cómo ese lugar tiene una dimensión espiritual, sensible que es indesligable de la dimensión física. La obra de Rojas está a la vanguardia de esa sensibilidad moderna en la representación de los espacios y del valor que ellos tienen para los distintos sujetos. El espacio en *Celestina* es fundamentalmente urbano y está estrechamente asociado a la manera en que los distintos personajes se conciben a sí mismos. Se presta atención especial al valor de las casas (la de Celestina, la de Pleberio, la de Areúsa) y a su representación como espacios cerrados y/o vulnerables. Se concluye que, a pesar de que hay elementos realistas en la representación del espacio y de que la mudanza de Celestina es representativa de un nuevo orden urbano que aleja a los marginales del centro, la ciudad no es la representación de una ciudad concreta sino el medio en que los personajes se relacionan entre sí y combaten por satisfacer sus deseos.

El noveno y último capítulo, «Pleberio and the Ends of Desire», estudia el lamento de Pleberio como el momento cumbre de la obra en que Rojas muestra con claridad la inutilidad del deseo en todas sus manifestaciones, desde la acumulación de riquezas hasta el amor humano. El lamento de Pleberio es único y radical para su época por la razón de que se aleja de las lamentaciones y reprobaciones de amor que eran conocidas en la Edad Media. Al cambiar sustancialmente el contenido de la lamentación, Rojas establece un quiebre con la tradición y se coloca como un adalid de lo que más tarde veremos en el *Lazarillo* y el *Quijote*. Pleberio es más que el

expositor que moraliza al final de la obra. La originalidad de Rojas radica en haber individualizado a Pleberio a través de su sufrimiento. Por medio de este personaje, Rojas nos presenta nuevos contenidos para la elegía medieval. Al final de la obra vemos cómo los modelos colapsan: el *Libro de buen amor*, las *Coplas* de Manrique y el *Corbacho* no tienen ni por asomo el pesimismo del que hace gala Pleberio cuando cierra la obra.

Al llegar al final del libro de Gerli comprendemos por qué era importante fijar un texto, un autor y una época puesto que este último capítulo nos recuerda que estamos frente a una interpretación de la *Tragicomedia*, la obra en 21 actos, que se cierra con el *plancto* de Pleberio. Frente al cadáver de su hija, Pleberio descubre el carácter intrascendente de la vida. El choque que debió sentir el lector del siglo XVI frente a tan devastador panorama podemos percibirlo a través de las traducciones hechas al francés, alemán y holandés, que decisivamente atenúan el escepticismo de Rojas y restan dureza a las palabras de Pleberio. ¿Qué mejor prueba de que Rojas se había adelantado a su tiempo y de que había un camino por el que otros (el autor del *Lazarillo*, Mateo Alemán y Cervantes) transitarían después?

Proponer una mirada refrescante a diversos aspectos de la *Celestina* —dentro y fuera de la obra— a partir del motivo del deseo es solo una de las virtudes de este libro. Ostenta además otra virtud no menos importante: un análisis minucioso de personajes y episodios que ahora entendemos mejor. La mesa está servida.

José Luis Gastañaga Ponce de León  
Bryn Mawr College



Lalifo. Parmeno. Sempronio.



# *Bibliografía*



## *Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 34)

Devid Paolini  
The City College of New York

[Querría expresar mi gratitud a todos los amigos y colegas que me han informado acerca de artículos, reseñas, investigaciones *in fieri* sobre *LC*, o han contestado a mis correos/peticiones enviándome copia de sus trabajos. Me refiero, en particular, a: José Antonio Bernaldo del Quirós, Carlos Heusch, Santiago López-Ríos y al siempre amable Joseph T. Snow, que también ha reseñado una entrada (que indico al final con la sigla: JTS). Como ya he tenido la ocasión de decir, espero que esta lista crezca con el pasar del tiempo porque «los bienes, si no son comunicados, no son bienes». Los que quieran ponerse en contacto conmigo podrán hacerlo en la siguiente dirección de correo electrónico: dpaolini@ccny.cuny.edu Muchísimas gracias, DP]

2221. ÁLVAREZ-MORENO, Raúl, «*Celestina* o el intercambio simbólico: algunas consideraciones sobre la lógica social del consumo en la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*», *eHumanista* 19 (2011), 1-19.

En el artículo se ofrece un análisis de *LC* desde el punto de vista de la teoría económica. El consumo y la producción, que en la obra se presentan bajo la forma de deseo, goce, posesión e intercambio, nos pueden dar una clave más de interpretación de la obra.

2222. ÁLVAREZ-MORENO, Raúl, «Propiedad y *dominium* en Castilla a finales del siglo xv: *Celestina* como *civitas non recte instituta*», *Celestinesca* 35 (2011), 9-42.

El estudioso subraya la importancia del principio de la propiedad y su transgresión como motivo principal de contraste para comprender

buena parte de los conflictos presentes en la obra. Los personajes de *LC*, interesados solamente en sí mismos, irían en contra de los ideales socio-políticos de los Reyes Católicos y representarían así una *civitas non recte instituta*.

2223. BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio, «Efectos provocados por las adiciones primeras en la *Comedia de Calisto y Melibea*. Una clasificación», *Etiópicas* 8 (2012), 172-199.

La premisa de trabajo es que los autos I-XIV son del primer autor anónimo y aquí evalúa las adiciones de Fernando de Rojas a estos autos. En fin, se trata de clasificar unas tres docenas de adiciones, catalogándolas según el tipo de deterioro que le suponen al texto «original». Por ejemplo, hay adiciones que alteran la sintaxis, otras que rompen con el juego dramático, otras que son repeticiones o transposiciones, o instancias de innecesario amontonamiento de vocablos, instancias de contradicciones, ruptura de la organización interna del texto, y otras. Cada una se presenta y se analiza con cuidado. [JTS]

2224. BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio, «Sobre una presunta *Celestina* en catalán», en *El Norte de Castilla*, 3 de septiembre de 2012, 36-37.

Artículo periodístico donde el estudioso expone sus dudas acerca de las hipótesis de Manuel Civera que cree que *LC* se imprimió originalmente en catalán, su autor fue Joan Martorell y la acción ocurrió en Sagunto. Véanse, para más información sobre el asunto, el artículo dedicado a Civera y publicado el 25 de julio de 2012 en *levantemv.com* y las breves reflexiones de Albert Cuadrado (28 de agosto de 2012) sobre la cuestión en la página web del Institut d'Estudis Valencians [<http://www.inev.org/>; fecha de consulta de ambos enlaces: 12 noviembre 2012].

2225. CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *eHumanista* 19 (2011), 20-78.

Largo y detenido estudio de los materiales liminares de *LC* en su orden de aparición e inclusión. Entre las ideas propuestas, el autor conjetura que el argumento general se haya escrito con frases extraídas de la *CCM*, rechaza que dicho argumento, junto con el «Síguese», sean obra de Rojas o de un segundo autor; se ocupa detalladamente de los grabados de la *CCM* de Burgos comparándolos con sus posibles modelos (los incunables de Terencio y Horacio de Grüniger) y relaciona la «Carta a un su amigo» con el prólogo de Hernán Núñez a las *Trescientas* de Mena y otros textos para mostrar cómo la primera cumple totalmente con las normas y los tópicos de los proemios.

2226. CARMONA RUIZ, Fernando, «La cuestión iconográfica de la *Celestina* y el legado de Hans Weiditz», *eHumanista* 19 (2011), 79-112.

Tras un breve repaso de los estudios dedicados a la iconografía de algunas de las ediciones de *LC* y subrayar la escasez de trabajos que han tratado del análisis iconográfico de las xilografías, el autor pasa a ocuparse detenidamente de las estupendas ilustraciones que acompañan a la traducción alemana de 1520 de la obra maestra española. Compara estas con las de la *CCM* de Burgos con el objetivo de destacar semejanzas y diferencias y resalta la estrecha relación entre texto e imagen.

2227. CORFIS, Ivy A., «Imagining *Celestina*», *eHumanista* 19 (2011), 113-136.

En el artículo se subraya la importancia de la imaginación y de la memoria en la obra tanto para los personajes mismos como para los lectores. Estos dos componentes tendrían por lo tanto un papel nada indiferente para una justa interpretación y recepción de *LC*.

2228. DONOSO RODRÍGUEZ, Miguel, «Mujer y misoginia en tres textos medievales españoles», *Taller de Letras* 43 (2008), 121-130.

Tomando el hilo de una serie de televisión chilena misógina, el autor presenta algunas reflexiones al respecto y demuestra como este sentimiento anti-femenino, de proveniencia bíblica y grecolatina, se encontraba ya en obras medievales castellanas como el *Libro de buen amor*, el *Corbacho* y *LC*.

2229. EALY, Nicholas, «Calisto's Narcissistic Visions: A Reexamination of Melibea's 'Ojos Verdes' in *Celestina*», *eHumanista* 21 (2012), 390-409.

El estudio se detiene en la descripción que hace Calisto de Melibea en el auto 1 y trata, en particular, de la singular referencia a los «ojos verdes» de su amada (véase, abajo, Garci-Gómez, que se ha ocupado del mismo tema). Según el autor, estos representarían una metáfora del deseo trascendental de Calisto que relacionaría al enamorado con el narcisismo de procedencia ovidiana presente en la obra y subrayaría la importancia de la mirada en el desarrollo de la trama.

2230. FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista* 19 (2011), 137-156.

El artículo analiza el grabado de la caída de Calisto en su primera aparición, es decir, en el ejemplar de la *CCM* de Burgos, y muestra la influencia que este ha tenido en las ediciones ilustradas de la obra de la primera mitad del siglo XVI. Probablemente los autores de la xilografía siguieron como modelo, voluntaria o involuntariamente, la representación iconográfica de la caída de Fortuna y la *depositio Christi*.

2231. FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de *babuines* y estampas celestinescas)», *eHumanista* 21 (2012), 87-131.

El artículo estudia la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses de los siglos xv y xvi. A través del análisis de este *corpus* se ha determinado qué tipo de ilustraciones se preferían para los romances o textos similares («escenas» o «historias») frente a obras de contenido festivo, dialógico y teatral (*figuritas* «*factórum*»). En la última parte trata del posible origen de algunas escenas que se encuentran en las ediciones más antiguas de historias caballerescas breves y al mismo tiempo se enfoca en las estampas de la CCM burgalesa, reconstruyendo su trayectoria y conjeturando sobre el posible procedimiento técnico que se siguió en el diseño de algunos elementos de sus grabados.

2232. 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), 43-66.

El artículo trata de la importancia del tiempo en *LC* y se ocupa, en particular, de dos temas directamente relacionados con los personajes: el tiempo como tirano que los oprime y atrasa la realización de sus deseos; y el tiempo subjetivo de cada uno de ellos. El análisis de esta conciencia temporal nos permitiría apreciar los cambios que se estaban desarrollando en la sociedad castellana a finales de la Edad Media.

2233. GARCI-GÓMEZ, Miguel, «Los ojos verdes de Melibea. Su retrato en el marco europeo», en línea (<http://mgarci.aas.duke.edu/cibertextos/ROJAS-FD/CELESTINA/>; fecha de consulta: 8 septiembre 2012).

Artículo que se enfoca en los «ojos verdes» de Melibea, detalle original (en cuanto al color) que no parece haber interesado a la crítica hasta tiempos recientes (véase, arriba, Ealy, que trata del mismo argumento). El autor recoge toda una serie de ejemplos literarios, desde Homero hasta nuestros tiempos, teniendo en consideración también a la música, con el objetivo de demostrar cómo, en España y Latinoamérica, se ha ido formando este tópico de la belleza de los «ojos verdes».

2234. GERLI, E. Michael, «'Agora que voy sola': *Celestina*, Magic, and the Disenchanted World», *eHumanista* 19 (2011), 157-171.

En contra de lo que ha argüido Russell y la mayoría de la crítica posterior, Gerli piensa que la magia no tiene ningún papel importante en *LC*. En realidad en la obra habría indicios suficientes como para negar la efectividad de cualquier práctica sobrenatural y los personajes (la alcahueta *in primis*) serían conscientes de la inutilidad e ineficacia de conjuros, amuletos, hechizos, etc.

2235. GUARDIOLA-GRIFFITHS, Cristina. «Medieval Mean Girls: On Sexual Rivalry and the Uses of Cosmetics in *La Celestina*», *eHumanista* 19 (2011), 172-192.

El estudio se centra en la rivalidad entre los personajes femeninos de *LC* y, sobre todo, en sus conocimientos acerca de los cosméticos y el uso que hacen de estos. En particular, la autora, tras presentar una breve historia del arte del maquillaje, analiza los tratamientos de belleza que cita Areúsa en la crítica que hace de Melibea en el auto IX.

2236. GUTWIRTH, Eleazar, «El polvo de la oveja: paremiología, marco y posterioridad», *eHumanista* 14 (2010), 105-126.

Detenido examen del refrán «el polvo de la oveja, alcohol es para el lobo». Se estudia, en particular, tanto su presencia, marco, interpretación y utilización en diferentes obras, entre las que se cuenta *LC*, como su posible génesis y poligénesis en tradiciones distintas.

2237. HEUSCH, Carlos, «Faire chère lie dans une vallée de larmes: le banquet carnavalesque de Célestine», en *Être à table au Moyen Âge*, ed. Nelly Labère (Madrid: Collection de la Casa de Velázquez, 2010), 163-175.

El trabajo se enfoca en el tema de la comida en *LC* mostrando cómo este es un elemento característico de las clases más bajas mientras que en las altas de los nobles, como en los protagonistas de la novela sentimental, les importaría solamente el amor. Se estudia detenidamente el banquete del auto IX analizando su dimensión carnavalesca (donde reina la lógica del exceso y la desmesura), el papel de Celestina (ninfómana, comensal y amante del vino) y la parodia del *convivium* ciceroniano (en lugar de buscar la verdad y el bien, en el banquete los protagonistas estarían más bien interesados en el vicio y el mal). Por último, se hace referencia a «l'esprit de la faim», como la llama el autor, es decir, a esta visión del mundo que contrapone los hambrientos a los sacios y presenta la lucha para sobrevivir, ingrediente que se desarrollará todavía más en la picaresca de las décadas siguientes.

2238. IGLESIAS, Yolanda, «La prostitución en *La Celestina*: estudio histórico-literario», *eHumanista* 19 (2011), 193-208.

En el trabajo se estudia la prostitución desde una perspectiva histórico-literaria. Se analiza primero su presencia en la obra maestra española, luego se muestra cómo su autor se adhiere a la realidad social de la época retratando fielmente lo que pasaba en sus tiempos y, por último, se presentan algunas consideraciones/conclusiones acerca de su posible punto de vista en relación con este fenómeno social.

2239. KESEN, Nelly, «El tratamiento del espacio urbano en *La Celestina*», en *IX Congreso Argentino de Hispanistas* (27 al 30 de abril de 2010, La Plata, Argentina), Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2010. Actas publicadas en línea (<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas>; fecha de consulta: 20 octubre 2012).

En el estudio se analiza el espacio urbano de *LC* a partir de las descripciones que dan los personajes del ambiente y los edificios que los rodean. Al mismo tiempo, siguiendo de cerca a los planteamientos de Paul Zumthor, se intenta determinar qué relación existe entre esta ciudad imaginaria e imaginada y la sociedad representada.

2240. LIZABE, Gladys, «El concepto de ‘familia’ en *La Celestina*», en *IX Congreso Argentino de Hispanistas* (27 al 30 de abril de 2010, La Plata, Argentina), Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2010. Actas publicadas en línea (<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas>; fecha de consulta: 20 octubre 2012).

El trabajo analiza las diferentes tipologías de «familia» que se encuentran en la obra maestra española centrándose, en particular, en la «familia» prototípica, compuesta por Pleberio, Alisa y Melibea, y la *híbrida*, es decir, la de Celestina y Pármeno.

2241. LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «Celestina habla gallego: La *Comedia dos tolos amores de Calisto e Melibea* de Eduardo Alonso», *eHumanista* 19 (2011), 209-233.

El estudio se centra en el análisis de la primera traducción (muy libre) de *LC* al gallego, todavía inédita, y de su adaptación escénica y consecuente representación con el título de *A Celestina. Comedia dos tolos amores de Calisto e Melibea*. Ambas tareas se deben a Eduardo Alonso. A continuación, se incluye una entrevista con el director y traductor.

2242. LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «‘Señor, por holgar con el cordón no querrás gozar de Melibea’: la parodia del culto a las reliquias en la *Celestina*», *MLN* 127 (2012), 190-207.

El artículo analiza detenidamente el simbolismo del cordón de Melibea y señala cómo, a través de este, se presentaría una parodia del culto cristiano a las reliquias. Al mismo tiempo subraya la importancia de la hagiografía en la composición de *LC*.

2243. MINIC-VIDOVIC, Ranka. «Los elogios de Leriano y la parodia de Fernando de Rojas: una lectura sociológica», *eHumanista* 19 (2011), 234-259.

Tras ofrecer un análisis de la literatura amorosa cortesana y del papel social y la condición de la mujer en la Edad Media, el artículo se centra en el estudio de los personajes femeninos en la *Cárcel de amor y LC*.

2244. MONTERO, Ana Isabel, «A penetrable text? Illustration and transgression in the 1499(?) edition of *Celestina*», *Word & Image* 21.1 (Jan-Mar 2005), 41-55.

La estudiosa propone una lectura de los grabados de la CCM de Burgos independientemente del texto. Se centra, ante todo, en el simbolismo erótico ínsito en la acción de pasar a través de unas puertas (acción representada en la mayoría de los grabados). Estas entradas indicarían, en contra de los que han argüido que simplemente servían de marco divisorio entre dos escenas distintas y consecutivas, el punto de encuentro entre el mundo interior (cerrado, patriarcal, en defensa de la virginidad de Melibea) y exterior (representado por la alcahueta y la subversión de aquel).

2245. PAOLINI, Devid, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 33)», *Celestinesca* 35 (2011), 193-206.

En el último suplemento bibliográfico se han agregado más de 50 entradas que desde 1985 suman ya 2220.

2246. PAOLINI, Devid, «Madonna Gentile Feltria de Campofregoso, Alphonso Hordognez y la traducción italiana de *La Celestina*», *eHumanista* 19 (2011), 260-295.

Se traza, en este trabajo, una biografía de Madonna Gentile de Campofregoso, hija ilegítima de Federico de Montefeltro, Duque de Urbino, a quien Alphonso Hordognez dedicó la traducción italiana de *LC*. También se especula sobre cuándo y cómo los dos se conocieron, en qué ambientes se movieron y cuándo se comisionó la traducción al italiano de la obra maestra española.

2247. PAOLINI, Devid, «Ediciones de *La Celestina* anteriores al siglo XIX en la Biblioteca Nacional de España», *Revista de Literatura Medieval* XXII (2010), 351-359.

Un listado de todas las ediciones de *LC* que se conservan en la Biblioteca Nacional de España. En un apéndice al final se ofrece una puesta al día de algunas entradas de Penney (*The Book Called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*).

2248. PAOLINI, Devid, «Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo XV) y *Celestina*», *Celestinesca* 35 (2011), 67-84.

No obstante se siga repitiendo que las comedias de Plauto y Terencio se representaban en España a finales del siglo xv, no hay ni una sola evidencia histórica que lo pruebe. En el artículo, tras comparar la tradición dramática italiana con la castellana, se intenta explicar cómo y cuándo pudo nacer este tópico equivocado. Al mismo tiempo se subraya cómo la ausencia de tales espectáculos complica todavía más la cuestión de la génesis de *LC*, obra que se inscribe en el género dramático y tiene como modelo, entre otros, la comedia romana.

2249. PÉREZ ÁLVAREZ, Víctor, «El reloj y el tiempo en la Castilla bajo-medieval a través de la literatura», en *Castilla y el mundo feudal. Homenaje al Profesor Julio Valdeón* (eds. coord. M. I. del Val Valdivieso - P. Martínez Sopena - colab. D. Pelaz Flores), Valladolid, Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid, vol. 3, 2009, 494-502.

Breve estudio que se centra en el cambio de la concepción y percepción del tiempo en la sociedad castellana del siglo xv a través del análisis de las referencias al «reloj» en dos poemas de Juan de Mena y en *LC*.

2250. PÉREZ DE LEÓN, Vicente, «La excepcionalidad de la magia de los vínculos y el desafío de las clases sociales en *La Celestina*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 29 (2011), 265-287.

El estudio propone una lectura/interpretación de la sociedad dibujada en *LC* a través de los escritos de Giordano Bruno, en particular, los que tratan de la magia de los vínculos del Eros. Este acercamiento permitiría rastrear en la obra la presencia de estructuras comunitarias paralelas y, al mismo tiempo, la alegoría de la rémora o *Equeneis*.

2251. PUERTO MORO, Laura, «Más sobre el humor en la *Tragicomedia*. De personajes celestinescos y tipos cómicos tradicionales, entre otras cuestiones», *eHumanista* 19 (2011), 296-316.

El estudio se ocupa del humor centrándose, en particular, en los personajes que más caracterización han recibido en el cambio de *CCM* a *TCM*. La ampliación, que puede muy bien considerarse un «entremés» añadido, se habría llevado a cabo no tanto para alargar el plazo de amor entre los dos jóvenes, sino con el objetivo de cumplir con las expectativas de un público lector que pedía más diversión y entretenimiento en la obra. Se señala, además, la influencia que pudieron tener unos tipos cómicos tradicionales como, por ejemplo, los que se encuentran en la «literatura de comadres».

2252. ROJAS, Fernando de, (y «antiguo autor»). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico. Biblioteca Clásica de la Real Academia Española,

vol. 18. Madrid: Real Academia Española, 2011. 1112pp. ISBN 978-84-8109-986-7

Es esta una reimpresión de la edición crítica del año 2000 con una puesta al día de los estudios introductorios (ya reseñados por JTS en el suplemento bibliográfico de *Celestinesca* 25 [2001], núms. 1362, 1374, 1398 y 1404), las notas complementarias y del aparato de variantes.

2253. ROJAS, Fernando de, *Celestina: Calisto és Melibea tragikomédiája*, trad. de Szönyi Ferenc, Budapest, Eötvös J. Kvk., 2010. 207pp.

Nueva edición de la traducción al húngaro de *LC* (el mismo traductor, junto con Károlyi Sándor, había publicado ya en 1979 una traducción de la obra como puede verse en el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de Hungría, [http://nektar1.oszk.hu/librivision\\_eng.html](http://nektar1.oszk.hu/librivision_eng.html); fecha de consulta: 12 noviembre 2012).

2254. ŠABEC, Maja, «El papel de la enfermedad de amor en la *Tragedia de Calisto y Melibea*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18 (2012), 308-325.

En el estudio se analiza el amor entre Calisto y Melibea desde el punto de vista médico, es decir, como enfermedad de amor, causa primaria tanto del enredo como del fin trágico de la pareja de amantes.

2255. SAGUAR, Amaranta, «Influencia de la hipérbole sacroprofana bíblica sobre la interpretación y la estructura de *Celestina*», en *La tinta en la clepsidra: Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, eds. S. Boadas, et al., PPU, 15-24.

En el estudio se ofrece un análisis de las diferentes funciones que tiene la hipérbole sacroprofana para una correcta interpretación de *LC* y se muestra la influencia que tiene en la construcción de determinados episodios en la obra (como el diálogo entre la alcahueta y Melibea y el suicidio final de esta con consecuente lamento de su padre Pleberio).

2256. SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan A., *La tesitura de «La Celestina» (una aproximación)*, Praga: Universidad Carolina de Praga-Editorial Karolinum, 2012. 222 pp. ISBN 978-80-246-1918-7

Monografía general que tiene como objetivo ofrecer una introducción al estudio de *LC* y a los principales problemas histórico-literarios que la obra presenta (autoría, fuentes, interpretación, magia, prostitución y sociedad).

2257. SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio y Remedios PRIETO DE LA IGLESIA, «'Auctor', 'Autor' y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*», *Celestinesca* 35 (2011), 85-136.

Detenido análisis semántico de los términos «autor» (quien prepara un texto, ya sea suyo o de otros, para la publicación), «auctor» (quien escribe una obra y/o posee un derecho sobre ella), «imprimir» y sus derivados, que tiene implicaciones directas en la autoría de *LC*, su gestación y la fecha de sus primeras ediciones.

2258. SNOW, Joseph T., «Darkness, Death and Despair in *Celestina*: An Essay», *eHumanista* 19 (2011), 317-327.

El artículo presenta un análisis detenido de algunos pasajes de la obra con el objetivo de demostrar cómo la obscuridad, la muerte y la desesperación tienen un papel muy significativo en el desarrollo de la trama de *LC*.

2259. SNOW, Joseph T., «Have You (Over) Heard? Another Dramatic Technique In *Celestina*», en *La pluma es lengua del alma: Ensayos en honor de E. Michael Gerli*. Ed. José Manuel Hidalgo. Newark (DE), Juan de la Cuesta, 2011, 343-366.

A través de una lectura minuciosa de la obra, en el artículo se llama la atención sobre los posibles personajes «mudos» e invisibles de *LC*, es decir, aquellos cuya presencia se puede imaginar y argüir en diferentes pasajes y situaciones sin que tuvieran, en aquel mismo instante, ningún papel efectivo y activo en ella.

2260. TURNER III, Robert L. «Wresting the Scriptures unto Destruction: biblical use and misuse in *The Celestina*». *Bulletin of Spanish Studies* 87.7 (2010), 887-896.

En el artículo se analizan las referencias bíblicas y religiosas de *LC* cuyo sentido originario se ha alterado y adaptado a un nuevo contexto. A través del análisis de estas se intenta demostrar cómo la obra maestra española no puede considerarse un texto didáctico cristiano sino, al contrario, una obra subversiva.

2261. UGARTE, Xus, «Ensayo de descalificaciones y maldiciones personales en *Celestina* y en la traducción catalana de Antoni Bulbena», *Celestinesca* 35 (2011), 137-158.

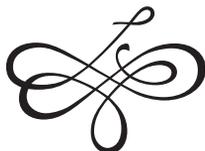
El artículo analiza los adjetivos que se emplean en la obra para atacar o despreciar a un personaje así como las expresiones amenazadoras y maldicientes. A continuación se estudia cómo este *corpus* se ha vertido al catalán en la traducción de Antoni Bulbena i Tosell.

2262. VASVÁRI, Louise O. «‘¡O, qué comedor de huevos assados era su marido!’: Further Glosses on the *Vocabulario* of *Celestina*, IV», en *La pluma es lengua del alma: Ensayos en honor de E. Michael Gerli*. Ed. José Manuel Hidalgo. Newark (DE), Juan de la Cuesta, 2011, 367-386.

Cuarta aportación al vocabulario de *LC*. Tras ocuparse de los términos «landrecillo» y «cola de alacrán» en el famoso diálogo entre Pármeno y la alcahueta en el acto 1 (*Celestinesca* 33 [2009], núm. 2053), del «dolor de muelas» de Calisto (*ibid.*, núm. 2054) y de la acepción de «desplumar» (*Celestinesca* 34 [2010], núm. 2162), la estudiosa analiza aquí la tan controvertida expresión de Pármeno en el auto 1: «¡O, qué comedor de huevos assados!».

2263. WEISSBERGER, Barbara F., «The Genesis of Paula Rego's *A Casa de Celestina*», en *La pluma es lengua del alma: Ensayos en honor de E. Michael Gerli*. Ed. José Manuel Hidalgo. Newark (DE), Juan de la Cuesta, 2011, 407-432.

El artículo trata de la pintora portuguesa Paula Rego y de cómo ha interpretado y se ha relacionado con *LC* y, en particular, con el personaje de la medianera, en su obra pictórica titulada *A Casa de Celestina*. Tras un análisis del cuadro, la estudiosa señala cómo este representa el estadio más alto de una crítica feminista en contra de una sociedad represiva que la artista había empezado ya en otras obras suyas anteriores. Por último, dedica un apartado al posible papel de Celestina como experta en el proceso de abortar.





## Normas para la presentación de originales

*Celestinesca* acepta para su publicación artículos, notas, reseñas, estudios bibliográficos y material gráfico. Como revista internacional, no sólo se dirige a lectores y suscriptores que formen parte del campo académico o universitario, sino que acoge trabajos de interés general relacionados con el ámbito de estudio de la tradición celestinesca.

Los trabajos serán revisados al menos por dos miembros del Consejo de Redacción y del Comité Científico.

Se recomienda que los artículos no superen las 35 páginas de extensión (texto y notas). Sólo excepcionalmente, y previa consulta con el editor, se podrá sobrepasar ese límite. Tanto las notas como los artículos tratarán temas y aspectos muy bien definidos, relacionados con el texto de *La Celestina* (u obras afines), su interpretación, contexto histórico, imitaciones, continuaciones, traducciones, adaptaciones teatrales, etc. Se aceptarán aproximaciones desde distintos puntos de vista críticos, literarios, estilísticos y lingüísticos; asimismo, reseñas sobre ediciones, estudios o representaciones teatrales relacionadas con los objetivos de la revista.

Los originales se presentarán por duplicado, impresos en papel, a doble espacio, y en soporte informático. En el trabajo debe constar el nombre y apellido(s) del autor, su universidad o filiación profesional, dirección postal y electrónica, y número de teléfono o fax. Igualmente, en dos lenguas, un breve resumen (unas 10 líneas) de su aportación y 4 o 5 palabras claves.

No serán aceptados trabajos con un sistema de citas no regularizado. Se recomienda el siguiente modo de citación:

a) Con nota a pie página, citando libros y artículos del siguiente modo:

**Libro:** James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986.

**Artículo en revista:** J. T. Snow, «*Celestina* (1499-1999) Medieval and Modern: Survival & Renewal of a Spanish Classic», *Medieval Perspectives*, 15 (2000), pp. 1-11.

**Artículo en libro:** Alan Deyermond, «La Celestina como cancionero», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Col.lecció Oberta, València, Universitat de València, 1997, pp. 91-105.

b) Con cita interna (Murphy 1986: 128-29; Deyermond 1997: 95).

En ambos casos, se dará al final el listado de Bibliografía. Si se ha utilizado a), repitiendo la bibliografía de las notas, con el apellido delante. Si se ha empleado b), con Apellido (fecha); por ejemplo: Murphy, James J. (1986), *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Sólo excepcionalmente, y siempre que vaya regularizado (por ejemplo, MLA), será aceptado otro tipo de citación.

Todos los trabajos y cualquier consulta han de ser enviados a:

José Luis Canet

*Celestinesca*

Dept. de Filología Española de la Universitat de València

Avda. Blasco Ibáñez, 32

46010 - Valencia (SPAIN)

correo electrónico: jose.canet@uv.es

# Celestinesca

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

NOMBRE Y APELLIDOS (Nombre fiscal)

NIF o CIF

DIRECCIÓN

POBLACIÓN

C. P.

PAÍS

CORREO ELECTRÓNICO

Me suscribo a la Revista *Celestinesca*

Particular

Institucional

OPCIÓN A Contra reembolso  (Sólo España)

OPCIÓN B Tarjeta de crédito  Tipo (Visa, MasterCard...) \_\_\_\_\_

Núm. \_\_\_\_\_ Fecha caducidad \_\_/\_\_/\_\_

OPCIÓN C Recibo domiciliado en mi cuenta corriente  (Sólo España)

Nºcuenta (20 dígitos) \_\_\_\_\_

\* Precio para suscripciones particulares 18 € y para institucionales 25 €

FIRMA

FECHA

Enviar este boletín cumplimentado a:

Revista *Celestinesca*  
Publicacions Universitat de València  
C/ Arts Gràfiques, 13  
46010 Valencia (España)

Para números anteriores al 27 dirigirse a:

Eloisa Palafox  
Dept. of Romance Language & Literatures  
Box 1077  
One Brookings Dr.  
St. Louis, MO 63130 (USA)

VNIVERSITAT  
E VALÈNCIA

Fax. 00 34 963 864 967

Tel. 00 34 963 864 115

[Publicacions@uv.es](mailto:Publicacions@uv.es)