

Celestinesca

ISSN 0147-3085



Salamanca: Pedro de Castro, 1540

IN MEMORIAM
LLOYD A. W. KASTEN (1905-1999)
GERMÁN ORDUNA (1926-1999)

Vol. 23, nos. 1-2

1999

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

ASSOCIATE EDITOR

ELOISA PALAFOX
Washington University in Saint Louis

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Univ. of Wisconsin (USA)
Manuel CRIADO DE VAL	C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)
Alan DEYERMOND	Queen Mary-Westfield College, London (UK)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago (CHILE)
Michel GARCIA	La Sorbonne (FRAN)
Jacques JOSET	Univ. de Liège (BEL)
Kathleen V. KISH	San Diego State University (USA)
Katalin KULIN	Univ. Budapest (HUN)
Eukene LACARRA LANZ	Univ. del País Vasco (SPAIN)
Adrienne S. MANDEL	Cal. St. Univ.-Northridge (USA)
Walter METTMANN	Univ. Münster (GER)
Jerry R. RANK	St. Mary's College (USA)
Christof RODIEK	Dresden (GER)
Dorothy SEVERIN	Liverpool University (UK)
Emma SCOLES	Univ. di Roma (ITAL)
George SHIPLEY	Univ. of Washington (USA)

Subscriptions in the U.K.

Geoffrey West
Hispanic Section
The British Library
96 Euston Road.
London NW1B 2DG ENGLAND

Suscripciones en España

Díaz de Santos, S.A.
c/ Maldonado, 6
28006 Madrid
FAX:91 575 55 63

Celestinesca

VOL 23	CONTENIDO	1999
NOTA DEL EDITOR		1-2
ARTICULOS Y NOTAS		
Germán Orduna, 'El original manuscrito de la <i>Comedia</i> de Fernando de Rojas: Una conjetura'		3-10
Kenneth Brown & Harm Den Boer, 'Recuerdos léxicos y temáticos de <i>Celestina</i> en la "Fábula burlesca de Jesucristo" (ca. 1675) de Abraham Gómez Silveira'		11-15
David Hook, 'Areúsa and the Neighbors'		17-20
Manuel Ferrer-Chivite, 'Cristóbal de Castillejo y los avatares de su <i>Celestina</i> '		21-33
Jesús Montoya Martínez, 'La presencia de <i>Celestina</i> en las librerías de finales del XVI (del uso y consumo de <i>Celestina</i>)'		35-42
Eloísa Palafox, 'De plumas, plumíferos y otros seres alados: Trayectoria y enigmas de una metáfora polifacética de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> '		43-60
Francisco Layna Ranz, 'Conocimiento frente a experiencia en el primer acto de <i>Celestina</i> : Una posible discordancia temática'		61-86
Marcelino Amasuno Sárraga, 'Hacia un contexto médico para <i>Celestina</i> : Dos modalidades curadoras frente a frente'		87-124
Luis Mariano Esteban Martín, 'Las dos ediciones de la <i>Tragedia Policianay</i> la actuación de Luis Hurtado de Toledo'		125-137
Henk Devries, 'Otra nota a Isaco de Coeno'		139-141
RESEÑAS		
Luis Miguel Vicente, de: Bienvenido Morros, ed. <i>La Celestina</i>		143-149
Oscar Martín, de: Itziar Michelena, <i>Algunas observaciones acerca del comienzo de 'Celestina'</i>		149-152
Raul Romero, de: <i>Celestina. A Tragic Musical Comedy</i> , adaptación de Brad Bond y Jason-Michael Fiske		152-153
Connie Scarborough, de: Leeds International Medieval Congress (1999)		154-159
BIBLIOGRAFIA		
J. T. Snow, 'Vigésimo tercer suplemento bibliográfico'		161-186
ILUSTRACIONES	15, 16, 20, 33, 34, 58, 60, 124, 138, 142, 159, 160	

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 23.1-2 (1999)

© **J. T. Snow**

**This journal is a member of CELJ
The Conference of Editors of Learned Journals**

**This issue has been produced with support from
Michigan State University's
College of Arts and Letters, and
the Department of Romance & Classical Languages**

NOTA DEL EDITOR

Yes, this double number for 1999 is late. In part, the delays are the result of some new equipment and design features (this volume number uses the Garamond Antiqua font, which replaces Palatino): all this has created a few setbacks of time. But the major reason is my extensive participation throughout 1999 in a variety of events celebrating the Fifth Centenary of the *Comedia de Calisto y Melibea*. Indeed, I am still gathering information about those many events so that a reasonably complete survey can appear in volume 24, now scheduled for the Autumn of 2000.

The state of *Celestina* studies everywhere is alive and well, and this issue reflects this happy situation: there are contributors from the US, Mexico, Argentina, England, Spain, Canada and the Netherlands. The purposes of the journal are also well-represented: the textual history of the work is updated (Orduna), aspects of the *Celestina* text are explored with great imagination (Hook, Palafox, Layna), the "prole" of *Celestina* are profiled and enrich our larger view of "la celestinesca" in two ways: Brown & Den Boer and Ferrer-Chivite in detailing the impact of the bawd in the writings of authors inside and outside of the peninsula; and Montoya and Esteban Martín in more technical ways, while Amasuno provides a medical context that illuminates the *Celestina*'s intricate tapestry of allusive language. Devries provides an "apostilla" to his earlier article (in this journal) on acrostics messages. Our reviews cover a recent monograph (Michelena), a recent edition (Morros), a recent musical adaptation (Bond & Fiske), and two recent conference sessions (at Leeds) devoted to extending the ways in which we can appreciate *Celestina*. Finally, my 23rd bibliographical supplement since 1985 rounds off volume 23, and it, too, reviews a wide variety of additions to the growing body of worldwide interest in *Celestina*.

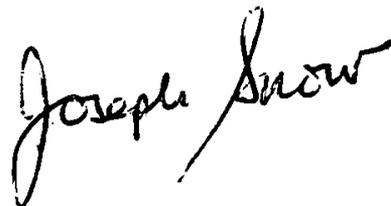
With this volume, Eloísa Palafox assumes duties as Associate Editor. Eloísa completed a Master's thesis (Georgia) and a doctoral dissertation (Michigan State, where she served two years as my editorial assistant) on the *Tragicomedia*. An example of her scholarship appears in this issue, on pp. 41-48. Joining the Board of "Corresponsales" is Prof. Eukene Lacarra Lanz

(Univ. del País Vasco) whose many merits as a *celestinista* are widely-known. A word of thanks as well to another former assistant editor, Randal Garza, whose continuing technical advice allows me to avoid always new pitfalls.

This cover of volume 23 carries the names of two men who left us in 1999: both were scholars of great distinction who, while they mainly worked outside of *Celestina* studies, nonetheless made signal contributions to it. Lloyd A. W. Kasten (together with Jean Anderson) was responsible for the *Concordance to the 'Celestina' (Burgos 1499)* (Madison: HSMS, 1976). Germán Orduna published in this journal his "*Auto → Comedia → Tragicomedia → Celestina: perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria*" (mayo 1988), and we are honored to publish one of his final pieces in this issue (pp. 3-10).

With this number, too, we bid farewell to a rich century in *Celestina* studies, and prepare to give a hearty welcome — with volume 24 — to a bright, new and auspicious one. Yet another milestone looms ahead: in 2001 *Celestinesca* completes a quarter century of its own curious life. If someone had forecast this possibility back in 1977, I might have laughed out loud. We've all come a long way since then: that imagined laughter will soon have turned into true delight.

¡Quedaos adios!

A handwritten signature in black ink that reads "Joseph Snow". The signature is written in a cursive, flowing style with a long, sweeping tail on the "w".

**EL ORIGINAL MANUSCRITO
DE LA COMEDIA DE FERNANDO DE ROJAS:
UNA CONJETURA**

**Germán Orduna (†)
Universidad de Buenos Aires
SECRET-CONICET**

En este año de 1999 se conmemoran los 500 años de la primera edición conocida de la *Comedia de Calisto y Melibea*. Dejando de lado las dudas que el colofón rehecho de Fadrique de Basilea pudiera plantear, es justo celebrar el medio milenio de la aparición en impreso de la más extraordinaria creación en prosa de fines de la Edad Media y comienzo inimitable del lenguaje dramático en lengua española.

En esta ocasión me ha parecido conveniente apuntar algunas reflexiones sobre la curiosa afirmación que cierra la 'Carta del auctor a vn su amigo':

E por que conozcáis donde comiençan mis mal doladas razones e acaban las del antiguo auctor: en la margen hallareys vna cruz: e es en fin de la primera cena. Vale.

Es bien sabido que este mismo lugar de la Carta se modifica en la versión de la *Tragicomedia*, donde leemos:

E por que conozcáis donde comiençan mis mal doladas razones, acorde que todo lo del antiguo autor fuesse sin diuision en vn auto: o cena inclusa hasta el segundo auto donde dize: Hermanos mios, etc.

En esta segunda redacción, el autor se remite a un lugar en el texto donde puede leerse "Hermanos míos," palabras de Calisto que inician el acto segundo que hoy conocemos.

Sabemos que la edición de 1499 carece del folio inicial en el ejemplar conservado. La afirmación de la Carta en el texto de la *Comedia* procede de la editada en Toledo, en 1500, primer ejemplar que da el texto de la Carta, lo que muestra la persistencia en el texto impreso, de una realidad que corresponde evidentemente a un texto manuscrito.

Si la única manera de advertir dónde comienza la continuación de Fernando de Rojas es por una cruz puesta en el margen, cabe suponer que al redactar la 'Carta del auctor a vn su amigo,' Rojas tenía ante sí un texto manuscrito que se iba a transmitir por copias, en las cuales "en la margen hallareys vna cruz" era el único medio para reconocer el comienzo del texto de Rojas.

Es curioso que las ediciones posteriores de la *Comedia* mantuvieran ese rasgo de la tradición manuscrita y sólo en la Carta de la *Tragicomedia* se lo enmendara en forma que permite suponer un texto impreso. Que sólo una cruz al margen se utilice para separar la contribución de Rojas permite también presuponer un manuscrito continuo y abigarrado donde las separaciones de un acto a otro estaban poco marcadas o no se dejaban espacios que permitieran hacer visible esa separación.

En la "Carta" de la *Comedia* leemos: "hallareys vna cruz: e es en fin de la primera cena. Vale."; lo que permite inducir que Rojas pensaba en la *Comedia* organizada en escenas. Al menos habría una primera 'cena' muy extensa, constituida por el texto del anónimo autor y una segunda 'cena' que comienza donde hay una cruz al margen, lugar que se indica más claramente en la Carta enmendada para la *Tragicomedia*:

acorde que todo lo del antiguo autor fuesse sin diuision en un auto o cena inclusa hasta el segundo auto donde dize:
Hermanos mios, etc.

Explícitamente habla en la *Tragicomedia* del "segundo acto," que quedaba implícito en la Carta publicada en la *Comedia*: "e es en fin de la primera cena"; lo que supone otras 'cenas' o autos. En el llamado Prólogo, que Rojas agrega después de las Octavas Acrósticas en la edición de la *Tragicomedia*, leemos:

quien negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda: que avn los impressores han dado sus punturas poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada

auto narrando en breve lo que dentro contenía [...].
(Valencia, 1514, Aiiii)

Podemos ver en esto que en cuanto a la inclusión de los argumentos, el mismo Rojas nos dice que es obra de los impresores, con lo que podemos inferir por un lado, que la división en autos estaba hecha en la *Comedia* manuscrita, pero no resultaba fácilmente visible en el texto manuscrito como después lo era, por la inclusión de los argumentos, en el texto impreso. El ejemplar conservado, impreso por Fadrique de Basilea tenía ya los argumentos que precedían a cada auto y además, un grabado hacía evidente la separación en autos; de ninguna manera es esta la disposición textual a que alude Rojas en la 'Carta del autor a vn su amigo.'

La edición de la *Comedia* (Toledo, 1500) sólo tiene un grabado en la portada y la separación de los autos se hace evidente por la inclusión de los argumentos y la enumeración de los personajes que intervienen en cada auto.

Pareciera como si la 'Carta del auctor a vn su amigo' que Rojas escribió para la edición de la *Comedia* manuscrita no fue revisada por Fernando de Rojas al hacerse las impresiones en letras de molde.

En lo que va de nuestro análisis podemos adelantar como observación provisoria que cuando Fernando de Rojas escribía la Carta como preliminar de la *Comedia* manuscrita, ésta era un texto continuado en el que sólo alguna leve indicación — como podría ser la enumeración de los personajes que intervenían en el auto — servía de indicador del comienzo de un nuevo acto. De otra manera no hubiera sido necesaria la inclusión de una cruz en el margen; además, esos actos carecían del argumento previo que Rojas nos dice que incluyeron los impresores.

La tradición manuscrita de la *Comedia* ha sido puesta de manifiesto con la publicación en 1990 del ms. de la Biblioteca de Palacio n° 1520, hecho por Charles B. Faulhaber [*Celestinesca* 14.2, 3-39]. La escuela de Roma, que trabaja desde hace más de una década en la edición crítica del texto de la *Comedia* y el de la *Tragicomedia*, era la destinataria inmediata del descubrimiento publicado en 1990. Patrizia Botta y Francisco Lobera han trabajado intensamente sobre el fragmento de Palacio y publicaron sendos estudios en el *Boletín de la Real Academia Española* en 1993, a lo que se sumó el facsímil del manuscrito. En años posteriores, uno y otro han vuelto sobre el tema con aproximaciones más afinadas. En 1997 se publicaron en Valencia las comunicaciones a unas Jornadas sobre el tema — «Cinco siglos de *Celestina*: aportaciones interpretativas» —, entre las que destacamos a nuestro propósito las de Patrizia Botta y Juan Carlos Conde.

El consenso general destaca la importancia del manuscrito de Palacio 1520 (= *Mp*) para la restitución del texto de la *Comedia*: sus lecciones manifiestan un texto de un estadio anterior y con excelentes datos frente a los tres conocidos hasta 1990; es decir, el estado de los tres impresos: el de Burgos, 1499 (*B*), Toledo, 1500 (*C*) y Sevilla, 1501 (*D*). A estos estudios minuciosos, en los que se aplica la mejor técnica ecdótica, quiero ahora agregar algunas observaciones siguiendo el enfoque que he adoptado en lo anteriormente expuesto.

Cuando Francisco Lobera estudia en 1993 "El manuscrito 1520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*," advierte que el texto que nos transmite *Mp* es muy próximo al del texto de la *Comedia* transmitido en las tres ediciones conocidas, "pero con numerosísimas variantes léxicas y, sobre todo, sintácticas y estilísticas, desplazamientos, supresiones y añadidos que, en su conjunto, no pueden ser simples variantes de copia, sino que a todas luces son variantes de redacción."

Juan Carlos Conde, en su trabajo de 1997, ofrece también, en las conclusiones, un balance del cotejo de Palacio 1520 con la tradición impresa: "el alto número de errores de copia, puramente mecánicos, las deficiencias en la transcripción de nombres propios y muchos otros defectos que se alternan en nuestro manuscrito, con lecturas llamativas por su calidad textual hacen preciso postular una gran vitalidad en esta rama de la tradición textual de la *Celestina*, rama que podemos considerar sin grave riesgo de error representación de una fecunda — aunque breve en el tiempo, desplazada pronto por la tradición impresa — transmisión de la obra, de la cual sólo nos queda este representante" (185).

Lobera al estudiar *Mp* y la tradición impresa toca otro tema importante en la consideración del manuscrito de Palacio y apunta una serie de propuestas sobre la procedencia del ms.: (1) Pueden ser "papeles del antiguo autor" de que habla Rojas (autógrafo o su copia); (2) copia derivada del auto del antiguo autor, diferente de los papeles que llegaron a Rojas; (3) un autógrafo — borrador del texto de Rojas; (4) una copia revisada por Rojas; (5) una copia más o menos mediata de la *Comedia* de Rojas (en una versión no definitiva); (6) copia de una edición perdida (no *descripta*, es decir, de una rama distinta de las ediciones conocidas); o (7) copia de una de las ediciones de la *Comedia* o la *Tragicomedia* que ha llegado hasta nosotros. Las cuatro primeras propuestas han sido desechadas por la crítica; las tres restantes están en evaluación.

En la conferencia escrita por Lobera y Botta para el Seminario de Soria (1995) titulada "El texto de *Celestina*" se vuelve a presentar el problema del ms. 1520 y los niveles redaccionales conjeturables en el proceso de génesis

de la obra. Botta supone que *Mp* es representante de una *Comedia* originaria (la llama *Ur-Celestina*), de tradición manuscrita, con rasgos distintos del texto de tradición impresa.

Sin entrar en el amplio marco de datos con que se lleva adelante la discusión sobre el problema de la ubicación estemática del manuscrito de Palacio, queremos aportar esta nuestra línea de trabajo que se basa en los tres lugares aducidos al principio, es decir, la primera forma y la corrección hecha en la Carta, la alusión a la intervención de los impresores en la redacción del argumento de cada acto, y la inspección del manuscrito de Palacio.

Parece oportuno recordar que el manuscrito de Palacio aparece transcrito por dos manos y termina fragmentariamente al final de uno de los folios de copia, en pleno parlamento de Pármeno, cuando describe a Calisto la vieja casa de Celestina. Botta sostiene (1997) que todos los indicios apuntan a que el manuscrito de Palacio, originalmente, contenía la *Comedia* completa, que en esa fase textual no incluía la Carta ni los Acrósticos.

El texto manuscrito comienza después de un anagrama del nombre de Cristo (*Ihs*), que era comienzo corriente de una copia, después del cual se lee:

Síguese la Comedia de Calisto y Melibea conpuesta en reprehension de los locos enamorados que vencidos en su deshordenado apetito a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Asimesmo fecha en aviso de los engaños de las alcauetas y malos y lisonjeros seruientes.

A este epígrafe sigue el conocido argumento general. Se incluye el encabezamiento, Argumento, y se lee:

Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda criança, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso en el amor de Melibea, muger moça, muy generosa, de alta y sereníssima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada. Por solicitud del pungido Calisto, vencido el casto propósito della — entreveniendo Celestina, mala y astuta muger, con dos servientes del vencido Calisto, engañados y por ésta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleyte — vinieron los amantes y los que les ministraron en amargo y desastrado fin.

Concluye el Argumento con estas palabras que merecen nuestra atención:

Para comienzo de lo qual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno, donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea.

A continuación en una misma línea se escribe: "Calisto y Melibea. comienza Calisto" y a continuación, en el folio siguiente: "Calisto. en esto veo Melibea la grandeza de Dios." Y continúa por 7 folios el texto conocido del Aucto I hasta el final fragmentario en el parlamento de Pármeno.

Obsérvese cómo el argumento general termina con una frase que introduce el insólito y brusco comienzo del acto primero ("En esto veo Melibea la grandeza de Dios") con una redacción que elude toda referencia espacial ("dispuso el adversa fortuna lugar oportuno donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea"). Podrá conjeturarse que el mismo Rojas escribió el Epígrafe y el Argumento general como textos introductorios apropiados para el comienzo "in medias res" del auto primero.

La serie de observaciones que hemos realizado nos lleva a una posición próxima a la propuesta de Botta (1997), quien supone que el manuscrito de Palacio es muestra de una fase manuscrita de la obra en que circuló totalmente anónima (y no semi-anónima como la fase impresa de la *Comedia*), sin prólogos del autor ni epílogos.¹

Por nuestra parte, sostenemos que el Epígrafe y Argumento General que hemos comentado poco antes, corresponden a la fase manuscrita, y son obra de Rojas.

Es oportuno recordar aquí la opinión expuesta por Marcel Bataillon en 1961 en su importante estudio, *La Célestineselon Fernando de Rojas*, donde analiza agudamente los textos liminares de la *Comedia* y conjetura que el folio perdido de la edición de Burgos 1499, pudo contener el Epígrafe y el Argumento General, y señala el mismo final del Argumento que hemos destacado antes ("donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea") y se pregunta Marcel Bataillon: "Ceci ne témoignerait-il pas l'état primitif du texte, où les arguments particuliers de chaque acte n'existaient pas?"

Y a continuación, como en este trabajo mismo se hizo independientemente, Bataillon acude al texto del Prólogo incluido en la *Tragicomedia*, donde Rojas se refiere a la intervención de los impresores en la inclusión de los argumentos de cada acto, lo que Rojas reprueba como recurso

¹ Agradezco a Patrizia Botta su rápida respuesta a mis requerimientos bibliográficos.

no utilizado por los antiguos escritores. Nada dice en cambio Rojas del Argumento General porque sí era común incluirlo. También Stephen Gilman en un trabajo especial sobre los argumentos de *Celestina* (1954) hizo observaciones coincidentes y llegó a pensar que el 'Argumento de toda la obra' había sido escrito por el primer autor anónimo. Lo curioso es que Bataillon que, como es obvio, no pudo conocer *Mp*, llega a conjeturar la existencia de una impresión anterior a la de Burgos donde el Argumento General apareciera encabezando la edición, pero sin los argumentos de cada acto.

Como Bataillon y Gilman, he comenzado por dar crédito a las aserciones de Fernando de Rojas en los paratextos que aparecen en la tradición impresa de la *Comedia*; pero nos sorprende la remisión a una señal al margen como posibilidad de reconocer el comienzo del acto segundo de la *Comedia*, sobre todo cuando en la versión de la *Tragicomedia* se corrige la referencia con indicación que remite ya a un texto impreso.

Nos interrogamos sobre esta anomalía de que una Carta agregada al texto impreso parezca remitir a un texto de presentación manuscrita. El testimonio reciente del manuscrito de Palacio agrega nuevos elementos de juicio que nos permiten proponer las siguientes conclusiones:

1. Rojas no intervino en la tradición impresa de la *Comedia* de la que proceden Toledo, 1500 (C) y Sevilla, 1501 (D), quizás tampoco en Burgos, sobre la que no abrimos juicio por falta de los textos liminares;
2. *Mp* copia un texto que se inicia con el epígrafe ("Síguese la *Comedia*") y el argumento general; prescinde del argumento del acto primero y entra directamente al diálogo poniendo: "Calisto y Melibea. comienza Calisto";
3. La disposición del texto de *Mp* no se corresponde con la tradición impresa;
4. Rojas achaca a los impresores el "poner rúbricas y sumarios al principio de cada auto"; pero nada dice del Argumento General;
5. El Argumento General introduce directamente al diálogo dramático aludiendo al lugar ("dispuso la adversa fortuna lugar oportuno"), lo que podría atribuirse a un estadio primitivo de la *Comedia* (coincidimos en esto con Gilman y Bataillon). Conjeturamos que pueda ser obra de Rojas que vio en el Argumento una manera de introducir el parlamento inicial de Calisto;

6. El *Mp* reflejaría el estado primitivo del texto en su fase manuscrita (Epígrafe + Argumento General + diálogo de comienzo ex-abrupto). Coincidimos en esto con Botta; y
7. Rojas es el autor del Epígrafe y el Argumento General;

He querido exponer brevemente estas mis reflexiones sobre este asunto tan interesante y dejar espacio para la posible intervención de colegas especializados en *Celestina* que seguramente nos enriquecerán con sus propias reflexiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bataillon, Marcel, 1961. "*La Célestine*" selon Fernando de Rojas. Paris, Didier, esp. p. 15.
- Botta, Patrizia, 1993. "La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales. I," *Boletín de la Real Academia Española* (enero-abril 1993), 25-50.
- , 1993. "La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales (cont.)," *ibid* (mayo-agosto 1993), 347-367.
- , 1995. "Ancora sulla genesi e paternità de *La Celestina*," *Cultura Neolatina*, 55, 269-283.
- , 1997. "El texto en movimiento (de *La Celestina* de Palacio a *La Celestina* posterior)" (Actas del Curso de Valencia, 25-29 marzo, 1996), en *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán & J. L. Canet. Valencia, Universidad, 135-159.
- Conde, Juan Carlos, 1997. "El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y *La Celestina*: balance y estado de la cuestión", en *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán & J. L. Canet. Valencia, Universidad, 161-185.
- Gilman, Stephen, 1954. "The 'Argumentos' to *La Celestina*," *Romance Philology* 8.2, 71-78 (incluido en el Apéndice B de *The Art of 'La Celestina'*, Madison: U Wisconsin P, 1956, 212-216).
- Lobera Serrano, Francisco J., 1993. "El manuscrito 1520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*," *Bol. de la Real Academia Española* (enero-abril 1993), 51-67.

RECUERDOS LEXICOS Y TEMATICOS DE *CELESTINA*
EN LA "FABULA BURLESCA DE JESUCRISTO" (CA. 1675)
DE ABRAHAM GOMEZ SILVEIRA
(AREVALO 1656 - AMSTERDAM 1741)

Kenneth Brown
University of Calgary
&
Harm Den Boer
Universiteit van Amsterdam

La lista de judeoespañoles y/o judeoportugueses lectores de *Celestina* se aumenta ahora con la figura de Abraham Gómez Silveira (= AGS), nacido católico y de nombre de pila Diego en Arévalo, provincia de Ávila, en 1656, y muerto judío en Amsterdam en 1741.¹ Abraham *quondam* Diego llega a los Países Bajos del Norte en su temprana juventud cuando cuenta apenas quince años. Dentro de poco se hace circuncidar y luego hace sus tefilines o Bar Mitzvah y así entra en el seno de la comunidad judeoportuguesa de Amsterdam. Le ayuda con su educación mosaica la corporación benéfica Abi Yetomim, 'Padre de los Huérfanos,' y queda ahí como alumno durante seis años (1671-1676/77). Al graduarse a los veinte años, ya tiene una formación intelectual en el estudio de Talmud, Torá y hebreo equivalente al de un rabino. Y muy posiblemente lo fuera.

A fines de su vida, en 1737, firma «el Doctor Silveira» en uno de sus mss. polémicos. En 1676 AGS está localizado en la academia literaria amstelodama del Divino Temor, y ese mismo año es él invitado a presentar un

¹ Kenneth Brown y Harm Den Boer, *Abraham Gómez Silveira (Arévalo, prov. de Ávila, Castilla 1656 - Amsterdam 1741), el Quevedo sefardí. Estudio preliminar, obras líricas, vejámenes en prosa y verso, y documentación personal*. Kassel: Reichenberger (en prensa).

sermón para festejar la abertura del templo de los templos, Kahal Kadoš, eminente edificio del Barroco tardío que aún agracia el Visserplein de la gran urbe holandesa. El resto de su larga vida, Abraham vive entre Amberes y Amsterdam, ejerciendo como comerciante, tal vez como rabino, y escribiendo cuantiosos tratados polémicos en pro de la religión mosaica.

AGS es otro de aquellos autores de la diáspora sefardí que evidencia una creatividad secular ibérica al lado de la religiosa, afín a la ortodoxia judía. Además de su docena de opúsculos polémicos a favor del judaísmo, que han quedado en forma manuscrita, también es autor de un cancionero petrarquesco del amor, humor y sufrimiento más allá de las cárceles secretas de la Inquisición, un par de romances burlescos (que asimismo son vejámenes de academia), otro vejamen, esta vez impreso, poesías de desengaño y expiación, y correspondencia personal.

AGS era un lector asiduo de *Celestina*, tanto que apropia fraseología y temática que proviene de la obra maestra para su «Fábula burlesca de Jesucristo». La apropiación aparenta ser un ejercicio mnemotécnico, de memorística, acaso fruto de una pasión de lector por la deslumbrante prosodia que Fernando de Rojas *et alia* habían redactado desde hacía casi doscientos años. No es de extrañar esta preferencia por la literatura secular española entre los exiliados sefardíes de Amsterdam. En el inventario de la impresionante biblioteca del rabino Samuel Abás de Amsterdam, así preparado para la venta en subasta pública en 1693, consta un ejemplar en octavo de *Celestina*.²

² Ejemplar único de la Herzog August Bibliothek (= HAB), Wolfenbüttel, Alemania. Sign. Bc Sammelband 13 (1). Gracias a una beca de investigación concedida por el DAAD (otoño del 1998), K.B. pudo llevar a cabo una consulta completa e *in situ* de los fondos de la HAB. Para otro lector sefardí de *Celestina*, véase K. Brown, "A Seventeenth-Century Sephardic Reader's Negative Evaluation of *Celestina*," *Celestinesca* 18.2 (Otoño 1994), 151-154.

La «Fábula» es de una extensión de 586 vv. y existen por lo menos cuatro copias manuscritas de su época.³ Aunque lleva fechas de 1720 y 1723 en dos ramas de su genealogía manuscrita, opinamos que tales fechas representan las de una *recopilatio* tardía y que el poema es obra de la juventud de AGS, cuando un descaro ibérico se mezclaba con su eufórica adhesión religiosa en los salones de una academia literaria 'judaizada.' Tanto Jesucristo como Sabatai Seví (el falso mesías de Esmirna 1626-1676) eran para los escépticos en la Comunidad sefardí de Amsterdam unos apicarados sinvergüenzas que habían engañado a la humanidad. A partir de la fecha de defunción de Sabatai Seví han de datarse los dos romances burlescos, que comparten tanta fraseología común.

Volviendo empero a la «Fábula», ahí se cuenta una historia de tipo picaresco que empieza por contar el nacimiento infame de Jesucristo. Genéricamente hablando, la obra se adscribe al vejamen de academia, donde el satirizado es Jesús. El poeta insinúa que su madre era una prostituta ("Érase una mujer de buena vida, / de todos adorada, y pretendida, / donde al más alentado / por su dinero daba su recado" [vv. 49-52]) y que su padre era el típico marido sufrido. El niño asimismo era un perezoso que no quería nacer. Cuando viene por fin al mundo, y tras tratar "como a negros" a los tres reyes magos (v. 142), la primera acción que emprende es perseguir los favores de la ninfa Magdalena. Ella quiere venderse cara, pero al fin el niño logra satisfacer sus deseos. Así tras presentar a nuestro protagonista como un pícaro lascivo, el poeta narra cómo "fue a dar en santo" (v. 322), revelándose el Mesías. Hay un diálogo entre Jesús y los judíos que le rebaten todos sus argumentos. Jesús entonces se encoleriza y el clímax del poema se presenta cuando amenaza a los judíos con la Inquisición española. Los judíos consideran que la Inquisición no es una venganza de Jesús, sino un castigo de Dios al pueblo de Israel por tenerlo en el olvido. La fabula burlesca termina con una irónica y burlesca narración del ocaso de la vida de Jesús.

Los recuerdos léxicos y temáticos de *Celestina* se hallan entre los vv. 217-230 del romance burlesco, en una escena donde la Magdalena huye de Jesús, su amante pretendido que anda económicamente "pelado":

³ Los mss. son los siguientes: MS. 581, Bibliotheca Rosenthaliana, de la Universidad de Amsterdam; MS. EH HS48 A23, de la Jewish National University Library, The Hebrew University, Jerusalem, pp. 410-434; EH15 F A4 (JNUL); y un cuarto manuscrito es mencionado por M. Steinschneider en *Hebräische Bibliographie* (Berlín), III Band, n° 17 (sept.-oct. 1860), parte 3ª, p. 90, entrada n° 756, quien a la vez cita del catálogo de Dirk Cornelis van Voorst (1752-1833), *Catalogue raisonné de la précieuse collection de manuscrits et d'autographes de MM. D.-C. Van Voorst, père et J.-J. Van Voorst fils. Cette collection sera vendue le 27 janvier 1860 et les jours suivants à Amsterdam par le libraire Frederik Muller* (Amsterdam, 1860).

Con la oreja de un palmo le escuchaba,
 y, aunque dello gustaba,
 sin oír otra cosa
 al punto puso pies en polvorosa;
 ligera puso, mostrándole la cola,
 haldas en cinta, y escurrió la bola,
 pues tanto, al fin, volaba
 que iba la nimfa que se las pelaba;
 quando el amante ciego
 vio que tomaba las de Villadiego
 dexando a buenas noches su esperanza,
 partió tras ella, y veloz la alcanza,
 porque era un dios de ingenio tan profundo
 que alcanzó todo quanto vio en el mundo.

Dos giros léxicos (vv. 222 y 226, respectivamente) — "las haldas en la cinta" y "tomaba las de Villadiego" —, en esta descripción burlesca de la no muy santa Magdalena que abandona al pretendiente lascivo, tienen su origen en *Celestina*, acto 12, cuando Pármeneo y Sempronio, en un *acto* antiheroico cuando menos, están listos para huirse de cualquier alboroto mientras esperan a Calisto, que está pasando amores en el lecho de Melibea: [Pármeneo] "O si me viesses, hermano, cómo stoy, plazer avrías; a medio lado, abiertas las piernas, el pie izquierdo adelante puesto en huyda, las haldas en la cinta ... " y [Sempronio] "Apercíbete, a la primera boz que oyeres, tomar calças de Villadiego."⁴ *Celestina* y *Don Quijote* se fusionan aquí como las obvias fuentes de estos versos, ya que Cervantes escribía los célebres versos de cabo roto bajo la persona *Del Donoso, Poeta Entreverado, a Sancho Panza y Rocinante*: «Soy Sancho Panza, escude- / del manchego don Quijo- ; / puse pies en polvo- , / para vivir a lo discre- ; / que el tácito Villadie- ...». ¿Pero son éstos meros casos de memorística casual o más bien un intento estilístico a propósito? Tendemos hacia la última conclusión.

Abraham Gómez Silveira, joven autor judeoespañol oriundo de Arévalo, estudiante de los textos sagrados a la vez que disfrutaba de la mejor literatura española de todos los tiempos, conecta en su «Fábula de Jesucristo» la prostitución y el discurso pornográfico aprendidos en *Celestina* para cualificar las relaciones entre María Magdalena y Jesús. Además la cobardía y la picardía aprendidas en *Celestina* se emplean para cualificar el comportamiento despreciable del falso mesías. Pero a la vez se destaca aquí una pasión por las

⁴ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. D. S. Severin, Madrid: Cátedra, 1987.

impropiedades del texto imitado. Aunque AGS coteja dos expresiones de *Celestina* para describir una escena deshonesta, vil y cobarde, es evidente que disfrutaba de su lectura ya que la exuberancia léxica que demuestran sus versos locuaces no puede menos que señalar una devoción *ortodoxa* a la literatura imitada. Este autor sefardí de fines del siglo XVII, comerciante, acaso rabino, y lector de *Celestina*, al articular tantas irreverencias en verso, no dista tanto del apicarado genio que guiaba la confección de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. En nombre del judaísmo ortodoxo, repudia el escandaloso comportamiento de dos individuos (Jesús y Sabatai Seví) que él consideraba falsos mesías, pero a la vez demuestra un encanto hacia una literatura de diversión y entretenimiento que difícilmente se aceptaba en el Siglo de Oro como literatura edificante. De ahí una contradicción típica de la censura: los mismos censores gozan de la pornografía antes de luego censurarla.

Sempronio se va a casa de celestina: a la q̄l reprehēde por la tar
 dáça: ponese a buscar q̄ manera tomē en el negocio de calisto cō
 melibea. En fin sobreuene Elicia. Vase celestina a casa de Ple-
 berio: queda sempronio y elicia en casa.

Sempronio.

Celestina.

Elicia.



Acto III. Toledo: Juan de Ayala, 1538.

de los experimentados (como suele decir) se levantan los areros / abre
 esta puerta y entremos en casa: q̄ es vergüenza d̄ los q̄ a tal hora no v̄ie
 r̄e puestas en la calle: q̄ a tu traso segū va enojado: por d̄mas esta noche
 sera esperalle (Tra) no se ōde yz me pueda pa q̄ p̄oga en obra aq̄llo
 q̄ por c̄turio me fue rogado: pues todo este becho d̄ mí lo c̄ofia. Si va
 mos luego seriamos conocidos e seria dar materia q̄ q̄l q̄er entēdiese
 este n̄fo camino: a su casa me voy a esperar a crem̄z a los otros por q̄ c̄o
 menos trabajo nos íntemos: élo d̄mas c̄o r̄eto voy: por q̄ t̄ íb̄ie me ha su
 ccedido: yo d̄xo a q̄llas mugeres b̄ie a medr̄tadas / por ōde pienso q̄
 otro día no carecerá d̄ temor pa hazer la estada q̄ oy b̄a becho: allēde
 desto no ygnorará pa q̄nto soy: empo q̄ ōrdē buscar pa salir d̄lo q̄ d̄s
 cho tēgo en n̄gna m̄era p̄lar puedo por q̄ el otro s̄ido auisado no es
 menos q̄ le p̄dra a p̄to: e tendra m̄era pa hazer me pagar lo d̄ic̄o
 empo viniēdo a su noticia yo le bare entēder q̄ lo auia con claudio el
 criado de caldoso e no c̄el poniēdo algunas ofertas del arte e d̄sta ma
 nera antes a mi s̄ad tēdra conmigo q̄ no gana d̄ resir: e yo podre mas a
 saluo hazer lo q̄ a este mí negocio e honra c̄uene: tom̄do lo mas d̄
 cuydado.

¶ Argum̄to del v̄igesimo aucto.

Quisto yēdo c̄o s̄osa e tristā al buerto d̄ pleberio a v̄istara meli:
 beca q̄ lo estaua esperādo e d̄ella lucrecia: cuēta s̄osa lo q̄ le ac̄o
 cio c̄o arcusa. Estādo calisto d̄tro d̄l buerto c̄o melibea: viene Trafo
 e otros por m̄adado d̄ c̄turio a c̄plir lo q̄ auia p̄metido a arcusa e a
 Ellicia: a los q̄les sale s̄osa: e oyēdo calisto desde el buerto d̄ d̄e esta
 na c̄o melibea el ruydo q̄ traȳ: quiso salir fuera. La q̄l salida succau
 sa q̄ sus días pereciesen: por q̄ los tales este don reciben por galar
 don: e por esto ban de saber desamar los amadores.

Sosa Tristan Calisto Melibea Lucrecia



11

AREÚSA AND THE NEIGHBORS

David Hook
King's College London

Recent studies of medieval prostitution and its regulation have confirmed the importance of a knowledge of the contemporary legal and administrative context in understanding not only the general situation presented in *Celestina*, but also specific textual details. The connection between this context and textual points such as Celestina's caution on approaching Areúsa's house with Pármeno in Act VII ("entremos quedo; no nos sientan sus vezinas" [p. 370]),¹ and Areúsa's fear, ostensibly that the neighbours will tell her absent lover if she betrays him with Pármeno ("tengo vezinas embidiosas; luego lo dirán" [p. 375]), but possibly also of denunciation to the authorities, has been pointed out in separate articles by María Eugenia Lacarra and Alan Deyermond.² As publication and study of the fifteenth- and sixteenth-century municipal records of Spanish communities progresses, further cases of regulation of the trade in sexual services will continue to emerge which may cast further light on such aspects of *Celestina*. For example, to the instances of municipal control of prostitution already noted by Lacarra may be added that of Zamora, where a payment due to the council in 1500 implies

¹ Quotations are from the edition by Peter E. Russell, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Clásicos Castalia, 191, Madrid: Castalia, 1991.

² Lacarra, "El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*," in *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet, & J. L. Sirera (Valencia: Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 1992), pp. 267-278, at 275; id., "La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas," in *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*, ed. I. A. Corfis and J. T. Snow (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993), pp. 33-78; Deyermond, "Female societies in *Celestina*," in *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*, pp. 1-31, at 12.

a recent move to relocate the local prostitutes; it is not, however, clear from the document whether the proposed residence had actually materialised.³

De Risudo, vesino del Arraval de la Feria desta dicha çibdad, mill mrs. de fuero de un suelo que la çibdad le aforó para faser en él aposentamiento para las mugeres de mançebía, a pagar por el dicho día.

Another aspect of the problem is illustrated by an entry in the unpublished *actascapitulares* of the council of Ayamonte, Huelva, for Tuesday 4 April 1571 (Archivo Municipal de Ayamonte, legajo I, f. 74v):⁴

Sobre mugeres de amores.

este dia se dio petiçion por *juan marty*n moriel y otros vezinos diziendo que las mugeres *que* estan en las casas de gonçalo martin son de amores y traen perjuyzio morar alli probeyose que se vayan a salir a otra parte dentro en treinta dia[s] so çierta pena.

Fourteen years later, at its meeting on Friday 24 May 1585 (AMA, legajo II, ff. 18v-19r), the council returned to the same topic:

En este cabildo se trato y confirio sobre que las mugeres publicas no esten en la parte y lugar donde de prezente estan y por yvitar muchos ynconvinientes y desensias que suele aver en cazos semejantes por que es pasaje de la mas parte del lugar y prosesiones y el santisimo sacramento se acuerda que para que se busque parte y lugar mas comoda para onde esten se deputa que lo vean y den orden a buscarles el sitio y casas /19r/ onde vivan las dichas mujeres a los señores francisco uaselo y *juan* de savalla.

³ Manuel Fernando Ladero Quesada, *La ciudad de Zamora en la época de los Reyes Católicos. Economía y gobierno* (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos 'Florián de Ocampo', & Diputación de Zamora, 1991), p. 351. The entry is in the «Fueros cobrados por el concejo de Zamora, Año 1500» (Archivo Municipal de Zamora, Legajo 17, documento 16).

⁴ My transcription, with contractions resolved in italics. I am grateful to the Excmo. Ayuntamiento de Ayamonte for permission to consult the early records in the Archivo Municipal, and to the staff of the Archivo for their kind assistance. My research there was supported by a grant from the the Research Fund of the School of Humanities of King's College London, for which I record my appreciation.

Complaints from residents, then as now, were an important source of action by municipal authorities to control prostitution. This may also explain Celestina's remark about being reassured by the fact that Areúsa's neighbours are talking to her ('hasta tus vezinas me parescen bien y se me alegra el corazón cada vez que las veo, porque sé que hablan contigo', p. 375): since Areúsa is evidently still found socially acceptable, her activities cannot yet have been discovered. The question naturally arises from this of how long Areúsa has been resident at her present independent establishment; may Celestina not be the only character in the text to have moved house recently? Despite their ostensible concern with the status of domestic servants, one wonders whether the strongly emphatic nature of Areúsa's assertions in Act IX concerning her independence, and her apparent need to seek Celestina's approval for this ('Por esto, madre, he quesido más vivir en mi pequeña casa', Russell, pp. 416-17, followed by Celestina's reassuring reply 'En tu seso has estado. Bien sabes lo que hazes', p. 417), may be relevant to this question. A similar consideration may arise from the fact that, in the *Tragicomedia*, Sosia has to inform Tristán of the identity of the resident of the house which Elicia is entering when he sees her going to visit Areúsa (indicating, incidentally, that the latter's dwelling must therefore be visible from Calisto's house: Act XIV, p. 516).

Another aspect of prostitution encountered in *Celestina*, and noted in recent studies, is the question of the succession in, or transmission of, this activity.⁵ A municipal ordinance, passed on 6 March 1499 by the council at Valladolid, attempts to control the recruitment of women into prostitution by forbidding their residing with known prostitutes:⁶

Que ninguna ramera nin muger enamorada tenga moça nin muger, nin bivan con ellos.

Otrosy ordenaron que ninguna ramera ni muger enamorada, públicamente sea osada de tener mugeres e moças, so pena de çient açotes e que ninguna moça nin muger, de fasta quarenta annos, sea osada de bivar con las dichas rameraz e mugeres enamoradas, so la dicha pena.

⁵ Lacarra, "La evolución," p. 46; Deyermond, pp. 17-18.

⁶ *Libro de Actas del Ayuntamiento de Valladolid, Año 1499*, transcribed by Fernando Pino Rebolledo, Publicaciones del Archivo Municipal de Valladolid (Valladolid: Ayuntamiento, 1993), p. 69, no. 146.

One is reminded of the youthful residents of Celestina's house when her activity was at its height, as described both by Pármeno in Act I ('muchas moças, destas sirvientas, entravan en su casa', Russell p. 242) and Celestina herself in Act IX ('nueve moças de tus días, que la mayor no passava de deziocho años y ninguna havia menor de catorze', 417). The Valladolid ordinance, contemporary with the first known edition of the *Comedia*, may indicate, in its reference to the age after which women's residence was not to be controlled, that an important point is being made in the allusion by Celestina to the age of the *moças* in her former establishment quite apart from that of its obvious significance in sexual terms.

Further documentary evidence may well assist in clarifying these and other points; a problem with later sixteenth-century material is, of course, in assessing how far it is relevant to the circumstances pertaining towards the end of the previous century.



Centurion, Areúsa, Elicia. Maurice L'Hoir (1943).

CRISTOBAL DE CASTILLEJO Y LOS AVATARES DE SU CELESTINA

**Manuel Ferrer-Chivite
University College-Dublin**

Uno de los objetivos que se propuso y que, como sabemos, viene realizando desde hace algún tiempo¹ el infatigable y laborioso editor de esta *Celestinesca*, es un índice recopilatorio de cuantas citas, referencias y comentarios se han hecho a y de *Celestina* a lo largo de toda la literatura y crítica posteriores. La información que sigue es mi propósito de contribuir con mi granito de arena en esa línea, amén de aprovechar la ocasión para algún pertinente comentario sobre la obra y el autor que en esta ocasión me ocupa.

De los más tempranos en recordar a Celestina citando sus rasgos y trapacerías fue Cristóbal de Castillejo, autor bastante más olvidado — y cuando no olvidado, no todo lo justamente tratado — de lo que debiera y se merece. Que se sepa, la primera edición conocida de su *Sermón de amores* — aparecida, entiéndase, como anónima — data de 1542, de acuerdo con el ejemplar que obra en la British Library.² En su portada, se lee: «*Sermon de amores | del maestro bue[n]tala[n]- | te llamado fray Ni- | del de la orden dl | fristel. Agora | nueuamente | Corregido y enme[n]dado | Año de. M. D. xlii.*», sin pie de imprenta ni lugar. Que en la misma aparezca ese «nueuamente corregido y enmendado» ya nos sugiere la existencia de una anterior edición en la que hubieron de darse cuanto esas correcciones y enmiendas suponen, y algún dato más hay que nos asegura de ello.

Este texto de 1542 [desde ahora 42] está montado, todo a lo largo de él y sin excepción alguna, sobre quintillas de pie quebrado — métricamente,

¹ J.T. Snow comenzó su labor con "Hacia una historia de la recepción de Celestina, 1499-1822," *Celestinesca* 21 (1997), 115-172.

² Lleva signatura C.63.g.29,y puede verse facsímil en Arthur L.-F. Askins, ed., *Pliegos poéticos españoles de la British Library, London (Siglo XVI)*, Madrid, Joyas bibliográficas, 1989, 4 vols. El facsímil en vol. 1.

estrofa de cuatro octosílabos con un tetrasílabo final—; ello no obstante, dicho texto se cierra, sin más, en fol. xx^v, con tres octosílabos tras los que se lee «¶ Fin.», dejando, así, abruptamente trunca la correspondiente última quintilla.³ Anomalía que ya observó Foulché-Delbosc cuando transcribió una copia manuscrita de esa edición⁴ y que atestiguó en nota diciendo: «L'exemplaire de l'édition originale [...]était donc incomplet; les vers [...]se trouvaient sur le dernier feuillet, qui manquait à cet exemplaire». Supuso bien que «l'édition originale [...]était donc incomplet» pues que así lo atestiguaba la copia manuscrita de que se servía, pero no tan bien que «le dernier feuillet [...]manquait à cet exemplaire». Si hubiera podido ver esa 'édition originale' con cuya copia trabajaba — es decir, el ejemplar de la BL—⁵ habría comprobado que el mismo, bajo los últimos versos truncados y ese «¶Fin.» presenta un grabado dejando, además, el resto de la hoja — más de la mitad — en blanco, lo que le hubiera asegurado de que nadie había arrancado un 'dernier feuillet' o, lo que es lo mismo, que no era ese 42 el ejemplar mutilado sino un anterior original — una especie de *Ur-Sermón*, digamos — fuente y modelo del tal 42 y que el primero se limitaba a reproducir.⁶

Añádase que leyendo los vv. 2687 a 2800⁷ de este *Sermón* se comprueba que cuanto hace Castillejo con toda esa tirada es traducir libremente, repitiéndolo, todo el símil que entre el amante y el guerrero ya había elaborado Ovidio en sus *Amores*, I, 9.⁸ Ahora bien, ocurre, y como ya

³ Véase la reproducción adjunta. La foliación es mía ya que en el texto sólo llega hasta a x.

⁴ Cf. «Deux œuvres de Cristóbal de Castillejo», *Revue Hispanique* 36 (1916), 489-620. El *Sermón* ocupa pp. 509-595 y en 502 ya nos informa de que transcribe una copia que en p. 616 confirma como manuscrita. La cita que a continuación recojo, en p. 620.

⁵ Como ya dice en p. 506, se limita a citar éste por Salvá, el cual, por su parte, nada comenta de esa irregularidad. Véase su *Catálogo*, I, p. 204, n526.

⁶ Cuanto pueda haber tras todo esto — el cómo y el porqué de esa mutilación — no corresponde, ciertamente, a este trabajo. Lo dejo para una edición crítica que del texto vengo preparando.

⁷ Doy la numeración por J. Domínguez Bordona, ed., *Obras*, Madrid, Ed. «La Lectura», 1926-28, 4 vols., (Clás. Cast., 72), I, pp. 3-105, edición de mayor accesibilidad y que, por otro lado, sigue la del hispanista francés — como dice su editor en xxxv). El primero, por su parte, completó su texto acudiendo a la edición de Adolfo de Castro de 1854 (*Bibliotecade Autores Españoles* 32) según se deduce tanto de lo que dice en p. 616 como de las siguientes notas.

⁸ No que Castillejo fuera un plagiaro, que ya comienza esa tirada con «Anda en guerra todo amante:/ no lo digo sólo yo,/ porque Ovidio lo escribió/ en verso más elegante/ y polido:/ habet sua castra Cupido/»? (vv. 2687-2692), un «Habet sua castra Cupido» que, por cierto, en el ?42 aparece como «a veces trata Cupido» (!), con una transcripción tan aberrante que algo indica sobre que no sea ese ?42 el original. Que,

he señalado, que esa edición del 42 acaba, sin más, con el v. 2734, es decir, prácticamente en la misma mitad de esa reelaboración ovidiana de Castillejo. Si formalmente la quintilla abruptamente truncada nos asegura la existencia de un previo texto mutilado, contextualmente, esta anómala interrupción de toda una correspondiente paráfrasis, lo ratifica aún más si cabe.

Sentadas estas iniciales premisas, toca ya pasar a la extensa tirada con que Castillejo, por boca de su predicador, invoca a Celestina solicitando todo su favor y ayuda para poder llevar a buen cabo su labor sermoneadora; dice así:⁹

f. a iiiir [col. a]

Y¹⁰ la madre Celestina
 encomendando¹¹ primero
 la bolsa mas no el dinero
 porque sabe¹² de rapiña
 bien ceuada
 Mas por que fue fiel criada
 desta propia voluntad
 por su gran¹³ autoridad
 la tomo por abogada
 singular
 Para que nos quieras¹⁴ dar
 sin¹⁵ gracia de bien decir,
 a vosotros para oyr,

por otro lado, Ovidio era un santo muy de la devoción de Castillejo lo muestran no sólo las otras menciones de él en este mismo *Sermón* — desde v. 1703 y 2553 respectivamente — sino, y sobre todo, las traducciones que de sus fábulas mitológicas hizo, la de Acteón, la de Polifemo y Galatea y la de Píramo y Tisbe, traducciones que ahora pueden verse pulcramente editadas por Blanca Perrián, *Cristóbal de Castillejo: Fábulas mitológicas*, Viareggio-Lucca, M. Baroni, 1999.

⁹ Son los vv. 362 a 426 en la ed. de Domínguez Bordona, pero téngase en cuenta que este editor introduce ahí variantes respecto al texto del 42 que es el que paso a transcribir literalmente sin más que resolver abreviaturas.

¹⁰ La edición de 1544 [desde ahora 44], que luego cito y comento en texto, da «a» respetando el correcto régimen verbal.

¹¹ 44: encomendemos

¹² En 44 se lee: «es ave», mucho más de acuerdo, sin duda, con el original aunque este sabe también pueda aceptarse.

¹³ 44: graue

¹⁴ 44: quiera, más correctamente.

¹⁵ 44: su, correctamente, y «buen» para el siguiente bien.

y a mi para mal hablar¹⁶
 este dia
 Diciendo mente no pia
 o madre de mi deseo
 donde estas que no te veo
 que es de ti esperanza mia
 celestina
 Tu que antes fuiste dina
 de ser famosa rramera
 y dexar¹⁷ por eredera
 a doñana de medina¹⁸
 cortesana
 Siendo moça muy loçana
 te diste tan liberal
 que a ningun hombre mortal
 negaste tu carne humana
 [col. b]
 muy sin pena
 Y despues que ya fue llena
 la tu cabeça de canas
 las tentaciones y ganas¹⁹
 matauas con carne agena
 o espes²⁰ mea
 Tu que das lo que dessea
 al que llega ser bien quisto
 tu que posiste a Calisto
 en braços de Melibea

¹⁶ Diego de San Pedro en el exordio inicial a su Sermon ordenado [...] *porque dixeron unas señoras/ que le desseauanoyr predicar*, dice: «pongamos por medianera entre Amor y nosotros la Fe [...] porque nos alcance gracia, a mí para dezir, y a vosotras, señoras, para escuchar» (K. Whinnom, ed., Madrid, Castalia, I [1985], 173). Prueba ésta — y alguna otra más hay que aquí no corresponde citar — de que bien se conocía Castillejo a su Diego de San Pedro, como bien tambien se conocía su *Celestina* y a su Ovidio.

¹⁷ 44: dexando

¹⁸ Puta ya mencionada en la Carajicomedia, en copla XLV donde se dice de ella: «Ana de Medina es gentil mujer. Tiene sus beneficios en Burgos, paga diezmo de XXXV años al aguazil del obispo. ha sido muger de buen fregado, en la cual este miraglo oy en dia parece. Autores son mil legiones de carajos fríos y elados, y contrechos que alli han recebido perfeta curacion y escaldacion.» Cito por A. Alonso, ed., *Carajicomedia*, Archidona (Málaga), Aljibe, 1995, p. 65.

¹⁹ 44: y ganas, humanas

²⁰ Por *spes.

ven si quieres
 Da luz²¹ a nuestros plazer
 haz que biua tu memoria
 que es ya muerta ynes de soria²²
 espejo de las mugeres
 tu priuada
 Si tu²³ estas alla ocupada
 en essa region maldita
 otra tal nos resucita²⁴
 entre la gente penada
 que aca hierra
 Danos vitoria en la²⁵ guerra
 y virtud²⁶ con que podamos
 gozar de quien desseamos
 sobre la haz de la tierra
 trabajosa
 Ynfluye gracia amorosa
 en esta empresa tan alta
 que si duermes y nos falta
 en tan importante cosa
 tu fauor
 Yo cuytado²⁷ pecador
 puta vieja que hare
 madre mia adonde yre
 que mal vezino es el amor
 adonde yre²⁸

²¹ 44: lumbre, métricamente más correcto.

²² En la citada Carajicomedia, y en copla XLVII se menciona a una Gudínez, leyéndose sobre ella en la glosa: «Es de saber que esta primera se llama Ines Gudínez, que es la más maldita puta vieja que *ab inicio* nació. D'esta es público que agora en sus postrimeros días, sellando su vida, cometió el más vil crimen que Celestina nunca hizo, y fue que vendió una hija suya a un fraile por ciertos dineros [...]» (p. 67); Inés como la que cita Castillejo, quizá sea la misma aunque ahí no se le aplica toponímico alguno.

²³ 44: Si tu, Y si

²⁴ 44: solicita

²⁵ 44: tal

²⁶ 44: y virtud con, señora por

²⁷ 44: mezquino

²⁸ Sin duda por error mecánico del cajista — se trata del paso de recto a vuelto del f. Aiiii — tras este verso se repite el anterior «que mal vezino es el amor», con ruptura, por exceso, de la quintilla. En el ms. del 44 no aparece este error, pero sí, curiosamente, el inverso. En efecto, ahí se omiten tanto «adonde yre» como el superfluo «que mal vezino es el amor» — sustituidos ambos por una línea horizontal

Al examinar ahora la lista de referencias que J. Snow publicó en 1997 se puede comprobar, en efecto, que no fue Castillejo el primero en citar a Celestina, pero no menos que sí lo fue en caracterizarla con agudeza y acierto ya que entre todos los autores que ahí se recogen — y descontados, por supuesto, los que simplemente se limitaron a mencionar la obra — si alguno se le puede aproximar es, como mucho, el Pedro Manuel de Urrea de la *Egloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, pero los escasos trece versos con que este Urrea hace que Sempronio describa a la «vieja barbuda»,²⁹ lejos están en número y enjundia de todos esos sesenta y cinco que de Castillejo he transcrito. Enjundiosa y acertada caracterización que, por otra parte, y de atender a cierto significativo detalle, no parece que pasara inadvertida para más de uno de su tiempo.

En la portada que ilustra la edición de la *Segunda comedia de Celestina* de Feliciano de Silva, impresa por Pedro de Castro en Salamanca en 1536, y como base de todo el grabado, aparece un amplio filete que representa a dos hombres que recogen del suelo a otro que ha caído de una escalera,³⁰ filete que, como bien se ve, representa la caída y muerte de Calixto. Lo curioso es que el impresor del *Sermón* del 42 tuvo a bien, por su parte, incluir en el vuelto del último folio cierto grabado como colofón iconográfico que cerrara su trabajo; grabado, que es el de la reproducción adjunta y resulta ser exactamente el mismo que Pedro de Castro había usado antes para su portada.³¹ Perfectamente justificado como estaba dicho grabado para esa edición de la *Segunda Celestina*, el que asimismo se insertara en un *Sermón* que, en principio poco debía tener en común con la obra de Rojas,³² buen índice es de todo lo celestinesco que se veía en esa composición castillejana.

— dejando así truncada por defecto la correspondiente quintilla, y todo ello, precisamente, en el paso del f. 6^v a 7^r.

²⁹ Pueden leerse en Brian Dutton, ed., *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, 7 vols., Salamanca, Universidad, Biblioteca Española del siglo XV, 1990-1, VI: 72a.

³⁰ Puede verse reproducida esa portada en la ed. de C. Baranda, Madrid, Cátedra, 1988, p. 103.

³¹ Esa identidad es, precisamente, la que, amén de algún otro detalle, ha llevado a Dennis E. Rhodes a postular que el «Sermón de amores» de 1542 salió de las prensas de Pedro de Castro cuando éste acababa de instalarse en Medina del Campo; cf. su artículo «The printing of the 'Sermón de amores' of Cristóbal de Castillejo», *British Library Journal* 13 (1987), 58-63, en donde se ve también reproducido el vuelto final del 42. E identidad que ya observó también Salvá cuando al describir ese ejemplar del *Sermón* anotó que lleva «la laminita que suele hallarse en las Celestinas» (*loc. cit.*, col. a).

³² Sálvese aquí la respetable última opinión de Snow que, como sabemos, ha comenzado a dudar de tal paternidad.

Volviendo ahora a dicha invocación en concreto, de señalar es que la misma no tuvo, que digamos, una existencia demasiado tranquila, que ciertos diversos avatares vino sufriendo tras su inicial aparición. Fue el primero el de una temprana versión que modifica, aumentándola, esa del 42. En la Biblioteca Nacional de Madrid obra una copia manuscrita [sign. Ms 22041] de dicho *Sermón* cuyo recto inicial reproduzco: «SERMON DE AMORES/ de el Maestro buen Talante/ llamado Frai Nidel de la/ Orden del Fristel agora/ nueuamente corregido, y/ emendado.// In Quarto Letra gotica. // Impresso en la mui noble/ villa de Medina del Campo/ por Pedro de Castro/ Impressor de libros./ Acabose a ocho dias del/ mes de Hebrero. Año de/ 1544.»³³

El título, como se ve, es absolutamente idéntico al de la edición de 1542, por lo que, en principio, podría sospecharse que el texto que ese copista tenía a la vista era simplemente una reimpresión que de ese 42 habría hecho Pedro de Castro dos años más tarde. La sospecha, sin embargo, se desvanece en cuanto se va al texto, pues este de 1544 no sólo presenta enorme profusión de variantes respecto a ese 42 — algunas de éstas ya las hemos visto antes — sino que le añade unos casi seiscientos versos más, quince de los cuales aparecen intercalados, precisamente, dentro de esa invocación celestinesca. En efecto, en este 44 se lee toda la anterior del 42, pero entre los versos de ésta, «en brazos de Melibea» y «ven si quieres», inserta, además, los siguientes:

y escalaste
 por amores y ganaste
 muchas fortalezas
 y adquiriste las riquezas
 que en este mundo dexaste
 y muriendo
 por amor y padeciendo
 martirio por el dinero
 visitaste el canceruero
 que tu inuocauas biuiendo
 y tornada
 al mundo con nueua estada
 y con tus buenos ardidés
 constituiste a Felides

³³ Siendo Pedro de Castro el impresor de este Sermón de 1544, el dato corrobora y reafirma lo sustentado por Rhodes — cf. n31 — de que fuera éste mismo el impresor del 42. Hay que observar, además, la indudable importancia de la noticia que proporciona ese manuscrito, pues, que yo sepa, en ninguna de las bibliografías conocidas aparece recogida la existencia de esta edición de 1544, edición que, como paso a señalar, presenta grandes diferencias con la anterior.

con su gloria deseada³⁴

Inserción que poco modifica la presentación de la personalidad de Celestina según aparecía expuesta ya en el anterior 42, no haciendo sino ratificar lo reconocido ahí, sus interesadas actividades amorosas, su condición de avariciosa ave de rapiña y, finalmente, su muerte y correspondiente residencia «en essa region maldita» de la décima quintilla del primero. Pero inserción que, en cambio, sí nos presenta una interesante novedad, la de una Celestina resucitada, una Celestina «tornada/ al mundo con nueua estada». El lector que no estuviera demasiado al corriente de los últimos avatares celestinescos por los años treinta, hubiera podido considerar ingenioso, si no atrevido, que Castillejo se tomara tales libertades de resucitar, sin más, al personaje, pero no sería ese el caso para quien sí estuviera al tanto de lo que últimamente se cocía en ese ámbito, pues antes, y con todos los pertinentes honores, ya la había devuelto a la vida otro autor, el Feliciano de Silva que en 1534 había publicado su *Segunda comedia de Celestina*, un Feliciano de Silva que bien se había preocupado de exponer y elaborar esa resurrección, como uno de los motivos centrales de su obra a lo largo de las cenas VII a IX, para pasmo y sorpresa de sus otros portagonistas, si no lo fue también de los lectores.³⁵

Y por supuesto que Castillejo no sólo fue uno de esos que al corriente de las novedades literarias de su tiempo sino que tan interesado estaba en la trayectoria literaria de Celestina que, incluso y amén de su resurrección, decidió incorporar también a su *Sermón* al nuevo principal personaje masculino con esos versos finales de «constituiste a Felides/ con su gloria deseada». Si sólo nos hubieran constado las trece quintillas del 42 con su genérica invocación y los específicos versos «tu que posiste a Calisto/ en brazos de Melibea», hubiera sido difícil poder atribuir a Castillejo más conocimiento textual que el de la primera *Celestina*, pero con el descubrimiento de este 44 y esos sus versos adicionales, comprobamos que si Castillejo conoció y disfrutó de la primera no menos hay que suponer que lo hizo con esa segunda de Feliciano de Silva.³⁶

³⁴ La inserción en f. 6^v, cols. a-b.

³⁵ De que esa resurrección fue motivo central y un mucho de admirar algo nos dice que en el *Catalogus librorum qui prohibentur* — el famoso índice de Valdés de 1559 — la obra apareciera no por su título sino, específicamente, como «Resurrection de Celestina.» Cf. H. Reusch, *Die Indices Librorum Prohibitorum des Sechzehnten Jahrhunderts*, Nieuwkoop, B. de Graaf, 1970, p. 238.

³⁶ De que, además, todos estos datos abran la muy aceptable posibilidad de que Castillejo, para su *Sermón*, hubiera llevado a cabo distintas redacciones en diferentes años, es cuestión que no corresponde tratar aquí.

Así las cosas, no puede decirse que la posterior reproducción de esa invocación tuviera demasiado éxito a lo largo de muchos años, y algo tuvieron que ver con ello ciertas circunstancias inquisitoriales.

Que sepamos, el *Sermón* — o, más propio será decir, parte de él — no volvió a editarse hasta 1573. En este año, Juan López de Velasco dió a luz pública las obras de Christoual de Castillejo.³⁷ La edición, como ya indica la portada que he transcrito, apareció corregida y enmendada, correcciones y enmiendas que se ven justificadas y corroboradas en nota a final de texto, donde se lee:

El capítulo precedente del Amor y su poder, es fragmento, o parte de una obra que por cierto respecto parecio que no se deuia imprimir como estaua, y assi porque toda no se perdiessse se puso lo que della se pudo dexar en la forma que se ha puesto. (p. 263)

Y ciertamente «fragmento, o parte» es, y tanto que más bien se debería hablar de una edición corregidísima y enmendadísima, pues aparte de que este López de Velasco comenzó ya por rectificar el título original *Sermón de amores*, presentándolo como *CAPITULO/ del Amor* (203), si el citado manuscrito copia del 44 consta de 3347 vv., esta edición de 1573 contiene solamente 1621 — si no los he contado mal en uno y otro caso—, voluminosa reducción debida, claro está, a las muy varias y abundantísimas supresiones que con se infligió a la primera y entre las cuales se cuenta la de los vv. que en Domínguez Bordona van desde el 351 al 455 y que resultan ser los que, a su vez, contienen la invocación en cuestión.

Supresión que, por cierto, tuvo una larga y más bien persistente tradición. Esas *Obras* de Castillejo fueron reeditadas en Madrid por Francisco Sánchez en 1577, en Amberes, y en 1598, por Bellerio y Nucio, y, por fin, y para acabar el XVII, por Andrés Sánchez, en Madrid, en 1600, pero siendo todas éstas, como fácilmente se puede comprobar, simples secuelas reeditoriales de la de López de Velasco: en ellas, lógicamente, se repite dicha mutilación.

Habrán de pasar casi dos siglos hasta que en 1792 D. Ramón Fernández, y en su *Colección de poetas españoles* (Madrid, en la Imprenta

³⁷ La portada de la edición — de los varios ejemplares que obran en la BNM, cito por U-1143 — reza: «LAS OBRAS DE/ CHRISTOVAL DE/ Castillejo/ CORREGIDAS, Y EMEN-/ dadas, por mandado del Consejo/ de la Santa, y general/ Inquisicion,/ IMPRESAS CON LICEN/ cia y priuilegio de su Magestad, pa/ ra los reynos de Castilla/ y Aragon./ En Madrid, por Pierres Cosin./ M. D. LXXIII.»

Real), se decida a resucitar las *Obras de Christobal de Castillejo* en sus tomos XII y XIII, pero lo hace, no obstante, siguiendo al mismo *castigado*³⁸ de 1573 con su título, *Capítulo del amor*, y en consecuencia con la correspondiente omisión.

Caso más destacable, por un tanto distinto a los anteriores, es el de Adolfo de Castro. En 1854, y en el tomo 32 de la BAE, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, volvió a editar esas obras de Castillejo en pp. 105 a 252, y refiriéndose específicamente al *Sermón*, en nota a la p. 143, col. a, dice:

Se ha hecho todo lo posible por restaurar esta obrita, publicándola, si nono como salió de la pluma de su autor, al menos libre de las mutilaciones inquisitoriales.

Que, en principio, Castro sigue básicamente al 42 o a un adiaforo suyo, resulta claro pues restituye el título original y, asimismo a diferencia del 73, incorpora a su texto toda la introducción que el primero presenta y el segundo había omitido. No tan claro, ni mucho menos, que su texto saliera, como dice, «libre de las mutilaciones inquisitoriales», porque lo cierto es que frente a los 3347 vv. del 44, y aun los 2729 del 42, su texto — y salvo error u omisión — contiene solamente 1885, no muchos más de los 1621 del 73 inquisitoriado,³⁹

³⁸ Digo castigado remedando el sambenito que se le impuso al *Lazarillo* tras su publicación por el mismo López de Velasco que, como se sabe, lo editó conjuntamente con esas obras de Castillejo y la *Propalladia* de Torres Naharro en ese año de 1573.

³⁹ Arremetiendo contra esa su tanto de arrogante y su mucho de falsa afirmación de Castro, dice Foulché-Delbosc: «Pour convaincre Castro d'inexactitude, il n'y a qu'à se reporter à l'édition originale du Sermón de amores, celle de 1542, qui fut reimprimée, mais expurgée, dans les oeuvres, en 1573, et que Castro ne connut pas. Le Sermón a 1885 vers dans l'édition de Castro: il en deux mille neuf cents dans l'édition originale!» (*op. cit.*, 501). Y conste que con ello nos encontramos con un típico caso de alguacil alguacilado porque si algo se equivocaba Castro con su afirmación, un mucho de lo mismo se le puede aplicar a su crítico, ya que resulta excesivo afirmar tan tajantemente «que Castro ne connut pas» la edición del 42, siendo que éste salpica continuamente su texto con variantes al pie referidas a «el original antiguo», «otras ediciones», «texto antiguo», etc., variantes que debidamente cotejadas se comprueba que corresponden a ese 42 o un adiaforo suyo, como acabo de decir. Por otra parte, es falso que «il en a deux mille neuf cents [versos] dans l'édition originale!» como tan ufanamente asegura, pues, para empezar, él mismo cometió en p. 588, el error de saltarse la numeración de los vv. desde el 2655 al 2670 — error que ya rectificó adecuadamente Domínguez Bordona dando los correspondientes 2890 vv. — y por otro lado, y como él mismo señala en nota (p. 620), el v. 2744 de su edición es el último de ese 42 original, no apareciendo en él ninguno de los restantes, restantes que, claro está, él tuvo que tomar — como ya ha dicho en n. 7 — de ese mismo Castro contra quien

no siendo, por tanto y obviamente, muchas menos que las de este 73 las supresiones que se dan en su edición. Y entre éstas, y concretamente, vienen a darse la de todos esos vv. desde el 351 al 455 que, a su vez, contienen la invocación.

Que López de Velasco los suprimiera, comprensible resulta, que sus razones y justificación tuvo para ello; que también lo hiciera Castro, no tanto, a pesar de sus alardes, y menos aún cuando, como se comprueba, tuvo a la vista si no todos ellos, sí, por lo menos, los de la susodicha invocación. En efecto, en p. 144 y en nota a la col. *b*, vemos que transcribe íntegros los últimos versos de la misma desde «Yo, cuitado pecador/», añadiendo algunos más de los que la siguen.⁴⁰ ¿Qué razón o qué motivos tuvo para no insertar tal invocación en su edición aun teniéndola delante? Lo intenta explicar en la misma nota, donde respecto a tales versos dice: «No en todos los textos se hallan; lo cual me hace sospechar que tal vez fueron añadidos por alguno, como la introducción», inconsistente justificación donde las haya cuando se observa que, sin embargo, sí decide incluir en su texto tal introducción. Y más inconsistente y arbitraria todavía si se considera lo inaplicable que es a todos los otros cientos de versos que no incluyó. Obviamente, si los criterios inquisitoriales no producían muy buenos resultados cuando de editar un texto se trataba, no parece que los tan personales de Castro dieran mejores.

Y no que tuviera mucha más suerte la tal invocación para el resto del siglo pues si cierto es que en 1884 se volvió a publicar ese *Sermón* de Castillejo junto con su *Diálogo de las mujeres*,⁴¹ también lo es que dicha edición siguió a la de Castro en todos sus pormenores con, por tanto, la consiguiente omisión de la tan traída y llevada — o mejor diremos, poco publicada — invocación.

Sólo, por fin y ya en el siglo XX, se vio debidamente restituída — si bien, claro está, sin las tres quintillas del 44 — en la citada edición de Foulché-

arremete. ¡Así hicieron crítica textual algunos de nuestros antepasados!

⁴⁰ Los que añade son los 427 a 441 de Domínguez Bordona. Significativamente, esos últimos versos que recoge de la invocación son los que contienen el verso superfluo que exclusivamente aparece en el 42 (comentado en n. 28), lo cual confirma definitivamente que Castro leía en él o en ese su correspondiente adíforo.

⁴¹ Madrid, Aribau, tomo XXXIX de la Biblioteca Universal.

Delbosc, como asimismo, *et pour cause*, en la de Domínguez Bordona y en la última de 1999.⁴²

Como apostilla final, y puesto que de recopilar referencias sobre *Celestina* se trata, concluyo con la siguiente. En la BNM obra una colección de poesías manuscritas con el título genérico de *Parnaso español*. En el volumen 4 de la misma [MS 3915]—que hay que datar de entre finales del XVI y principios del XVII —,⁴³ en ff. 83r. a 99v, se recoge una composición titulada *Sátira contra unas monjas*, extenso discurso en que cierta casada expone todas las ventajas de la vida monjil en comparación con la matrimonial. Sin duda obra de Fray Melchor de la Serna,⁴⁴ en ella, y haciendo referencia a ciertas lecturas con que esas monjitas se deleitaban dentro de sus celdas, se recogen los siguientes vv. en folio 88^{r-v}:

que librillos alla de deuociones//
 cuales sireno un tiempo componia
 teniendo con siluano sus puntillos

⁴² Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, edición e introducción de R. Reyes Cano, Madrid, Biblioteca Castro, 1999. Por cierto, que respecto a este específico *Sermón*, en esa introducción se lee que para él «hay que contar necesariamente [...] con el manuscrito 22041 de la misma biblioteca [la BNM]» (xxv) pero no parece que ése haya sido mucho el caso pues tal composición, que ahí corre desde pp. 179 a 255, sigue manteniendo los 2890 vv. de Domínguez Bordona. Avatar este último con el que se cierra la abundante serie de los que sufrió este *Sermón* de Castillejo, y avatares que, por otra parte, no fueron exclusivos en esta obra, que bastante análogos son los que vino a padecer otra suya, *Diálogo de mujeres*, como pueden verse expuestos por R. Reyes Cano en su edición de 1986 (Madrid, Castalia) en pp. 50-52. Decididamente, no fue demasiado afortunado Castillejo con sus obras ni, como al principio he dicho, muy justamente tratado.

⁴³ En p. 11 del volumen aparece escrito: «De la mano y pluma de Jacinto López, músico de su majestad. En la villa de Madrid a veynte días de de enero del año passado de mil y seyscientos y veynte.» y en la más extensa de las cuatro sátiras que ahí se recogen y es la que cito, se lee: «suenan los suspiros de sireno/ los melindres y selos de diana» (87^v), y más adelante, «el estilo afectado con los nombres/ disfracados con siluias y belisas» (88^v), amén de los vv. que doy en texto, ecos todos de las novelas pastoriles que desde la aparición de la *Diana* en 1559 tan en boga estuvieron precisamente por el último tercio del XVI.

⁴⁴ El ms. de la BNM la presenta como anónima pero ya hace más de un siglo que el estudioso Julio Monreal vio identificado a su autor. En su trabajo «Votos y rejas», publicado en *La ilustración española y americana*, 1880, vol. 2, pp. 7, 10-11, 27, 42-3, 46 y 58-9, tras incluir diversos trozos de dicha sátira, dice de ella: «*Sátira en que habla una casada con las monjas*, del Padre Laserna, se halla inserta en tomo primero de una antología manuscrita que existe en la biblioteca de la Universidad literaria de Zaragoza» (p. 10, col. b, n7).

alli de selestina(*sic*) ai sus ratillos
 otro de cortessano y de oriana
 con su amadis las ojas saltais todas.

A la serie de autores que a lo largo del XVI criticaron la perniciosa influencia de *LC*, y que ya recoge Snow en su lista, puede añadirse este Fray Melchor de la Serna.

<p>del que en la guerra se emplea 7 al fin fin el acarrea del amor o su bullicio tras las dueñas Al puros montes 7 peñas rios altos 7 con puente nieves grandes facilmente</p>	<p>pasan ambos con sus leñas 7 vanderas Ambos andan tan de veras que auendo de nauerger no se escusa de esperar ¶ fin.</p>
---	--



C. de Castillejo, *Sermón de amores* (1542)
 (folio final, vuelto)



Portada. Lozana andaluza.

**LA PRESENCIA DE *CELESTINA*
EN LAS LIBRERÍAS DE FINALES DEL XVI
(DEL USO Y CONSUMO DE *LA CELESTINA*.)**

**Jesús Montoya Martínez
Universidad de Granada**

La presencia de un libro en una librería puede resultar ambigua, en especial cuando el número de ejemplares y el precio de cada uno de ellos es relativamente alto. Podría pensarse que estos libros no tuvieron salida, lo que supondría un cierto fracaso de venta, sobre todo a la hora de hacer inventario de una librería a extinguir; o, en el mejor de los supuestos, podría prestarse a un reconocimiento de su valor editorial y expectativa de salida, si éstas librerías permanecían vivas.

Algo de esto último ocurre con *La tragicomedia de la Calisto y Melibea*, conocida desde la edición de Alcalá (1569) como *Celestina*, y cuyo título se encuentra en un número considerable en dos librerías de Granada del s. XVI, cuyos inventarios se hacen por diversas razones en el último cuarto de siglo, los años 1571 y 1583. Las dos librerías permanecerán "vivas" en Granada hasta bien entrado el siglo XVII y por tanto podemos afirmar que no se trata de simples protocolos *post mortem*, sino de inventarios de depósitos que se transfieren a otros propietarios.

Admitido esto, uno se pregunta ¿qué hace un título como *Celestina*, compitiendo con otros que podrían estimarse más trascendentes, en los stocks de estas dos librerías o talleres de librerías de la Granada del siglo XVI?

***La Celestina* de Alcalá (1569).**

Como es sabido y aceptado por todos, la obra se publica por vez primera en la casa de Federico de Basilea, en Burgos, año 1499 y, aunque al

ejemplar que se pudo ver en el siglo XVIII le faltaba el primer folio, debió titularse *Comedia de Calisto y Melibea*; obra, que comprendía en un primer momento 16 actos, que en sucesivas ediciones se ampliará a 21.¹

La primera edición en que se titula *Tragicomedia* es en la de Roma, 1506, a la que le sucedería la de Zaragoza, 1507. En Sevilla se imprimió — el ejemplar que tenemos es de 1518-1520 y posiblemente refleje una edición anterior hoy perdida — bajo el título *Libro de Calixto y Melibea y la puta vieja Celestina*, título esporádico ya que las ediciones que le siguieron (1536, 1539 y 1562) utilizan el acostumbrado título: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.²

Es curioso, sin embargo, que la denominación del título que iba a prevalecer, desde al menos el año 1511, ha sido *Celestina* o *Zelestina*,³ abandonando tanto el denominativa del género, cuanto los nombres de su principales protagonistas.

La recepción de *Celestina*.

Que los receptores de *Celestina* hayan sido muchos y muy diversos, lo podemos comprobar en uno de los últimos trabajos de J. T. Snow.⁴ Su

¹ Sobre su autor (o autores) puede verse, entre otros, M. Garci-Gómez, *Tres autores en la Celestina. Aplicación de la Informática a los estudios literarios* (Granada: Adhara, 1993).

² Para ver la trayectoria de las primeras ediciones ver M. Marciales (ed.), *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Medieval Monographs 1-2, Urbana: U Illinois P, 1985, 2 vols. Para esta edición sevillana, ver J. T. Snow, "La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499, Sevilla, 1518 y Valencia, 1514). Algunas observaciones," *Dicenda* 6 [= *Arcadia. Estudios y Textos dedicados a Francisco López Estrada*], (1987), 255-277.

³ La confusión de grafías se deriva de la confusión de las labiodentales sonora y sorda, característica de la variante andaluza y que podemos observar en otros casos del Inventario.

⁴ Ver la primera entrega de su proyecto de investigación, "Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822," *Celestinesca* 21 (1997), 115-172.

éxito editorial ya lo hizo notar Menéndez y Pelayo.⁵ Yo no quisiera otra cosa que añadir mi pequeño grano de arena a sus eruditas investigaciones.

En las investigaciones de estos críticos puede verse cómo el nombre con que suele conocerse esta obra es el de *Celestina* (1511), pese al historiado y largo título con que suele editarse desde la edición de Zaragoza (1507). Si bien es verdad que no faltan citas en las que se hace referencia a los principales protagonistas, tales como el "Libro de Calisto" ('testamento Domingo Paniza,' 1519) o "la Tragicomedia de Calisto y Melibea" ('Pedro Ximénez de Urrea', 1513); lo que muy pronto se observa es que comienza a mencionarse como *Celestina*, y, más aún, se la denomina "Tragicomoedia *Celestinae*" en el tratado latino: *Silvia Nuptialis*, 1518, como también "la tragicomedia de la *Celestina*" en el *Disciplina*, de Juan Luis Vives, 1531.⁶

Y esto se debe a que, como en otras obras medievales, el personaje que produjo más impacto fue el de *Celestina*, prefiriéndose su nombre a cualquier otro del resto de los protagonistas: Calisto o Melibea, héroes desdichados de la *Comedia*.

También la vieja alcahueta, sus dichos y sus consejos van a ser los que se valoren bien positivamente, bien negativamente. Título y personaje que va a ser sancionado muy pronto por el uso que hacen de ellos los humanistas Juan de Valdés (*Diálogo de la lengua*, 1535), y Juan Luis Vives (*Disciplina* 416), o los moralistas como Antonio de Guevara (*Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, 1538) y Luis de Alarcón (*Camino del Cielo*, 1547).

Librería de Martín de Salvatierra.

Unos y otros no son sino una muestra calificada de la efervescencia receptiva de esta obra, que se originó desde su primera edición conocida. Efervescencia que viene a confirmarse con la presencia de numerosos ejemplares en las librerías del siglo XVI, de las que pienso traer dos ejemplos. Con un agravante, en estos casos: y es que, a la fecha que se hacen los

⁵ M. Menéndez y Pelayo, en *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* por Fernando de Rojas, conforme a la edición de Valencia, de 1514, introducción de la de Salamanca, de 1500, cotejada con el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid. Con el estudio de *La Celestina* nuevamente corregido y aumentado del Excmo. Señor D..... de la Real Academia Española y Director de la Biblioteca Nacional, tomos I y II, Vigo: Librería de Eugenio Krapf, 1900.

⁶ Sigo el trabajo mencioando de Snow (nota 4), conservando su secuencia de años y la denominación de las obras mencionadas.

inventarios a que nos referiremos, ya se había promulgado el *Catálogo de Fernando de Valdés* (1559) y algunas *Acordadas*, como las de 1568 y 1569, donde se dictaba la recogida de los títulos en ellas mencionados, haciendo efectivos los denominados *Artículos Lovanienses*.⁷

Pese a esto, en el protocolo del Archivo Notarial de Granada: *A.I.C.N.G. Prot. 180*, fols. 421r/439r, aparecen varios ejemplares de *Celestinas* en concreto en el "Inventario y memorial de los libros de Martín de Saluatierra, que sea en gloria" fechado el 14 de mayo de 1571. Inventario que hace su mujer, a la muerte de éste, con el fin de garantizar la herencia de una hija de ambos, nacida pocos años antes de su fallecimiento, tal como reza la cabecera del mismo:

En la çibdad de Granada a catorze días del mes de mayo de mill e quinientos y setenta e vn años ante mí el escriuano e testigos, María Despinossa, biuda, muger que fue de Martín de Salvatierra, difunto, e dixo quel dicho su marido puede aver nueue días que fallestió e pasó desta presente y dexó por su hija ligítima a María Martín, y para que conforme a derecho ella es obligada a hazer ynventario de todos los bienes asy muebles e rayzes que al tienpo de su fyn e muerte quedaron, por tanto dixo que de todos los dichos bienes muebles e rayzes que quedaron al tienpo del fallestimiento del dicho Martín de Salvatierra hazía y hizo ynventario dellos en la forma e manera siguiente: «Testigos Françisco Gil y el liçenciado Melchor de Meneses, veçinos de Granada».⁸

Entre los bienes que deja Martín de Salvatierra está el negocio de su librería y entre "los libros en papel" que había, a la muerte del mencionado, se citan al *fol. 422v* los siguientes:

[93] 2 [ejemplares de] *Celestinas*, de a 12

El dato de "a 12" me hizo pensar al principio que se trataba del tamaño de la edición; porque hay libros de "a 8 cm.," de "a 16 cm." en citas semejantes. Pero no era así. La medida era, sí, usual aun en libros de las

⁷ Así se conocían - o por lo menos de este modo se citan — en la librería de Martín de Salvatierra: [Salvatierra, 578].

⁸ Las particularidades de éste y otros cuatro protocolos pueden verse en María José Osorio, Amparo Moreno y Juan de la Obra, *La trastienda de los libreros del siglo XVI-XII en Granada*, donde incluyo un estudio personal sobre: "Movimientos culturales en la Granada del XVI a través de sus libreros."

características de *Celestina*, según podremos comprobar, pero la suma total que aparece en el extremo derecho era siempre expresión de maravedis; luego, si el total era de "mrs LXXXiii(i) (84)", lo más lógico era pensar que se trataba del precio, que por un error de copia o más bien de lectura: el "a 12" debía interpretarse "a 42", es decir, que el precio de cada uno de los ejemplares era ése, mientras que la suma de los dos daba como resultado los mencionados "84 mrs" ($42 + 42 = 84$).

Esta deducción fue confirmada pronto y se convirtió en evidencia, cuando inmediatamente me encontré más adelante, en *fol. 426v*, la cita de:

[388] 4 [ejemplares de] *Celestinas*, a 42 mr

y avanzando aún más, en *fol. 432v* leía:

[821] 2 [ejemplares de] *Celestina*, a 42 mr

El interés por tanto cambiaba de signo y ya no se trataba tanto de indagar lo que costaba un ejemplar de la *Celestina*, sino comprobar cómo y por qué en un «Inventario» de este género se encontraba un título como éste y en la cantidad y precio mencionado.

El precio, aunque no muy común, se repetía en libros tan dispares como el Anónimo *De contemptu mundi* o *De Tristibus* de Ovidio o la *Suma* de Pedraza, libros piadosos, clásicos y de Derecho. El título venía a consagrar un nombre, **Celestina**, de larga trayectoria. La cita de título y precio no era, por tanto, nada sorprendente. Podíamos decir que en el momento de la muerte del librero Martín de Salvatierra, existían 8 ejemplares de *Celestina* con un precio muy similar al de otros libros de índole muy dispar.

Librería de García.

Si nos extrañábamos más arriba de la presencia de ocho ejemplares, número relativamente alto, mucho más nos resultaría extraño el número de ejemplares existentes en otra librería, de la que también se conserva inventario (10 de diciembre de 1583), la librería de Francisco García, que seguiría abierta hasta bien entrado el siglo XVII y de la que hay un segundo inventario de 1601.

El *Prot. 241, fols. 646r* referido a la Librería García reza así:

Inventario de la librería de Francisco García, librero.

Prot. 241 (1582-83). Gaspar Gutiérrez. fols. 646r/?.

En esta librería se encuentran las notas siguientes:

[88] Beinte y quatro *Zelestinas*, a 34

[221] Doze *Zelestinas*, 14 (34)⁹

[595] Tres *Celestinas*, a çinquenta y vn maravedís cada vna.

Es decir, nos encontramos con 39 ejemplares de la misma obra, y de distinto precio [34 mrs, 14 (34) mrs, 51 mrs], con la curiosidad de la distinta transcripción *Zelestina* por *Celestina*. Cosa no rara al tratarse de un documento escrito por un amanuense andaluz, que confundía las interdentales, algo que se ve confirmado por la transcripción de otros nombres de esta misma mano en el documento referido: "Hugo de Zelso," "Consejos de Zephalo," etc...

Tiempos difíciles para los libreros.

Nuestra extrañeza se fundaba en dos motivos: el uno, su mera presencia en un tiempo tan difícil para los libreros; el otro, el estar inserto en un elenco de libros de verdadera trascendencia filosófico-teológica.

Para juzgar del atrevimiento que suponía tener tantos ejemplares de una obra sospechosa, hemos de tener en cuenta el cambio radical que supuso el año 1570 (uno antes a la fecha del Inventario) en que, como hemos dicho más arriba, aparece ya la edición de Salamanca con el título:

Tragicomedia de Calisto y Melibea. En la qual se contiene (demás de su agradable y dulce estilo) muchas sentencias philosophales, y auisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en seruietes y alcahuetas. Agora *nueuamente corregiday enmendada de muchos errores que antes tenía*. Salamanca, Matias Gast, MDLXX.¹⁰

La advertencia "enmendada de muchos errores," supone una novedad respecto a los títulos anteriores, ya que en los que les preceden sólo se habla de añadidos y correcciones tipográficas. Aquí, como continúa el editor, se dice: "Atrevime por consejo de *algunosdoctosa* mudar algunas palabras, que algunos indoctos correctores pervirtieron" (XLII).

⁹ De nuevo un error del copista. El total: CCCCLXX (470 mrs) nos indica que el precio era el mismo de la anterior: 34 mrs.

¹⁰ Menéndez y Pelayo, *La Celestina* (ed. de Vigo), t. II, Bibliografía, XLII (énfasis añadido).

¿Es esto una primera intervención de la Inquisición, aunque sólo fuera a nivel léxico? En cualquier caso y como dice Rubio, ya estuvieron los editores advertidos por Fernando Valdés (1549), y no faltaban muchos años para incluirla en el Expurgatorio de 1640. Proceso inquisitorial, que puede verse — en apretado resumen — en un estudio de Luis Rubio, al que me remito.¹¹ Entre los que tuvieron que dictaminar se encuentra precisamente Alejo de Venegas, de cuyo informe negativo se ocupó ya Menéndez y Pelayo.¹²

¿Cómo explicar su presencia en este elenco de obras?

Otra pregunta que surge al hilo de esta consideración es si habría sido posible que la demanda de "libretos de teatro" fuera tan abundante como para que explicara tal stock de ejemplares, en unas librerías dedicadas a abastecer a clérigos, estudiantes y abogados. La respuesta sería muy distinta, de considerar la obra como libro de lectura, bien bajo el género de diálogo, bien como simple libro moralizante, tal como algunos piensan.¹³

Al ser Granada sede de la Cancillería Real, desde tiempo de Doña Juana, como tener una Universidad literaria desde 1529, era lógico que floreciesen unos negocios librarios de la categoría de los mencionados. Así como que hubiesen libros en los compitiesen títulos de carácter literario, con los de carácter moral.

Todos ellos configuran la calidad de los destinatarios y consumidores de su producto. Los clérigos fueron los principales clientes de libros litúrgicos, de Escritura, de Teología; los universitarios, fueron los destinatarios de los muchos volúmenes instrumentales para el aprendizaje de las lenguas, como antologías de textos latinos y textos referentes a las artes del Trivio, que en sus listados se encuentran. Pero hay otro gran sector, el de procuradores o personeros, abogados y jueces, quienes fueron ávidos consumidores del Derecho civil y eclesiástico. A éstos habrían que añadir los médicos y

¹¹ Luis Rubio, *Estudios sobre 'La Celestina'* (Murcia: Univ.-Deptº de Filología, 1985), 283-296.

¹² M. Menéndez Pelayo, *La Celestina* (Col. Austral 691, Madrid: Espasa Calpe, 1979⁵).

¹³ Véase Gerardo Piña-Rosales, "El problema del género y el diálogo en *La Celestina*," en su *De 'La Celestina' a 'La paraphernalia de M. Romero Esteo'*. *Estudios sobre teatro español* (New York: Península, 1984), 1-19.

cirujanos, para quienes se tiene libros de la doctrina hipocrática y galénica, compensatorias de las teorías y prácticas médicas de los moriscos.¹⁴

Unos y otros — médicos, abogados, clérigos — debieron ser lectores de romanceros, de libros de caballería, de libros de hagiografía. Esto se demuestra con sólo leer algunos de los testamentos. En ellos encontramos cómo muchos de ellos cohonestaban libros "devocionarios," como podía ser un *Libro de Horas*, con un libro de caballería (*Felix Marte de Ircania*, por ejemplo) o un libro de ejemplaridad — bien que negativa — como sería *Celestina*.

No es raro encontrar testimonios en los que honorables regidores, como el "compostelano, Francisco de Treviño," muerto en 1511, tenía entre sus libros, uno de *Celestina*; como también Juan Picart Cerdo, presbítero de la Seo de Zaragoza, quien tenía entre sus libros (1517) "Hun libro de *Celestina*."¹⁵ Como en Zaragoza, Domingo Paniza, declara tener entre sus pertenencias, a la hora de su muerte: "Item, un libro de Calixto"; o en Barcelona, un sillero, individuo que tenía en su habitación a la hora de morir unas Horas, "La *Celestina* y 'sis llibres de stampa de poca importancia'", y el cerrajero Pere Ferrer a la hora de los encantos compró *La Celestina*, *El Cortesano*, la *Diana* y el *Emperador Marco Aurelio* por 22 sueldos.¹⁶

En fin, libros de lectura, individual o comunitaria, cuyo objetivo final era en definitiva la diversión. Necesidad perentoria para todo hombre público, que se tuvo muy en cuenta y se recomendó principalmente a Reyes y a hijos de Reyes, tal como puede comprobarse en *Partida II*, especialmente en los títulos V, VI y VII.

¹⁴ Ver L. García Ballester, *Medicina, ciencia y minorías marginadas: los Moriscos* (Granada: 1976).

¹⁵ Antonio López Ferreiro, *Galicia en el último tercio del siglo XV*. tomo II (La Coruña: A. Martínez, 1897); "Protocolo de Iñigo de Exea, *Documentos para el estudio del Libro* ..." (citado por Snow, "Hacia una historia", 117-118).

¹⁶ Ver Manuel Peña, *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas* (Lérida: Ed. Milenio, 1996), 215.

**DE PLUMAS, PLUMÍFEROS Y OTROS SERES ALADOS:
TRAYECTORIA Y ENIGMAS DE UNA METÁFORA
POLIFACÉTICA DE LA
TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA**

**Eloísa Palafox
Washington University in St. Louis**

Una de las principales tendencias de la crítica celestinesca contemporánea tiene que ver con el análisis del papel ético-cultural que desempeña el lenguaje en *Celestina*. Sólo a modo de muestra vale la pena citar algunos estudios de este tipo. Erica Morgan, por ejemplo, considera que el texto en sí es el producto de una exploración en torno al papel que desempeña la retórica en la sociedad "as an intrinsic and inevitable part of everyday life rather than as being confined to the cloisters of academic life" ("Rhetorical Technique" 8). Malcolm Read ("*La Celestina* and the Renaissance Philosophy of Language") ve en la obra una expresión de escepticismo por parte de Rojas con respecto a la filosofía renacentista del lenguaje, cuyo idealismo le pareció insuficiente para explicar las diversas funciones que desempeña la lengua (y en especial la retórica) en el mundo de los hombres. En un estudio posterior, este mismo crítico utiliza la metáfora de la enfermedad para definir el concepto del lenguaje que se deja entrever a lo largo del texto:

Rojas forces us to take seriously the intuitive vision of language as a disease. In *La Celestina* he explores the consequences for a society when language functions predominantly as a vehicle for neurotic fantasy, when the formalism inherent in social encounters becomes excessive to the point of negating spontaneity, and when the very medium through which members of the society interact is systematically distorted and abused. ("Fernando de Rojas's Vision" 163)

En estudios más recientes, Alan Deyermond y Mary Gaylord explican el uso abusivo del lenguaje por parte de los personajes como un síntoma de la postura crítica de su autor (o autores) ante el proceso de mercantilización por el que estaba pasando su propia época. Por su parte, Roberto González Echevarría, apoyándose en la teoría de la deconstrucción, llega a la conclusión de que el discurso de *Celestina* constituye un ataque implícito a la noción misma de representación, así como a los rituales de cortejo y de matrimonio en virtud de los cuales la sociedad se auto-renueva.

Por diversos caminos, todos los estudios de este tipo nos llevan a inferir que el papel que desempeña el lenguaje en este texto se relaciona, en última instancia, con la situación de crisis por la que estaba pasando la sociedad española de finales del siglo XV, una sociedad en vías de transición, recién unificada bajo el gobierno de los Reyes Católicos, cada vez más intransigente, más burocrática y mercantilista, y en la que los valores feudales estaban siendo reemplazados por un ideal de vida más monetarizado y también más urbano.¹

Mi lectura de *Celestina* me lleva a insertar estos estudios, que de una forma u otra se relacionan con el tema del uso del lenguaje en la obra, en el contexto todavía más amplio de lo que es la presencia del saber y sus metáforas a lo largo y a lo ancho del texto. Pues, más que el lenguaje en sí, lo que se pone en juego, se recrea y se cuestiona en *Celestina* es la existencia del saber mismo, las funciones que éste desempeña en la sociedad y los usos y abusos a que se le destina.²

El objetivo de este trabajo es mostrar cómo esta hipótesis de lectura de *Celestina*, como una obra en la que recrean y se cuestionan las éticas, usos y abusos del saber, arroja una gran luz sobre por lo menos cuatro de las imágenes más importantes de animales alados que aparecen en la obra, relacionadas, todas ellas, no sólo con el uso del lenguaje, sino también, a través de éste, con el problema del manejo del saber. Por orden de aparición en la historia de la formación del texto, la primera de estas imágenes es la del murciélago con cuya sangre están escritas las "bermejas letras" que utiliza

¹ A este respecto, resulta indispensable mencionar el ya clásico libro de José Antonio Maravall sobre *Celestina*, que es precisamente un análisis de la manera de cómo aparece representada esta situación social en la obra.

² Este es el tema de un libro que estoy acabando.

Celestina en el tercer auto para su conjuro.³ La segunda es la de la abeja con la que se compara a sí misma Celestina, y con la que unos párrafos más abajo también la compara Pármeneo, en el sexto auto. Ambas imágenes, la del murciélago y la de la abeja, aparecen en la edición de Burgos 1499 de la *Comedia*. La tercera es la imagen de la hormiga voladora con la que se compara a sí mismo el autor de las octavas acrósticas. Ésta falta en la edición de Burgos 1499 pero sí aparece tanto en la de Toledo 1500 como en la de Sevilla 1501. Y la cuarta es la imagen del cisne con el que se identifica Melibea en el auto XIX, que forma parte de la Gran Adición y que por lo tanto sólo se encuentra en las ediciones de 21 autos.

El murciélago.

En el tercer auto, después de enterarse del negocio que Sempronio viene a proponerle, Celestina *prepara*, por medio de un conjuro, el hilado que llevará consigo a la casa de Pleberio para tratar de ver a Melibea y convencerla de que hable con Calisto. Los dos instrumentos claves de este conjuro son: un aceite fabricado con la "áspera ponçoña de las bívoras" (III.42) y un papel escrito con sangre de murciélago. Estas "letras bermejas" serán el único *texto* que aparezca representado como tal en los 21 autos de la obra. El otro texto mencionado es la oración de Santa Apolonia para el dolor de muelas—que Melibea promete a Celestina para "curar" a Calisto. Pero, curiosamente, esta oración, ejemplo de algo que sería un saber bueno (por oposición al saber satánico de las letras bermejas), nunca llega a escribirse y, por lo tanto, en realidad no aparece representado materialmente en la obra.

Por medio del aceite serpentino y de ese texto satánico cuyos "graves nombres" permanecen incógnitos para el lector, Celestina invoca a Plutón, "señor de la profundidad infernal" (III.40), para que le ayude a "enredar" a Melibea de modo que ésta se enamore instantáneamente de Calisto, despida "toda onestidad," descubra sus sentimientos a la vieja y le "galardonee" sus "passos y mensage" (III.43).

Sin entrar en el debate a propósito de los efectos que este conjuro provoca en el alma de Melibea, vale la pena observar varias cosas interesantes con respecto a las "letras bermejas" y a la imagen del "murciélago" con cuya

³ Todas las citas son a la edición de Miguel Marciales (Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1985). Cito por parte y versículo de acuerdo con la división de Marciales (p.e.: P.1=versículo primero del Prólogo; IX.3=versículo tercero del noveno auto, etc.).

sangre fueron escritas.⁴ En su *Bestiary of Christ*, Louis Charbonneau-Lassay habla sobre la relación que se establece, en la iconografía cristiana, entre las imágenes de alas, plumas y vuelos, y las ideas de lo sublime, la gloria, la belleza, la grandeza intelectual y espiritual, y el favor y la ayuda que llegan desde lo alto. Pero también explica que hay animales que poseen "alas malditas":

In the fantastic picturings of such animals these wings are not formed of feathers, whose appearance makes their evil character more evident. In Christian symbolism, wings of skin are connected with the idea of the perversion of the intellectual faculties, and of the uses to which these are put by those who study for evil purposes; for by such work—as with all mental exercise—they rise themselves above the ordinary level of humanity; not to those high regions of deep peace, but to those of the storm, to descend again scattering over the earth the seeds of confusion, trouble, discord, and perversity. (289)

Este parentesco de la imagen del murciélago con el problema de los usos moralmente condenables del saber confiere a las "letras bermejas" del conjuro de *Celestina* una enorme carga simbólica. De manera directa, esta carga simbólica se asocia obviamente con el saber perverso de la vieja alcahueta. Pero, de manera indirecta, el saber diabólico que estas letras contienen se relaciona también con el texto entero de *Celestina*, una obra en la que el saber se maneja constantemente de modo cuestionable.

⁴ En su artículo, "El pensamiento mágico en *Celestina*," Ana Vian Herrero revisa la historia de la interpretación de la magia en la obra. Otro tanto había hecho Elizabeth Sánchez doce años antes en su "Magic in *La Celestina*." P. E. Russell fue el primero en considerar ampliamente el asunto de la magia en la *Tragicomedia*, en "La magia como tema integral de *La Celestina*." Sobre este punto, hay varios críticos que, siguiendo la línea de Russell, opinan que el demonio interviene realmente en el proceso de seducción de Melibea. Ver, por ejemplo: Deyermond ("Hilado-Cordón-Cadena" y "Symbolic Equivalence"), F. M. Weinberg ("Aspects of Symbolism"), Javier Herrero ("*Celestina's Craft*") y Dorothy Severin (*Witchcraft in Celestina*). Hay en cambio quienes, como María Rosa Lida (*Originalidad* 222-223), Salvador de Madariaga ("*Melibea*" 69), y Snow ("*Alisa*"), piensan que aun cuando la vieja cree en los poderes demoníacos de su conjuro, el éxito de su empresa se debe a que Melibea estaba ya predispuesta en favor de Calisto. Por otra parte hay también quienes, como Morgan, creen que si bien *Celestina* se apoya (o cree apoyarse) en el poder del demonio, lo que verdaderamente seduce a Melibea es la retórica de su lengua (7-8).

A diferencia de las imágenes de la abeja, la hormiga voladora y el cisne, la imagen del murciélago aparece en el texto sin que nadie se la apropie directamente y no sirve para describir a nadie en especial, sino que su función simbólica, como alusión al mal manejo del saber, los abarca a todos y a todo. De ahí quizás su estrecha relación con la escritura de la que están hechos tanto el papel del conjuro como, en última instancia, el texto mismo de *Celestina*. Con respecto a este punto vale la pena recordar que ya Rosario Ferré ha señalado la posibilidad de interpretar el texto del conjuro como un elemento autorreferencial. Según esta autora: "Emboscado tras el personaje de Celestina, el autor implícito se introduce en el texto, y examina el problema de la generación de la obra dentro de la obra" ("*Celestina* en el tejido de la 'cupiditas'" 6).

Otro detalle interesante que vale la pena observar con respecto a la imagen del murciélago es que en ella se condensa además uno de los temas principales de la obra: el tema del ascenso, cuya contraparte es la caída (real y/o metafórica) que afecta de un modo u otro a casi todos sus personajes. Esta caída también se relaciona estrechamente con el problema del uso del saber, pues todos los personajes que caen han cometido en algún momento por lo menos una infracción moral en su forma de manejar el saber.

La abeja.

A diferencia de la imagen del murciélago, de carácter básicamente negativo, la imagen de la abeja, por la manera como aparece en boca de los personajes, contiene una mezcla de connotaciones positivas y negativas, aunque el balance final se inclina sin duda del lado negativo. En el sexto auto, cuando Celestina regresa a casa de Calisto para hablarle del resultado exitoso de su primera entrevista con Melibea y mostrarle como prueba el cordón que le ha dado la joven, ella misma se compara con una abeja:

La mayor gloria que al secreto oficio del abeja se da, a la cual los discretos deven imitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejores de lo que son. Desta manera me é avido con las çahareñas razones y esquivas de Melibea. Todo su rigor traigo convertido en miel, su ira en mansedumbre, su aceleramiento en sossiego. (VI.12-13)

Estas prometedoras palabras son la introducción al párrafo en el que Celestina relata a Calisto su gestión. La función enaltecedora de la imagen de la abeja, asociada aquí con lo que la vieja considera un *buen* trabajo, es bastante clara. Pero lo interesante, de acuerdo con Charbonneau-Lassay, es que esta asociación simbólica de la abeja con el trabajo industrial ha existido en la

sociedad occidental de manera paralela a otra que es quizás incluso más antigua, que hace de la abeja un emblema de la elocuencia:

Long before Plato uttered his inspired praise of the divine Word, the sacred Logos, the honeybee was in all likelihood already the emblem of human eloquence and the power that it can exert upon mankind. The Greeks, charmed by the magic of the spoken word and the sound of the human voice, compared their greatest orators and singers to the bees who by the work of their mouths produce delicious and strengthening honey. (*Bestiary of Christ* 324)⁵

La asociación, en principio positiva, entre la miel y la elocuencia tuvo seguramente sus raíces en la vieja creencia de que la miel tenía un origen celestial. En su *Historia natural* Plinio da al fenómeno tres explicaciones posibles, sin decidirse por ninguna en concreto: la miel es el producto de la transpiración del cielo, una especie de saliva de las estrellas, o bien el líquido que resulta del proceso por medio del cual el cielo se purga a sí mismo. En el proceso de su caída de tan grandes alturas la miel va adquiriendo diversas impurezas; se va manchando con el vapor de la tierra que encuentra a su paso y, por último, es absorbida y guardada en los estómagos de las abejas, donde se mezcla con el jugo de las flores y con los elementos corruptos del vientre. La prueba de su naturaleza celestial, observa Plinio, es que a pesar de todo este proceso, todavía conserva un muy agradable sabor (XI.30).

Fue quizás esta idea de la miel como una sustancia celestial cargada de impurezas mundanas la que permitió que el símbolo pudiera funcionar alternativamente en términos positivos y negativos. Pues, como señala Charbonneau-Lassay, los griegos también usaron las imágenes de la miel y de las abejas para aludir a los efectos embriagadores de la palabra, capaz de sumir en la confusión a quienes la escuchan (324).

⁵ En un artículo póstumo ("La abeja: historia de un motivo poético"), María Rosa Lida revisa detenidamente el desarrollo de esta relación de la imagen de la abeja con la elocuencia. La cual, como ella misma explica, llevó a varios poetas, ya desde la antigüedad, a comparar su trabajo con el de las abejas. Cabría añadir aquí que, de aplicarla a la lectura de *Celestina*, esta idea llevaría al establecimiento de una relación metafórica más entre la vieja alcahueta y la figura autorial. Sin embargo, Lida sólo habla de las connotaciones positivas de este símbolo, incluso cuando menciona brevemente los párrafos de *Celestina* que cito en este artículo, sin considerar la posibilidad de que esta misma asociación de la abeja con la palabra también pueda ser usada y leída, en ciertos contextos (como el de *Celestina*), en un sentido altamente negativo.

La imagen de la abeja resulta por lo tanto doblemente apropiada para describir a Celestina. No sólo en el sentido en que ella la usa, refiriéndose al mérito de su trabajo, sino también en un segundo sentido todavía más revelador: como ilustración directa de su quehacer de alcahueta, relacionado con el manejo embriagador de la palabra. Así es precisamente como la usa Pármeno unos párrafos más abajo, enojado porque Calisto, en su locura de amor, se muestra demasiado dispuesto a premiar a la vieja intrigante: "¡Assí, assí! A la vieja todo, por que venga cargada de mentiras, como abeja, y a mí que me arrastren. Tras esto anda ella oy todo el día con sus rodeos" (VI.41).⁶ Irónicamente, leída en este segundo sentido, la imagen de la abeja funciona incluso como una posible explicación del nombre mismo de Celestina: la de la bella y embriagadora voz 'celestial'.⁷

Pero los griegos presocráticos que utilizaron el símbolo de la abeja para referirse al manejo de la palabra humana tenían en mente un ideal de sabio-elocuente que no se agotaba en el manejo de la palabra. Como explica Cicerón por boca de Cassus en *De oratore*—un texto que fue leído y

⁶ Esta lectura negativa de la imagen de la abeja aplicada a la alcahueta viene a corroborar una observación de George Shipley a propósito del funcionamiento de las imágenes del bestiario en *Celestina*: "Characteristic of Rojas' artistry is the ironic utilization of both possibilities, the complete violation of bestiary commonplaces which are subjected to parody on one hand and direct debasement on the other" ("Functions of Imagery" 194). Shipley utiliza precisamente la imagen de la abeja para ilustrar su idea, aludiendo a la incongruencia del contexto en el que Celestina la usa para autodescribirse: "Certainly Celestina is less like the bee than the bear that destroys the hive to get the honey. Her industriousness and her efficiency cannot be doubted; but is she otherwise like the dutiful insect that labors incessantly to preserve harmony and social order in a highly organized society?" (195). Como aquí propongo, esta relación problemática de la imagen de la abeja con la ética del trabajo se combina con un uso problemático de las connotaciones que hacen de la abeja un símbolo de la elocuencia (la cual a su vez, en términos ideales, se relaciona con la sabiduría).

⁷ Esta interpretación del nombre de Celestina no es por supuesto la única posible. Cherchi, por ejemplo, sugiere la siguiente: "Se ha propuesto una etimología de *scelus*, 'crimen'; pero, aunque el personaje justificaría perfectamente este sentido, la fonética crearía dificultades. Parece más sencillo relacionarlo con el adjetivo latino *caelestis* o con los derivados, como 'celestial' o el color 'celestes' que indica el azul del cielo. Un nombre como Celestina evoca mundos celestiales, angélicos, puros, es decir todo lo contrario de lo que la alcahueta es. Sin embargo, no se olvide que Celestina es, paradójicamente, la más pura de todos los personajes, pues es una profesional que cumple con su deber sin querer engañar a nadie; con todo, por su profesión ella es también el demonio de esta obra, la inteligencia perversa que llega a suscitar amor donde no lo hay, a juntar clandestinamente amantes que la sociedad separa" ("Onomástica celestinesca" 84).

comentado ampliamente por los humanistas europeos a partir de su redescubrimiento en Italia en 1421—, antes de que Sócrates desprestigiara a los oradores asociándolos con los sofistas, los griegos creían que quienes se dedicaban al manejo de los hombres por medio de la palabra debían ser también un modelo de sabiduría y de virtud: "the older masters down to Socrates used to combine with their theory of rhetoric the whole of the study and the science of everything that concerns morals and conduct and ethics and politics" (III.72).

De esta creencia se desprende la idea ciceroniana de la elocuencia como una de las virtudes supremas:

(...) and the stronger this faculty is, the more necessary it is for it to be combined with integrity and supreme wisdom, and if we bestow fluency of speech on persons devoid of those virtues, who shall not have made orators of them but shall have put weapons into the hands of madmen. (III.55)

El personaje de la alcahueta es por lo tanto un ejemplo perfecto de lo que el buen orador no debe ser, pues posee el saber y la palabra, pero carece totalmente de integridad moral. Así, en tanto que antítesis del orador perfecto que también es (o debería ser) el sabio perfecto, la vieja funciona como centro y líder de ese mundo moralmente al revés que es el universo de *Celestina*.

La hormiga alada.

A lo largo de las primeras tres Octavas acrósticas, el personaje que se presenta abiertamente como autor-continuator de la obra y encubiertamente (en el acróstico) como Fernando de Rojas, se compara con una hormiga alada:

Como [la] hormiga que dexa de ir,
 ∞ Como 'hormiga que dexa de ir,
 holgando por tierra, con la provisión,
 jactóse con alas de su perdición:
 lleváronla en alto, no sabe donde ir

Prosigue

El aire gozando ageno y estraño
 rapina es ya hecha de aves que vuelan,
 fuertes más que ella, por cevo la llevan:
 en las nuevas alas estava su daño.
 Razón es que aplique a mi pluma este engaño,
 no dissimulando con los que 'arguyen;

∞ *no despreciando à los que me arguyen,*
 assí, que a mí mismo mis alas destruyen,
 nublosas y flacas, nacidas ogaño.

Prosigue

Donde esta gozar pensava volando
 o yo *aquí escribiendo* cobrar más honor,
 ∞ o yo *de escrevir* cobrar más onor,
de lo uno y lo otro nació disfavor:
 ∞ *del uno y del otro* nació disfavor:
 ella es comida y a mí están cortando. (OA.1e-h,2,3,a-d).⁸

Esta imagen de la hormiga voladora parece relacionarse directamente con el siguiente par de refranes citados por Correas: "Cuando la hormiga se quiere perder, alas nuevas la quieren nacer" y "Da Dios alas a la hormiga, para que se pierda más aína" (ordenados alfabéticamente en el *Vocabulario de refranes* bajo la "C" y la "D"). Estas frases del dominio público fueron quizás las que llevaron a Covarrubias a observar lo siguiente: "Ay muchas especies de hormigas y a algunas les nacen alas para perderse" (en la entrada correspondiente a "hormiga").

En el *Motif-Index* de Stith Thompson hay una gran cantidad de motivos relacionados con la idea de volar, pero la imagen de la hormiga voladora que se pierde por falta de precaución no aparece por ninguna parte, por lo que la interpretación y amplificación del refrán parece haber sido obra de Fernando de Rojas, o de quienquiera que haya sido el autor de las Octavas acrósticas.

Sin embargo, aunque la hormiga voladora no aparece en ninguno de los relatos clasificados por Thompson, la idea de su tipo de muerte se relaciona muy de cerca con la fábula del galápagos y las aves, que se encuentra con pocas variantes en las ediciones castellanas del Esopo anteriores a la publicación de *Celestina*. El texto, cuyos párrafos más pertinentes cito a continuación, es del *Esopete ystoriado* (Toulouse 1488):

Sin grand trabajo non puede alguno subir alas cosas altas &
 quanto mas alto sube allende de su naturaleza, tanto mas
 gravemente cahe abaxo, como esta fabula da testimonio:

⁸ El signo ∞ lo utiliza Marciales en su edición para separar los pasajes que son distintos en las versiones de 16 autos y en las de 21. Las palabras en bastardillas son las que sufrieron alguna modificación.

Estando todas las aves ayuntadas en vno, vino el galapago entre ellas deziendo assi:

—Si alguna de vosotras me alçasse en alto, por çierto yo le mostraria las conchas en que se crian muchas piedras preciosas, lo qual yo non puedo por mj acabar avnque continuamente anduiesse porque yo ando muy poco (...).

Las aves (...) deputaron le la aguila, que es que mas alto & mas presto entre ellas vola, para que lo alçasse segund su desseo del galapago (...) E como el galapago (...) non pudiesse cumplir (lo prometido), la aguila començo de lo apretar con sus vñas asperas. E el gemiendo, dize assi:

—¡Estos tormentos non uiesse padesçido si non uviera demandado ser alçado suso enel ayre!

E oydas esta palabras, la aguila desamparo a el et cayendo en tierra fue muerto & despedaçado. (119)

El galápago, a diferencia de la hormiga, carece de alas. De ahí el que Thompson clasifique esta fábula bajo la entrada K1041 con el título de "plumas prestadas" (Borrowed feathers). Pero las semejanzas del motivo con la imagen de la hormiga voladora de Rojas saltan a la vista: ambos, el galápago y la hormiga muestran una fascinación desmedida por la idea de volar sin darse cuenta de los peligros que esto encierra y ambos mueren a manos de las aves de rapiña. En su caso, el autor que se compara con la hormiga identifica este deseo de volar con el de ganar honores escribiendo.

Una de las ventajas más obvias de la imagen de la hormiga por sobre la del galápago es que permite emular de modo más adecuado la vieja relación metonímica entre el escritor y su pluma, pues las alas de la hormiga, aunque nuevas y frágiles, son propias y no prestadas. Por otra parte, el galápago de Esopo tiene también un rasgo negativo que quizás el autor trató de evitar: es un poco mentiroso, pues el deseo de volar lo lleva a prometerles a las aves que si lo llevan por los aires les mostrará donde están escondidas las conchas en que se crían las piedras preciosas (algo que luego no puede cumplir). Curiosamente, mientras que la hormiga se convierte en comida de las aves, el autor de las Octavas sufre en cambio un final más parecido al del galápago, pues ambos terminan despedazados por sus enemigos (el autor "cortado" y el galápago estrellado contra el suelo). Final éste que a su vez asemeja de modo insoslayable y directo al autor con todos los personajes que caen física y metafóricamente en su obra. El caso de Celestina, que muere tasajeada por el cuchillo de Sempronio, es por supuesto el más parecido de todos.

Hay que notar además que el refrán que sirve de introducción a la fábula de Esopo ("quanto mas alto sube allende de su naturaleza, tanto mas gravemente cahe abaxo") se utiliza tres veces, con variaciones mínimas, en

Celestina (una de ellas en el primer auto y dos en la continuación de 16 autos): I.150, V.12 y XIII.26. Y no sólo eso, sino que la idea que en él se encierra a propósito de la elevación y la caída es uno de los asuntos más recreados a lo largo de la obra.

Estos dos detalles: la muerte por fragmentación del autor-hormiga que lo emparenta con sus personajes y la presencia implícita del refrán del ascenso y la caída en las Octavas acrósticas, no sólo convierten estos versos en una especie de síntesis cifrada del texto al que preceden, sino que establecen además una relación metafórica entre la obra que está por comenzar y ese personaje que se dice su autor.⁹

Por otro lado, vale la pena observar que la imagen de la hormiga tiene además un parentesco muy cercano con otras tres leyendas de tradición francamente letrada que muy probablemente su autor también conocía: la historia de Ícaro que, emocionado por su recién adquirida capacidad de volar, no supo mantener el justo medio entre el mar y el cielo que le recomendó su padre y subió demasiado alto, por lo que la cera de sus alas hechizas terminó derritiéndose y él, cayendo en el mar, murió ahogado.¹⁰ La historia de Faetón que se empeñó en volar conduciendo el carro del sol de su padre, pero como no pudo controlarlo calló y murió golpeado y quemado por un rayo de Júpiter.¹¹ Y la historia de Alexandre quien, justo antes de morir envenenado en Babilonia, también emprende un viaje por los aires, en un carro guiado por dos grifones que el mismo rey ha diseñado para satisfacer sus ansias de saber:

Alexandre el bueno, potestad sin frontera
asmó y una cosa yendo por la carrera:
cómo aguisarié poyo o escalera
por veer tod' el mundo cóm yazié o cuál era. (2496)

Aunque la muerte de Alexandre no ocurre como consecuencia del vuelo mismo, sí tiene lugar, significativamente, en el momento en que el héroe se encuentra en la cúspide de su gloria. Ya que justo después de realizar ese

⁹ Huelga decir que esto no aclara las dudas con respecto a la identidad real de dicho autor. Pues aunque éste pudo haber sido Fernando de Rojas, también pudo haber sido alguien que decidió ocultarse bajo ese nombre.

¹⁰ Quizás la fuente más difundida de esta historia en la época en que se escribió *Celestina* era el libro VIII de las *Metamorfosis* de Ovidio (419-423).

¹¹ También aquí la fuente más famosa son las *Metamorfosis* de Ovidio (las primeras páginas del libro II).

vuelo fantástico, decide ir a Babilonia a recibir los honores que le ofrecen. La voz premonitoria del narrador anuncia este trágico final del siguiente modo:

Quando fueres en somo de la rueda alçado,
non durarás un día, que serás trastornado;
serás entre la rueda e la tierra echado (...) (2532, a-c)

Tanto en los refranes de la hormiga voladora como en todas estas historias la idea del vuelo está emparentada de manera más o menos cercana con un deseo de gloria y de poder, pero también con una relación entre ambiciosa y soberbia con el saber. A ésta última se asocian además, en mayor o menor grado, los problemas de la inexperiencia y de la falta de previsión. Lo cual facilita la percepción del personaje afectado por la caída como víctima de la situación. En esta dirección parece ir la siguiente observación del autor de las Octavas acrósticas: "assí, que a mí mismo mis alas destruyen,/ nublosas y flacas, nacidas de ogaño." Por una parte, esta idea de la inexperiencia puesta al principio de la obra como parte de los textos introductorios funciona como recurso del autor para captar la benevolencia de sus lectores. Pero, por la otra, también puede servir a éstos últimos de clave de lectura, para aplicarla al análisis de los personajes jóvenes e inexpertos que, dentro de la obra, terminan sufriendo un destino semejante.

Pero, a pesar de todas estas semejanzas, lo que no hay que perder de vista es el hecho de que aun cuando el autor haya tenido en mente todas o casi todas estas historias lo que decidió utilizar explícitamente fue una imagen sacada de un refrán popular; con lo cual vino a recrear una constante que se observa a lo largo de toda la obra: el saber que se encierra en los refranes suele funcionar como fuente de ideas que influyen en el desarrollo del argumento, de una manera mucho más literal de lo que parecen influir otros saberes de tipo más *letrado* que los personajes también manejan.

Por último, antes de pasar a las observaciones sobre la imagen del cisne hay que mencionar, por lo menos de manera breve, otro texto de la tradición clásica en el que las ideas del vuelo y las alas ocupan un lugar de primera importancia al lado de la moral y el saber. Se trata del *Fedro* de Platón en el que Sócrates describe el alma como un ente alado: "when perfect and fully winged she soars upward, and orders the whole world; whereas the imperfect soul, losing her wings and dropping in her flight at last settles on the solid ground" (153). Dada la popularidad de que gozaron en general las ideas platónicas entre los humanistas, es probable que, aun cuando el autor (o autores) de *Celestina* no hayan tenido el *Fedro* en sus manos, hayan por lo menos oído o leído comentarios a propósito de este pasaje.

Lo interesante de esta imagen del alma, tal y como la describe el Sócrates de los *Diálogos*, es que en ella la sabiduría ocupa un lugar preponderante al lado de la bondad y la belleza como componente de lo divino. Su antítesis, la maldad y la falta de saber, son en cambio dos de los factores principales que provocan la caída del alma (que, en este contexto, implicaría un regreso indeseable al mundo de lo material):

The wing is the corporeal element which is most akin to the devine, and which by nature tends to soar aloft and carry that which gravitates downwards into the upper region, which is the habitation of the gods. The divine is beauty, wisdom, goodnes, and the like; and by these the wing of the soul is nourished, and grows apace; but when fed upon evil and foulness and the opposite of good, wastes and falls away." (153)

El cisne.

La imagen del cisne aparece una sola vez en *Celestina* y sólo en las ediciones de 21 autos. Melibea se la aplica a sí misma en el auto XIX para describir, en términos despectivos, el tono de su voz. Cuando Calisto, llegando de improvisto a su visita nocturna, le pide que continúe la canción que estaba cantando en su ausencia, la respuesta de la joven es la siguiente:

¡O sabrosa traición! ¡O dulce sobresalto! ¿Es mi señor y mi alma? ¿Es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estabas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Avía rato que escuchabas? ¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al aire, con mi ronca boz de cisne? (XIX.18)¹²

Como observa Vermeyleylen ("Melibea" 107), esta idea del cisne aplicada a Melibea en un momento tan cercano a su muerte nos hace pensar en el mito griego de los cisnes que, según explica Sócrates en el *Fedón*, poseen el don de profecía y cuando perciben que su muerte se acerca cantan mejor y más

¹² Para Alphonse Vermeyleylen este pasaje en el que Melibea menosprecia su propia voz es "una manifestación clara de la manera (bien conocida por lo demás) como en la *Celestina* resulta, a fin de cuentas, totalmente invertida la relación cortesana entre dama y caballero" pues "normalmente el caballero es el que se humilla ante la presencia, real o soñada, de la dama" ("Melibea" 103). A propósito de esta aparición de la imagen del cisne en el texto, Shipley observa que aunque su segundo sentido (el siniestro y profético) pasa desapercibido para la joven que se la aplica a sí misma y para su amante: "[it] jars us and alerts us to perceive related connotations, excited by this example, in the apparently innocent images that follow" ("Functions of Imagery" 265).

dulcemente que nunca, pues se alegran ante la perspectiva de ir a reunirse con su dios, que es el dios del sol. La imagen del cisne se proyecta entonces, de modo directo, sobre el momento de la enunciación, pues el canto de Melibea en su jardín es el producto del presentimiento de que Calisto, que es el "sol" de su vida, aparecerá tarde o temprano. Irónica, e incluso cómicamente, este amado tan esperado tratará precisamente a Melibea como un ave, pero en un contexto totalmente despojado de tintes sublimes. Cuando momentos después la joven se resiste coquetamente a aceptar su "riguroso trato" carnal, la respuesta de Calisto, que parece tener todavía en su mente la imagen del cisne con la que lo recibió su amante, no se hace esperar: "Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas" (XIX.22-23).¹³

Pero, de modo indirecto y premonitorio, la misma imagen se aplica también al desenlace del acto siguiente que será la muerte de Melibea. Esta segunda posibilidad de lectura hace que el canto del auto XIX desempeñe una función profética con respecto al soliloquio del auto XX: otra especie de "canto del cisne" en el que la joven enamorada cuenta a Pleberio la historia de sus amores y le comunica su deseo de morir para ir a reunirse con Calisto en el más allá.

Algo que Vermeulen no dice y que vale la pena mencionar es que cuando Sócrates explica el mito de los cisnes en el *Fedón* lo hace en el contexto de su último discurso, a lo largo del cual trata de convencer a sus amigos de que la perspectiva de morir le produce una gran alegría, pues sólo muriendo puede el filósofo poseer su alma por completo y alcanzar la sabiduría en su estado más puro. No hay que ir muy lejos para notar que esta idea lo convierte a él, el sabio por excelencia, en un verdadero *cisne*, en el momento de exponer sus últimas ideas, que giran en torno a la inmortalidad del alma y a lo que le espera al hombre en el más allá. Otro detalle interesante es que, en el mismo párrafo en el que Sócrates presenta esta idea sobre lo alegre de morir, el filósofo también menciona la otra razón por la que a la gente le puede parecer deseable la muerte, y esta razón es precisamente la razón de Melibea:

many have been willing to enter Hades of their own accord,
in quest of human loves, of wives and sons who have died,
led by this hope, that there they would see and be united
with those they desired; will anyone then, who truly longs
for wisdom, and who firmly holds this same hope, that

¹³ De acuerdo con Shipley: "it is quite in order as an indication of Calisto's development and new integrity as a character that he should reveal now the sense of humor he had tried to mask in the first and highly-conventional phase of his love" ("Functions of Imagery" 275).

nowhere but in Hades will he attain it in any way worth mentioning, be resentful at dying; and will he not go there gladly? (*Phaedo* 68.a-b)

Tal y como Sócrates la presenta en este pasaje, la idea de desear la muerte por motivos amorosos no parece ni tan descabellada ni tan atroz como podría resultar en otros contextos. Es simplemente menos sublime que la razón del filósofo, pues éste quiere ir en busca del bien supremo que es la sabiduría.

En esta misma línea hay que mencionar otro texto en el que también aparece la imagen del cisne usada del mismo modo que en el *Fedón*. Se trata nuevamente del *De oratore* de Cicerón, donde la idea del canto del cisne se usa para describir el último discurso de Cassus ante el senado. Aquí lo interesante es que en esta obra Cicerón no sólo presenta a Cassus como un orador modelo, sino que además pone en boca de este personaje histórico, que fue su maestro, su propia teoría sobre la elocuencia, a la que prácticamente identifica con la sabiduría:

This method of attaining and of expressing thought, this faculty of speaking, was, I say, designated by the ancient Greeks wisdom; this was the source that produced men like Lycurgus and Pittacus and Solon (...). (*De Oratore* III.56)

La imagen del cisne que Melibea se aplica a sí misma la emparenta por lo tanto con dos grandes sabios oradores: Sócrates y Cassus. Pero sólo para destacar, a partir del parentesco, la diferencia entre el tipo de ideales que hay entre una y otros. A fin de cuentas, claro, Melibea sale perdiendo, pues en lugar de ir en busca del saber va en busca del amor, que según Sócrates y Cassus no es un bien tan alto.

Sin embargo, hay que notar que esta visión del amor, no como algo indeseable, sino únicamente como algo menos deseable de alcanzar que el saber, dificulta la posibilidad de establecer un nexo de causa y efecto entre el amor y la tragedia de los amantes. Además, a esto viene a añadirse el hecho de que, en las versiones de 21 autos de *Celestina*, el accidente de Calisto se relaciona directamente con el comportamiento vengativo de los "malos sirvientes": éstos y no el amor en sí parecen ser los que dan lugar a su salida precipitada a raíz de la cual cae por la escalera.

Por último, en relación con el amor y la figura del cisne hay que añadir aquí la descripción de otra historia mítica que tanto Virgilio como Ovidio mencionan en sus relatos. Cuando Faetonte, el hijo del sol, que no supo controlar el carro de su padre, cae fulminado por el rayo de Júpiter, su primo Cynus, que lo ama profundamente, abandona su reino de Liguria y se

va a llorar a los bosques, donde se convierte en un "nuevo y extraño pájaro": el cisne (*Metamorphoses* II.365-375). En la *Eneida*, Virgilio describe el canto de Cynus como un recurso que éste utiliza para desahogar su pena: "they tell that Cynus, in grief for his loved Phaëthon, while he is singing and with music solacing his woeful love amid the shade of his sisters' leafy poplars, drew over his form the soft plumage of hoary eld, leaving earth and seeking the stars with his cry" (*Aeneid* X.189-193).

A modo de conclusión puede decirse que lo que tienen en común estas cuatro imágenes de animales alados que aparecen en *Celestina* es su relación con una palabra que se asocia a su vez estrechamente con el manejo del saber: moralmente reprobable en los casos del murciélago y la abeja, ambicioso y desatinado en el de la hormiga voladora, y soslayado en el caso del cisne. En los cuatro casos se trata por lo tanto de imágenes negativas que parecen apuntar al hecho de que el mundo de *Celestina* adolece de una falta de sabios buenos que no sólo manejen bien el saber, sino que le rindan además el debido respeto, poniéndolo por encima de las ambiciones monetarias, del prestigio profesional y de la pasión amorosa.

¶ la torre abaxo. Pleberio Lucrecia Scilibeo.



¶ De qeres lucrecia: q qeres tā pssurosa z cō tāta iportuni-
dad z poco sosiego: q es lo q mī bīsa ba fētida: q mai tā arre-
batado puede ser q no aya yo tpo d me vestir: ni me desayn
espacio ame leuātā (Lu) seño: apressurate mucho si la qe

Acto XXI (XX). Toledo: Juan de Ayala, 1538.

OBRAS CITADAS

- Charbonneau-Lassay, Louis. *The Bestiary of Christ*. Translated and Abridged by D. M. Dooling. New York: Parabola Books, 1991.
- Cherchi, Paolo. "Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil". *Cinco siglos de 'Celestina'. Aportaciones interpretativas*. Ed. R. Beltrán y J. L. Canet. València: U de València, 1997.
- Cicero. *De oratore. Book III*. The Loeb Classical Library. London & Cambridge, Mass.: Harvard UP & William Heinemann, 1988.
- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Pról. Miguel Mir. Ed. Víctor Infantes. Madrid: Visor Libros, 1992.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. México: Turner, 1984.
- Deyermond, Alan. "'El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo." *Estudios dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*. Granada: U de Granada, 1985. I:291-300.
- _____. "Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of Celestina." *Modern Language Notes* 105 (1990): 169-179.
- Esopeteystoriado*. Toulouse 1488. Edición, estudio y notas de Victoria Burrus y Harriet Goldberg. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Ferré, Rosario. "Celestina en el tejido de la 'cupiditas'." *Celestinesca* 7.1 (1983): 3-16.
- Gaylord, Mary Malcolm. "Fair of the World, Fair of the Word: the Commerce of Language in *La Celestina*." *Revista de Estudios Hispánicos* 25 (1991): 1-27.
- González Echevarría, Roberto. *Celestina's Brood*. Durham and London: Duke UP, 1993.
- Herrero, Javier. "Celestina's Craft: The Devil in the Skein." *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984): 343-351.
- Libro de Alexandre*. Ed. Jesús Cañas. Madrid: Cátedra, 1995.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de 'La Celestina'*. Buenos Aires: EUDEBA, 1970².
- _____. "La abeja: historia de un motivo poético" *Romance Philology* 17 (1963-1964): 75-86.
- Madariaga, Salvador de. "Melibea," en su *Mujeres españolas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Maravall, José Antonio. *El mundo social de 'La Celestina'*. Madrid: Gredos, 1964.
- Morgan, Erica. "Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea". *Celestinesca* 3.2 (1979): 7-18.
- Ovid. *Metamorphoses Books I-VIII*. The Loeb Classical Library. London & Cambridge, Mass.: Harvard UP & William Heinemann, 1977.
- Plato. *Phaedo*. Trad. David Gallop. Oxford & New York: Oxford UP, 1993.

- _____. *Phaedrus. The Dialogues of Plato*. Trad. B. Jowett. 4th. ed. rev. Vol. 3. London: Oxford UP, 1964.
- Pliny. *Natural History*. The Loeb Classical Library. London & Cambridge, Mass.: Harvard UP & William Heinemann, 1983.
- Read, Malcolm. "La Celestina and the Renaissance Philosophy of Language." *Philological Quarterly* 55 (1976): 166-177.
- . "Fernando de Rojas's Vision of the Birth and Death of Language." *Modern Language Notes* 93.1 (1978): 163-175.
- Russell, P. E. "La magia como tema integral de *La Celestina*." En su *Temas de 'La Celestina' y otros estudios del Cid al Quijote*. Barcelona: Ariel, 1978. 241-276.
- Sánchez, Elizabeth. "Magic in *La Celestina*." *Hispanic Review* 46 (1978): 481-494.
- Severin, Dorothy Sherman. *Witchcraft in Celestina*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 1. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1995.
- Shipley, George. "Functions of Imagery in *La Celestina*." Diss. Harvard U. 1968.
- Snow, Joseph T. "Alisa, Melibea, Celestina y la magia." *Insula*, no. 633 (sept. 1999): 15-18.
- Thompson, S. *Motif-Index of Folk Literature*. Bloomington and London: Indiana UP, 1966.
- Vermeulen, Alphonse. "Melibea y su 'voz de cisne.'" *Incipit* 10 (1990): 103-111.
- Vian Herrero, Ana. "El pensamiento mágico en Celestina, 'instrumento de lid o contienda'." *Celestinesca* 14.2 (1990): 41-91.
- Virgil. *Aeneid VII-XII. The Minor Poems*. The Loeb Classical Library. London & Cambridge, Mass.: Harvard UP & William Heinemann, 1934.
- Weinberg, F. M. "Aspects of Symbolism in *La Celestina*." *Modern Language Notes* 86 (1971): 136-153.



Sevilla: J. Cromberger, 1518-20?

**CONOCIMIENTO FRENTE A EXPERIENCIA EN
EL PRIMER ACTO DE CELESTINA:
UNA POSIBLE DISCORDANCIA TEMÁTICA**

**Francisco Layna Ranz
Madrid**

Inicia Rojas su prólogo a *Celestina* con una alusión al carácter de contienda que tiene todo lo existente en este mundo, y apoya su aserto en una autoridad de calado y raigambre filosófica: "todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dize aquel gran sabio Eráclito en este modo: *omnia secundum litem fiunt*." La naturaleza de este arranque es de un orden habitual en las aulas universitarias, cuya actividad académica discurría entre disputas y apelaciones a los autores de la Antigüedad. Todo se rige bajo las leyes del debate y el litigio, y esto es algo respaldado por aquella sabiduría que nos legó los límites del mundo, y para evitar que se abrigue duda de falsedad o inexactitud, ahí está la cita de Heráclito en latín, inundando lo dicho de circumspecta erudición. Inapelable el arranque de Rojas, retórico y escolástico hasta la médula.

No obstante, el prólogo dará paso a una historia trágica de amor, un sucedido donde lo que impera es la expresión y el fruto del deseo, así como el poder casi sin límites de la experiencia. Sabiduría y experiencia son realidades que igualmente entrarían dentro de ese ámbito dominado por la dinámica de la disputa, ambas regidas por los requisitos de la antigüedad y capacidad para ofrecer soluciones a los conflictos. El estudiante salmantino tenía en sus manos uno de los dilemas más vigentes entre sus contemporáneos: que sabiduría y verdad no siempre corren parejas, y que la fuente de autoridad se ve reducida a un mero recurso del vano retoricismo que alcanzaba a todo tipo de argumentación. Este conflicto, formulado desde las primeras líneas del primer acto mediante la oposición entre doctrina y experiencia, en la *Tragicomedia* se difumina y diluye en una acción posterior distante de la exposición inicial.

PRIMER ACTO DE *CELESTINA*. Introducción

Poco después de ser descubierta en 1433, la obra del gramático Aelio Donato pasó a ser obligado referente para las aplicaciones de la retórica clásica a la obra de Terencio.¹ El propósito fundamental de Donato era el análisis de la comedia desde una perspectiva retórica, y, más en concreto, la relación de Terencio con las teorías de Cicerón y Quintiliano. Suele decirse que sería de gran utilidad conocer cuál fue la lectura que el autor de *Celestina* hizo de las seis comedias de Terencio. Además, y aunque aún no poseamos la documentación que lo acredite, Donato pudo muy bien haber sido uno de esos comentaristas que facilitaron, y tal vez determinaron, su recepción en las aulas salmantinas.² En el siglo XVI es palmario el fruto de esta relación del hecho teatral con las prácticas argumentativas de las escuelas. Sirva de ejemplo que, en la edición de 1570 de Terencio, Vicentius Cordatus analizaba su primera comedia, *Andria*, como una disputa entre hombres jóvenes y viejos, cuyo asunto consistía en la pertinencia o no del matrimonio.

El uso de la retórica es uno de los aspectos más y mejor estudiados de *Celestina*.³ De un tiempo a esta parte se nos previene que este despliegue

¹ *Donati... commentum Terenti*, Leipzig: Teubneriana, 1902-1905.

² Charles F. Fraker, "Rhetoric in the *Celestina*: Another Look," en *Aureum Saeculum Hispanicum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro (Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag)* (Wiesbaden: F. Steiner, 1983), 81-90. Véase, para bibliografía relativa a Terencio y Donato, A. Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento* (Firenze: Istituto Nazionale di Studio sul Rinascimento, 1968), 146 n1.

³ C. Samonà, *Aspetti del retoricismo nella "Celestina"*, Roma: Fac. di Magisterio dell'Università, Studi di Letteratura Spagnola, 2, 1953; Charles F. Fraker (ver n2); C. F. Fraker, "Declamation and the *Celestina*," *Celestinesca* 9.2 (1985), 47-64; C. F. Fraker, "*Celestina*: Genre and Rhetoric," Londres: Tamesis, 1990; C. Faulhaber, "Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas," *Ábaco* 4 (1973), 206-242; G. A. Shipley, "Authority and Experience in *La Celestina*," *Bulletin of Hispanic Studies* 62 (1985), 95-111; A. D. Deyermond, *The Petrarchan Sources of 'La Celestina'*, Oxford: Oxford UP, 1961; E. Morgan, "Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea," *Celestinesca* 3.2 (1979), 7-18; O. Handy, "The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea," *Celestinesca* 7.1 (1983), 17-27; Malcolm K. Read, "Fernando de Rojas' Vision of the Birth and Death of Language," *Modern Language Notes* 93 (1978), 163-175; M. K. Read, "The Rhetoric of Social Encounter: *La Celestina* and the Renaissance Philosophy of Language," en *Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics, 1300-1700*, Madrid: Porrúa, 1983, 70-96; P. E. Russell, "Discordia universal: *La Celestina* como 'Floresta de philosophos'," *Ínsula*, no. 497, (abril 1988), 1 y 3; D. S. Severin, *Memory in "La Celestina"*, Londres: Tamesis, 1970; D. S. Severin, "Aristotle's Ethics and *La Celestina*," *La Corónica* 10 (1981-1982), 54-58; E. H. Friedman, "Rhetoric at

retórico puede tener bastante poco de serio y mucho de recreación de métodos procedentes de las aulas. Sin duda en esta línea hay que situar aquella célebre perorata que Sempronio lanza a Calisto ya en el acto primero. Investido de categoría profesoral, aconseja el criado para la dolencia amorosa de su joven amo la lectura de Salomón, Séneca, Aristóteles, Bernardo⁴ y la Biblia. Aunque de uso obligado en la tratadística amorosa, el manejo de *auctores* no parece muy apropiada solución para un asunto de lujuria.⁵ De hecho, un poco antes Sempronio había clamado por la frecuencia con que los amantes suelen desamparar a Dios y a su ley, aunque tal conducta no le extrañaba "pues los sabios, los santos, los profetas" también por cuestiones de amor se apartaron de la senda divina.⁶ Si también cayeron los sabios que Sempronio aconseja a Calisto para su mal, si de igual manera sucumbieron santos y profetas, ¿cuál es entonces la razón de ser de su propuesta?

Caben dos soluciones que en sí no son excluyentes: que se trate de un mero alarde libresco de tradición misógina, o que se intente enfatizar que los mismos sabios se ven supeditados a la experiencia.⁷ Y es muy significativo que — a la mínima de cambio — Sempronio espete a Calisto el requisito de la lectura o le muestre esa extrañísima familiaridad que parece tener con los textos de la Antigüedad. En su conversación inicial con Calisto, el criado, a manera de preparativo para el malicioso chiste del *ximio*, arguye que mujeres

Work: *Celestina, Melibea, and the Persuasive Arts*", en I. A. Corfis y J. T. Snow, eds., *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary* (Madison: HSMS, 1993), 359-370; E. Palafox, *Oralidad, autoridad y retórica en la Tragicomedia de Fernando de Rojas*, tesis doctoral (1993), Michigan State University.

⁴ Russell recoge que en realidad se trata de Bernardo Silvestre de Tours, autor de un texto misógino y confundido durante la Edad Media como obra de San Bernardo, seguramente al que quería interpelar Sempronio (ver su ed. de *La Celestina* [Madrid: Castalia, 1993], 225, n74).

⁵ Shipley, "Authority and Experience," 97.

⁶ Fernando de Rojas, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de M. Marciales (Urbana/Chicago: U Illinois P, 1985), II:23 (citaré por esta ed.; se especificará el nombre del editor si se menciona otra edición).

⁷ Así sucede, de tono casi igual al de Sempronio, en el *Corbacho*: "E non pienses en este paso [se refiere a "cómo el que ama aborresce padre e madre, parientes, amigos"] fallarás tú más firmeza que los sabios antyguos fallaron, escpteros en tal sciencia, o locura, mejor dicha. Lee bien cómo fue Adam, Sansón, Davyd, Golyas, Salamón, Virgilio, Aristótiles e otros dignos de memoria en saber e natural juycio..." (ed. de J. González Muela, [Madrid: Castalia, 1970], 55).

hubo sometidas a acemileros y a animales, y para que lo expuesto quede como adecuado al caso, de nuevo la razón de la lectura: "¿No has leído de Pasife con el toro, de Minerva con el can? (II, 25).

La respuesta de Calisto ("no lo creo, hablillas son") es de corte muy similar a la que Davo, el esclavo de Pánfilo en *Andria* de Terencio, da a resultas de la peregrina ascendencia que se quiere atribuir a Andria. Cuentos, reacciona Davo, que aunque él no considere verosímiles, "a ellos [a sus amos] les agrada la ficción."⁸ Este soliloquio del esclavo es precisamente descrito por Aelio Donato como "*brevis et comica deliberatio*."⁹ Lo que quiero hacer ver con todo esto es que consideraciones de esta naturaleza no habrían de estar muy a trasmano del primer autor de *Celestina*. Lo extraño en este caso es que sea el criado el que proponga la literatura y el amo el que la rechace. Esta peculiaridad es muy significativa ya que es cuando menos inusual que un criado dispuesto al engaño tenga siempre a mano lecturas que aconsejar. Pero inusual aquí no significa inconsciente. De todo punto Rojas era conocedor de este espíritu libresco y polémico que gravita sobre el primer acto, y no había de serle para nada ajeno a su vida diaria como estudiante de leyes.

Sempronio y los saberes inútiles.

Así, nada más hacerse con el hilo de la historia, Rojas caracteriza a Sempronio con idéntico perfil pedantesco. De tal manera, y ante la interpelación del enamorado de que la queja aireada alivia en algo la desdicha, Sempronio vuelve sobre sus fueros y su fatuo tonillo de leído: "Lee más adelante; buelve la hoja. Hallarás que dizen que fiar en lo temporal y buscar materia de tristeza, que es igual género de locura" (II, 57-58). Estas palabras se contradicen con las que un poco antes pronunciaba acerca de que los antiguos aconsejaban todo lo contrario: "dizen los sabios que es grande descanso a los afligidos tener con quien puedan sus cuitas llorar, y que la llaga interior más empece" (II, 21). La más leve inconsistencia es inimaginable en alguien mínimamente avezado a las prácticas escolares de la argumentación, a no ser que el espíritu que le guíe sea el de la burla o el escepticismo acerca de la infabilidad del legado hermenéutico. Se podría decir que la casi totalidad de los personajes maneja una terminología escolar que en principio le es ajena por

⁸ P. Terencio Afro, *Comedias*, ed. bilingüe de L. Rubio (Barcelona: Alma Mater, 1957) (act. I, esc. III), I:30. Véase E. J. Webber, "The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Renaissance Spain," *Hispanic Review* 24 (1956), 191-206; Lee A. Sonnino, *A Handbook to Sixteenth-Century Rhetoric* (Londres, 1968).

⁹ Los procedimientos académicos tuvieron muy pronto su paralelo burlesco; véase F. Layna, «La disputa burlesca. Origen y trayectoria», *Criticón* 64 (1995).

ubicación social. La relación establecida en la obra entre maestro y discípulo tiene con harta frecuencia una disposición expresiva heredada de las actividades académicas.¹⁰

El magisterio de Celestina no admite duda, y es ensalzada una y otra vez como auténtica "autoridad", aunque su maestría es consecuencia exclusiva de la experiencia, no del conocimiento de los filósofos de la tradición. Es éste a todas luces uno de los grandes temas del libro, de clara resonancia humanista pues al fin y al cabo no se halla a gran distancia de los ataques a los filósofos de Petrarca, de la polémica de Lorenzo Valla contra los *auctores* o de la distinción de Leonardo Bruni entre *auctoritas* y *veritas*. Ni que decir tiene que esta distinción será determinante en la literatura venidera.¹¹ Los dos *Lazarillos* del 54 y del 55, por poner un ejemplo llamativo, son sucesores directos de este espíritu en que la verdad de la experiencia es irrefutable frente a la verdad de la cultura. De ahí que los consejos librescos de Sempronio o ese constante aire de academicismo del que parece hacer gala puedan ser juzgados como guiños de tinte humorístico.

Este aprovechamiento de materiales de circulación diaria en el ámbito académico ha servido para que en nuestros días Emilio de Miguel insista en sopesar la posibilidad de Rojas como autor también del acto primero.¹² En este acto inicial son obvios los usos escolares, no sólo el tan extendido de las sentencias y el de la terminología escolástica, sino también un tipo de argumentación pergeñado sobre un molde cercano al del silogismo, que los personajes manejan diestra y falazmente tanto para persuadir al interlocutor como a sí mismos. Estos recursos aparecen de manera sistemática y son, entre otros, expuestos por de Miguel para desempolvar la ya añosa cuestión de la autoría primigenia. De todo esto quizá lo que ahora aquí más interés sea que estos procedimientos no serían ajenos a una posible ironía desplegada desde las primeras líneas de la obra.

La profesora Louise Fothergill-Payne viene dedicando una atención especial a este probable cariz burlesco de *Celestina*. Centrada sobre aquel consejo de Sempronio y su alusión a Séneca, para mientes en que la futilidad

¹⁰ Shipley, "Authority and Experience."

¹¹ Véase Vincenzo de Caprio, "Il contributo del classicismo umanistico alla scienza: auctoritas e ratio nella filología di Lorenzo Valla," en *Letteratura e scienza nella cultura italiana. Atti del IX congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana* (Palermo: Manfredi, 1978), 371-384.

¹² E. de Miguel Martínez, *'La Celestina' de Rojas* (Madrid: Gredos, 1996), esp. 75-83.

del conocimiento libresco es algo expresado a lo largo de las páginas de la obra senequista, y en especial en su epístola 88.¹³ Tan proverbial fue la popularidad de Séneca que Petrarca llegó a decir que su "librillo en cada lugar anda entre las manos del bulgo."¹⁴ Claro está, aquí habría que matizar que Séneca fue también contemplado como un claro ejemplo de la *declamatoria affectatio* de la que tanto renegaban algunos humanistas. Esta reacción en contra de la obra senequista se originó en la crítica a su estilo que Erasmo realizó en las páginas iniciales de su edición.¹⁵ A pesar de esta censura, difundida muy rápidamente, la valoración de Erasmo y otros era que si bien Séneca no merecía atención como estilista, sí sin embargo la merecía como moralista.¹⁶ En cualquier caso Sempronio tan sólo utiliza a Séneca como una autoridad de renombrado prestigio para adornar su sarta de lugares comunes.

Como se ha dicho ya muchas veces, los abusos de la escolástica acentuarán decisivamente la idea de que para un dialéctico la verdad importa bastante menos que la apariencia de su posesión. "Discutiendo en demasía se pierde la verdad" que diría Petrarca.¹⁷ Y es precisamente el uso que Rojas hace de Petrarca lo que levantó la sospecha de Fothergill-Payne de que con ello tan sólo se intenta ilustrar la obsesión de los estudiantes de artes liberales con las citas de los poetas laureados. Compara Fothergill-Payne este uso pedantesco del poeta con la acción que va a producirse, y concluye que el efecto resultante es más cómico que dramático. Sin embargo hay que matizar que si hay un punto de partida humorístico de la obra éste no se halla en las páginas prologales, que a fin de cuentas serían las últimas, sino en el primer acto y en las primeras manifestaciones de los personajes. Aun admitiendo por parte de Rojas ironía u ocultación de autoridad, el prólogo recoge una atmósfera de academicismo al margen del alcance cómico y crítico de las palabras de Sempronio.

¹³ L. Fothergill-Payne, *Seneca y 'Celestina'* (Cambridge: Cambridge UP, 1988), 96; también su "'Conséjate con Séneca: *auctoritas* in *Celestina* and *Celestina comentada*," en Corfis-Snow, *Fernando de Rojas ...*, 113-128; véase también J. L. Heller & R. L. Grismer, "Seneca in the *Celestinesque* Novel," *Hispanic Review* 12 (1944), 29-48.

¹⁴ Francesco de Petrarca, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, trad. de Francisco de Madrid (Valladolid: Diego de Gumiel, 1510), signatura bii vº.

¹⁵ K. A. Blüher, *Séneca en España* (Madrid: Gredos, 1983), 239ss.

¹⁶ Blüher, *Séneca en España*, 241.

¹⁷ *Carta a Tomás de Mesina, contra los viejos dialécticos*, en Petrarca, *Obras. I. Prosa*, ed. Francisco Rico (Madrid: Alfaguara, 1978), 237.

De la primera aparición del criado sabemos que acaba de terminar el cuidado de los caballos; a su vez, la tarea primera que le encomienda Calisto es que le aderece su cama. Dos labores cuando menos inapropiadas para alguien tan predispuesto a soltar sabiduría a destajo. Al poco, decidido a dejar llorar a Calisto en soledad su amargura, Sempronio ya tiene en mente a aquellos sabios que aconsejan el intercambio de cuitas para tales casos. En resumidas cuentas: del cuidado de las caballerizas se pasa al encarecimiento de la prudencia extraída de la sabiduría. Este salto, de todo punto irregular si no se estima un fin cómico, es sin duda muy parecido al que se produce entre el chiste obscuro del *ximio* y el ya específico consejo de los *auctores*. Admítase que es poco serio que tras un chiste alusivo a la supuesta lascivia de la abuela de su amo, le lance aquella lista de eminencias que podían serle de provecho. Pero no sólo eso, sino que el consejo de Sempronio, a todas luces alejado de su incumbencia, parece el resultado de la pregunta que le hace: "¿escocióte el chiste? Pues entonces lee a Séneca y a Aristóteles y a otros muchos que dejaron por escrito constancia de la malignidad de las mujeres." ¿Cómo explicar esta extraña consecuencia si no es mediante un cómico intento de dotar a un mismo personaje con picardía y desparpajo a la par que con una ridícula fatuidad de engolado académico?

Pero es que además Sempronio recurre a la historia, a la filosofía y a la poesía, tres disciplinas que mantienen una muy diversa y distinta relación con la verdad, lo real y lo verosímil. Sin embargo, cita a Salomón, a Séneca, a Aristóteles, a Bernardo (ver n4) y la Biblia. Textos todos que no admitían en la época, al menos en mayoritarios sectores no críticos con las leyes de la Antigüedad, la más mínima duda acerca de su veracidad. Y perfectamente se puede sospechar que no sea gratuita la inclusión de la Biblia. Así, el Texto por excelencia incuestionable también figura en una lista de saberes inútiles ante la supremacía de la experiencia vivida. La reacción subsecuente de Calisto sigue esta misma estela de desconfianza en los saberes: "Di, pues, esse Adan, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Virgilio, esos que dizes, ¿cómo se sometieron a ellas? ¿Soy más que ellos?" (II, 26).

En ningún momento aparecen en la diatriba de Sempronio los nombres de Virgilio o David. Hay quien estima que la inclusión de estos dos nombres pueda ser señal de algún corte en la transmisión manuscrita, o que se trate de una técnica dialogal con la que el autor quiera dar a entender que no ha incluido todos los autores mencionados por Sempronio.¹⁸ Pudiera ser, pero de igual forma es posible que los nombres de Virgilio y David sean aquí equiparables a un "etcétera", o un Mengano o Futano. Que Calisto no recuerde los nombres alegados por Sempronio pudiera indicar una apatía del

¹⁸ P. E. Russell, ed. de *La Celestina*, 227n84.

joven ensimismado en su pasión, o bien una manera de atajar su turno de palabra con algo así como "y toda esa consabida morralla de autores que se suele aducir."

Es comprensible, por otro lado, que el recelo de Calisto aflore gracias al insospechado conocimiento del que se jacta su criado. Esto es lo que explica que formule una en apariencia elemental pregunta pero que en sí misma va implícita la duda de la infabilidad de los textos, incluida la Biblia: "¿Y tú qué sabes? ¿Quién te mostró esto?" es la concisa pregunta de Calisto. Tiempo le falta a su criado para con su respuesta dejar bien a las claras que nada de lo expuesto anteriormente tiene la mínima validez, que todo, absolutamente todo, era simple, huero y desatado palabrerío: "¿Quién? Ellas." Esta reacción se sitúa en la misma línea de los bruscos e inesperados cambios de registro que forma parte de un sistema estructural basado en la contradicción. Antes de responder, Sempronio por supuesto no podía dejar de ejercitar su simulado oficio de prudente y ducho consejero: "Miserable cosa es pensar ser maestro el que nunca fue discípulo." Enjundiosa sentencia extraída del *De scholarium disciplin* del seudo-Boecio que preludia su reconocimiento de que lo que sabe lo aprendió de su experiencia con las mujeres, no de la lectura de los filósofos y hombres santos que con tanta convicción aconsejaba.

Celestina y la verdad en entredicho.

Los cambios son considerables: del cuidado de las caballerizas, a la reflexión ponderativa de la más prestigiosa sabiduría; de un chiste obscuro y vejatorio, al vehemente consejo de los *auctores*; de una sentencia acerca de la naturaleza del maestro, a la confesión de que sólo la experiencia es la que proporciona el don del conocimiento. ¿Cómo enfrentarnos a estos cambios de registro si no es mediante un molde cómico encaminado a la mofa de los usos y maneras de los sistemas de enseñanza y adquisición del conocimiento? Aquí es cuando se puede ver nítidamente ese enfrentamiento entre sabiduría y experiencia del que hablábamos, y todavía más cuando tras su sincero reconocimiento vemos que Sempronio aconseja los servicios de la vieja y experta Celestina. Pero antes de que ésta ponga en práctica sus habilidades de tercera, Calisto procede a una apasionada descripción de Melibea, tras la cual Sempronio insiste en que aunque todo lo expuesto por su joven amo fuera cierto: "ella es imperfecta, por el cual defeto dessea y apetece a ti y a otro menor que tú. ¿No has leído el Filósofo do dize: 'assí como la materia apetece a la forma, assí la muger al varón?'"

Es cómica esta apropiación de Aristóteles para una falacia nada sutil, puesto que el que irrefrenable se consume de deseo es Calisto, no Melibea. No se puede evitar que llegado a este punto la imaginación se vaya a las risas de los escolares que asistieran a la lectura o representación de la obra, y acaso a

la preocupación de sus maestros. Porque después de tanto filósofo aconsejado casi a bocajarro, el criado concluye su actuación de perspicaz consejero recomendando los servicios de una vieja "hechizera, astuta, sagaz," por cuya *autoridad* "passan de cinco mil virgos los que se an hecho y desecho" (II, 30). En dos palabras, la vieja Celestina es la más recomendable autoridad para buscar el adecuado remedio al ansia erótica de Calisto.

No cabe duda de que aquí la experiencia figura en radical oposición a la doctrina y el tratado. Esto se acerca al concepto renacentista de la experiencia como proceso vivo y dinámico de conocimiento, origen y motor de la Historia. Bien es cierto que durante toda la Edad Media se produce un cierto hastío de lo trascendente, apoyado y fomentado desde ciertas órdenes religiosas. Los franciscanos, por ejemplo, rechazaban el sistema cognoscitivo aristotélico basado en una relación estática e intemporal con un Entendimiento supremo y metahumano. La experiencia suponía un concepto de hombre en proceso alejado del Ser Absoluto de la Metafísica. Esta conciencia de crisis es la que late en las primeras páginas de *Celestina*. Conciencia crítica reflejada incluso en un lenguaje no sujeto a la relación exigida por el concepto de *congruitas* entre estilo y materia tratada.¹⁹

La reacción imprevista, el comentario inesperado o los cambios de registro lingüístico y moral son algunas de las características de la naturaleza del chiste. Estos cambios o saltos son abundantísimos en el primer acto de *Celestina*, expuestos directamente o mediante contradicciones, ambigüedades o falacias. Se ha querido ver en el parlamento de Sempronio contra las mujeres un tipo de *indignatio*, estrategia retórica estipulada para indisponer al público con la causa de la parte contraria.²⁰ Al margen de si existe o no esa figura retórica, lo reseñable es que la reacción que provoca en Calisto es la inesperada: "¿Ves? Mientras más me dizes y más inconvenientes me pones, más la quiero" (II, 27). Entraría también dentro de esta categoría de lo cómico-inesperado el maestro que carece de lo que advierte a sus discípulos. Esto es lo que le sucede al Sempronio que se inventa a sí mismo como hombre experto en mujeres, y al que podemos ver engañado por su amante Areusa con el ardid de la evidencia, es decir, manifestando ostensiblemente que las sospechas de Sempronio son ciertas a fin de provocar el efecto contrario. ¿Dónde quedan tras el engaño aquellas autoridades que manejaba con una suficiencia pasmosa?

¹⁹ Paolo Cherchi, "Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil", en R. Beltrán & J. L. Canet, eds., *Cinco siglos de 'Celestina': Aportaciones interpretativas* (València: Univ. de València, 1997), 89.

²⁰ Fothergill-Payne, "Conséjate con Séneca," 117.

Desde la persona encargada de localizar y compilar al *auctor*, a la consecuencia provocada por el consejo magistral, todo aparece fuera del contexto apropiado, parodia al fin del prestigio de los usos escolásticos. La reacción no podía ser otra sino la de la risa. Así nos lo hace saber fray Diego de Estella cuando recomendaba el uso de concordancias bíblicas a la hora de la búsqueda de autoridades por parte del predicador:

Y procure sobre todo el predicador de no traer las autoridades torcidas y, como dicen, por los cabellos, sino en el propio sentido literal, que es gran falta en el predicador del Evangelio que traiga la autoridad a un propósito, estando ella en la Escritura puesta a otro. Y debe mucho mirar en esto, porque no dé lugar de risa a los hombres doctos y sabios que le estuvieren oyendo.²¹

Pero hemos de fijarnos en algo de vital importancia y que, aunque envuelto en ropajes de humor, tiene el viso de preocupación y de serio dilema. Celestina se las tiene que ver con un receloso Pármeneo. Quedan ya atrás los vanos intentos de Sempronio de convencer a su amo. Diría que este Sempronio consejero de la sabiduría es el arranque cómico de un problema que se quiere ofrecer como de envergadura. Ahora Celestina tiene que persuadir, convencer, reducir a Pármeneo a sus intereses. Y para ello utiliza de nuevo el nombre de Séneca, el de Virgilio, el del Sabio que respalda y asegura la fiabilidad de lo nombrado. Celestina le insta a que abandone los ímpetus de la juventud, algo que le es por naturaleza imposible, y que se torne a la razón, como si ésta fuera algo privativo de la vejez.

Recuérdese lo habitual que era asimilar 'razón' a 'verdad absoluta'. Y hay quien sugiere que, contrariamente a lo que dice Quintiliano, en *Celestina* se usa la retórica para mostrar que no siempre es un proceso honorable que lleva a ilustrar la verdad.²² No es, pues, ajena a conflictos relativos a la certeza la labor de tergiversación llevada a cabo por Celestina, necesitada por otro lado del prestigio del *auctor*, de su presencia a modo de juez que no admite apelación alguna. Sin embargo aquí se trata de convencer con fines específicos y personales. Hay un momento crucial en que Pármeneo, ablandado ya por la exposición demostrativa de Celestina, formula con precisión la trampa retórica en la que ha caído, pero sin ser consciente de que él es la víctima. De nuevo la evidencia delante de los ojos para conseguir la negación de su existencia.

²¹ Fray Diego de Estella, *Modo de predicar y Modus Concionandi*, ed. de P. Sagüés Azcona (Madrid: CSIC, 1951), II:70-71.

²² E. Morgan, "Rhetorical Technique," 7 [ver n3].

Dice Pármeno: "No querría, madre, me combidasses a consejo con amonestación de deleite, como hizieron los que, careciendo de razonable fundamento, opinando hizieron setas embueltas en dulce veneno para captar y tomar las voluntades de los flacos, y con polvos de sabroso afeto cegaron los ojos de la razón" (II, 51).

¿Quiénes fueron aquellos que, sin el amparo de la razón, moldearon la voluntad de los inocentes, como ahora cree un astuto Pármeno que Celestina intenta hacer con él? ¿Hay en los actos posteriores un específico desarrollo de lo ahora planteado por el personaje? Es obvio que en este primero su desconfianza no puede ser aislada de esa conflictiva relación entre conocimiento y experiencia, de aquel descrédito de la verdad como centro axial del conocimiento.

A su vez, la reacción de la vieja tercera es la de una experimentada maestra en las mañas del embaucamiento y la mixtificación dialéctica:

¿Qué es razón, loco? ¿Qué es afeto, asnillo? La discreción, que no tienes, lo determina; y de la discreción mayor es la prudencia; y la prudencia no puede ser sin experimento; y la experiencia no puede ser más que en los viejos; y los ancianos somos llamados padres; y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y especial yo a ti, cuya vida y onra más que la mía desseo. ¿Y cuándo me pagarás tú esto? Nunca, pues a los padres y a los maestros no puede ser hecho servicio igualmente. (II, 51)

Queda claro aquí que la experiencia es la cualidad más estimable, y que el consejo más sabio es el propuesto por la persona curtida por el tiempo y los avatares de la vida. Celestina renuncia ahora a las autoridades para introducir en su serie argumentativa un elemento falaz que atraerá la voluntad de Pármeno hacia sus intereses. Como se ha señalado, que la vieja alcahueta se reconozca dentro de la categoría de "buenos padres" es una intromisión espuria de algo que no se demostrará en ningún momento a lo largo del libro.²³ La extensa experiencia de Celestina no abriga nada que se halle alejado de su conveniencia más inmediata. Su victoria es el triunfo de la impostura, formulada en aquel impresionante "a la verdad eres reducido" con que termina el acto y la oposición de Pármeno. Diríase que para Celestina la verdad es una cuestión de lenguaje. Este es el gran debate formulado en los inicios de la obra:

²³ E. de Miguel Martínez, *La "Celestina" de Rojas*, pág. 81. Véase I. Mitxelena, *Algunas observaciones acerca del comienzo de 'La Celestina'* (Bilbao: Univ. del País Vasco, 1996), 217.

la expresión de que detrás de los procesos de conocimiento la verdad es susceptible de perder su carácter de inmutabilidad. En esta línea, la misma verdad cristiana correría el riesgo de la manipulación. El problema, como puede comprobarse, no es de poca monta.

El escepticismo y la verdad imposible.

Podría ser el epítome de la esceptisis: «Todo lo que no pueda ser verificado por la experiencia es mera especulación filosófica.» De dos diferentes escuelas surgió el pensamiento escéptico: la desarrollada en la Academia platónica (s. III a.C.), mantenedora de que no es posible conocimiento alguno, y la Pirrónica, fundada en Alejandría por Pirrón de Elis (c. 360-225a. C.), y que afirma que la evidencia es insuficiente para determinar si es posible algún conocimiento, por lo cual sólo queda suspender el juicio acerca de todo lo relativo a cuestiones del conocimiento. Lo único, pues, a nuestro alcance es expresar la perplejidad ante la naturaleza contradictoria de todas las percepciones e ideas. Por otra parte, los pirrónicos se opusieron tanto a los dogmáticos (aquellos que aseguraban conocer alguna verdad acerca de la naturaleza de las cosas) como a los académicos (por su rotunda seguridad al afirmar que nada puede conocerse). La obligada suspensión del juicio traía consigo la ataraxia, conducente a la felicidad. A grandes rasgos, en esto consistía el escepticismo.

Los únicos textos conservados del movimiento pirrónico son los de Sexto Empírico.²⁴ Sus obras principales son una especie de antienciclopedia contra toda clase de ciencia o conocimiento, desde la lógica a la gramática, pasando por la música. Un sobrino de Giovanni Pico della Mirandola, Gianfrancesco, escribirá su *Examen Vanitatis doctrinae gentium* (1520), ataque a la filosofía aristotélica elaborado al amparo de la obra de Sexto, aunque ya tendrá el cariz fideísta, alejado del academicismo o pirronismo originales, que definirá el escepticismo del siglo XVI: es decir, la única verdad posible es la que emana de las Sagradas Escrituras.²⁵ Si bien se acepta que es en este siglo

²⁴ Sextus Empiricus, ed. bilingüe griego-inglés de R. G. Bury, Cambridge: Harvard UP, 1976. 4 vols. Hay traducciones españolas, la legendaria de Lucio Gil Fagoaga, *Doctrinal del escéptico* (Madrid: Reus, 1926), y recientemente, *Esbozos pirrónicos*, trad. de Antonio Gallego Cao y Teresa Muñoz Diego (Madrid: Gredos, 1993) e *Hipotiposis pirrónicas*, trad. y ed. de R. Sartorio Manlini (Madrid: Akal, 1996).

²⁵ Sobre estas cuestiones es fundamental C. B. Schmitt, "The Rediscovery of Ancient Skepticism in Modern Times," en M. Burnyeat, *The Skeptical Tradition* (Berkeley: U California P, 1983), 225-52; En España hay varios códices griegos de la obra de Sexto de finales del XV y primera mitad del XVI en la biblioteca del Escorial. Hay un manuscrito latino de hacia 1400 en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms.

cuando el escepticismo alcanza su mayor repercusión gracias a la traducciones latinas, Popkin cree que antes

hay ciertas tendencias de un *motif* escéptico, sobre todo entre los teólogos antirracionales, judíos, mahometanos y cristianos. Este movimiento teológico, que en Occidente culminó en la obra de Nicolás de Cusa en el siglo XV, se valió de muchos de los argumentos escépticos para socavar la confianza en el enfoque racional a la verdad y el conocimiento religiosos.²⁶

En apoyo a lo dicho por Popkin, el estado de ataraxia pirrónica no ha de ser ajeno a la negación de la filosofía racional del esoterismo místico de Nicolás de Cusa, prolegómeno del fideísmo de Pico de la Mirándola y sustento intelectual de la humildad evangélica propuesta por ciertas órdenes mendicantes.²⁷ Recuérdese que San Agustín experimentó un periodo de cristianismo platónico que de alguna manera favoreció cierto escepticismo en la capacidad cognoscitiva del hombre. Pero es que además tenemos el testimonio de Siger de Brabant, averroísta del siglo XIII que en su tratado acerca de lo imposible contestó a alguien, del que desconocemos su identidad, por considerarle excesivamente extremo en su escepticismo. Al parecer este anónimo autor planteaba la posibilidad de que el hombre estuviera completamente equivocado en sus juicios.²⁸

10112). Fue durante mucho tiempo erróneamente catalogado como un fragmento de Aulo Gelio por J. Millas Vallicrosa. El error fue descubierto por Paul O. Kristeller (*Iter Italicum* [Leiden: Brill, 1989], IV: 567b-568a). En el lomo recibe el nombre de *Pirhoniae Tractatus*, y en el primer folio, con letra posterior a la del manuscrito *Liber pirroniay in forma comuni*. Para el impacto del escepticismo sobre la fe, D. C. Allen, *Doubt's Boundless Sea* (Baltimore, 1964) y Terence Penelhum, *God and Skepticism. A Study in Skepticism and Fideism* (Dordrecht: Reidel 1983); del mismo "Skepticism and Fideism," en M. Burnyeat, *The Skeptical Tradition*, 287-318.

²⁶ Richard H. Popkin, *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 14-15 [trad. de *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*, (Berkeley: U California P, 1979)].

²⁷ Véase Domingo Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España* (Madrid: Cátedra, 1994), 247-257.

²⁸ M. Beuchot, "Some Traces of the Presence of Scepticism in Medieval Thought," en Richard H. Popkin, ed., *Scepticism in the History of Philosophy: a Pan-American Dialogue* (Dordrecht: Kluwer, 1996), 37-43. También de Beuchot "Escepticismo en la Edad Media: el caso de Nicolás de Autrecourt," *Revista Latinoamericana de Filosofía* 15

Volviendo al pirronismo y respecto a la dimensión ética de la filosofía, Sexto Empírico niega la existencia de una realidad que contenga en sí lo bueno o lo malo. Según él, desde el momento en que los estoicos, los peripatéticos, todos los dogmáticos, no definen la esencia del Bien sino accidentes que se dan en él, es algo completamente imposible hacerse una idea de en qué consiste el Bien. Lo mismo, claro, sostiene de la existencia del concepto de maldad.²⁹

Curiosamente una de las formas de divulgación del escepticismo fueron las muchas reacciones que en su contra se escribieron. Así, en la primera mitad del siglo XVI, Guy de Brués será uno de los que se enfrenten al pirronismo en sus *Dialogues*. Siguiendo esa suspensión del juicio aconsejada por Sexto en lo relativo a lo que es bueno y malo, Aubert, el portavoz del escepticismo de los cuatro interlocutores del diálogo, afirmará que la virtud sólo es una palabra inventada por nuestra imaginación, y lo que una república ha tenido por honesto en otra se ha considerado deshonesto:

¡O Dios, si fuésemos sensatos te rogaríamos que nos permitieses volver a nuestra primera inocencia, exorcizando de nosotros este desgraciado afán de querer separar lo honesto de lo deshonesto, el vicio de la virtud, y querer con demasiada curiosidad rebuscarlo todo!" (*Dialogues*, 153, 186).³⁰

Este escepticismo no sonaría desconocido en la España de Rojas, pues a buen seguro se vería arropado por una atmósfera intelectual que merece una atención especial por parte de la crítica. En efecto, bien se hable de averroísmo, de aristotelismo heterodoxo o de racionalismo radical, bien encaminemos nuestras miras de estudio hacia vías de penetración judaicas o

(Buenos Aires, 1989), 307-319. Véase Ch. Jourdain, "Sextus Empiricus et la philosophie scolastique," en *Excursions Historiques et Philosophiques a travers le Moyen Âge* (Paris: Firmin-Didot, 1888), 201-217 y W. Cavini, "Appunti sulla prima diffusione in Occidente delle opere di Sesto Empirico," *Medioevo. Rivista di Storia della Filosofia Medievale* 3 (1977), 1-20.

²⁹ Sexto Empírico, *Esbozos pirrónicos*, 292-316.

³⁰ Traducción extraída del libro de J. A. Fernández Santamaría, *Juan Luis Vives. Escepticismo y prudencia en el Renacimiento* (Salamanca: Universidad, 1990), 52n37.

latinas,³¹ desde luego en la época no habría de pasar desapercibida cualquier actitud de descreimiento y de naturaleza escéptica. No han de faltar muchos años para que el portugués Francisco Sánchez, que se define a sí mismo como heredero del escepticismo pirrónico y académico, ansíe un destello de verdad con el solo rechazo de las antiguas autoridades.³²

Llegados a este punto lo que aquí atañe es comprobar cuál es la relación entre el primer acto de *Celestinay* lo expuesto en líneas precedentes. Las cuestiones que habría que dilucidar, más o menos, son las que siguen:

¿No podría ser de influencia escéptica, o semejante, el pulso que late en aquellas páginas iniciales de la obra?

¿No es el "a la verdad eres reducido" de la vieja tercera un trastrueque de vicios y virtudes resultante de una verdad accidental, susceptible de mil y un cambios en su contenido conceptual?

¿No merodea por allí esta indiscriminada amalgama de lo honesto y lo deshonesto, de lo bueno y lo malo?

¿No es consecuente con esta actitud estimar el lenguaje como una convención incapaz de definir la realidad, sujeta a un sinfín de contradicciones, tal y como sucede desde las primeras páginas en *Celestina*?³³

Sea como sea, mi intención únicamente es dejar formuladas estas preguntas al mismo tiempo que una duda: la probable discontinuidad en *Celestina* entre una inicial preocupación filosófica y el desarrollo posterior, incluido el desenlace. Hoy día es difícil encontrar a alguien que no acepte que *Celestina* sea un texto colmado de ambigüedades expuestas a múltiple

³¹ Véanse F. Márquez Villanueva, "'Nascer e morir como bestias' (criptojudaísmo y criptoaverroísmo)," en F. Díaz Esteban, ed., *Los judaizantes en Europay la literatura castellana del Siglo de Oro* (Madrid: Letrúmero, 1994), 273-293; F. Márquez Villanueva, "El caso del averroísmo popular español (hacia la *Celestina*)," en R. Beltrán & J. L. Canet, eds., *Cinco siglos*, 121-132; John Edwards, *Religion and Society in Spain* (Brookfield: Variorum, 1996); F. Rico, "'Por aver mantenencia': El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de Buen amor*," *Libro homenaje a José Antonio Maravall* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1986), 271-297.

³² Francisco Sánchez, *Quod nihil scitur*, Lugduni: Apud Ant. Gryphium, 1581.

³³ Véase para un asunto similar, pero relativo al libertinismo erudito o *esprit fort* en *Celestina*, Ottavio Di Camilo, "Ética humanística y libertinaje," en *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, (Salamanca: Universidad, 1998), 69-82.

interpretación.³⁴ Consciente de ello, quisiera insistir en la presencia de una especie de disonancia conceptual entre el primero y los restantes actos. Porque en aquellos inicios la opción experimental quedaba como única alternativa, y la verdad se supeditaba a los rigores de los fenómenos circunstanciales; allí también quedaba una *arreligiosidad* sorprendente tras la inclusión de la Biblia dentro del ámbito de los saberes inútiles, y, en definitiva, detrás de todo, en aquel capítulo se extendía la sombra del conflicto que provocaba el rechazo de la Antigüedad causado por el carácter inane de la doctrina.

Y todo ello no era sino el reflejo del contraste entre sabiduría y experiencia. ¿Podríamos decir que prosigue expresamente este contraste, que se desarrolla y culmina en la continuación de la obra? Se podrá aducir que se trata del conflicto original incitador de la acción, pero es un dilema de honda y crucial repercusión para que sus hilos temáticos no se extiendan y determinen la naturaleza de los acontecimientos.

El alcance de la magia.

Dentro de este desacuerdo entre el arranque y el desarrollo posterior se podría de igual forma tratar la función que ejerce en la obra la hechicería. Este es terreno trillado que a pesar de todo sigue aceptando mucha atención, y acaso en especial en lo que respecta al famoso *todo era burla y mentira* de Pármeneo. Al poco de conocer al nuevo criado, asistimos a una pormenorizada descripción del laboratorio de Celestina. Es este aspecto de la minuciosidad el que provoca que su final sea un corte especialmente brusco: Pármeneo concluye su aviso a Calisto de las artes malsanas de Celestina con el "y todo era burla y mentira." La pregunta, pues, es la consabida: ¿cómo concordar las palabras de Pármeneo con el determinismo funcional que la magia jugará en el desarrollo de los acontecimientos?

Y hay un problema de fondo que ha enturbiado un tanto toda esta cuestión y que hay que encarar desde un primer momento: la presencia de la magia no tiene por qué suponer exclusión de habilidades persuasivas de la vieja ajenas a su competencia como hechicera. Ya vimos con qué facilidad Celestina se merendaba a un Pármeneo nada propicio a su persona y maneras. Ahora bien, esta conversión del criado mediante una hábil estrategia argumentativa sucede en los instantes primeros de la obra, al igual que aquella esporádica rúbrica de la mentira y la burla expresada por Pármeneo. En resumen, la función que la magia vaya a jugar no se desprende de estos momentos iniciales.

³⁴ Tal vez un caso sea el de Vicente Cantarino, "Didactismo y moralidad de *La Celestina*," en M. Criado del Val, dir., *'La Celestina' y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre 'La Celestina'* (Barcelona: Borrás, 1977), 103-109.

Por tanto, y según la dinámica de lo que hasta ahora se ha visto, ¿qué impediría contemplar estas palabras de Pármeneo como del mismo orden que las utilizadas por Sempronio para finalizar su serie de autores y reconocer que la experiencia era su único método de conocimiento? La frase "y todo era burla y mentira" cumpliría, pues, la misma función que "¿Quién? Ellas." Es muy significativo que Juan Sedeño, en su versión en coplas reales de la *Tragicomedia*, decidiera cambiar la frase de Pármeneo por "y era todo vanidad."³⁵

Durante un tiempo Russell fue uno de los mayores defensores de la magia entendida como elemento orgánico de vital importancia en el entramado y desarrollo de la obra.³⁶ Esto parece que no admite duda, si bien Bataillon, ajustándose a las palabras de Pármeneo, suponía que para el primer autor no eran relevantes los poderes mágicos de Celestina; por el contrario Rojas otorgaba, según Bataillon, una gran eficacia a la hechicería de Celestina. En principio no supone ninguna inconsistencia basarse en las palabras de Pármeneo, sobre todo cuando tras ellas su amo decide cambiar de registro en la conversación y volver a su apremio por dar fin a su deseo.

La reacción es la misma que aquella de "ves, cuanto más me dices, Sempronio, más la quiero." Russell cree que detrás de las palabras de Pármeneo se halla la teoría tradicional acerca de la hechicería, y que la palabra "burla" hace referencia a que en realidad era el diablo el que se burlaba de las hechiceras. Por lo tanto considera posible que el propósito del comentario de Pármeneo sea recordar al lector la doctrina ortodoxa, "según la cual la víctima de la burla era tanto la misma Celestina como sus clientes" (Russell, edición, 73).

Nada impide que así sea, no obstante lo que hasta ahora ha sucedido no parece muy en consonancia con esta posibilidad, sí quizá con los acontecimientos venideros. Se pregunta Russell si las palabras de Pármeneo no serían "una observación añadida como precaución, tal vez por el mismo Rojas, con el objeto de evitar que se le pudiese acusar de haber enumerado, sin condenar su uso, muchos de los instrumentos de que se valían las hechiceras en la Castilla de su día, y largo tiempo después, para sus propósitos malignos" (Russell ed., 73; *Temas*, 257).

³⁵ Ejemplar incompleto de la Biblioteca Nacional de Madrid (R/9683), signatura B1 vº.

³⁶ P. E. Russell, "La magia, tema integral de *La Celestina*," en su *Temas de 'La Celestina'* (Barcelona: Ariel, 1978), 243-276 y la introducción a su ed. de *La Celestina* (Madrid: Castalia, 1993), 67-76.

Que se deban a una redacción posterior y tal vez debidas a la mano de Rojas es algo que, por el momento, no admite mayor reflexión por exceso de incertidumbre. Pudiera ser, pero desde luego nada de lo previo a las palabras de Pármeno se ajusta a esa necesidad de ponderar usos derivados de la práctica del poder, antes bien todo lo contrario en un mundo en que cualquier dictamen depende de la experiencia personal. Russell insiste en una tesis no muy en la línea de esta dialéctica establecida entre sabiduría y experiencia de la que venimos hablando. Considera que es "la relación de Celestina con los poderes ocultos lo que explicaba las dotes intuitivas excepcionales, los conocimientos eruditos y el poder suasorio fenomenal que permitían a esta mujer ineducada de las capas bajas embaucar con sus argumentos incluso a las personas educadas con quien entraba en contacto, facilitando así su tarea de diseminar el mal dentro de la sociedad" (Russell, ed., 75).

Pero si así fuera, ¿qué haríamos con aquel Sempronio tan capaz de manejar textos y autores con una suficiencia pasmosa?; ¿y con el esmeradísimo retoricismo utilizado por Calisto para describir a Melibea? Precisamente la condición *ineducada* de Sempronio o de Celestina aparece bajo un énfasis revelador, nada neutro, y no se olvide que en menos de un acto, lo que supone una evidente premura por entrar en materia, por situar realidades en posiciones dispares, por ensalzar unas en detrimento de otras.

No se vea en lo precedente una crítica a la lectura de Russell, sino una forma de evidenciar que hay una falta de concordancia entre el primer acto y el resto de la *Tragicomedia* que provoca una sensación de líneas argumentativas no continuadas. Razones no le faltan a Russell para estimar la magia como una fuerza determinante.³⁷ ¿Cómo no habría de ser así cuando vemos que la invocación a Plutón la realiza la vieja hechicera en la más completa soledad? A partir de esta circunstancia la función de la magia adquiere un valor fundamental, pero su funcionalidad no es algo expreso en los inicios de la obra, aquellos donde todo conocimiento, incluido el mágico, soporta sobre sí el peso del escepticismo.

PRÓLOGO Y CARTA A UN SU AMIGO.

Tanto uno como otra han quedado para la crítica como los lugares donde Rojas elude todo lo que signifique claridad y precisión. De patrones

³⁷ Véase para el propósito P. Botta, "La magia en *La Celestina*," *Dicenda* 12 (1994), 37-67; A. Vian Herrero, "El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'," *Celestinesca* 14.2 (1990), 41-91; A. Vian Herrero, "Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en '*La Celestina*' y en su linaje literario," en Beltrán/Canet, eds., *Cinco siglos*, 209-238 (esp. 210-211n5).

literarios bien conocidos, hasta tal punto prólogo y carta recogen afirmaciones insostenibles de por sí, que hablar de impenetrabilidad o hermetismo supone o una renuncia a su estudio o una ingente marea de interpretaciones. Y a veces da la impresión que ambas soluciones tienen un algo de derrota infligida por Rojas desde la lejanía de los siglos.

Si se interpreta la inconsistencia del prólogo y la carta con el fin de localizar elementos de unión o desunión con la obra entera, las posibles conclusiones en parte dependerán de nuestra interpretación de los prolegómenos de la obra. Si creemos lo que nos dice sobre su hallazgo del primer autor, y no así sin embargo lo referido al escaso tiempo empleado en la continuación, habrá, pues, que decidirse sobre el criterio que rija nuestra credibilidad. Esta duda, como se sabe, pertenece a la tradición de la crítica celestinesca, pero aun admitiendo la presencia en estas partes extradramáticas de ironía, de carácter polisémico, de significado recóndito, o incluso de maestría en técnicas del fingimiento, aun así no se sacude uno de encima la sensación de que se deben a una mentalidad distinta a la que compuso el primer acto.

PRÓLOGO.

Suele aceptarse que es Chrétien de Troyes el primero que en un prólogo, el de *Erec y Enid*, manifiesta una actitud de distanciada crítica respecto a su fuente. Y en efecto, tras hacerlo así, de inmediato pasa Chrétien a alabar su propia función de autor, de absoluta vigencia, según su parecer, durante todo el tiempo que perviva la cristiandad. Esto evidentemente implica un cambio sustancial de actitud, el que va de la pleitesía a las leyes de la Antigüedad al interés por la recepción futura del texto. Se dice que es a partir de este prólogo cuando el reconocimiento de la autoría se refugia en una serie de estratagemas. Así, Jean de Meun, Chaucer o Boccaccio, tres ejemplos muy citados, se reconocerán en un mero papel de compiladores, con la consiguiente e irónica posición de rechazo de cualquier tipo de responsabilidad que ataña al contenido de sus libros.³⁸ Actitud muy distinta, aunque parezca lo contrario, a la de los auténticos recopiladores de la sabiduría. El grueso de la escritura medieval fue provista por las glosas y comentarios a los autores de la Antigüedad, los *flox auctorum*, cuyos compiladores tampoco deseaban hacerse

³⁸ Deborah N. Losse, "From Auctor to Auteur. Authorization and Appropriation in the Renaissance," *Medievalia et Humanistica* 16 (1988), 153-163.

cargo de la verdad o falsedad de sus fuentes.³⁹

La ironía era lo que diferenciaba a Boccaccio de éstos: es una argucia demasiado evidente culpar a las mujeres de la posible pobreza de su técnica narrativa. Por otro lado, la escritura dejaba peligrosamente al lector la interpretación de los textos. De ahí que los prólogos y epílogos, en un claro intento de reducir ambigüedad (aunque a veces de aumentarla), asignasen sentidos últimos a las obras.⁴⁰

Cuando Rojas escribe su prólogo a *Celestina*, parece que le preocupa sobremanera que se le considere si no partícipe, al menos deudor de la idea medieval de la composición en curso. Porque son muchas las veces en que vuelve sobre el hecho de que la obra está entretejida de sentencias y dichos. Tampoco se halla muy lejos de este anhelo la alusión a las *punturas de los impresores*. ¿Deseo de adscribirse a una categoría cercana a la de compilador? Difícilmente, puesto que Rojas defiende su proceder literario y la naturaleza singular de su obra. Lo que está a la vista es que intenta una solución de raigambre para su propuesta de tragicomedia.

Con el *Praefatio* del *De remediis* de Petrarca como plantilla, inicia la primera parte de su prólogo con el desarrollo de una sentencia que supone que el devenir de todas las cosas está regido por la ley universal de los opuestos. La discordia y la concordia son los elementos que definen el entramado del mundo. La ley, nos dice, es de validez universal, bajo cuya égida cualquier aspecto de disparidad requiere una explicación. Como se ve, es un conocido lugar común de todos los tiempos: "Este mundo es máquinas y trazas contrarias unas de otras", como diría Don Quijote (II Parte, c. 29).

Ahora bien, llegado a este punto la duda es inevitable: ¿cuál es la correspondencia entre esta idea, de categoría y aplicación universal, y el espíritu de escepticismo bajo el cual se proyectaba el primer acto? ¿O es que se ajusta el prólogo a la totalidad de la obra sin tener presente desacuerdos

³⁹ A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages* (London: Scolar Press, 1984). También de Minnis, "Late-Medieval Discussions of *Compilatio* and the Role of the *Compiler*," *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur* 101 (1979), 385-421. Desde una óptica postestructuralista, J. M. Gellrich, *The Idea of the Book in the Middle Ages: Language, Theory, Mythology and Fiction* (Ithaca: Cornell UP, 1985). Para cuestiones más generales, R. Weimann, *Authority and Representation in Early Modern Discourse* (Baltimore/London: Johns Hopkins UP, 1996).

⁴⁰ Véase Eloísa Palafox, *Oralidad, autoridad y retórica en la Tragicomedia de Calisto y Melibea de Fernando de Rojas*, 111ss [ver n3].

aislados? Está fuera de toda duda que Rojas busca el amparo del prestigio, aun en el caso de que detrás haya voluntad de humor; pero Petrarca, aquel que decía que la verdad se pierde por debate en demasía, no es un autor que se compenetre con las definiciones iniciales de los personajes. Lo que hará Petrarca será criticar la frecuente identificación entre verdad y obra de Aristóteles cuando, según él, existe una idea de verdad, la que deriva de la Biblia, que no admite matización ni pesquisa alguna.

En el *De Remediis* llega a afirmar, parafraseando a Lactancio, que tanta es la fuerza de la verdad "que muchas vezes trahe a sí las lenguas aun de los enemigos."⁴¹ ¿Cómo, pues, comulgar estas palabras con aquellas de "a la verdad eres reduzido" con que cínicamente Celestina concluía su disputa con Pármeno? ¿Habría que hablar de despistes, de inconsistencia, de falta de rigor argumentativo? Raro sería que a un estudiante de leyes en Salamanca se le pasara por alto cualquier tipo de incoherencia, aún más la suya.

Durante la Edad Media el acopio de saberes era una exigencia de la memoria, y el acceso de la gran mayoría de los estudiantes a la herencia del pasado se produjo gracias a los extractos de los escoliastas y glosadores. Rojas utilizó estas recopilaciones y participó de un sistema docente que hacía de la sentencia un proceso en curso del conocimiento. En la Carta a su amigo Rojas se presenta tan entusiasmado con la lectura del primer acto, que "tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava y en su processo nuevas sentencias sentía" (II, 3). Y en el prólogo recalcará la misma idea, nada más que ahora en relación con el prototipo de lector:

Unos les roen los uessos que no tienen virtud, que es la istoria toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haziéndola cuento de camino; otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dexando pasar por alto lo que haze más al caso y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la istoria para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos" (II, 12).

La idea es de clara estirpe medieval. Enrique de Villena, por ejemplo, tras citar de corrido a treinta y ocho autores, concluye que:

⁴¹ Petrarca, *De Remediis utriusque fortunae*, I, 13. Utilizo la traducción de Francisco de Madrid (Valladolid: Diego de Gumiel, 1510), signatura Cv recto. Véase D. Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España*, 134-146.

E cada uno dellos pareçía ofreçerse ministrar actoridades quantas menester oviese, a decoraçión e conplimiento del fazedero tractado, lo que non dudo fazer pudieran. E por non menospreçiar alguno dellos, acordé de todos acorrerme, tomando de sus dichos lo que al mío fiziese propósito, situando en aquellos lugares donde más lumbre e testimonio fulgiesen; con todo esto, non obmitiendo las actoridades bíblicas e legales onde último esperava refugio.⁴²

Estamos hablando, junto con Villena, de "las sentencias y dichos" de Bernardo, de Séneca, de Aristóteles, en fin, de todos aquellos de los que Sempronio nos había dejado bastante claro que poco o ningún servicio se podía extraer. ¿Tendremos que hablar de una actitud irónica de Rojas también para aquellas palabras? Poca ironía despiden toda vez que pertenecen al turno de la defensa, al momento serio donde los haya del elogio tanto de la obra como de la recepción ideal. La conclusión no puede ser otra sino que hay una muy considerable distancia, y no sólo temporal, entre lo expuesto en el prólogo y en el primer acto.

CARTA A UN SU AMIGO.

Es aquí y en las Coplas en acrósticos donde la razón de la ambigüedad se presenta insondable. Dando por sentado que en parte sea deliberada, no se debe desestimar la posibilidad de que alguna se deba a la complicada historia del texto. La filiación textual de *Celestina* está sujeta a un proceso de amplificación nada sencillo. La Carta y las Coplas faltan en la edición de la *Comedia* de Burgos, 1499. Las Coplas presentan muchas y conflictivas variantes en la edición de la *Tragicomedia* de Valencia, 1514 (la que suele aceptarse como la más esmerada y, quizá, la que reproduce la edición *princeps*). El Prólogo no aparece en ninguna de las tres ediciones de la *Comedia*. No sabemos con certeza quién escribe cada parte y a quién se deben las variantes introducidas en algunas de las versiones de una *Tragicomedia* en que, por si fuera poco el enredo, hasta los impresores pudieran tener su parcela de protagonismo.

Esta complejidad textual contribuye a una sucesiva ambigüedad que se considera definitiva ya en las versiones últimas. Y hacer de éstas un modelo para la exposición de las contradicciones de Rojas es presuponer, sin remisión, que todas las partes y todos los añadidos se deben a él. Por eso toda cautela es poca, y hasta que no se produzcan mejoras en la crítica textual de la obra no

⁴² Enrique de Villena, *Tratado de consolación*, ed. Derek C. Carr (Madrid: Clásicos Castellanos, 1976), 16.

saldremos de una dinámica de estudio cuyos resultados siempre tendrán el marchamo de provisionales. Pero es preciso hacer justicia: la precaución, menos mal, jamás ha significado renuncia a enfrentarse con los problemas.

Esto es precisamente lo que ha hecho Emilio de Miguel Martínez en su último trabajo sobre *Celestina*. Partidario decidido de una única autoría, no rehúye ninguna de las tradicionales y enrevesadas cuestiones que afectan a tan debatido asunto. Como se podrá suponer, su tesis no concuerda con lo expuesto en este artículo, aunque, bien mirado, aquí se está tratando un aspecto de desavenencia temática no usual en la crítica relativa a la autoría de la obra. Su propuesta es la siguiente:

Entendiendo la Carta como un ensarte de tópicos literarios, apunto básicamente que pueden subyacer aquí la afirmación de que la ideación del argumento general y del conjunto de la obra — excepción hecha de los cinco actos que la convertirán en *Tragicomedia* —, y aun el inicio de su escritura (lo que acabaría siendo el acto I) constituyen una primera fase creativa (y eso se confiesa mediante la utilización del *topos* del autor antiguo), mientras que su ejecución definitiva pertenece a una fase posterior: los 15 actos de la primitiva *Comedia* se han escrito en una segunda sesión (*topos* de su redacción en 15 días de vacaciones. ('*La Celestina*' de Rojas, 303)

Al margen de que se comparta o no el grueso de sus conclusiones, no cabe duda de que la revisión crítica que hace de Miguel aviva el rescoldo de una polémica que algunos quisieron zanjada. Hubo unos años recientes en que se habló de una obsesión en la crítica por localizar y desentrañar ocultas alusiones. No había, según algunos, que hacer cábalas o ver velos de Maya donde sólo había afirmaciones expresas que de por sí merecían el beneficio de la credibilidad. A nadie se le oculta que esta presunción de inocencia es válida en muchísimos casos, pero en *Celestina* tiene poca probabilidad de triunfo. Otra cosa, y muy distinta, es estimar que la inconsistencia de sus prolegómenos sea exclusiva responsabilidad de Fernando de Rojas. Porque mal que nos pese, no podemos dar un paso más allá de la conjetura, más o menos argumentada, pero conjetura al fin.

En consecuencia con lo que se ha venido viendo en páginas precedentes, algunos de los temas tratados por Emilio de Miguel pueden adquirir un diferente tono interpretativo a la luz de aquella falta de concordancia temática entre el acto I y el resto de la obra. Y aunque esto es algo que no se va a desarrollar en este trabajo, quisiera tratar un efecto provocado curiosamente por la misma ambigüedad de las partes

extradramáticas. Porque si hacemos de Rojas un constructor de calculada contradicción, ello implica una recepción muy concreta y por supuesto nada ambigua: aquella que ha de dilucidar con exactitud los límites del engaño. Esta condición contiene en sí un lector tan sumamente experto como para que discerna en todo momento cuál es la verdad agazapada. La mínima duda, el más leve paso en falso daría por tierra con el entramado perfecto y sin fisuras de la simulación. Si por algún motivo este privilegiado y exclusivo lector lee literalmente donde no debiera, el proceso de significación se orientaría hacia una distorsionada vía que entraña una constante reinterpretación de los contenidos. Una cosa es lanzar un guiño a un lector considerado capaz de recogerlo, ofrecerle un enigma que estimule la lectura, jugar con usos y procedimientos compartidos, y otra encerrarle en un círculo de críptica e irresoluble polisemia. Además, referido ya al tema que nos ocupa, este protolector tendría que desentrañar toda clase de conflictos, por complicados que éstos fueran. Y no un modélico hermeneuta, sino cualquier escolar de los que rodeaban a Rojas estaría al cabo de que en el acto I se abordaban dilemas de espinosa solución.

Se inicia la carta remitida a un amigo dibujándonos a un indolente Rojas que, mano en la mejilla, cavila la necesidad de dar a conocer al mundo una obra hallada. Es un ademán muy semejante al que, algo más de un siglo más tarde, Cervantes adoptará en la demanda de un prólogo que se le resiste. A renglón seguido, Rojas describe las cualidades del acto supuestamente encontrado, pero de lo dicho por él difícil es deducir que en verdad se esté refiriendo a la obra del antiguo autor. Valora positivamente en aquélla a "unos claros ingenios de doctos varones castellanos" de los que extrae las armas defensivas para hacer frente a un posible achaque de amor de su amigo.

Es una forma de justificar la causa de su empresa y la utilidad de su cometido. Recurso viejo y bien conocido, pero... ¿quiénes son esos castellanos del primer acto?, ¿de qué armas habla?, ¿alude a las fuentes del primer autor?, ¿defensivas armas para resistir los fuegos del amor cuando allí hemos visto que lo único válido, por exclusión de los saberes, era la experiencia de una vieja tercera?, ¿por qué no hay la más mínima certeza acerca del motivo principal de la Carta, es decir, el arranque del libro? Es posible explicar estas incertidumbres aceptando que el contenido del primer acto ha quedado para Rojas por completo difuminado frente a la totalidad de la *Comedia*, que es, como se ha dicho, a la que en realidad se refiere.⁴³

También en la Carta figuran los más famosos quince días de la

⁴³ J. R. Stamm, *La estructura de "La Celestina": una lectura analítica* (Salamanca: Universidad, 1988), 17.

literatura española, los que dice Rojas que tardó en continuar *Celestina*. Dos semanas que han provocado la escama de casi todos. Por descontado que interpretaciones no faltan: recurso retórico, concesión al tópico de la *confutatio*, vacaciones de un profesional del Derecho ya establecido, burla de un lugar común usado por los autores de comedias humanísticas, *topos* de los quince actos de la *Comedia*, traducción de un texto latino o tal vez italiano.⁴⁴

De cualquiera de las maneras, tan pequeño periodo de tiempo ha desencadenado que se ande sobre aviso de casi todo lo que Rojas dice en Carta, Prólogo y Coplas en acrósticos. Y lo más curioso es que en el meollo del asunto está lo inconcebible que nos resulta su afirmación. Si Rojas hubiera incrementado la exageración reduciendo el tiempo a una semana, a dos días o a un santiamén, la duda de su veracidad en otros sitios no se vería eliminada, pero sí probablemente disminuida. Lo que es palpable es que Rojas es bastante arbitrario cuando maneja cantidades: "quinze días de unas vacaciones," "leílo tres o cuatro veces," "gran copia de sentencias entrexeridas," "vi que portaba sentencias dos mil."

También ha dado que hablar esta última hipérbole de la octava de las Coplas en acrósticos. Dos mil es una cantidad tan precisa como quince. Y si para ésta sólo abrigamos duda, para aquélla otro tanto de lo mismo. Así pues, se ha argüido que, aun aceptando la intensidad ponderativa, la cantidad en cuestión es un exceso que no se ajusta con lo que uno se pueda encontrar en el acto primero (E. de Miguel, 319). Pero esto ya es dar pábulo a que la desconfianza penda desacreditadora sobre cada una de las palabras de Rojas, y hartas veces de forma infundada.

Lo primero porque poco de lo que se lee en la Carta se adecuía a lo que vendrá poquísimas páginas después. Y es de rigor insistir una vez más en que su razón es dar noticia de esas páginas halladas y continuadas. Lo segundo

⁴⁴ Considerado un recurso retórico (Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* [Madrid-Santander: CSIC, 1943], III:256); *confutatio* (C. Nepaulsingh, "The Rhetorical Structure of the Prologue to the *Libro de Buen Amor* and the *Celestina*," *Bulletin of Hispanic Studies* 51 (1974), 325-334); "vacaciones" (Marciales, I:270-271); autores de comedias humanísticas (Russell ed., 186n24); Di Camillo me hace saber que la idea de escribir la obra en quince días ya aparece en el prólogo de *Cauteriaría* de Barzizza; *topos* de los 15 actos (E. de Miguel, 303); traducción del latín (Ottavio Di Camillo, "When and Where was the First Act of *La Celestina* Composed. A Reconsideration," conferencia leída en la Universidad de Boston en Octubre de 1996. Di Camillo considera que la Carta y el Primer Acto son una trad. del latín, aunque sin desestimar la posibilidad de una trad. del italiano, llevada a cabo durante las últimas décadas del siglo XV. Quiero agradecer al autor el envío de su borrador, así como sus comentarios y sugerencias.

porque el total de refranes, sentencias y proverbios del acto I asciende a 82, con diferencia el más nutrido de toda la *Tragicomedia*.⁴⁵ Lo tercero y último porque es muy comprensible la lectura hecha por Alfonso Ordóñez, traductor de la edición italiana que suele aceptarse, desde Norton,⁴⁶ como la más vieja versión conservada de la *Tragicomedia* (Roma, 1506): el verso de la octava "vi que portaua sentencias dos mill" es allí trasladado a "Vedo che porta piu duna sententia".⁴⁷ Por lo demás, y recogiendo bártulos, es este un tema que excede los límites de lo planteado en el presente trabajo, pues lo único que en justicia con él se aviene es, de nuevo, el desajuste producido entre la Carta y el primer acto.

Recientemente Domingo Ynduráin concluía que el descubrimiento de la literatura en el Renacimiento español fue el resultado de la tensión existente entre doctrina y experiencia.⁴⁸ Esta relación conflictiva es el fundamento de nuestro primer acto. Celebérrimo acto del que no podemos decir con seguridad a quién fue debido. Acaso Rojas continuó lo que él mismo había escrito en otro tiempo, quién sabe; pero si así fue, desde luego el conflicto inicial no tuvo resolución en sus manos, o tal vez sí en un desvío hacia derroteros menos intrincados. A fin de cuentas la conclusión trágica evita el riesgo de una interpretación en exceso controvertida. Un final feliz hubiera implicado lecturas más conflictivas, menos tendentes al orden que supone la desgracia y la muerte de muchos de los partícipes en la historia amorosa. E incluso el amor, hilo maestro de la historia, parece en las primeras páginas un escenario, un decorado de fondo donde prorrumpe el desacato a los códigos de la Antigüedad para en su lugar instaurar, preeminente, la experiencia de lo vivido.

⁴⁵ J. Gella Iturriaga, "444 refranes de *La Celestina*," en "*La Celestina*" y su contorno social, 246-249.

⁴⁶ F. J. Norton, *Printing in Spain 1501-1520 with a Note on the Early Editions of the "Celestina"* (London: Cambridge UP, 1966), 155.

⁴⁷ K. V. Kish, *An Edition of the First Italian Translation of the 'Celestina'* (Chapel Hill: U North Carolina P, 1973), 37. Igual en la versión de Milán, 1514 (*Tragicomedia di Calisto e Melibeade Lingua Hispana in Idioma Italico Traducta* [Milano: Zanotto da Castione, 1514], sign. Biii, recto).

⁴⁸ Domingo Ynduráin, *El descubrimiento de la literatura en el Renacimiento español. Discurso leído ante la Real Academia Española...* (Madrid: RAE, 1997).

**HACIA UN CONTEXTO MEDICO PARA 'CELESTINA':
DOS MODALIDADES CURADORAS
FRENTE A FRENTE**

**Marcelino V. Amasuno Sárraga
McGill University, Montreal**

Entre los momentos de más desgarrado dramatismo que registra *Celestina* destaca particularmente, y en consideración al propósito que guía las líneas que seguirán, el que testimonia el profundo dolor que atenaza a Pleberio cuando, en las postrimerías de la obra rojana, se dispone a indagar sobre el mal que aqueja a su desgraciada hija. Presa de la desesperación ante lo desconocido, encarándose con Melibea, la requiere con estas palabras:

Mírame, que soy tu padre. Fabla conmigo, cuéntame la causa de tu arrebatada pena. ¿Qué has? ¿Qué sientes? ¿Qué quieres? Háblame; mírame; dime la razón de tu dolor, por que sea presto remediado. No quieras embiarme con triste postrimería al sepulcro. Ya sabes que no tengo otro bien sino a ti. Abre esos alegres ojos y mírame. (Auto XX)

Ante la confusa respuesta de la dolorida joven ("¡Pereció mi remedio!"), después de apelar a la benevolencia del Todopoderoso para que su hija no caiga en la desesperación que su gran dolor pudiera ocasionar, Pleberio intenta tranquilizarla esgrimiendo una promesa que merece nuestro detenimiento:

Si tú me cuentas tu mal, luego será remediado; que ni faltarán medicinas, ni médicos, ni sirvientes para buscar tu

salud, agora consista en yerbas, o en piedras, o en palabras,
o esté secreta en cuerpos de animales.¹

Las dolorosas palabras de este padre ponen en evidencia dos hechos. Uno, perfectamente conocido a estas alturas de la obra por sus actuales lectores; otro, no tan meridiano como el anterior, que va a ser motivo de este trabajo. En cuanto al primero, Pleberio lo desconoce, y ahí reside la trágica ironía que embarga sus palabras: su hija parece haber sufrido las nefastas consecuencias de los remedios de un tipo de medicina ilícito y repudiable pero no repudiado, antes bien, por muchos y muchas solicitado. Celestina, la vieja alcahueta, ha sido su oficiante y mediadora; Melibea, la joven burguesa, aparenta ser su víctima.

El segundo hecho que delatan las plebéricas palabras—perfecto trasunto poético de una realidad extratextual que las infunde verosimilitud—denota con limpieza la actitud de preocupación por la salud de un miembro de la familia tan querido, esperada en un personaje de la alta burguesía mercantil castellana del momento. Ante una crisis de este tipo, Pleberio, en tanto burgués castellano de finales del siglo XV, aspiraba —como ahora en nuestros días cualquiera en esta misma situación— a contar con unos servicios curativos (médicos, medicinas y sirvientes) que sólo su dinero podía hacerle asequibles.²

Este tipo de medicina así como el sistema sanitario por ella creado era el que, fundamentalmente, tenía su razón de existir en la validez conferida a ciertos supuestos científicos que dan sentido y configuración a lo que se llamaba la *ars* o *scientia medica*. Su praxis, realización concreta y puntual de estos principios en una específica *operatio* ejecutada sobre un paciente determinado, se desplegaba poniendo en juego tres mecanismos muy concretos. Esquemáticamente expuestos, venían certificados desde hacía muchos siglos por la respetada autoridad de Ali l Abbas al-Magusi, quien, en el libro noveno de la segunda parte del *Pantegni* o *Liber regius*, los expone así: "Quoniam quidem

¹ Fernando de Rojas. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Ed., introd. y notas de P. E. Russell, (Clásicos Castalia 191, Madrid: Castalia, 1991), auto XXI, pp. 580 y 581, respectivamente.

² En cuanto a las condiciones higiénicas, función de los sirvientes y otras circunstancias, todavía válidas para finales del XV, véase lo que tiene que decir, en el XIII, Michael Scott en su *De informacione medicorum*, puñado de recomendaciones dirigidas a los curadores en su conducta con los pacientes (en Piero Morpurgo, *Filosofia della natura nella Schola salernitana del secolo XII* [Bologna: Ed. CLUEB, 1990], Ap. II, 19-28, pp. 22-23).

operatio medicine tribus modis consistit: in dieta, pharmacia et chirurgia."³ Insistir, a estas alturas, sobre el hecho de que en el uso de la farmacopea medieval, en su doble configuración de productos simples y compuestos, se echaba mano de los que procedían de los tres reinos (*scalanaturae*), el vegetal, el mineral y el animal, me parece ocioso. Su estudio, englobado en la magna obra de Aristóteles, la *Physica*, se había desintegrado en multitud de herbarios, lapidarios y bestiarios en que convivían, muy cómodamente por cierto, lo científico con lo simbólico, lo legendario y lo supersticioso. Así, no es nada sorprendente comprobar que Petrus Hispanus—Juan XXI, 1276-77—estaba intensamente interesado en utilizar en su práctica médica productos tan sorprendentes como los órganos sexuales de ciertos animales, huesos de muertos, leche de perra, sangre de algunas aves, dientes y muelas de difuntos y otros exóticos productos.

Ello es muestra inequívoca de que tanto en su tiempo como en épocas posteriores prosperaba una rica cosecha de textos que, en ciertas ocasiones, venían canonizados —falsamente— por la *auctoritas* de preclaros varones, como sucede con el *Libro de los secretos de las virtudes de las hierbas, piedras y ciertos animales*, a Alberto Magno atribuido.⁴ Lo cual no impidió el manejo y circulación constante de obras de farmacoterapia más académicas como son la de Dioscórides, el *Antidotarium Nicolai* y el *Circa instans*, de Matteo Plateario, o el quinto libro (*Agrābādīn*) de la obra de Avicena—por mencionar sólo cuatro de las más conocidas en el tardo medioevo—, que así lo acreditan. Consideración adecuada exige otra fórmula curativa utilizada por todos los sistemas curativos del momento, la logoterapia, cuestión que merece un apartado especial, aunque de forma circunstancial se haga a ella alusión a lo largo de este estudio.⁵

³ En *Omnia opera Ysaac* (Lugduni: Andreas Turinus, 1515), fol. 119b.

⁴ Para el médico luso, váyase a M. H. da Rocha Pereira, *Obras médicas de Pedro Hispano* (Coimbra: Acta Vniversitatis Conimbrigensis, 1973). Para una puesta al día de los peculiares problemas que afectan a la materia médica que puebla el laboratorio de Celestina, ver el serio estudio de Ana Vian Herrero, "El pensamiento mágico en Celestina, 'instrumento de lid o contienda,'" *Celestinesca* 14.2 (1990): 41-91, especialmente el apartado 2 ("El «laboratorio» de Celestina"). En dicha sección, la autora, apoyándose en cierta bibliografía celestinesca, hace un extenso, aunque parcial, recuento de dicha materia (49-61), que, en su opinión—que comparto sin paliativos—, muestra un saber científico-médico real (59).

⁵ Estoy en desacuerdo con A. Vian Herrero por lo que respecta a su percepción de que el parlamento de Pleberio responde a la creencia de éste "en las virtudes curativas de las ciencias ocultas" ("El pensamiento mágico," p. 66). Á. Gómez Moreno y T. Jiménez Calvente han prometido ocuparse de esta cuestión farmaco-médica (botánica)

Así pues, los curadores que seguían el paradigma académico —los médicos llamados *letrados*—erantodavía muy reducidos en número, si bien ya habían dejado, cuando Pleberio emite aquellas palabras, su impronta definitiva en el siempre complejo, cambiante y con frecuencia conflictivo proceso social del curar a sus semejantes. De ellos esperaban la prestación de sus servicios las clases pudientes de la sociedad medieval europea, incluida, naturalmente, la castellana. Cuán poco sabemos todavía sobre su nacimiento, desarrollo y expansión en Castilla—predio raramente frecuentado por la historiografía actual—viene certificado, dentro del recinto histórico-literario en que ahora nos asentamos, por el relativo silencio que se ha cernido sobre la cita que se ha expuesto con anterioridad.

Aunque escasa, no es nada despreciable la atención prestada por la crítica celestinesca a esta inicial arrancada del grave discurso de Pleberio, que queda rematado definitivamente en su postrer *planctus*. En efecto, si alguien se ha detenido en ella —otros eran sus propósitos, aunque no muy lejanos de los nuestros en este momento—, lo ha hecho de forma apresurada y circunstancial, reducida incluso a simple nota de pie de página que pide—al menos parcialmente—cierto reajuste en su interpretación. Tomemos el caso, tal vez el más ilustrativo, que nos ofrece un artículo ya lejano, pero todavía hito obligado por el que pasa cualquier discusión seria sobre la dimensión mágica en la obra de Fernando de Rojas. En él su autor, P. E. Russell, se refería a ciertos productos que nuestra famosa alcahueta guardaba en el sobrado alto de la solana de su pobre vivienda. "Los más de ellos—nos dice el profesor británico— tenían venerable abolengo tanto en la historia de las artes mágicas como en la de la medicina." En la nota que acompaña a esta nada discutible afirmación, recaba la autoridad del famoso canciller de la Universidad de París, Jean Gerson, que denuncia ciertas ilícitas prácticas, usuales entre algunos médicos anteriores—veremos quiénes podrían ser éstos—del respetado teólogo. "Cuán íntimamente relacionadas estaban, aún a fines del siglo XV, la medicina y la magia—apostilla y con razón Russell—lo indica la oferta de Pleberio a

en un próximo trabajo sobre *Celestina* [v. "A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea," *Revista de Filología Española* 75 (1995): 85-104, en 95n29]. En cuanto a la logoterapia, váyase a P. Laín Entralgo, "La racionalización platónica del ensalmo y la invención de la psicoterapia verbal," *Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina* 9 (1957): 133-60; "La curación por la palabra en la antigüedad clásica," (Madrid: *Revista de Occidente*, 1958), esp. 199-241.

Melibea en el Acto XX." A continuación ofrece el texto de la obra de Rojas que se ha presentado anteriormente en nuestra cita.⁶

Carente del apropiado telón de fondo histórico—el urdido por dos coordenadas de valor muy diverso y complejo, la científica y la cultural, que constantemente se entretienen—, la aseveración de P. E. Russell podría inclinarnos a pensar—son sus palabras—que "la medicina y la magia se confundían inseparablemente." Mostrar que no era así, por lo menos en términos absolutos, nos llevaría mucho más tiempo y energía de la que merece tal cuestión, que, por otro lado, ya ha sido dilucidada hace ya bastante tiempo. Ello no obstante, para el curioso lector de *Celestina*, pertinente sería repasar algunas de las acertadas observaciones hechas por Teresa Jiménez Calvente y Ángel Gómez Moreno en su todavía reciente trabajo.⁷

⁶ "La magia como tema integral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*," *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a D. Alonso* (Madrid: Gredos, 1963), III, 337-54, pp. 345-46, n22; expandido en *Temas de 'La Celestina' y otros estudios del 'Cid' al 'Quijote'* (Barcelona: Ariel, 1978), 241-76. Por lo mismo, no comparto la opinión que propone en este punto M. E. Lacarra, quien, tras presentar la misma cita, afirma en su—en otros muchísimos aspectos, excelente—estudio de la obra lo que sigue: "¡Qué irónico es que los remedios a los que Pleberio está dispuesto a recurrir para curarla sean los mismos que Celestina utilizó para acelerar su «enfermedad»!" (Cf. *Cómo leer La Celestina* [Guías de lectura 5, Madrid/Gijón: Júcar, 1990], p. 100). No comparto tampoco la óptica metodológica adoptada por G. A. Shipley, quien ve el discurso médico de la obra en una dimensión simplemente metafórica ["Concerting through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sick Images in *La Celestina*," *Modern Language Review* 70 (1975): 324-32, parte de la misma cita en p. 324]. Consúltese, por las oportunas aclaraciones que formula en cuanto a la relación entre ciencia y magia en el medioevo, Bert Hansen, "Science and Magic," *Science in the Middle Ages*, ed. D. C. Lindberg (Chicago/London: U Chicago P, 1978), 483-506, que todo crítico celestinesco debería consultar.

⁷ "A vueltas con Celestina-bruja," de modo muy especial en pp. 93-103. No creo, como piensa J. M. Fuentes de Aynat, que Celestina fuese además alquimista: que aquella su cámara estuviera llena de "alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro," etc., así como el hecho de que "en su casa fazía perfumes, falsaua estoraques, menjuy, ánimes," etc., no nos autoriza a sacar tal conclusión ["La botica de la *Celestina*," *Medicamenta: Edición para el Farmacéutico* 44 (1951): 267-68]. Descarta también esta posibilidad el esfuerzo conjunto de un equipo de la Facultad de Farmacia de la Complutense formado por G. Folch Jou, P. García Domínguez y S. Muñoz Calvo, "La Celestina: ¿hechicera o boticaria?," en *La Celestina y su contorno social*, ed. M. Criado de Val (dir.) (Barcelona: Hispam, 1977), 163-67, pp. 165-66; ver, sin embargo, James Burke, "Metamorphosis and the Imagery of Alchemy in *La Celestina*," *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1 (1976-77): 129-52.

Importa detenernos ahora en una de ellas, que me parece esencial, cara al objetivo que la incursión indagatoria propuesta por el título de este mi trabajo exige. Al hacer referencia a los taimados manejos de que hace gala nuestra inmortal alcahueta, afirman que "las habilidades de Celestina se apartan sobremanera de la que se puede llamar medicina oficial con la intención de reforzar su faceta de hechicera."⁸ Y así era, en efecto. En las postrimerías bajomedievales, el genio literario de Fernando de Rojas, al confabular su famoso personaje, no hace más que catapultar al ámbito literario un fenómeno social imperante en su entorno más inmediato. Los múltiples *oficios* de la sagaz mediadora se articulan y cobran eficacia sólo por cuanto, en el sentir de muchos, podían satisfacer los turbadores anhelos que aquejaban a incontables miembros de aquella sociedad—por muy empinados que en ella se encontraran—que recurrían a sus servicios.⁹ Cuando Lucrecia, en estéril advertencia dirigida a Alisa, madre de Melibea, hace balance y da cuenta a su señora de las muchas—y conocidas—artimañas de la alcahueta, no olvida alguna relacionada con el aspecto curanderil:

¡Jesú, señora, más conocida es esta vieja que la ruda! No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades y descasava mil casados [...] Señora, perfuma tocas, haze solimán y otros treynta officios; conosce mucho en yervas, cura niños, y aun algunos la llaman vieja lapidaria.¹⁰

⁸ "A vueltas con Celestina-bruja," p. 94. Con sensata cautela, los autores han mostrado sus reservas a calificar esta medicina como "oficial." No lo era, como se verá a continuación. Es preferible utilizar dos adjetivos, aplicado uno al que la practica (el médico letrado) y otro, canonizado por la historiografía actual, referido a su carácter y procedencia, la medicina académica.

⁹ Así lo confirman los trabajos de M. E. Lacarra, de los que menciono solamente *Cómo leer*, pp. 23-29; "El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*," en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera (Valencia: Universitat-Dept. de Filologia Espanyola, 1992), 267-78; y "La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas," *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, ed. I. A. Corfis & J. T. Snow (Madison, WI: HSMS, 1993), 33-78. Engastado este tema en un marco más vasto, la fundamental monografía de F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco* (Colección Hispanistas, Barcelona: Anthropos, 1993), de modo especial en 113-18.

¹⁰ *La Celestina*, IV, 152. Todas ellas actividades propias de la *vetula*, como ya es sabido. En cuanto a ese calificativo de "la vieja lapidaria," además de las connotaciones de tipo hechiceril que se le quiera achacar, no debe olvidarse que el uso de las llamadas

Es, pues, este último aspecto de tanto tejemaneje alcahueteril el que importa en estos momentos a nuestro propósito, y las páginas que siguen no pretenden abarcar, en toda su extensión, el vasto panorama que nos brinda el tema señalado. Ni mucho menos; su alcance se restringe a una parcela muy escueta, que es la que atañe a algunos aspectos—traídos a plaza por aquellos pasajes de *Celestina*—de la relación, perennemente conflictiva, entre dos formas de ejercer la profesión sanadora, la permisible y la condenada por parte de las autoridades detentadoras del poder. En otras palabras, se abordarán ciertas facetas de una realidad histórica que nos sitúa ante un fenómeno socio-cultural poco conocido, el de la *licentia practicandi*, complejo proceso que afectará decisivamente a la profesión curadora en la corona de Castilla.¹¹ Brota con cierta fuerza en el siglo XIII y se desplegará—sin solución a la vista—hasta bien entrado el XVI, figurando no sólo como telón de fondo, sino también como posible—otra más—clave explicativa de ciertas zonas del rico contenido ideológico de la obra de Fernando de Rojas.

Pese a lo reducido de tal pretensión, intentar adentrarse en tan vasta materia es menos que imposible. No por ello se puede eludir la conveniencia de intentar bosquejar, por somero que resulte, un cuadro histórico—siempre incompleto y reclamando de continuo pertinentes modificaciones—donde enclavar la obra rojana. Por desgracia, ésta es todavía una de las zonas más oscuras con que se enfrenta la historia de la medicina castellana y

pedras se insertaba en otros muchos campos de actividad científica, como la medicina. No hay más que ir al *Lapidario* de Alfonso X el Sabio y otros *libri lapidum* o tratados *de mineralibus*, de activa circulación en toda la edad media, para comprobarlo (ver el excelente estudio de Maxim P.A.M. Kerkhof, "Sobre los lapidarios medievales. Edición de un lapidario español desconocido (fols. 16v-20r del códice II-1341 de la Biblioteca de Palacio, Madrid)," *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en Homenaje a Brian Dutton*, ed. A. Menéndez Collera y V. Roncero López (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 1996), 343-58. Para las piedras preciosas, Adalberto Pazzini, *Le pietre preziose nella storia della medicina e della leggenda* (Roma: Ed. Mediterranea, 1939).

¹¹ He tratado de algunos aspectos jurídico-legales en mi monografía *La licentia practicandi y el ejercicio de la medicina en la corona de Castilla en la baja edad media*, de próxima aparición.

que—salvando contados y valiosos intentos—está aún por desbrozar e iluminar.¹²

Aunque nuestro grado de familiaridad con esta cuestión histórica sea sumamente tenue, no se da ninguna razón de peso que nos impida asentar nuestra postura epistemológica en algunas básicas nociones, una de las cuales es la que sigue. Se puede afirmar con certeza que los hombres y mujeres dedicados—por lo menos en la corona de Castilla—a las diferentes labores curativas gozaban, en la práctica cotidiana de su oficio, de un holgado margen de acción, sin que sus actividades sufriesen una insalvable restricción por parte de ninguna autoridad. Los previsibles condicionamientos socio-sanitarios propios de las necesidades surgidas en el seno de su colectividad no impedían—al menos de forma inexorable—la posibilidad de una sólida relación curador-paciente, fuere ésta cual fuere. En efecto, tan compleja relación se resolvía muy frecuentemente de acuerdo con la dinámica—en trance de constante mutación—que se originaba al filo de las fuerzas políticas, religiosas, económicas y socio-culturales que incidían sobre los que la sostenían, curador y paciente.¹³

Fruto perenne de la peculiar situación creada por estos factores fue la proliferación de gran número de personas—de ambos sexos y varia condición—que de forma exclusiva o circunstancial se dedicó, con muy desigual fortuna, a la labor de curar. Las prácticas de todo género que desplegaron en su actuación estaban, como es ya bien sabido, muy distanciadas de las que caracterizaban, en su conjunto, la praxis de la llamada en los círculos clericales

¹² Hemos de llegar a territorio más seguro—en cuanto a la historia intelectual de la medicina, no de *Celestina*—al conectar con los esfuerzos pioneros de L. García Ballester, a los que se unen los de varios trabajos, de carácter general, que tratan de soslayo el tema que ahora nos ocupa y de los que habría que mencionar la monografía de L. Sánchez Granjel, *La medicina antigua y medieval* (Salamanca: Ed. Univ. de Salamanca, 1981). Visión muy panorámica se puede encontrar en C. González Quintana, *Dos siglos de lucha por la vida: XIII-XIV. Una contribución a la historia de la bioética* (Salamanca: Univ. Pontificia/Univ. de Oviedo, 1995). Últimamente ha aparecido el colectivo *Medicina y sociedad: curar y sanar en la España de los siglos XIII al XVI*, M. E. González de Fauve (coord.), (Buenos Aires: Inst. de Historia de España "Claudio Sánchez-Albornoz", Fac. de Filosofía y Letras [Univ. de Buenos Aires], 1996), de valor muy desigual.

¹³ Para una visión panorámica, D. W. Amundsen, *Medicine, Society, and Faith in the Ancient and Medieval Worlds* (Baltimore/London: The Johns Hopkins UP, 1996), esp. el cap. 9 ("Casuistry and Professional Obligations: The Regulation of Physicians by the Court of Conscience in the Late Middle Ages"), en 248-88; y sobretodo, P. Laín Entralgo, *La relación médico-enfermo* (Madrid: Alianza, 1983).

ars medica. La inmensa mayoría de los que integraban las filas de sus adeptos—charlatanes, curanderos y curanderas, viejas, monjes, rústicos, boticarios, especieros, herbalistas, etc.—carecía del adecuado y deseado conocimiento de la ciencia médica, tal como se concebía en aquella época y entre los miembros de una todavía reducida minoría intelectual. Su presencia y el impacto de sus actividades eran insoslayables y se dejaban sentir en todos los escaños de la sociedad castellana, cuyas urgencias sanitarias habían sido y eran la poderosa fuerza que garantizaba su misma existencia. El inextinguible deseo de curación, común al ser humano y muy por encima de toda regimentación social, justificaba la realidad—tan variante e impredecible—de la indisoluble dependencia del paciente respecto a cualquiera de aquellos sanadores.¹⁴

Frente a las nada fiables—y sempiternas—prácticas de estos empíricos y curanderos, el tipo de medicina que había comenzado a tomar forma desde el siglo XI a la primera mitad del XIII y que, posteriormente, se irá incubando en el seno de los *studia generalia*, comienza a propagarse por Europa con relativa languidez. En ciertos países de la mediterránea, la eficaz transmisión y propagación de esta modalidad, académica e institucionalizada, constituye un factor capital en la introducción—por parte de las autoridades locales y nacionales—de una serie de medidas legales tendentes a poner coto a los desmanes cometidos por los que despleaban otras alternativas curadoras. Pese a ello, la supervivencia y hegemonía de la medicina creencial continúan inalteradas, contribuyendo a este fenómeno socio-cultural numerosos factores. No peca de superfluo el que registra, por una parte, la ineficacia—y altísimo precio—de la terapia recomendada por el médico letrado; por otra, los éxitos atribuidos a algunos de los dedicados a la otra medicina, la paralela y siempre considerada como desviacionista. Lo cual no impidió que, simultáneamente, se fueran configurando en aquella área geográfica los principios pragmáticos

¹⁴ Es, por supuesto, fenómeno general en toda la Europa medieval, donde su estudio está también por hacer, pese a que no falten valiosas monografías que abordan parcialmente su problemática. Sobre las medidas restrictivas tomadas por las autoridades de la Europa mediterránea, ver, para Francia y sobretudo París, P. Kibre, "The Faculty of Medicine at Paris, Charlatanism and Unlicensed Medical Practices in the Later Middle Ages," *Bull. of the History of Medicine and Allied Sciences* 27.1 (Jan/Feb 1953): 1-20; A. Demurger, "La chasse aux faux-médecins," *L'Histoire* 45 (1982): 100-106; para diversas facetas que ofrece la *alteridad* del intruso e intrusismo en medicina, A. Klairmont Lingo, "Empirics and Charlatans in Early Modern France: The Genesis of the Classification of the 'Other' in Medical Practice," *Journal of Social History* 19 (Summer 1986): 583-603. Para la Península Itálica es todavía inexcusable—por los datos en él inmersos—el clásico trabajo de R. Calvanico, *Fonti per la storia della medicina e della chirurgia per il regno di Napoli nel periodo angioino (a. 1273-1410)* (Napoli: L'Arte Tipografica, 1962).

sobre los que se asentaría el control social de la profesión médica, fenómeno que afectaría posteriormente a los territorios que integraban la corona de Castilla.¹⁵

Con el correr del tiempo, la medicina académica experimentará un progresivo fortalecimiento que se simultanea con el sufrido por la misma institución docente en donde germina, el *studium generale*. Como disciplina científica, esta modalidad curativa aspiraba a responder a las exigencias impuestas por la definición de *medicina* que había forjado de sí misma. En esta dimensión, ofrecía al curador letrado dos vertientes muy distintas de su contenido. Por una parte, poseía el componente especulativo propio de las otras *scientiae* cultivadas en el *studium*, la *medicina theorica*; por otra, presentaba una vertiente práctica, que había de plasmarse en la específica praxis desplegada por todo curador que se acogiera a sus postulados epistemológicos, la llamada *medicina practica*. El bagaje científico de que era depositario el curador académico avalaba—así lo pensaban sus cultivadores—su capacidad de enfrentarse a las variadas necesidades creadas por el fenómeno patógeno, tanto a escala individual como colectiva. El curador académico, no sólo en su vertiente de creador sino asimismo como *consumidor* de la literatura producida en su ámbito científico, contribuyó—mucho menos en Castilla que en el resto de la Europa latina—a la imposición de un paradigma—el hipocrático-galénico—y una técnica curativos que perfilan con nitidez los criterios científicos que configuran y precisan su ejercitación. La conocida obra de Avicena, el *Canon medicinae*, impulsó y propagó con enorme vigor este paradigma curativo.¹⁶ Asumido también por otros curadores *letrados* pero

¹⁵ Apenas nada importante ofrece nuestra bibliografía sobre el particular. Valga decir que todo el extenso material se halla desperdigado en multitud de fuentes, algunas de las cuales han sido hechas asequibles, dentro del dominio de la historia de la medicina española, en la obra de L. Sánchez Granjel, y sobretudo de M. McVaugh y de L. García Ballester y su escuela, en la corona de Aragón. Para una visión muy de conjunto—pero muy escorada hacia los siglos XVI y XVII—sobre la medicina creencial, ver F. A. Campagne, "Cultura popular y saber médico en la España de los Austrias," *Medicina y sociedad*, 195-240, donde expone algunos otros factores concomitantes que explicarían este fenómeno (233-34).

¹⁶ En cuanto a su configuración epistemológica, váyase a Oswei Temkin, *Galenism: Rise and Decline of a Medical Philosophy* (Ithaca: Cornell UP, 1973); y N. Siraisi, *Medieval and Renaissance Medicine: An Introduction to Knowledge and Practice* (Chicago: U Chicago P, 1990). Véase una ajustada síntesis de su importancia en la Europa cristiano-latina en N. G. Siraisi, "Il Canone di Avicenna e l'insegnamento della medicina pratica in Europa," *L'insegnamento della Medicina in Europa (secoli XIV-XIX)*. *Atti del Convegno tenutosi a Siena in occasione delle celebrazioni dei 750 anni dalla fondazione dell'Università di Siena*, ed. F. Vannozi (Siena: Tip. Senese, 1994), 9-24.

cuya formación se había realizado al margen de la Universidad, consumían ambos grupos los mismos canonizados textos médicos, adhiriéndose incondicionalmente a sus supuestos científicos. En efecto, durante el siglo XIV y buena parte del siguiente, circulaba en Castilla—y escrita no sólo en latín sino también en árabe—una literatura médica que comprendía la casi totalidad del saber médico greco-árabe. Sus usuarios eran algunos médicos moros—probablemente escasos en número—y sobretodo judíos, mucho más numerosos, que practicaban su profesión entre la población cristiana. Esta literatura—por lo menos parcialmente—estuvo también al alcance de algunos maestros universitarios castellanos, como certifica el testamento (de 1452) de Fernando Díaz de Toledo, primo y homónimo del relator de Juan II.¹⁷

Bajo estas circunstancias, dentro del contexto socio-cultural en el que florecía esta disciplina, suponía el fortalecimiento de su posición—tanto en el *studium generale* como fuera de él—en el concierto de las *scientiae* medievales. Consecuentemente, por obra y gracia de la *scientia medica*, el profesional que a ella se acoge configuraba su peculiar fisonomía—individual y colectivamente—como integrante de una específica casta social, la del legítimo curador. En este largo proceso histórico se forjará la alianza de los intereses de médico e institución universitaria, acrecentándose el prestigio social y político de ambos como detentadores que eran del conocimiento científico. Se erigían así como piezas indispensables en el funcionamiento de la sociedad bajomedieval, a despecho de algunos—poco frecuentes todavía—furibundos ataques que le dirigieron desde sus propias filas. Nada pesaron tampoco sobre ellos las específicas críticas—casi siempre *ad hominem* y procedentes de otros medios—que un determinado sanador pudiera suscitar en el entorno social donde desplegaba su práctica. En el decisivo triunfo que alcanzó el médico letrado, estas escaramuzas no hicieron mella alguna en el prestigio alcanzado

¹⁷ G. Beaujouan, "La bibliothèque de l'école médicale du Monastère de Guadalupe à l'aube de la Renaissance," en *Médecine humaine et vétérinaire à la fin du Moyen Age* (Genève-Paris: Droz, 1966), 367-468, p. 430). Todavía en la Salamanca de 1498, el licenciado F. López de Villalobos, en la dedicatoria de su obra al segundo marqués de Astorga, aporta datos sobre la misma situación: "[M]ucha gana tenía vuestra ylustre señoría que yo sacasse el trasunto de algunos libros de medecina de la lengua latina en romançe, porque en su tierra ay muchos físicos bien expertos y letrados en ella *que la estudiaron en otra lengua* (es decir, en árabe), y como ésta fuese destos reynos y prouincias rematada, quedáronse los dichos físicos con la sciencia en la voluntad y en potencia no más, faltándoles el principal instrumento con que la pudiesse manifestar y reduzir en acto" (Cf. *El sumario de la medicina con un tratado de las pestíferas bubas*, introd., ed. y notas de M. T. Herrera (Salamanca: Cuadernos de Historia de la Medicina Española, Monografías XXV, 1973), p. 22; mío es el énfasis, como todos los que aparecen en este trabajo).

por la ciencia médica y sus adeptos.¹⁸ Su más señalado logro sería, entre otros, haber infundido legitimidad a una sola forma de posible relación entre curador y paciente, la cual, con enormes dificultades, logrará prevalecer e imponerse en los siglos venideros. Este curador pretendía de esta forma crear un coto profesional cerrado, excluyente y bajo su control. Para la consecución de lo cual va a poner en marcha una serie de mecanismos restrictivos que operarán contra los otros curadores, considerándolos intrusos. Estos tales—en la estimativa del médico letrado—no hacían más que propiciar y extender peligrosamente un tipo de medicina *desviacionista*, el curanderismo y otras prácticas afines. A sus ojos, los a ellas dedicados quedaban descualificados puesto que, desprovistos de estudios formales, carecían del legítimo espaldarazo profesional.¹⁹ Y todo ello tiene lugar en un momento histórico en que va cobrando fuerzas y cristalizando, en formas muy concretas, la preocupación por la salubridad pública por parte de las autoridades fácticas, civiles y eclesiásticas. No debe sorprendernos, pues, que este fenómeno coincida, a su vez, con un tímido inicio de consolidación de los estudios de medicina en la Universidad e incluso un cierto auge—sobre todo en el último tercio del siglo XV en Castilla—de esta misma institución.²⁰

¹⁸ Muestra inequívoca de la desconfianza que despierta la medicina académica es la que expone en Castilla, a principios del siglo XV, Alfonso Chirino con su importantísimo *Espejo de medicina* (1414-19). Para la posición anticientífica del anónimo autor de una famosa composición poética contemporánea de este médico real, v. M. Amasuno Sárraga, "La medicina y el físico en la *Dança general de la Muerte*," *Hispanic Review* 65 (1997): 1-24.

¹⁹ Ello sería resultado de la fuerza corporativista originada dentro de la misma Universidad, tal como queda explayado ya en las *Partida* II, título XXXI, ley 6^a. Esto es, precisamente, lo que hace el médico escolástico cuando se reintegra a la sociedad civil una vez terminados sus estudios [véase la dinámica del fenómeno en V. L. Bullough, "Achievement, Professionalization, and the University," *The Universities in the Late Middle Ages*, ed. J. Ijsewijn & J. Paquet (Mediaevalia Lovaniensia, Series I-Studia VI, Louvain: Leuven UP, 1978), 497-510]. Para la Castilla bajomedieval, donde ejercían su profesión otros curadores *letrados*—mucho más numerosos—cuya formación se había realizado al margen de la Universidad, v. er. L. García Ballester, "Medicina universitaria y no universitaria en la Castilla de los siglos XIII y XIV, en el marco de las novedades europeas," *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, ed. C. Codoñer y J. A. González Iglesias (Salamanca: Ed. Univ. Salamanca, 1994), 335-45.

²⁰ Sobre la precariedad de que adolecían los estudios médicos en la ciudad del Tormes en el último tercio del siglo XV, ver mi *La Escuela de medicina del Estudio salmantino (siglos XIII-XV)* (Salamanca: Acta salmanticensia, Historia de la Universidad 52, 1990), pp. 104-18 y 122-25.

Consecuencia inmediata de este planteamiento socio-cultural en torno al desempeño de la función curadora es que se intensifican, cada vez con mayor fuerza, las tensiones entre los profesionales universitarios y sus competidores. Dentro de este apartado histórico—asimismo poco estudiado en Castilla por la historiografía al uso—podemos establecer dos períodos cronológicos separados por 1492. En el primero, el médico cristiano de extracción académica, al intentar reducir al máximo grado de marginalidad al que no lo es, emplea con decisión—y excesiva frecuencia—el arma del desprestigio. Su objetivo es meridiano: erosionar el—en algunos casos—sólido crédito alcanzado por los profesionales de las otras minorías castellanas dedicados a la función curadora. Se trataba, expresado muy simplemente, de controlar un mercado de trabajo, pese al hecho de que, en muchas ocasiones, tanto los médicos moros como los judíos, especialmente, gozaran de un alto predicamento profesional en todos los estratos sociales en Castilla. Bajo esta luz, entiendo, debe percibirse la obra capital de Alfonso Chirino, su *Espejo de medicina*, escrita en los primeros años del siglo XV. Este largo escrito delata—aunque de modo oblicuo y acaso inconsciente por parte de su autor—la eficaz capacidad mostrada por los curadores de aquellas minorías para, en la medida de lo posible, atacar las necesidades médicas que surgían en el seno de *toda* la sociedad castellana de aquellos años. Como he señalado en otra ocasión,

la solicitud por los servicios, de un lado, y los decretos de prohibición en el ejercicio de sus funciones curativas por el otro, no hacen más que certificar y poner de relieve la superior capacitación profesional que aquellos médicos semitas poseían. Ante ellos, el médico cristiano letrado, es decir, el formado en el Estudio general, quedaba como ejemplo patente de ramplona limitación profesional.²¹

Se ponía de manifiesto, una vez más, la inalterable relevancia que afecta a la praxis médica, en cuanto que ésta viene avalada o no por el éxito en la curación, fin primordial en la relación médico-paciente. Cuando llegamos a 1492, este momento crucial en la historia peninsular deja paso—ya expedito—a dos procesos de signo contrario e irreversible: la lenta y desgarradora inserción social del curador converso—tema aún virgen en la historiografía castellana y cuya figura emblemática, aunque no usual, sería el doctor Francisco López de Villalobos—y la progresiva presencia del médico

²¹ Cf. *Alfonso Chirino, un médico de monarcas castellanos* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993, esp. 72-77 y 106-107, de donde rescato la cita (107).

universitario en todos los niveles de la sociedad castellana. Ambos fenómenos, sin embargo, se inscribían en un marco político, social y económico presidido por la necesidad, sentida por todos, de recurrir a los servicios sanitarios del curador más eficaz.

Esta conducta colectiva continúa siendo válida a despecho del endurecimiento gradual que presidía las difíciles relaciones de convivencia entre los médicos castellanos y los intrusos que se disputaban una clientela cada vez más creciente. De la efectividad de las medidas adoptadas por la monarquía castellana—antes y después de 1492—para poner orden en la anarquía en que se encuentra el ejercicio de la medicina en sus dominios y que se intentan inútilmente llevar a la práctica, nos dan clara cuenta estas palabras de Luis García Ballester:

Pero, de hecho, no pasaron de ser más un programa incitador que realidad social. Entre otros motivos, porque la institución universitaria cristiana se mostró incapaz de aportar el número de profesionales suficientes para las crecientes demandas de profesionales sanitarios que la sociedad del momento exigía. De hecho existió una gran desconexión, entre las demandas reales de la sociedad (comunidades cristiana, judía e islámica) y el mundo médico universitario. Ello hizo, entre otras cosas, que las necesidades asistenciales concretas y cotidianas fueran cubiertas por un conjunto de profesionales sanitarios formados al margen de la institución universitaria, que fueron una minoría; sin contar con la medicina popular y sus sanadores.²²

Éste es el trasfondo histórico en el que es preciso insertar la labor político-médica de los Reyes Católicos. Aún no terminada la guerra civil, con decidida firmeza apostaron por un tipo de medicina que por pura necesidad tenía que excluir a las otras: la medicina académica. Todos los esfuerzos anteriores—muy débiles por cierto—de la monarquía castellana por desvanecer los graves peligros e incontables muertes y lesiones provocadas por

²² Cf. "La minoría judía ante la filosofía natural y la medicina escolásticas," *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo*, coord. E. L. Sanz (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993), I, 101-28, cita en 114. Ciertos aspectos muy específicos de esta situación, en una gran urbe castellana, vienen desvelados por Margarita Cabrera, "Médicos, cirujanos y curanderos en Córdoba durante la segunda mitad del siglo XV," *Anuario de Estudios Medievales* 26.1 (1996): 329-62.

los curadores ignorantes, si verdaderamente se dieron, no lograron su objetivo. Esta es la situación con que se encuentran, en los primeros años de su reinado, Isabel y Fernando y que deja traslucir una carta de merced dirigida por ellos a sus alcaldes y examinadores mayores en 1477, repetida más tarde en 1491 y 1498.²³ Las circunstancias reinantes en aquel momento se erigirán como factor primordial en la decisión política adoptada por los monarcas castellanos. De marcado tono socio-económico, serán la fuerza primigenia que decididamente buscará dos objetivos. El primero será la marginalización del curador no universitario; el segundo, la implantación general del examen y de la *licentia practicandi* a todo aquel curador que pretenda ejercer su profesión de forma legítima en los dominios de la corona de Castilla.²⁴

Consecuentemente, se intentará desplegar una política en el terreno de la salud pública que ha de canalizarse por dos cauces diferentes pero complementarios. Uno de ellos busca el control de la Universidad, y por tanto el de sus Escuelas de medicina; por el otro fluye la configuración y puesta en vigor de la normativa relacionada con la *licentia practicandi*. En ambos se ven embarcados todos aquellos que, de una manera u otra, estuvieran vinculados con el quehacer curador en los dominios de la corona. Con los objetivos de ésta se identifican decididamente los intereses de una minoría muy específica: los integrantes del grupo dominante, es decir, los curadores académicos. Ellos son los que alientan y solicitan las medidas coercitivas dirigidas hacia el control de quienes, con ellos y a su pesar, ejercían el quehacer sanador en Castilla: los intereses de la corona eran, en definitiva, los suyos

²³ Así quiere confirmarlo este documento que, como otros muchos de este momento, pretenden distanciar la acción política de Isabel de la de su difunto hermanastro, Enrique IV. De ahí que ésta sea una de las razones esgrimidas para justificar el conjunto de medidas coercitivas que abundan en esta misiva: "Así mismo, por cuanto nosotros somos informados e sabemos cierto que en los tiempos pasados, a causa de la falta de la justicia e gobernación de estos nuestros regnos, se dieron e se han dado cartas de exámenes e licencias a hombres indoctos e no suficientes para usar de los dichos oficios (...)." [La transcripción de esta cita, así como la de todas las que aparecen de este texto en este estudio, es la que ofrece, con mis propias correcciones—que silencio—, V. Beltrán de Heredia en su monumental *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600)* (Salamanca: Acta salmanticensia, U. Salamanca, 1970-1973), II, 115-19, en 117].

²⁴ En las *Cortes* reformistas de Toledo, celebradas en 1480, los monarcas dispondrán que los graduados fuera del Estudio general tendrían que presentar sus títulos académicos, a partir de 1464, en el plazo de tres meses, so pena de incurrir en una sanción monetaria que llega a los 20.000 maravedís, que pasaría a poder del denunciante (*Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla* [Madrid: RAH, 1863], IV, 183).

propios. Con la promulgación de la mencionada *cédula de merced*, que emiten en Madrid a 30 de marzo de 1477, Isabel y Fernando inician todo un ambicioso programa que tendía a la realización de su ideario político—en cuanto al control de la función curadora—en el nuevo régimen por ellos instaurado.²⁵

En virtud de esta famosa *cédula*, la real pareja, al conferir el oficio de alcaldes y examinadores mayores a varios de sus médicos regios, les convertirá en instrumentos destinados a llevar a cabo esta misión. En ella quedaba claramente estipulado quiénes eran las personas que se verían sujetas a la normativa que desplegaba. De modo universal afectaba a todos aquellos cuyo quehacer curador se encauza dentro de la medicina y la cirugía—en su variada gama de actividades tanto legítimas como ilegítimas, académicas y empíricas—y a la venta y confección de los medicamentos. En síntesis, quedaban involucrados todos los que, de alguna y cualquier manera, se dedicaban a curar en la sociedad castellana, sin excepción. He aquí cómo se expresan estas disposiciones:

Por quanto nos hobimos fecho merced a vos, Joán Rodrigues de Toledo, catedrático de la cátedra de medecina en el Estudio de Valladolid, e a vos, Lorenço de Bedós (i.e. Badós), e a vos, Juan Texén, doctores en medecina, e a vos, maestre Juan de Guadalupe, nuestros físicos, para que fuédes nuestros alcaldes e examinadores mayores de los físicos e çurujanos e ensalmadores e boticarios e especieros e herbolarios [e] de todas e cualesquier personas que usan, en todo o en parte, oficio a estos oficios o a cada uno de ellos anejo o conexo (...).²⁶

²⁵ Para algunos ejemplos de la mediatización real en los asuntos de la enseñanza médica en Salamanca, ver mi *La Escuelade medicina*, 102-103, 117-18, 120-21, esp. n471.

²⁶ *Cartulario*, II, p. 115. Queda claro que este documento muestra sin lugar a dudas que se permitió el libre ejercicio del oficio de ensalmador, aunque nunca equiparándolo con el de físicos, cirujanos y boticarios, como pensaba F. Rodríguez Marín (*Ensalmos y conjurosen España y América. Conferencia leída en la Unión Ibero-Americana, el 17 de febrero de 1927* [Madrid: Revista de Archivos, 1927], 15). Qué se entendía por ensalmadores viene expresado con sencillez y claridad por la pluma de Pedro Ciruelo: "Y hablando especialmente en el trabajo de las enfermedades, hay algunos que presumen de sanar a los enfermos con solas palabras; y éstos son los ensalmadores, que en griego se llama 'methódica', [...] y con aquéllas dicen que sanarán a cualquiera que los llamare (...)" (*Reprobación de supersticiones y hechicerías* Miguel de Eguía, Logroño, 1538, III parte, cap. iii, p. 112).

No sólo eso, en una muy específica cláusula se hace referencia a quienes, embaucando a sus ingenuos y supersticiosos pacientes, recurren en su labor curadora a procedimientos condenados por las autoridades eclesiástica y civil. Están ligadas sus acciones, pues, a un campo muy específico de lo curativo, las *artes mágicas*, nebulosa zona del saber medieval donde se encontraban, en fusión continua, una serie de elementos muy dispares que configuran con fuerza el perfil espiritual del hombre medieval.²⁷ Como era de esperar, los reyes invocan razones de carácter moral y político, no faltando la alusión al principio fundamental del *pro bono publico*. De este modo se dirigen Isabel y Fernando a sus alcaldes y examinadores mayores:

Item, es nuestra merced e voluntad que podades prohibir e defender que ninguno nin alguna persona o personas en estos nuestros regnos e señoríos non usen de ensalmos ni conjuros nin encantamientos, so la pena e penas que les pusierdes, así temporales como pecuniales, por quanto somos certificados que lo tal es en dampno (sic) de nuestras conciencias e del bien de la cosa pública de nuestros regnos.²⁸

Esta represiva disposición iba dirigida, naturalmente, contra aquellos que de una forma u otra utilizaban en la curación de sus pacientes medios considerados ilícitos por la autoridad, tanto laica como eclesiástica. Por otra parte, téngase presente que esta ordenanza, como otras dentro de la política médico-legal de los futuros Reyes Católicos, iba dirigida al control de *todas* las actividades sanitarias, excluyendo a los otros poderes, especialmente el eclesiástico, tan interesado en este aspecto a que se refiere la misiva real. Los aquí afectados eran los tradicionalmente llamados *malefici*, es decir, los que

²⁷ Son vanos todos los intentos críticos que aboguen por dilucidar las fronteras (inexistentes) que podrían deslindar la individualización de los diversos *saberestécnicos* durante la época medieval. Su estrechísima vinculación, que venía de muy antiguo, se alimenta continuamente de otras variantes epistemológicas que caen, muchas veces, dentro del campo (semántico) de lo que hoy llamamos superstición o creencia religiosa. Consúltense, sin más, *Magic, Witchcraft and Curing*, ed. John Middleton, (Garden City NY: Natural History Press, 1967); *Magic, Faith, and Healing*, ed. A. Kiev (NY: The Free Press, 1975); H. C. Kee, *Medicine, Miracle and Magic in New Testament Times* (NY: Cambridge UP, 1986); y *Religion, Science and Magic, in Concert and in Conflict*, ed. J. Neusner et al (NY: Oxford UP, 1989).

²⁸ *Cartulario*, II, p. 117. No debe, pues, extrañarnos la concesión del control de estas actividades a estos médicos reales, clara manifestación de una tendencia a politizarlos y someterlos así a la jurisdicción real. Una valiosa exposición taxonómica del ensalmo medieval es la ofrecida por J. Martí i Pérez, "El ensalmo terapéutico y su tipología," *Rev. de dialectología y de tradiciones populares* 44 (1989): 161-86.

usaban de las malas artes, aquellos que—y son palabras del famoso y prolífico obispo de Ávila, Alfonso de Madrigal—son tomados como "aruspices, sive incantatores, sive aperitores, sive necromantia aut geomantia, pyrones aut aliquas superstitiosas observationes aliquid agunt aut augere se promittunt."²⁹

De la supervivencia y arraigo de estas prácticas y del predicamento gozado por sus practicantes en la sociedad castellana, nos da más que suficiente prueba una rápida revisión histórica de carácter legal. En el medio laico, pese a que la labor legislativa de Alfonso X el Sabio (Partida VII^a, título XXIII, leyes 2^a y 3^a) había generado una normativa que contemplaba—en la teoría—la extinción de aquellas prácticas, careció totalmente de efectividad por la sencilla razón de estar profundamente enraizadas en el alma del castellano de cualquier creencia.³⁰ Mucho más tarde, en los primeros años del siglo XIV, Juan II (1406-1454) intenta reactivar la legislación alfonsina precisamente en unos momentos históricos cuando el interés intelectual de un sector de la clerecía se había volcado hacia estas prohibidas artes. Una ordenanza del rey castellano que fue emitida en Córdoba el 9 de abril de 1410 por su tío y regente, Fernando de Antequera, nombra y condena a aquellos individuos dedicados a ciertas prácticas que quedan denunciadas en su texto. He aquí un segmento:

[O]mes e mugeres que van contra este mandamiento usando destas maneras de adevinança, conviene a saber: de agüeros de aves e de estornudos e de palabras que llaman proverbios e de suerte[s] e de fechizos, e catan en agua o en cristal o en

²⁹ Cf. Pedro M. Cátedra, *Amor y Pedagogía en la Edad Media*, (Salamanca: Universidad, 1989), 88. Dejo deliberadamente la labor de los teólogos y moralistas al margen de esta vía, sobretudo con relación a la *demonización* de sus practicantes y del uso de la palabra en cualquier tipo de *operatio* de carácter mágico. Por esta cualidad, tanto ésta como los símbolos, despojados de naturaleza física, rehuían—en el sentir de los filósofos naturales—su incondicional acceso al terreno de las verdaderas *causas* de cualquier fenómeno físico y, por tanto, su abierta aceptación en la filosofía aristotélica.

³⁰ No hay que confundir esta legislación con la que afecta a la alcahuetería, por más que la alcahueta y la hechicera—en muchas ocasiones aunadas en la misma persona—sean consideradas, por igual, gravísimo peligro que corroe la salud moral de la comunidad. Para los castigos infringidos a las primeras, ver Heath Dillard, *Daughters of the Reconquest. Women in Castilian Town and Society, 1100-1300* (Cambridge: Cambridge UP, 1984), 199-201, así como las escuetas síntesis ofrecidas por M. E. Lacarra, "El fenómeno de la prostitución," esp. 269-73; y F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología*, 113-18. A mi juicio, queda todavía por estudiar cómo se funden, en la percepción popular y clerical, ambas dimensiones; que ello se produce tomando la vía del argumento *ad foeminam*, me parece de incuestionable certeza: a *Celestina* me remito.

espada o en espejo o en otra cosa luzia, e fazen fechizos de metal o en otra cosa qualquier o de adevinança de cabeça de ome muerto o de bestia o de palma de niño o de muger virgen o de encantamientos e de cer(e)cos e de ligamentos de casados, e cortan la rosa del monte porque sana la dolencia que llaman rosa (...).³¹

Las siguientes palabras de Vicent Ferrer son ilustrativas de la frecuencia y naturalidad con que las mujeres hispánicas de la época recurrían a estos desaprensivos, especialmente cuando buscaban su concurso para la curación de las enfermedades:

[L]es dones iran-se confessar, e diran: "L'infant ere malalt e no havia metge, e aní al conjurador". "Fals", dirà lo confessor, "peccat haveu", e elles deffendran-se que com lexàran morir l'infant: més valdrie moris (...).³²

Así pues, la mencionada ordenanza y las penas que conllevaba el cultivo de las llamadas *artes mágicas* prohibidas por ella—la muerte y el destierro—y casi nunca tomadas en consideración en la práctica cotidiana, contrastan poderosamente con la dedicación concedida por Enrique de Villena, en torno a estos mismos años, a su exploración histórica, por ejemplo, en su *Tratado de la fascinación del aojamiento*. Circulaba además, con una cierta profusión, una literatura de este género que era considerada como peligrosa por parte de los moralistas cristianos. Así, cuando el obispo de Cuenca, Lope de Barrientos, habla del *Libro de Raciel*, uno de cuyos ejemplares, perteneciente al ya difunto don Enrique de Villena, había salvado de las llamas, afirma lo siguiente:

³¹ Cf. *Libro de las bulas y pragmáticas de los Reyes Católicos* (Alcalá de Henares: Lançalao Polono, 1498), 3r-4v. Ver, para las leyes alfonsinas mencionadas, los comentarios de C. Sánchez Albornoz en su *España, un enigma histórico* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1971³), I, 347-53. Que tales prácticas habían calado muy hondo en todas las esferas sociales viene certificado por el mismo Pero López de Ayala en su *Confesión rimada*: "Contra esto pequé, Señor, de cada día, / creyendo en agüeros, con grant malicia mía, / en sueños e estornudos e otra estrellería; / ca todo es vanidat, locura e follía" (*Rimado de palacio*, ed. G. Orduna [Madrid: Castalia, 1987], estr. 22, p. 123).

³² Cf. *Sant Vicent Ferrer. Sermons*, A cura de Gret Schib (Barcelona: Barcino, 1975), III, 206. Para Cataluña, ver J. Perarnau i Espelt, "Activitats i fórmules supersticioses de guarició a Catalunya en la primera meitat del segle XIV," *Arxiu de Textos Catalans Antics* 1 (1982):47-78, donde realiza un importante estudio de esta cuestión, basándose en los datos ofrecidos por los registros de visitas de las diócesis de Barcelona y Girona.

E puesto que en el dicho libro *Raciel* se contienen muchas oraciones devotas, pero están mezcladas con otras muchas cosas sacrílegas e reprobadas en la Sagrada Escritura. Este libro es más multiplicado en las partes de España que en las otras partes del mundo.³³

Por su parte, la Iglesia condena a todos los que se dedican a toda suerte de hechicerías, agüeros y sortilegios, y los califica de "siervos del diablo." Ello no obstante, el vulgo acudía, acuciado por la enfermedad u otros males, en busca del remedio que pensaba encontrar en sus ilegítimas artes. Mucho antes los sínodos y concilios habían condenado en multitud de ocasiones esta dependencia del pueblo, como queda reflejado en la normativa del concilio nacional de Valladolid en 1322 o el provincial de Salamanca de 1335. Un siglo más tarde, en el celebrado en esta última ciudad en 1451, se afirma lo que sigue:

[P]or que sopimos cierto que algunos, así varones commo mugeres de nuestro obispado de los logares dél, non guardando la fe católica commo deben nin temiendo a Dios nin a peligro de sus ánimas, las quales son mucho más preçiosas que los cuerpos, van o envían tomar consejo con los sorteros e con los fechiçeros o fechiçeras devinos, que son siervos del diablo, demandándoles consejo sobre salud, reparo de sus enfermedades e preguntándoles sobre sus fasiendas e ajenas.³⁴

Fueron también inútiles las condenas que desde el púlpito lanzaban los predicadores, intentando poner coto a la natural inclinación de las gentes a recurrir a los auxilios de aquellos embaucadores. Como los textos doctrinales de sínodos y concilios, las reconvenciones de algunos famosos predicadores

³³ *Tratado de la adivinanza en Vida y obras de Fray Lope de Barrientos*, ed. L. G. Alonso Getino (Salamanca: Anales Salmantinos, 1927), I, 121. Ver también los reducidos datos aportados por P. E. Russell, "La magia como tema integral," pp. 342-45. Todavía tiene validez informativa el acerbo de datos suministrado por M. Menéndez y Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles* (Madrid: BAC, 1987), I.III.iv, pp. 609-31.

³⁴ Cf. J. Sánchez Herrero, *Las diócesis del reino de León. Siglos XIV y XV* (León: CSIC - Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», 1978), p. 363; para los concilios y tratados eclesiásticos condenatorios de estas prácticas, ver las pp. 340-42, 353 y 363-64. Las interdicciones salidas de la curia papal durante el siglo XV se inician con las proclamadas por Eugenio IV en 1437 y llegan con Clemente VII a 1524; en ellas se aspira a reglamentar la represión de toda clase de excesos de este tipo.

chocan contra aquella arraigada dependencia que—se pensaba—minaba las bases de sustentación espiritual de la sociedad. He aquí de lo que se lamenta Pedro de Cuéllar en su conocido catecismo:

Onde por esto es defendido en el derecho que los frutos non los deve omne requerir por adivinamientos, otramete ay grand pena, nin deve yr a aquellos que fazen invocación a los diablos. Onde es escripto que quien sin el Salvador demanda salud en enfermedat, continua [mente] trabajará. Onde en las cosas que devemos demandar de días aziagos o otros, nin calendas nin meses nin años nin los cursos de la luna o del sol o de otras planetas, nin traymientos de yervas e piedras e cartas escriptas que traen al cuello; todas estas cosas son condepnadas, sino el *Pater noster* e el *Ave Maria* e el *Credo in Deum* e las otras oraçiones. [...]Que algunos catan por los doze signos del çielo las costumbres e los fechos de los omnes e lo que les ha de venir; ciertamente esta cosa que es defendida.³⁵

Muy a pesar de estas prohibiciones eclesiásticas, el enfermo acuciado por la enfermedad u otros males continuó acudiendo en busca del remedio que pensaba encontrar en aquellas ilegítimadas artes y sus ministros. Se hacía así partícipe de unas prácticas que se ven englobadas en la llamada *magia medicinal* o *curanderil*, profundamente arraigada tanto entre la población rural como en la urbana y en fluida simbiosis con las prácticas adivinatorias, nutridas de agüeros y sortilegios de todo linaje. Frecuente fue el uso de los exorcismos, hábito alimentado por la fe supersticiosa del pueblo, que, junto a las teñidas por sus variantes paganas, abrían—se pensaba—camino a fórmulas medievales para la curación de diversas enfermedades. Uno de los textos más famosos,

³⁵ Cf. J. L. Martín y A. Linage Conde, *Religión y sociedad medievales. El catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)* (Salamanca: Junta de Castilla-León, 1987), p. 174. Este texto es un lejano eco del libro XIX (*Liber medicus*) del famoso *Decretum*, manual de confesores del obispo de Worms, Burchard, escrito en el siglo XI. En el cap. V se insta al confesor a indagar, entre otras muchas cosas, incluida la hechicería, si la confesante mantiene relación con el diablo [*Decretum Liber Decimus Nonus*, en *Patrologiae cursus completus, series Latina*, ed. P. Migne (Paris: Garnier Fratres 1844-64), vol. 140, 973-74]. En el *Libro de las confesiones* de Martín Pérez, escrito entre 1312 y 1317, en su capítulo CLXX ("De los bohones, en qué cosa pecan"), este fraile advierte al confesor que, cuando se enfrente en el confesionario con los buhoneros, les pregunte «[s]y vendieron o traxieron en su tienda a sabiendas algunas cosas para fazer malefícios o encantamientos o algunos males o todas estas cosas, diles que ellos han de dar cuenta a Dios de todos los daños que por ende contesçieron» (Cf. Gómez Moreno y Jiménez Calvente, "A vueltas," 87).

fuente inagotable de conjuros y ensalmos durante toda la edad media pese a que fuera mandado quemar por el papa Inocencio IV (1352-62), fue la *Clavicula Salomonis*, producto de la tradición arábigo-judaica peninsular y crisol donde se sublimaban multitud de tendencias anteriores.³⁶

Ejercida por curanderos de ambos sexos, pasaban éstos por médicos sin serlo y siempre proclives a la utilización de toda suerte de deplorables recursos. Entre ellos, no faltaban tampoco algunos clérigos, que contaban con gran número de adeptos en todas las capas de la sociedad, desde la realeza hasta el más menudo de sus súbditos. De aquéllos y en la primera mitad del siglo XIV nos proporciona una vívida descripción, rebosante de ultrajada ironía, Alfonso Martínez de Toledo en su *opus maius*:

Trabajan mucho por las virtudes de las yervas por dar a las mugeres melezinas: a algunas para empreñar, a otras para sanar de la madre, del estómago, de la teta, del alfonbra, de los paños a las preñadas de la cara; el dolor de axaqueca, de ijada, del dolor del ombligo, e dende ayuso, etc^a. Toda física saben; todo dolor curan; todo mal remedian.³⁷

La misma medicina académica no se veía exenta de la atracción que el impacto de sus aparentes efectos ejercía sobre algunos de sus miembros, llegando éstos en ocasiones a rebasar los límites permitidos por la *scientia medica*. Al menos en el ámbito de la teoría, todos los médicos bajomedievales

³⁶ Ver el cap. VII ["El libro mágico (La Clavicula de Salomón)"] de la monografía de J. Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición* (Madrid: Taurus, 1967), I, 135-151, y M. B. Araújo, "A sabedoria esotérica na *Clavicula de Salomão*," *Actas do IV Congresso da AHLM (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, ed. A. A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro (Lisboa: Cosmos, 1993), IV, 19-26. Para su presencia en cierto tipo de literatura posterior al siglo XV, ver J. Martínez Ruiz, "Un texto aljamiado: el recetario de sahumeros en uno de los manuscritos árabes de Ocaña," *Revista de dialectología y tradiciones populares* 30 (1974): 3-17, así como el realizado en colaboración con J. Albarracín Navarro, *Medicina, Farmacopea y Magia en el "Misceláneode Salomón"* (Granada: Universidad, 1987).

³⁷ *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. M. Gerli (Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1992), 263. Era muy válido todavía el retrato que de aquellos indeseables había ofrecido un conocido texto médico, el *Regimen sanitatis* o *Flos medicinae*, salido de Salerno en los primeros años del siglo XIII: "Fingit se Medicum quivis idiota, prophanus, / Iudaeus, monachus, histrio, rasor, anus, / Sicuti Alchemista Medicus fit aut Saponista, / Aut balneator, falsarius aut oculista. / Hic dum lucra quaerit, virtus in arte perit" (Cf. S. De Renzi, *Collectio salernitana* [Napoli: Filiiatre-Sebezio, 1852-1859], vol. 5, vv. 3472-76, p. 103).

se esforzaron en distinguir y distanciar la *ars medica* de los métodos empleados por otros curadores, incluyendo los empíricos y las llamadas *vetulae*. Tal es la intención que expresa Bernard de Gordon, a principios del siglo XIV, cuando advierte lo que sigue:

[Medicus] operatur secundum artem super canones Galieni et Ypocratis et aliorum sapiencium, et in hoc condempnatur omnis ars augurandi, vaticinandi et divinandi, sicut est ars geometrialis (sic) et suspendendi herbas ad collum, et omnia empirica et sorticinia et fassina.³⁸

Pese a lo recomendado por el ilustre catedrático de Montpellier, que algunos famosos físicos de la época echaban mano a dudosos recursos terapéuticos—motivo de escándalo a los ojos de eminentes teólogos y moralistas—muestra sin reserva la gran dificultad que encontraba el científico de la época en deslindar el campo científico del creencial. No se mostraba injusto en dos de sus breves tratados el canciller de la Universidad de París, Jean Gerson (1363-1429), cuando denuncia la contaminación de la *ars astrologica* por los procedimientos ilícitos—que él considera supersticiosos—seguidos por un afamado médico de Montpellier. Este curador pretendía erradicar ciertas afecciones renales con la ayuda de una medalla donde se había cincelado la figura de un león rodeado de misteriosos caracteres. Por lo cual, el famoso teólogo estaba plenamente convencido de que, con excesiva frecuencia, la ciencia actuaba como un verdadero acicate que

³⁸ *De ingenio sanitatis*, en Biblioteca Vaticana, Ms de la Palatina 1083, fol. 283v [Cf. L. Demaitre, "Nature and the Art of Medicine in the Later Middle Ages," *Mediaevalia* 2 (1976): 23-47, en 45n80]. El maestro de Montpellier se hacía eco de lo advertido por Galeno (*De simplicibus medicinalibus*, liber VI, en *Claudii Galeni Opera Omnia*, ed. Carolus Gottlob Kühn [Lipsiae (Leipzig): Prostat in officina libraria Caroli Cnoblochii, 1821-32], XI, 792-93) y cuatro siglos antes que él mismo por Rasis, recordado por M. Steinschneider en su ya clásico artículo "Wissenschaft und Charlatanerie unter den Arabern im neunten Jahrhundert," *Archiv für pathologische Anatomie und Physiologie und für klinische Medizin* (Berlin: G. Reimer, 1866), sect. XXV, 570-86. Todavía en 1363 Guy de Chauliac muestra un circunspecto desprecio hacia algunas de las autoridades médicas que habían caído en estas debilidades: «De incantationibus, & coniurationibus vocatis Nicodemi, quas ponit Theodor[icus de Lucca], & Gilber[tus Anglicus] non curo» [*Chirurgia Magna Guidonis de Cauliaco*, ed. Gundolf Keil (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976), Tract. III, Doct. I, cap. i, p. 127].

espoleaba la superstición y la hechicería en la *ars medica*, embarcada ésta en una incesante búsqueda de los remedios curativos.³⁹

Pero son de manera especial, aunque nunca exclusiva, las *vetulae* contra quienes algunos miembros del medio médico letrado de la Europa mediterránea de los siglos XIV y XV lanzan sus dardos. Estos autores no hacen más que continuar la trayectoria trazada desde por lo menos los primeros años de la segunda mitad del siglo XIII por sus congéneres europeos—desde Roger Bacon a Guglielmo da Saliceto—hasta sus contemporáneos y sucesores—llegados ya los años finales del XV—Michele Savonarola y Antonio Guaineri.⁴⁰ Hasta cierto punto quedaban al margen

³⁹ Es la autoridad traída a plaza por P.E. Russell (ver n5 *supra*). De J. Gerson véanse *Opusculum adversus doctrinam cujusdam medici delati in Montepessulano sculpentis in numismate figuram leonis cum certis characteribus, pro curatione renum* (Lugduni, 8 Dec. 1428) y *De observatione dierum quantum ad opera*, en *Opera omnia* (Paris: L.E. Dupin, 1606), tome I, pars II, col. 206-208, p. 206, y col. 208-210, p. 208, respectivamente. Para el uso de cinturones astrológicos, con la figura de un león, y ciertos conjuros y oraciones declamados por los médicos, ver H.-M. Ferrari, *Une chaire de médecine au XV^e siècle. Un professeur à l'Université de Pavie de 1432 à 1472*, ed. F. Alcan (Paris, 1899), pp. 173-75. El médico a que se refiere Gerson podría ser, o bien Arnau de Vilanova o su colega universitario Bernard de Gordon, como nos señala J. Shatzmiller. El profesor canadiense, al referirse a una investigación llevada a cabo en enero-febrero de 1326 contra el cirujano provenzal maestro Antoni Imbert, nos informa de este médico que, "tandis que ses contemporaines célèbres à Montpellier, Bernard Gordon ou Arnaud de Villeneuve, avaient recours à des talismans astrologiques, il utilisait des phrases des écritures saintes et des inscriptions telles que "Gaspar, Melchior, Balthazar" ou un "Pater Noster, Ave Maria" (*Médecine et Justice en Provence Médiévale. Documents de Menosque, 1262-1348* [Aix-en-Provence: L'Université de Provence, 1989], p. 28). Que Bernard, en el tratamiento de la epilepsia recomendaba—como perfecto ejemplo de remedio logoterapéutico—a su paciente la frase "Gaspar fert mirrham. thus Melchior. Baltasar aurum," queda confirmado en su famoso compendio *Lilio de medicina* (Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, Sevilla, 1495), lib. II, cap. xxv, fol. 62vc. Otra gran autoridad científica de la época, Pietro d'Abano, asegura que este ensalmo produce su efecto para la misma enfermedad mencionada por Bernard. Nos asegura también que él mismo *vio* resucitar un muerto cuando se recitaron ciertas palabras a su oído (!). No sólo eso, defiende el uso de talismanes con imágenes grabadas con referencias a las constelaciones (*Conciliator controversiarum quae inter philosophos et medicos versantur*, differentia 156, pptr 3).

⁴⁰ Para el inglés, ver *De secretis operibus artis et naturae, et de nullitate magiae*, *Opera hactenus inedita*, ed. J.S. Brewer (London: Clarendon, 1859), cap. VIII, p. 543; para Guglielmo, *Summa conservationis et curationis*, apud Dionysium Bertochum, Venetiis, 1490; Antonio, *Opus praeclarum ad praxim non mediocriter necessarium*, per Bernardinum de Garaldis, Papiae, 1518; Michele, *Il trattato ginecologico-pediatrico in volgare; ad mulieres ferrarienses de regimine praegnantium et noviter natorum usque ad*

de este orquestado proceso las fugaces y poco frecuentes alusiones a la figura y actividades de las llamadas *mulieres*, que en letra de prestigiosos tratadistas médicos merecen un grado de mitigado respeto. Sirva como ejemplo el caso de las llamadas *mulieres salernitanae*, tan frecuentemente mencionadas en la literatura médica de su famosa Escuela, así como también la persona y obra de la legendaria Trotula (s. XI-XII), a quien se asignan varios tratados—todos ellos apócrifos—que tratan de medicina y cosmética, como son el *Trotula maior*, también llamado *De passionibus mulierum*, o el *Trotula minor*, asimismo designado con el nombre de *De ornatu mulierum*, y otros muchos. Las actividades de estas curadoras abarcaban todos los escaños sociales y no se limitaban, como incorrectamente se ha pensado, a prestar sus servicios curativos sólo entre la población femenina e infantil.⁴¹ No era sorprendente, pues, que ciertos intelectuales de la época tuvieran una acusada conciencia de las grandes posibilidades que el ejercicio de la medicina y la cirugía ofrecían a la mujer, especialmente a la de noble cuna. Así, por ejemplo, P. Dubois, en su *De recuperatione Terre Sancte* (entre 1305 y 1307), pensaba que tenían una especial capacidad para el dominio no sólo de estas artes, sino también de la farmacopea; incluso llegó a pensar que, tras una preparación académica y práctica, y teniendo muy en cuenta unos fines religiosos muy precisos, aquellas jóvenes nobles podrían casarse con ricos príncipes sarracenos, atraerse a las matronas nativas y de esta forma fomentar la conversión de los musulmanes. Naturalmente, tales y tan descabelladas pretensiones estaban abocadas al más completo fracaso, aunque la obra del francés quede como testigo minoritario de la alta consideración que muy pocos concedieron a esta labor femenina.⁴²

La benevolente percepción de la *mulier* como detentadora de apreciable grado de legítima autoridad en su saber no es, sin embargo, compartida por todos. Tal era el alcance de la labor curadora de la *mulier* que, indefectiblemente, se erigía como una fuerte competencia para su homólogo

septennium, ed. L. Belloni (Milano: Società italiana di ostetricia e ginecologia, 1952), pp. 43, 54, 99, 101, 109-10, 174 y 191-92, en cuanto a aspectos ginecológicos de la *vetula*.

⁴¹ Para la existencia y autoría de aquella famosa figura femenina, v. S. M. Stuard, "Dame Trot," *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1.2 (Winter 1975): 537-42; y J. F. Benton, "Trotula, Women's Problems, and the Professionalization of Medicine in the Middle Ages," *Bulletin of the History of Medicine* 59.1 (Spring 1985): 30-53. Para manuscritos existentes en España, ver Gómez Moreno y Jiménez Calvente, "A vueltas," p. 94, n24., así como A. Paz y Meliá, "Trótula por Maestre Joan," *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 1 (1897): 506-12, que versa sobre la traducción catalana existente en el ms. 3356 de la Bib. Nacional en Madrid.

⁴² Ver *The Recovery of the Holy Land*, W.I. Brandt (ed. & trans.) (NY: Columbia UP, 1956), pp. 118-20 y 138-39.

masculino, que con suma frecuencia no hace distinguos. Así, Brunus Longoburgensis, en su *Cyrurgia magna*, expresa muy acertadamente el sentir general de sus colegas al advertir que tanto *empirici* como *vetulae*, "pro maiori parte ydiote, rudes et stolidi" no operan racionalmente, "sed tempore presenti nedum ydiote, immo quod indecens est et horribilius iudicatur, viles femine et presumptuose artem hanc usurpaverunt et abutuntur ea." Jan Yperman, a principios del siglo XIV, advierte a sus lectores médicos que no se fíen en absoluto de ninguna mujer, para evitar crearse enemigos. Por las mismas fechas, Henri de Mondeville, en su *Chirurgia*, se muestra indignado contra aquellas mujeres de alta posición que mostraban su falta de confianza y fe en lo que prescribía el médico en sus visitas y pensaban saber más que él. De la misma forma Johannes von Mirfeld, muerto en 1407, se lamentaba de la ignorancia de los *dilettanti*, pero especialmente de aquellas presuntuosas *mulieres* que osaban practicar la medicina, advirtiendo a sus lectores que nunca olvidaran que las tales carecían de cultura y desconocían la etiología y nomenclatura de las enfermedades.⁴³

Sin embargo y a despecho de lo advertido por tantos y tan sesudos varones, la presencia de la mujer en la realidad cotidiana se dejaba sentir con mayor intensidad en el quehacer curador en toda la Europa medieval, especialmente en la mediterránea. Son incontables las instancias que registran la labor sanitaria de curadoras que, tanto en Italia como en Francia, se dedican a este quehacer.⁴⁴ En cuanto a la Península Ibérica, no resulta válida la trasnochada opinión que sostiene la limitada participación de la mujer en el quehacer curador; ésta despliega en muchas ocasiones una constante actividad profesional, desgraciadamente soslayada por la documentación de la época.

⁴³ Para la cita de Bruno, incluida en el *Florarium Bartholomei*, v. P. Horton-Smith Hartley & H. R. Aldridge, *Johannes de Mirfeld. His life and works* (Cambridge: Cambridge UP, 1936), p. 122; para Mondeville, *Cyrurgia. Nach einer Handschrift der Koniglichen Bibliothek zu Berlin vom Jahre 1304*, ed. J. L. Pagel (Berlin: Georg Reimer, 1892), p. 65; para Yperman, *De cyrygie*, ed. E.C. van Leersem (Leiden, 1912), p. 12ss; no he podido comprobar el trabajo de L. Elaut (ed.), *De Medicinavan Johan Yperman*, Lovaina: E. Store-Scientia P.V.B.A., 1972; para el alemán, P. Horton-Smith Hartley & H.R. Aldridge, *Johannes de Mirfeld*, p. 123.

⁴⁴ S. De Renzi, *Collectio salernitana*, I, pp. 159-60 y 372-73. De algunas de ellas ha tratado Monica Green en "Women's Medical Practice and Health Care in Medieval Europe," *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 14 (1989):434-73, esp. 438-46, donde también podrá encontrarse una valiosa selección bibliográfica sobre esta cuestión. En cuanto a Francia, consúltese una lista de estas profesionales (127 de un total de 7.647 sanadores) que aparecen en el estudio de D. Jacquart, *Le milieu médical en France du XII^e au XV^e siècle En annexe 2^e supplément au "Dictionnaire" d'Ernest Wickersheimer* (Genève: Droz, 1981), pp. 47-54. Tres de ellas son calificadas de *sorcières*.

Conocidos son algunos casos de mujeres que, dentro de los territorios de la corona de Aragón, incluso reciben la *licentia practicanđi* por orden de alguno de sus soberanos. No era infrecuente tampoco que la mujer trabajara junto a su esposo, quien oficialmente sería reconocido como profesional y, al producirse su fallecimiento, su viuda continuará su práctica.⁴⁵ Por lo que respecta a la corona de Castilla, merece un capítulo especial en la historia social de la medicina castellana bajomedieval y es todavía *terra incognita* en su historiografía. Sin embargo, no sería arriesgado afirmar que no serían muy diferentes de Aragón la situación y circunstancias registradas en el reino castellano, aunque sólo conozco un caso en que se ve involucrada una curadora. En efecto, a 13 de agosto de 1371, el concejo murciano expide una *carta testimonial* en beneficio de doña Jamila, viuda de un cirujano judío, concediéndole la licencia para practicar la cirugía en Murcia. La razón que mueve a las autoridades murcianas a tomar esta decisión es que esta empírica había "fecho muchas e buenas curas del arte de çurugía." Por lo tanto, y ahora se dirigen directamente a Jamila,

aviendo avido certificación de muchos omes buenos de la dicha cibdad de las obras que aviades fecho de la dicha arte de çulugía (sic), [...]por ende, por esta nuestra carta damos e otorgamos vos liçencia e abtoridad de usar de la dicha arte de çulugía en toda la dicha çibdad e en su término. [...]E por ende, mandamos de parte del señor rey e de la nuestra que ningunos non sean osados de vos enbargar nin contrallar de usar de la dicha arte de çulugía en ninguna manera.⁴⁶

⁴⁵ Ver A. Cardoner i Planas, "Seis mujeres hebreas practicando la medicina en el reino de Aragón," *Sefarad* 9 (1949): 441-45; A. López de Meneses, "Cinco catalanas licenciadas en medicina por Pedro el Ceremonioso," *Correo erudito* 37 (1957): 252-54. En los documentos consultados por el historiador catalán surgen muchos nombres de mujeres judías dedicadas a la asistencia de parturientas reales. Una de ellas, Bonanada, prestaba servicios ocasionales a la reina de Castilla. Durante el reinado de Pere IV (1327-1387) y sobretodo en el de su hijo y sucesor, Joan I (1387-1396), se llevó a cabo una política de concesión de licencias a hombres y mujeres, con examen o sin él, haciendo caso omiso de las prerrogativas que, en el caso de Valencia, por ejemplo, los *furs* de 1329 pretendían salvaguardar (ver L. García Ballester, M. McVaugh, & A. Rubio Vela, *Medical Licensing and Learning in Fourteenth-Century Valencia*, *Transactions of the American Philosophical Society* 79.6 [1989], pp. 47-50, esp. 49).

⁴⁶ A[rchivo] M[unicipal de] M[urcia]. Cartulario real 1405-18, Eras, fol. 163r (Cf. J. Torres Fontes, *De Historia Médica Murciana II. Las epidemias* [Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1981], 9-66, en 49-50). Ver además el artículo de A. Martínez Crespo, "Mujer y medicina en la baja edad media," *Hispania* 186 (1994): 37-52, y el más reciente de A. Piñeyruá, "La mujer y la medicina en la España medieval e

El caso de esta judía no puede ocultar un hecho palmario: la competencia profesional y sus querellas llegan—por boca de moralistas, confesores y los propios médicos letrados—a los oídos regios, que prestan su atención y conceden su crédito a las protestas de tan poderosas voces. En 1412, durante la minoría de Juan II, su madre lanza un edicto de interdicción que prohíbe terminantemente "que ninguno ni algún judío o judía, nin moro nin mora, non sean especieros, nin boticarios nin cirugianos, nin físicos." La tolerancia—expresa o tácita—que hasta entonces se había dado en Castilla no solamente se quiebra, sino que también revitaliza un fenómeno capital: la actividad curadora de muchas de las mujeres de las dos minorías castellanas ve reducido su campo de acción de modo sustancial, ya que *también* prestaban sus servicios sanitarios a sus conciudadanos cristianos. Estas limitaciones, aun siendo de carácter legal y frecuentemente ignoradas por todos, producían otro efecto, fruto circunstancial de aquella decisión real: la marginalización de la vía curativa empírico-natural se aproximaba primero, para fundirse después, con la rama de lo prohibido. Se operaba de esta forma una suerte de especialización de la vía curativa mágico-supersticiosa, que no sólo ampliaba su campo de acción, sino que quedaba identificada con la figura siniestra por antonomasia de la *vetula*.

Como sus otras congéneres sanitarias en el campo legal, tampoco la *vetula*, en el doctrinal, pudo escapar a los ataques de los autores consagrados y sus adeptos, quienes ven en ella un cómodo y obligado blanco contra el que dirigir sus invectivas.⁴⁷ Desde por lo menos los primeros años del siglo XIII, ya había comenzado a forjarse con precisión entre sus filas la fórmula

inicios de la moderna," en el colectivo *Medicina y sociedad*, 137-65, donde trata de la mujer en dos dimensiones: como practicante de medicina y como paciente. Nada nuevo aportan, respecto a Castilla, estos dos estudios.

⁴⁷ Ver el estudio general de Juan F. Blanco, *Brujería y otros oficios populares de la magia* (Valladolid: Ambito, 1992), así como, a título de síntesis doctrinal, la que ofrecen J. Agrimi y C. Crisciani en su artículo "Savoir médical et anthropologie religieuse. Les représentations et les fonctions de la *vetula*," *Annales ESC* 5 (sept.-oct. 1993): 1281-1308, esp. pp. 1289-97; ver también la bibliografía que figura en p. 1290n6. Agrimi y Crisciani ofrecen en este trabajo la más cumplida monografía que sobre la *vetula*, como curadora, se ha realizado hasta ahora. Muchas de las tensiones sociales surgidas entre médicos y curanderas son revisadas por J. Gélis, *La sage-femme ou le médecin. Une nouvelle conception de la vie* (Paris: Fayard, 1988), y S. Laurent, *Naître au Moyen Age. De la conception à la naissance: la grossesse et l'accouchement (XII^e-XV^e siècle)* (Paris: Le léopard d'Or, 1989, pp. 172-79 ("Les sages-femmes").

antonomástica de la *vetula* como *sortilega*. Compartida sin grandes vacilaciones por teólogos y moralistas, de ella se valdrá sin ninguna traba ni recato, en los primeros años del siglo XV, el famoso canciller parisino Jean Gerson. La imagen que elabora la mutua colaboración entre ciencia y teología—ungida previamente por obra y gracia de la *auctoritas* del de Aquino—configurará ya con vigor, en los últimos decenios del siglo, la percepción tanto popular como académica—en su esencial clave doctrinal—de este trágico personaje histórico. Su misma tragedia se verá incesantemente alimentada por las dos características más salientes que la definen, su atribuida *infidelitas* y su propia *sapientia*, pensada ésta incluso por algunos como de inspiración diabólica y siempre producto aquilatado de sus sospechosos *experimenta*.⁴⁸ Es la primera de estas dimensiones el campo de acción de ciertos pensadores, cuya intrínseca preocupación se orienta hacia los peligros—reales y figurados—que se ciernen sobre una de las virtudes teológicas, la *fides*. En esta provincia de la teología va a ser la *vetula* el blanco preferido de sus hostiles embestidas. Aunque también se adhiera a ellos el científico, que va a esgrimir no tanto sus argumentos sino las conclusiones ajenas, son los teólogos los que marcarán inexorablemente esta condena de nuestro personaje en la estimación de las gentes medievales.⁴⁹

⁴⁸ En este sentido, y aplicada al hombre medieval en general, me adhiero a la vieja idea expresada por J. A. Maravall de que "la creencia en la hechicería es consecuencia de una concepción de la naturaleza vista como un mundo de fuerzas invisibles, pero definidas, que tiene su articulación propia, en el interior de la cual la hechicera puede operar, sabiendo como ella sabe, lo que hay que hacer para cambiar su movimiento (o para seguirlo, digo yo). Esa visión de la naturaleza es perfectamente compatible y aun depende estrechamente del espíritu de dominio del mundo natural que inspira al hombre renacentista (y al medieval, añadido)" (*El mundo social de «La Celestina»* [Madrid: Gredos, 1964], p. 127). Es altamente esclarecedor el artículo de W. Eamon, "Technology as magic in the late Middle Ages and Renaissance," *Janus* 70 (1983): 171-212, donde el autor señala la marcada tendencia a identificar cualquier tipo de probatura tecnológica con magia (174-75), llegando a esta conclusión: "The concept of technology as magic was present at every layer of medieval thought. It penetrated the writings of those who wrote about technology no less the popular imagination, and the scholastic condemnation of magic seems to have made little impact of the linking of the two activities" (195).

⁴⁹ No tenían en cuenta el *status* real, no teórico, de la misma medicina, que se veía todavía transida de viejas nociones concernientes al binomio salud/enfermedad, como puede ser la causación de ésta (etiología) por mediación de los espíritus u otras causas mágicas. La creencia en la realidad de un diablo *personal* y de otros demonios, a lo que había que sumar la creencia en la eficacia de cualquier *magica operatio*, hace que, en muchas ocasiones, se desvanezcan las diferencias de todo tipo que separaban al ignorante del docto: todas y cualquier enfermedad—conocida o ignota—podía consecuentemente ser diagnosticada. Para la relación entre enfermedad y pecado, véayase

Es, no obstante, la segunda de estas dimensiones de la *vetula*, su *sapientia*, la que concierne directamente al médico. Ante ella, el científico, vale decir el médico, se encara con la insoslayable obligación de descifrarla, flexionando al máximo su capacidad especulativa y racional. Su objetivo exigía la capacidad de desmontar el hermético entramado de un tipo de *operatio*, concebido como prueba de la vileza de conducta de esta temida enemiga. Sólo poniendo al descubierto la falta de racionalidad de su praxis podía triunfar la medicina académica en aquella lucha contra la *vetula*.⁵⁰ Esta refriega tenía lugar constantemente en el campo de la realidad cotidiana, donde la enfermedad obliga a los miembros de la sociedad herida por ella a buscar todo tipo de remedio—legitimado o no—con poder de erradicarla. El hecho es que los teóricos de la medicina erudita contribuyeron, con su esfuerzo, a crear una imagen de este personaje en que quedaba compendiado todo un cúmulo de creencias, saberes y poderes, que ellos mismos conciben como paradigma referencial de una forma aberrante y desviacionista de curar. La *vetula*, bajo esta luz, es para todos ellos la encarnación diabólica de la falsa *sapientia*, y, por lo tanto, objeto de denuncia y obligada erradicación.⁵¹

a P. Diepgen, *Die Theologie und der ärztliche Stand* (Berlin: W. Rothschild, 1922), pp. 49-51; S. R. Ell, "Concepts of Disease and the Physician in the Early Middle Ages," *Janus* 65 (1978): 153-65; F. Kudlein, "Der Arzt des Körpers und der Arzt der Seele," *Clio medica* 3 (1968): 1-20. Un recuento histórico de autoridad es el que nos ofrece P. Laín Entralgo, *Enfermedad y pecado* (Barcelona: Toray, 1961). No ha de sorprendernos, pues, que el mismo Gerson dirija otros dos opúsculos —*De erroribus circa artem magicam* y *Consideranti mihi*—a los licenciados en medicina (*Opera Omnia*, tome IV).

⁵⁰ De ello da muestra puntual, ahora en el ámbito literario, *Celestina* cuando Melibea, halagando la pericia profesional de la vieja, hace un encomio de su médico "saber." La astuta vieja da cuenta de las fórmulas curativas entonces existentes y utilizadas, pero todas presentadas como legítimas; expone además su modo de obtención y transmisión, reflejadas en la praxis: "Señora, el sabidor sólo es Dios; pero como para salud y remedio de las enfermedades fueron repartidas las gracias en las gentes de hallar las melezinas, dellas por experiencia, dellas por arte, dellas por natural instinto, alguna partezica alcanzó a esta pobre vieja, de la qual al presente podrás ser servida" (Auto X, p. 428). Así lo percibe también G. A. Shipley, "Authority and Experience in *La Celestina*," *Bulletin of Hispanic Studies* 62 (1985): 95-111, en 110n10.

⁵¹ Para la identificación de *vetula* con hechicera, ver el artículo seminal de J. Agrimi y C. Crisciani, "Medici e 'vetulae' dal duecento al quattrocento: Problemi di una ricerca," en *Cultura popolare e cultura dotta nel seicento: Atti del convegno di studio di Genova (23-25 novembre 1982)* (Milano: Angeli, 1983), 144-59, esp. 156-59; P. Zambelli, "Vetula quasi strix?," *Ibid.*, 160-63; y, finalmente, A. Barstow, "Women as Healers, Women as Witches," *Old Westbury Review* 2 (Fall 1986): 121-33. S. Cirac Estopañán, con respecto a las castellanas, ha sabido comprender la verdadera razón de su existencia al destacar el factor necesidad como motor de sus actividades: "Las mismas hechiceras

A este proceso no escapa ni quiere escapar el médico castellano tardomedieval. Los contadísimos autores castellanos que dan a conocer su obra personal a finales del siglo XIV y principios del siguiente, al aludir—siempre de manera fugaz y descualificatoria—a las prácticas de estas curadoras, siguen el patrón inaugurado por los tratadistas ultrapirenaicos. En sus escritos se limitan a denunciar con indignación una situación que ven con inquietud e impotencia. Así, el maestre Stéfano (1381) levanta su voz para hacerse eco de la decidida actitud de repulsa que el médico legítimo debía adoptar ante las perniciosas prácticas de aquellas curanderas. Lo cual, por otra parte, refrenda el arraigo que habían experimentado las unas y la imperiosa necesidad de su concurso concitado por las otras. De poco podía servir la denuncia a que apela este físico sevillano ante tal lacra social:

Aún con esta visitación emutescan las viejas encantaderas, por que omeçidas son en non obrando nin seyendo so rrayz çierta de la eçelentíssima siençia (sic)medeçinal, afirmando de sanar de todo en todo, con verbis blandis e nefandis, la enfermedat que non conoçen.⁵²

Una treintena de años más tarde, el maestre Alfonso Chirino, médico de cámara del ya fallecido Enrique III de Castilla, arremete en su *opus maius*, el poco leído *Espejo de medicina*, contra aquellos desaprensivos dedicados al arte de curar sin la preparación técnica que el oficio requería. En el tercer capítulo de la primera parte ("De los grandes dabnos que fazen los físicos que non son letrados e han el nonbre, e del engaño que fazen e dizen, por onde llegan a sentençiar las vidas e muertes de grandes omnes e chicos") explyaya el

no creían en la eficacia de los hechizos y en la necesidad de los sortilegios; pero con ellos remediaban su miseria, porque sacaban algún dinero [...] Todas las curanderas y santiguadoras y encomendadoras, lo eran por remediar su necesidad con lo que les daban" (*Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva* [Madrid: CSIC, 1942], pp. 216-17).

⁵² *Libro de visitatione et conciliatione medicorum*, Bib. Nacional, Madrid, Ms 18052, col. 147. La denuncia del sevillano es eco de la que refleja un conocido texto del momento, en cuanto que la cura está en la sensatez y sabiduría del médico y no en las palabras del sofista; aquél conforta al paciente con sus curas, éste lo mata con sus palabras (*Flos medicinae, Collectio salernitana*, V, 102). La aserción de maestre Stéfano es, comprensiblemente, partidista, por cuanto que defiende los intereses propios y profesionales, lesionados por aquéllas. No se deje de notar la omisión de otros remedios terapéuticos por parte de sus oponentes, que también, como los del médico letrado, podían ser muy variados. El lector que quiera creer en la eficacia curativa de Celestina en su visita (clínica) a Melibea, notará que nuestra vieja utilizará un solo recurso terapéutico, el contenido en el poder de su palabra.

peculiar *modus operandi* que los caracterizaba, al tiempo que los identifica con presteza:

E éstos son contadores de nueuos de lo que oyeron, que ellos non vienen de allá, de la medeçina. E son omnes e mungeres (sic) en tantas maneras e de tan diuersas obras locas e dañosas e sin su tienpo e sin su lugar, e de más e de menos de lo deuido, e en grandes personas e en chicas, que sería mucho larga su historia, por lo qual vienen muchos en muertes e en peligros. [...] E el daño que éstos fazen es en todo tienpo e en lo más de lo poblado; e éstos cada día mienten e engañan o dañan o matan.⁵³

Tras describir siete circunstancias en que quedaba patente la acusación precedente, que como puede observarse es de tono muy general y abarcador, Chirino denuncia sus prácticas adivinatorias y la loca fantasía de que hacen gala en sus pronosticaciones sobre el estado de salud de sus pacientes, especialmente cuando observan las características que ofrece la orina del enfermo. A tales efectos el médico real no se muestra parco en sus palabras de indignación:

E allende desto, es de notar que si las demuestras o adeuinanças que éstos en la orina judgan fuesen fallados en sciencia verdadera, non las saberían tantos ygnorantes como los judgan por santa reuelación [e] non las dirían tantos malos omnes e viejas nesçias.⁵⁴

Como era de esperar, tanto Stéfano como Alfonso Chirino, a modo de fórmula de descrédito, recurren al tópico argumento que asigna a la ignorancia el mayor motivo para atacar a la *vetula*. Siguen así el canon establecido por la mayoría de los tratadistas médicos y sus seguidores letrados en su ansia de distanciarse de este tipo de peligrosa *sapientia*, que es vista como irreductible al paradigma hipocrático-galénico, ya sólidamente establecido en el bajo medioevo. En efecto, en su *Chirurgia* Henry de Mondeville las vincula con los barberos, alquimistas, conversos, sarracenos, prostitutas, alcahuetas, comadronas, hechiceras, etc., que han invadido el campo de la actividad curadora reservada al legítimo médico; es decir, la *vetula* forma parte de la

⁵³ Á. González Palencia y L. Contreras Pozas, *Menor daño de la medicina. Espejode medicina por Alonso Chirino, con un estudio preliminar acerca del autor* (Madrid: Biblioteca clásica de la medicina española XIV, Cosano, 1945), pp. 410-11.

⁵⁴ *Espejo*, p. 416.

caterva de indeseables que ya figuran denunciados en el *Regimen sanitatis salernitano*. Muy contadas son las veces en que, entre los diversos tratadistas, se dan casos de notorias diferencias de apreciación de la *vetula* en esta dimensión. Así, en uno de sus frecuentes arrebatos de antirracionalismo, Arnau de Vilanova, al arremeter contra los médicos más dados a las vanalidades de la especulación teórica que a la praxis seria de su profesión, pone a las *vetulae carpinantes* y *carminatrices* como ejemplo de un especial saber—sobretudo en el campo de la botánica, es decir, como *herbarie*—adquirido por una larga experiencia y una constante dedicación a su cultivo. Este tipo de saber, estima el ilustre maestro, debe constituir un fin común al docto y al inculto. Su colega Bernard de Gordon, sin embargo, reduce este conocimiento a límites más mostrencos, llegando a afirmar que es más bien consecuencia de un instinto terapéutico natural en muchas de ellas. Mucho más extremada y contundente es la posición exhibida por Bruno da Longobucco, por ejemplo, que las acusa de desconocer siempre las causas, si bien a veces pueden reproducir los efectos apetecidos. En esta infrecuente instancia, este tipo de *operatio*—minimiza este teórico itálico—es fruto de la casualidad, ya que, al desconocer la doctrina y las reglas de la *ars medica*, la *vetula* actúa al dictado de la acumulación de datos concretos e inconexos, faltos de toda ordenación racional.⁵⁵

Y es precisamente esta fuerte dosis de irracionalidad la causa fundamental que explica—a la luz de las tendencias de corte científico-naturalista del médico erudito—que las prácticas curanderiles de la *vetula* estén indisolublemente ligadas a la magia supersticiosa y sean, por tanto, repudiables. Aún más, al ejercerse en terrenos tan esenciales para la sociedad como son el nacimiento y la muerte, la fertilidad y la esterilidad, las relaciones eróticas entre hombre y mujer—campos tan propicios a impíos e ilícitos descarríos—,

⁵⁵ Para una sucinta ilustración de esta argumentación, ver Agrimi y Crisciani, "Savoir médical," p. 1286. Queda todavía por solventar, en los escritos médicos de los siglos XIV y XV, el camino que toma el proceso de demonización que sufre la *vetula*. En otras palabras, cómo se impone el racionalismo teológico de Tomás de Aquino sobre el científico-médico, ambos, por supuesto, de profunda raigambre aristotélica. O sea, cómo coinciden la medicina, la teología y la doctrina moral con otra visión tan importante—o más—como es la popular. Esta última viene descrita en una específica dimensión, de modo suficiente, por J. Caro Baroja: "Había [...] una categoría de ensalmadores que en general eran peor considerados, debido sin duda a ideas de un arraigo viejísimo. Me refiero a los de sexo femenino, y en particular a las viejas. Estas, por su carácter, eran confundidas con constancia con la bruja típica o con la hechicera alcahueta. Temidas y respetadas a la vez, estas pobres mujeres tan pronto eran solicitadas como perseguidas. Incluso las autoridades eclesiásticas recurrían a ellas" ("La magia en Castilla durante los siglos XVI y XVII," en *Algunos mitos españoles* [Madrid: Ed. del Centro, 1974], p. 222; ver también 248-49).

la *vetula* se erige, en estas áreas de la vida comunitaria, como la indiscutida depositaria del saber erotológico y en total control de la sexualidad, tanto masculina como femenina. En suma y consecuencia, en la percepción general, la *vetula* deviene—y a la vista estaban sus escandalosas artimañas—un poderoso elemento subversivo del orden establecido.⁵⁶

Esta radical percepción viene expresada por otro tipo de discurso—dejando de lado el que articula, cada uno por su lado, el filósofo moral y el natural—como es el hilado por el de la creación literaria, pongamos por caso. A este específico tenor, durante la primera mitad del siglo XIV, la literatura castellana reclama retazos de aquella realidad extratextual reflejada—o refractada—por el discurso erudito. Éste sería el caso de su más afamada obra cuando se refiere a las artes—tan necesarias en su día como a finales del siglo XV—desplegadas por algunas viejas terceras que aciertan a hermanar sabiamente alcahuetería y pericia curanderil: "Toma de unas viejas que se fazen erveras; / andan de casa en casa e llámanse parteras; / con polvos e afeites e con alcoholeras / echan la moça en ojo e çiegan bien de veras."⁵⁷

El grado de peligrosidad perenne que la *vetula* mantiene a lo largo del tiempo, así como lo inexorable de la necesidad que sus funciones despiertan en la vida urbana de finales del siglo XV, originan—ya se ha anticipado previamente—un nuevo intento de control. En efecto, el esquema colectivo que preside la configuración de su imagen en la mente de la autoridad, en este caso regia, despierta una reacción legalista por parte de los futuros Reyes

⁵⁶ Ver lo que R. Muchembled tiene que decir al respecto: "L'univers magique est d'abord celui d'une certaine qualité de la vie et surtout de la mort. Il est aussi un savoir, détenu et transmis par les femmes" (*Culture populaire et culture des élites* [Paris: Flammarion, 1978], p. 79). Para otros muchos aspectos que enriquecen este sugerente tema, consúltense también las actas del Congreso sobre *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, a cura di G. Garfagnini (Firenze: Olschki, 1982).

⁵⁷ Cf. Juan Ruiz *Arcipreste de Hita. Libro de buen amor*, ed. A. Blecha (Madrid: Cátedra, 1992), estr. 440, p. 117. Ver, cara a esta ambivalencia de la *vetula*, F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología*, donde afirma que «[l]a doctrina en torno a la vieja infiltradora y su mágica elocuencia era [...] un lugar común de la tradición oriental, así como también un personaje popular para moros, cristianos y judíos de la península» (96). Ver más instancias literarias en pp. 119-24. Salidos de la esfera de la ficción y asentados ahora en la realidad cotidiana, en cuanto a las que proliferaban en el medio urbano y no urbano, J. Blázquez Miguel, *Eros y Tánatos. Brujería, hechicería y superstición en España* (Toledo: Arcano, 1989), esp. el cap. II ("La brujería en España", 37-91) y el VI ("Curanderismo o medicina paralela", 209-45).

Católicos. Los monarcas castellanos intentan reavivar y poner en marcha una larga tradición jurídica de interdicción. Configurada con firmeza y precisión teóricas desde Alfonso X el Sabio, llega, con varia fortuna, hasta sus días. Que tales prácticas e individuos habían penetrado las capas más elevadas de la sociedad castellana de finales del siglo XV y principios del siguiente, viene corroborado por innumerables ejemplos. He aquí dos contundentes. El primero, que data de 1501, tiene por protagonista al cardenal Cisneros, cuando se encontraba enfermo en el Generalife, y exime de más comentarios. Vista la manifiesta incapacidad de curar su enfermedad por mediación de los médicos letrados que rodeaban al magnate castellano (discúlpese la larga cita),

le vino a visitar una doña Francisca, que su señoría avía convertido la primera vez que su señoría avía estado en la sobredicha çibdad de Granada, y casada con un hidalgo, criado y vehedor de su casa, que se dezía Çavallos. Y como ella fuese persona muy discreta y servidora de su señoría [...] dixo cómo en aquella çibdad avía grandes personas, ansí hombres como mugeres, muy sabios en la mediçina; en especial que ella conosciá una honrrada muger morisca, la qual hera de más LXXX años, muy sabia, y que con yngüentes, sin dar purgas ni sangrías ni otras melezinas, avía hecho y hazía muy grandes curas; y que ella la trahería para que lo viese, sy su señoría fuese dello servido. Y ansí oýda por los dichos padres rreligiosos, dixeron a su señoría que su señoría mandase la traxese secretamente para que le viese, que por ventura Nuestro Señor le daría salud. Y ansí luego la dicha doña Francisca fue por ella. Y venida visitole, y mirado los pulsos, hablando a la dicha doña Francisca en su lengua aráviga, le dixo que, aunque aquella enfermedad en que los físicos le havían curado hera grande y peligrosa, pero que, con el ayuda de Dios, dentro de VIII días ella daría a su señoría sano, y que desto, si su señoría fuese servido, no quería que los doctores médicos lo supiesen ni les diese parte, que ella vernía cada noche y le curaría con sus yngüentes y yerbas. Y ansí se mandó, syn dar parte a los médicos, y venía sienpre después de todos ydos a sus posadas, y curava a su señoría con sus yngüentes, de que dentro de los VIII días le dio sano.»⁵⁸

⁵⁸ Cf. Juan de Vallejo, *Memorial de la vida de Francisco Jiménez de Cisneros*, ed. A. de la Torre y del Cerro (Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones, 1913), pp. 49-50.

Esta fascinante anécdota pone en evidencia una vez más la irrelevancia de las duras advertencias que el mismo arzobispo de Granada había lanzado a sus feligreses pocos años antes. Fray Hernando de Talavera condena con dureza en sus homilías a los que pudiendo "curar sus llagas y enfermedades con médicos y cirujanos aprobados y por vías naturales, se curan con ensalmos o van a buscar solamente las reliquias de los santos."⁵⁹

El segundo ejemplo lo encontramos en una carta dirigida al Almirante de Castilla por el médico regio, el doctor Francisco de Villalobos. En ella, su autor se lamenta ante este magnate de la continua injerencia ejercida en el medio cortesano por toda clase de saludadores, hechiceras y curanderos. Lo cual no impide que, paradójicamente, en 1510, el mismo Villalobos, aun siendo médico del rey, fuese acusado de ser mago, concededor de filtros y maleficios, y fuese detenido durante breve tiempo por la Inquisición.⁶⁰

En conclusión, estos testimonios refrendan con suficiencia hasta qué punto la sociedad castellana de finales del siglo XV se veía transida—de arriba a abajo—de un espíritu supersticioso que permitía la absorción indiscriminada de toda suerte de creencias en torno al complejo binomio salud/enfermedad. Tan poderosa y recalcitrante se muestra esta tendencia, que da por tierra con los tímidos esfuerzos de la medicina académica, cuyos miembros se volcaban, más bien, hacia empresas más sustanciosas en que imperaba, indiscutido, el espíritu crematístico de su profesión. No olvidaban tampoco en su conducta social la aspiración a realizar el sueño dorado que los caracteriza y une, el monopolio de la actividad curadora. Ante los avances de la denigrada

⁵⁹ Citado por M. E. González de Fauve y P. de Forteza, "Idealidad del discurso médico y contexto de la realidad en España (siglos XIV-XVI)," *Medicina y sociedad*, 47-80, p. 66. Idéntico es el caso que toma cuerpo en *Celestina* cuando en el Auto IV nuestra taimada tercera, para justificar su presencia en casa de Melibea y ganársela para Calisto, solicita de ella lo que sigue: "Una oración, señora, que le dixerón que sabías de Sancta Polonia para el dolor de las muelas. Assí mismo tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias que ay en Roma y Jerusalem. Aquel cavallero que dixe pena y muere dellas" (317-18).

⁶⁰ Carta (VIII) emitida en Zaragoza el 7 de diciembre de 1518, en *Algunas obras del doctor López de Villalobos* (Madrid: Bibliófilos españoles, 1886), pp. 25-27. Para la anécdota inquisitorial, R. Alba, *Las Comunidades de Castilla: Acerca de algunas particularidades de las Comunidades de Castilla tal vez relacionadas con el supuesto acaecer Terreno del Milenio Igualitario*, Madrid: Editora Nacional, 1975), p. 86. Luis de Pineda, en su *Libro de chistes*, recoge una anécdota en que Villalobos es también acusado de curandero y judío por los familiares de dos de sus pacientes a quienes no logró curar (Stephen Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of La Celestina* (Princeton: Princeton UP, 1972), pp. 100-101).

medicina alternativa en todas sus formas, la mayoría de sus miembros se limitarán a intentar contrarrestar, esgrimiendo la coacción, los perjudiciales efectos que la actividad de aquellos indeseables—muchas veces con insospechado éxito—desplegaban en la sociedad castellana de finales del siglo XV. Los aislados intentos que se llevaron a cabo, dentro de su ámbito intelectual, por hacer fructífero el racionalismo naturalista que venía ofrecido en bandeja por Avicena—indiscutido intérprete de Hipócrates y Galeno—resultarían baldíos. El mismo *Sumario de la medicina*, "trouado por el licenciado de Villalobos, estudiante en el estudio de Salamanca," en el exordio que su autor dirige al segundo marqués de Astorga, delata el triste estado en que se encontraba la medicina académica. Su todavía esperanzado y joven autor confía—inútilmente—en que

aprouechará el dicho sumario a todos los físicos nouelos y algunos de los ancianos que curan sin auer bien pertratado y passado los libros de la práctica de Auicena y Galieno y los otros, de manera que primero veen las enfermedades en los pacientes que en los libros.⁶¹

La realidad es que ni los suyos—de bajísimo vuelo intelectual—ni los intentos de sus colegas universitarios para hacer prevalecer el valor doctrinal que encerraba la *scientia medica* encontraron el menor eco en su entorno social. Poco podía hacer su ramplón racionalismo naturalista ante las constantes embestidas que asestaba la fórmula curanderil, rampante a su alrededor, entre una población que buscaba su concurso sin distinción de clases ni barreras sociales.⁶² Ni nadie ni nada podía contra ella; ni la normativa

⁶¹ *Sumario de la medicina*, p. 23. Me parece de suma importancia la parte final del exordio, que reza así: "Otrosí (el *Sumario de la medicina*) es muy útil y prouechoso para los señores y para los letrados de otras facultades que quieren saber algo en la medicina para hablar con los médicos, preguntar y esperementar, y también, si éstos deprenden a entender el dicho sumario, alcançarán harto (...)" (*ibíd.*). Ello me da a entender que en el continuo debate sostenido en la Universidad—Salamanca es un caso más—, los médicos tienen también su participación. De esta circunstancia se percató, ya hace muchos años, el gran estudioso de *Celestina*, Stephen Gilman (*The Spain*, pp. 100-103, y 328-40), quien, muy alegre y generosamente a mi entender, califica el *Sumario de la medicina* como "a somewhat brash effort to propagate medical common sense in a superstitious profession" (340).

⁶² De esta manera lo expresa el joven licenciado a su padre: "Tertia (conclusio) est vt non facile proferat circa morbos iudicium maxime prenosticum veluti rurales medici aur anus supersticiose atque ridicule faciunt" (Carta I, en *Algunas obras*, p. 190). Quejas aparte, me parece exagerada la alta estima intelectual que A. Prieto asigna a Villalobos en su "El saber humanista", en *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento*

legal que emanaba de los mismos reyes ni la amenaza de castigo con que se pretende amedrentar al creyente desde la cátedra académica o la sagrada. Su difusión por toda la geografía castellana fue tal que no dejó indemne a ningún estrato de su población, y el impacto de su problemática—ahora trasplantada al terreno de la creación literaria—ha de dejarse sentir, sumergida en su substrato semántico y resuelta en clave irreversiblemente trágica, en la impercedera obra del bachiller de Puebla de Montalbán.



Portada. Zaragoza: J. Coci, 1507

LAS DOS EDICIONES DE LA *TRAGEDIA POLICIANA* Y LA ACTUACIÓN DE LUIS HURTADO DE TOLEDO

Luis Mariano Esteban Martín
Madrid

A mi maestro, Víctor Infantes

En 1547, en las prensas de Pedro de Castro,¹ aparece la primera edición de la *Tragedia Policiana*. Se trata de una obra en 4º, letra gótica, con 80 folios numerados, aunque en realidad son 78.² La descripción de la edición es la siguiente:

[Orla de cuatro piezas (en la de abajo, en el centro, aparece un escudo con la flor de lis) con motivos vegetales y humanos enmarcando el título][corazón] *Tragedia Po= /liciana. En la qual se tractan los muy/desdichados amores de Poli= /ciano y Philomena. Exe/cutados por industria/de la diabolica/vieja Clau/dina/Madre de Parme/no y maestra de/Celestina.* [El subrayado aparece en rojo en la edición. Debajo del título aparece un grabado con un caballero entregando una flor a una dama.]

PORTADA, a la vuelta

¹ Ver A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, t. 24 (Barcelona: Librería Palau, 1962), 20. Castro, que inició su actividad en Salamanca en 1538 y posteriormente se trasladó a Medina del Campo, tenía como marca tipográfica la flor de lis con o sin sus iniciales, como aparece en la *Tragedia Policiana* en el taco inferior de la orla, y suele ser frecuente que aparezca este sello aunque no aparezca su nombre en el colofón, como ocurre en nuestra obra. Ver también el trabajo de C. Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo* (Madrid, 1895), 462-483.

² Falta el folio ii, numerado erróneamente, y el folio 1 [signaturas. aijj + 1 (aunque falta la aij) + b^v - 3 lij + 1].

□ [calderón] *El Alctor (sic) a vn amigo suyo*. [en prosa] fo. ij (sic) *SI la soledad de mi vida, muy noble señor/no ouiera faborescido*

□ [calderón] *A los enamorados*. [cuatro octavas acrósticas donde se lee: *ELL BACHELLER SEBASTIAN FERNANDEZ (sic)*, no interviniendo las iniciales de los tres últimos versos, y terminados con *Amen.*] fo. ijr-iiyv

□ [calderón] *El Actor.al Lector*. [en prosa y terminado en corazón] *Uale* [corazón] fo. iijr-iiijr.

TEXTO, que corre desde el folio iiiyv al lxxxv

[se inicia con el argumento del primer acto y a continuación se reseñan los nombres de los personajes que intervienen en la obra. Cada acto va encabezado por su argumento y un grabado en el que aparecen diversas figuras que representan a los personajes que intervienen en dicho acto con indicación de sus nombres y en tres ocasiones (actos primero, décimo y decimosexto) enmarcados entre edificios [en el acto décimo aparece el edificio invertido en todos los ejemplares], y en otro por un árbol (acto decimoquinto). Los veintinueve actos se numeran correlativamente, aunque aparece una errata en el acto XX, que se numera como XXII].

COLOFÓN:

[corazón] *Acabose esta tragedia/Policiana a.xx.diasdelmesdeNouiebre a costa/deDiego Lopez librero vezino deToledo./Año de nra Redepcion demil/y quiniento sy quaren/ta y siete.∴* [corazón][calderón] *Nihil in humanis rebus perfectum.*

De esta edición tenemos, a lo que se me alcanza, los siguientes ejemplares:

□ Biblioteca Nacional de Madrid [= BNM], utilizado para nuestra descripción [R. 26.620];

□ Biblioteca PAN, en Gdansk [DK 4764]: 8^o, citado y descrito de modo incompleto por Anna Okonska;³

□ Universidad de Salzburgo, Inst. Romanistik, descrito por Mörtinger;⁴

□ Museo Británico [C.125.b.2.], en cuya cubierta aparecen las armas de Isabel, la mujer de Felipe IV (Mortinger, 8);

³ A. Okonska, "Análisis comparativo entre la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas y la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández" (Tesis, Univ. de Roma, 1979), 3-5.

⁴ G. Mörtinger-Grohmann, "*Tragedia Policiana* von Sebastián Fernández. Untersuchung einer der spanischen imitationem der *Celestina*" (Tesis, Univ. Salzburg, 1979), 6-7.

- La edición realizada por Menéndez y Pelayo en *Orígenes de la novela*, t.3 [Madrid: NBAE 14, 1910], siguiendo el ejemplar de la BNM; y
- Mi edición publicada como tesis doctoral por la Universidad Complutense de Madrid, 1992.

De Sebastián Fernández carecemos de cualquier noticia biográfica fidedigna. Menéndez y Pelayo, apoyándose en las palabras de Philomena al encontrar el cadáver de Policiano, se refirió a Sebastián Fernández como un autor que "debía de estar recién salido de las aulas con la leche de la retórica en los labios."⁵ Por su parte, Marcel Bataillon alude a este autor como clérigo,⁶ suposición a la que se suma Mörtinger (18), mientras que Okonska señala su posible relación con el mundo de los juristas o del clero (3). En cualquier caso, estamos ante meras hipótesis, ya que ni de las piezas preliminares ni del aparato erudito que aparece en el texto puede extraerse conclusión alguna fiable. Por otra parte, el hecho de que en el texto dirigido *Al Lector* el autor declare que la creación literaria es ajena a su profesión bien puede entenderse como un mecanismo de relación cíclica (afirmación similar encontramos en *Celestinay* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*) amén de como evidente recurso de *captatio benevolentiae*, frecuente en la tradición literaria y especialmente en la comedia humanística.⁷

Un año después, también en Toledo, aparece la segunda edición en las prensas de Fernando de Santa Catalina, impresor con quien finaliza el dominio de la letra gótica en favor de la letra redonda⁸ — y de cuyas prensas saldrá otra obra integrante del *ciclo celestinesco*: la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, de Gaspar Gómez. Es una edición en 4º, letra gótica, sus 72 folios sin numerar [Signaturas Aijj + 5 + Biiij -Jiiij + 4]. La descripción de esta segunda edición es la siguiente:

[Orla de cuatro piezas, la de arriba y la de abajo con motivos vegetales y humanos, enmarcando un grabado que representa la casa de Philomena, donde se ve a la dama, a su padre y, probablemente, a su criada. A la puerta aparece

⁵ M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, t.3 (Madrid: NBAE, 14, 1910), cxxlix.

⁶ M. Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas* (París: Didier, 1961), 111.

⁷ D. W. McPheeters, "Proaza y *La Celestina*," en su *Estudios humanísticos sobre La Celestina* (Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1985), 77.

⁸ Ver J. Vega González, *La imprenta en Toledo. Estampas del Renacimiento* (Toledo: Inst. Prov. de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983), 55-56.

llamando la alcahueta. En la calle se ve a un paje llevando un caballo de la brida. Debajo el título][corazón] Tragedia muy sentida y/graciosa llamada la madre Claudina Madre/de Parmeno y maestra de Celestina. En la/qual por elegante prosa y excelentes di=/chos se trata los desdichados amo=/res de vn Cauallero llamado/Policiano y vna dama/Philomena cuya/hystoria dara testimonio de su delicado estilo. [El subrayado aparece en rojo en la edición].⁹

PORTADA, a la vuelta

□ [calderón] *El Actor a vn amigo suyo.* [en prosa] *SI la soledad de mi vida/muy noble señor/no ouiera fauorescido*

□ [calderón] *A los enamorados.* [cuatro octavas acrósticas similares a las de la *editio princeps*, pero donde se omite *Amen.*]

□ [calderón] *El Actor al Lector.* [en prosa y terminado en [calderón] *Uale.*

TEXTO

[se inicia con la relación de los personajes que intervienen en la obra. A continuación se desarrollan los veintinueve actos iniciados por su argumento y un grabado con los personajes que intervienen y sus nombres. Sólo en los actos primero, décimo y decimosexto aparece un edificio enmarcando las figuras. Los actos se numeran correlativamente, repitiéndose la errata de la *editio princeps*].

□ En la vuelta del penúltimo folio [calderón] *Luis Hurtado al Lector.* [tres octavas].

COLOFÓN:

[calderón] *A honor y gloria dela sanctissi/ma Trinidad: y concepcion dela gloriosa virgen santa/Maria:Acabose esta presente obra en la Impe=/rial cibdad de Toledo en casa de Fernando/de santa Cathalina que santa gloria aya:/al primero dia del mes de Março./Año del nascimiento de nue=/stro Señor Iesu Chri=/sto de mil y quinien=/tosy quareta/y ocho/años./(:.).*

De esta edición se tiene noticia de los siguientes ejemplares:

□ British Library de Londres [B.20.c.21];

⁹ El grabado de esta segunda edición es idéntico al que aparece en otra obra del ciclo, la *Comedia Selvagia*, lo que se explica porque su impresor, Ioan Ferrer, heredó la imprenta de Santa Catalina.

□ Biblioteca Nacional de Viena [622223-B].¹⁰ A este ejemplar le falta la portada y el primer folio, pero contiene las octavas de Hurtado y el colofón;

□ Biblioteca Real de Corte y Gobierno de Munich incluido en un tomo en 4º [P.O. hisp. 4º, 29 ex *electorali bibliotheca sereniss. utriusque Bavariae Ducum*]. Viene junto con otra serie de obras dramáticas del siglo XVI, entre ellas la *Comedia Florinea*, citado por Wolf en el trabajo antes mencionado. (nota 10);

□ Bibliothéque de l'Arsenal, París [12261.BL.], en un volumen con el título de *TRAGEDIA POLICIANA/LUIS HURTADO/DE TOLEDO*, que contiene seis obras más.¹¹

Esta segunda edición, junto al cambio de las estampas — imputable al impresor — presenta una serie de diferencias respecto a la *princeps* que bien podemos imputar a Luis Hurtado: el cambio del título, el importante cuerpo de variantes y la adición en la vuelta del penúltimo folio de tres octavas dirigidas al Lector.

Por lo que respecta al cambio de estampación, éste se manifiesta en la portada, las letras capitulares y las estampas de los personajes que se incorporan al inicio de cada acto. Siguiendo a Jesusa Vega, podemos clasificar estas estampas en decorativas, informativas y de complemento, según la función predominante que cumplan en relación con el texto (Vega, 58-59). Por lo que respecta a las portadas, en ambas ediciones nos hallamos ante estampas del tipo decorativas-informativas, que junto con la función de adorno tienen un significado relacionado con el texto (Vega, 60).

En cuanto a las letras capitales, en ambas ediciones se trata de estampas decorativas que incorporan elementos vegetales o animales, niños, monstruos, etc.; son cuadradas, si bien en la segunda edición considerablemente más grandes y sobre fondo blanco, mostrando el proceso evolutivo que entre 1500-1550 se produce con el progresivo abandono del fondo negro y, asimismo en esta segunda edición, hallamos ejemplos de letras iniciales en negro sobre fondo blanco, lo que no es usual en este período

¹⁰ Es el ejemplar sobre el que llamó la atención F. Wolf en su tratado titulado *Sobre una colección de Romanzes volantes españoles hallada en la Biblioteca de la Universidad de Praga* (Viena, 1850) y posteriormente en un trabajo sobre *La Danza de la Muerte* titulado "Ein spanisches Frohnleichnamspiel von Totentanz. Nacheinem alten Druck weider herausgegeben," en *Sitzungsberichtender Wiener Akademie der wissenschaften* 8 (1852):114-150. Este trabajo fue traducido por Julián Sanz del Río en su *Colección de documentos inéditos para la Historia de España* 22 (1853):509-562.

¹¹ Este ejemplar fue descubierto y descrito por C. H. Heaton en "A Volume of Rare Sixteenth Century Spanish Dramatic Works," *Romanic Review* 18 (1972), 339-345.

(Vega, 59). Por último, en cuanto a las estampas complemento del texto, aunque distintas en las dos ediciones, en ambas representan a los personajes que intervienen en el acto con sus nombres y tienen la función, como J. R. Thomé señala para las de *Celestina*, de "precisar el vestuario, ciertas actitudes de los personajes y de ayudar así al lector a animar a éstos a través de la peripecia de la intriga" (citado por Vega, 72).

Centrándonos en la figura e intervención de Luis Hurtado de Toledo, la incorporación de las octavas finales llevó a La Barrera, siguiendo a Wolf, a aludir a Hurtado como autor de la *Tragedia Policiana*.¹² Respecto a esta cuestión, existe una amplia controversia relacionada con la identidad del personaje.

Lo único que parece indiscutible por los estudiosos es que Luis Hurtado fue rector de la parroquia de San Vicente, en Toledo, y también parece admitirse por todos que mantuvo una relación laboral como corrector con el impresor Fernando de Santa Catalina.¹³ Hijo de Juan Sánchez de San Pedro y de Leonor de la Fuente Hurtado, Luis Hurtado sucedió como rector de la iglesia de San Vicente al bachiller Pedro de Vega, estampando su primera firma como rector y cura propio de dicha iglesia el lunes 4 de febrero de 1544 para certificar el bautismo de un hijo de Pedro de la Torre y María Ortiz.¹⁴ Asimismo, mantuvo una estrecha relación con Luis de Vargas, de quien probablemente fue preceptor.¹⁵ Lo demás, desde la fecha de su nacimiento [en torno a 1530, como lo defienden La Barrera y García Soriano, en torno a 1510, como lo señala Rodríguez-Moñino, o, quizá con más acierto, en 1523, como lo muestra Antonio Blanco Sánchez]¹⁶ a su participación en el *Palmerín de*

¹² C. A. de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid: Rivadeneyra, 1977), 190.

¹³ Vega, 55, siguiendo el colofón del *Libro de cirugía*, de Juan de Vigo, señala que Santa Catalina había muerto el 15 de julio de 1548. Sin embargo, su muerte, atendiendo al colofón de la *Tragedia Policiana*, es anterior a marzo de ese mismo año.

¹⁴ A. Blanco Sánchez, *Entre fray Luis y Quevedo. En busca de Francisco de la Torre* (Salamanca: Gráficas Cervantes, 1982), 227n2.

¹⁵ A. Madroñal Durán, "Don Luis de Vargas (1566-1591?), creador del Romancero Nuevo," *Encuentros* 1 (1993), 140ss. Este mismo autor, a quien agradezco algunas pistas en la búsqueda de Luis Hurtado, anuncia una edición sobre el *Teatro pastoril*.

¹⁶ De la Barrera, 188 y 190; J. García Soriano, "El Teatro de Colegio en España. Noticia y examen de algunas de sus obras," *Boletín de la RAE* 14 (1927), 241; A. Rodríguez-Moñino, Prólogo a las *Cortes de Casto Amor y Cortes de la Muerte* (Valencia:

*Inglaterra*¹⁷ y en la *Tragedia Policiana* aparecen como cuestiones controvertidas. Esta controversia se acentúa aún más con la tesis de Mary E. Greco, quien señala que sólo en aquellas obras en donde figura *de Toledo* se trata del Luis Hurtado párroco de San Vicente, mientras que en donde figure exclusivamente Luis Hurtado, como en la *Tragedia Policiana*, se trata de otra persona.¹⁸

Los defensores de la autoría de Luis Hurtado en la *Tragedia Policiana* se apoyan en que en las octavas se lee: "*Y si su autor se haze callado/espór el vulgo tan falta de ciencias./.../ysi algun error hallaresmirando/Supla mi falta tu gran discrecion/puesyerra la mano y no el coraçon.*"

Frente a éstos, Menéndez y Pelayo [*Orígenes* III: ccxlv] señaló que "se haze callado" no podía referirse a Hurtado, quien al inicio de las octavas había situado su nombre, y que los *errores* debían entenderse como "erratas tipográficas," de modo que Luis Hurtado era "un mero corrector de imprenta" y ni siquiera un continuador o remendador, como en múltiples ocasiones lo fue, "puesto que el texto de la segunda edición es idéntico al de la primera."

Comparto con Menéndez y Pelayo su afirmación de la incongruencia que supone que Hurtado aluda a sí mismo como "autor callado" cuando ha dispuesto su nombre encabezando las octavas. En mi opinión, es evidente que se refiere a Sebastián Fernández, quien sí ocultó su nombre a través de los versos acrósticos iniciales dedicados *A los enamorados*, aunque para los lectores familiarizados con el *ciclo celestinesco* era una ocultación relativa, pues tenían

Andrés Ortega del Álamo, 1963), 31-33; y Blanco Sánchez, 228. Este último autor señala el 15 de marzo de 1590 como fecha de la muerte de Luis Hurtado (227).

¹⁷ Rodríguez-Moñino alude a Luis Hurtado en relación con esta obra como traductor o simplemente como corrector (11). Por su parte, Blanco Sánchez vuelve sobre la posible autoría de Hurtado al quedar desmontado con la fecha de nacimiento que él propone el argumento contra dicha autoría de Hurtado atendiendo a su edad.

¹⁸ Mary E. Greco, "Luis Hurtado de Toledo. A Biographical-critical study and an Edition of his *Trescientas en defensa de illustres mugeres*," (Tesis, Univ. of California-Berkeley, 1977), 93. El planteamiento de esta autora es bastante endeble pues si observamos textos como las *Cortes d'casto amor y cortes d'la muerte* o *Las Trescientas*, indistintamente nos encontramos con 'de Toledo' o su supresión. Es más, en la *Historia del gloriosomartir Sant Vicente en octava rima* del toledano Luis de la Cruz (1585), aparece un soneto intitulado *LUYS HVRTADO ANCIANO PASTOR DEL MARTIR, AL SANTO Y AL AUTHOR*, en donde, como vemos, no aparece 'de Toledo', pero es indudable que se trata del cura de San Vicente, de quien Luis Hurtado se denomina pastor.

el precedente de *Celestina* y de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de modo que el acróstico sería, en palabras de Genette, un elemento más de *paratextualidad* que ahondaría en la relación de la obra con *Celestina*.¹⁹

Por otro lado, estas octavas de Hurtado bien podrían recordar al lector aquellas de Proaza y las aparecidas en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* en las que se llamaba la atención de los lectores sobre la forma de descubrir el nombre del autor. Así pues, aunque las octavas de Hurtado tienen considerables diferencias con respecto a los dos casos citados, me parece evidente que los lectores de la *Tragedia Policiana*, por similitud, se sentirían tentados a releer los versos iniciales, descubriendo así el nombre del autor.

En abundamiento de lo que acabo de señalar quizá no esté de más volver detenidamente sobre los dos versos más controvertidos de Hurtado: "y si su autor se haze callado / es por el vulgo tan falto de ciencias." Hurtado utiliza la preposición *por* en su función más genuina: expresar la causa.²⁰ De acuerdo con esto, Hurtado transmitiría a los lectores que si el autor "se haze callado" es debido al vulgo "falto de ciencias." Es decir, Sebastián Fernández, profesional de otra actividad, intenta pasar desapercibido para un vulgo que puede interpretar erróneamente la obra quedándose, "por su falta de ciencias," con "lo malo" y no "notando/lo prouechoso." En definitiva, el autor se oculta porque teme que el vulgo no entienda la ejemplaridad que se oculta debajo de los placeres amorosos descritos, ejemplaridad a la que alude en las octavas dedicadas «A los enamorados». Entendidos así estos versos, se reafirma la tesis de que Hurtado no es el autor de la obra.

Frente a esto, los errores a los que alude Hurtado y por los que pide benevolencia son los cometidos por él como corrector, de ahí que mientras para aludir al autor de la obra dice "si su autor se haze callado," para referirse a los errores, sin duda tipográficos, utiliza el posesivo de primera persona: "Supla mi falta."

Por último, los defensores de la autoría de Luis Hurtado no explican cómo encajar dicha autoría con el mantenimiento del acróstico inicial. Considero obvio que si Luis Hurtado fuese el autor de la obra, no habría mantenido los acrósticos iniciales en donde se señalaba a otro como autor, máxime si tenemos en cuenta que la obra se incluía dentro de un ciclo de excelente éxito editorial.

¹⁹ G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), 11.

²⁰ Así lo señala A. de Nebrija, *Gramática de la Lengua castellana*, ed. y estudio de A. Quilis (Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1990³), 208.

En conclusión, Luis Hurtado nos presenta en la *Tragedia Policiana* dos de sus actividades más usuales: autor que incorpora textos propios en obras ajenas y corrector de imprenta. Respecto a lo primero, recordemos que Luis Hurtado realizó prólogos a distintas obras como al *Hospital de galanes*, y que incorporó un soneto en la traducción del *Orlando Furioso* realizada por Jerónimo de Urrea y en la *Historia de las hazañas y hechos del inuencible Bernardo del Carpio*, de Agustín Alonso, por citar unos ejemplos (Rodríguez Moñino, *Prólogo*, 16, 25, 26).

Respecto al papel de Hurtado como corrector, conviene anotar previamente la importante función que los correctores tenían en la época. Junto al Corrector general nombrado por el Consejo de la Cámara, todas las imprentas tienen correctores propios,²¹ de cuya importancia da buena cuenta el que en la escritura del contrato editorial se reseñaban, entre otras cuestiones, las obligaciones del corrector (Amezúa, 28), obligaciones que no se limitaban a revisar la puntuación y la ortografía, sino que también estaban encargados de realizar la colación cuando tenían ante sí diversos originales (McPheeters, "Proaza," 74). Además, todas aquellas ediciones realizadas sin la especial vigilancia de su autor, que eran las más pues los autores solían vender el Privilegio a los libreros, con lo que se desentendían de la edición (Amezúa, 32), se exponían a considerables cambios, supresiones, alteraciones estructurales, etc.;²² en definitiva, quedaban en manos de editores y correctores que añadían y suprimían a su antojo, como lo prueban, sin ir más lejos, las palabras finales del Prólogo de *Celestina*, o las del propio Hurtado en la *Comedia de Preteo y Tibaldo llamada disputa y remedio de amor* del Comendador Perálvarez de Ayllón, señalando que añadió "lo que a mi parescer senti que faltaua" al haber fallecido su autor (Rodríguez-Moñino 14).

Ahondando en la figura del corrector y en su importancia en la elaboración final del libro, conviene anotar cómo el impresor René Rabut y el tirador Diego de Cristóbal de Montoya insistían en los conocimientos que de ortografía y de las lenguas que se imprimían habían de tener los correctores.²³ Es más, estos dos mismos personajes se quejan de la falta de

²¹ A. G. de Amezúa y Mayo, *Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro* (Madrid: Magisterio Español, 1946), 33.

²² A. Blecua, *Manual de crítica textual* (Madrid: Castalia, 1983), 189.

²³ Ver J. Martínez Ruiz, "Visita a las imprentas granadinas de Antonio de Nebrija, Hugo de Mena y René Rabut en el año 1573," *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 24 (1968), 81.

correctores en Granada, lo que redunda en abundantes errores en las impresiones.²⁴

De las palabras de Hurtado en la obra de Perálvarez de Ayllón entroncando con la actividad de los correctores en general podemos entresacar que el corrector Luis Hurtado se siente facultado para participar en una obra ajena sin ocultar en ningún momento que la misma no le pertenece, lo que encaja perfectamente con su actuación en la obra que nos ocupa.

Sentadas estas cuestiones, la intervención de Luis Hurtado como corrector en la *Tragedia Policiana* se centra en el cambio de (1) título, (2) corrección ortográfica, (3) supresiones y (4) adiciones. Los trataremos en este orden.

(1) El título presenta una serie de elementos muy a tener en cuenta. Por un lado hay la denominación de *tragedia*, ya que es la única obra del *ciclo celestinesco* que aparece con esta denominación. Para Díez Borque, la obra se incluiría dentro de los "intentos de tragedia" en el siglo XVI junto con obras como la *Tragedia Josefina*, de M. de Carvajal, o la *Tragedia Seraphina*, de Alonso de Vega.²⁵ Sin embargo, dicha denominación no ha de entenderse de acuerdo a la significación y características clásicas tal y como, por ejemplo, las describe Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (Valladolid, 1596), sino bajo un influjo de *Celestina*, en cuyo Prólogo se concibe *tragedia* como aquella que "acabava en tristeza."²⁶ En definitiva, estamos ante una denominación extrateatral que remite a una concepción luctuosa de la trama (Díez Borque, 76).

Ahora bien, mientras que la *editio princeps* se intitula por el nombre de uno de los enamorados — práctica común a todos los autores del *ciclo celestinesco*,²⁷ añadiéndose el nombre de la alcahueta y su relación con personajes de *Celestina* como Pármeno y la propia Celestina como

²⁴ Martínez Ruiz, 85-86.

²⁵ J. M. Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)* (Madrid: Taurus, 1987), 114.

²⁶ Cito por la ed. de D. S. Severin (Madrid: Cátedra, 1988), 81.

²⁷ Si bien esta práctica no era usual en el teatro clásico, sí lo era en la tradición de la novela bizantina, género con el que *Celestina* y el conjunto de sus continuaciones tiene puntos en común [J. Stamm, *La estructura de 'La Celestina'. Una lectura analítica* (Salamanca: Universidad, 1988), p. 15].

incuestionable mecanismo de relación cíclica,²⁸ en la segunda edición se antepone como título el nombre de la alcahueta. En esto hemos de ver un clarísimo influjo del proceso de transmutación que había sufrido el título del modelo: Ordóñez intitula *Celestina* a su traducción de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y por el nombre de la alcahueta se cita en licencias, tasas y aprobaciones²⁹ e incluso así es citada en la relación de bienes del regidor de Santiago, Francisco de Treviño.³⁰ Es decir, estamos una vez más ante un claro mecanismo de relación cíclica, pero al mismo tiempo ante la consideración de Hurtado, como antes había ocurrido con la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de que el personaje esencial era la tercera y no los enamorados.

(2) En cuanto a las correcciones ortográficas que realiza Hurtado éstas se distribuyen en dos ámbitos. Por un lado trata de solventar las erratas que se han deslizado en la *editio princeps*, lo que no es óbice para que en la suya aparezcan otras. En este aspecto su intervención carece de todo interés y se ajusta al trabajo convencional de un corrector, ya que, no siendo habitual que los autores se encarguen de la corrección, es el corrector de imprenta quien desarrolla esta actividad.³¹ Por otro lado nos encontramos con un amplio aparato de variantes estrictamente lingüísticas. Respecto a este punto, conviene recordar que el siglo XVI presenta "un idioma en evolución muy activa"³² que progresivamente va intentando finiquitar las vacilaciones de timbre en las vocales, simplificar los grupos consonánticos, transformar las consonantes, etc.; en definitiva, se trataba de fijar el ideal lingüístico, que no es otro que el de Juan Valdés.

Obviamente, la aparición de la imprenta, que supuso un cambio radical en el entramado de relaciones entre los distintos actores del libro³³ y

²⁸ Sobre estas cuestiones puede verse el trabajo de Consolación Baranda, "De «Celestinas»: Problemas metodológicos," *Celestinesca* 16.2 (1992), 3-32.

²⁹ E. Berndt-Kelley, "Peripecias de un título," *Celestinesca* 9.2 (1985), 3-45.

³⁰ S. D. Kirby, "¿Cuándo empezó a conocerse la obra de Fernando de Rojas como *Celestina*?", *Celestinesca* 13.1 (mayo 1989), 59-60.

³¹ J. Moll, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro," *Boletín de la Real Academia Española* 59 (1979), 94.

³² R. Lapesa, *Historia de la lengua española* (Madrid: Gredos, 1980), 367.

³³ V. Infantes, "1492: una cultura entre el libro y el lector," en *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento*, ed. P. Ruiz Pérez (Córdoba: Ayuntamiento-Ediciones Libertarias, 1993), 61.

a la que Suárez de Figueroa considera "madre de las honras deuidas a sujetos famosos, centro de ingenios sutiles, perpetuo albergue de Senadores, Teologos, Filosofos, Historicos, Academicos, Doctores, Estudiantes, y de todo lo bueno y loable que se halla en la ciudad,"³⁴ contribuyó también a la paulatina regularización del idioma, pero al mismo tiempo hizo que los distintos impresores, y por lo tanto los distintos correctores, aplicasen sus propios criterios sobre los textos (Blecua, 140-141).

De acuerdo con esto, lo que nos encontramos en la segunda edición de la *Tragedia Policiana* es un claro ejemplo de ese momento de confusión ortográfica que vive el idioma, de manera que si bien en las piezas preliminares y en el primer acto parece observarse una actitud de Luis Hurtado que tiende a ofrecer las soluciones ortográficas más modernas, pronto nos encontramos con las mismas arbitrariedades y vacilaciones aparecidas en la primera edición, de modo que, por ejemplo, en unos casos la lección de Hurtado ofrece la grafía -s- en lugar de -ss- para acto seguido corregir el original en sentido contrario. Así pues, no estamos ante dos sistemas ortográficos distintos y coherentes en sí mismos, sino simplemente ante la ejemplificación clara de las fluctuaciones lingüísticas de la época, donde cada redactor aplica sus propios gustos.

(3) y (4). Respecto a las supresiones y adiciones, es donde el papel de corrector de Luis Hurtado se manifiesta en su sentido más amplio, lo que da como resultado un amplio cuerpo de variantes detallado en mi edición.³⁵ Las supresiones afectan fundamentalmente a palabras de poca entidad gráfica como conjunciones, artículos o pronombres (*haplografía*). En general, estas supresiones no suponen ninguna alteración sustancial del texto original,³⁶ pero sí manifiestan una clara voluntad estilística. Por otro lado, son pocas las ocasiones en que se produce la supresión de un párrafo completo (*omissio ex homoioteleuto*) como ocurre con la supresión de un breve diálogo entre Polidoro y Machorro ante la llegada de Philomena:

³⁴ C. Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid, 1616) fo. 336r y v.

³⁵ L. M. Esteban Martín, "Edición y Estudio de la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández" (Tesis, Univ. Complutense de Madrid [col. Tesis Doctorales nº388/92], 1992), 340-352. Para las citas de la *Tragedia Policiana*, sigo mi edición.

³⁶ En este sentido habría que exceptuar la supresión de *no* en las siguientes palabras de Palermo a Piçarro: "Pero no me parece mal que andemos sobre el aviso..." (VII,141), ya que se cambia completamente el sentido de sus palabras, lo que, en mi opinión, es fruto de una errata.

Polidoro: -Ea pues, átame, si ha gana, que está hombre parado por atendella.

Machorro: -Prissa, prissa, que ella se llegará si pluguiere. (XXI, 228)

En cualquier caso, la supresión del mismo no tiene especial importancia y es probable que se deba a una errata más que a una intención expresa de supresión.

En cuanto a las adiciones, muy numerosas, se distribuyen a lo largo de la obra sin que Luis Hurtado manifieste una predilección por los parlamentos de algún personaje. En general, estas adiciones se limitan a intensificar lo expresado en la *editio princeps* en ocasiones con una finalidad estilística y siempre con un claro prurito de intervenir en obra ajena de acuerdo con lo que era, como hemos visto, el papel habitual de los correctores, y en especial del corrector Luis Hurtado de Toledo.

En conclusión, no me parece que pueda mantenerse duda alguna sobre que Luis Hurtado de Toledo no es el autor de la *Tragedia Policiana*, sino que estamos ante un corrector de imprenta que, como era usual en la época, realiza una serie de variaciones—numerosas, por otra parte—sobre la primera edición de la obra e incluso añade unas octavas finales con las que, además de cumplir una de las actividades más frecuentes de su creación literaria, reafirma, como un mecanismo más de relación, la vinculación del texto de Sebastián Fernández con el ciclo celestinesco.³⁷

³⁷ Terminado este artículo, me ha llegado el trabajo de Sagrario López Poza "Las Trescientas de Luys Hurtado, manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Santiago," *Salina. Revista de Lletres* 7 (1993), 49-55, donde se describe este manuscrito del siglo XVI con sus seis obras, y cuya edición promete la autora.



Desmayo o lipotimia que sufre Melibea cuando oye el nombre de Calixto.

Acto X. Ilustración de Fernando Dorado.

OTRA NOTA A ISACO COENA DE SEVILLA

Henk Devries
Doorn, The Netherlands

Hace años presenté un breve aditamento a lo que Ted E. McVay Jr. había escrito sobre un mesóstico que descubrió en las tres octavas finales añadidas, a partir de la edición de Zaragoza, 1507, a la *Tragicomedia*.¹ Mostré que el grupo de palabras "Isaco Coeno de" que forman las letras número ocho de los versos 1 al 12 tiene su continuación en sílabas enteras de los versos 12 y 13: "Se-vi-lla". Hace poco me di cuenta de que en los versos 11 al 24 está escondido el mismo nombre hasta dos veces, también en sílabas enteras.² Doy el texto de las tres octavas en una disposición tipográfica que destaca el mesóstico y el juego de sílabas.³ Todas las sílabas SA y CO también aparecen en letra diferente. I-SA-CO se lee en los versos 18, 16 y 14 (letras 24, 25-26 y 26-27 respectivamente). Y el nombre y apellido completos se leen, también de abajo arriba, en los versos 24 (letras 15, 1-3 y 16: I-SAC-O), 22 (letras 8-9: CO), 20 (letras 8-10: ENO), 18 (letras 15-16: DE), 15 (letras 8-9: SE) y 14 (letras 14-18: UILLA). Nótese que los grupos CO, ENO y SE empiezan en la letra número ocho de los versos respectivos: parece que el constructor del mesóstico quería facilitar así el hallazgo de lo que escondió en sílabas enteras.

¹ Ted E. McVay, Jr., "A Possible Hidden Allusion in *Celestina*," *Celestinesca* 10.1 (1986), 19-22. Henk de Vries, "Isaco Coeno de... ¿dónde?," *Celestinesca* 10.2 (1986), 41.

² Recuérdese el acróstico silábico al final del *Retablo de la vida de Cristo* (1505): "Don ju-an de pa-di-lla."

³ En los versos 9, 16, 21 sigo tanto a Cejador como a López Morales en las grafías 'vergüença,' 'escriptas,' y 'turuada.'

PUE <u>S</u> AQU	I VEMOSQUANMALFENESCIERON
AQUESTO	<u>S</u> AMANTESHUYGAMOSSUDANÇA
AMEMOSA	A QUELQUEESPINASYLANÇA
AÇOTESY	C LAUOSSU <u>S</u> A NGREVERTIERON
LOSFALS	O SJUDIOSSUHAZESCUPIERON
VINAGRE	<u>C</u> ONHIELFUESUPOTACION
PORQUEN	O SLLEUE <u>CO</u> NELBUENLADRON
DEDOSQU	E ASUS <u>SA</u> NTOSLADOSPUSIERON
NODUDES	N IAYASVERGUENÇALECTOR
NARRARL	O LASCIUOQUEAQUISETEMUESTRA
QUESIEN	D ODISCRETOVERASQUESLAMUESTRA
PORDOND	E SE VENDELAHONESTALAUOR
DENUEST	RA VI LMAS <u>SACO</u> NTA LLA MEDOR
<u>CON</u> SIENTE	<u>CO</u> XQ UILLA SDEALTO <u>CO</u> NSEJO
<u>CON</u> MOTE	SE TRUFASDELTIEMPOMASVIEJO
ESCRIP <u>T</u> A	<u>SA</u> BUELTASLEPONEN SA BOR
YASSINOMEJUZGUESPORESSOLIUIANO	
MAS <u>AN</u> TESZELOSO	DE LIMPIOB I UIR
ZELOSOD	EAMARTEMERYSERUIR
ALALTOS	ENO RYDIOSSOBERANO
PORENDE	SIVIERESTURUADAMIMANO
TURUIAS	<u>CO</u> NCLARASMEZCLANDORAZONES
DEXALAS	BURLASQUESPAJAEGRANÇONES
SACANDO	MUYLIMP I O DENTRELLASELGRANO

«GLOSA AL DANTE»

COMEDIA DE CALYSTO Y MELYBEA:
 heroico endecasílabo llevaba,
 con cuatro heptasilábicos satélites,
 en la cabeza el bachiller Fernando.

La obra en Salamanca
 la vio con buenos ojos:
 los ojos de la mente, interiores.
 EL BACHILLER FERNANDO
 DE ROIAS ACABOLA,
 y luego presentóla
 a su mejor amigo.
 No se sabe quién era
 ni cómo se llamaba
 aquel su compañero, si no es
 el en versos finales escondido
 Isaco, un tal Coeno de Sevilla.
 No falta quien sospecha
 que amigos fueron los que le animaron
 a continuar labores emprendidas:
 "Dale ya, acábala, pues comenzaste."

E FVE NASCJDO EN LA
 PVEBLA DE MONTALVAN,
 de estudiantes acaso cuna ilustre;
 mas no de bachilleres,
 que a estos el estudio los engendra,
 y del saber la gestación paciente,
 que no termina cuando
 oye el que largos años fue estudiante
 que ya le nombran bachiller esciente.
 Así que el recibiente
 no es otro que el que antaño fuera el dante.



Una Celestina del siglo XIX. A. Gelabert.

RESEÑAS

Fernando de Rojas. *La Celestina*. Edición y estudio de Bienvenido Morros. Ilustración de Francisco Solé. Barcelona, Vicens Vives: 1996. lxxxiii + 332 + 42 pp.

La edición de *Celestina* de B. Morros va precedida de una "Introducción" extensa y sustancial (pp. IX-LXXIX); seguida del texto (5-328) que incluye los materiales preliminares, los veintiún autos, la conclusión del autor y los versos de Alonso de Proaza. Sucede en tercer lugar un "Estudio de la Obra" (3-42, páginas en negrita para distinguirlas de las páginas de la edición) que comprende tres secciones: "Documentos" (3-11) — que es una selección de textos críticos sobre las cuestiones entorno a *Celestina* abordadas en la Introducción; "Guía de lectura" (11-32) — que traza un pormenorizado recorrido por la estructura de la obra, casi secuencia por secuencia, intercalando preguntas cuyas respuestas el lector/estudiante puede resolver si se ha leído cuidadosamente el estudio introductorio de Morros; y "Cuestiones de síntesis" (32-42) donde Morros sintetiza, y hace que el lector/estudiante sintetice también mediante preguntas, las cuestiones más importantes suscitadas sobre "temas y personajes," "estilo y técnicas dramáticas," e "interpretaciones e ideología" en *Celestina*.

Es decir, presenta todos o casi todos los temas en torno a la obra, contextualizados por las aportaciones de la bibliografía celestinesca, correctamente sintetizados y con un útil cuestionario pedagógico. El carácter de la edición, por otro lado, hace que Morros no identifique minuciosamente las aportaciones de la crítica, salvo aquellas que le resulta imprescindible anotar a pie de página. Pero estas veces son las menos, en general presenta la información empleando las aportaciones de la bibliografía celestinesca de un modo general, como patrimonio común, bien incorporado.

De gran valor didáctico son la introducción y las notas al texto: por su contenido enciclopédico ayudan a situar amplia e inteligentemente la obra en contexto. Así la introducción se divide en varios apartados (que no aparecen especificados en el índice): "La lucha por la vida," [subdividido en "La vida como contienda," "La familia bajo sospecha," "Una vida moderada," "El

manuscrito encontrado," y "Unas vacaciones de Semana Santa febriles"]; "A la búsqueda de un género," [que comprende: "El título como contienda," "La comedia," "La narración," "La obra como *poliantea*"]; "Estructura" [con los apartados: "La división en autos," "Simetrías y paralelismos," "Contextos literarios"]; "Temas y personajes," [con "La parodia del amor cortés," "La enfermedad de amor," "el deseo sexual," "amor y matrimonio," "Las amistades peligrosas," "El averroísmo latino: naturalismo amoroso y libre albedrío," "La Fortuna y la muerte," "La crisis del siglo XV y el problema de los conversos," "La riqueza y el dinero," "El papel de la magia," "La prostitución. Celestina y Areúsa," "Ironía y humor"]; "Técnicas dramáticas y narrativas [subdividido en "Técnicas dramáticas," y "Técnicas narrativas"]; "Lengua y estilo" [con: "La falta de decoro," "La retórica de la repetición," "El estilo latinizante"]; "Interpretación e ideología" [con: "La condena del amor loco y de la magia," "La vida como contienda," y "El pesimismo de Pleberio y el optimismo de Rojas"]; "Esta edición" y "Selección bibliográfica."

Bienvenido Morros hace una presentación de la obra que consigue transmitir lo que se ha pensado sobre *Celestina* hasta ahora y lo que se ha aportado en el terreno de los estudios críticos en sus variadas aproximaciones. Logra integrar los aspectos puntuales de la crítica en un análisis completo de la obra. Es pues un estudio que se aproxima a lo que es hacer en serio historia de la literatura. Contextualizar la obra incluye reseñar la recepción que ha tenido a través de los tiempos e incorporar el conocimiento enciclopédico reunido por el colectivo de los estudiosos, y por el propio Morros, para poder reconstruir imaginariamente la obra en sus circunstancias. Creo que la edición de Morros permite leer *Celestina* como la lee un estudioso de la literatura medieval española, con el aparato de herramientas e información que se requiere para salvar las distancias entre la Edad Media y el mundo actual; información y herramientas que son puestas a disposición del lector/estudiante de un modo organizado y pedagógico para que éste logre hacer una lectura profesional del texto literario.

La "Introducción" incluye la reproducción de alguna portada de las ediciones de *Celestina* durante el siglo XVI, por ejemplo, una cuyo dibujo transmite un mensaje moral, (p. XV), un grabado de la *Cárcel de amor* y una portada de la edición castellana de *Fiameta* (XXI), y otras ilustraciones procedentes de ediciones varias del siglo XVI ; y algunas fotografías de momentos de representaciones teatrales (XXXI, LV, LIX). Ya esparcidas entre el texto de *Celestina*, ocupando una página completa, sin texto, aparecen ilustraciones a cargo de Francisco Solé, que van por sí mismas, pero al ritmo del relato, narrando la historia de modo semejante a lo que hizo Doré con *Don Quijote*, aunque su presencia no es tan abundante. El estilo de las ilustraciones, al carbón, recuerda el comic romántico, con aire de época y una expresiva Melibea poco antes de arrojarse desde la torre.

Los aspectos reseñados y evaluados (a menudo re-evaluados) en la Introducción por Morros guardan relación con el título de los epígrafes mencionado arriba y éstos se disponen a manera de piezas de un rompecabezas que abarca a la obra y a su autor, las lecturas de éste — sus fuentes —, su formación académica, su estatus social y familiar, su trabajo, el ambiente cultural de su época, etc. Discute también el valor de los tópicos literarios (autoría, tiempo de composición, ...) comunes a otros géneros con los que puede relacionarse *Celestina*, como las comedias humanísticas, elegíacas, romanas o las novelas sentimentales y de caballerías o los libros de sentencias. Explica la originalidad y las deficiencias de la división en autos, los pormenores de la estructura dramática con sus simetrías, paralelismos y caprichos; explica los modelos literarios y las fuentes así como la originalidad de la obra, haciendo siempre una síntesis de las aportaciones críticas para cada aspecto de los que va abordando, aunque sin identificarlas siempre con las referencias bibliográficas correspondientes.

La síntesis de información que hace el autor es especialmente minuciosa en la exposición sobre las fuentes literarias de los diferentes aspectos de la obra, su relación con la comedia humanística, elegíaca, romana, con *Cárcel de amor* y la novela sentimental, con las novelas de caballerías castellanas y catalanas, con el Comentario de la *Eneida* de Servio o con *El Corbacho*. Ejemplifica todas estas conexiones. Habla del temperamento de los personajes, por ejemplo dice de Melibea, que descarga con Calisto "toda la ira de un temperamento ahogadamente sanguíneo" (XXXI). No dice más Morros sobre el temperamento de los personajes en cuanto a representantes de alguna tipología del carácter semejante a la que aparece en *El Corbacho*. Morros prefiere explicar la conducta de los amantes desde las concepciones del amor cortés y desde lo que consideraban enfermedad de amor y sexualidad los tratadistas médicos de la época. Pero los prototipos con los que trabaja Rojas son los locos de amor y los otros personajes movidos por la *cupiditas*, es decir, funciona desde una tipología moral-religiosa de los personajes. No desde la tipología médico-astrológica que aparece en *El Corbacho*.

Compara Morros a Melibea con Laureola, a Leriano con su contrapunto Calisto y establece semejanzas y diferencias en la línea de los trabajos que ya se han hecho cotejando algunos aspectos puntuales de *Celestina* y *Cárcel de amor*. Ahonda en ilustrar el valor y la filiación del erotismo en la obra (conexiones con el LBA o con la *Lozana andaluza* y con otros modelos del mundo antiguo. No es frecuente que Morros se adjudique la autoría de lo que expone, pero a veces introduce explícitamente alguna fórmula como "en mi opinión" para explicar, por ejemplo, por qué no se casa Melibea (la opinión del profesor, en este caso particular, no me parece muy convincente: parece que Melibea elige suicidarse antes que poder ser considerada adúltera por alguno de los pretendientes que le tenía preparados su padre, o porque "no

quiere pasar por la situación de Philogenia quien, después de raptada y devuelta por su amante Epifebo, acaba casándose con un gañán llamado Gobio, sin renunciar, eso sí, a seguir practicando relaciones sexuales con el primero" (XXXVIII).

Melibea es víctima de la locura de amor y su suicidio creo que se entiende como el acto supremo de la locura de amor, motivado por la pérdida de éste y no por el miedo a las posibles consecuencias sociales. Es el amor cobrándose una víctima, un caso ejemplar. Las amistades son — Morros cita la *Etica a Nicómaco* como inspiradora de este tema en *Celestina*— solo amistad por interés o por placer, nunca la tercera categoría de amistad que establecía la *Etica* arsitotélica: la amistad perfecta. Del egoísmo nace la tragedia en este caso. El tema, que deja ahí Morros, me sugiere que los personajes no tienen valores morales y no hay por tanto amistad como tal en *Celestina*. Es un espejo de vicios donde la generosidad espontánea no es contemplada, ni los actos son nobles nunca. Solo lo que pertenece al mundo de la *cupiditas* entra en la tragicomedia. Más que la amistad por interés o por placer, es el deseo de placer o de riquezas, la lujuria o la avaricia lo que predomina en el corazón de los personajes.

No hay un solo discurso, fuera de los textos preliminares, que sea sincero. Todos se mueven con dobles intenciones y por eso los monólogos y los diálogos son irreconciliables y representan tan nítidamente el afuera y adentro de los personajes. Pero solidaridad, amistad, amor en sentido moral sencillamente no existen, por lo que la presencia de la *Etica* Nicómaco parece más ser ausencia en el mundo de *Celestina*. Morros aventura bastante sobre los móviles o las preconcepciones de los personajes, y a veces hace lecturas que no comparto: "Alisa finge la amnesia porque cree que Celestina la visita para plantearle, como en épocas anteriores, algún tipo de negocio, quizá de carácter erótico..." (LII). No es la primera vez que Morros insinúa ese previo trato sobre asuntos eróticos entre Alisa y Celestina, que yo no puedo ver por ninguna parte.

Inclinado Morros por la interpretación moral de la obra, establece conexiones simbólicas entre la vida y muerte de los personajes y ciertos dichos o sentencias que les preceden, casi siempre con valor profético. Así establece comparaciones entre la víbora que mata al amante y cuyo hijo la matará al parir, y Melibea, que mata a Calisto y a su padre con su amor y su suicidio. También ve Morros culpabilidad en Pleberio, al que las cosas le pasan por su egoísmo y ambición económica. Para mí la culpabilidad de Pleberio no está clara, antes bien, parece la víctima, el arquetipo de padre que debe poder reconocer cualquier otro padre de doncella en edad de enamorarse, y a cuyo consejo la obra va dirigida: para aquellos padres víctima de la locura de amor de sus hijos.

Creo que en general al reconstruir algunos aspectos de los personajes no explícitos en la obra, Morros sigue algunos de los planteamientos de la crítica social. El ser Melibea heredera única aumenta lo que pierde Pleberio, pero no creo que por eso pueda decirse que "no llora la muerte en sí de su hija" (LXXIV). No veo el error de los padres en la obra salvo que la ingenuidad sea un error. Y no hay nada que nos permita llamarlos egoístas tampoco. No puedo pues entender la tragedia como un castigo a los pecados de Pleberio y Alisa, sino que veo el aviso para padres ante el peligro de que sus hijos enfermen de amor, con ayuda de alcahuetas de poderosa lengua.

Morros igualmente se decanta por defender el papel decisivo de la magia en la obra, siguiendo a Russell frente al valor ornamental que concediera a este aspecto María Rosa Lida. Morros identifica la magia con el diablo, sin el cual no se puede incitar a la lujuria por medios mágicos (*philocaptio*). En todo caso los conjuros de Celestina hacia el diablo subrayan el carácter maléfico de su intercesión, en una obra que contendría, según Morros, una clara condena moral de los vicios que encarnan los personajes y que se corresponden, como trata de ilustrar con los siete pecados capitales. La infidelidad de los criados es expuesta por Morros como el resultado de los cambios económicos en los años en que se escribe *Celestina*, años de "humanismo burgués."

El profesor Morros se pregunta por la condición social de Calisto y sus actividades, y se hace eco de muchas de las aportaciones que la crítica ha hecho en esta dirección, cuestiones que probablemente no son tan relevantes para la interpretación de la obra, por tratarse de personajes que importan como estereotipos del loco amor, más que como literatura costumbrista interesada en detalles precisos sobre otros aspectos de la vida de los personajes, en los que ni siquiera creo que hubiera pensado el autor. Las relaciones sociales en *Celestina* se dan como negocios regidos por el valor del dinero y la fuerza de ciertas necesidades biológicas. El naturalismo amoroso, como lo llama Morros, mueve a los personajes y está justificado por médicos y astrólogos y por el averroísmo latino al que el profesor Morros pone en el extremo de la polémica en torno al libre albedrío; en el extremo de proponer que el hombre sigue sus instintos que están regidos por los astros y que no dispone pues de libre albedrío.

Rojas, según Morros, castigaría estas ideas con *Celestina*, al hacer sucumbir a todos los personajes que siguen sus instintos como fuerza mayor. Es decir, para Morros, estaría defendiendo Rojas el libre albedrío, contra los averroístas, y estaría por ende defendiendo la importancia de la razón para contrastar la pasión. Este mismo problema se planteaba en el *Libro de buen amor*, según Morros. En todo caso no creo que en *Celestina* se plantee el tema del libre albedrío como tesis de la obra. En el *LBA* es otra cosa: ahí sí hay

alusiones explícitas al valor del destino o al peso de los astros en la naturaleza del hombre. Ni creo que para entender la caracterización del loco amor como vicio muy tentador haya que tomar como referencia el averroísmo latino. Es pecado al que tiende el hombre en toda la literatura patrística.

También la Fortuna está, para Morros, empleada como instrumento de la Providencia, proponiendo una lectura del texto que de nuevo no comparto: "Pleberio define la Fortuna como 'ministro de servidores de los temporales bienes' (XXI), dando a entender su dependencia de la Providencia" (LLI-XLII). Yo entiendo que Pleberio quiere decir simplemente que no hay bien duradero, que el mundo tiene como condición básica a la Fortuna: arquetipo de la mutabilidad y la inconstancia de las cosas materiales; arquetipo que ilustra también los conocidos dichos de Heráclito sobre la lucha que gobierna la vida. Y la lucha de los personajes configura sobre todo un mundo de enemigos, más que de amigos.

Nada hay de platónico sino puras necesidades egoístas. El mayor mal de la obra es la condición de los personajes, que a través de sentencias, monólogos y acciones proyectan un cinismo universal donde no existe la nobleza espiritual. Falta algún personaje que contraste la bajeza de los que hay. Se aleja de la novela de caballerías y de la sentimental y de cualquier sentimiento aristocrático o elevado. Se da la vuelta al amor cortés. La lucha no es la de las novelas de caballería, lucha del bien contra el mal, sino que en *Celestina* cada personaje lucha con los demás y no confía verdaderamente en nadie; y lucha consigo mismo, siempre ante dilemas peligrosos.

Por último, Morros describe los criterios para su edición, planteando las diferencias entre la *Comedia* y la *Tragicomedia* y como, para él, deberían publicarse separadamente en vez de como pastiche. Tras comentar las ediciones y aportaciones bibliográficas más relevantes, nos dice que:

Nosotros hemos elegido como texto base la edición de Zaragoza (1507) cuyas lagunas y errores hemos completado y subsanado con la ayuda de Valencia (1514) y otras ediciones del siglo XVI, especialmente la de Salamanca (1570), sin olvidarnos de las tres ediciones de la *Comedia*. (LXXVII)

Describe los criterios para la transcripción del texto, modernizando solo aquello que no es de un gran interés filológico. Justifica así Bienvenido Morros su inclusión de notas a pie de página (indudablemente uno de los grandes aciertos de esta edición):

He intentado consignar, hasta donde me ha permitido la colección, las fuentes literarias que maneja Rojas (especialmente Petrarca, a quien en la mayoría de los casos traduce literalmente), explicar las numerosas alusiones a personajes históricos, legendarios y mitológicos, aclarar aspectos de la vida literaria de la época y recoger los tópicos literarios y médicos más difundidos en la literatura del siglo XV. El resultado no sólo es el fruto de la consulta de las valiosas ediciones que han salido del texto hasta la fecha (y de algunas de sus reseñas), sino el producto de un trabajo personal, en el que, tras largas conversaciones con el director de la colección, he intentado aportar nuevo material y explicación de pasajes que habían pasado desapercibidos a la crítica. (LXXIX)

Creo que hay que reconocerle al autor ese trabajo personal y la utilidad final de su edición.

Luis Miguel Vicente García

Universidad Autónoma de Madrid

Mitxelena, Itziar. *Algunas observaciones acerca del comienzo de "Celestina"*. Bilbao: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 1996.

ESTE estudio de Itziar Mitxelena parte de la adopción de una perspectiva poco explorada: analizar de manera independiente el carácter estilístico y la base ideológica de la obra del primitivo autor (PA) desgajándola de la continuación de Rojas. Con ello pretende poner sobre aviso de posibles interpretaciones monolíticas pues la obra del PA, denominada *Celestina Primitiva* (CP), es muy diferente de la *Tragicomedia* de Rojas de 1507 tomada como base de comparación (LC). Estas diferencias son perceptibles en aspectos como el espacio y el tiempo, el armazón retórico, la ideología y la construcción de personajes. A través de este método contrastivo entre CP y LC, Mitxelena intenta no sólo describir la especificidad de CP sino además revalorizar la importancia de la obra del primer autor. Para ello enfatiza la manera en que éste limita la continuación y cómo Rojas se ve obligado a seguir un estilo novedoso y una argumentación retórica que copia, según ella, de manera poco afortunada. Se debe a que el estilo y las intenciones del

segundo autor son diferentes al no estar tan centrado en la argumentación doctrinal.

El libro se articula en seis capítulos. Al primero, introducción en la que se plantea el enfoque y el método comparativo que va a seguir, le sigue un capítulo en el que la autora delimita la extensión de la incompleta CP. La investigadora cree que la huella del PA se extiende hasta dentro del segundo auto, pues la cohesión lógica y el estilo del PA se halla en la primera intervención de Sempronio en la continuación de LC. Este estilo contrasta con el carácter repetitivo y amplificador de Rojas que produce una trabazón lógica incoherente y la aparición de elementos superfluos dentro del discurso.

Una vez delimitada esta CP, los cuatro capítulos centrales investigan diferentes aspectos de la obra que contrastan con el tratamiento de LC. Así, el tercero inspecciona el método demarcativo de los espacios, muy preciso en el PA aunque no tanto en Rojas. El cuarto capítulo, el más importante, es una sosegada descripción de esta CP en la que se analiza la disposición de los personajes, la estructura retórica de los diálogos y el núcleo del carácter ideológico e intelectual de esta CP. La autora divide a efectos metodológicos esta obra en tres partes y analiza de manera pertinente y detallada el funcionamiento de diálogos muy diferentes entre sí. La tesis de este capítulo es que existe una tendencia a una homogeneidad retórica visible en tres extensos diálogos centrales que siguen el esquema lógico de la *oratio* y en el que las réplicas entre los dos personajes tienen como objetivo convencer al contrario. Estas piezas retóricas ponen de manifiesto, aparentemente, la inevitabilidad de los principios naturalistas del amor explicados por Sempronio y Celestina. Sin embargo, la autora demuestra con perspicacia cómo el razonamiento lógico de esta postura se desmorona al exagerarse malintencionadamente los argumentos. Es pues esta exageración, así como ciertas sentencias negativas que inciden en la amoralidad del comportamiento y en lo absurdo del razonamiento lógico naturalista, lo que convierte a la obra en una diatriba doctrinal antinaturalista que no se encuentra en Rojas.

El análisis de Mitxelena permite, junto a este importantísimo componente ideológico, percibir cómo esta diatriba se expone de manera morosa mediante diálogos que expanden una trama argumental relativamente sencilla y en los que se dan múltiples combinaciones de los personajes principales sin producirse nunca el desorden. Frente a Rojas, en el que el carácter de los personajes domina los diálogos, aquí, argumenta Mitxelena, los diálogos vienen determinados por la impronta retórica demostrativa y por la interdependencia de los personajes. Nos encontramos, por lo tanto con que la CP es una obra en la que “imperan el orden, la coherencia lógica y un fuerte contenido moral y doctrinal” (67).

En el breve capítulo quinto Mitxelena estudia el carácter del tiempo en la CP y postula que el desarrollo temporal dentro de la misma es lineal y sin interrupciones al ser casi consecutivas la primera y segunda escena. Afirma que existe una adaptación general entre diálogos y tiempo transcurrido y que predomina un cronotopo general cómico basado en la rapidez y la superficialidad. Este cronotopo queda interrumpido por los apartes retóricos estáticos que son necesarios para la exposición doctrinal que persigue. Plantea también que las adiciones de la Tragicomedia rompen de manera notable este esquema cronológico. El capítulo sexto establece unas interesantes conclusiones a partir de la descripción de los personajes de CP: la presencia en cada personaje de rasgos distintivos pero siempre denigratorios; la negatividad moral de todos ellos (incluido Pármeneo) y el universo cómico desde el que han de entenderse.

Esta comicidad impide cualquier tipo de trascendencia espiritual y subvierte los argumentos del naturalismo que ellos manejan. Asimismo es la comicidad lo que le permite al PA el distanciamiento de sus personajes y elaborar la lección moralizante contra un amor naturalista que sólo puede desembocar en lujuria y comportamientos antisociales y antiortodoxos. Las conclusiones del capítulo séptimo recogen de modo condensado todos los aspectos hasta aquí mencionados y sirven, además, para lanzar una hipótesis sobre el PA. En opinión de Mitxelena nos encontramos con un teólogo de cierta edad que desde la más estricta ortodoxia católica crítica, mediante la ridiculización, las ideas naturalistas del Tostado que circulaban por la universidad salmantina. A la par de este componente ideológico la autora subraya el papel innovador del PA en el plano lingüístico, pues utiliza un castellano flexible, moldeable y con multitud de registros.

La obra de esta investigadora es densa e innovadora pues propone a través de un análisis exhaustivo y riguroso una nueva visión sobre la CP. Mitxelena “rescata” esta obra de su continuación y analiza su valor en sí, demostrando convincentemente la peculiaridad respecto a LC en la construcción de personajes y en el tratamiento del tiempo. Caracteriza también con precisión el estilo del PA, de asombrosa originalidad estilística, y nos obliga a ver a dicho PA no tanto en su papel de continuador de una tradición sino como innovador. Por otro lado sirve para replantear también el carácter cómico de esta CP, que, lejos de ser una obra intrascendente y paródica, puede verse ahora como el arma que se utiliza para rebatir, mediante la exageración, las teorías naturalistas.

Esta obra queda anclada, por lo tanto, en el debate teórico amoroso de la universidad salmantina y refuerza la importancia del mismo en el desarrollo de la ficción sentimental. Por las limitaciones, Mitxelena no toca aspectos interesantes que pueden surgir de la aceptación de su tesis como por

ejemplo el engarce de esta teoría antinaturalista con la continuación de Rojas, marcada por unas intenciones diferentes, o el peso de este carácter doctrinal dentro de la carga ideológica del conjunto de la obra. Únicamente dos elementos oscurecen en parte esta interesante obra: los errores tipográficos y una compleja sintaxis que dificulta la lectura fluida del texto. A pesar de estas mínimas objeciones, el estudio de Mitxelena abre nuevas posibilidades para entender la difícil historia textual de *Celestina* y la trabazón de elementos tan heterogéneos como CP, la *Comedia* y sus adiciones tragicómicas.

Oscar Martín

University of Wisconsin-Madison

Celestina, A Tragic Musical Comedy. Adaptado por Brad Bond (Director) y Jason-Michael Fiske (Producer). The Producers Club II Theatre (22 de octubre hasta 6 de noviembre de 1999), Nueva York.

Los espectáculos de *Off-Broadway* siempre nos sorprenden con sus innovativas y a veces agresivas producciones, pero esta entretenida versión de la *Tragedia de Calisto y Melibea*, fruto de la imaginación de **Brad Bond** y **Jason-Michael Fiske**, nos sorprende aún más, por el económico uso del espacio, el poder de síntesis, la original traslación del asunto clásico y la asimilación del texto original al más auténtico *musical a la Broadway*.

La *Celestina* de Bond y Fiske mantiene la gracia, la inteligencia, la intensidad filosófica y espiritual de la obra de Fernando de Rojas, pero también ofrece una historia que incorpora los problemas más candentes del hombre urbano en los albores del fin del siglo: sexo, poder, clase social, promiscuidad, violencia y confrontaciones de índole genérica.

En esta producción dividida en dos actos encontramos toda una gama de sensaciones que van desde lo simplemente didáctico hasta el más común de los estereotipos. Abundan los manierismos, las ridiculizaciones, bromas de carácter homoerótico, y homenajes a la más significativa tradición histriónico-musical de ese exponente de la cursilería "de buen gusto" que es *musical* americano. Y todo esto, sin abandonar una decidida intención pedagógica que se manifiesta constantemente en la figura del profesor (interpretado por **Nelson R. Landrieu**) quien narra con la ayuda de Picasso y otros tesoros de la pintura ibérica, incluyendo grabados del texto original.

Como ya se ha expresado, la música de la puesta en escena se nutre de las melodías de *Broadway*. Las canciones fluctúan de un estado de ánimo a otro, también su calidad. "Women are Wicked" (interpretado por **Bryan Torrell**) por ejemplo, es una manera sintetizada y humorística de recobrar el sentido del texto original. Otros números musicales poseen ese sabor *bizetiano*, ese elemento arábigo-orientalista que alimenta a la música de la península y que el musical trata de captar para situarlo en un contexto más cercano al original, como es el caso de "The Incantation", entregado por **Sharon Carlson**. Otras canciones se acerca al rock como, por ejemplo, "Melibea/Honey", deliciosamente bailado y cantado por **Shari Berkowitz** y **Nicole Fenstad**. En este típico pastiche musical sentimos el elegante trabajo de reinterpretación y de adopción de Bond y Fiske, que incluso se apropia del estilo country como en "No More Words", cantado por el padre de Melibea (**Bob Heitman**).

Celestina posee todos los recursos y los paradigmas del *musical* en lo que se refiere a personajes y a estructura del espectáculo: el *opening*, los coros *vodeviles*, bailes, incursiones operísticas, baladas románticas, el uso de lo exótico, *reprise* (con una balada tristonca, con un mensaje de amor, esperanza y moraleja), y un *Grand finale* en el que danzan y cantan todos los actores. Y lo interesante es que no se pierde el sentido original de la *Tragicomedia*, por muchos condones, celulares y zapatos *Doc Martens* que anacrónica y simpáticamente se presentan para hacer acercar la obra a la actualidad.

Para muchos, *Celestina* es una obra sobre sexo y pasión, para otros un compendio de densas moralizaciones. Para los creadores de esta versión finisecular lo más importante es el mensaje de urgencia por disfrutar la vida a plenitud, por vivir el *aquí* y el *ahora*. Bond y Fiske han logrado filtrar lo que para algunos es esencial a la obra de Rojas: la dualidad sexual y moral de todos sus personajes. Los creadores han logrado transmitir la frágil castidad de Melibea, el velado lesbianismo entre la *puta vieja* y Areúsa, y el innuendo homoerótico entre Calisto y sus sirvientes.

Sin lugar a dudas, estamos en presencia de una *Celestina* que muestra al público la complejidad psicológica de los personajes de la comedia, pero a la vez es capaz de entretener con sus canciones, bailes y expresiones llenas de humor, *sex-appeal* y contemporaneidad.

Raul E. Romero

City College of New York-Graduate Center

International Medieval Congress held at the University of Leeds (12-15 July 1999)

Louise Haywood (St. Andrews Univ.) and Connie Scarborough (Univ. of Cincinnati), organized two sessions to commemorate the 500th anniversary of the publication of the Burgos 1499 *Comedia de Calisto y Melibea*. Following are synopses of the papers.

500 Years of Celestina I

Thursday 15 July 1999: 9:00-10:30

Moderator: *Dorothy S. Severin*, University of Liverpool

1. *Eukene Lacarra Lanz*, Univ. del País Vasco. "Los discursos de vituperio y alabanza de la mujer en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*."

Lacarra focused on the theme of love, treated as a psychosomatic condition in *Celestina*, especially with regard to Calisto. She cites both Latin and Arabic treatises concerning love sickness which refer to love as a kind of malfunction or ocular pathology whereby the mere sight of the beloved overwhelms the lover with fantasies and images. These fantasies crowd out all other mental images and the lover's interior life is reduced to one image, a condition which theorists associated with a death a spirit. Various remedies were prescribed for the relief of the depression associated with this condition--among these were potions, baths, music and poetry.

Prof. Lacarra especially emphasizes the recourse to poetry as a cure, i.e., the written or spoken word, as curative agent. When Calisto first appears, he seems a perfect example of one suffering from lovesickness — he retires to his room, he verbally abuses his servants, and suffers other signs of the depression and frustration which accompany one suffering from unrequited love. Calisto also manifests the symptom of impatience, as Celestina points out on more than one occasion.

Before his first encounter with Melibea Calisto is nervous, moody, and distressed. His cure is only effectuated after his possession of Melibea. Lacarra points out an importance difference in the way Calisto's obsession with Melibea is treated in the *Comedia* as opposed to the *Tragicomedia*. In the former, after the deaths of Celestina, Sempronio, and Parmeno, Calisto, in order to protect his *fama*, suggests feigning his absence during the time of the deaths so that he can in no way be associated with them and can continue to pursue his affair with Melibea.

In the latter version, Calisto mentions feigning an absence or acting as if he is mad in order to continue seeing Melibea. Calisto's ruse of lunacy is not far-fetched, according to Lacarra, considering the state to which his lovesickness had reduced him. But, and perhaps more importantly, Lacarra notes that once Calisto has had sex with Melibea, and with the expectation of

continuing to have relations with her, his central preoccupation changes from one of love to his honor.

His chief concern after the deaths of the alcahueta and his servants is that the events will damage his *fama* if he is any way associated with their sordid and tragic deaths. Lacarra focuses on the lovers' encounter in Act 19 of the *Tragicomedia* as an example of Calisto's insistence on sex with Melibea, what the speaker calls Calisto's "desordenado apetito." For Lacarra, Calisto's death in the *Tragicomedia* is rendered all the more comic because he dies as a result of his continuing need to feed his sexual appetite not, as in the *Comedia*, after the first, virginal encounter with his lover.

2. *Eloísa Palafox*, Washington Univ. in St. Louis: "De plumas, plumíferos y otros seres alados: Trayectoria y enigmas de una metáfora polifacética de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*."

Palafox's paper centers on the role of language within the *Tragicomedia*, especially with regard to the presence of knowledge and the metaphors used to describe knowledge. She concentrates on four such metaphors, all involving winged-creatures--the bat, the bee, the flying act, and the swan. The bat is mentioned in Acts 3 as part of Celestina's conjuring of the devil, specifically in the form of a paper written in bat's blood. The red letters and their association with written knowledge combined with the symbolic value of writing with blood from an animal often associated with delinquent activities (malfeasance), add symbolic weight to Celestina's use of the knowledge of evil.

The second metaphor treated by Palafox, the bee, has both positive and negative symbolic connotations with regard to knowledge. For example, the bee is positively associated with hard work and when Pármeno describes Celestina as "cargada como abeja," he not only implies that she is diligent in her job as alcahueta but also in her ability to use knowledge and language effectively. The bee is also associated with the traditional that its honey is of celestial origin. This metaphorical significance may indeed be associated with the origin of Celestina's name.

The third animal treated by Palafox is the flying ant. It is mentioned in the *versos acrósticos* and is associated with loss, especially that which occurs from a lack of precaution. Moreover, the ant's ability to fly is related to a desire for glory, power and also of knowledge. And since one can see the victims of love, as portrayed in the *Tragicomedia*, as participants in ill-advised 'flights' in pursuit of their desires, the implications of the flying ant metaphor are evident.

Palafox's last metaphor involves the swan. The swan is mentioned only once in the *Tragicomedia*, in Act 19. The swan is said to sing its sweet song when it is closest to death and Melibea applies this attribute to herself

as she happily goes to meet her death upon learning of the fatal accident of her lover. This happiness at the approach of death, as associated with the image of the swan, stands in stark contract to Calisto's death, which occurs as a pure accident. All these images of winged animals are, in one form or another, associated with knowledge as a moral virtue and, according to Palafox, the metaphorical use of these animals accentuates the distortion of this type of knowledge on the part of the characters in the *Tragicomedia*.

3. *Louise M. Haywood*, St. Andrews Univ.: "Mourning and Magic Words in the *Tragicomedia*."

Haywood points out that Erna Berndt decades ago commented on the presence of death in all the conversations between characters in the *Tragicomedia*. Severin has also studied the ironic foreshadowing of death throughout the work as part of its novelistic discourse. Haywood observes that, while much critical attention has been paid to Pleberio's lament in act 21, his is, in fact, only one of many laments throughout the *Tragicomedia*. Haywood concentrates specifically on female-voice laments in the work.

Her research reveals that female voice laments tend to focus on the nature of the relationship between the speaker and the deceased instead of recounting the deeds of the deceased as often in occurs in male-voice laments. However, in the *Tragicomedia*, there is within the corpus of female laments a good deal of variety. As examples she refers specifically to the laments of Elicia and Areúsa in response to the deaths of Celestina, Sempronio, and Pármeno. Elicia's use of mourning garb is a traditional response to grief. Likewise her expressions of anger and extreme emotion may be considered traditional. In her lament, she also praises Celestina and bewails the lose of worldly goods, an allusion which foreshadows a point later emphasized by Areúsa in her lament.

Elicia curses the agents of death, seeing Calisto and Melibea as responsible. The garden which had symbolized the lovers' union is thus transformed in Elicia's speech in a lover's hell, recalling the motif of the blasted landscape. Areúsa interrupts Elicia's lament and mourns, above all, the lose of earthly pleasure. In contrast to Elicia, Areúsa quickly becomes stoic in her response and finds the strength to comfort Elicia; she too alludes to financial necessity in her reply to the deaths, a topic which had been foreshadowed in Elicia's speech. Moreover, while Elicia and Melibea both use conventional language in their laments, especially regarding the description of a locus amoenus, the readers are actually defrauded.

Negative metaphoric connotations surround this image and, according to Haywood, are activated by the curse which formed part of Elicia's lament. The words in her lament have actually taken on magical properties and imply diabolic intervention. In fact, the curse embedded in Elicia's lament is the last of three uttered by her in the work. In the first act she curses Sempronio;

later, immediately before Celestina's death she curses Sempronio and Parmeno; and, thirdly, as we have seen, she curses the noble lovers in her lament.

500 Years of Celestina II

Thursday 15 July 1999: 11:15-12:45

Moderator: *Louise M. Haywood*, St. Andrews University

1. **Dorothy S. Severin**, Univ. of Liverpool: "Pármeno, Lazarillo and the *novelas ejemplares*."

Severin studies the figure of Pármeno in the *Tragicomedia* as a prototype of the pícaro, as represented in *Lazarillo*, *Rinconete y Cortadillo*, and other works of this genre. For example, the earliest memories recounted by both Pármeno and Lazarillo are of child abuse. She specifically points out how the mothers of both Lazarillo and Pármeno hand their sons over to others — in the case of Lazarillo to his first *amo* and in the case of Pármeno, his mother Claudina, the mentor of Celestina, to the alcahueta.

Parallels between other pícaros and Pármeno include the well-spokenness that Rinconete and Cortadillo share with Calisto's servant. Pármeno, in this respect, contrasts with Lazarillo. Similarly Rinconete and Cortadillo, unlike Lazarillo, quickly leave the road and occupy the interior space of the thieves' den. Pármeno, similarly, circulates in the interior spaces of Calisto's and Celestina's homes. Also, a gold chain figures in both the *Tragicomedia* and in *Rinconete and Cortadillo*.

Severin also draws relationship between the presentation of Pármeno and picaresque elements in *Don Quijote*. Both involve the theme of the pícaro displaced and humor replaces the lawlessness which figures prominently in most picaresque works. Also, Pármeno, like Don Quijote, accepts his death in the end, whereas, characters such as Lazarillo and Celestina fight against it until the last moment. Severin emphasizes, through numerous examples the confluence of characteristics of the pícaro with the those of Pármeno in the *Tragicomedia*.

2. **Connie L. Scarborough**, Univ. of Cincinnati: "La avaricia como primer motor en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*."

Scarborough deals with the themes of avarice and self-interest as the prime motivations for the actions of all the characters of the *Tragicomedia*. Her definition of avarice includes not only the single-minded pursuit of material gain, as is obviously the case with Celestina and her dealings with Calisto, but the similar pursuit of sexual possession, as in the case of Calisto, or the case of job security and financial reward, as in the case of Sempronio.

and Pármeno. She argues against the interpretation of Pármeno as a character who undergoes a moral change.

She agrees with other critics, especially Fraker, who have argued that Pármeno's initial warnings to his master against Celestina are based on self-interest, i.e. the desire to maintain himself in his salaried job in a noble household. She does not see him motivated by any genuine interest in Calisto's welfare. She also emphasizes that the servants' violent murder of Celestina stems largely from an overwhelming sense of greed and envy engendered by their master's generosity to the alcahueta and his lack of rewards to them. Moreover, Melibea singularly pursues her desire for Calisto, rejecting any reminder of her duties to her family or concerns for her fama.

Even Pleberio, in his final lament after his daughter's suicide, emphasizes his own grief and presents himself as the victim in the tragic suicide of her child. The prevailing tone of avarice actually plays an indispensable role in the tragic outcome envisioned by the work's author(s).

3. *Andrew Beresford*, Univ. of Durham: "Saints and Sanctity in *Celestina*."

Beresford discusses Sempronio's allusion to Bernard in his diatribe against women and argues that the reference in his speech is to Bernard of Cabrera rather than Bernard de Clairvaux, as argued by some other critics. He points out that Sempronio's arguments are bookish, i.e. he relies on stereotypes and really does not insert any of his own ideas. For example, he mentions Solomon, Seneca and Aristotle — all considered misogynists in Spanish medieval literature — in his tirade on the unworthiness of women.

It is precisely his inclusion of Bernard as an authority that Beresford finds more problematic. Bernard de Cabrera was an Aragonese courtier of the fifteenth century who incurred the king's wrath, was incarcerated in a tower, and later humiliated during his imprisonment when his lover betrayed him and left him on display, for all to see, in nothing but his underclothes. Bernard de Cabrera is mentioned in the *Corbacho* but there is no evidence that the nobleman was known as a misogynist.

In contrast to the sketchy details we have about Bernard de Cabrera and the scant mention of him in other works of literature, the allusions to Bernard de Clairvaux are numerous in medieval Spanish literature, especially references to his teachings on the Virgin Mary. In his writings, Bernard of Clairvaux is scornful of women and their lasciviousness, in his sermons identifying women with Eve and the temptations and the flesh. The task of analyzing Sempronio's references in his speech against women is especially complicated because, according to Beresford, the servant's tirade is essentially confused. His effort to demonstrate his intellectualism is a complete failure and he interweaves without internal logic a number of references and themes.

Further complicating the picture is that fact that Calisto hears only what he wants to hear from Sempronio's speech. Rather than interpreting it as a misogynist litany, he hears it as a lament for love's victims, among whose company the nobleman considers himself. He personalizes Sempronio's diatribe and, as a result, neither *emisor* nor *receptor* is in complete control of the interchange.

Connie Scarborough

University of Cincinnati



Suplicando a Celestina. A. Gelabert.



Pleberio, Alisa. Maurice L'Hoir (1943).

VIGÉSIMO TERCER SUPLEMENTO BIBLIOGRÁFICO

Joseph T. Snow
Michigan State University

Quisiera dar las gracias a las siguientes personas por haberme o facilitado copias de, o datos sobre, unas de las entradas de este suplemento: H. Sharrer, R. Utt, A. Calderone, G. Illades Aguiar, M. I. Aboal, A. Gimber, R. Beltrán, A. Deyermond, J. Benito de Lucas, C. Parrilla, O. Di Camillo, I. Wolf, A. Gargano, J. Martín-Aragón, I. Michelena, F. Requena, F. Rojas, L. Rouhi, A. Rodríguez Jiménez, B. Taylor, S. Ríos, F. J. Lobera, y C. Wasick. Que conste: este suplemento extiende mi bibliografía del año 1985 [*Celestina* by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985*, publicado en Madison, Wisconsin por la Hispanic Seminary of Medieval Studies, y hoy agotada]. Una nueva versión ya emprendida cubrirá los años 1899-1999.

1083. ABOAL SANJURJO, María Isabel. "La recreación del mito en el teatro de Alfonso Sastre: *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*." Tesina de licenciatura, noviembre de 1988. Director: Mariano de Paco.

Se trata de una traducción al escenario moderno y un nuevo contexto cultural para *Celestina*. Unos temas son: el equiparar el amor con la muerte, la oposición de personalidades, y el mito de Celestina para con todos los que la rodean.

1084. ALONSO, Eduardo. "Celestinas, pócimas y filtros de amor: Calisto, Melibea y una puta vieja." *Leer* 25, no. 103 (junio 1999), 94-95 (ilustrado).

Dos páginas escritas para caracterizar escuetamente a Rojas, su tiempo y su obra para un público lector popular.

1085. AMESTOY, Ignacio. "Celos y amor de una obra pionera" (*El mundo*, 19 mayo 1999), pág. 66.

Aquí publicado aparte, tenemos el prólogo a la edición para lectores de este diario (ver 1174, abajo). El título tiene poco que ver con el contenido.

1086. AMOROS, Andrés. "El llanto de un padre (Fernando de Rojas. *La Celestina*)," en su *Momentos mágicos en la literatura* (Col. Literatura y Sociedad 65, Madrid: Castalia, 1999), 189-201.

Una lectura (en la sección, «La muerte») de los temas del planto de Pleberio que quiere establecer vínculos con actitudes análogas en otras obras de la literatura universal.

1087. ARDILA, John G. "Una traducción 'políticamente correcta': *Celestina* en la Inglaterra puritana." *Celestinesca* 22.2 (1998), 33-48.

Se trata de la traducción inglesa de James Mabbe (1631) y cómo la adecuó a un público lector escrupuloso y puritano. Ilustrado con ejemplos en varias categorías de transformaciones del texto original.

1088. BALCELLS, J. M. "Los poetas de este siglo," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 29 (ilustrado).

La influencia de *Celestina* en poetas del siglo XX, en composiciones de Julián Andúgar (1959), Manuel Mantero (1974-1975; 1988²), M^a Victoria Atencia (1980), J. Benito de Lucas (1983), Antonio Piedra (1986), José Hierro (1998) y Rafael Ballesteros (1999).

1089. BELTRÁN, Rafael, "Cuatro escenas de comedia en *La Celestina* y la celestinesca: filiación genérica de la acción dramática," en *Bulletí de la Societat Castellonenca de Cultura* 74 (enero-junio 1998) [= *Cultura i humanisme en les lletres hispàniques* (s. XV-XVI), ed. G. Colón & Ll. Gimeno], 213-234.

Tiene un efecto de crear género la comedia latina, *Pamphilus*, para obras posteriores (*Libro de buen amor*, *Corbacho*, *Celestina*, *Comedia Serafina*, *Penitencia de amor*, *Segunda Celestina*, etc.). Los ejemplos aducidos enriquecen cuatro situaciones dramáticas: las reacciones del amante y la amante en el primer encuentro; el obstáculo de la madre; la exploración del cuerpo en la cama; y el encuentro amoroso final.

1090. BENITEZ, R. J. "Su contemporaneidad," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 36-37 (ilustrado).

Un hijo de conversos, al pintar cínicamente el lado oscuro de las glorias españolas finiseculares en su *Celestina*, logra crear un retrato de las pasiones desnudas universales que siguen vigentes en nuestra época.

1091. BENITO DE LUCAS, Joaquín. *Antinomia (poemas 1975-1981)*. S. 1: Asociación Cultural La Celestina V Centenario, 1999. 120 pp.

Nueva edición del poemario de 1983 hecha para el V Centenario con un prólogo por N. Salvador Miguel e ilustraciones de Teo Puebla. Recreación en 36 poemas de importantes hitos del diálogo amoroso (Celestina-Melibea-Calisto).

1092. BLANCO AMOR, Eduardo. "Un refaixo pra Celestina: farsa de tema terxiversado." Adaptación e dramaturxia de Antonio Francisco Simón. Col. Centro Dramático Galego, Santiago de Compostela: IGAEM, 1993. 160 págs. Ilustrado.

El texto de la representación (original en español) traducido al gallego (75-150) con 8 fotos (blanco y negro) de los ensayos (153-160) y varias más de la escenografía y figurines (a todo color, 15-28). En 31-34 figura la música de Michel Canadá compuesta para la representación. Luis Pérez Rodríguez aporta un estudio, "Eduardo Blanco Amor y o teatro popular" (43-73) que incluye interesantes observaciones a esta obra. La capa del libro lleva reproducido el cartel diseñado por el director, Antonio F. Simón. Aparte de las ilustraciones aquí, se encuentran cuatro de color de la representación misma en *1984-1994 Dez Anos do Centro Dramático Galego* (Santiago de Compostela: IGAEM, 1995), págs. 150-153.

1093. BLAY MANZANERA, Vicenta, y D. S. SEVERIN. *Animals in Celestina*, PMHRS 19, London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 1999. 48 pp.

Una presentación de los animales es *Celestina*, acto por acto (incluyendo los pre- y posliminarios), con un Registro alfabético y una bibliografía de estudios sobre estos animales.

1094. BOTTA, Patrizia. "Un 'best-seller' del Siglo de Oro." *La Voz de Galicia*. secc. «Culturas» (27 abril, 1999), 7.

Buen resumen de las ediciones (lugares, fechas), continuaciones, imitaciones y traducciones del s. XVI en una demostración del estado de 'best-seller' de *Celestina*.

1095. _____. "«...y nuevamente añadido el *Auto de Traso* y sus compañeros». *Ínsula*, no. 633 (sept. 1999), 9-11 (ilustrado).

Sobre las menciones de 'Traso el coxo' en la *Tragicomedia* a la confección de un auto aparte (ed. Toledo 1526): he aquí unas observaciones a la onomástica usada para sus personajes, a su lenguaje y ajustes/desajustes con la obra original y, al final, la poca cabida del *Auto* en la tradición editorial.

1096. _____. "El texto de la *Celestina* en la edición de Valencia, 1514," en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica* (Valencia: Inst. Alfons el Magnànim, 1999), 17-29.

Valora la importancia de las ediciones valencianas, y de las de Juan Joffre en particular (1514, 1518), y pormenoriza la participación del humanista Alonso de Proaza como corrector, no sólo de estas ediciones sino, probablemente, de otra (la "perdida" de Salamanca 1500, haya sido *Comedia* o *Tragicomedia*).

1097. BRIESEMEISTER, Dietrich. "La *Celestina* latina. Comentario y versión humanista de Kaspar von Barth (1587-1658)," en *Teatro español del Siglo de Oro*, ed. Chr. Strosetzki (Frankfurt/Main: Vervuert, 1998), 61-67. (*)

1098. BROCATO, Linde M. "'Tened por espejo su fin': Mapping Gender and Sex in Fifteenth- and Sixteenth-Century Spain," en *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, ed. J. Blackmore & G. S. Hutcheson (Durham; London: Duke UP, 1999), 325-365.

Lectura y análisis de tres obras que reflejan preocupaciones con género y sexo: *Laberinto de Fortuna* (Mena), *Celestina* (Rojas), y el anónimo *Carajicomedia*. Es el laberinto urbano e inmoral que centra *Celestina* y su presentación de la mujer y el comercio sexual como fuentes de los males sociales. En *Celestina* estamos metidos en ese mundo, mientras Mena se mantiene algo distante.

1099. CALDERONE, Antonietta. "Melibea no quiere ser mujer: Un testo in piu nella «Celestinesca» contemporanea." *Magisterium* (Messina) 1 (1997), 793-840.

Una extensa indagación en las fuentes utilizadas por Juan Carlos Arce en su novela de 1991, *Melibea no quiere ser mujer*. El estudio de Gilman (*La España de Fernando de Rojas*) es una parte, la *Tragicomedia* otra parte, y la creatividad de Arce la tercera que, en su conjunto, ingenian la historia cuyo sorprendente protagonista es el mismo Fernando de Rojas.

1100. CANET, José Luis. "La filosofía moral y la *Celestina*." *Ínsula*, no. 633 (sept. 1999), 22-24 (ilustrado).

La ética, o filosofía moral, que domina en *Celestina* desde las declaraciones de los materiales preliminares se toman muy en serio en esta exposición del texto celestinesco. Todas las normas transgredidas voluntariamente por los personajes (se enfoca aquí más en los amantes) reciben su merecido castigo "civil y religioso."

1101. _____. "Alonso de Proaza," en *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Valencia, Juan Joffre, 1514). *Estudios y edición paleográfica* (Valencia: Inst. Alfons el Magnànim, 1999), 31-38.

La carrera intelectual del humanista-lulista, Proaza, y sus actividades de corrector y, posiblemente, editor, de algunas *Celestinas*.

1102. _____. "El impresor valenciano Juan Joffre," en *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Valencia, Juan Joffre, 1514). *Estudios y edición paleográfica* (Valencia: Inst. Alfons el Magnànim, 1999), 39-52.

Datos bio-bibliográficos sobre el impresor valenciano de dos *Celestinas* (1514, 1518).

1103. CASARIEGO CORDOBA, Martín. "El primer amor (*La Celestina*, *Romeo y Julieta*, *El diablo en el cuerpo*, *El sueño de los héroes*)," en su *El amor y la literatura* (Madrid: Anaya, 1999), 33-44.

Señala muy a la ligera el paralelo entre Calisto-Melibea y Hero-Leandro, el lenguaje descarnado, el amor como caza y como religión, y el amor trágico (tentativamente atribuido al estado de converso de Rojas).

1104. CHERCHI, Paolo, & J. T. SNOW. "Cornelius Agrippa and *Celestina*." *Celestinesca* 22.2 (Otoño 1998), 61-67.

Demuestra Agrippa en su *De incertitudine* (1530, pero escrito antes) un claro conocimiento del texto de la *Tragicomedia*. Y coloca la obra al lado de obras del mundo clásico, aumentando su fama. De Agrippa pasa directamente sus comentarios a *Celestina* a textos en italiano, francés, español e inglés.

1105. CONDE, Luis. "Celestinas, pócimas y filtros de amor: dietario de brebajes y conjuros," *Leer* 25, no. 103 (junio 1999), 90-92.

Celestina como una *medium* más en la consecución del deseo erótico, una línea que se inicia en la Biblia y se extiende a Laura Esquivel y Viagra.

1106. CUESTA, M. L. "Los lazos familiares," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 24-25 (ilustrado).

Recopila la terminología referida a parentesco en *Celestina* y establece dos conclusiones: el eje de la obra es Celestina, y las falsas relaciones familiares se superponen a las auténticas.

1107. DEYERMOND, Alan. "Motivación sencilla y motivación doble en la *Celestina*." *Ínsula*, no. 633 (sept. 1999), 13-15 (ilustrado).

Defiende, primero, el papel *activo* de la brujería en la trama de *Celestina*. Luego, apunta las múltiples motivaciones (1) en la transformación de Pármeno, (2) en tanto Pármeno como en Sempronio para el asesinato de Celestina y (3) en Pleberio al querer — y dotar con herencia — a su hija.

1108. DiCAMILLO, Ottavio. "Ética humanística y libertinaje," en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina* (Salamanca: Universidad, 1999), 69-82.

Sugiere, limitándose al primer auto, la presencia en *Celestina* de un libre pensamiento material que delata huellas de los sistemas éticos paganos discutidos entre humanistas del s. XV, en los nuevos valores defendidos por Celestina (casi todos temas aparecidos en Lorenzo Valla, *De vero falsoque bono*), en el discurso anti-autoritario, en la 'devoción exterior' que señala un camino divergente del de la certidumbre dogmática defendida por las instituciones oficiales. En fin, un epicureísmo renovado por los humanistas del s. XV.

1109. DIEZ BORQUE, J. M. "Fuente de inspiración en los siglos de Oro." *La aventura de la Historia*, 1.12 (oct. 1999), 68-71 (ilustrado).

Un breve recorrido por las letras de los siglos XVI y XVII (autores, títulos, citas) con el propósito de sugerir la canonicidad de *Celestina* desde casi su primera publicación.

1110. DIEZ DE REVENGA, F. J. "'Todo por vivir,'" en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 27-28 (ilustrado).

Es un comentario al extenso poema de Jorge Guillén, «Huerto de Melibea» (1954), notando que sus posibilidades dramáticas fueron realizadas por César Oliva (Murcia, 1993).

1111. DUESO, José (ed.). *La rebotica de la madre Celestina*. San Sebastián: Roger, 1998.

Título engañoso; la obra de Rojas no tiene nada que ver.

1112. ECHEGOYEN, Regina N. "*La Celestina*: su función intertextual en *Terra Nostra*." *Nueva Revista del Pacífico* (Chile), nos. 33-36 (1988-1991), 243-250.

Tiene dos funciones la figura de Celestina (personaje y obra) en la novela de Carlos Fuentes: remitirnos al contexto medieval (como texto) y recordar y repetir el pasado (como personaje).

1113. ENGLAND, John. "'Testigos de mi gloria': Calisto's Bestial Behavior." *La corónica* 28.2 (Spring 2000), 91-100.

A la luz de ideas medievales negativas sobre el exhibicionismo (Agustín, Llull, Juan Ruiz), se presenta nuevamente la declaración de Calisto (acto XIX): "Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria." En la versión *Comedia*, su comportamiento está casi inmediatamente castigado con su muerte, efecto diluido en la *Tragicomedia*.

1114. ESCUDERO, Juan M. "La expresión «comedor/comendador de huevos asados» en la *Celestina*. Nuevos asedios interpretativos." *Rivista de Filologia e Letterature Ispaniche* 1 (1998), 197-201.

Revisa las aportaciones al esclarecimiento del pasaje traídas a colación por Gillet, Goldman, Garci-Gómez, Kish & Ritzenhoff, Marciales y Fernández Rivera, a los cuales añade un pasaje nunca citado (de Juan

de Otálora en su *Coloquios de Palatino y Pinciano*) que pretende explicar mejor el sentido contextual: hace que Pármeno admire el cornudo paciente que tenía que haber sido el marido de Celestina al yuxtaponer lo dicho con esto: «¿Qué quieres más? Sino que si una piedra topa con otra, luego suena: ¡puta vieja!». Es decir, es para dar risa.

1115. FERNÁNDEZ, Sergio. "La comunicación del bien," en su *Figuras españolas del Renacimiento y el Barroco* (México: UNAM, 1996), 23-30. (*)

1116. FLORES CERVANTES, Marcela. "Individuación de la entidad en los orígenes de *leísmo*, *laísmo* y *loísmo*," en *Cambios diacrónicos en el español*, ed. C. Company (Publicaciones de *Medievalia*, 15, México: UNAM, 1997), 33-63.

Se estudian estos tres fenómenos en contextos diacrónicos — el *Cid*, la *General estoria* y *Celestina* — a la luz de tres binomos: masculino-femenino, animado-inanimado y singular-plural.

1117. FRADEJAS, José. "Cinco siglos de historia," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 4-5 ((ilustrado).

Acercamiento general a la trama y los personajes, y de su presencia posterior en las letras españolas.

1118. GARCÍA-FUENTES, Enrique. "Enigmas y soluciones," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 8-9 ((ilustrado).

Breves observaciones a los problemas de autoría, la raza del autor, y el género de la obra. No se ofrecen "soluciones" a ellos.

1119. GARCIA MONTERO, Luis. Ver 1186.

1120. GARCÍA-SABELL, Domingo. "O segredo de Celestina." *La Voz de Galicia*, secc. «Culturas» (27 abril 1999), 5.

La ventaja de la alcahueta, su 'secreto', es su cabeza fría, sus 'intelectuales ojos'. Y en este secreto reside su gran humanidad.

1121. GARGANO, Antonio. "'Son joi celar': Segretezza d'amore e desiderio d'esibizione nella *Celestina*." *Rivista de Filologia e Letterature Ispaniche* 1 (1998), 9-46.

Compara y contrasta, con mucha documentación, dos casos del "deseo de exhibición" en *Celestina*: el de Calisto quien — en cuatro ocasiones — quiere que otros sepan de sus amoríos con Melibea y así comete una gran infracción contra la más seria ley del amor cortés (celar o mantener la relación en el secreto más absoluto) y el de Pármeno con Areúsa que el criado quiere compartir (según el modelo del deleite que le había mostrado Celestina en el primer auto) y hablarlo con otro (auto VIII). La distinción de clases y códigos permite que veamos que la intencionalidad textual ha sido de provocar la risa en el caso de Calisto, subrayando la naturaleza paródica de su caracterización.

1122. GARRANDES, Alberto. "Los divinos excesos," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 18 (ilustrado).

Rojas como visionario, intérprete del espíritu de una nueva época, precursor del barroco.

1123. GERLI, E. Michael. "Dismembering the Body Politic: Vile Bodies and Sexual Underworlds in *Celestina*," en *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, ed. J. Blackmore & G. S. Hutcheson (Durham; London: Duke UP, 1999), 369-393.

Centrado en el discurso doble (Elicia y Areúsa) de condena a Melibea, su cuerpo y todo lo que ella representa en el auto IX de *Celestina*, el autor medita en el discurso como subtexto para una fuerte crítica ideológica al contaminado cuerpo político-moral que ostentaba la sociedad finisecular que da vida y coherencia a esta obra.

1124. GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. *La prole de Celestina*. Spain: Ed. Colibrí, 1999.

Traducción española de su *Celestina's Brood* (1993), con una introducción especial a esta edición. El ensayo sobre *Celestina* se encuentra en las págs. 19-57.

a. *El País* (11 dic. 1999), "Babelia," p. 12, C. G. G.;

1125. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, María Jesús, "Sobre la motivación semántica de las expresiones pleonásticas de movimiento: *Subir arriba, bajar abajo, entrar adentro y salir afuera*," en *Cambios diacrónicos en el español*, ed. C. Company (Publicaciones de *Medievalia*, 15, México: UNAM, 1997), 123-141.

Varios ejemplos de estas expresiones en *Celestina*, entre otras obras de la Edad Media española, nos ayudan a ver que la presencia de la meta de la acción hace que en estos contextos las expresiones no son verdaderamente redundantes porque identifican —esquemáticamente— los espacios de las acciones.

1126. GOYTISOLO, Juan. "Un universo de ruido y furia." *El País* (17 abril 1999), 38-39.

Herederero de Castro y Gilman, Goytisolo ve la clave del desabrido ataque que hay en *Celestina* contra los códigos y convenciones sociales de la época (demasiado ocupados con el materialismo y poder) al destacar la psicología de un judeo-converso que vive desviviéndose, y que proyecta sus tensiones existenciales sobre su creación literaria.

1127. _____. "Celebrating the 500th Anniversary of Spanish Literature's Most Audacious and Subversive Work," *Los Angeles Times* (June 20), 8-9 (Book Review Section).

Una traducción de Peter Bush al inglés de la entrada 1126.

1128. HAMILTON, Michelle M. "Celestina and the Daughters of Lilith." *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool) 75 (1998), 153-172.

Traza muchos casos análogos entre las alcahuetas de diversos textos hebreos y árabes y su reflejo en *Celestina* (tipos, actividades, características, comportamientos). Luego pretende descubrir en la alcahueta española ecos de la figura negativa, diabólica, de Lilith (la primera mujer de Adán), ecos que luego pasan, según la autora, a Melibea a la medida que ésta evoluciona en el texto.

1129. HERMENEGILDO, Alberto. "Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico," en *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, ed. L. T. González del Valle & J. Bueno (Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991), 121-131.

Sin hablar de género, presenta en líneas generales el caso para la "inimitable teatralidad" del texto de la *Celestina* original. En su análisis de las marcas de teatralidad del primer auto [publicado en *Incipit* 11 [1991], 127-151], demuestra que el diálogo celestinesco está lleno de signos portadores de su potencialidad teatral.

1130. HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, F. J. "El coloquio en el s. XVI: cortesía, tratamiento y vocativos en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva," en *Oralia. Análisis del discurso oral* 2 (1999), 221-239. (*)

1131. ILLADES AGUIAR, Gustavo. *'La Celestina' en el taller salmantino*. Publicaciones Medievalia 21, México: UNAM, 1999. Rústica, 163pp.

Libro que va a provocar mucha discusión. Amplía, usando conceptos de diálogo encontrados en Gilman y Bajtín, la noción del taller de pintores para describir un taller de estudiantes-autores conversos en Salamanca, de cuyo gran diálogo surge el texto celestinesco, tan marcado por sus múltiples dialogismos. Aunque supone que otros miembros del "taller" podrían haber incluido a Luis de Lucena y el bachiller Sanabria, este estudio presenta el *diálogo* entre *Celestina* y varios libros de Francisco de Villalobos, contemporáneo de Rojas: *Sumario de la medicina*, *Sentencias* y su traducción del *Anfitrión*. Interesantes discusiones del género, de su último sentido y de la pluriautoría.

1132. INFANTES, Víctor. "Viejas y nuevas ediciones," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 3.

Nota la aparición en 1999 de tres ediciones facsimilares (Burgos 1499; Valencia 1514; Zaragoza 1507) de *Celestina*, pero da énfasis particular a Zaragoza 1507 por ser de un ejemplar completo, desconocido hasta su adquisición en 1998, y por ser un volumen facticio (la *Tragicomedia* encuadrada con otras tres obras en pliegos sueltos).

1133. IZQUIERDO-VALLADARES, R. "El tópico del 'carpe diem' en la *Celestina* y en la *Comedia Thebaida*." *Revista de Folklore*, no. 223 (1999), 9-19.

Una reseña de la literatura reciente sobre el tema que pasa revista de — entre otras cosas — el libro de D. Hartunian (1992) sobre *Celestina* y el «carpe diem».

1134. LACARRA LANZ, Eukene. "Los dichos 'lascivos' en *La Celestina*." *La Voz de Galicia*, secc. «Culturas» (27 abril 1999), 6.

Ilustra con citas explicadas la comicidad a lo vivo de *Celestina* y, de paso, algunas de las expresiones de doble sentido (p. ej., el uso de 'andar' para el acto sexual).

1135. _____. "Calisto y el *amor hereos*." *Ínsula*, no. 633 (sept. 1999), 20-22 (ilustrado).

Análisis de la 'enfermedad' de Calisto (causas, síntomas, curas) con vistas a determinar si la condena del *desordenado apetito* del *incipit* de la obra es consecuente con las acciones en el texto. Lo es.

1136. _____. "El mundo prostibulario," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 11-12 (ilustrado).

Recreación del ambiente urbano y bullicioso de *Celestina*. En este ambiente no hay nadie cuya actuación y cuyo destino no se vea afectado por el mundo prostibulario regentado por la alcahueta — como realización de los mensaje de los paratextos preliminares del texto.

1137. LAGO, Natalia. "La gran seductora del teatro más universal". *El mundo* (19 de mayo 1999), pág. 67.

Recuerda unas *Celestinas* españolas en teatro y ballet desde 1941 hasta 1999.

1138. LIE, Nadia. "The Author as Hymen. Fernando de Rojas' *La Celestina* Between Stephen Gilman and Michel Foucault," en *Critical Self-Fashioning: Stephen Greenblatt and the New Historicism*, ed. J. Pieters (Frankfurt an Main/New York: Peter Lang, 1999), 44-58.

Esta interesante discusión de la construcción de un autor (en *La España de Fernando de Rojas*) juega con ideas del 'nuevo historicismo' sobre el concepto de autor hechas relevantes por Foucault. Como a *Celestina*, remendadora de virgos, se le ve a Gilman paralelamente cosiendo textos como autor del carácter de Rojas (más que como lector de un texto escrito por Rojas).

1139. LOBERA SERRANO, F.J. "Fernando de Rojas «que escribió *Melibea*»." *Ínsula*, no. 633 (sept. 1999), 6-7 (ilustrado).

Declaración de fe en una nueva posibilidad de autoría a la vez única y doble: Rojas sí conoció una obra de otro autor desconocido; la re-escribió y la terminó. Aun si hubiera lecturas orales de partes del texto, sugerencias de amigos, y otras manos que ayudaron en su preparación para la imprenta, todo podría haber pasado por la mano de Rojas.

1140. _____. "*La Celestina*: Redacciones, testimonios y ediciones modernas" (impreso por el autor). 23 pp.

Un comentario, primero, al tipo de ediciones publicadas entre 1822 [Amarita] y 1911 [Holle] y, segundo y más extenso, un comentario a cinco ediciones híbridas que cometen el "pecado original" de seguir con la doble redacción de la *Comedia y Tragicomedia*, mezclándolas. Y son: las de Cejador (Clásicos Castellanos), Criado de Val-Trotter (CSIC), Severin (Alianza), Severin (Cátedra) y Russell (Castalia). En el futuro hay que desandar este camino y publicar o *Comedias* o *Tragicomedias* (los textos que leyeron los lectores antes de Amarita).

1141. LÓPEZ CASTRO, Armando. "La vieja y María Parda," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 22-23 (ilustrado).

Celestina es una creación completa con todos sus apetitos, entre los cuales se distingue el vino. Las alcahuetas de Gil Vicente son tipos menos desarrollados y sólo una muestra la misma afición al vino (en «O pranto de María Parda»). Tanto Rojas como Gil Vicente conocían bien las fuentes latinas y castellanas del tipo; se postula que la poca adhesión de Vicente a la obra de Rojas se debe al ateísmo de éste.

1142. LÓPEZ-RÍOS, Santiago (ed), ver SALVADOR MIGUEL

1143. LUIS, Leopoldo de. "Dos poetas del 27," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 26 (ilustrado).

Comenta la huella de *Celestina* en «Huerto de Melibea» (J. Guillén, 1954, 1960) y en dos poemas de *Diálogos del conocimiento* (V. Aleixandre, 1974).

1144. MARTÍN-ARAGÓN ADRADA, F. Julián. *Los saberes médicos en 'La Celestina'*. Toledo: Dip. Provincial de Toledo, 1998. Rústica, 124 pp. Ilustrado con fotos y dibujos. La capa reproduce «La madre Celestina» de Goya.

Lo que fue tesis doctoral (1962) y regalo de congreso (1974), ahora se re-edita para el V Centenario (texto en 29-122). Un análisis del texto celestinesco por un médico con el gol de exponer el contenido y los conocimientos medicinales atesorados en el texto de *Celestina*.

1145. MATEO GÓMEZ, I., & J. MATEO VIÑES. "*La Celestina*. Fuente mitológica para el Retablo San Pelayo del Maestro de Becerril:

Comitente y autor." *Archivo Español de Arte*, no. 287 (1999), 289-303 (ilustrado).

Las representaciones de Minerva (con el can), Pasiphae, Dido, Aeneas, y otras figuras mitológicas en un retablo de Palencia (hoy en Málaga) como posiblemente derivadas del conocimiento del texto celestinesco.

1146. MAURIZI, F. "La escala de amor de Calisto." *Celestinesca* 22.1 (Otoño 1998), 49-60.

La alegoría de la fortaleza escalada, tópico del amor cortés practicado en verso y prosa antes de *Celestina*, está invertida, *desalegorizada*, en la retórica de la *Tragicomedia*. Se desmitifica el amor idealizado entre nobles al convertirlo en un trato carnal.

1147. MENENDEZ PELAEZ, Jesús. "El *Libro de buen amor*," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 16-17 (ilustrado).

Medita, con ejemplos, las semejanzas entre el didactismo y la parodia comunes al *Libro de buen amor* y *Celestina* y, al mismo tiempo compara y contrasta las dos alcahuetas.

1148. MERINO, Margarita. "Ambigüedad y plenitud," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 7 ((ilustrado).

Elogios al "libro más amargo de la literatura española," y su mensaje plural.

1149. MICHELENA, Itziar. *Dos «Celestinas» y una ficción*. Filología y Lingüística 2, Bilbao: Servicio Editorial Univ. del País Vasco, 1999. Rústica, 126 pp.

Las dos "Celestinas" son la del primer autor y la de Rojas. Pretende explicar, partiendo de las diferencias observadas entre ellas, ciertos mecanismos que hacen que las dos coexistan dentro de un conjunto donde es difícil percibir fisuras. Se concentra en escenarios, personajes, casas y la representación del tiempo.

1150. MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. "Encuentros y desencuentros con el lenguaje celestinesco." *Ínsula*, no. 633 (sept. 1999), 3-6 (ilustrado).

Un interesante recorrido por el léxico de la *Comedia* y los ajustes que son necesarios hoy día para no alejar al lector moderno de una recepción apropiada. Convincientes y numerosos ejemplos según

distintas categorías: arcaísmos, latinismos, frases hechas, refranes, y problemas de claridad y de morfosintaxis.

1151. _____. "La dificultad del lenguaje," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 13-14 (ilustrado).

Se habla de una *Celestina* con actualización léxica (versión *Comedia*) sobre los modernos repuestos que ha manejado (palabras desfasadas, latinismos y refranes con versiones modernas) al adaptar/modernizar el texto [Salamanca 1999]. Es una versión abreviada del estudio 1150.

1152. MINGUEZ MARTÍN, Luis. *Melibea o la enfermedad del amor*. Col. Arte, Literatura y psique 1, Zamora: Edintras, 1998. 78pp. (*)

1153. MONTES, Carolina. "Calisto, enfermo de amor." *La Voz de Galicia*, secc. «Culturas» (27 abril 1999), 2.

Sobre el impacto de los tratados de Bernardo Gordonio y del Dr. López Villalobos en la conceptualización del 'amor hereos', la enfermedad de amor de que padece Calisto.

1154. MORA, Arnoldo. "Don Juan y la Celestina: arquetipos mítico-estéticos." *Káñina* 16.2 (1992), 123-127.

Son dos creaciones-mitos de pueblo/tradición (siguiendo a Jung) que se han universalizado, usadas en este artículo para ensalzar 'el genio de la lengua castellana.'

1155. NEPOMUCENO, M. A. "La 'Repetición de amores'," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 20-21 (ilustrado).

Datos y especulaciones sobre las relaciones entre Juan de Lucena y su *Repetición de amores* y Rojas y *Celestina*. Sugiere que son tantas las semejanzas que posiblemente fuera Lucena que le entregó a Rojas el primer acto casi en el momento de abandonar España para Italia con intención de evitar las garras de la Inquisición.

1156. O'NEILL, John (comp.). *Celestina 1499-1999. A Checklist of Editions, Translations, and Adaptations in the Library of The Hispanic Society of America*. New York: HSA, 1999, 19 págs.

Lista cronológica de casi 175 *Celestinas*, con información bibliográfica. Con tres ilustraciones (1499, 1538).

1157. PALAFOX, Eloísa. "De sabios, brujas y burdeles: Celestina y su mundo antiejemplar." *Concentus Libri* (Madrid), núm. 10 (octubre 1999), 247-252. Ilustrado.

Equipara a Celestina y su mundo prostibulario con la clase de los letrados en cuanto el abuso del saber en el siglo XV. Ambos saben vender muy caros sus saberes. La visión que del mundo se saca de *Celestina* es destructiva, mercantil y degradada.

1158. PALLA, María José. "Figuras literárias de magas e imagens do sabat na obra de Gil Vicente." *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* (Lisboa) 8 (1995), 297-312.

Unas cuantas referencias oblicuas a *Celestina* como importante antecedente de unas mujeres-magas en las obras de Gil Vicente.

1159. PARRILLA, Carmen. "Vieja, alcahueta y codiciosa." *La Voz de Galicia*, sección «Culturas» (27 abril 1999), 3.

Celestina tiene un pasado (textual) y los jóvenes que corrompe no, y eso le permite a la alcahueta la construcción de su propio mito, lo cual, en parte, facilita su manipulación de los demás. En este aspecto biográfico el autor centra la *gravitas* de su obra.

1160. _____. "Leyendo a Areúsa." *Ínsula*, no. 633 (sept. 1999), 18-19 (ilustrado).

Una lectura de Areúsa desde su primera mención en el primer auto y pasando por la *Comedia*, la *Tragicomedia* y en obras posteriores celestinescas (Feliciano de Silva, Sancho de Muñón). Su realización artística está trazada en una manera congruente, brillantemente matizada.

1161. _____. "Moralejas para todos los paladares." *La aventura de la Historia*, 1.12 (oct. 1999), 64-67 (ilustrado).

Un ameno recorrido por la crítica principal desde Bataillon (1961) que termina reconociendo que *Celestina* es capaz de suscitar y sostener varias interpretaciones y énfasis.

1162. _____. "Corrupta y bebedora," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 19 (ilustrado).

Celestina, figura central, con narrar su autobiografía pasada y presente, crea su propio mito y por eso pasa a ser centro de gravedad de una obra destinada a la juventud.

1163. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. "La tragicomedia en los escenarios." *La Aventura de la Historia*, 1.12 (oct. 1999), 72-75 (ilustrado).

Recoge aquí un rico panorama de los intentos en el siglo XX de escenificar a *Celestina* (directores, actrices, países, etc.)

1164. _____. "La integridad dramática," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 30-31 (ilustrado).

Defiende la idea de Rojas como *dramaturgo sin escenario*, hace alarde de la alta calidad literaria de su discurso dramático, y sugiere que, hoy, una representación (o lectura) completa no sería mal recibida.

1165. PÉREZ LÓPEZ, Manuel M. "«Calisto y Melibea se casaron ...» (visión modernista de *La Celestina*)." *Ínsula*, no. 633 (sept. 1999), 27-28.

Un análisis del sentimiento trágico en la obra celestinesca de Azorín, «Las nubes».

1166. PÉREZ PRIEGO, M. A. "Descendencia teatral de *La Celestina*." *Ínsula*, no. 633 (sept. 1999), 24-25 (ilustrado).

Destaca la potencia dramática que *Celestina* legó a Encina, Torres Naharro, Huete, las Natas y el anónimo autor del *Auto de Clarindo*, cual modelo directo de temas y situaciones. Luego hay menciones de Juan de la Cueva, Romero de Cepeda, Lope, Quevedo y Calderón.

1167. PÉREZ RODRÍGUEZ, Luis. Ver BLANCO AMOR

1168. PIANTONE, G. "Le illustrazioni antiche della *Celestina* di Fernando de Rojas, 1499-1531," Tesi di Laurea, Univ. di Roma «La Sapienza», 1996, 2 vols. Directores: P. Botta, F. Lobera Serrano. (*)

1169. PRIETO, Remedios. "Controversias de la obra," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 10 (ilustrado).

Rojas, al retocar una obra anterior "completa y manuscrita," habría ideado la escena del conjuro (acto III) al justificar — para el público de aquel entonces — tan rápido cambio en Melibea. Sustenta esa hipótesis con otras observaciones a las secuencias temporales.

1170. PUEBLA, Teo. *'La Celestina' Ilustrada*. Edición Conmemorativa, La Puebla de Montalbán: Ayuntamiento, 1999, papel brillante, 95 págs.

Contiene varios preliminares [una presentación por Justino Juárez del Cero; un poema, "Los colores de la vida" de J. Benito de Lucas; y un ensayo por Chus TUDELILLA titulado "La Celestina, desde la pintura" igualmente ilustrado por Teo Puebla] a las pinturas especialmente comisionadas por La Puebla de Montalbán para adornar una edición de lujo de *Celestina* [ver 1178]. La serie incluye los personajes, un 'retrato' del autor, e ilustraciones a todos los actos (págs 31-89), además de otras seis serigrafías.

1171. RIVERA, Isidro J. "Performance and Prelection in the Early Printed Editions of *Celestina*." *Celestinesca* 22.2 (Otoño 1998), 3-20.

El esquema iconográfico de las tempranas *Celestinas* ayuda a concretar el código verbal, facilitando el trabajo de grupos de lectores que negocian, entre sus miembros, leyendo en voz alta, el significado de la obra. Si no podemos hablar ya de discurso mimético, estas características de la cultura de la imprenta indican una representación ("performance") más cercana al drama.

1172. RODRÍGUEZ PUERTOLAS, Julio. "Luces y sombras en *La Celestina* (1)." *Ínsula*, no. 633 (sept. 1999), 11-13.

Presenta textualmente las varias actividades asociadas con la noche y el amanecer en *Celestina*— el amar y el morir — y cómo éstas forman una parte esencial de su rica temática. La imagen de Calisto como *vampiro* es particularmente irresistible.

1173. ROHLAND DE LANGBEHN, R. *La unidad genérica de la novela sentimental españolade los siglos XV y XVI*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 17, London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 1999.

Uno de los subtextos de esta monografía es que *Celestina* es una superación crítica del género de la ficción sentimental (41-73, 79, 96). De paso, vincula a la celestinesca la *Penitencia de amor* de Jiménez de Urrea (53, 60, 78).

1174. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. de Maite Cabello; prólogo de Ignacio Amestoy. Col. Millenium, Madrid: «El Mundo»/Unidad Ed., 1999. 189 pp. Capa ilustrada por Raúl Arias.

Edición de la *TCM* para lectores, sin notas, sin bibliografía. El breve prólogo enfatiza el momento histórico de la aparición de la obra y su carácter como primer fenómeno de la era de la imprenta [apareció como artículo periodístico, "Celos y amor de una obra pionera", en *El mundo* (19 de mayo, 1999), pág. 66], ilustrado con la portada de Sevilla 1518-1520 (aquí fechado mal).

1175. _____. *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos 1499). Ed. a cargo de Emilio de Miguel. Tesoro Bibliográfico 15, Salamanca: Univ. de Salamanca, 1999, 399 págs. Capa ilustrada.

Tomo que acompaña la nueva edición facsímil de Burgos 1499 (Salamanca 1999). Es una transcripción fiel de la *Comedia*, cara a cara con la modernización léxica del texto (labor de amor), ambas por E. de Miguel. Una sección de su nutrida introducción (31-52) elabora e ilustra los procedimientos usados en la modernización. No menos importantes son las secciones en donde se presenta el texto de Burgos y sus relaciones con otros textos posteriores, un verdadero "estado de la cuestión" bien realizado.

1176. _____. *TCM* (Zaragoza 1507). Toledo: Antonio Pareja Editor, 1999.

Bella edición facsímil de la primera *TCM* conocida en lengua española, el único ejemplar *completo* que existe hoy y sólo recuperado en 1998. Esta *Celestina* forma parte de un volumen facticio [ver SNOW 1207] que incluye tres pliegos sueltos también raros: un anónimo en prosa sobre Fernán González, uno poético de Juan del Encina, y otro — también poético — de Garci Sánchez de Badajoz.

1177. _____. *TCM*. Valencia: Juan Joffre, 1514. Edición facsímil, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999. 2 vols. 400 pp.

Viene la ed. facsímil (de BNM R/4870) ricamente reproducida y acompañada por un segundo tomo de edición paleográfica (ésta por N. Salvador Miguel y S. López-Ríos) y estudios de J. L. Canet, y P. Botta (resumidos en este suplemento).

1178. _____. *LC*. Edición en papel de lujo en gran formato, ilustrada por Teo PUEBLA y con un epílogo de J. RODRÍGUEZ-PUERTOLAS. La Puebla de Montalbán: Ayuntamiento, 1999. Encuadernado, 393 págs.

No pretende ser una edición crítica; se tilda de edición conmemorativa de la Comisión «*La Celestina V Centenario 1499-1999*». Las ilustraciones también se publican aparte (ver 1170).

1179. _____. *LC*. Introd. y notas de Luis Blanco Vila. Madrid: Torre de Goyanes, 1999. Rústica, 306 pp.

Se trata de la *TCM* ligeramente modernizada. La mayoría de las notas tratan el léxico. Sin ilustraciones, sin bibliografía. La introducción (9-21) va destinado a un público general y acentúa el alboroto del amor carnal en las tempranas letras.

1180. _____. *LC*. Ed. de Joaquín Benito de Lucas. Clásicos Libertarias, Madrid: Ed. Libertarias, 1999, rústica, 371 págs. Capa ilustrada.

Útil para estudiantes que inician su lectura. Incluye: una introducción de 35 págs. más el texto (anotado), un glosario, un repertorio de nombres propios, y varios apéndices (comentario a un fragmento del auto XII, una antología de temas afines, y trozos de opiniones críticas. Falla la bibliografía con sólo 15 entradas que llegan a sólo 1977!

1181. _____. *LC*. Intro. y notas J. Alarcón Benito. Colección Clásicos Selección, Madrid: Edimat, 1999, rústica, 271 págs. Cubierta de Juan Manuel Domínguez.

La *TCM* completa. Apareció esta introd. ya en Clásicos Fraile en 1981. Su bibliografía de 14 entradas tiene sólo una posterior a 1950! Poquísimas notas. Para "1999" no ofrece en absoluto nada nuevo.

1182. _____. *La Celestina*. Clásicos Universales 32, Madrid: JM Ediciones, 1999, rústica, 252 págs. Capa ilustrada.

La *TCM*. La introd. (5-12) es sacada de Menéndez y Pelayo [*Estudios de crítica histórica y literaria*, v. 3, 237-253], con un Vocabulario en 245-250. Sin bibliografía, notas u otras ilustraciones.

1183. _____. *LC*. *TCM*. Ed. y notas de D. S. Severin, introd. de S. Gilman. Area Temática—Literatura, Madrid: Alianza, 1998, rústica, 292 págs. Capa ilustrada.

Es esencialmente igual (la introducción, el texto, las notas y el cuadro cronológico) que las otras ediciones de la serie «El libro del bolsillo, Literatura española», cuya 20ª reimpresión salió en 1996.

1184. _____. *LC*. Transcripción y notas de Pilar G. Moreno. Notas prologales de E. M. Aguilera. Mil Años de la Literatura, Barcelona: Orbis-Fabbri, 1999, rústica, 236 págs.

Esta edición de 1958 sigue reimprimiéndose sin notas y sin bibliografía. La misma editorial la había sacado en otra serie en 1996.

1185. _____. *LC. TCM. Grandes genios de la literatura universal*, Madrid: Club Internacional del Libro, encuadernado, 253 págs. Capa ilustrada [Melibea, Calisto, Celestina].

El prólogo (7-20) sin firma. Edición sin notas. Contiene el «Auto de Traso» [246-251].

1186. _____. *LC. TCM. Versión teatral de Luis GARCÍA MONTERO. Fábula 119*, Barcelona: Tusquets, 1999, rústica, 207 págs. Capa ilustrada con la foto de Nati Mistral (en Celestina).

El generoso prólogo de García Montero (11-65) se centra en "La complejidad creativa (o el buen tiro por la culata)." Hay una breve bibliografía (66-67). Divide su adaptación en dos partes, de 15 y 25 cuadros respectivamente). El único personaje celestinesco sin papel aquí es Crito.

a. *El País*, 25 sept. de 1999, "Babelia," p. 25, A. P. F.

1187. ROJAS, Fernando, adaptador. *Comedia de Calistoy Melibea de Fernando de Rojas*. 63 hojas.

Adaptación del texto original para una puesta en escena estrenada en La Puebla de Montalbán (31 julio-1 agosto, 1999). Esta adaptación comienza con el planto de Pleberio y termina en el momento en que Melibea está para suicidarse.

1188. ROMERA CASTILLO, José. "En los escenarios de hoy," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 32 (ilustrado).

Comentarios a la adaptación de G. Torrente Ballester para la producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1988).

1189. ROUHI, Leyla. "The Go-Between as Principal Literary Character: *La Celestina*," en su *Mediation and Love: A Study of the Medieval Go-Between in Key European and Near Eastern Texts* (Brill's Studies in Intellectual History 93, Amsterdam: Brill, 1999), 256-285.

Un estudio comparado que contextualiza a Celestina entre las alcahuetas musulmanas y las occidentales (*anus*, trotaconventos), superándolas todas en su aplicación del saber. Celestina crea un orden

transgresivo comercial y sexual que compite con el de la sociedad oficial. En este estado de cosas contradictorio, Celestina se defiende como mediadora con un discurso que se impone al de los demás, no sólo a los amantes, sino que a los otros tipos que pululan en su entorno urbano. El texto recoge distintas actitudes contemporáneas hacia este tipo de mujer plurivalente.

1190. _____. " '...y otros treynta officios': The Definition of a Medieval Woman's Work in *Celestina*." *Celestinesca* 22.2 (Otoño 1998), 21-31.

El texto celestinesco deja ver una importante transición en la participación de la mujer en ciertas profesiones. Celestina es del tipo de vieja cuyos *oficios* no se definían muy precisamente; son permeables. La fijación de fronteras (definiciones, restricciones) en la práctica de y licenciación en los oficios surge a finales del s. XV, lo que nos deja ver en el texto celestinesco una diversidad de actitudes ante estos múltiples oficios de Celestina.

1191. SALVADOR MIGUEL, Nicasio. "Quinientos años de *La Celestina*." *La Voz de Galicia*, secc. «Culturas» (27 abril 1999), 1-2.

Rojas no es converso aunque de familia conversa. Los críticos que atribuyen posturas o sentimientos judaizantes a Rojas no aclaran texto. Antes de 1902 (publicación por Serrano y Sanz de los documentos sobre su ascendencia), no se había discernido presencia conversa alguna en el texto celestinesco.

1192. _____. "Fernando de Rojas y *La Celestina*." *La aventura de la Historia*, 1.12 (oct. 1999), 58-63 (ilustrado).

El enfoque es Rojas, el que *acabó* la obra iniciada por otro, siguiendo bien conocidas pautas dramáticas de su momento histórico en un ambiente de ebullición salmantino, pero cuyo estado de converso no aclara nada de su argumento. Útil la recomendación de seguir indagando en posible contactos con las enseñanzas de la Facultad de Medicina para iluminar mejor la presentación de la magia en la obra.

1193. _____. "Fernando de Rojas y *La Celestina*," en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica* (Valencia: Inst. Alfons el Magnànim, 1999), 7-15.

Un repaso necesariamente breve de lo que se sabe y se ha dicho de Rojas y de su *Celestina* en el cual se destacan dos sugerencias: (1) estudiar más asiduamente todo lo referente al entorno urbano e

universitario salmantino en la época de *Celestina*, y (2) ver ciertos paralelismos entre el dramatismo esencial del diálogo en *Celestina* y el de las obras de Valle-Inclán.

1194. _____, y Santiago LÓPEZ-RÍOS (eds.), "Valencia 1514: edición paleográfica," en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica* (Valencia: Inst. Alfons el Magnànim, 1999), 53-195.

Edición que respeta casi en su totalidad el original (excepciones solo en casos de la 's' alta y las distintas representaciones de la 'r'. Las páginas de la transcripción reproducen el contenido preciso de las originales.

1195. SÁNCHEZ, Ana Belén. "La obra primigenia," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 15 (ilustrado).

Discusión de la *Celestina de Palacio*, sus dos copistas, y la importancia de este ms. para una futura edición crítica.

1196. SÁNCHEZ, Antonio. "¿Quién fue el autor?," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 6 ((ilustrado).

Dos hipótesis (una literaria, otra lingüística) que tienden a reducir el papel de Rojas en *Celestina*. Rojas es *receptor* de la "Carta" y no su autor. Y la distinción entre las definiciones y usos de 'auctor' y 'autor' parecen invitar a considerar la posibilidad de que Rojas era uno "que compone y *saca a luz* otras obras literarias."

1197. SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. J. *Picaresca española en traducción inglesa (ss. XVI y XVI). Antología y estudios*. Zaragoza: Autor, 1998.

Presenta P. Guardia Massó, en las págs. 53-55, unos datos histórico-literarios relevantes a la selección de la traducción de James Mabbe de la *Tragicomedia* (55-67): excerptos de los actos I, IV, XIV, y XIX.

1198. SARTORI, Beatriz. "La alcahueta, en el cine." *El mundo* (19 mayo 1999), pág. 67. Con fotos de Amparo Soler Leal y Terele Pávez (dos actrices que fueron Celestinas).

Breves notas sobre las películas de Gerardo Vera (1996), César Ardavín (1969) y Carlos Lizardi (1964).

1199. SCARBOROUGH, Connie. "Celestina: mucho placer y poca lectura." *Concentus Libri* (Madrid), num. 10 (octubre 1999), 239-246. Ilustrado.

Una meditación sobre la grandeza de la problemática obra literaria y su poca acogida al nivel popular (es decir no como la acogida casi universal de Don Juan o Don Quijote).

1200. SEVERIN, Dorothy S. "Pármeno, Lazarillo y las Novelas Ejemplares." *Ínsula*, no. 633 (sept. 1999), 26-27 (ilustrado).

Ecos claros del tipo que es Pármeno, transformado primero en Lazarillo y, después, en el perro Berganza y en Rinconete y Cortadillo cervantinos.

1201. _____. Mena's Maga, Celestina's Spell, and Cervantes' Witches," *Donaire* [London] 13 (1999), 36-38.

Detalles de hechicería pasadas intertextualmente del *Laberinto de la Fortuna* a *Celestina* y de ahí a «El Coloquio de los perros».

1202. _____. "El público de *Celestina*" del manuscrito a la imprenta." *Concentus Libri* (Madrid), num. 10 (octubre 1999), 264-266. Ilustrado.

Apunta hacia el carácter de Rojas, tanto en el Prólogo como en el curioso manuscrito de parte del primer acto (II.1520 de la Biblioteca de Palacio), como constante revisor, corrector y creador de su prosa.

1203. SNOW, J. T. "Alisa, Melibea, Celestina y la magia." *Ínsula*, no. 633 (sept. 1999), 15-18 (ilustrado).

Una lectura y un análisis pormenorizados de la figura de Alisa con los cuales pretende explicar el nulo efecto de la magia en la actuación de Alisa y de Melibea en la trama de *Celestina*.

1204. _____. "Celestina: Metateatro," en *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (1996)* (Buenos Aires: Pontificia Univ. Católica Argentina, 1999), 34-47.

El concepto de vida como *teatral* en el mundo de Celestina explorado a través de ciertas escenas que funcionan como pequeñas representaciones, farsas y entremeses (hay 37 nombrados en un apéndice). Los personajes a veces son actores y otras veces, sépanlo o no, sirven de público de otras actuaciones.

1205. _____. "Fernando de Rojas," en *Encyclopedia of the Renaissance*, ed. Paul F. Grendler et al, vol. 5 (New York: Charles Scribner's Sons, 1999), 346-348.

Ofrece un breve panorama de Rojas y *Celestina* en una nueva obra de consulta.

1206. _____. "*Celestinas* facsimilares." *Concentus Libri* (Madrid), num. 10 (octubre 1999), 259-263. Ilustrado.

Un breve repaso de las ediciones de *Celestina* sacadas en facsímil en el siglo XX. Termina mencionando unas *Celestinas* cuya importancia pide que también se saquen ediciones facsimilares [p. ej., Salamanca 1570].

1207. _____. "La Tragicomedia de Calisto y Melibea de 1507," en *Un Volumen Facticio de Raros Post-Incunables Españoles*, coord. J. Martín Abad (Toledo: Antonio Pareja, 1999), 28-39; con trad. al inglés en 126-137.

Examina la historia de esta edición desde los inicios hasta el siglo XX, pasando por su aparición y utilización por T. Gorchs 1840 (ejemplar falto de sus primeras cuatro hojas) y la recuperación en 1988 de un ejemplar completo, editado en 1999 [ver 1176].

1208. _____, & Lola COLOMINA. "*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (vigésimo segundo suplemento)." *Celestinesca* 22.2 (Otoño 1998), 89-108.

Agregan unas 85 entradas más a las que se encuentran en los suplementos que publica la revista desde 1985.

1209. _____. Ver CHERCHI

1210. TENORIO MATANZO, Pedro. "*La Celestina* (finales del s.V)," en su *Iniciación a la literatura española en lengua castellana* (Torrejón de Ardoz: Akal, 1987, 1994⁴), 54-75.

Narra la historia a base de excerptos del texto (actos I, IV, IX, XII, XX, XXI). Añade unos ejercicios para guiar el estudio del texto por los alumnos.

1211. TORRES NEBRERA, Gregoria. "¿Es una obra feminista?," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 34-35 (ilustrado).

Se basa en la cita de Heráclito sobre la contienda entre todas las cosas para defender un feminismo *avant la lettre* en la *Tragicomedia*. Dos hitos: las auto-defensas de Celestina (auto XII) y de Melibea (auto XX).

1212. VILAR, M. "La Celestina na pintura." *La Voz de Galicia*, secc. «Culturas» (27 abril 1999), 8.

Ilustrado con el cuadro de Picasso (blanco y negro) de h. 1904. Luego sólo nombres: Murillo, Luis Paret, Zuloaga, Goya, Picasso (de españoles) o los de Peter Huyas, Massys, Aelst, Lucas de Leyden (de pintores del norte de Europa).

1213. VILLENA, Fernando de. "Hipótesis sobre la obra," en *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur* (9 dic. de 1999), 33 (ilustrado).

Recreación imaginativa de unas tertulias mantenidas en casa de Rojas (con lecturas de *Celestina*). Después, un criado descubre a otro más joven (el que narra) que Rojas había comprado en el Zocodover de Toledo los bártulos del desgraciado Rodrigo de Cota, incluso el manuscrito de la *Tragicomedia*. Luego Rojas diría tan a menudo que él lo escribió todo menos "el primer auto," que acabaría por creerlo él mismo.

1214. WEDEL, Alfred R. "La presencia de *la Celestina* en Alemania: errores de interpretación." *Concentus Libri* (Madrid), num. 10 (octubre 1999), 253-262. Ilustrado.

Concentra en algunos errores en las traducciones de Christof Wirsung al alemán (1520, 1534) por haber confiado éste en, como intermediario, la traducción italiana de Hordognez. Concluye que había una mentalidad alemana no muy preparada para algunos de los excesos mediterráneos.



EDITORIAL POLICIES

CELESTINESCA accepts articles and notes, bibliographic studies, and book reviews for publication. A journal with an international readership, its principal goal is to keep subscribers and other readers abreast of the scholarship and general-interest matters which continue to define the phenomenon of "la celestinesca."

Submissions for articles longer than 35 pages (text + notes) are not encouraged. In special instances, prior consultation with the Editor may determine a special need for an extended study. Notes and brief studies should treat well-defined points concerning either the text or the interpretation of *Celestina*, its imitations, continuations, translations, theatrical adaptations, et cetera. We welcome items dealing with literary, linguistic, stylistic, and other concerns. Specialized bibliographic items will be considered for publication, if suitable to the aims of *Celestinesca*.

Original submissions (two copies) should be hard copy, double spaced, with notes at the bottom of the page. All submissions will have at least two readers. If the review process leads to acceptance of the work, then a diskette with the final draft (including any changes, revisions, additions, deletions, etc) will be requested. *Celestinesca* can accept documents in 3.5" diskettes, written in WORDPERFECT 8.0 (or lower) for Windows (PC), and with the font set to "Courier 10". No other formatting is necessary. A new hard copy must accompany the diskette. Please make sure that complete address and a telephone number are part of the work submitted. E-mail is very useful to us.

Book Review Policy. *Celestinesca* does review studies relevant to the stated aims of the journal. The Editor will assign for review books, adaptations, translations, and other noteworthy materials.

Should a reader wish to review a specific item, prior approval must be obtained from the Editor.

All queries, manuscripts, and other submissions should be sent to:
Editor, *Celestinesca* Dept. of Romance & Classical Languages, Michigan State University, East Lansing MI 48824-1112(USA). FAX: (517) 432-3844. E-mail: snow@pilot.msu.edu

Webpage: rom18.cal.msu.edu/celestinesca.html

Celestinesca

VOL 23	CONTENIDO	1999
NOTA DEL EDITOR		1-2
ARTICULOS Y NOTAS		
Germán Orduna, 'El original manuscrito de la <i>Comedia</i> de Fernando de Rojas: Una conjetura'		3-10
Kenneth Brown & Harm Den Boer, 'Recuerdos léxicos y temáticos de <i>Celestina</i> en la "Fábula burlesca de Jesucristo" (ca. 1675) de Abraham Gómez Silveira'		11-15
David Hook, 'Areúsa and the Neighbors'		17-20
Manuel Ferrer-Chivite, 'Cristóbal de Castillejo y los avatares de su <i>Celestina</i> '		21-33
Jesús Montoya Martínez, 'La presencia de <i>Celestina</i> en las librerías de finales del XVI (del uso y consumo de <i>Celestina</i>)'		35-42
Eloísa Palafox, 'De plumas, plumíferos y otros seres alados: Trayectoria y enigmas de una metáfora polifacética de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> '		43-60
Francisco Layna Ranz, 'Conocimiento frente a experiencia en el primer acto de <i>Celestina</i> : Una posible discordancia temática'		61-86
Marcelino Amasuno Sárraga, 'Hacia un contexto médico para <i>Celestina</i> : Dos modalidades curadoras frente a frente'		87-124
Luis Mariano Esteban Martín, 'Las dos ediciones de la <i>Tragedia Policiana</i> y la actuación de Luis Hurtado de Toledo'		125-137
Henk Devries, 'Otra nota a Isaco de Coeno'		139-141
RESEÑAS		
Luis Miguel Vicente, de: Bienvenido Morros, ed. <i>La Celestina</i>		143-149
Oscar Martín, de: Itziar Michelena, <i>Algunas observaciones acerca del comienzo de 'Celestina'</i>		149-152
Raul Romero, de: <i>Celestina</i> . A Tragic Musical Comedy, adaptación de Brad Bond y Jason-Michael Fiske		152-153
Connie Scarborough, de: Leeds International Medieval Congress (1999)		154-159
BIBLIOGRAFIA		
J. T. Snow, 'Vigésimo tercer suplemento bibliográfico'		161-186
ILUSTRACIONES	15, 16, 20, 33, 34, 58, 60, 124, 138, 142, 159, 160	