

Celestinesca

ISSN 0147 / 3085



Vol. 16, no. ii

Noviembre 1992

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

EDITORIAL ASSISTANT

ELOISA PALAFOX
Michigan State University

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Penn State Univ. (USA)
Manuel CRIADO DE VAL	C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)
Alan DEYERMOND	Queen Mary-Westfield Col.-of London (UK)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago (CHILE)
Michel GARCIA	La Sorbonne (FRAN)
Jacques JOSET	Univ. de Liège (BEL)
Kathleen V. KISH	Univ. of N.C.-Greensboro (USA)
Katalin KULIN	Univ. Budapest (HUN)
Adrienne S. MANDEL	Cal. St. Univ.-Northridge (USA)
Walter METTMANN	Univ. Münster (GER)
Jerry R. RANK	St. Mary's College (USA)
Christof RODIEK	Bonn (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
Dept. of Printed Bks. (Hispanic)
The British Library
Great Russell St.
London WC1B 3DG ENGLAND

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

VOL 16, NO 2

CONTENIDO

Noviembre de 1992

NOTA DEL EDITOR.....1-2

ARTICULOS

Consolación Baranda, De "Celestinas": problemas metodológicos.....3-32

Miguel Garci-Gómez, Un tercer autor para la *Tragicomedia*.....33-62

Arno Gimber, Los rufianes de la primera *Celestina*: observaciones
acerca de una influencia literaria.....63-76

NOTAS

Jacques Joset, Una vez mas 'el falso boezuelo'77-80

TEXTOS

Inés Valverde Azula, Documentos referentes a Fernando de Rojas...81-102

POEMA

Lucía Fox, Otra lectura de 'Calixto y Melibea'103-104

RESEÑAS

Ana M. Azfali, "La Celestina": Los Angeles, Teatro Bilingüe.....105-110

PREGONERO.....111-119

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. Snow, *Celestina* de Fernando de Rojas: documento
bibliográfico (decimoquinto suplemento).....121-128

ILUSTRACIONES.....32, 62, 76, 103, 104, 111, 112, 121, 122, 130

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 16, no. 2 Noviembre de 1992

© 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

As the previous issue was being put together, we received the tragic announcement of the death of our friend and associate, Edwin J. "Jack" Webber (1918-1992). Jack was not only a respected hispanomedievalist and scholar of the theater of the Spanish Renaissance, he had served a long tenure as a "corresponsal" of this journal. His service to *Celestinesca* was much appreciated, as was his enduring interest in all matters celestinesque. The journal will miss him, as will his many, many friends in the profession at large.

Jack, as he was called by all his friends, was born in Michigan and received his BA from Michigan State University, and his advanced degrees from the University of California at Berkeley (the Ph. D. in 1949). His long and productive teaching career was divided between the University of California (to 1966) and Northwestern University (post-1966). Just a few years ago when they decided to "retire" from the classroom, Jack and his wife, friend and collaborator, Ruth House Webber, who survives him, returned, after more than two decades in the Chicago area, to their home in the Berkeley hills; there they continued to remain active, pursuing research projects and presenting occasional papers at conferences.

Rojas's *Celestina* was one of a great many interests of this wise and humane friend and colleague. His Classical learning and his deep knowledge of the Bible were the common grounds that bound into one whole his scholarly output. I should like here to mention those of his works that dealt principally with *Celestina*, that they be now specially remembered.

"Tragedy and Comedy in *La Celestina*. *Hispania* 35 (1952), 318-320.

"*La Celestina* as an *Arte de amores*." *Modern Philology* 55 (1957-1958), 145-153.

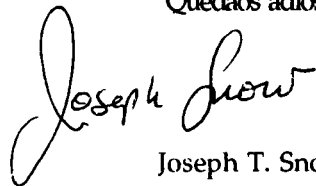
"Hispano-Italian Renaissance Drama: Notes on Opportunities and Problems." *Renaissance Drama* 7 (1964), 151-157.

"The *Comedia de Calisto y Melibea como Arte de amor*." *Actas del Primer Congreso Internacional sobre 'La Celestina'* (Barcelona: Borrás, 1977), 31-34.

This number of *Celestinesca* (and the following one) ought to be printed by the end of summer of 1993, thus bringing us up to date after the move to the journal's new home. On tap for the Autumn 1993 number is a guest-edited special issue.

In the following pages, we have a precis of Miguel Garcí-Gómez's new book on *Celestina* as well as a deeply thoughtful consideration of the post-*Celestina* "cycle" by Consolación Baranda, editor of Feliciano de Silva's *Segunda Celestina*. Arno Gimber's focus on the "rufianes" of *Celestina* follows an interesting line of enquiry, while Jacques Joset keeps the mini-bibliography on the 'falso boezuelo' percolating along. Also exciting are some recent documents that concern Fernando de Rojas that have been turned up and edited by Inés Valverde; she has crafted especially for *Celestinesca* an early glimpse of these documents. The issue is rounded off by an appreciation of a recent theatrical adaptation of *Celestina*, a poem inspired by a reading of the work more than a generation ago, an edition of the PREGONERO and, finally, a new suplemento bibliográfico (the 15th). Vol. 17.1 promises to be as equally full of the rich variety of current interest in *Celestina* as is the one we now present.

"Quedaos adios..."



Joseph T. Snow

DE "CELESTINAS": PROBLEMAS METODOLOGICOS¹

Consolación Baranda
Universidad Complutense

Nunca se habría podido imaginar Fernando de Rojas hasta qué punto sus palabras eran premonitorias cuando afirmó que "esta presente obra ha sido instrumento de lid o contienda a sus lectores, para ponerlos en diferencias, dando sentencia sobre ella a sabor de su voluntad."² Sin embargo, hay al menos una característica de la *Celestina* que no admite discusión: su enorme éxito. Ediciones y traducciones se suceden desde el primer momento y la convierten en un auténtico "best-seller."³

Esta popularidad se manifestaría también muy pronto con la presencia de adaptaciones y diversas formas de imitación que empiezan a aparecer en 1513 y se prolongan hasta entrado el siglo XVII. Se puede afirmar que los coetáneos de Rojas consideraron la *Celestina* como una obra única, un modelo depositario de una poética peculiar y digna de ser

¹Este trabajo es resultado de la reelaboración de una conferencia titulada "Las Celestinas," pronunciada en las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro dedicadas a la *Celestina* en Septiembre de 1988.

²Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. D. S. Severin, Madrid: Alianza, 1974³, pp. 42-43.

³Véase Keith Whinnom, "The problem of the "best-seller" in Spanish Golden-Age literature," *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980): 189-198.

imitada. De ahí que escritores e industria editorial compartiesen el afán de aprovechar su éxito.

Hay múltiples alusiones a lo largo del siglo XVI que confirman la conciencia de los receptores de que existía una literatura "celestinesca," un grupo de textos que algunos engloban bajo el rótulo de "Celestinas." En 1555, el bachiller Alonso Martínez reprochaba que "no se tiene por contento el que no tiene en su casa cuatro o cinco Celestinas," y evidentemente no se refiere a distintos ejemplares de la *Tragicomedia*; opinión cercana es la de Fray Juan de Pineda: "La misma razón hay para huir de la lección de libros de deshonestidades cuales son las descomulgadas Celestinas."⁴ Otras alusiones precisan mejor el alcance de este plural. Así, el censor Jerónimo de Zurita dice: "Ay algunos tratados que, aunque escritos con honestidad, el sujeto son cosas de amor, como *Celestina*, *Cárcel de amor* y *Questión de amor* y algunos de esta forma escritos por hombres sabios: algunos, queriendo imitar éstos han escrito semejantes obras con menos recato y honestidad, como la *Comedia Florinea*, la *Thebayda*, la *Resurrección de Celestina* y *Tercera* y *Cuarta* que la continuaron."⁵

En el mismo sentido insisten las observaciones de Juan Arce de Otálora en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*: "Yo tengo por cierto que aunque *Celestina* es buen libro y de grandes avisos y sentencias, ha estragado tanto a los lectores como aprovechado, y mucho más sus subcesoras, la *Feliciana* y *Muñona* y las demás, porque no sé si son tan agudas y graciosas, y sé que son más deshonestas."⁶ No cabe duda de que hay un conjunto de obras del siglo XVI cuyos autores tomaron como modelo la *Tragicomedia* y que, además, para editores y receptores

⁴Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863-89, vol. III, 641.

⁵Dictamen de Jerónimo Zurita acerca de la prohibición de obras literarias por el Santo Oficio, ed. M. Serrano y Sanz, *Revista de archivos, bibliotecas y museos* 8, p. 220, apud Pierre Heugas, *La Célestine et sa descendance directe* (Bordeaux: Bière, 1973), p. 13, n2.

⁶Daniel Eisenberg, "Appendix" de *Romances of Chivalry of the Spanish Golden Age* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982), p. 162.

presentaban suficientes rasgos comunes como para agruparlas bajo el nombre de "celestinas." El problema es que siguen sin dilucidarse qué tipos de relación formal existen entre el modelo y las diferentes obras en las que hay huellas de la *Celestina*; la mayor dificultad estriba, una vez más, en el éxito de esta obra, tan grande que es difícil que algún escritor de la época no la conociera, de ahí que se puedan encontrar reminiscencias y alusiones a ella en textos muy dispares. Sin embargo, lo que parece evidente para cualquier lector es que aunque la *Penitencia de amor*, la *Comedia Thebayda*, el *Auto de Clarindo*, la *Segunda Celestina* y la *Dorotea*, entre otras muchas obras, demuestren la familiaridad de sus autores con la *Celestina*, carecen de rasgos comunes suficientes para meterlas en el mismo "casillero", llámese género o como se quiera.⁷

La complejidad que presenta la formalización de las relaciones entre este amplio grupo de obras se pone de relieve por la tendencia tradicional de la crítica a agruparlas bajo la denominación general de "imitaciones" de la *Celestina* de Fernando de Rojas, sin mayores precisiones. Se trata de un criterio de clasificación insólito porque, como todo el mundo sabe, la imitación es la forma de creación literaria habitual en teoría hasta el siglo XVIII, pero no una categoría taxonómica. Por otra

⁷A este respecto sería deseable una mayor precisión. Así, por ejemplo, en el por otra parte estimable artículo de L. Fothergill-Payne "La cambiante faz de *La Celestina* (Cinco adaptaciones de fines del siglo XVI)," *Celestinesca* 8.1 (mayo 1984): 29-41, leemos en el primer párrafo: "A pesar del tono grave que caracteriza la época de la Contrarreforma y del reinado de Felipe II, no se interrumpe la ya larga serie de continuaciones de la *Comedia de Calixto y Melibea*. Por lo visto la boga en las refundiciones celestinescas de la primera mitad del siglo XVI no había acabado con las infinitas posibilidades del género..." (El énfasis es mío). En la página siguiente afirma refiriéndose al papel de Celestina en la *Comedia Salvaje* que "pertenece más bien a la categoría de la "imitatio." A lo largo del trabajo se insiste en denominar a estas obras como adaptaciones pero en ocasiones se habla indistintamente de "continuaciones de la figura celestinesca" (pp. 37 y 39). Convendría precisar que la "imitatio" no es una categoría y las continuaciones, refundiciones y adaptaciones son variedades diferentes de "imitatio," que como tales tienen unas técnicas específicas bien conocidas por escritores y receptores de la época. Así por ejemplo la *Diana enamorada* de Gil Polo es una "continuación" de la obra de Montemayor, pero *La Galatea* no es ni continuación ni adaptación, ni refundición, por más que pertenezca al mismo género; otro tanto se podría decir de los "lazarillos."

parte, esta denominación no sólo encubre la impotencia de la crítica; lo más grave es que con ella se hace hincapié sólo en los antecedentes de las obras y se enmascara el problema de fondo: la mayoría de estos autores no se limitan a reproducir fielmente el modelo de Rojas, incorporan rasgos de otros modelos literarios y novedades que demuestran una clara intención innovadora.

En mi opinión, ante un grupo de obras tan amplio y que incluye textos muy heterogéneos es necesario adoptar un criterio metodológico previo que permita discernir entre distintas formas y grados de imitación. De hecho, algunas de las alusiones contemporáneas a las "celestinas" citadas más arriba apuntan una diferencia clara entre dos grupos de obras: aquéllas que continúan la *Celestina* (las que Otálora denomina sus "subcesoras") y otras que imitan alguna de sus características temáticas o formales. Las expectativas de los receptores son distintas en ambos casos;⁸ los del siglo XVI, familiarizados con los libros de caballerías, sabían muy bien que la *Segunda Celestina*, la *Tercera* y la *Cuarta*, con su numeración ordinal, les ofrecían una continuación de la historia de la *Tragicomedia*, no otra forma de imitación. Estas obras eran para ellos un caso más de literatura cíclica, variedad de la *imitatio* practicada ya por la literatura clásica. La subdivisión entre continuaciones y otras formas de imitación permite acotar dos campos de estudio distintos, por lo que los métodos de análisis deben ser diferentes.⁹

⁸El texto literario no se limita a comunicar un mensaje, es necesario que el autor informe sobre cuál es el tipo de mensaje adoptado y sus particularidades. El conocimiento de los tipos de mensaje posibles es lo que Jauss denomina "horizonte de expectativas" del receptor.

⁹El conocido trabajo de P. Heugas ha marcado un hito importante, pues es el primero que deslindó estos dos campos de estudio. El ciclo celestinesco, para P. Heugas (*La Célestine et sa descendance directe*, ob. cit.) está integrado por las siguientes obras: *Segunda Comedia de Celestina* (1534), *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* (1536), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre Cuarta obra y Tercera Celestina* (1542), *Tragedia Poliziana* (1547), *Comedia Florinea* y *Comedia Selvagia*, (ambas de 1554). Sin embargo, en la *Florinea* ninguno de los personajes está directamente relacionado con los de *Celestina*, por lo que no cumpliría uno de los requisitos básicos de la relación cíclica, como se verá más adelante. En cambio, aunque en la *Selvagia* no aparecen personajes de la *Celestina*, sí lo hacen otros que son descendientes suyos, como sucedía en los

El propósito del presente trabajo es doble. Por una parte señalar cuáles son las características comunes del *corpus* de las continuaciones de la *Celestina*, teniendo en cuenta que algunas son específicas de la literatura cíclica, como variedad peculiar de la *imitatio*, es decir, son las constantes que necesariamente hemos de encontrar en todas las obras de cualquier ciclo literario. Por otra parte se intentará demostrar cómo ciertas modificaciones introducidas en estas obras—consideradas en general como muestras de la falta de inspiración o comprensión de los continuadores— implican, en realidad, un profundo cambio en las convenciones literarias respecto a las de la *Celestina*, aunque en apariencia estén imitándola muy de cerca.

"Las Celestinas" como ciclo literario.

Es de sobra sabido que la imitación de los modelos dominó la creación artística, y por supuesto la literaria, durante todo el Renacimiento. La literatura era para preceptistas y retóricos esencialmente un arte imitativo, cuyas reglas desarrollaron en multitud de escritos;¹⁰ si bien en un primer momento estas doctrinas se centraban en la necesidad de imitar a los autores clásicos, más adelante serían aplicadas a la imitación de autores en lengua vulgar.¹¹ Pero sucede, como en tantas ocasiones, que la sanción teórica de estos procedimientos por humanistas y preceptistas es posterior a su puesta en práctica. El éxito de obras como el *Amadís*, la *Cárcel de amor*, *Celestina*, o las de Juan del Encina las convirtieron de hecho en paradigmas literarios en lengua romance, sometidos a las más diversas formas de imitación.

Una de estas variedades de imitación es la continuación literaria. En ella, el autor debe remitir *forzosamente* su obra a un texto literario

libros de caballerías. Stephano Arata está preparando la edición de una nueva continuación que ha descubierto en la Biblioteca de Palacio (Véase *Celestinesca* 12.1 [mayo 1988]: 45-50).

¹⁰A este respecto, la tesis doctoral de Angel García Galiano "Teoría de la imitación poética en el Renacimiento" (Madrid: Universidad Complutense, 1988) proporciona una información valiosísima.

¹¹La obra capital es la de Pietro Bembo *Prose della volgar lingua*.

concreto, estableciendo con él una relación peculiar de intertextualidad. Es claro que no existen obras literarias aisladas, pues cada una de ellas se inserta en una serie con la que mantiene distintos tipos y grados de relación, bien sea por afinidad o por contradicción. Lo peculiar de una continuación es que tiene que establecer una relación *explícita* con el *argumento* de uno o varios textos con los que se presupone una familiaridad por parte de los receptores.¹² Porque, en definitiva, un continuador se tiene que limitar a prolongar una historia ya conocida por el público, que tanto su autor como los receptores consideraban terminada.¹³ En general su propósito es aprovechar el éxito de una obra, haciendo discurrir por nuevas peripecias a alguno de sus personajes. Para ello el continuador puede optar por remontarse al pasado, contando la infancia o juventud de este personaje o, por el contrario, desarrollar acontecimientos que transcurren en un tiempo posterior al de la obra continuada. Ambos casos cuentan con antecedentes y se dan en el ciclo celestinesco. En la *Tragedia Policiana*, la alcahueta es Claudina, madre de Pármeno y maestra de Celestina; la acción transcurre en el mismo lugar que la *Tragicomedia* y en un tiempo anterior al de ésta.¹⁴ Las demás continuaciones desarrollan sucesos posteriores en el tiempo a los de la *Celestina*.

Para prolongar los acontecimientos, el continuador debe apropiarse de alguno de los personajes de su modelo o crear otro relacionado explícitamente con los de dicho modelo y, por supuesto, convencer a los receptores de que se trata de los mismos personajes ya conocidos. Una vez respetada esta convención específica, que no se da en

¹²Evidentemente la forma más inmediata de hacer explícita tal relación es el mismo título, aunque no siempre se recurra a ella.

¹³G. Genette, *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982, pp. 195 y ss. y *passim*. Hay traducción española (Madrid: Taurus, 1989).

¹⁴El caso de la *Tragedia Poliziana* es atípico en la literatura cíclica española en el Renacimiento. Sin embargo hay ejemplos anteriores en los que se narra la infancia o juventud de un héroe; ya en la tradición clásica, en el Ciclo Troyano, los *Cantos Ciprios* "explican" los acontecimientos que precedieron a la guerra de Troya. No parece que haya que ver en el recurso de Sebastián Fernández un prurito de "originalidad", sino una utilización diferente del mismo recurso cíclico.

otras formas de imitación, la relación cíclica admite un sinnúmero de posibilidades, desde la repetición de las características del modelo hasta la transformación, o incluso la crítica de sus convenciones literarias e ideológicas.

En definitiva, para continuar una obra la única condición necesaria es remitir a su argumento a través de determinados personajes; la relación "forzosa" entre el modelo y la continuación se limita al contenido, sin que sea necesaria una relación formal, como sucede en el caso de obras que pertenecen al mismo género literario.¹⁵

Ahora bien, el continuador necesita convencer a los receptores de que los personajes de su obra son los mismos que aparecían en el modelo, no otros con igual nombre,¹⁶ para lo cual se pueden emplear diferentes recursos. Ante todo debe someterse a dos restricciones específicas: respetar la configuración física y psicológica de dichos personajes y mantener una coherencia espacio-temporal respecto a su modelo, puesto que el sentido de "prolongación" de una historia implica dicha relación temporal.¹⁷ Por esta razón las obras que integran un ciclo

¹⁵La historia demuestra que, en general, los continuadores no se limitan a esta relación argumental, sino que optan por repetir muchos procedimientos formales del modelo; es una opción, no un requisito. En el *Lazarillo de los atunes* nos encontramos con una prolongación de las peripecias de Lázaro de Tormes, pero, aunque se respeta la estructura epistolar del modelo, esta continuación está más próxima a una novela de transformaciones que a la picaresca; esto vendría a corroborar que no tiene por qué existir identidad de género entre obras del mismo ciclo literario.

¹⁶Es lo que sucede en la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* de A. Sastre, cuyos personajes no son los mismos que aparecen en la obra de Rojas, aunque tienen los mismos nombres, coincidencia que les asombra a ellos mismos: "Calixto, Melibea ... ¿Por qué? ¿Qué casualidad es ésta de nuestros nombres?" (ed. de M. de Paco, Madrid: Cátedra, 1990, p184). Se trata de un caso diferente de imitación, no de una continuación.

¹⁷Los continuadores suelen intensificar los rasgos más evidentes de los personajes a fin de que sirvan de fácil identificación para los receptores; por ello el proceso normal es que se produzca una "tipificación" de dichos personajes. Es el caso de las continuaciones de *Celestina*, del *Lazarillo*, del *Guzmán* y, aún más evidente, del *Quijote*. Sin embargo no sucede esto necesariamente cuando el

literario establecen entre sí una relación de cohesión estrecha, de forma que cada uno de los textos que lo integran forma parte de una macroestructura que es el conjunto del ciclo. Sucede, por tanto, que la aparición de cada una de las continuaciones tiene una relación de dependencia respecto a las obras anteriores del ciclo y a la vez las modifica.

Para establecer esta cohesión existe un recurso imprescindible: el recuerdo del pasado.¹⁸ En los textos de carácter narrativo, el narrador tiene la posibilidad de poner en antecedentes a los lectores de los sucesos del modelo, mediante recapitulaciones o alusiones al mismo, aunque también los personajes recuerdan su pasado, que es el del modelo o el de otra obra del ciclo literario.¹⁹ En cambio, en el ciclo celestinesco, como la forma de elocución es solamente el diálogo, son los propios personajes los que tienen que convencer a los receptores de que se trata de los mismos que ya conocía, los de la *Tragicomedia* de Rojas. Por ello las alusiones directas a los acontecimientos de esta obra son *imprescindibles*

continuator es un escritor como Gil Polo o como Ariosto.

¹⁸En el caso de continuaciones analépticas como la *Tragedia Poliziana*, podría hablarse de un "pasado textual," puesto que la historia de la vieja Claudina, las alusiones a Pármeno y la presencia de Celestina están tomadas de la *Celestina*.

¹⁹Al comienzo de la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes llamada de los atunes* (ed. P. M. Piñero, Madrid: Cátedra, 1988) se repite la última frase que Lázaro había escrito en su primera andadura: "En este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna"; rememora diversos episodios de su pasado: sus hambres (p. 127), los consejos que sobre el vino le había dado el ciego (138), etc. En la *Diana enamorada*, el narrador recuerda a los lectores el desenlace de la obra de Montemayor: "Después quel apassionado Sireno con la virtud del poderoso liquor fue de las manos de Cupido, por la sabia Felicia, libertado, obrando amor sus acostumbradas hazañas" Así comienza el relato de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de A. Fernández de Avellaneda: "Después de haber sido llevado don Quijote por el cura y el barbero y la hermosa Dorotea a su lugar en una jaula, con Sancho Panza, su escudero... ." La *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*: "Cansado me tenían en Roma mis malos sucesos y no me satisfacía la vida en casa del embajador de Francia; porque, como dije, sólo me tenía para su gusto"

y, salvo en la *Poliziana*, estas alusiones surgen de la memoria de los personajes.²⁰

En la *Segunda Celestina* la acción transcurre poco tiempo después que la de la *Celestina* y en el mismo lugar, pues el pueblo y las dueñas recuerdan quién era la alcahueta y los sucesos de la *Tragicomedia*. Es la misma alcahueta quien nos remite a los sucesos de su muerte "fingida"; otros personajes aluden a sus rasgos físicos, como la "señaleja" en la cara, e incluso a sus objetos personales, pues sigue utilizando el mismo "jarrillo viejo y mal empegado" para beber vino. Areúsa se ve obligada a soportar al rufián Centurio porque piensa que había sido él el autor de la muerte de Calisto.²¹

En la *Tercera Celestina*²² la acción comienza al día siguiente de los sucesos con que termina la *Segunda*; Felides está completamente trastornado de felicidad, ha perdido la memoria y confunde realidad y sueños; ante esta situación, su criado Sigeril le recuerda los sucesos de la noche anterior con su amada y, con ello, pone en antecedentes del final de la *Segunda Celestina* a los lectores. Esta obra es un caso único dentro del ciclo, ya que hace progresar la acción iniciada por Feliciano de Silva, que terminaba con los matrimonios secretos de los protagonistas y criados y en este nuevo "episodio" consiguen celebrar sus bodas públicas. En consecuencia el papel de Celestina varía, pasa de alcahueta a casamentera. Dado que su modelo inmediato es la *Segunda Celestina*, las

²⁰Luis Mariano Esteban Martín ha publicado diversos artículos en *Celestinesca* dedicados a rastrear las huellas de *Celestina* en las diversas obras del ciclo celestinesco. En el último ("Huellas de *Celestina* en la *Comedia Florinea* y en la *Comedia Selvagia*," vol. 13.2 [Nov. 1989]: 29-38) concluye: "... hemos pretendido demostrar un hecho prácticamente insólito en los distintos ciclos literarios españoles existentes: la deuda, explícitamente expuesta en las obras, de los continuadores con respecto al texto del que partían para la elaboración del ciclo... ." Mi tesis es la contraria, para que haya ciclo tiene que existir esta deuda explícita; no conozco ningún caso en el que esto no suceda.

²¹Para un estudio más detallado de estos mecanismos véase Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, ed. de C. Baranda (Madrid: Cátedra, 1988), pp. 49-57.

²²He utilizado la ed. de Mac E. Barrick, Philadelphia: Pennsylvania UP, 1973.

alusiones a la obra de Rojas son escasas,²³ pero, en cambio, son inevitables las abundantes referencias a los acontecimientos de la obra de Feliciano de Silva.

Los acontecimientos de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* transcurren en un tiempo posterior al de las obras de Rojas y de Feliciano de Silva, pero ignora los acontecimientos de la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez (a pesar de que el título indica que estaba al tanto de su existencia: *...cuarta obra y Tercera Celestina*), puesto que Polandria y Felides aún no se han casado. El marco espacial es la ciudad en la que habían vivido Calisto, Melibea, Sigeril y Polandria, aunque, curiosamente, se identifica como Salamanca. En ella también los personajes recuerdan un pasado que se corresponde con obras anteriores del ciclo, pero sus alusiones al pasado tienen en esta obra una doble función: pretenden establecer además una relación directa con la obra de Rojas y desautorizar la supuesta resurrección de Celestina inventada por Feliciano de Silva. Para remediar el mal de amores de Lisandro, Oligides, uno de sus criados propone recurrir a la mejor alcahueta de la localidad y discute con otro criado, Eubulo, acerca de la más apropiada:

"Oligides.- Habrás oído mentar a Celestina, la barbuda, aquella que vivía en las tenerías, ¿no caes?"

Eubulo.- Oh, di, di, que ya caigo, que como ha habido tantas, y hay, no sabía por quién decías.

Olig.- Esta dexó dos sobrinas, Areúsa y Elicia. Areúsa llevóla Centurio al partido de Valencia; quedó Elicia ya vieja y de días, la cual determinó ... tomar el oficio de su tía.

...Y muchos extranjeros que no conocieron a Celestina, la vieja, sino de oídas piensan que es ésta aquella antigua madre porque vive en la misma vecindad, y tienen razón de creello, ca ninguna remedó tan bien las pisadas..

²³Véase Luis Mariano Esteban Martín, "Huellas de *La Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo," *Celestinesca*, 11.2 (Nov. 1987): 3-19.

Eub.- ...¿no sería mejor que llamasen a su tía la barbuda, pues ha resucitado?"²⁴

Oligides rebate a continuación todos los argumentos que en la *Segunda Celestina* servían para justificar la resurrección de la alcahueta, recordando de forma casi textual los acontecimientos de su muerte en la *Tragicomedia* y aludiendo a la iglesia en la que está enterrada y a su epitafio. Este diálogo concluye:

Eub.- Agora digo yo que me libre Dios de tantas mentiras que no traen ni pies ni cabeza. Con todo, ¿no se llamaba Celestina la que fue alcahueta en los amores de Felides y Polandria, o es todo mentira?

Olig.- No, que verdad fue haber esa Celestina, pero no era la barbuda, sino una muy amiga y compañera desta que tomó el apellido de su comadre, como agora estotra, por la causa ya dicha."

Este personaje insistirá luego en que "esto es lo que pasa, *lo demás son ficciones*". Es obvio que Sancho de Muñón pretende arrogarse derechos de mayor respeto y autenticidad en la serie cíclica, frente al continuador más conocido, Feliciano de Silva.

Esta actitud no es un caso insólito; hay otros casos similares de competición profesional entre otros continuadores, como sucede con los del *Amadís* y del *Lazarillo*.

El mismo año en que se publicó el *Lisuarte de Grecia* o séptimo libro del *Amadís* de Feliciano de Silva, aparecía en Sevilla otra continuación del sexto; su autor, el bachiller Juan Díaz, se verá obligado a alterar la numeración y denominar a su obra octavo libro, por haberse adelantado Silva con su séptimo. Cuando en 1530 Silva publica el *Amadís de Grecia* se encontrará con el mismo problema y tendrá que numerarlo como noveno; por ello advierte a sus lectores: "Assí se continúa del sétimo este nono, y se había de llamar octavo; y porque no uviesses dos

²⁴Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid: CLERC, 1872, pp. 29-35.

octavos se llamó el nono, puesto que no depende del octavo sino del sétimo, como dicho es. Y fuera mejor que aquel octavo feneciera en las manos de su autor y fuera abortivo, que no saliera a la luz a ser juzgado y a dañar lo en esta genealogía escrito; pues dañó a sí poniendo confusión en la decendencia y continuación de las historias."²⁵

En la saga de los *Lazarillos* sucede otro tanto. El prólogo "A los lectores" de la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* de Luna se dedica a criticar la anónima *Segunda parte* publicada en 1555, en la que Lázaro pasaba la mayor parte de sus peripecias en el fondo del mar, convertido en atún. Dice Luna: "La ocasión, amigo lector, de haber hecho imprimir la *Segunda parte* de Lazarillo de Tormes ha sido por haberme venido a las manos un librito que toca algo de su vida sin rastro de verdad"; y añade: "Cuenta ... y otros disparates tan ridículos como mentirosos, y tan mal fundados como necios. Sin duda que el que lo compuso quiso contar un sueño o una necedad soñada".²⁶ Esta nueva historia comenzará por lo tanto en Toledo, donde el primer autor del Lazarillo había dejado al personaje como pregonero. Es decir, los continuadores eran conscientes de la necesidad de convencer a los lectores de la relación cíclica; de ahí la importancia que dan a los artificios destinados a establecer la conexión entre los personajes del modelo y sus continuaciones.

Ahora bien, a pesar de los deseos evidentes de Sancho de Muñón de mostrar su mayor respeto a la *Tragicomedia*, no acierta a mantener la coherencia espacio-temporal del ámbito cíclico. Encontramos a una Elicia ya vieja, que ha viajado mucho tras la muerte de Celestina y desde hace ocho años mantiene al rufián Brumandilón. Parece por lo tanto que han transcurrido bastantes años desde los sucesos de la *Celestina*. En contradicción con ello, resulta que la historia de Felides y Polandria en la *Segunda Celestina*,--que tenía lugar pocos meses después de la muerte de Calisto y Melibea--es reciente; Sigeril, el paje de Felides va en busca de Elicia para que intervenga ante los parientes de Polandria para

²⁵Citado por D. Eisenberg, "*Amadís de Gaula and Amadís de Grecia: In defense of Feliciano de Silva*," en *Romances of Chivalry...*, 75-80, en la pág. 80, n28.

²⁶Anónimo y Juan de Luna, *Segunda parte del Lazarillo*, ed. Pedro M. Piñero (Madrid: Cátedra, 1988), p. 266.

conseguir que se celebren las bodas de su señor con Polandria. Si Elicia era "vieja y de días", otro tanto tendría que haber sucedido con los personajes de la *Segunda Celestina*, que eran jóvenes cuando ella también lo era.

La relación entre los personajes de la *Selvagia* y la *Celestina* es mucho más difusa, ya no hay ningún personaje común; al modo de los libros de caballerías la conexión está en los descendientes, pero en este caso no son caballeros sino del linaje de los rufianes. Por ello las alusiones a la *Tragicomedia* escasean más;²⁷ la lejanía editorial parece arrastrar consigo una mayor distancia temporal en los acontecimientos de esta obra respecto a los de la *Celestina*.

En la *Comedia Selvagia*, Escalión, criado del protagonista, propone como intermediaria de los amores de Selvago a una hechicera conocida por él, de la que sabe vida y milagros. Esta resulta ser Dolosina, hija de Parmenia y nieta de Claudina, la maestra de Celestina, que después de haber viajado por Europa "aquí en su propia tierra fue tornada; donde habiendo salido muy niña y fermosa, vieja y disforme volvió."²⁸ Ella misma recuerda que a su abuela Claudina la mataron los criados de Teophilón, según cuenta la *Poliziana* (p. 154), así como su amistad de juventud con Elicia y Areúsa. Los criados Sagredo y Rubino son hijos de Sempronio y Elicia y de Pármeno y Areúsa respectivamente y Escalión es hijo de Brumandilón, el rufián de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* que mata a Elicia. Se teje así un entramado de relaciones con varias de las continuaciones y no sólo con la obra de Rojas; incluso se alude a la disputa entre la *Segunda Celestina* y la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* sobre si Celestina había muerto realmente o no. El enano Risdéño comenta ante los elogios a las artes de Dolosina: "Ya, ya, a fe de gentil hombre, que sé todo el caso, que tú debes haber sacado del cimenterio del Carmen el cuerpo de Celestina que este día falleció ... digo esto, si fue verdad que murió de la caída del andamio de su casa, y no se estuvo, como la otra vez, escondida tras el artesa" (ed. cit., p. 140).

²⁷Luis Mariano Esteban Martín, "Huellas de *La Celestina* en la *Comedia Florinea* y en la *Comedia Selvagia*," art. cit.

²⁸Alonso de Villegas Selvago, *Comedia Selvagia*, ed. Marqués de la Fuensanta del Valle (Madrid: CLERC, 1872), p. 140.

En cuanto a la interminable *Comedia Florinea*, comparte multitud de rasgos formales y argumentales con este grupo de obras, sin embargo carece de relación explícita entre sus personajes y los de este ciclo; se limita esta relación con la *Celestina* a una alusión a Centurio y al siguiente diálogo entre Gracilia y Liberia:

Grac.- "...Y aun porque sepas de mí que he pasado los textos viejos, y en esta tu nueva mercadería soy tractante viejo, mira qué dice una auténtico original: que de cosario a cosario no ay más aventura que en las vasijas.

Lib.- A la fe, prima, esse original en el texto de la ley Celestínica está estampado, y aun son palabras que dixo la vieja hablando con Areúsa. Y aun el verdadero trasunto del texto no dize como le acotaste: sino que de cosario a cosario no se pierden sino los barriles."²⁹

Celestina es solamente un "texto viejo" para estos personajes, un libro, como para nosotros; en cambio, en todas las continuaciones mencionadas se trata de una historia "real," conocida por haber sido vivida por individuos que habían pertenecido a la misma comunidad y con los que algunos mantienen aún relaciones de parentesco. No comparte, por tanto, el marco temporal con las demás obras del ciclo. Por esta razón no se puede considerar que la *Florinea* forme parte del ciclo celestinesco.³⁰

Otras características comunes

Como hemos visto, las técnicas de imitación propias de la literatura cíclica imponen dos rasgos característicos de estas "celestinas":

²⁹Joan Rodríguez Florián, *Comedia llamada Florinea*, en M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, (Madrid: NBAE.), vol. III: 157-311, en la pág. 262.

³⁰ Tampoco la acción transcurre en la ciudad en que se desarrollan las continuaciones, aquella en que habían vivido Calisto y Melibea: "La *Florinea* exceptée, on peut donc résolument affirmer que, par certains de leurs personnages, toutes les autres imitations postulent nécessairement la même ville imaginaire comme cadre à leur action, ce par quoi, précisément, elles sont des suites de l'oeuvre modèle..." (P. Heugas, ob. cit., 249).

la presencia de personajes comunes o relacionados entre sí por lazos familiares y una relación espacio-temporal que afecta al conjunto del ciclo. Por otra parte, la crítica, desde Menéndez Pelayo, ha venido insistiendo en la gran uniformidad argumental y formal que existe entre estas obras y la *Celestina*, junto a la aparición de una serie de elementos ajenos a este modelo y comunes a todas ellas: presencia de cartas de amor, multiplicación de personajes de las capas más bajas, presencia de nuevos personajes, etc.³¹

En definitiva, lo que sucede es que los continuadores utilizan como procedimiento retórico predominante la *amplificatio*.³² Por una parte la obra de Rojas se convertirá en una especie de "cajón de sastre" en el que se van introduciendo nuevos personajes y situaciones. Por otro lado, se produce una intensificación de algunos de los rasgos de los personajes que se toman del modelo o de determinadas situaciones.

La amplificación se manifiesta ya en el número de los personajes; mientras en la *Celestina* intervienen trece en la acción, en la *Segunda Celestina* hay 36, 33 en la *Tercera Celestina*, 31 en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 20 en la *Tragedia Poliziana* y 23 en la *Selvagia*. En general hay una clara predilección por el mundo del hampa; se multiplican las variedades de rufianes y prostitutas, lo que da lugar ya desde la *Segunda Celestina* a escenas de burdel en las que se suele emplear el habla de germanías.

Pero también aparecen personajes ajenos al ámbito de la *Celestina*: una pareja de negros y un pastor enamorado en la *Segunda Celestina*, un jardinero que habla vizcaíno en la *Tercera*; en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* el hermano de la protagonista, el estudiante y los "letrados" que participan en el juicio; en la *Tragedia Poliziana* unos "hortolanos" rústicos

³¹Se hace un somero repaso a los enfoques metodológicos de los estudios más importantes en la introducción a la *Segunda Celestina*, ed. cit., 40-42.

³²Hay otras formas de imitación que, por el contrario, parecen requerir la *abreviatio*. Pienso, por ejemplo, en algunas refundiciones, como la que hace Calderón en *Los cabellos de Absalón* de parte de la obra de Tirso de Molina *La venganza de Tamar*.

y nada menos que un león; en la *Selvagia* el amigo íntimo del protagonista, además de su madre y hermana, el enano Risdño, etc.

Whinnom señalaba en un espléndido artículo que uno de los rasgos del género celestinesco es la "nueva experimentación lingüística," el gusto por incluir muchas variedades del idioma contemporáneo.³³ En mi opinión hay algo más que simple afán de explorar variedades atípicas de la lengua. Pienso que estos intentos de remedar distintas jergas están en relación directa con la presencia de estos personajes ajenos al modelo, tomados de otras series literarias. Se da la circunstancia de que la formación de muchos de los tipos dramáticos (pastores, negros, moros, gitanos, vizcainos, etc.), que se consolidarán en la mitad de siglo con el teatro de Lope de Rueda, está asociada a la utilización de jergas específicas. Así cada uno de estos tipos podía ser identificado por el público gracias a su especial forma de hablar. En general su función y la de su respectiva "deformación" de la lengua normativa es cómica, como sucede en las continuaciones de la *Celestina*. Es más, las peleas de rufianes y prostitutas que hay en todas ellas, las escenas entre negros, hortelanos, etc. interrumpen la acción principal a modo de entremeses o pasos jocosos.³⁴ Los nuevos personajes, así como los procedimientos utilizados para introducirlos en los respectivos textos, indican que el esquema de la *Celestina* se amplía sobre todo con elementos procedentes del género dramático y fundamentalmente con tipos cómicos.

³³Keith Whinnom, "El género celestinesco: origen y desarrollo", en *Academia Literaria Renacentista, Literatura en la época del Emperador* (Salamanca: Universidad, 1988), pp. 119-130. Recuerda que el habla de germanías aparece en la anónima *Comedia Thebaida* cuya influencia en las continuaciones de la *Celestina* es patente.

³⁴Es un procedimiento similar al empleado en la *Comedia Sepúlveda*, escrita también en prosa. Uno de los dos personajes que hace la presentación de la obra, llamado Becerra, alude a los "muchos entremeses que intervienen por ornamento de la comedia que no tienen cuerpo en el sujeto della" y a los "mil entremeses graciosos que ban tr[a]bados con la obra"; *La Comedia Erudita de Sepúlveda*, ed. J. Alonso Asenjo (London: Támesis, 1990), pp. 111 y 112. Estos entremeses son episodios cómicos que interrumpen la acción principal y no aparecen marcados de forma especial en el cuerpo del texto. Es lo mismo que hacen los continuadores de la *Celestina* a partir de Feliciano de Silva.

Abundan también las situaciones nuevas, de las que resulta una trama más compleja que la de la *Celestina*. Muchas de ellas surgen debido a que en todas las continuaciones los enamorados escriben una o más cartas de amor como medio complementario de lograr a su dama. Esto da pie a la intervención de otros intermediarios entre los amantes (que suelen ser los criados) y al desarrollo de diversas intrigas para que la carta llegue a su destinatario; al mismo tiempo, las cartas permiten el lucimiento "retórico" de los enamorados, sirven para demostrar su cultura cortesana.³⁵

El recurso a las epístolas amorosas tiene gran importancia, pues es un criado de confianza quien la hace llegar a la protagonista, entregándosela a una de sus criadas. De esta forma, ligada al recurso epistolar, aparece otra de las novedades de estas obras respecto a su modelo: la formación de dobles parejas de señores y criados, solución que se convertirá en tónica en el teatro posterior. En la *Segunda Celestina* dos criados de Felides, Sigeril y Pandulfo, se casan en secreto con dos criadas de la protagonista, Poncia y Quincia. Estos casamientos tienen su desenlace en la *Tercera Celestina*; mientras se celebran las bodas públicas de los primeros, Pandulfo, que se había desposado en secreto y sin testigos, decide llevar a Quincia a la mancebía de Valencia, porque "ni ella es mi esposa, ni yo lo quisiera, por no estar asido, que si me dixere que le di la mano todo lo hace negar fuertemente, que ni hubo boda ni testigos."³⁶

En la *Tragedia Poliziana*, Silvanico, paje del protagonista está enamorado de Dorotea, criada de Philomena, lo mismo que sucede en la

³⁵M^a Rosa Lida critica esta novedad porque la considera "recurso ajeno al drama," en *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970), pp. 109-10. Sin embargo Torres Naharro, de cuya capacidad teatral nadie podría dudar, incluye la lectura de cartas de amor en las comedias *Calamita* y *Aquilana*. La presencia de epístolas en obras de raigambre "celestinesca" aparece ya en la *Penitencia de amor*, bajo el influjo de la novela sentimental y después en las comedias *Thebayda* y *Seraphina*.

³⁶Gaspar Gómez de Toledo, *Tercera parte...*, ed. cit., 127.

Comedia Selvagia, entre el paje Carudel y Cecilia.³⁷ Al mismo tiempo, los criados rufianes tendrán relaciones con varias prostitutas, unas dependientes de la alcahueta, como en la *Celestina*; y otras que son prostitutas de la mancebía a las que "protegen" a cambio de parte de su salario. Surgen así abundantes escenas de burdel que, aunque insinuadas en el modelo, tienen una autonomía y una intencionalidad diferente, próxima a los entremeses dramáticos, como se señalaba antes. Estas animadas escenas son ocasión propicia para la exaltación de la comida, la bebida y la sexualidad y, a veces, hay lugar para amenizar la reunión con relatos burlescos.³⁸

En cuanto a la imitación de personajes similares a los de la *Tragicomedia* (protagonistas, alcahueta y criados), el procedimiento común es la intensificación de algunos de sus rasgos más evidentes. De los protagonistas se suelen acentuar su riqueza y nobleza. Así, las dádivas a la alcahueta rayan en la extravagancia, como forma de enfatizar su situación económica y también su "locura" amorosa. Si Calisto parecía un loco por haber dado a Celestina las cien monedas y la cadena de oro, ¿qué pensar de Lisandro que regala una esmeralda tallada a Elicia y 10 piezas de oro a su rufián; de Poliziano que pagará a Claudina 10 doblas y 500 monedas de oro; de Selvago que además de 10 escudos y 50 doblas le regala dos fuentes de plata valoradas en más de 400 ducados? La respuesta es obvia: todos ellos son aún más locos enamorados que Calisto.

La importancia de su situación social se refuerza mediante la presencia de un gran número de criados; algunos son leales y sermoneadores en exceso (Eubulo), otros, por el contrario son rufianes cobardes, siguiendo más el modelo de Galterio en la *Comedia Thebaida* que el de Centurio. Como señalaba Whinnom (art. cit., 128), en todas las

³⁷La única que evita esta intriga paralela es la *Tragedia de Lisandro y Roselia*, quizá por sus críticas a la *Segunda Celestina* y porque pretende adjudicarse mayor fidelidad al modelo.

³⁸Tiene razón Juan Arce de Otálora, cuando hace decir a uno de sus personajes que las "subcesoras" de la *Celestina* "son más deshonestas" (Cf. p. 2); esta deshonestidad está en relación directa con la abundancia de personajes bajos y escenas de burdel.

"celestinas" se multiplica el número de versos respecto al modelo; de esta forma se acentúa el carácter cortesano y culto de los protagonistas. La oposición señores-criados no se basa sólo en las respectivas situaciones socio-económicas; se marca a la clase alta con rasgos de superioridad cultural que se manifiestan en su facilidad para componer versos, en su forma de hablar y de redactar cartas. Sempronio se permite reprender a Calisto en cuanto se descuida a hacer una perífrasis: "Deja, señor, esos rodeos, deja esas poesías, que no es habla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden..." (141). En las continuaciones los criados reprenden a sus señores su gusto por la "retórica" en el lenguaje amoroso porque consideran que no es eficaz, pero manifiestan al mismo tiempo una franca admiración por su facilidad para versificar. Además, esta formación cultural cortesana sí resulta ser útil, pues en todos los casos la lectura de las cartas sirve para socavar la firmeza de las protagonistas.

En definitiva, las relaciones señores-criados discurren por derroteros diferentes de los de la *Celestina*. Aunque se remedan las escenas en las que los criados se burlan del señor enamorado, se da un reconocimiento de su superioridad intelectual que no aparece en el modelo; por más que el señor en su "locura" amorosa cometa verdaderas extravagancias, su *status* social no es cuestionado; no se percibe tensión entre los distintos estamentos, pues cada uno ocupa el lugar que las circunstancias le han asignado sin la acritud que se observa en el auto noveno de la *Celestina*.³⁹

En cuanto a las heroínas, carecen de la complejidad del carácter de Melibea. Se produce también una simplificación⁴⁰ de sus rasgos,

³⁹En las numerosas cenas que celebran prostitutas y criados o rufianes la conversación se desarrolla en tono burlesco en torno a la comida, la bebida y el sexo; su propósito es disfrutar y hacer reír a los lectores. En la *Selvagia*, el rufián Escalión llega a afirmar que "no trocarse mi estado por el del mejor caballero del reino, porque si bien se mira vivo más descansado y más a mi provecho que todos ellos" (ed. cit., 232).

⁴⁰"Su fisonomía en *La Celestina* es tan original y poco esquemática, que los imitadores tienden a simplificarla, remontándose a tipos convencionales más familiares. (...) la conducta de Melibea, no impecablemente motivada en el

como en el caso de los protagonistas, pero no procede de la intensificación de algunas de las características del modelo, sino de la modificación del mismo. Hay una diferencia crucial respecto a la situación de Melibea; todas ellas forman parte de un núcleo social más amplio, no limitado a la esfera doméstica: salen a la iglesia, se asoman a sus ventanas, reciben misivas de amor y tienen una criada cómplice con quien comparten sus inquietudes amorosas. Existe pues una mayor integración en la vida social, por lo que no es de extrañar que ninguna manifieste la rebeldía de la Melibea enamorada y todas demuestren cierta preocupación por las convenciones sociales.

Respecto a las alcahuetas, todas son enormemente codiciosas y aficionadas a la bebida, pero unas veces se hace especial hincapié en su falsedad, como sucede en la *Segunda Celestina*, mientras que otros continuadores destacan en cambio su hechicería y el volumen de sus negocios. De Claudina se pondera que es más diabólica que humana (ed. cit., 31) y en su testamento deja a Celestina un auténtico emporio comercial: 142 mozas encomendadas, 78 despenseros que proveer y 25 virgos por remediar (p. 55). Elicia aparece en la *Tragedia de Lisandro y Roselia* con superiores conocimientos a su tía porque, además de aprender de ella, ha viajado por distintos lugares de Castilla, conoce nuevas hierbas y hasta una oración del cerco que su tía no tenía (ed. cit., 73-75). En cuanto a Dolosina, ha viajado aún más, por Italia y Francia; en París había tenido como maestro a un nigromántico y su poder diabólico llega al extremo de poder volverse invisible; baste decir que entre sus materiales de trabajo tiene hasta agua del río Leteo.

Por otra parte, aparece un elemento nuevo muy significativo: en ocasiones la alcahueta hace una utilización burlesca de sus dotes maléficas, como sucede en la *Tragedia Poliziana* y en la *Comedia Selvagia*. Claudina promete ayudar a Silvanico, paje de Policiano, a conseguir los amores de Dorotea, la doncella de la protagonista, pero para ello dice: "es menester que me traygas para hazer un conjuro una gallina prieta de color cuervo, e un pedaço de la pierna de un puerco blanco, e tres cabellos suyos cortados martes de mañana antes que el sol salga ..."

original, indujo a la mayoría de los imitadores a plantearse de otros modos, más de acuerdo con los requisitos de la moral vigente." (M^a Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970², p. 457).

Silvanico, que no es tonto, se da cuenta de la burla y aprovecha para criticar los engaños de tales intermediarias.

En la *Selvagia* el argumento se complica con la presencia de dos alcahuetas. El protagonista utiliza los servicios de Dolosina, mientras que la protagonista, también enamorada, recurre a los de una antigua ama suya llamada Valera. Este personaje sirve como contrapunto burlesco de los poderes maléficos de Dolosina; pide para hacer su conjuro una saya, un manto, tocado, un joyel, unos vasos de plata, conservas, dinero, etc. hasta el extremo que, asombrada ante la credulidad de Isabela, dirá en un aparte: "... he menester que me quites la vergüenza de tanto pedir..." (81). Intenta la misma burla con Cecilia, la doncella de la protagonista, pidiendo palomas, un cabrito, gallinas, queso, etc., pero ésta no se deja engañar. Esta actitud implica un distanciamiento y una utilización cómica de la magia totalmente ajenos al modelo.

Parece evidente que en el origen de estos personajes está el modelo de Celestina y que los continuadores intentan emular a Rojas acentuando alguno de los rasgos de su alcahueta, con un procedimiento similar al seguido en el caso de los protagonistas; pero en este proceso de imitación hay algo más que una copia mecánica. En la *Segunda Celestina* se produce una *evolución* de Celestina, se hace más falsa porque tiene que fingir santidad para justificar ante el pueblo su supuesta resurrección. Asimismo, desde esta primera continuación, en todas las demás, las alcahuetas evitan implicar en sus tratos a los criados del enamorado, porque pretenden evitar el final de la *Tragicomedia* de Rojas, muriendo en la discusión de las ganancias.⁴¹

Además se observa un desplazamiento en las funciones de la tercera; independientemente de sus mayores o menores habilidades suasorias y dotes de hechicería, las alcahuetas de estos textos forman parte del grupo de personajes risibles, burlescos. Son parte fundamental de las escenas de burdel; en ocasiones, amenizan las copiosas comidas de prostitutas y rufianes contando anécdotas divertidas, mientras otras veces

⁴¹En las continuaciones en las que muere la alcahueta lo hace a manos de su rufián o de los criados de la protagonista que pretenden defender su honor, pero nunca en las mismas circunstancias de la *Celestina*.

son el eje de alguno de los episodios cómicos intercalados (como el del pleito de la prostituta contra el estudiante en la *Cuarta Celestina*). Mientras la Celestina de Rojas es una figura en cierto modo aislada, debido a su superioridad sobre el resto de los personajes, cuyas pasiones y debilidades maneja con los hilos de su astucia, estas alcahuetas están integradas en el grupo de personajes de clases bajas; se transforma, una vez más, un personaje en un tipo literario sometido a una codificación cada vez más estricta.⁴²

Por otra parte, en el estudio de las continuaciones hay que tener en cuenta que el respeto de los continuadores por el modelo, aun siendo obvio, está en muchas ocasiones cargado de distancia irónica. Como decía en otro lugar,⁴³ aunque el texto de una continuación es independiente, de forma que no exige para su comprensión el conocimiento previo de la obra continuada, la familiaridad con ésta—que el continuador presupone casi siempre— añade a la continuación un nuevo sentido, una dimensión significativa distinta. Ello se debe a que, en última instancia, una continuación es el resultado de la lectura de una obra concreta por parte de un escritor y de la interpretación personal de éste. Por ello, muchos de los elementos de las continuaciones tienen un significado propio y otro adicional, en la medida que puedan implicar una manipulación de los rasgos de su modelo. La continuación literaria establece una relación intertextual que favorece especialmente los juegos de complicidad entre escritor y receptor; su dimensión real no puede ser comprendida sin tener en cuenta la intención de las modificaciones y manipulaciones a las que se ha sometido al modelo, y, desde luego, no hay manipulación inocente.

⁴²No es anecdótico el hecho de que varias de estas alcahuetas hayan viajado y ello les haya servido para adquirir nuevos conocimientos "profesionales." Responde a la mentalidad de una época nueva; en el Renacimiento el saber está unido al viaje, al conocimiento de nuevas tierras. La Celestina de Rojas desde esta perspectiva se convierte en una alcahueta pueblerina, cuyos conocimientos se vislumbran más limitados que los de estas nuevas alcahuetas cosmopolitas y en el caso de Dolosina estudiosa de su profesión.

⁴³Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, ed. cit., 48.

Se ha destacado suficientemente cómo los continuadores demuestran su dependencia de la *Tragicomedia*, repitiendo situaciones y frases. Lo que sucede es que no siempre se tiene en cuenta que, en ocasiones, estas repeticiones aparecen en contextos diferentes. Me limitaré a señalar algún ejemplo. En el último encuentro entre Calisto y Melibea, Calisto dice ante las protestas de ésta: "Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas" (223). La misma frase, con ligeras variantes, aparecerá en la *Segunda* y en la *Tercera Celestina*, pero con una diferencia decisiva: lo hace en distinto contexto.

En la *Segunda Celestina* se encuentran en casa de la alcahueta dos nuevos amantes de Elicia y Areúsa; ésta se niega a dejarse ver porque dice que no tiene saya, a lo que responde uno de estos personajes: "Señora, mejor es assí; que la polla pelada se ha de comer..." (493). No cabe duda de que las intenciones de esta frase son cómicas, comicidad que se adecúa al contexto, puesto que ésta era la función de los diálogos entre prostitutas y rufianes de acuerdo con una larga tradición literaria. Ahora bien, para el lector que conoce la *Tragicomedia* esta frase tiene un significado añadido, pues su congruencia con el nuevo contexto pone en evidencia lo inoportuno de su empleo por parte de Calisto. Independientemente de los propósitos de Rojas, Feliciano de Silva, al cambiar el contexto está criticando de forma implícita su utilización en el modelo en boca de un protagonista noble, de clase elevada.

En la *Tercera Celestina* la misma expresión aparece en boca de Sigeril, el criado de confianza de Felides, que dirá a su enamorada Poncia: "Calla, bien de mi vida, que no ay aue que se coma, si primero no se le quita la pluma" (269). Gaspar Gómez tampoco considera esta frase adecuada para un protagonista.⁴⁴ Lo mismo se puede decir respecto a las lamentaciones de Melibea tras haber sido seducida por Calisto, que aparecen en la *Segunda Celestina* en boca de la criada de

⁴⁴En su versión del *Dioscórides*, Laguna dice a propósito del "palmito" que sólo se come su corazón, "para llegar al qual es menester quitar primero mil pañales, con gran dispendio de tiempo. Empero quien quiere comer el ave, conviene que primero quite la pluma, como dize la buena vieja ... Despierta la virtud genital y es propia para holgazanes... ." Laguna, lector de la *Celestina*, escribe de "oído" y, al mencionar los poderes afrodisíacos de esta planta, atribuye la expresión a la alcahueta, no a Calisto.

rango inferior, Quincia; en cambio, la protagonista, cuando se encuentra en idéntica situación, no se queja en absoluto. En este caso, Feliciano de Silva deja entrever su escaso aprecio por la condición "moral" de su propia protagonista, como se confirma en otros pasajes de la obra. Gaspar Gómez imita en la *Tercera Celestina* los apóstrofes de Pleberio contra el mundo, pero los pone en boca de Quincia, la criada, cuando se entera de que el rufián Pandulfo la quiere dedicar a la prostitución; aunque está "imitando" el modelo, lo desvirtúa por completo.

En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Lisandro parafrasea a Calisto, cuando éste se dirige por primera vez a Melibea, pero estas palabras ahora se refieren a la alcahueta Elicia: "¡Oh grandeza de Dios! en esto manifiestas tu potencia, en dar poder a mí inmérito que merezca hablar a esta vieja..." (ed. cit., 31); de nuevo el cambio de contexto implica manipulación interesada, no una simple imitación mecánica.⁴⁵

Para terminar quiero hacer algunas observaciones a propósito de los desenlaces de estas continuaciones. Tres de ellas (la *Segunda Comedia de Celestina*, la *Tercera* y la *Comedia Selvagia*) tienen un final feliz, mientras que la *Tragedia Poliziana* y la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* terminan con la muerte de los protagonistas, como indica ya su título.

La *Segunda Celestina* concluye con los matrimonios secretos de los protagonistas y sus criados, mientras que Celestina puede disfrutar de las generosas "albricias" recibidas. Silva, a diferencia de Rojas, presenta una visión no problemática de los conflictos amorosos, que se pueden resolver sin una oposición radical a las convenciones sociales, mediante el expediente (tan al uso en los libros de caballerías) del matrimonio secreto. Además, todos los personajes se enfrentan a la realidad haciendo gala de un gran sentido del humor; se esquivo la tragedia sin ninguna dificultad en una sociedad armónica en la que todos ocupan un lugar donde se desenvuelven con facilidad, por lo que no hay rencores. Este cambio radical de perspectiva respecto al modelo se produce, paradójicamente, en la continuación que se apropia mayor número de personajes de la *Celestina*. No cabe hablar de distanciamiento respecto al

⁴⁵Los ejemplos son innumerables y sólo el estudio de cada una de estas obras podrá poner de relieve las implicaciones de este tipo de manipulación en las referencias directas del modelo, cuyo sentido varía en cada caso.

modelo; en buena medida, se utiliza su esquema argumental para romper con sus presupuestos ideológicos y literarios.

El autor de la *Tercera Celestina* opta por un final más convencional; los protagonistas celebrarán sus bodas públicas mientras la alcahueta muere al caer por las escaleras de su casa, debido a su prisa por reclamar la recompensa. Se trata de un desenlace de compromiso, en el que sólo recibe castigo la codicia de Celestina, pero no los amantes que, en definitiva, son los que desencadenan su actividad. Final feliz, pues, con mensaje confortablemente moralizador, adaptado a una concepción moral tradicional y farisea.

La *Comedia Selvagia* termina con el matrimonio entre Selvago e Isabela "con voluntad de sus padres," el de Flerinardo, amigo del protagonista, con la hermana de éste y, por si fuera poco, con la aparición de un nuevo personaje procedente de lejanas tierras que confiesa que Flerinardo es hijo de Polibio y, por lo tanto, hermano de Isabela. Se llega así a un desenlace perfectamente simétrico, en el que los dos amigos se casan con sus respectivas hermanas; todo queda en familia. El enano Risedeño sintetiza así las razones de este feliz desenlace: "¡Oh, cómo por este caso de Selvago ha parecido verdadero aquel dicho del sabio que dice que los principios, a buen propósito enderezados, no pueden haber desastrados fines! Habés considerado el fin de los amores tan excesivos, aunque castos, de Selvago, mi señor, cómo sin ser el caso descubierto, tan a su honra ha conseguido el fin de sus deseos, habiendo sido desposado, con voluntad de sus padres, con su señora Isabela, ..." (279). Se ha dado la vuelta a los planteamientos de Rojas en este final, que es una contrarréplica del argumento general de la *Tragicomedia*: "Por solicitud del pungido Calisto, vencido el casto propósito della (...) vinieron los amantes y los que les ministraron en amargo y desastrado fin."

En las otras dos continuaciones mueren al final amantes y alcahuetas, como en el modelo. Sin embargo, su respeto a la *Tragicomedia* es más aparente que real; los desenlaces responden a unos planteamientos ideológicos que nada tienen que ver con los de Rojas. La *Poliziana* presenta la novedad de un padre, Teophilón, obsesionado por el problema de la honra, como notó Menéndez Pelayo: "el sentimiento del honor, que es el alma de tantas creaciones de nuestros poetas dramáticos

del siglo XVII, tiene en Teophilón uno de sus primeros intérpretes.⁴⁶ Las intervenciones de este personaje están marcadas por esta obsesión, que no admite soluciones de compromiso; avisa a su mujer de que vigile estrechamente a la hija de ambos porque "Grandes señales veo en ella de su perdición, e ningún remedio para remediarla sino con la sepultura."⁴⁷ Como en los dramas de honor, la única forma de restaurar el honor perdido es la muerte: "el crimen de liviandad en la mujer no se ha de castigar sino con la muerte, e qualquier castigo que éste no sea no es sino una licencia para que sea mala con la facilidad de la pena." (ed. cit., 47). Por lo pronto hace que sus criados tiendan una emboscada a Claudina, a resultas de la cual queda mal herida y muere; sin embargo, su intervención en la disparatada muerte de los amantes es sólo indirecta. Unos hortelanos que trabajan para Teophilón habían observado desperfectos en la huerta y éste les ordena que suelten durante la noche un león que tenían metido en una jaula, para que mate al animal causante de dichos desperfectos. Cuando Philomena, la protagonista, acude al jardín a su cita con Policiano se lo encuentra despedazado por el león y se mata a sí misma con la espada de su amado. El desenlace está directamente tomado de la fábula de Píramo y Tisbe, aunque termina con un remedo del planto de Pleberio en boca de Teophilón, que, con una total falta de congruencia, olvida entonces los desvelos por su honra.

También la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* se sitúa en el ámbito de los dramas de honor, y lo hace desde su dimensión más despiadada; el final trágico es resultado de la intervención directa del hermano de la protagonista, el responsable del honor familiar ante la sociedad. El desenlace presenta claras reminiscencias de la *Comedia Himenea* de Torres Naharro. En ésta, el hermano de Febea sorprende a Himeneo cuando se retira después de encontrarse con Febea; Himeneo huye en busca de ayuda y el Marqués decide matar a su hermana una vez ésta se haya confesado. Este aplazamiento en la ejecución de la sentencia, que es

⁴⁶M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, ed. E. Sánchez Reyes (Santander: CSIC, 1943), vol. IV: 135.

⁴⁷*Tragedia Poliziana*, ed. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, (Madrid, 1910), ob. cit., 1-59, en la pág. 46.

frecuente en dramas de honor del siglo XVII, permite que el hermano vengador reconsidere la situación y la comedia llegue a un final feliz.

En cambio, en la *Cuarta Celestina*, Beliseno, el hermano de Roselia observa la entrada de Lisandro en el jardín de Roselia sin impedirlo y aguarda a que ambos amantes estén consumando su amor para atravesarlos con sus flechas. Sus deseos de venganza son tales que le impiden evitar el pecado de los enamorados, así como cualquier dilación que les permitiera morir cristianamente. Es decir, el afán de fidelidad hacia la *Tragicomedia* que demuestra Sancho de Muñón—recuérdense sus críticas a la resurrección de Celestina ideada por F. de Silva—enmascara profundas diferencias ideológicas entre ambos textos, pues el desenlace de la *Cuarta Celestina* reúne todos los ingredientes de un drama de honor, planteamiento ajeno por completo a Rojas. La ideología de la *Cuarta Celestina*, la visión del mundo que presenta, está mucho más cerca de los supuestos dramáticos posteriores que de los de su modelo inmediato.

Esto viene a corroborar algo obvio, pero frecuentemente ignorado: en el período de tiempo trascurrido entre la *Celestina* y sus continuaciones se han producido grandes cambios en las convenciones literarias y sociales, cambios que se reflejan en estas obras.

En conclusión, las continuaciones de la *Celestina* forman un grupo homogéneo y diferenciado dentro del numerosísimo grupo de obras que reciben influencias de la *Tragicomedia*, debido a que siguen las convenciones específicas de los ciclos literarios, además de compartir otra serie de rasgos. Como hemos visto páginas atrás, entre estos cinco textos se urde un entramado de personajes que habitan la misma ciudad y tienen un marco temporal de ficción común, formando un macro-texto. Se establece así una relación intertextual mucho más compleja que la simple relación de género; en cada una de las continuaciones se detecta la presencia soterrada de todas las anteriores, sometidas a un proceso de reinterpretación y manipulación que va desde el homenaje hasta la crítica abierta.

Además, a pesar de conservar el esquema argumental y formal de la obra de Rojas, presentan una serie de novedades comunes respecto a ella: la tipificación de los personajes tomados del modelo, la presencia de nuevos tipos procedentes del teatro y la abundancia de intrigas

paralelas que, configuradas muchas veces como "entremeses," interrumpen la acción principal. Todas estas novedades indican que este grupo de autores, en su afán de "enriquecer" el esquema de la *Celestina*, recurre a fórmulas procedentes de las distintas variedades dramáticas contemporáneas, tanto en lo que se refiere al tratamiento de los personajes como a los procedimientos de su presentación. Negros, vizcaínos, hortelanos, estudiantes, etc. son tipos literarios cómicos frecuentes en el teatro prelopesco, desde Encina a Lope de Rueda; además, la forma de incluir estos tipos, en los episodios intercalados, también está relacionada con los géneros dramáticos.

Lejos de mi propósito defender que estos autores considerasen estas continuaciones obras dramáticas, tal como se entendía este género a mitad del siglo XVI; para el caso tampoco es relevante. Lo que sí parece relevante es el hecho de que este conjunto de obras contribuyera a perfilar tipos y temas característicos de la posterior comedia. Estos autores, que tomaron la *Celestina* como modelo, favorecieron el desarrollo del gusto de la recepción por los personajes cómicos, la complicación de la trama, los temas del amor y el honor; en definitiva, desde el punto de vista de la recepción, contribuyeron a la educación de un público que, gracias también a estas obras, estaría preparado para recibir con entusiasmo los hallazgos dramáticos del teatro lopesco.

Es cierto que uno de los más asombrosos logros de Rojas fue la creación de personajes "de carne y hueso" y que esto no sucede con sus continuadores. Podemos limitarnos a pensar que no entendieron la genialidad de su modelo o lamentar que el talento literario de los continuadores fuera exiguo. Pero si tratamos de comprender la historia de la literatura no se puede ignorar la importancia de los datos que proporcionan estas obras "de segunda fila": además de ser índice de nuevos gustos por parte de los receptores, contribuyeron al afianzamiento de unos tipos literarios que serán el punto de partida decisivo para el desarrollo de la comedia posterior.

Por otro lado, a pesar de su respeto por el marco argumental y formal de la *Celestina*, su ideología y visión del mundo son muy diferentes. En general es mucho más importante el peso del humor, que se manifiesta en los episodios a modo de entremeses (negros, hortelanos, vizcaíno, escenas de burdel, etc.) y en el gusto por cuentos y

chascarrillos. Pero sobre todo es significativo el vuelco que se da en todas estas obras respecto al punto de vista ideológico con el que Rojas nos presenta a los distintos estamentos sociales. Este adopta una perspectiva que, en cierto modo, se puede calificar de antinobiliaria;⁴⁸ Calisto es un personaje de rasgos negativos que en bastantes momentos raya en lo ridículo. Melibea es al final una mujer que conscientemente rechaza las convenciones y normas propias de su *status*; sin embargo, el desenlace fatal se presenta en gran medida como un cúmulo de casualidades.

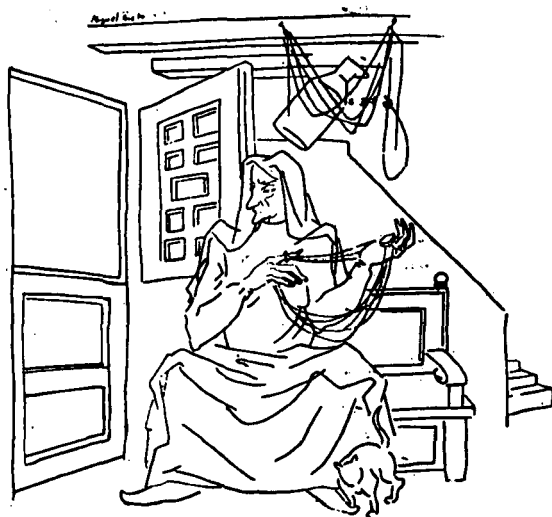
Nada de esto sucede en las continuaciones. Las protagonistas tienen una actitud más pasiva que Melibea, podrán ser manejadas por terceras, criados y enamorados, pero se preocupan por dejar su honor a salvo; cuando no lo hacen, (en la *Poliziana* o la *Cuarta Celestina*) otros personajes lo harán por ellas.

En definitiva, todos los autores participan de la ideología dominante, presentando un punto de vista afín al de las clases altas. Esta actitud es evidente en aquellas que tienen un desenlace feliz, donde se puede sortear la tragedia porque la sociedad que presentan se ha dotado de un recurso—el matrimonio secreto—que armoniza los intereses de los enamorados y los imperativos sociales. Pero cuando los autores, en su empeño de respetar el final trágico de su modelo "matan" a sus amantes, tienen buen cuidado de presentar estas muertes como resultado de una necesaria reparación social. Los desenlaces dramáticos se deben a la preocupación de las clases altas por mantener la defensa de unos valores; la quiebra del orden del sistema por parte de los jóvenes enamorados se encuentra con una respuesta "positiva"; su grupo social, el de las clases altas, dispone de unos mecanismos para defender esos valores y los pone en práctica.

La dependencia formal y de contenido de este grupo de obras respecto a *La Celestina* ha sido el objeto de estudio de la mayor parte de

⁴⁸K. Whinnom, "Interpreting *La Celestina*: The Motives and the Personality of Fernando de Rojas," *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in honour of P. E. Russell* (Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981), pp. 53-68, p. 63: "*La Celestina* is an attack not simply on the code of courtly love but also on those who subscribed to it, namely the aristocracy."

los trabajos dedicados a estos textos. Pero, como hemos visto, esta dependencia enmascara notables diferencias de planteamientos literarios e ideológicos. Desde esta perspectiva el estudio de "las celestinas" puede proporcionar datos muy valiosos para el mejor conocimiento de este período histórico, caracterizado por la experimentación y búsqueda de nuevos géneros literarios. Porque "las celestinas" son algo más que un homenaje a la genialidad de Rojas; circunscribir su estudio a la constatación de dicha genialidad es un esfuerzo inoperante.



LA CELESTINA

FERNANDO DE ROJAS

M. Prieto. Portada, Buenos Aires. Colihue, 1963.

**UN TERCER AUTOR PARA LA TRAGICOMEDIA.
LA INFORMÁTICA AL SERVICIO DE LA
LITERATURA**

**Miguel Garci-Gómez
Duke University**

El primer autor quiso darle denominación del principio que fue *plazer*, e *llamóla* comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la *porfia*, e *llaméla* tragicomedia...de manera que acordé, avnque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña laur e tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación.

PROLOGO.

"Amigo de los críticos, pero más amigo del texto," es el lema que todo el que indaga y ayuda a indagar, esclarecer y propagar la autenticidad, el arte y la excelencia de los textos consagrados debiera enarbolar y esgrimir sin recelos ni compromisos. Razones objetivas de enorme peso y no simples corazonadas, presentimientos o deseos son los únicos motivos que podrían hacerle dudar al crítico literario del testimonio explícito del propio texto sobre la génesis, creación y autoría de una obra determinada.¹

Han sido muchos y muy prestigiosos los críticos que, llevados por fines particulares de amplio vuelo, han restado valor a las declaraciones de los textos. El reto a la letra del texto ha dado como

resultado un considerable esfuerzo analítico e interpretativo, que ha ido acompañado en muchos casos de una alta exhibición de ingenio, aunque en otros no haya pasado de la mera ingeniosidad. El reto al texto dio origen al diálogo, a veces altamente polémico, sobre la unidad o variedad de obras, unidad o variedad de autor; de ahí surgió a la conciencia una inquietud que no cesa de hurgar en la mente de todos los investigadores, hasta el punto de que a muchos les urge tomar partido, a algunos les incita a escribir. Como consecuencia, tal polémica ha promovido desde antiguo "la querella" y fomentado el estudio cada vez más atento de la cuestión. Y eso no es malo.

E pues es antigua querella e uisitada de largos tiempos, no quiero marauillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada vno sentencia sobre ellas a sabor de su voluntad (PROLOGO 22-23).²

Tal es la algarabía de opiniones encontradas, que cada vez que hayamos de replantearnos la cuestión, haremos bien si no nos dejamos aturdir por la palabrería, si no dejamos que nos ensordezca el griterío de tal modo, que nos enredemos nosotros mismos en rencillas con uno u otro bando y dejemos así de oír la voz del texto mismo; a éste es al que hemos de acudir cada vez que nos planteemos la cuestión.

Planteémosnosla de nuevo, en el estado de la mayor inocencia que podamos, liberándonos en lo posible de cualquier actitud hasta ahora mantenida. Así me la he querido replantear yo con la mirada, el examen, el análisis y el juicio centrados con intensidad, extensión y exclusividad en la dicción, la palabra, el estilo, el texto en su contexto.

Para el análisis me he limitado al texto dialogado y he dividido el drama en las tres partes principales sobre las que se ha centrado la polémica para pasar a hacer el análisis comparativo de las formas de expresión de cada una de ellas. Los datos y las cifras me han sido facilitados por el cómputo electrónico mediante ordenador y unos textos desmenuzados y cuantificados con la ayuda del programa *WordCruncher*.³

Existe en *La Celestina*, en la CARTA introductoria, un testimonio explícito que define la *Comedia de Calisto y Melibea*, la

versión de 16 actos, como obra de colaboración de dos autores, señalándose expresamente dónde terminaba el Antiguo Autor y comenzaba el continuador:

porque conozcáis dónde comiençan mis maldoladas razones acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin diuisión en vn aucto o cena incluso, hasta el segundo aucto, donde dize: "Hermanos etc." Uale. (7-8)

La mayoría de los críticos sostiene hoy lo que con base en dicho testimonio parece indiscutible, que la *Comedia* fue escrita por un Antiguo Autor, anónimo --el del Acto I--, y por un continuador, --el de los actos II-XVI. Negarle pues a la *Comedia* la dualidad de autor es pretender saber más que los propios autores.⁴ Los datos literarios y lingüísticos, masivos, que aporta el ordenador cofirman de manera contundente que el AUTO es de veras de distinto autor que la adición, actos II-XVI.

En ediciones posteriores la *Comedia* apareció con una "nueva adición": un PROLOGO, copiosas interpolaciones textuales y cinco actos —TRATADO DE CENTURIO—; el prologuista le da a la obra el nuevo título de *Tragicomedia* y nos ofrece unos comentarios en los que pretende revelarnos su propia individualidad:

de manera que acordé, avnque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lauor e tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación (PROLOGO 26).

LA DOBLE PATERNIDAD. Por razones que se denominan - literarias, cree hoy la mayoría de los críticos que las Interpolaciones que se añadieron en la *Tragicomedia* fueron escritas por el primer continuador, Fernando de Rojas, quien acordó "meter segunda vez la pluma," es decir, según interpretan ellos de modo acomodaticio, acordó 'meter segunda vez su pluma".

Desde hace tiempo la crítica tradicional celestinesca se ha sentido cómoda en aceptar que la pluralidad de autor no comprometía la excelencia de la obra. La obra presenta una admirable unidad dentro de una diversidad que a nadie le pasa

desapercibida, obligándoles a mucho a teorizar. Aquellos que repasen con detención y libre de prejuicios las teorías sobre la paternidad de la *Celestina* se darán cuenta, estoy seguro, de que las razones que se aducen en defensa de dos autores —o de un autor único—, son más bien justificativas que argumentativas. Así se expresaba, por ejemplo, C. Morón-Arroyo en su defensa de dos autores: "Los cambios de estilo entre los actos de 1502 y los de la versión primera se explican porque Rojas tenía ya delante de sí el texto primitivo; ya no componía directamente de la realidad ... sino desde la obra literaria que tenía delante; por eso corrige, busca nuevos personajes, nuevos temas ..." (23). La misma explicación, esa misma justificación, podría valerle si se propusiera probar que Rojas había escrito el Auto, cuyos cambios se deberían a que en la adición el autor ya no "componía directamente de la realidad."

Algunos de los insignes partidarios de la paternidad doble admiten, con encomiable franqueza, que la cuestión de uno o varios autores más que en sólidas razones, se basa en una "determinada actitud," y defienden la doble paternidad, no tanto por exigencias lingüísticas o estilísticas, como por convenirles para sus "fines particulares," según se expresaba S. Gilman: "La solución que demos al problema de la partenidad deberá convenir a nuestros fines particulares," añadiendo: "cada una de la soluciones tradicionales dadas al problema de la paternidad trae implícitamente consigo determinada actitud ante la obra, actitud que, después de confrontarla con la nuestra, hemos de aceptar o rechazar" (23).

De acuerdo con estos comentarios, nos damos perfecta cuenta de que en estos críticos, unas veces con la esperanza de que la obra fuera así más admirada, otras con el propósito de encumbrar al autor, impera una actitud idiosincrática que hace que sus conclusiones en el enjuiciamiento de la paternidad respondan primordialmente a sus inquietudes personales, a un programa literario más amplio. La inquietud, los fines particulares de Gilman, por ejemplo, eran los de reclamar y aclamar la paternidad literaria de Fernando de Rojas, sobre quien llevó a cabo muchas y laboriosas investigaciones. Despojarle a Rojas de la autoría de la *Tragicomedia* suponía mermar de manera considerable la categoría de su admirado escritor, lo que al mismo tiempo echaba por tierra una porción muy alta de sus esfuerzos como maestro y crítico. Estos mismos críticos que se conforman para formular y sostener sus teorías con la mera justificación —la

conveniencia a sus fines particulares—, les imponen por otro lado a los que disienten —los que proponen la triple paternidad— las serias obligaciones de sólidas pruebas textuales y objetivas.

LA TRIPLE PATERNIDAD. No han faltado investigadores, no menos entusiasmados por la *Celestina*, por su genialidad y por su unidad temática que, poniendo de lado cualquier "actitud determinada" o "fines particulares," han preferido indagar razones textuales, principalmente lingüísticas, que algunos han encontrado lo suficientemente sólidas como para formular la participación de más de dos autores en la confección de la obra.

Curioso, sin embargo, que S. Gilman, el crítico de "determinada actitud," censurara como absurdo el método de R. E. House, el crítico de la razón lingüística, y partidario de la paternidad triple, de quien dice: "se esfuerza por resolver el problema al margen de la literatura, y va a dar al absurdo de tres autores" (32).⁵ Si Gilman trató de despachar los intentos de House como absurdos, Criado de Val soslayaba de modo parecido las cuestiones suscitadas por el profesor norteamericano, -menospreciándolas no por carecer de base lingüística, sino porque "adolecen de una gran inseguridad en el dominio del castellano, como lo demuestra el número de erratas ..." (13). Vemos, pues, cuán intrasigentes nos puede volver una "determinada actitud," y unos "fines particulares."⁶

El problema del estudio de R. E. House no es que le llevara al autor a "dar al absurdo," es que no le fue factible demostrar la triple paternidad con la abundancia de datos o con los argumentos tan fuertes como sus opugnadores le exigían. Al final de su humilde artículo apenas si su opinión trascendía los límites de una interesante intuición.⁷

A la parquedad de datos y elementos analizados por R. E. House se suma la pletórica abundancia de los datos que hoy nos suministra y facilita el ordenador. Trascienden estos datos el plano de la explicación, o la justificación, o la racionalización de una postura apriorística, de una "determinada actitud," para situar el razonamiento en un nivel elevado de silogística escolástica: estos datos son la premisa menor de un argumento que nos obligará a aceptar su conclusión lógica de que hay tres estilos muy diversos, y su conclusión psicológica de que hay tres autores. Todos aquellos que crean, en general, que un diverso lenguaje nos revela un diverso autor, y ponderen la gran divergencia que muestra la comparación entre sí de

los datos lingüísticos y de los rasgos de estilo del AUTO, la COMEDIA y el TRATADO, habrán de aceptar que es diverso el autor de cada escrito. Nos conducen estos datos a una solución de la cuestión *motu proprio*, sobre una sana base lingüística, sobre una sólida base científica, cuantificada, indiscutible, sobre unas cifras muy elevadas, llanas y comprensibles a simple vista.

Personalmente, antes de internarme en el sondeo de los datos lingüísticos, me sentí —como se había sentido House— muy cómodo con el presupuesto del doble autor: el anónimo para el Acto I y Fernando de Rojas para el resto de la *Tragicomedia*. Mis "fines particulares" me inducían a creer en dos autores. Esta teoría facilitaba la labor crítica y la referencia a un autor con un nombre propio. Ante el peso tan abrumador de estos datos, me vi en la necesidad de cambiar de opinión y admitir la colaboración de un tercer autor. Seguir negándole al Interpolador una individualidad lingüística tan manifiesta hubiera sido una gran obstinación, un verdadero absurdo.

El computador me ha permitido internarme en el mundo de los tres escritores, ese mundo que consiste todo él de palabras, en las que se encarnan sus conceptos, sus emociones, sus imágenes y símbolos. Han puesto de relieve estos datos masivos y pormenorizados unas divergencias lingüísticas entre el AUTO, la COMEDIA y el TRATADO⁸ lo suficientemente numerosas y serias como para establecer que cada uno de estos escritos es obra de diferente autor; al mismo tiempo, han servido para confirmar la genialidad de los respectivos autores que, en su colaboración, supieron mantener los tres una gran unidad temática y una alta calidad de estilo.⁹

LA COMEDIA

Lógicamente, por su mayor extensión e importancia, considero la COMEDIA el núcleo central de la *Celéstina* y centro de comparación. Como mi interés en este artículo se centra en el TRATADO, me limito a dos apartados sobre la COMEDIA: los términos exclusivos y desconocidos.¹⁰

TERMINOS EXCLUSIVOS. En cuanto a los términos exclusivos, me limito a destacar en esta enumeración, con el fin de mantener

cierta fuerza probatoria, los que aparecen en la COMEDIA con exclusividad y al menos cuatro veces: *acrecentar* (6), *aliviar* (14), *asimismo* (6), *avivar* (7), *cabe y cabo* (6), *cada cual* (5), *ceñir* (7), *certificar* (5), *conjurar* (6), *contemplar* (6), *cordón* (22), *declarar* (5), *desconsolar* (8), *desse* (11), *engendrar* (5), *entonces* (8), *fallar* (10), *heredar* (6), *pedaços* (4), *rayo* (5), *remirar* (4), *repartir* (5), *reprehender* (5), *sayá* (10), *serpiente* (5), *tablero* (5), *trobar* (4).

TERMINOS DESCONOCIDOS. Estos son los vocablos inexistentes en la COMEDIA, que aparecen en el resto de la obra al menos tres veces: *afecto* (3), *afligir* (4), *apetecer* (6), *aun más* (4), *deshacer* (5), *ensañar* (5), *estrella* (4), *exemplo* (4), *especial* (4), *glorificar* (4), *honesto* (6), *infortunio* (3), *injuriar* (5), *interés* (4), *labrar* (8), *lucero* (6), *morder* (5), *resplandecer* (5).

EL AUTO

El Acto I, como se indica en la Carta y han demostrado y sostenido muchos investigadores del tema, es efectivamente obra muy singular. Los datos del computador sierven para despejar cualquier clase de duda que todavía pueda abrigar algún lector. Las pruebas aquí aducidas ponen de relieve el contraste del AUTO con la COMEDIA y el TRATADO (nótese que el porcentaje máximo negativo es del -15%).

TERMINOS EXCLUSIVOS. Existe en el AUTO una serie de términos que le son exclusivos, entre los cuales los siguientes se repiten tres o más veces (otros términos exclusivos con uno o dos ejemplo pueden verse en DeGorog 153-54). : *al* (pronombre 4), *afligir* (4), *especial* (4), *exemplo* (4), *inmérito* (3), *infortunio* (3), *interés* (4).

TERMINOS DESCONOCIDOS. Faltan en el AUTO muchos vocablos presentes en los otros escritos, de los que se recogen aquí como más relevantes los que aparecen con cuatro o más ejemplo: *abaxar* (7), *acarrear* (13), *acelerar* (10), *acostarse* (20), *acostumbrar* (7), *acrecentar* (6), *acusar* (6), *adelante* (16), *adereçar* (10), *afloxar* (8), *airar* (9), *alabar* (17), *aliviar* (14), *amanecer* (12), *amansar* (70), *antojar* (4), *apercibir* (7), *aposentar* (5), *aprender* (5), *aprobar* (12), *aquejar* (14), *áspero* (8), *atajar*

(7), *airar* (9), *asimismo* (6), *avivar* (7), *barruntar* (5), *baxar* (18), *bobo* (15), *bravo* (7), *bullá* (9), *cada cual* (5), *calçar* (7), *capa* (9), *casar* (13), *ceñir* (7), *cebar* (8), *celo*, *cobardía* (12), *confesión* (12), *contino* (9), *compañero* (19), *conjurar* (6), *consentir* (10), *contentar* (11), *contemplan* (6), *continuo* (18), *cordón* (22), *cortar* (14), *costar* (12), *criar* (6), *crudo* (9), *cubrir* (12), *d'* (elisión 14), *declarar* (5), *degollar* (6), *delito* (10), *descansar* (10), *desconfiar* (11), *desconsolar* (8), *descontento* (6), *dessa*, *desse*, etc (11), *destruir* (7), *devanear* (5), *desvariar* (12), *dilatar* (12), *discreto* (13), *disminuir* (8), *docena* (14), *engendrar* (5), *entonces* (8), *entrambos* (8), *escapar* (7), *espacio* (14), *esconder* (11), *espada* (20), *estimar* (7), *estotro* (7), *falda* (10), *fallar* (10), *fatigar* (22), *favor* (12), *fiar* (6), *fingir* (12), *forzar* (12), *fresco* (12), *fruta* (9), *gana* 4, *hacienda* (11), *halagar* (7), *heredar* (6), *herida* (12), *hora* (45), *joya* (7), *jurar* (7), *lastimar* (22), *lazo* (5), *levantar* (16), *lisonja* (12), *luto* (6), *mantener* (12), *mengua* (19), *mensaje* (21), *mercado* (7), *mesmo* (9), *mochacha* (19), *negro* (6), *novedad* (7), *ocupar* (9), *ofender* (9), *officio* (6), *oración* (10), *parar* (11), *pariente* (10), *pedaços* (4), *penar* (30), *pesar* (13), *pluma* (8), *ponçoña* (5), *preguntar* (13), *priessa* (7), *propio* (20), *publicar* (17), *quedo*, *quieto* (7), *rato* (14), *rayo* (5), *recaudar* (7), *recio* (10), *remirar* (4), *refir* (5), *repartir* (5), *reprehender* (5), *requerir* (10), *restaurar* (4), *rico*, (19), *rienda* (5), *rodear* (17), *rufián* (6), *ruido* (8), *saluo* (8), *saya* (10), *sentimiento* (14), *sepulcro* (7), *serpiente* (5), *sobrar* (17), *solícito* (13), *soltar* (9), *sospechar* (24), *sostener* (7), *suave* (15), *taberna* (6), *tarde* (19), *todavía* (9), *topar* (6), *tratar* (23), *trobar* (4), *tropezar* (6), *vengar* (15), *ventura* (9), *viento* (7), *vuestro*(25).

LEXICO DE VIOLENCIA. La COMEDIA y el TRATADO están traspasados por una gran alegoría venatoria, que da comienzo en el huerto, con el neblí —de Rojas— que guía a Calisto hasta Melibea, y en el huerto concluye cuando Calisto —del Interpolador— quiere desplumar el ave, antes de comerla:

CAL.-- Señora, el que quiere comer el aue, quita primero las plumas (TRATADO 19:181).

En cuanto a los campos léxicos de esta alegoría, concretamente el tema de la violencia o de lo contencioso, con 193 vocablos computados, el AUTO presenta una gran diferencia, con un porcentaje negativo muy elevado, -13%.¹¹

LEXICO DE CAZA. En cuanto a los instrumentos de caza y otros términos de zootecnia, el AUTO presenta unos porcentajes negativos que van del -12% al máximo del -15%. El Antiguo Autor no conoce los animales de caza, pero es el *único* que nos habla de la bestialidad, el comercio carnal entre hombres y animales, hombres y ángeles. En cuanto al *comer* —comer la presa, como culminación de la caza— y actividades afines (con 141 casos), el AUTO nos muestra una diferencia del -11%.

EXCLAMACIONES. En cuanto a las exclamaciones brilla por su ausencia en el AUTO las del grupo *¡por Dios!, ¡pardíós!, ¡por amor de Dios!, ¡ por los sanctos de Dios!* —48 en COMEDIA, 8 EN TRATADO— (-15%); datos tanto más dignos de consideración si tenemos en cuenta que en este escrito abundan, como veremos más abajo, los recursos exclamatorios y los de tema religioso.

PRONOMBRES. En cuanto a los pronombres y adjetivos posesivos, fuera del único ejemplo de un *vosotros* invocativo, en una frase afectada, libresca y grandilocuente (*vosotros los filósofos de Cupido*), faltan en AUTO (-14%) las formas posesivas y pronominales de segunda persona del plural, *os, vos, vuestros*, con 88 —69 en COMEDIA, 18 en TRATADO— ejemplos en el resto de la obra.

ADVERBIOS DE DUDA. En contraste con los otros dos autores, nos ofrece el Antiguo Autor un lenguaje con unos cocientes de diferencias muy grandes, positivos con respecto a los términos que expresan duda y vacilación (*quizás, duda*), y negativos en cuanto a términos de certeza y comprensión o exclusión absoluta (*de cierto, siempre, nada*). Rasgos de estilo que sin duda nos hablan de una personalidad distinta, menos rigurosa, menos absolutista.

DIMINUTIVOS. En cuanto a los diminutivos, en su totalidad, el AUTO presenta una gran abundancia, un 23% frente a un -14 en la COMEDIA y un -9% en el TRATADO.

FORMAS VERBALES. En cuanto a las formas verbales, el Antiguo Autor rechaza las formas contraídas de la segunda persona plural, *-ás, -és*, por *-ades, -edes*, o *-ays, -eys* (*aués, barruntás*, etc), empleadas en 24 ejemplos en la COMEDIA. Rechaza asimismo el Antiguo Autor

los imperativos apocopados (*ayudáme, dezíme*, etc), con nueve ejemplos en la COMEDIA, y la asimilación en el infinitivo (*cobrallo, sofrillas*, etc.), con dieciocho ejemplos en la COMEDIA y uno en el TRATADO (véanse la referencias más abajo).

FORMAS ORTOGRAFICAS. En cuanto a las formas ortográficas sorprende que en una misma edición, la de Burgos 1499, la preposición apocopada *d'* (*d'allí, d'escuchar*, etc.), con trece ejemplos en la COMEDIA, no aparezca ni una sola vez en el AUTO. La única explicación que cabe es que el impresor se guiaba por manuscritos procedentes de diverso autor.

EL TRATADO

De acuerdo con el testimonio de la CARTA, quedaba claro que la *Comedia de Calisto y Melíbea* era obra de colaboración de dos autores. En el PROLOGO que apareció en ediciones posteriores, las de la *Tragicomedia*, aparece un testimonio semejante, en el que nos dice su autor:

"acordé, avnque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan extraña laur e agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación" (PROLOGO 26).

Los partidarios de la doble autoría, con una interpretación que ellos llaman "al pie de la letra,"¹² han creído que "acorde ... meter segunda vez la pluma" significaba 'acordé ... meter mi pluma por segunda vez.' Ahora bien, ¿es ésa la correcta interpretación de su contexto? Veamos.

De ser el autor de la segunda ampliación el mismo que el de la primera —un 65% de la obra total—, carecería de sentido que procediera ahora a continuarla "contra de [su] voluntad." Carecería de sentido que el autor de la gran ampliación primera sintiera "tan extraña laur" la de continuarla con una pequeña adición. Tras la gran adición primera, de tan gran éxito, esperaríamos que se sintiera inclinado y por supuesto muy ducho en esas tareas amplificadoras; carecería de sentido, pues, que considerara esa tarea "tan agena a [su] facultad." De tratarse del mismo, ya muy experto continuador,

carecería igualmente de sentido que la nueva adición le hubiera restado tanto tiempo, no sólo a su "principal estudio," sino también a sus "horas destinadas para recreación"; si el escribir la primera ampliación le había llevado "quinze días" (carta 7) de vacaciones, la segunda le habría llevado poco más de cuatro. Si queremos encontrarle sentido al testimonio, hemos de admitir dos continuadores, con un segundo (*segunda pluma*) que imita al primero no sólo en la ampliación del texto del drama sino incluso en el tipo de excusas —de humildad— que para su acción aduce.¹³

El autor del PROLOGO acordó "meter segunda vez la pluma," en la obra que el epistológrafo la había metido por primera vez. De la interpretación conjunta del contexto se deduce, y con estos datos informáticos se confirma de manera muy clara que "meter segunda vez la pluma" en la obra quiere decir someterla a una segunda ampliación.

Las divergencias en el vocabulario del TRATADO —a pesar de tratarse de una imitación y continuación— son tantas y tan serias que difícilmente pueden atribuirse a la evolución del lenguaje o estilo de un escritor en el corto transcurso de tres años.¹⁴ Los datos que aquí se han presentado servirán para despejar cualquier clase de duda que todavía pueda abrigar algún lector. Entre los numerosísimos datos aducidos en mi libro, me limito a presentar aquí los que ofrecen mayor relieve.

VOCABULARIO DESCONOCIDO. El autor del TRATADO, imitador y continuador de sus predecesores, no hace uso de ningún término nuevo en más de tres casos, por lo que he eliminado los pocos términos que él usa con exclusividad. A pesar de ser imitador y continuador, hay en el AUTO y la COMEDIA una larga serie de palabras que le son desconocidas: *acá* (4), *acullá* (4), *acabar* (18), *aceite* (5), *acontecer* (7), *acrecentar* (6), *adiós* (7), *adonde* (9), *adorar* (7), *afecto* (3), *afligir* (4), *aguijar* (4), *aliviar* (14), *arreatado* (8), *arriba* (7), *asimismo* (6), *avivar* (7), *as* (15), *asaz* (8), *atormentar* (8), *avaricia* (7), *bestia* (5), *bienamada* (27), *ceñir* (7), *conjurar* (6), *consolar* (20), *contemplar* (6), *cordón* (22), *cristiano* (5), *crudo* (9), *declarar* (5), *dende* (5), *desconsolar* (8), *desesperar* (12), *desse* (11), *divina* (4), *dueña* (6), *engendrar* (5), *entonces* (8), *envolver* (10), *exemplo* (4), *especial* (4), *fallar* (10), *franco*, etc. (12), *¡ha!* (9), *hechicera* (11), *heredar* (6), *herejía* (4), *hilo* (19), *¡hy!* (15), *impedir* (15), *importunar* (7), *infortunio* (3), *interés* (4), *luz* (6), *miedo* (9), *ministro* (6), *misa* (8), *moneda* (10), *odio* (12), *oficio* (16), *onesto* (5),

oportunidad (12), *oración* (10), *pedaços* (4), *perecer* (4), *perplexo* (5), *petición* (8), *pintar* (14), *precio*, etc. (10), *procurar* (9), *quebrantar* (8), *rayo* (5), *reír* (12), *remirar* (4), *repartir* (5); *reprehender* (5), *rezar* (9), *rienda* (5), *rogar a dios* (10), *saya* (10), *serpiente* (5), *siervo* (6), *atormetar* (25), *trobar* (4).

LA RELIGION. Forzosamente hay que atribuir a otro escritor aquel escrito que en el grupo semántico de lo religioso, con 215 términos computados, recoge solamente 10, es decir, una diferencia del -16%. Entre otros, no aparecen en él nunca *adiós* (7), *adorar* (7), *misa* (8), *oración* (10) o *rogar a dios* (10).¹⁵

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
religión, etc	AUTO	56	26%	15%	11%
	COMEDIA	149	69%	64%	5%
	TRATADO	10	5%	21%	-16%

LA BRUJERIA. En el ambiente rufianesco del TRATADO, de prostitutas y fanfarrones, cabría esperar una mayor presencia del vocabulario de burdel, de putería o brujería. Contra esa expectación se alza la sorprendente realidad de un TRATADO que difiere de sus modelos en un porcentaje negativo bastante alto, un -15%. La escasez del vocabulario religioso y de brujería nos revela la faz de un autor menos atriado que sus predecesores hacia el mundillo de lo sobrenatural, lo mágico, lo supersticioso, lo virtuoso o lo pecaminoso. Nótese debidamente que en contraste con los del apartado anterior los términos de este campo semántico no son muy numerosos, pero se repiten en el AUTO y la COMEDIA hasta la saciedad, con un total, incluido el de *vieja*, de 162 ejemplos:¹⁶

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>alcahueta</i> , etc.	AUTO	33	20%	15%	5%
	COMEDIA	119	73%	64%	9%
	TRATADO	10	6%	21%	-15%

LA RISA ¿Por qué no se reirán nunca los personajes del TRATADO?. Dado el tono lúdico y burlesco de la obra, no cabe duda que la ausencia absoluta de la risa resulta muy sorprendente, sobre todo si se tiene en cuenta lo frecuentemente que aparece en el AUTO y en la COMEDIA (40 ejemplos), escritos que el Interpolador —no se olvide— había leído atentamente y trataba de imitar.

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
Risa ¹⁷	AUTO	12	35%	15%	20%
	COMEDIA	22	65%	64%	1%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%
<i>¡ha!, ¡hy!</i> ¹⁸	AUTO	5	56%	15%	41%
	COMEDIA	4	44%	64%	-20%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%

EL APARTE. El empleo del aparte es típico del drama y en *La Celestina* es muy frecuente. En el TRATADO, en los diálogos entre las ramerías y el fanfarrón, habría de esperarse que abundara la tendencia al comentario soslayado y socarrón. Pues bien, el aparte en general presenta la baja proporción de un -13%; sólo se registran 10 casos de los 123 que apunta en su edición M. Marciales:

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
El aparte ¹⁹	AUTO	33	27%	15%	12%
	COMEDIA	80	65%	64%	1%
	TRATADO	10	8%	21%	-13%

Hay un tipo de aparte más interesante que el que pueda apuntar cualquier editor moderno; es el que se indica en el mismo texto, en las expresiones de los propios personajes de la acción —figuras del significado— con las que uno de ellos o confiesa no entender —*no entiendo*—, o pide aclaración —*¿qué —digo que*. También puede incluirse en este grupo la tendencia de los personajes de la COMEDIA a *hablar entre dientes* o *entre sueños*, o *entre las puertas*.²⁰ En este grupo

semántico se nota con mucha mayor distinción que en el aparte cómo el Interpolador se distancia enormemente de sus predecesores.

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>¿qué dices?</i> etc. ²¹	AUTO	4	12%	15%	-3%
	COMEDIA	29	85%	64%	21%
	TRATADO	1	3%	21%	-18%
<i>no entiendo</i> ²²	AUTO	0	0%	15%	-15%
	COMEDIA	4	100%	64%	36%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%
<i>digo que</i> ²³	AUTO	8	-40%	15%	25%
	COMEDIA	12	60%	64%	-4%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%
<i>entre dientes</i> ²⁴	AUTO	0	0%	15%	-15%
	COMEDIA	8	100%	64%	36%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%

EXCLAMACIONES. Entre los elementos más temperamentales del estilo ocupan un destacado lugar las interjecciones o exclamaciones. Sirven éstas para expresar un estado de ánimo, una emoción, un ardiente deseo, un insulto, etc. A semejanza de los diminutivos o las formas personales de los verbos, se escapan las interjecciones al control del escritor—incluso imitador—, por ser expresiones espontáneas, instintivas, involuntarias, impremeditadas. En su totalidad las diversas frases exclamativas aparecen distribuidas entre los tres autores de una manera bastante equitativa (entre el 4% y -4%); no obstante la divergencia es grande en su calidad, en la que el Interpolador se distancia claramente de sus predecesores.

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>¡(O) si ...!</i> ²⁵	AUTO	2	33%	15%	18%
	COMEDIA	4	67%	64%	3%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%

<i>¡qué ...!</i> ²⁶ inceptivo	AUTO	23	41%	15%	26%
	COMEDIA	27	48%	64%	-16%
	TRATADO	6	11%	21%	-10%
<i>¡O qué ...!</i> ²⁷ inceptivo	AUTO	12	41%	15%	26%
	COMEDIA	16	55%	64%	-9%
	TRATADO	1	3%	21%	-18%
<i>Ce!</i> ²⁸	AUTO	4	27%	15%	12%
	COMEDIA	10	67%	64%	3%
	TRATADO	1	7%	21%	-14%
<i>¡ves ... aquí!</i> ²⁹	AUTO	2	25%	15%	10%
	COMEDIA	6	75%	64%	11%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%

EXCLAMACION GEMELA. En este tipo de exclamación binaria, en la que se repite dos veces el mismo término, es el AUTO el que sobresale por su abundancia, el TRATADO el que se distingue por su escasez: *albricias, allá, amor, anda, así, ay, calla, ce, elicia, escucha, guarte, ha, hi, huye, hy, jesú, justicia, loco, melibea, mochachas, moços, muera; muerte, mundo, sempronio, señor, ya* (77):³⁰

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
Exclamaciones gemelas	AUTO	23	30%	15%	15%
	COMEDIA	48	62%	64%	-2%
	TRATADO	6	8%	21%	-13%

INVOCACION / MALDICION. En perfecta correspondencia con la escasez de referencias religiosas o supersticiosas, el Interpolador se nos muestra muy parco en las invocaciones del tipo *¡O Dios!*. Al mismo tiempo, y en contra de lo que uno pudiera esperar del ambiente burdelesco y rufianesco del TRATADO, nos encontramos con la escasez de maldiciones del tipo *¡assí los diablos te ganen!, ¡ve con el diablo!, ¡válala el diablo, ¡maldito seas!, ¡maldito sea el diablo!, ¡mala landre te mate!, etc.*

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
¡O Dios! ³¹	AUTO	1	20%	15%	5%
	COMEDIA	4	80%	64%	16%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%
¡diablos! ³²	AUTO	2	25%	15%	10%
	COMEDIA	6	75%	64%	11%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%
¡maldito! ³³	AUTO	5	56%	15%	41%
	COMEDIA	3	33%	64%	-31%
	TRATADO	1	11%	21%	-10%
¡mala landre! ³⁴	AUTO	2	29%	15%	14%
	COMEDIA	4	57%	64%	-7%
	TRATADO	1	14%	21%	-7%

COMPUESTOS CON *bien-* y *mal-*. Es evidente que Rojas muestra una gran propensión al empleo de estos compuestos con *bien-* o *mal-* como prefijos o como adverbios modificadores de un participio. El Interpolador, por el contrario, nos muestra su gran rechazo:

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>bien</i> ³⁵ (prefijo)	AUTO	7	21%	15%	6%
	COMEDIA	25	76%	64%	12%
	TRATADO	1	3%	21%	-18%
<i>mal</i> ³⁶ (prefijo)	AUTO	1	6%	15%	-9%
	COMEDIA	14	88%	64%	24%
	TRATADO	1	6%	21%	-15%

ADVERBIOS EN *-mente*. En contraste con los otros dos autores, el Interpolador se siente poco inclinado al uso de los adverbios

terminados en *-mente*. De los 77 ejemplos sólo se encuentran 7 en el TRATADO, lo que representa un déficit del -12%

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>-mente</i> ³⁷ (adverbios)	AUTO	23	30%	15%	15%
	COMEDIA	47	61%	64%	-3%
	TRATADO	7	9%	21%	-12%

FORMAS VERBALES. La segunda persona del plural: *-ás, -és* (*aués, barruntás ...*). Entre los criterios lingüísticos la primera y máxima prueba de la individualidad de la COMEDIA la constituyen unos datos que parecen haber pasado desapercibidos a todos los que han estudiado la cuestión de la autoría de la *Celestina*: es el autor de la COMEDIA el único que emplea, y en un número de casos considerable (24), la desinencia contraída *-ás, -és* en las formas llanas de la segunda persona del plural (L. *-ATIS, -ETIS* > ant. *-ades, -edes*, mod. *-áis, -éis*): *andarés, aués, barruntás, conocés, derribés, desauenirés, deué, farés, haués, hazés, juzgarés, morirés, sabés, tenés, traés* (24).³⁸

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>-ás, -és</i>	AUTO	0	0%	15%	-15%
	COMEDIA	24	100%	64%	36%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%

El imperativo: *-á, -é* (*tomá, comé*). Juan de Valdés, la gran autoridad en el enjuiciamiento de los hábitos o gustos lingüísticos de sus contemporáneos, mostraba una especial preocupación por este tipo de elisión de la *-d* en las formas del imperativo; he aquí la respuesta que ofrece a la pregunta de su interlocutor Marcio es bastante elocuente:

MARCIO. __ ... dezidnos por qué entre vosotros unos ponéis algunas veces una *d* al fin de las segundas personas de los imperativos, y otros siempre las dexáis; escribiendo unas vezes *tomá*, otras *tomad*, unas *comprá*, otras *comprad*, unas *comé*, otras *comed*.

VALDES. __A los que no la ponen querría que demandásedes por qué la dexan, que yo que la pongo, bien os diré la causa... Póngola por dos respetos: el uno por hechir más el vocablo, y el otro, porque haya diferencia entre el *toma*, con el acento en la *o*, que es para cuando hablo con un muy inferior, a quien digo *tú*, y *tomáa*, con el acento en la *a*, que digo para cuando hablo con un casi igual, a quien digo *vos*; lo mesmo en el *compra* y *comprad*, y en *corre* y *corred* (58).

Este tipo de formas apocopadas del imperativo que, como dice Menéndez Pidal, estaría "de moda entre nuestros clásicos" (279), se halla exclusivamente en la obra de Rojas, con lo que de nuevo nos muestra éste su peculiar interés en los metaplasmos por elisión de sonidos. Sumando este fenómeno al anterior, deduciremos que más que los otros autores se refleja en él el influjo de la lengua hablada, como en *ayúdame*, *callá*, *dezíme*, *gozá*, *mirá*, *remirá*, *mostrá*, *poné* (9).³⁹

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>ayúdame</i> , etc.	AUTO	0	0%	15%	-15%
	COMEDIA	9	100%	64%	36%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%

El infinitivo: *-rl* > *-ll-* (*cobrallo*, *sofrillas*). Se diferencia de los demás escritos la COMEDIA por su gusto en la asimilación de la *r* del infinitivo con la *l* del pronombre enclítico, un gusto muy personal, según la opinión del ya citado Juan de Valdés, a quien se le preguntaba sobre qué era más correcto si *dezirlo* y *hazerlo* o *decillo* y *hazello*: "Lo uno y lo otro se puede dezir, yo guardo siempre la *r* porque me contenta más" (65). Son éstos los casos: *casallas*, *cobrallo*, *descubrillo*, *desechalla*, *echalla*, *esperallas*, *oylla*, *pagalla*, *pensallo*, *poseellas*, *sabella*, *seguille*, *sofrillas*, *tocalla*, *tomalla*, *tornalle*, *tornallo*, *vella*, *vello* (19).⁴⁰

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>tocalla</i> , etc.	AUTO	0	0%	15%	-15%
	COMEDIA	18	95%	64%	31%
	TRATADO	1	5%	21%	-16%

Tampoco encontramos en el TRATADO ni un sólo ejemplo de las formas apocopadas del presente (*só, estó, etc.*), ni de una serie de arcaísmos, frente al registro de 16 y 36 ejemplos, respectivamente, en los otros dos escritos. El hecho de ser el Interpolador imitador y continuador del AUTO y de la COMEDIA hace que el rechazo de estas formas tan vigentes en sus predecesores sirva para revelarnos su individualidad lingüística.

CONCLUSION

Las divergencias en los datos lingüísticos son tan grandes, y los rasgos estilísticos y temperamentales de cada escritor tan diferentes que, de constarnos por cierto que fue el mismo el autor de las dos adiciones de la *Tragicomedia*, costaría trabajo creerlo. Nos encontraríamos en tal caso con el temprano portento de un escritor que en dos o tres años experimentó en la continuación de la misma obra una evolución estilística y psicológica sin precedentes o, incluso, consecuentes. Tal evolución, de constarnos, sería más dura de aceptar que la diversidad de autor. Pero el caso es que la unidad de autor no nos consta de cierto. Lo que consta es, por una parte, el testimonio del PROLOGO sobre la autoría que, en su contexto, carecería de sentido ser tratarse de un mismo continuador; por otra, el examen de la pruebas, del vocabulario y el estilo, que al ser éstas tan diferentes entre sí, nos impelen a admitir, en conclusión lógica, que constituyen dos composiciones diversas; en conclusión psicológica, argüiremos sin vacilación que creaciones tan diferentes proceden de distinto creador.⁴¹

Vale, pues, el texto del testimonio de la CARTA introductoria a *La Comedia*, de que el Acto I es obra de un escritor anónimo y que los Actos II-XVI fueron escritos por el continuador, el autor de la CARTA, Fernando de Rojas, si se prefiere.

Vale igualmente el texto del testimonio del PROLOGO introductorio a la *Tragicomedia*: "acordé, avnque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lauor e tan agena de mi facultad" (PROLOGO 26). El Interpolador sometió la obra del primer continuador, la *Comedia*, a una segunda ampliación; se entiende que le resultara ésta una muy "estraña lauor" al que osaba inmiscuirse en el trabajo de otro; y que le resultara al mismo tiempo "agena de [su] facultad," pues, a semejanza del primer continuador

(CARTA 6), no era su oficio el de continuar obras ajenas ni el de escribir comedias. A semejanza también del primer continuador se excusaba el segundo, humildemente, de sus deficiencias.

No habrá quien se atreva a negar las divergencias de vocabulario y estilo aquí presentadas. Serán pocos los que pongan en abierta duda que la diversidad de lenguaje y el estilo sea una premisa válida para argumentar en favor de diverso autor. Ahora bien, los que se nieguen a aceptar mi interpretación integradora del testimonio del PROLOGO y sostengan que los numerosos datos informáticos analizados en mi libro, resumidos en este artículo, no son de suficiente peso como para establecer la participación de un tercer autor en *La Celestina*, preferirán seguir refugiándose en el presentimiento, en la corazonada, en el conviene, luego es; y seguirán rechazando la teoría del tercer autor por parecerles, en palabras de Gilman, un "absurdo," es decir, contraria a su "determinada actitud" y a sus "fines particulares".

Contra esa determinada actitud se alzan el testimonio del PROLOGO y la unicidad del lenguaje del TRATADO. Las palabras son los genes de la criatura literaria; me he servido del programa *WordCruncher* para efectuar unas, como si dijéramos, pruebas de paternidad: con estas pruebas no hemos podido averiguar quiénes fueron los padres, pero en ellas se nos certifica que el autor del TRATADO fue otro que el del AUTO, y otro que el de la COMEDIA.

Los partidarios de la intervención de una tercera pluma en el TRATADO hemos cumplido con el cometido de probarlo como se nos exigía. Desde ahora gravita sobre los que disientan la necesidad de probar lo contrario, con otra interpretación del testimonio del PROLOGO, que no olvide su contexto, con otra explicación de los textos discordantes, con otra conclusión lógica y psicológica.

Mientras tanto, pues, "amigo de los críticos, pero más amigo del texto." El autor de la CARTA y los ACROSTICOS encontró, según declaración propia, unos "papeles" inéditos, sin título, les añadió XV actos y llamó su obra *Comedia*. Años más tarde, el autor del PROLOGO, con ánimo de corregir el título dado por su antecesor, según su declaración explícita, la llamaría *Tragicomedia*.

En conclusión, la *Celestina* fue escrita por tres autores.

NOTAS

- (1) El presente artículo es un extracto de las conclusiones de mi libro *Tres autores en "La Celestina."* Aplicación de la informática, Granada: Impredisur, 1992. Se ofrecen allí datos con mayor profusión, sobresaliendo por su interés y valor probatorio los referentes al uso del aparte, que se toca aquí muy someramente.
- (2) Las citas textuales se hacen por la conocidísima edición de Julio Cejador y Frauca, *Fernando de Rojas. La Celestina*, 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1962 (nótese que el primer volumen contiene actos I-VII). Aunque no dejará de haber detractores de esta edición —yo mismo reconozco algunas de sus debilidades y algunos de los méritos de ediciones más modernas—, espero que el lector no extienda *a priori* sus recelos sobre los datos aquí presentados. Los datos son tan numerosos que el empleo de una u otra edición no modificaría la conclusión. Convendrá observar por otra parte que la edición de Cejador está hecha sobre la bases sólidas de la edición de Burgos, 1499, la de Sevilla, 1502, cotejadas con las de Roma, 1506 (traducción italiana), Zaragoza, 1507 (edición Gorchs, Barcelona, 1842), Valencia, 1514 (reeditada por Krapf, Vigo, 1900), y otras (vol. I, XXXIX).
- (3) *WordCruncher* es un producto de Electronic Text Corporation, 5600 North University Ave. Provo, Uta 84604 USA. Quiero aprovechar la ocasión para expresar mi agradecimiento a mi buen amigo Peter Batke, quien me introdujo a este *software* y me ayudó a usar este magnífico instrumento, que recomiendo encarecidamente para cualquier análisis textual. Saber usarlo equivale a saberse el texto al dedillo (*to have it at your fingertips*). Un corto seminario basta para iniciarse en el aprendizaje. Sus aplicaciones encierran innumerables facetas.
- (4) El más ilustre defensor de la teoría unitaria fue Menéndez Pelayo, para quien "En el primer acto está en germen toda la tragicomedia, y los siguientes son el único desarrollo natural y legítimo de las premisas sentadas en el primero" (247). Cejador y Frauca enumera entre los partidarios de la unidad de autor para toda la obra, con Menéndez Pelayo, a Blanco White, Lorenzo Palmireno, Moratín, Gallardo, Germond de Lavigne, Wolf, Ticknor y Carolina Michaelis de Vasconcellos (I, xii).
- (5) Fue House el primero en llevar a cabo un estudio lingüístico comparativo de los textos con el fin de determinar la unidad o pluralidad de composición/autor. Distanciándose de su propia posición anterior como defensor de la teoría dual, propuso, en un artículo en el que colaboraron M. Mulroney y I. G. Probst, que había tres autores en la *Celestina*, basándose en que las diferencias que había encontrado entre el Acto I y los Actos II-XVI no eran tan constantes como los eran las existentes entre cualquiera de estos dos escritos con el del Interpolador; se inclinaba a pensar, por otra parte, que

- Rojas intervino en la preparación del texto anónimo que encontró y que Alonso de Proaza debió ser el autor de las adiciones de 1502.
- (6) Proponen también la triple paternidad J. Vallejo y Ruth Davis. Artiles arguye en favor de un nuevo autor para las Interpolaciones con base en las descripciones de paisajes que únicamente en ellas aparecen. María Rosa Lida se mostraba en esta cuestión un tanto indecisa; aceptaba la creencia en un "antiguo auctor" del Acto I, y la de que Rojas escribió los actos II-XIV de la *Comedia*; la adición de la *Tragicomedia* se la atribuía al "interpolador, muy probablemente Rojas mismo en unión de colaboradores hoy desconocidos, que ya habían intervenido en menor medida en la *Comedia*" (26). Para Marciales estaba claro que el *Tratado de Centurio* (interpolaciones de los actos XIV-XIX) "en la mente de los impresores era considerado como de otro autor, distinto del de la *Comedia* y *Tragicomedia*" (I, 122). Marciales presta gran atención a lo largo de su obra a este *Tratado*, atreviéndose incluso a atribuírselo a "un hasta ahora desconocido o negligido Sanabria" (I, xiv).
- (7) En un análisis comparativo de la sinonimia R. P. DeGorog llegaba a una conclusión parecida a la de Criado de Val con respecto a la peculiaridad del Acto I: "hay motivos para suponer que el autor del primer acto no es el autor de los siguientes." Sin embargo, en cuanto a las Interpolaciones, acertaba distancias con la opinión de R. E. House, al proponer que si fue Fernando de Rojas su autor, contó con la contribución de otros: "Se resiste uno a creer que los actos II al XXI hayan sido escritos por un solo autor sin la ayuda de colaboradores, cuyo modo de expresarse, en lo referente al vocabulario, difiere del de Rojas" (25, 168). Para Stamm, que hace una minuciosa lectura de los textos de la CARTA y el PROLOGO, "está claro que Rojas no escribe este *Prólogo*, refiriéndose a sí mismo como 'el primer autor'" (*La estructura* 25).
- (8) He de aclarar que los datos lingüísticos que aportaban los escritos no dialogados, es decir, la CARTA, el PROLOGO y la Conclusión, incluidos los Poemas, me ofrecían poca o ninguna luz hacia la aclaración de la autoría; los datos me resultaron del todo inconsecuentes para valorar la unidad o multiplicidad de composición en la *Tragicomedia*, para añadirles o restarles mérito a los testimonios y las insinuaciones de la CARTA y el PROLOGO. Por esa razón el examen se centra exclusivamente en los actos del drama.
- (9) Los críticos literarios temen que la admisión de tres autores pueda destruir el ideal de la unidad de la obra. Marciales trataba de ayudarles a superar ese miedo: "Sobre el problema de la unidad de autor confieso que no he podido nunca entender los argumentos de la crítica 'idealista' en el sentido de que si hay dos o tres autores se compromete la existencia misma de la obra. La obra literaria *está ahí* y el crítico puede, si lo tiene a bien o si le da la gana, estudiarla, analizarla y sentirla como un todo, como una unidad" (I, 143).

- (10) Las restricciones de este artículo no me permiten dar las proporciones de cada uno de los muchos apartados, pero quiero indicar cómo interpretar los porcentajes. Los datos —que se ofrecerán más completos más abajo, al referirnos al TRATADO— han de interpretarse de esta manera. Entiéndase por AUTO la obra del Antiguo Autor; por COMEDIA los Actos II-XVI de la *Comedia*; por TRATADO los cinco actos de la segunda adición y las interpolaciones en los diversos actos de la *Tragicomedia*. Dentro de la *Celestina* la proporción exacta de las tres partes entre sí es la siguiente: AUTO, 15%; COMEDIA, 64%; TRATADO, 21%. A veces podemos encontrarnos con unos casos de empleo de admirable proporcionalidad como el del uso del doble complemento pronominal --directo e indirecto-- en posición enclítica, con un total de 136 casos:

	Libro	Frecuencia -- Porcentaje --			
		Casos	Real	Esp.	Diferencia
<i>me/te/se</i>	AUTO	19	14%	15%	-1%
<i>le/la/lo,etc</i>	COMEDIA	88	65%	64%	1%
	TRATADO	29	21%	21%	0%

Es decir, en el AUTO, con 19 casos, el porcentaje real es del 14% del total, en lugar del 15% que proporcionalmente le correspondería, lo que arroja una diferencia de -1%. En la COMEDIA, con un total de 88 casos, el porcentaje real es del 65% en vez del 64% que proporcionalmente le correspondería, lo que arroja una diferencia de 1%. En el TRATADO, con sus 29 casos, coinciden el porcentaje real y el esperado (expresado en lo sucesivo en las tablas como %Real y %Esperado).

- (11) Como el propósito de este artículo se centra en el TRATADO, pido excusas por no ofrecer todas las referencias en los apartados del AUTO. Sobre el tema de la violencia o lo contencioso *WordCruncher* distribuye los 193 datos de esta manera, en la cual se puede apreciar cómo se corresponde el lenguaje del TRATADO con el del PROLOGO, ambos de un autor propenso a las imágenes y vocabulario de lo contencioso.

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>contienda,etc</i>	AUTO	3	2%	15%	-13%
	COMEDIA	112	58%	64%	-6%
	TRATADO	78	40%	21%	19%

- (12) Debe ser a este texto al que se refiere Gilman cuando dice: "el hecho de que el primer acto es obra de autor desconocido y de que las adiciones de 1502

son todas de Rojas, deberán tomarse al pie de la letra" (32). Severin tomó, efectivamente, al pie de la letra la opinión de su maestro, a pesar de crearle grandes problemas que no se niega a reconocer. Hay críticos que se aferran de tal manera a su actitud determinada que, si el texto literario contradice su actitud, no se arredran de tildar al autor de "contradictorio." Para Severin el Rojas de la *Comedia*, "pensada en principio como una especie de armamento personal, deleitoso, contra las penas y los cautiverios del amor" cambió de propósito en la *Tragicomedia*, "un ejemplo negativo, moralista y didáctico de los desastres a que tienen que enfrentarse aquellos que sucumben ante el deseo. Eso parece extrañamente contradictorio" (20-21). Si se da un nuevo propósito en el Interpolador, una nueva visión de la vida, lo lógico, lo no contradictorio, será admitir que se trata de un nuevo autor.

- (13) Este es el texto excusativo de la CARTA: "Mayormente que, siendo jurista yo, avnque obra discreta, es ágena de mi facultad e quien lo supiese diría que no por recreación de mi principal estudio, del qual antes distraído de los derechos, en esta nueva labor me entremetiesse. Pero avnque no acierten, sería pago de mi osadía. Assimesmo pensarían que no quinze días de unas vacaciones, mientras mis socios en sus tierras, en acabarlo me detuuiese, como es lo cierto" (7).
- (14) A los partidarios de la triple autoría, en particular a House, le avisaba Gilman de esta manera: "Al juzgar sus conclusiones, deberemos recordar que no toma en cuenta la posibilidad de que el inseguro lapso de tiempo (no conocemos la fecha en que se escribió la *Comedia*) transcurrido entre el momento en que se terminaron los dieciséis primeros actos y la publicación de la última versión puede haber cambiado varios hábitos lingüísticos de Rojas: tanto más cuanto que la suya fue una época de inestabilidad lingüística" (29). La inestabilidad lingüística podría ser la explicación de las fluctuaciones en la obra de un autor determinado, pero nunca un argumento en favor de la unidad de autor. Este argumento se podría llevar más allá, y atribuir a la misma causa las diferencias entre el Acto I y el resto de la obra, para después abogar por la paternidad única, como hizo Bohigas; para éste la ruptura de continuidad entre el Acto I y la *Comedia* podía muy bien "explicar las diferencias que se han notado en las fuentes utilizadas, como también diferencias no fundamentales de la lengua, propias de quien, andando el tiempo, se dedica con mayor intensidad al estudio de ciertos autores y varía sus propios medios expresivos, hecho ordinario en cualquier artista y en el escritor" (169).
- (15) abad, abades, adiós, adorando, adorar, aleluyas, altar, arcidiano, arepiso, arrepentida, arrepentido, arrepentir, arrepentirse, arrepiente, bendiga, bendita, benditas, bendigaos, bendígate, blasfemia, bonete, bonetes, canónigo, christianos, clerezía, clérigos, cofradías, confessado, confessar, confesión, confessor, contritos, corona, cristiana, cristiano, cristianos, cura, deuociones, deuoción, diablo, diablos, diezmos, doctrina, eregía, eregías, ereje, espiritual,

espíritu, frayle, frayles, heregía, Horas (canónicas) Jerusalem, judíos, letanía, Magdalena, martilogio, martirios, missa, missas, misterios, monjas, mortuorios, obispo, obsequias, oración, papa, pecado, piadosa, piadosas, piadosos, pía, pías, plega, pluguiera (a Dios), probática piscina, profeta, profetas, propheta, purgatorio, religiosa, responso, resurrección, reuerencia, reuerenda, reza, rezado, rezan, rodillas, Roma, espíritu (215).

- (16) agüeros, alcahueta, alcahuetas, alcahuetería, barbuda, bruja, burdeles, hechicera, hechizera, hechizerías, hechizo, hechizos, perfumera, perra, puta, putas, putería, putico, putillo, putillos, putos, públicas, raya (en el agua), vieja, virgos.
- (17) coxquillas, coxquillosicas, ¡ha!, ¡he!, ¡hi!, ¡hy!, río, ríome, ríen, ríes, ríeste, reyr, reyrme, reys, risa, risas (34): AUTO 1:42, 44, 44, 44, 45, 61, 63, 96, 96, 96, 98, 111; COMEDIA 3:138; 4:161, 161, 161, 170, 171, 184; 7:249, 249, 249, 258; 8:10, 13, 14; 9:35, 35, 37, 40; 10:55; 11:73, 73; 12:97.
- (18) ha!, ¡he!, ¡hi!, ¡hy! (9): AUTO 42, 44, 61, 96, 111; COMEDIA 4:161, 170; 9:35; 11:73.
- (19) Las páginas corresponden a la edición de M. Marciales. vol. II: 22, 22, 23, 23, 23, 28, 28, 28, 28, 29, 31, 31, 31, 31, 31, 40, 40, 40, 41, 41, 41, 42, 42, 45, 52, 53, 53, 53, 53, 53, 53, 53, 53, 53; 58, 59, 59, 61, 63, 79, 83, 87, 89, 94, 94, 94, 94, 94, 95, 100, 100, 103, 103, 103, 104, 104, 104, 104, 104, 105, 105, 105, 108, 111, 112, 117, 117, 118, 126, 132, 138, 139, 152, 152, 152, 154, 155, 159, 159, 159, 173, 176, 177, 180, 180, 180, 186, 187, 188, 188, 190, 190, 190, 190, 193, 193, 193, 193, 193, 196, 199, 199, 199, 203, 203, 203, 203, 224, 228, 228, 230, 231, 231, 244, 244, 248, 249, 249, 250, 250, 250, 250, 251.
- (20) Es Rojas el que más se preocupa por el habla de sus personajes, hasta el punto de que *habla*, sustantivo, aparece una sola vez en el AUTO, 28 en la COMEDIA y 0 en el TRATADO (AUTO 107; COMEDIA 2:121; 4:174, 175, 180, 185, 189, 192; 5:193, 195, 201; 6:209, 209, 210, 213, 217, 223; 8:15, 20, 21, 22; 9:27; 10:60, 61, 61; 12:82; 20:194, 194, 196.
- (21) qué dizes; qué estás murmurando; quién fabla; qué vas, vellaco, rezando; dime qué dizes; avn hablas; cómo es eso; no te oy bien; AUTO 40, 41, 53, 54; COMEDIA 2:121; 4:163, 178, 181, 189, 190, 191; 5:198; 6:203, 217, 218, 218, 223, 226, 226; 7:240, 242; 8:17, 19, 19, 22; 9:49; 10:52, 57; 11:67, 72; 13:108, 109; 14:185; TRATADO 16:151.
- (22) no te entiendo, bien te entiendo (4): COMEDIA 3:139; 4:175; 6:218, 228.
- (23) digo, dixé que (20): AUTO 40, 41, 41, 45, 53, 54, 65, 106; COMEDIA 2:114, 114, 114; 3:139; 6:215; 7:234, 240, 242, 250; 8:19; 10:52; 12:96.
- (24) entre dientes, sueños, puertas (8): COMEDIA 4:178; 5:195, 195; 6:219; 8:18; 10:63; 11:70; 12:78.
- (25) ¡(O) si ...! AUTO 35, 105; COMEDIA 4:177; 5:201; 10:51; 12:88.
- (26) ¡qué ...! AUTO 45, 46, 49, 49, 49, 51, 51, 51, 53, 55, 57, 60, 61, 61, 69, 71, 107, 107, 107, 111, 111, 111; COMEDIA 2:114, 114; 3:127; 4:154; 5:193, 198; 6:218, 222, 223; 7:238, 238, 249, 249, 249, 252; 8:7, 7; 9:26, 31; 10:53; 12:78;

- 13:107, 107, 111; 14:186; 21:205; TRATADO 6:209; 14:124; 15:140; 17:154, 156, 162.
- (27) ¡O qué ...! (29): AUTO 51, 51, 51, 69, 107, 107, 107, 107, 107, 111, 111, 111; COMEDIA 2:114, 114; 5:198; 6:204, 222; 7:238, 238; 8:7, 7, 14; 10:53; 12:78, 93, 104; 13:107, 107; TRATADO 17:154.
- (28) ¡Ce! (15): AUTO 60, 60, 60, 88; COMEDIA 3:127; 4:190; 12:82, 82, 89, 89, 91, 91, 95, 95; TRATADO 4:178.
- (29) ves, vesla, vesle, veslo, veslos, vesme ... aquí (8): AUTO 39, 61; COMEDIA 2:124; 3:147; 4:162, 162; 7:246; 14:120.
- (30) Exclamación gemela (77): AUTO 42, 42, 44, 44, 60, 60, 60, 60, 60, 60, 61, 61, 61, 61, 63, 63, 67, 96, 96, 107, 111, 111; COMEDIA 2:123; 3:135, 135; 4:161, 161, 161, 170, 170, 170, 178, 178; 6:229; 7:252, 254; 9:27, 27, 31, 31, 35, 35; 10:57, 57; 11:73, 73; 12:87, 89, 89, 91, 92, 95, 102, 103, 103, 104, 104; 104, 104, 104, 104; 13:106, 108; 14:121, 121, 184, 184; 21:203, 209, 209; TRATADO 16:146, 146, 146, 150; 19:184, 184.
- (31) ¡O Dios! (5): AUTO 112; COMEDIA 6:217; 8:15; 11:66; 12:100.
- (32) ¡diablos! (8): AUTO 35,37; COMEDIA 5:193, 195, 198; 7:247; 8:18; 11:69.
- (33) ¡maldito! (9): AUTO 34, 45, 46, 61, 66; COMEDIA 4:163, 179; 6:207; TRATADO 17:161.
- (34) ¡mala landre! (7): AUTO 61, 99; COMEDIA 4:161; 7:252, 257; 12:96; TRATADO 19:181.
- (35) bien- amada, andante, andanças, auenturada, auenturadas, auenturado, auenturados, auenturança, aventurança, criado, empleada, empleado, tratado, tratados, venida, galardonada, recibido, instrutos, complida (33): AUTO 33, 33, 35, 53, 93, 96, 109; COMEDIA 4:159, 167; 6:216, 220, 224; 7:237, 244, 262; 8:8, 8, 8, 15, 17, 21; 9:38; 10:52, 56; 12:91, 91; 13:106; 14:118; 20:189; 21:204, 205, 210; TRATADO 16:146.
- (36) mal- acompañado, auenturada, auenturado, criado, encuentro, ganados, hablado, pegado, pintado, proueyda, seruido, sofridas, sufrido, trobando, logrado (16): AUTO 103; COMEDIA 2:116, 122, 123; 4:173, 180; 6:216, 218; 7:234; 8:20; 10:50, 60; 12:83; 13:107; 20:198; TRATADO 17:159.
- (37) abiertamente, breuemente, complidamente, comúnmente, corporalmente, cruelmente, desmesuradamente, dignamente, eficazmente, encomparablemente, finalmente, fingidamente, forçosamente, fuertemente, humilmente, incomparablemente, indignamente, largamente, ligeramente, limpiamente, liuianamente, magníficamente, mayormente, medianamente, mezquinamente, milagrosamente, miserablemente, nueuamente, ocultamente, odiosamente, pobremente, prósperamente, públicamente, puramente, ruynmente, secretamente, solamente, torpemente, tristemente, vanamente, verdaderamente, yualmente (77): AUTO 32, 33, 33, 34, 35, 42, 52, 53, 56, 56, 59, 64, 65, 71, 87, 89, 89, 95, 102, 102, 103, 109, 109; COMEDIA 2:116, 123; 3:128, 141, 151; 4:153, 154, 159, 172, 177, 189, 189; 5:197; 6:207, 208, 208; 7:232, 256, 262; 8:13, 17, 20; 9:33, 36, 41; 10:51, 51, 54, 54, 54, 58, 60, 61, 61; 12:78, 81,

- 82, 84, 85, 85, 94, 101; 14:117, 118; 20:194, 198; 21:203; TRATADO 6:213; 7:259; 10:64; 14:123; 16:150; 18:165; 20:194.
- (38) COMEDIA 2:124; 4:159, 188; 6:212; 7:260; 9:38, 38, 39, 40, 40; 12:93, 93, 95, 95, 99, 99, 99, 99, 100, 102; 13:111; 14:119, 186; 21:202. En alguna ocasión Rojas usa las dos formas en la misma oración: "Rehinchays, don cauallo? ... ¿O barruntás a Melibea? (COMEDIA 2:124; ver comentarios de Marciales II 61) y "¡O ingratos mortales! ¡jamás conocés vuestros bienes, sino quando dellos careseys!" (COMEDIA 21:202).
- (39) COMEDIA 6:220, 223; 9:39, 40; 11:70; 12:100, 102; 14:120; 21:201. He omitido varios ejemplos de este tipo de imperativo en Cejador, que se le han escapado por error. Burgos 1499 trae *dezidme*, Toledo 1500, *dezime*. Con relación a *mirá* (COMEDIA 9:40) dice Marciales (II 167) que es el único caso de omisión de la *d* en imperativo plural, lo que obviamente no es verdad. Sobre la base de ese error, añade: "La omisión no es de Rojas y debe enmendarse." La impresión que yo tengo es que los correctores de ediciones posteriores a la de Burgos de 1499 introdujeron la *d* final en muchos de los casos en los que Rojas la había omitido. En su forma más correcta, *-ad*, *-ed* (Lat. *-ATE*, *ETE*), aparece 21 veces, (AUTO 55; COMEDIA 6:221; 8:23, 23; 9:27, 31; 11:73; 12:92, 94, 94, 95, 95, 99; 14:118; TRATADO 14:122, 122, 122; 19:176, 176, 179, 183), con diferencia notable en favor del TRATADO, como puede observarse:

Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
AUTO	1	5%	15%	-10%
COMEDIA	13	62%	64%	-2%
TRATADO	7	33%	21%	12%

- (40) COMEDIA 3:129, 140; 4:169, 169; 5:195, 198, 200; 6:203, 219, 219, 219; 8:21; 9:26, 39, 41, 42; 14:117; 20:197; TRATADO 15:141. En la edición de Eugenio Krapf, Valencia 1415, aunque los casos se reducen a 16 en la COMEDIA, no se invalida el resultado de estos datos sobre la diversidad de gustos entre los tres autores.
- (41) No me cansaré de repetir que las diferencias de lenguaje y estilo lejos de ser pretendidas por el escritor del TRATADO, se le escapan contra su voluntad; a pesar de su cuidado e interés por imitar, no puede esconder del todo su individualidad.. Hasta qué punto estuviera él interesado en imitar de cerca el modelo de su predecesor se demuestra claramente en el aludido testimonio del PROLOGO, en el que se apropia de las mismas excusas del autor de la CARTA, repitiendo incluso algunas de las palabras. Naturalmente las semejanzas de estilo y vocabulario —que todos hemos de admitir— del TRATADO con la COMEDIA, de la que quiere ser continuación e imitación, no nos garantiza ser de un mismo escritor —muchas son las semejanzas entre nuestros romances y novelas picarescas. Ahora bien, las divergencias, si son tan importantes como las aquí señaladas, no podrán explicarse sin ser atribuidas a distinto autor.

BIBLIOGRAFIA

- Artiles, Joaquín. "Sobre el autor de *La Celestina*," en su *Paisaje y poesía en la Edad Media*. La Laguna: J. Reguló, 1960, 129-150.
- Blanco White, José María. "Revisión de obras: *La Celestina*, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*," en *Variedades o Mensajero de Londres* 1 (April 1824): 224-246.
- Bohigas, Pedro. "De la *Comedia* a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*." En *Estudios dedicados a Ramón Menéndez Pidal*. Madrid, 1957, vol. 7, parte 1ª, 153-175.
- Cejador y Frauca, Julio, ed. *Fernando de Rojas. La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962, 2 vols. (Clásicos Castellanos, 20 y 23).
- Criado de Val, Manuel. *Índice verbal de "La Celestina"* (Anejos de la RFE, 64). Madrid: Revista de Filología Española, 1955.
- DeGorog, R. P, and L. S. DeGorog. *La sinonimia en "La Celestina"* (Anejos de la RAE, 25). Madrid: Real Academia Española, 1972.
- Garci-Gómez, Miguel. *Tres autores en "La Celestina."* *Aplicación de la informática*. Granada: Impredisur, 1992.
- Gilman, Stephen. *"La Celestina": Arte y estructura* (trad. esp. de Margit Frenk Alatorre). Madrid: Taurus, 1974.
- House, R. E. "The Present Status of the Problem of Authorship of the *Celestina*." *Philological Quarterly* 2 (1923): 38-47.
- _____, M. Mulroney e I. G. Probst. "Notes on the authorship of the *Celestina*." *Philological Quarterly* 3 (1924): 81-91.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962, 1970².
- Marciales, Miguel, ed., *Fernando de Rojas. Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (al cuidado de B. Dutton y J. T. Snow). *Medieval Monographs*, 1-2, Urbana, Illinois: Illinois UP, 1985. 2 vols.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela* [= vol. 3 de la Edición Nacional de las *Obras completas*]. Santander: CSIC, 1942.

Morón-Arroyo, Ciriaco. *Sentido y forma de "La Celestina"*. Madrid: Cátedra, 1974.

Severin, D. S., ed. *Fernando de Rojas. La Celestina*, notas en colaboración con Maite Cabello. Madrid: Cátedra, 1991.

Stamm, James R. *La estructura de "La Celestina"*. Salamanca: Univ. de Salamanca, 1988.

Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. J. F. Montesinos. Madrid: Espasa Calpe, 1948.

Vallejo, J., F. Castro Guisasola y M. Herrero García. "Notas sobre *"La Celestina"*. *"Revista de Filología Española* 11:(1924): 402-412.



Burgos, 1499? Aucto III.

LOS RUFIANES DE LA PRIMERA *CELESTINA*: OBSERVACIONES ACERCA DE UNA INFLUENCIA LITERARIA

Arno Gimber
Universidad de Colonia

Le plagiat est la base de toutes les
littératures, exépté la première, qui
d'ailleurs nous est inconnue.

-Giraudoux -

1. El rufián como figura cómica estereotipada es un arquetipo de la literatura española. Aparece durante todo el Siglo de Oro y su presentación culmina en varias obras de Cervantes, las jácaras de Quevedo y en algunos entremeses de Calderón. Según la crítica, tiene su origen en el personaje Centurio de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que fue publicada por primera vez hacia 1504 y que es, como es sabido, la versión ampliada de la *Comedia de Calisto y Melibea* de 1499.¹ Aunque este personaje sea uno de los elementos novedosos en el paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*, y aunque pertenezca a los distintivos del subgénero de "la celestinesca" que sigue a la obra de Rojas, la crítica moderna apenas se ha ocupado de él. Convendría tal vez un amplio trabajo monográfico sobre este personaje, como existe por ejemplo para

¹ En cuanto a la discusión acerca de las fechas de la publicación de las dos obras, remito a Miguel Marciales en la introducción a su edición: *Fernando de Rojas, Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Urbana, Illinois: Univ. of Illinois Press, 1985. 2 vols.): vol. 1, donde considera una no conocida edición de 1504 como *princeps* de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

el pastor-bobo² y el paisano,³ dos arquetipos cómicos más del teatro del Renacimiento español.

2. En un estudio publicado en 1911, J. P. Wickersham Crawford recoge una amplia bibliografía de obras dramáticas del siglo XVI, en las cuales aparecen rufianes como fanfarrones.⁴ Según este crítico, que no diferencia claramente entre rufián y soldado fanfarrón, el personaje se remonta al *miles gloriosus* de la comedia plautina y terenciana, pero a la vez deja entrever que hay que buscar su modelo en la realidad española de los albores del Renacimiento, tesis que sostiene también la gran especialista en materia celestinesca, María Rosa Lida de Malkiel.⁵

A pesar de contar con la trayectoria literaria de Centurio desde la literatura clásica, esta investigadora ha señalado su "unidad individual," opinión contrapuesta a lo que se entiende por arquetipo literario. Es en esta categoría en la que, como creo demostrar, podemos encuadrar la figura de Centurio.

3. En la época actual no podemos comprender todas las alusiones literarias que se encuentran en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, porque no conocemos a fondo el horizonte cultural de los supuestos lectores de Fernando de Rojas.⁶ Aparte de la siempre mencionada literatura clásica,

² John Brotherton, *The 'Pastor-bobo' in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega* (London: Támesis Books Limited, 1975).

³ Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la 'comedia' au temps de Lope de Vega* (Bordeaux: Féret & Fils, 1965).

⁴ "The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century," *Romanic Review* 2 (1911): 186-208.

⁵ "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento," *Romance Philology* 11 (1957/58): 268-291 y *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1962; 2ª ed. 1970): 639-720.

⁶ Para perfilar el contorno cultural de la *Celestina* son muy útiles los trabajos de Stephen Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of "La Celestina"* (Princeton: Princeton UP, 1972) y Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII* (Madrid: Turner, 1976).

que influyó a través de la comedia humanística en la elaboración de la *Celestina*,⁷ pocos críticos tienen en cuenta la literatura de la época como punto de referencia de Rojas. Antony van Beysterveldt descubre, en un trabajo desgraciadamente poco considerado, el *cancionero* de finales de la Edad Media como modelo para los discursos amorosos de Calisto.⁸

En el contexto de la lírica popular, George D. Trotter pudo relacionar parte de las *Coplas de las comadres* del poeta cántabro Rodrigo de Reinosa (+ hacia 1520), con la poco favorable descripción que Pármeno da en el primer acto de la alcahueta Celestina, aunque no se atreve a concretar si Reinosa tomó como modelo el texto de Rojas o viceversa.⁹ Stephen Gilman y Michael J. Ruggerio sin embargo, afirman en un artículo sobre el mismo tema, que se puede excluir la influencia de Rojas sobre Reinosa, dada la riqueza de términos y motivos del mundo de alcahuetas en el texto de este último frente a la pequeña y ordenada selección en la obra de Rojas.¹⁰ Demuestran además estos autores que, cronológicamente, Rodrigo de Reinosa pudo haber publicado algunas de sus obras con anterioridad a la *Celestina*, coincidiendo en este aspecto con la opinión de la mayoría de los críticos.¹¹

⁷ Keith Whinnom, "El género celestinesco: orígenes y desarrollo," en *Literatura de la época del emperador*, ed. Víctor García de la Concha (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1988): 119-130.

⁸ Antony van Beysterveldt, *Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982).

⁹ George Douglas Trotter, "Rodrigo de Reinosa and the Celestina," en *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1963): vol. 3, pp. 527-537.

¹⁰ Stephen Gilman/ Michael J. Ruggerio, "Rodrigo de Reinosa and 'La Celestina'," *Romanisches Forschungen* 73 (1961): 255-284.

¹¹ Ver José María de Cossío, "Rodrigo de Reinosa y su obra," *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 21 (1945): 9-70, que pone en duda la tesis de Marcelino Menéndez Pelayo de considerar a Reinosa como imitador de Rojas; cf. el tomo IV de los *Orígenes de la novela* [= vol. 16 de la Edición Nacional de las *Obras Completas*] (Santander: Aldus, 1943): 18-20.

Así pues, Gilman y Ruggerio consideran *Las coplas de las comadres* como una de las fuentes literarias del primer acto de la *Comedia de Calisto y Melibea*. Sin embargo no llegan a la misma conclusión al comparar a los rufianes que aparecen en las coplas de Reinosa con Centurio, afirmando que "We have noted no verbal similarities."¹²

4. Antes de poner en duda esta afirmación, me interesa destacar que *Las coplas de las comadres*, como todas las obras que se conocen de Rodrigo de Reinosa,¹³ fueron publicadas en pliegos sueltos. Éstos se definen como

brefs imprimés de deux ou quatre feuillets en général qui, pour cela même, pouvaient se transporter facilement et être vendus à bas prix. Ils ont joui, par conséquent, d'une grande diffusion et ont atteint toutes les couches de la société, à commencer par les plus populaires, malgré l'analphabétisme largement répandu.¹⁴

¹² Gilman-Ruggerio, 284.

¹³ Existe una edición de las obras completas de este poeta semi-popular de la época de transición entre la Edad Media y el Renacimiento: *La poesía de Rodrigo de Reinosa. Estudio y edición*, ed. J. M. Cabrales de Arteaga (Santander: Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial, 1980). No es siempre rígidamente crítica, por lo que me referiré más adelante a otras ediciones. Para la biografía y obra de Reinosa véase también el ya citado artículo de José María de Cossío.

¹⁴ Agustín Redondo, "Le bandit à travers les pliegos sueltos des XVIe et XVIIe siècles," en *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro. Le bandit et son image au Siècle d'Or*, ed. Juan Antonio Martínez Comeche (Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1989): 123. No es aquí el lugar de incluir amplias referencias bibliográficas sobre el pliego suelto. Baste con mencionar la introducción al *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia, 1970) de Antonio Rodríguez Moñino y los siguientes trabajos indispensables: Frederick J. Norton/ Edward M. Wilson, *Two Spanish Verse Chap-Books. Romance de Amadís (c. 1515-1519). Juyzio hallado y trobado (c. 1510)* (Cambridge: Cambridge UP, 1969); Carlos Romero de Lecea, *La imprenta y los pliegos poéticos* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974); Giuseppe di Stefano, "Aggiunte e postille al 'Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)' di A. Rodríguez Moñino," *Studi mediolatini e volgari* 20 (1972): 141-168. Para épocas más tardías véase Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid: Revista de Occidente,

Representan un medio editorial de mucho éxito, porque muy poco después de la introducción de la imprenta en la península los pliegos sueltos se dirigen ya a un gran público de lectores y oidores. Los textos literarios que fueron publicados en este medio se pueden considerar como auténticos *best-sellers*.¹⁵

Después de la divulgación de textos cortos de carácter religioso y cronístico, aparecen ya a finales del siglo XV pliegos sueltos que contienen composiciones líricas - predomina la copla real - protagonizadas por rufianes y prostitutas.

Ya de Rodrigo de Reinosa se conocen varios, de los cuales el primero se titula *Comienza un razonamiento por coplas en que se contrahaze la germanía y fieros de los rufianes y las mugeres del partido*.¹⁶ En catorce estrofas, que no se pueden entender sin el uso de un diccionario del lenguaje marginal en el Siglo de Oro,¹⁷ se fija el modelo de la relación entre prostitutas y sus rufianes como será tratado en la literatura del siglo XVI: la prostituta le pide al rufián protección contra alguien que la ha insultado y aquél contesta fanfarroneando y amenazando al adversario sin que se pueda dar crédito a tal intención.

1969) y María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco* (Madrid: Taurus, 1973).

¹⁵ En el estudio de Keith Whinnom "The problem of the 'best-seller' in Spanish Golden-Age literature," *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980): 189-198, el pliego suelto es considerado como el primer medio de divulgación de un considerable éxito literario. Véase también E.M. Wilson, "Quevedo for the Masses," *Atlante*, 3/4 (1955): 151-166.

¹⁶ Véanse los números 473 y 474 en Antonio Rodríguez-Moñino, *Diccionario...* El texto se encuentra en la más completa recopilación de este género, *Poesías germanescas*, ed. John M. Hill (Bloomington, Indiana: Indiana University Publications, 1945): 3-7. Recientemente también en Rodrigo de Reinosa, *Poesías de germanía*, ed. María Inés Chamorro Fernández (Madrid: Visor, 1988): 63-71.

¹⁷ De gran utilidad para este fin José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (Salamanca: Univ.de Salamanca, 1976).

En el *Gracioso razonamiento, en que se introduzen dos rufianes: el uno preguntando, el otro respondiendo en germanía*¹⁸ se nos presenta en coplas de arte mayor una larga conversación entre el fiero Picaño y Pedro Piçarro que gira sobre varios temas del submundo criminal: robos, trampas en juego de naipes y prostitución. Después acude Picaño a su puta. Ella discute con un pastor, cliente suyo, a quien falta el monedero. Ante la amenaza del rústico a la prostituta, el rufián fanfarronea y le mete miedo.

La composición anónima *Fieros que haze vn rufián llamado Mendoça contra otro que se dezia Pardo*¹⁹ está escrita en coplas de pie quebrado. Mendoça, como todos los rufianes cobardes, amenaza verbalmente y a distancia a un adversario que quería llevarse a su prostituta. Ya en la primera estrofa aparecen los típicos juramentos, que son, junto al empleo del habla de germanía, un rasgo lingüístico que caracteriza a estos personajes:

Pese a tal, reniego de tal,
 pues la fama de Mendoça
 ya es perdida!
 Que agora creo, voto a tal,
 que alguno burla y retroça
 con su vida!

(Hill, p. 17, vv. 1-6)

En las *Coplas hechas por Aluaro de Solana. En que cuenta como en amoro vido hazer a vn rufián con una puta los fieros siguientes*²⁰ se tratan en dieciocho quintillas y redondillas los principales temas de la

¹⁸ Véase el número 898 en el *Diccionario* de Antonio Rodríguez-Moñino. El texto se encuentra en John M. Hill, *Poesías germanescas*, 7-12. Todas las citas de la poesía germanesca que en el texto aparecen bajo la indicación "Hill", página y verso se refieren a esta edición (ver nota 16).

¹⁹ Las referencias se encuentran en Antonio Rodríguez-Moñino, 846 y 847. Para la atribución a Rodrigo de Reinosa véase John M. Hill, "Notes for the Bibliography of Rodrigo de Reinosa," *Hispanic Review* 14 (1946): 1-21, en especial 13.

²⁰ Rodríguez-Moñino, núm. 790-793. El texto en Hill, *Poesías germanescas*, 13-17.

representación literaria del mundo hampesco. El rufián ha elegido una nueva prostituta, Ximena, que le reprocha su cobardía. Provocado por ella, cuenta con muchos detalles sus hazañas, que recuerdan las acciones de los héroes en los libros de caballerías, donde los protagonistas luchan con éxito contra varios adversarios.²¹

5. La situación en la cual aparece Centurio en la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* es similar a la primera composición de Reinosa. El rufián promete a Areúsa y Elicia en el decimoctavo acto vengar la muerte de la alcahueta matando a Calisto, pero en cuanto desaparecen las mujeres, confiesa su cobardía en el famoso monólogo que cierra el acto. Antes sin embargo, en presencia de las mujeres, se comporta verbalmente como un héroe:

Juro por el cuerpo santo de la letanía, no es más en mi brazo derecho dar palos sin matar que en el sol dexar de dar bueltas al cielo.²²

Ya en las primeras poesías publicadas en pliegos sueltos es muy frecuente que los rufianes alaben su brazo derecho como ejecutor de sus golpes de espada:

O leal *brazo derecho*,/ vasallo de linda dama,/ siempre en ti hallè provecho./ O, quantos llantos has hecho!

Queste mi *brazo derecho*/ y la mano del broquel/ se me alboroça,/ pensando hazer vn hecho/ por que sepan quan cruel/ es Mendoça!

(Hill, pp. 15, vv. 82-85, y 18, vv. 7-12)

²¹ No es éste el lugar adecuado para entrar en la cuestión del origen de la figura literaria del rufián. La teoría de que nazca de una parodia a los libros de caballerías ya se encuentra en Rafael Salillas, "Poesía rufianesca (jácara y bailes)," *Revue Hispanique* 13 (1905): 18-75 y "Poesía mantonesca (romances mantonescos)," *Revue Hispanique* 15 (1906): 387-452, aquí 391: "los romances de germanía son el género chico de la epopeya."

²² Cito de aquí en adelante únicamente con referencias a la página la edición Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Cátedra, 1987): 317.

La prueba de que Rojas escogió aquí un motivo ya existente en la tradición literaria del personaje la tenemos en el hecho de que a Centurio le falta este brazo, por lo que su alabanza "realista" carece de sentido.

Areúsa describe el aspecto físico de Centurio de la siguiente forma: "Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces açotado; manco de la mano del espada [...]" (p. 295). La cara acuchillada, que pertenece también a las características fisionómicas de la alcahueta, y el brazo que falta, remiten además a los conflictos armados en el submundo. Muchos de los rufianes literarios se presentan inválidos como Centurio, lo que se puede interpretar como ironización de sus discursos fanfarrónicos.

También en los demás atributos--Areúsa menciona "sayo y capa," "spada y broquel" (p. 294)--se parece Centurio a los rufianes de los romances escritos en lenguaje de germanía. Como ejemplo se puede alegar una cita del *Gracioso razonamiento*, en que se introducen dos rufianes donde los rufianes Picaño y Pedro Piçarro llevan "guadra y rodancho so sendas pelosas" (Hill, p. 7, v. 6). Estos tres términos del habla de germanía significan en el lenguaje cotidiano respectivamente 'espada' (sinécdoque de 'guarda' de donde procede la metátesis), 'broquel' y 'saya o capa.'

Todas estas características son ofrecidas por el autor de la *Celestina* como ayuda de orientación para facilitar al lector ya de antemano la evaluación adecuada de este personaje cómico, conocido en la época. Del mismo modo ya son tópicos literarios las acciones de valentía que enumera Centurio con el fin de impresionar a Areúsa:

CEN.: Mándame tú, señora, cosa que sepa hazer, [...], un desafío con tres juntos, [...]; atar un hombre, cortar una pierna o brazo, harpar el gesto de alguna que se aya ygualado contigo, estas tales cosas antes serán hechas que encomendadas [...] (p. 314)

Más abajo cuenta Centurio que ha soñado con una lucha que ganó en honor de Areúsa ("La noche passada soñava [...]", p. 315). El esquema de la hazaña se parece a todas las descripciones del mismo tema en las composiciones en lenguaje de germanía: el rufián se enfrenta solo a varios enemigos, mata a varios y ahuyenta a los demás, pero no sin haberlos herido gravemente: les corta piernas y brazos:

Dime, no te acuerdas, vida,
quando por ti me hallè

Avnque bien se defendieron
con sus feroces espadas,

con tres hombres en seguida?	puesto caso que huyeron,
Pues con mi espada luzida,	vn pesar de tal me dieron
mira qual te los parè!	por meytad destas quixadas.
Del primero tajo que echè	Pues lançadas y pedradas
les cortè piernas y braços;	mi rodancho harto tiene,
pues assaduras y baços,	mira la puta qual viene
de aquestos què te dirè?	las lañas todas quitadas.

(Hill, pp. 14 ss., vv. 64-81)

Otro elemento que pertenece a la tradición más antigua de las poesías de germanía es la alabanza a la espada, el instrumento más importante de la tarea rufianesca:

CEN.: Si mi spada dixiesse lo que haze, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién sino ella puebla los más çimenterios; quién haze ricos los cirujanos desta tierra; quién da contino quehazer a los armeros; quién destroça la malla de muy fina; quién haze riça de los broqueles de Barcelona; quién revana los capacetes de Calatayud sino ella? Que los caxquetes de almazén assí los corta como si fuessen hechos de melón. Veynte años ha que me da de comer; por ella soy temido de hombres y querido de mugeres, sino de ti [...] (p. 316).

También este elogio a la espada se basa en textos anteriores como por ejemplo los versos "Pues con mi espada luzida,/ mira qual te los parè!" (Hill, p. 15, vv. 67-68.) de las *Coplas hechas por Alvaro Solana*. En los *Fieros que haze vn rufián llamado Mendoça* aparecen, en la novena y décima estrofa, exageradas imágenes de crueldad que recuerdan el parlamento de Centurio:

Vete, vete tu a mi casa,	Hombres gordos en inuierno
y en dos mil hondas cavernas	es mi costumbre salar
y entrel cisco	con el frío!
y en la ceniza y en la brasa	<i>Yo solo pueblo el infierno,</i>
hallaràs mas calaueras	y aun no se dan vagar,
mil vezes quen Sant Francisco.	tantos embío!

(Hill, p. 19, vv. 55-60)

El "repertorio en que hay sietecientas y setenta species de muertes" (p. 316), del cual Areúsa y Elicia tienen que escoger la muerte que deseen para Calisto, pertenece también a los elementos que forman parte de la representación literaria del rufián. Cervantes recoge cien años más tarde en la "Memoria de las cuchilladas que se han de dar esta semana" de *Rinconete y Cortadillo* los mismos tópicos.

Areúsa no se decide, por lo que Centurio enumera las formas de muerte más frecuentes en el momento:

Las que agora estos días yo uso y más traygo entre manos son espaldarazos sin sangre o porradas de pomo de spada, o revés mañoso; a otros agujereo como harnero a puñaladas, tajo largo, estocada temerosa, tiro mortal. Algún día doy palos por dexar holgar mi spada. (p. 317)

Ya en el *Gracioso razonamiento en que se introduzen dos rufianes* de Rodrigo de Reinosa el rufián Picaño le ofrece a un pastor, con el cual está discutiendo, la posibilidad de elegir la forma de la muerte que, según el bravo, le espera:

Dime la muerte que quieres morir,
que yo te prometo de darte la tal,
a pomo d'espada, o a piedra o puñal,
que darte de agudo ternán que reyr.
Hordena tu alma, que quiere venir
la muerte por tí, que te está esperando,
e di tus peccados aquí sospirando
no pierdas ell alma por no los dezir.

(Hill, p. 12, vv. 185-192)

Las coincidencias temáticas y textuales inducen a suponer una influencia de las poesías rufianescas sobre la figura de Centurio en la obra de Rojas. Además se puede añadir que, aconsejando al pastor que se confiese, el rufián de Reinosa se preocupa al igual que Centurio por la salvación del alma de su víctima: "¡O, reñego de la condición! Dime luego si está confessado" (p. 315).

Estas pocas observaciones son suficientes para poner en duda la tesis de Lida de Malkiel según la cual Centurio sería "una creación nueva,

basada en la observación de la realidad social coetánea."²³ Desde la descripción del aspecto exterior hasta los elementos lingüísticos se encuentran antecedentes del rufián Centurio en la literatura española popular de finales del siglo XV.

6. En la edición de la *Celestina* de Toledo 1526 se añade por primera vez el *Auto de Traso*,²⁴ "el cual fue sacado de la comedia que ordenó Sanabria," como se lee en el argumento del nuevo acto decimonoveno.²⁵ Este *auto* se compone de dos episodios independientes que están estructurados simétricamente. El primero de ellos, continuación directa del decimoctavo acto de la *Tragicomedia*, enlaza con la frase de Centurio en el último parlamento: "Quiero embiar a llamar a Traso el coxo [...]" (p. 317). Ya en el primer parlamento de Centurio en el acto añadido se encuentran versos sacados de las poesías rufianescas de Rodrigo de Reinosa:

Las adargas y coraças tengamos apercebidas, por que a boca de noche, yendo encubiertos, más a nuestro salvo podamos, Traso hermano, hazer la levada que concertado avemos.²⁶

El *Gracioso razonamiento en que se introduzen dos rufianes* empieza: "A boca de sorna por yr encubierto" (Hill, p. 7, v. 1). Como en el arriba mencionado caso de los vestidos del rufián, se observa la *limpieza* o transformación de la creación lingüística de germanía 'sorna' al lenguaje

²³ Lida de Malkiel, *La originalidad*, 693.

²⁴ Este nuevo acto XIX aparece además en una edición fechada en 1538 en la ciudad de Toledo y en otra sin fecha, probablemente de la misma década. Cf. David Hook, "The Genesis of the 'Auto de Traso'," *Journal of Hispanic Philology* 3 (1978/79): 107-120.

²⁵ El enigma de esta frase no se ha resuelto hasta hoy. La crítica ha ofrecido varias posibilidades para entenderla. Véase Marciales, vol. 1, p. 295 y Peter N. Dunn, *Fernando de Rojas* (Boston: Twayne Publishers, 1975): 36.

²⁶ De aquí en adelante, cuando indico las páginas, me refiero al texto del *Auto de Traso* según la ya mencionada edición de *Celestina* hecha por Marciales, vol. 2, pp. 295-300.

normal 'noche,' para que el lector no especializado en el argot del submundo pueda comprender la expresión.

El diálogo que sigue entre los dos rufianes no tiene función ninguna en el desarrollo de la acción del añadido *Auto de Traso* ni de la *Tragicomedia* en general. Sólo sirve para presentar al lector el submundo con todos sus detalles. Centurio vuelve por ejemplo a insistir en que tiene que esconderse ante la policía. En el *Gracioso razonamiento* huyen los rufianes también de los alguaciles.

Las coincidencias no son accidentales. Se percibe claramente que el autor del *Auto de Traso*--sea quien sea--intercaló muchos elementos de los pliegos sueltos en su obra. Centurio explica con las siguientes palabras, que pretende hacerle una visita a Areúsa:

Mientras ora se haze, el gesto alterando, las armas en orden, el passo crecido, la malla cruxendo, los ojos en arco, la espada sin vaina, quiero pasar por casa de Areúsa [...] (p. 296)

En la obra de Reinoso el rufián Piçarro intimida al pastor con expresiones muy parecidas:

el fiero Picaño entró por la puerta,
 los ojos en arco, la boca torcida,
 las carnes temblando, la lengua salida,
 las armas en punto y hechando bufidos.
 (Hill, p. 11, versos 139-142)

Después de haberse ido Centurio, el único personaje que une el *Auto de Traso* con la *Tragicomedia*, comienza la segunda parte, completamente separada de la acción principal y protagonizada por Traso, su prostituta Tiburcia y la tía de ella, Terencia, que tiene rasgos comunes con la alcahueta Celestina.

El rufián está descontento y, al igual que Mendoça en la composición poética anteriormente mencionada, cree que otro le quiere quitar las ganancias que recibe de Terencia. Así, por *cornudo*, ve en peligro su buena reputación en la ciudad. Esta preocupación resulta cómica por contradicción con el origen submundano generalmente poco honrado de estos personajes. Terencia describe con qué rabia se acerca Traso a las mujeres:

Landre mala me mate, si no está allí aquel loquillo de tu Traso, si la vista no me engaña, con su espada haziendo rayas en el suelo, o paseándose de una parte a otra, como ombre enojado; la mano puesta en la barva, dando patadas en la tierra, asiendo del puñal de rato en rato, escupiendo de cara al cielo. (p. 298)

De nuevo encontramos un pasaje muy parecido en las *Coplas hechas por Alvaro de Solana*, que demuestra lo estereotipada que resulta la figura del rufián en la literatura a principios del siglo XVI:

Yo que estaua cerca del,
no muy lleno de recelo,
vi como tomó un pichel,
el espada y el broquel
y dio con todo en el suelo.
(Hill, p. 16 ss., vv. 1337-141)

7. Rojas escribe en el argumento del decimoctavo auto, refiriéndose a Centurio y a los demás rufianes: "Y como sea natural a éstos no hazer lo que prometen, escúsase" (p. 313). Ya esta frase refleja la deuda de Centurio con una tradición literaria anterior y contemporánea a la redacción de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Sin duda alguna existe una relación intertextual entre esta obra y las composiciones del submundo de rufianes y prostitutas.

Era la intención de este pequeño estudio demostrar que la representación de los rufianes Centurio y Traso se basa en un contacto literario con las composiciones poéticas de temas hampescos redactadas en lenguaje de germanía. Tanto Centurio como Traso son figuras cómicas estereotipadas y se remontan a un tipo literario conocidísimo en la época: el rufián de los primeros pliegos sueltos. Ya por la forma de adaptar el lenguaje del argot a un nivel de lengua normalizada, se puede inferir que la influencia no puede haber transcurrido de Rojas a Reinoso y los demás autores del género, sino a la inversa, del texto lingüísticamente más diverso al regulado según la norma.

De la evidente transposición de elementos rufianescos de los pliegos sueltos a la *Celestina* se deduce una demanda de tales escenas por parte de los receptores, explicación suficiente para la adición del *Auto de Traso*. Esta tesis se podría respaldar considerando el incremento de motivos hampescos en las imitaciones de la primera *Celestina* desde la *Comedia*

Thebayda (1521) hasta las comedias *Florinea* y *Selvagia*, ambas publicadas en 1554.

Por razones de su éxito entre los lectores y la audiencia, la poesía germanesca ya había sido introducida por parte de Rojas o de su continuador en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, obra que normalmente se sitúa en el contexto de la alta literatura del Renacimiento, influida por géneros tan cultos como la comedia humanística y el teatro romano de Plautus y Terentius.



J. Segrelles. Aucto XVIII. Valencia, 1946.

UNA VEZ MAS 'EL FALSO BOEZUELO'

Jacques Joset
Universidad de Lieja

Desde 1980, las palabras interpoladas de Pármeno "el falso boezuelo con su blando cencerrar trae las perdizes a la red" del auto XI de la *Tragicomedia* (Rojas, 253) han hecho brotar una fuentecilla de tinta. La nota de D. S. Severin publicada en aquel año establecía la referencialidad de ese raro método para cazar perdices, descartando a la vez la hipótesis de un error en la transmisión del texto. Los apuntes eruditos suscitados por dicha nota han venido acumulando testimonios de esta realidad cinegética escalonados del siglo XV al principio del XVII. Alusiones y menciones del cazador disfrazado de buey aparecen en:

- a) la *Crónica del halconero de Juan II, Pedro Carrillo de Huete* y en su *Refundición* (Hook 1984);
- b) Juan de Mena, *Coplas sobre los siete pecados capitales*, c. 57 (Hook 1985);
- c) Cristóbal de Villalón, *El Scholástico* (Gerli);
- d) las *Ordenações manuelinas* de 1521 (Hook 1985);
- e) una "ordenança" real del 11 de marzo de 1522 (Hook 1985);
- f) la *Celestina comentada* (Severin 1980);
- g) la *Recopilación de las leyes destes reynos* de 1581 (Hook 1985);
- h) el *Discurso sobre el 'Libro de montería' de Argote de Molina* (1582) (Seniff);
- i) *Il canto degl'augelli* de Antonio Valli da Todi (1601) (Severin 1980)¹

¹ A lo cual se añade un curioso rebrote contemporáneo en *La venganza de don Mendo* (1918) de Pedro Muñoz Seca (Gerli 56-57).

A esta lista añadiré hoy una ocurrencia entresacada del libro de pastores de Bernardo de Balbuena, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (Madrid 1608). Al principio de la "Egloga cuarta," el pastor Delicio, antes de describir una "invención para coger ruiseñores, hace un recuento negativo de las trampas para cazar pájaros:

[...] ya muchas veces con semejante invención me ha sucedido coger un tordo, una mirla y un pardal, y aún lo que más es decir, la temerosa perdiz, que por miedo de su segunda caída² por las quebradas hace su nido, se semejante invención no se ha librado; y no como por ventura pensáis con redes de fino verde teñidas, ni con mis agudos ventores, diestro en hacer graciosos personajes, *ni con el fingido boyezuelo, aunque entre las demás gustosa caza sea*, ni con otras muchas mañas que sé, y ahora si no temiera cansaros, os cantara de la misma suerte que por mi recreación las uso; [...] ³

Traigo este texto a colación no sólo por el placer solipsista de agregar algo distinto a lo ya conocido--que en este caso sería llover sobre mojado--sino porque nos ayuda a entender algo mejor los contextos de la metáfora de Pármeno.

En primer lugar, la concesiva "aunque entre las demás gustosa caza sea" verifica la referencialidad del modo de cazar perdices en el área hispánica, ejercicio especialmente divertido ("gustosa") y común (por el hecho de que Delicio supone que todos sus interlocutores piensan en él). Sin embargo, dada la tradicionalidad de los elementos lírico-narrativos que componen el libro de pastores, es de suponer que la información cinegética de Bernardo de Balbuena sea meramente libresca. La hipótesis viene confirmada por la propia biografía del escritor: nacido probablemente en Valdepeñas en 1562, vivió en México desde la edad de dos años hasta 1606, fecha de un viaje suyo a España. Ahora bien, sabemos que ya había acabado *El Siglo de Oro* antes de embarcarse.⁴ Por otra parte, también sabemos que Balbuena se ciñe de cerca a la *Arcadia*

² Alude a la metamorfosis de Perdix, sobrino de Dédalo, por obra de Atenea.

³ Balbuena, p. 158. Lo subrayado es mío.

⁴ Cfr. la introducción de J. C. González Boixo a Balbuena, pp. 10-11.

de Sannazaro⁵ como modelo principal y acude a muchas otras obras pastoriles, antiguas y modernas, para sus detalles ornamentales. Indagando sistemáticamente las fuentes literarias del que iba a ser obispo de Puerto Rico en 1619, quizá topáramos con la de su "fingido boyezuelo."

La forma sufija *boyezuelo* merece también algún comentario. Al contrastarla con las formas sencillas ('buey(es), boi') de las demás ocurrencias de la trampa—en particular de la de Juan de Mena—, David Hook le atribuyó un fuerte valor peyorativo.⁶ Al parecer, el texto de Balbuena invalida esta interpretación semántica. Cotejándolo con el de Villalón,⁷ cronológicamente intermedio, me pregunto si las formas sufijas (Rojas: *boezuelo*; Villalón, *boheçuelo*; Balbuena: *boyezuelo*) no estaban en vía de lexicalización para designar la "maña" para coger perdices. De admitirlo, Fernando de Rojas sería el primer testigo conocido del proceso lingüístico.

⁵ Desgraciadamente J. C. González Boixo no pone ninguna nota explicativa a nuestro "fingido boyezuelo," dándolo, pues, por conocido. Por lo tanto no ofrece ninguna pista de su procedencia literaria sino la muy general nota 81 (p. 161): "También en la *Arcadia* de Sannazaro, en su Prosa octava se refieren distintas escenas de caza, aunque diferentes de las aquí señaladas."

⁶ "Even if his [Pármeno's] remark were a literary reminiscence of the verse in Mena's *Coplas*, and the adjective "falso" were inherited from the earlier poem, Pármeno's words would still be more strongly pejorative than Mena's allusion because of the connotations of the *-uelo* suffix of *boezuelo*. The vehemence of Pármeno's remark is thus underlined by the author" (Hook, 1985: 41-42).

⁷ "[...] y la perdiz viene a caer en el lazo emborrachada de una çencerra que traza un boheçuelo al pescueço" (Villalón, p. 210; citado por Gerli, p. 58).

BIBLIOGRAFÍA

- BALBUENA, Bernardo. *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*. Edición, introd. y notas de José Carlos González Boixo, "Clásicos Mexicanos," 2, Veracruz: Univ. Veracruzana, 1989.
- GERLI, E. Michael. "A propos the Pantomime Ox, Sexual Innuendo, and Fuddled Partridges: Yet More on Pármeno's Remark." *Celestinesca* 12.2 (Nov. 1988): 55-59.
- HOOK, David. "Andar a caça de perdizes con bueyes." *Celestinesca* 8.1 (Mayo 1984): 47-48.
- HOOK, David. "Pármeno's 'Falso Boezuelo' Again." *Celestinesca* 9.1 (Mayo 1985): 39-42.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Edición de D. S. Severin, "Letras hispánicas", 4, Madrid: Cátedra, 1988.
- SEVERIN, Dorothy S. "'El falso boezuelo.' or the Partridge and the Pantomime Ox." *Celestinesca* 4.1 (Mayo 1980): 31-33.
- SENIFF, Dennis P. "'El falso boezuelo con su blando cencerrar': or, the Pantomime Ox Revisited." *Celestinesca* 9.1 (Mayo 1985): 43-45.
- VILLALON, Cristóbal de. *El Scholástico*. Edición de R. J. A. Kerr. Madrid: Clásicos Hispánicos, 1967.
- WHINNOM, Keith. "Dr. Severin, the Partridge, and the Stalking-Horse." *Celestinesca* 4.2 (Nov. 1980): 23-25.

**DOCUMENTOS REFERENTES A
FERNANDO DE ROJAS
EN EL ARCHIVO MUNICIPAL DE
TALAVERA DE LA REINA**

**Inés Valverde Azula
Talavera de la Reina**

Introducción¹

La publicación, en 1972, de *The Spain of Fernando de Rojas*, de Stephen Gilman, y su posterior traducción al español en 1978² supone el intento más completo hasta ahora de reconstruir la biografía de Fernando de Rojas. Con datos no muy numerosos, Gilman sitúa la figura de Rojas en relación con sus circunstancias y su época, e incluso recrea, a la manera de Azorín, como él mismo señala, lo que debía ser su vida en los años en que residió en Talavera de la Reina. A estos años, treinta y tres, dedica Gilman el último capítulo de su libro. Una serie de documentos encontrados en el Archivo Municipal de Talavera de la Reina amplían y

¹ En la realización de este trabajo, tengo que agradecer la orientación y ayuda de Ángel Ballesteros, la colaboración de Soledad Santervás y, en la transcripción, de la profesora M^a Luisa Palacios; y agradecer también al archivero Mariano García Ruipérez, actualmente en el Archivo Municipal de Toledo, a Roque Lorite y a los investigadores Luis Cardeña Gálvez y Rafael Gómez Díaz, por facilitar mi trabajo.

²*The Spain of Fernando de Rojas*, Princeton, NJ: Princeton UP, 1972; trad. *La España de Fernando de Rojas*, Madrid: Taurus, 1978.

precisan los datos que ya conocemos.³ Pertenecen principalmente a los Libros de Acuerdos de la villa, en los que podemos descubrir las relaciones de Rojas con el Ayuntamiento. Por desgracia, no se conservan todos los libros,⁴ de modo que el seguimiento no puede ser completo. Pero podemos establecer, por ejemplo, la fecha de llegada de Rojas a Talavera. El 14 de junio de 1508 el Ayuntamiento lo recibe como alcalde, cuando todavía reside en La Puebla de Montalbán. En este año, o a principios del siguiente, debió establecer en Talavera su residencia, pues el 27 de Abril de 1509 aparece como testigo en un pleito,⁵ y se le identifica ya como vecino de la villa.

Rojas llega a una ciudad de considerable importancia, en cuanto a su población, su actividad económica y su estructura urbana. A las descripciones del padre Juan de Mariana y de las *Relaciones de Felipe II* que cita Gilman⁶ habría que unir la de una historia manuscrita anónima que compara los muros de la ciudad con las míticas murallas de Babilonia que la reina Semíramis mandó edificar.⁷ La primera de las historias de Talavera que se refieren a Rojas, la de Cosme Gómez de Tejada, dice que él "hiço asiento en Talavera. Aquí vivió y murió y está enterrado en la iglesia del convento de la Madre de Dios. Fue abogado

³Los documentos que se publican a continuación son una parte de la documentación encontrada, que se publicará íntegramente, en fecha próxima, en Toledo.

⁴Los libros de acuerdos que se conservan en el período en que Rojas vivió en Talavera son los correspondientes a los años 1507-1508, 1508-1509, 1510-1511, 1513-1514, 1515-1516, 1518-1519, 1520-1521, 1521-1522, 1522-1523, 1523-1524, 1526-1527, 1530-1531, 1533-1534, 1536, 1537-1538 y 1540-1541.

⁵Pleito entre la cofradía de la Madre de Dios en Toledo y el concejo de Talavera de la Reina (Pleitos, 1). Encontramos también a Rojas como testigo en una sentencia, el 21 de junio de 1509, en un libro de deslindes de 1508 en adelante (fol. II^oLX r., Deslindes 3)

⁶*La España*, 393.

⁷*Historia de Talavera*. Manuscrito anónimo conservado en la Universidad de Oviedo (Mss. 261). Lo consulto en fotocopia, en el A.M.T.

docto y aún hiço algunos años en Talavera ofiço de alcalde mayor. Naturalizöse en esta villa, y dejó hijos en ella."⁸

Los datos que recoge Gilman sobre la relación de Rojas con el Ayuntamiento son los que ofrece el investigador Almiro Robledo: unas semanas en 1538 en que hizo de alcalde mayor, y dos fechas, en 1527 y en 1535, en que trabajó como letrado.⁹ Hay que advertir, en primer lugar, que los períodos de actuación de los alcaldes no se pueden determinar por su participación en las sesiones del Ayuntamiento, ya que no era imprescindible su presencia en todas las reuniones. Tampoco se puede establecer una periodicidad en la ocupación del puesto. Los alcaldes y el alguacil generalmente no se elegían, como otros cargos, al comenzar el nuevo período legislativo, el 29 de Septiembre, día de San Miguel, sino a principios de año.

Pero no suelen aparecer los mismos alcaldes durante todo el año, sino que aparecen, sin advertirse explícitamente, alcaldes sustitutos. Andrés Rodríguez Horta, que ha estudiado la estructura de gobierno del Ayuntamiento de Talavera en los siglos XIV y XV, nos ofrece interesantes datos para conocer la figura del alcalde a principios del siglo XVI.¹⁰ A finales del siglo XIII se crea el cargo de alcalde, con la función principal de impartir justicia. Existen dos alcaldes, uno para juzgar a castellanos y el otro a mozárabes. Tras un breve período, con Alfonso XI, en que existió un solo alcalde, esta estructura se mantiene.¹¹ Rodríguez Horta

⁸Cosme Gómez Tejada de los Reyes, *Historia de Talavera, la antigua Elbora de los carpetanos* (1651), Mss. 2039 de la B.N.M. (h. 256 v.)

⁹Almiro Robledo, "Alcalde que dejó grandiosa huella," *Municipalia*, n° 170 (1967): 943-952.

¹⁰Andrés Rodríguez Horta, *Talavera de la Reina en los siglos XIV y XV. El gobierno de la villa y su "tierra"* (1978). Memoria de licenciatura, inédita, y que he podido consultar gracias a D. Angel Ballesteros.

¹¹Aunque a veces una sola persona tenía que desempeñar el cargo. El bachiller Alonso de Pliego pide, el 12 de agosto de 1523, que se le libre su salario por el ofiço de alcalde, que había desempeñado a petición del ayuntamiento, y alegaba que había tenido mucho trabajo porque había desempeñado el cargo él solo. Por

señala que en algunas ocasiones el oficio de alcalde es ejercido por sustitución. Este pudo ser el caso de algunos de los alcaldes que aparecen, sin haber sido nombrados, en los libros del XVI, pero en ningún momento se especifica tal circunstancia. El investigador señala también que a principios del XVI la importancia del cargo de alcalde mayor va disminuyendo, al aparecer el cargo de Corregidor, impuesto por el arzobispo; hasta el punto de que la figura de alcalde llega casi a desaparecer, hacia 1513. En las *Relaciones de Felipe II*, al describir el gobierno de Talavera, en 1576, se dice que "El Ayuntamiento de esta villa pone alcaldes ordinarios y alguacil mayor, y el cabildo de la Iglesia de Toledo pone gobernador en esta villa y vicario. Hay otros dos jueces eclesiásticos, uno que pone el arcediano y otro el arcipreste, los cuales conocen de las causas eclesiásticas, excepto de las criminales, beneficiales y matrimoniales."¹² Se añade además que ese gobernador tiene toda la jurisdicción temporal, lo que manifiesta que el cargo de corregidor conservó su importancia a lo largo del siglo, en detrimento de la relevancia del alcalde mayor. Sin embargo, aunque en ocasiones el corregidor preside los ayuntamientos, siguen apareciendo los alcaldes con regularidad, y son ellos los que dictan las sentencias en los pleitos civiles, aunque en ocasiones también lo haga el corregidor.

Otra característica que señala Rodríguez Horta es la necesidad de que los alcaldes sean naturales de la villa, condición que en 1508, al parecer, no era ya imprescindible, a juzgar por el caso de Rojas.

Podemos establecer aproximadamente los períodos en los que Rojas fue alcalde mayor: desde junio de 1508 hasta octubre del mismo año; de febrero de 1511 hasta enero de 1512; desde agosto de 1523 hasta septiembre del mismo año; y, finalmente, esas cinco semanas de 1538. El padre Vaca y Juan Ruiz de Luna, en su *Historia de la Cerámica* habían publicado una sesión del libro de actas de 1522-1523 que presidía Rojas

cierto, su solicitud se encuentra injustificada.

¹²Carmelo Viñas y Ramón Paz, eds, *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España, hechas por iniciativa de Felipe II* (Madrid: CSIC, 1963) 2ª parte, pp. 459-460.

como alcalde.¹³ Almiro Robledo conoce el dato, pero no investiga en esas fechas para encontrar nuevos períodos de alcaldía.

Durante el tiempo en que Rojas fue alcalde, podemos destacar su viaje a Toledo para informar al cardenal de los pleitos que Talavera trataba en la Chancillería de Valladolid y, como dicen los libros, de los agravios que la villa recibe del presidente de la Chancillería. Por los libramientos sabemos que estuvo diecisiete días en Toledo con estas gestiones. Es también interesante la sesión de juicios en los montes de Talavera, en los que el juez y el alcalde se desplazan a la zona de los montes, hacia Mejorada, y allí escuchan a todo el que quiera presentar pleitos civiles. Además, en numerosas ocasiones se presentan en el ayuntamiento solicitudes de revisar sentencias dictadas por Rojas. Estas revisiones las realizaban dos regidores designados por el Ayuntamiento.

Cada año, el Ayuntamiento elegía dos letrados para llevar los pleitos de la villa. Además, contrataba de manera eventual a otros letrados cuando era necesario. Por lo menos en dos ocasiones, períodos de 1525-1526 y 1539-1540, Rojas fue letrado del Ayuntamiento. En 1514, también le llaman por fallecimiento de uno de los letrados oficiales, Mancio Vaca, al solicitar ayuda su compañero, Luis Guillén. El Ayuntamiento considera que el bachiller "es buen letrado y persona que lo hará bien". Rojas aconseja que Luis Guillén designe al letrado que prefiera. Como falta el siguiente libro de actas, no sabemos si, finalmente, fue Rojas el sustituto de Mancio Vaca.

Además de esto, lleva pleitos de jurisdicción en 1521, 1522 y 1523, pleitos con los alcaldes de Halía o procesos concretos, como los que citan Robledo y Gilman en 1527 y 1535. El grado de bachiller le facultaba para llevar esos procesos. Con referencia a los grados que se otorgaban en las Universidades, dicen C.M. Ajo y G. Sáinz de Zúñiga en la introducción a su *Historia de las Universidades Hispánicas*,¹⁴ que "el grado de bachiller

¹³Diodoro Vaca, O.S.A., y Juan Ruiz de Luna, *Historia de la cerámica de Talavera* (Madrid: Ed. Nacional, 1943), p. 126. En nota señalan los autores que el bachiller de Rojas, alcalde mayor, que preside la sesión, es el autor de La Celestina.

¹⁴Madrid, 1957. 2 vols.

suponía capacidad parigual al menos que el licenciado actual, goce de privilegios y buena conducta; seis años de estudios se precisaba en la que más, con diez lecciones públicas—en la que menos, tres y lección—para las facultades jurídica y canónica."

De su relación con el Ayuntamiento hay que destacar también la concesión temporal de una torre albarrana, el 29 de abril de 1523. Una carta de censo de un solar del concejo hace referencia a esta posesión, que continuaba aún en 1528: "un solar quel concejo desta villa tiene en la barvacana que alinda con el muro desta dicha villa e con la torre albarrana que posee agora el bachiller Hernando de Rojas, e con otra torrezilla maçiça questá delante como van hacia la puerta de San Pedro." La historia de Talavera que escribe García Fernández hacia 1560 describe de este modo las torres albarranas de Talavera: "Cada una de estas torres albarranas sale del muro a la parte de afuera setenta pies y más, y de alto tiene ochenta sin las almenas. Tienen de grueso veinte y quatro pies. (...) ay çien pasos de una torre de estas a otra \su/ semejante."¹⁵ La referencia de este último documento llevó a los historiadores a situar la vivienda de Rojas en Talavera en la actual calle de Gaspar Duque. Sin embargo en 1541 vivía al lado de la iglesia de Santa María, hacia el río, como consta en su testamento.¹⁶

En esa iglesia en cuya vecindad vivía Rojas, en la capilla situada a la izquierda del altar mayor, tuvieron lugar en algunas ocasiones las sesiones del Ayuntamiento. Frente a ella se encuentra aún, aunque en estado ruinoso, el edificio de las casas del ayuntamiento, que en 1531 fue destinado a viviendas del corregidor. El ayuntamiento se traslada entonces al edificio del juzgado, situado cerca del arco de San Pedro, en la plaza pública. Posteriormente, debió volver a su antiguo emplazamiento.

En el archivo personal de Almiro Robledo (en el A.M.T.) encontramos algunas referencias que es necesario verificar. Dice Robledo que en los

¹⁵García Fernández, *Historia de la villa de Talavera* (1560?) Mss. 1722 de loa B.N.M. Cito por fotocopia del A.M.T.

¹⁶El testamento e inventarios de bienes publicados por Valle Lersundi en la *Revista de Filología Española* 16 (1929): 365-385.

libros de actas se ve, muy borrosa, la firma de Rojas. Pero en tales libros sólo firman los escribanos, y no en todas las sesiones. También afirma que tanto Fernando de Rojas como su hijo, el licenciado Francisco de Rojas, desempeñaron cargos concejiles, y fueron alcaldes y letrados de la Santa Hermandad de Talavera.¹⁷ Es cierto que era frecuente que los alcaldes fueran, antes o después de ocupar ese cargo, regidores o jurados del Ayuntamiento. Pero éste no es el caso del bachiller Rojas, que no aparece, en los libros conservados, en ninguna ocasión ni como regidor ni como jurado. Su hijo, el licenciado Francisco, es letrado del Ayuntamiento por primera vez en los años 1541-1542, y figura como alcalde, también por primera vez, el 30 de agosto de 1542. Quizá no sea exacto decir que "hereda" el cargo de su padre: desde finales del siglo XV, determinadas familias ocupaban preferentemente los cargos concejiles, pero entre ellas no se encontraba la de Rojas, cuya relación con el Ayuntamiento no fue constante.

La relación de los Rojas con la Santa Hermandad no se puede precisar con exactitud. Los historiadores Luis Cardaña Gálvez y Rafael Gómez Díaz están realizando el inventario de la documentación de la Santa Hermandad en el A.M.T. No se conservan los libros de actas correspondientes al siglo XVI, y son escasos los documentos de esta época. En ellos no aparece ninguno de los Rojas. Pero sí encontraron en un libro de cuentas una referencia que nos hace tener en consideración las afirmaciones de Robledo: un libramiento de la Santa Hermandad al bachiller Rojas por las costas de un proceso, en la cuenta del año 1535. En la documentación de la Santa Hermandad aparece otra vez Rojas como testigo en la venta de un censo, en 1518 (A.S.H., Sig. 56/3, fol. 4r).

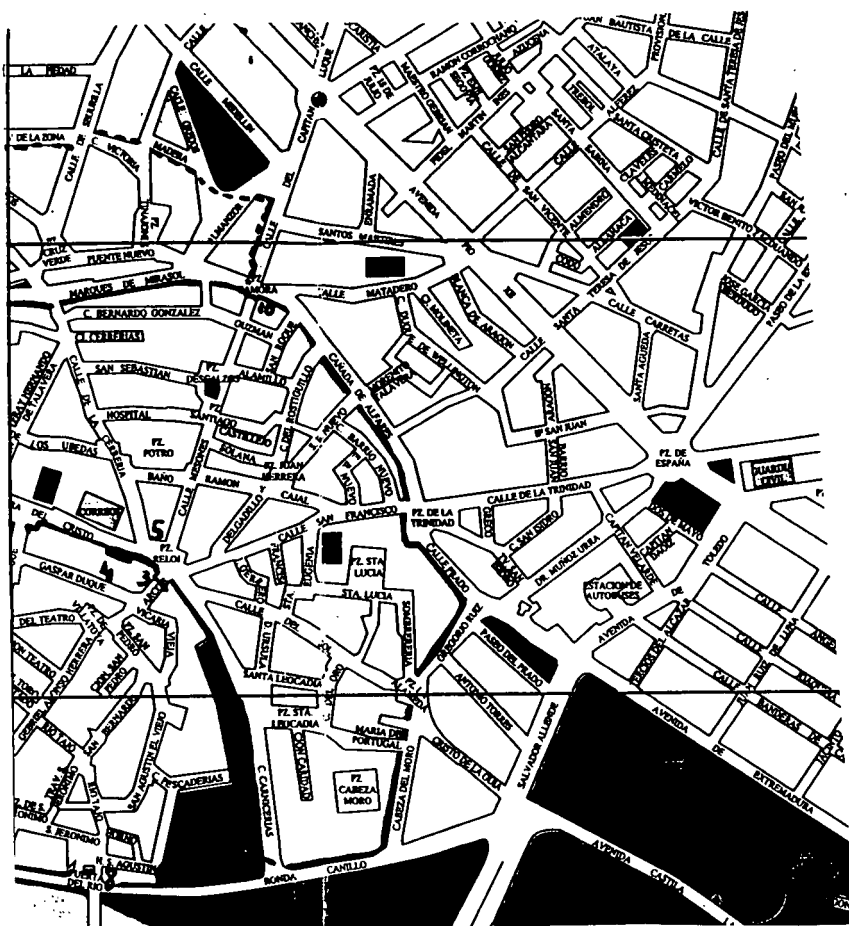
¹⁷En el archivo de D. Almiro Robledo se encuentran varios artículos de prensa, transcripciones de conferencias o apuntes en los que se repiten estas afirmaciones.

PLANO DE



1. Emplazamiento de la casa que Rojas ocupaba a su muerte, en 1541. La calle de José Luis Gallo se llamaba entonces de los Siete Linajes, la casa de Rojas lindaba con los muros de Santa María la Mayor.
2. Antiguas casas del Ayuntamiento.
3. Arcos de San Pedro.
4. Posible emplazamiento de una casa de Rojas, lindante con la torre albarrana que durante años utilizó.
5. En esta plaza, al lado de la calle del Comercio (Corredera), estaban situados los edificios del Juzgado, a los que se trasladó el ayuntamiento durante un tiempo.

TALAVERA DE LA REINA



6. Convento de la Madre de Dios, donde Rojas estuvo enterrado.
7. Iglesia de San Miguel.
8. Puerta del Río.
9. Puerta de Sevilla.
10. Puerta de Zamora, al lado de lo que fue la cárcel de la Santa Hermandad.
11. Puerta de la Miel.
12. Puerta del Nazar.
13. Puerta de los Cuartos.

También en el archivo de Almiro Robledo encontramos la fotocopia de un recibo del hábito en que Rojas fue enterrado y de las misas que mandó decir. El original se encuentra en el archivo de la familia de los Rojas. Su transcripción, de la fotocopia, es la siguiente: "Conozco yo, Ana López, que recibí de vos, señora Leonor Alvarez, seysçientos maravedises por razón de un ábito en que s'enterró el señor bachiller Rojas, que sea en gloria. Reçebí más çinco reales de diez misas que mandó decir en San Françisco, y porques verdad lo firmé de mi nonbre. Fecha a lunes diezinueve de junio de DXLI años. (Firma: Ana López)." Probablemente sean muchos los datos que guarda aún este archivo, en el que se conserva el principal testimonio histórico sobre Rojas: su testamento.

En el libro de actas de 1542-1543 aparece la concesión de un permiso para explotar una posada de colmenas a la mujer del bachiller Rojas. Es posible que se trate de Leonor Alvarez, pero en el libro no se indica que el bachiller hubiese muerto, como sucede en otros lugares cuando se refieren a una viuda. Por el inventario de bienes, sabemos que Rojas tenía posadas de colmenas, aunque no se haga referencia concreta a la posada de la Cornicabra, que aparece en ese "item". Aquel día, la sesión del Ayuntamiento la presidía el licenciado Francisco de Rojas, alcalde mayor.

Esta es la última referencia a Fernando de Rojas encontrada en los documentos del Archivo Municipal de Talavera de la Reina, que nos hablan de una activa vida profesional del autor que compuso la *Melibea*, del creador de *Celestina*. La fuerza vital y la extraordinaria calidad literaria de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* son las que motivan nuestra curiosidad; los documentos, testimonio de realidad, acortan un poco la distancia que nos separa del autor de unas páginas que tantas veces, y con tanto placer, hemos leído.

NORMAS DE TRANSCRIPCION

- Se respeta la ortografía del original, con sus variaciones de b/v, h/f, etc.
- La "i" larga se transcribe como "i"; la "y" con valor vocálico como "y"
- Se resuelven las abreviaturas sin indicarlo
- Las palabras unidas se separan según el uso actual
- Se respetan las contracciones de palabras, excepto en los nombres propios, que se separan mediante un apóstrofo, y en los casos en los que la contracción pueda dificultar la lectura
- La "nn" expresada con la abreviatura "ñ" se transcribe con la grafía "ñ"
- La "r" doble a principio de palabra se transcribe como "r" simple
- Los números romanos se transcriben con mayúscula, indicando los cientos con el signo "°" y transcribiendo el signo "V" como "myll"
- Se utiliza:
 - (?) al lado de lecturas dudosas
 - \.../ para interlineados coetáneos
 - (...) para indicar signos, rúbricas, etc., y en la transcripción de los márgenes
 - [...] para palabras tachadas, para indicar rotos y palabras o letras que se reconstruyen
- Se indican con (sic) las repeticiones innecesarias, por distracción del escribano, o las palabras de grafía inusual
- (1ª Col. / 2ª Col.) para la relación de asistentes a los ayuntamientos, cuando se encuentran en columna.
- El sistema de mayúsculas, minúsculas, acentuación y puntuación se adapta al uso actual.

DOCUMENTOS

LIBRO DE ACUERDOS 1507-1508

14 de Junio de 1508

E después de lo suso dicho, este dicho día, a la tarde, en las casas del dicho señor liçençiado se juntaron los señores syguientes:

(1ª Col.):

el liçençiado Françisco Barrionuevo, juez
el comendador Pedro de Çervantes, regidor

(2ª Col.):

Françisco Vázquez, regidor
e nos, Pedro Gómez e Ferrando Alvarez de Montalbán, escrivanos.

(Margen Izquierdo: Reçibimyento del alcalde Ferrando de Rojas)

Este dicho día el dicho señor liçençiado presentó por alcalde de la dicha villa al bachiller Ferrando de Rojas, vezino de La Puebla, e los dichos señores le reçibieron, e el dicho bachiller Ferrando de Rojas juró en forma, etc. E luego los dichos señores le mandaron que dé fianças llanas e abonadas para el dicho cargo. E luego pareçieron presentes Diego Núñez e Ferrando Alvarez de Montalbán, escrivanos públicos, e se obligaron de mancomún e cada uno dellos e de sus bienes por sy ynsolidum e por el todo por el dicho alcalde, segund e como de derecho se requyere, etc. Antonio de Mazariegos e Alonso Rodríguez, escrivanos, e yo, Pedro Gómez, escrivano. (Rúbrica)

###

LIBRO DE ACUERDOS 1510-1511

(Fol. 133 v.)

18 de Julio de 1511

(Margen Izquierdo: Comysyón al señor comendador e Diego Çervantes e al señor Diego Girón, regidores)

Este dicho día ante los dichos señores paresció presente el señor bachiller Fernando de Rojas, alcalde mayor en la dicha villa, e les hizo relación cómo él tiene preso un hombre porque le acusan de sométyco, el qual le tiene recusado e requerido que tome acompañado; por tanto que les suplicó a los dichos señores manden nonbrar dos [tachado: buenos?] regidores de la casa del dicho ayuntamiento para que juntamente con él mostrando la dicha cabsa conforme a la ley, y los dichos señores nonbraron para ello al señor comendador Pedro de Çervantes e al señor Diego Girón, regidores, a los quales para ello dieron poder cumplido para que, oydas las partes, con el dicho juez hagan justíçia, y ellos açebtaron el dicho cargo.

(Fol. 134 v.)

23 de Julio de 1511

(Margen Izquierdo: poder al bachiller Fernando de Rojas, alcalde)

Este dicho día los dichos señores dieron su poder conplido al señor bachiller Ferrando de Rojas, alcalde mayor en la dicha villa, para que pueda yr al cardenal nuestro señor a le fazer relación e le ynformar de los agravios que el presidente de la Chançillería de Valladolid faze a esta dicha villa, y los lleva çitados de primera ynstançia para la dicha Chançillería, para lo qual dieron su poder conplido qual paresçerá en el registro de nos, los dichos escrivanos.

(Margen Izquierdo: libramiento al dicho bachiller Fernando de Rojas)

Este día los dichos señores mandaron librar al dicho señor alcalde para yr el dicho camyno dos mil maravedises, de los quales a de dar cuenta, y le an de ser pagados cada día de los que allá estuyvere a çiento e çinquenta maravedises.

(Fol. 138 r.)

30 de Julio de 1511

(Margen Izquierdo: Comisión al señor Diego Girón, regidor, y libramiento a Rojas. Escrivióse aquí por yerro, y está adelante en su día, que es a XII de agosto)

Este dicho día los dichos señores cometieron al dicho señor Diego Girón, regidor, que tome cuenta al bachiller Fernando de Rojas, alcalde, del camyno que fue al cardenal nuestro señor a le ynformar de los pleitos de la Mesta y otras cosas, para el qual camyno le fueron librados dos myll maravedises, y sy más se le deve, se lo manden librar; lo qual averiguado por el dicho señor Diego Girón, se halló que estovo en yda y estada y buelta diez e syete días, a çiento e çinquenta maravedises, que son dos myll quynientos e çinquenta maravedises, e quatro reales que pagó allá de derechos, segund lo mostró por fee del secretario Juan Díaz, que son dos myll e seisçientos e ochenta e seys maravedises, porque los dos myll maravedises estavan pagados.

(Fol. 140 v.)

12 de Agosto de 1511

(Margen Izquierdo: carta del cardenal nuestro señor)

Este dicho día ante los dichos señores el dicho bachiller Rojas presentó [tachado: ante] una carta de creencia de su reverendísima señoría, su tenor de la qual es este que se sygue: [blanco] Honrrados Conçejo, justiçia e regidores, resçebimos vuestra carta y oymos lo quel alcalde mayor de vuestra parte nos dixo, y porque sobre todo escrevymos largo al liçençiado Barrionuevo, a su carta nos remitimos (F. Cardenalis)

(Margen Izquierdo: Ayuntamiento sobrello)

Sobre lo qual platicaron algunas cosas sobrestos pleitos de la Mesta y acordaron enbiar a Juan Vázques Rengifo a Valladolid a entender en los dichos pleitos con el liçençiado Paradinas que allá enbió su señoría, y llevó cargo de la çitaçión que se hizo a Talavera por parte de Mejorada.

(Margen Izquierdo: libramiento al bachiller Rojas)

Este dicho día los dichos señores cometieron al dicho señor Diego Girón que tome la cuenta al dicho bachiller Rojas sobre dos myll maravedises que llevó para este camyno y la demasya. Le mandan librar a razón de a çiento e çinquenta maravedises cada día. Averiguóse questovo diez e syete días y que gastó allí en çiertos derechos quatro reales. Restáronsele de micado seysçientos e ochenta e seys maravedises, de los quales enbió cédula el dicho señor Diego Girón para que se le librasen.

(Fols. 148 v. - 149 v.)

3 de Septiembre de 1511

(Margen Izquierdo: continuación de la posesyón de los montes de Talavera que son de aquella parte e desta de Mejorada)

En la villa de Talavera, a tres días del mes de setiembre del dicho año del señor de myll e quinientos e honze años, Alonso García, portero del conçejo de la dicha villa, estando en la plaça pública de la dicha villa de mandamayento del señor liçençiado Françisco de Barrionuevo, del conçejo del cardenal nuestro señor e su justiçia mayor en la dicha villa por su reverendísima señoría, el dicho portero apregonó en altas bozes dizyendo:

"Sepan todos los vezinos desa dicha villa que para cuantos tuvieren algunos pleitos que litigar antél o ante su alcalde mayor, como el dicho señor liçençiado y el dicho su alcalde mayor han de yr mañana a los montes de Talavera que son de aquella parte de Mejorada e desta parte a ver çiertas cosas cumplideras al bien e provecho común desta dicha villa, por tanto que les mandan que vayan allá, que allá los oyrán lo que dezyr quieran e sobrello les harán justiçia, lo qual se haze saber porque mañana en la dicha villa no avrá quien los oyga a justiçia, mandase apregonar porque venga a notisçia de todos." Testigos que fueron presentes al ver dar el dicho pregón, Antón Hordóñez e Gerónimo de Oropesa e Santos de Çamora e otros muchos vezinos de la dicha villa, e yo, Gonçalo Fernández, escrivano.

(Margen Izquierdo: Idem)

E después de lo suso dicho, estando al pie de la torre del Atalaya, la questá çerca del lugar de Segurilla ques en los montes e término de la dicha villa de Talavera, a quatro días del mes de setiembre del dicho año del Señor de myll e quinyentos e honze años, estando allí presente el dicho señor liçençiado Barrionuevo suso dicho e el señor bachiller Fernando de Rojas, su alcalde mayor en la dicha villa e su tierra, e los señores el comendador Pedro de Çervantes, regidor, e Diego Girón e Diego de Meneses, regidores en la dicha villa, e Martyn Azeytuno, procurador del conçejo de la dicha villa, en nonbre de la dicha villa asy (?) tomando su posesyón de los dichos montes e términos, el dicho señor alcalde hizo pregonar por Alonso Garçía, portero del conçejo de la dicha villa, diziendo en altas e yntelegibles bozes diziendo: "Sepan todos los que quisyeren pleitos cómo el señor alcalde está asentado para los oyr a los dichos pleitos, que vengan e los oyrá y hará justiçia. Manda se pregone porque venga a notiçia de todos [bia?] a los pleitos, y luego yncontinente estando asentado el dicho señor alcalde en abto de juizio para oyr a los dichos litigantes, pareció presente Garçía Gutiérrez, procurador de cabsas en la dicha villa, e dixo que en nonbre de los arrendadores de las heredades de la dicha villa de los años pasados de quinientos e nueve e diez e deste, e por virtud del poder que dellos dixo tener [tachado: a solas re], querelló terçio plazo de Fernando de Loaysa, vezino de la dicha villa de Talavera e protestó de le poner la demanda de çierta alcavala que deve a los dichos sus partes conforme a la carta de venta que otorgó e conforme a la ley de Madrid; dió fee del plazo como fue çitado para ello Andrés de Toro, portero del conçejo de la dicha villa, y el dicho, señor alcalde mandó que le sea no (sic) notificada la demanda que le fuere puesta al dicho Fernando de Loaysa para que responda a terçero so pena de confieso (?), de lo qual sea avisado. Testigos que fueron presentes, Alonso de Arévalo e Diego de los Molinos e Pedro Gómez, escrivano público, e otros muchos vezinos de la dicha villa, e yo, Gonçalo Fernández, escrivano público en la dicha villa.

E después de lo suso dicho en este dicho día, mes, año suso dicho, estando en el valle e cañada que dizen [blanco] ques çerca de la villa de Mejorada, la qual está en los montes e términos de la dicha villa de Talavera, junto a donde está un horno de fazer teja e ladrillo, estando allí presentes los dichos señores contratando la dicha su posesyón, estando el dicho señor alcalde asentado para ver e librar pleitos como lo tiene por costumbre e de su mandamiento, el dicho Andrés de Toro, portero,

apregonó los pleitos diziendo otro tal pregón como de suso está escrito, y estando asy en juizyo el dicho señor alcalde fizo traer ante sí a Juan de Arévalo, tintorero, el qual estava preso sobre las querellas del dicho Martyn de Villafaña, vezino de la dicha villa, e reçibió de justia en forma devida de derecho so cargo del qual le preguntó que diga e declare lo que pasó açerca de lo contenido en la dicha querella que dél está dada, el qual dixo que él no se acuerda de lo que pasó en ello, mas que se refiere a la pesquisa e ha por reproduzidos los testigos della como sy en su presençia juraran e por aquella quyeren pasar.

E luego el dicho señor alcalde le mandó dar traslado de la dicha querella e de su justia para que dé su descargo e aliegue de su justia, y el dicho Juan de Arévalo dixo que él no quiere traslado de la dicha querella ni de su justia, e que renunçia qualquier término de que se pudiese aprovechar, e en lo por él dicho mantenyete (?) e pide para lo proçesado sentençia.

E luego el dicho señor alcalde dixo que pues él ha mantenydo (?), que se mantenyete con él (?) e asigna término para dar sentençia para luego e para dende en adelante para cada día que feriado no sea, e pronunçió luego sentençia de la manera syguiente:

(Margen Izquierdo: sentençya)

Visto, etc.

Fallo que devo condenar e condeno al dicho Juan de Arévalo en pena de su delito a que salga desterrado de la dicha villa de Talavera e sus arravales por tanto tiempo quanto fuere mi voluntad, el qual destierro salga a cumplir de oy en terçero día, e no le quebrante syn my liçençia e mandado, so pena de un mes de destierro, e condénole más en las costas desta cabsa justamente fechas, la tasaçión de las quales en my reservo, e juzgado por esta sentençia difinitiva. Asy lo pronunçio e mando pro tribunalis e deinde en estos escritos e por ellos; la qual dicha sentençia el dicho Juan de Arévalo consyntió e lo pidió por testimonio. Testigos, los dichos e yo, el dicho Gonçalo Fernández, escrivano.

Firmado: Françisco de Lobatón

###

LIBRO DE ACUERDOS 1513-1514

12 de Mayo de 1514*

(Margen Izquierdo: Pedimyento de Luys Guyllén, que le den letrado)

Este dicho día ante los dichos señores paresció Luys Guyllén e dixo a sus merçedes en como ya bien saben quel bachiller Mançio Vaca, que haya gloria, le ayudava en algunos pleitos que dotor(?) no podía ayudar, e que como ya es fallaçido e que no tiene quién le ayude, que suplica a sus merçedes que le manden dar letrado que sea bueno que le ayude a los dichos pleitos. Los dichos señores platicaron en ello e acordaron que, pues el bachiller de Rojas es buen letrado y persona que lo hará bien, que cometen al señor comendador e a Juan Sánchez de Talavera para que hablen con él e vean si lo quisiere aceptar, y para el miércoles traygan la respuesta.

(Margen Izquierdo: que se hable con el bachiller Rojas para ayudar a Luys Guyllén, que gelo rogaron, e lo açebtó porque diz que ha quedado solo (?)

17 de Mayo de 1514

(Margen Izquierdo: Pedimyento a Luys Guyllén)

Este dicho día ante los dichos señores paresció Luys Guyllén, que manden a Rojas que le ayude en los pleitos quel dotor(?) no podía ayudar. Los dichos señores dixeron que ya han hablado con el dicho bachiller e dizen qué a dado consejo que declare el letrado que quiere e que sus merçedes darán mandamiento para le apremyar en que lo sea e ayude.

* (Unas hojas antes se encuentran los mismos "items" del 12 de mayo, tachados)

LIBRO DE ACUERDOS 1521-1522

9 de Octubre de 1521

(Margen Izquierdo: cómo el señor Alonso de Cúñiga se desystió de la partida de Trujillo)

Este día el dicho señor Alonso de Cúñiga dixo a los dichos señores qué está mal dispuesto de salud, y por tanto él no puede yr a entender en lo que l'es encomendado del negoçio de los alcaldes de Halía y Gonçalo Gómez de Guadalupe. Por tanto, que sus merçedes provean de otra persona que vaya. E oydo por los dichos señores, hizieron llamar al bachiller Fernando de Rojas, el qual venydo al dicho ayuntamiento, los dichos señores le encargaron el dicho negoçio, el qual lo açebtó, y le otorgaron poder cumplido en forma, ansy para el dicho negoçio de los alcaldes de Halía como de comysón para vender el pan de la veyntena que fuere menester para pagar las costas y penas del dicho negoçio y comysón, para lo averiguar el dicho negoçio en forma, etc.

Y asy mismo se le mandaron dar las cartas de creença que estavan mandadas dar al señor Alonso de Cúñiga, e las que más [fuesen] menester y las otras *

* (La última línea está cortada)

3 de Enero de 1522

(Margen Izquierdo: libramiento al bachiller Rojas y Juan García en Verdugo)

Este dicho día, a petiçión del bachiller Rojas, letrado, e de Juan García, procurador, se les libró por los dichos señores en Fernando Verdugo, receptor de las penas fyscales, sus salarios que se les da porque defyenden la ynterdiçión por terçios que se cumplió por en fin de diziembre de tres ducados, uno de terçio, y de veynte reales el terçio, y sy es llegado el término, se libra.

10 de Febrero de 1522

(Margen Izquierdo: quel salario del letrado y procurador que defienden la jurisdicción se paga de las penas fycales)

Este dicho día los dichos señores dixeron quel salaryo que se da a Rojas, el bachiller, e a Juan García, procurador, por el cargo que tienen de defender la jurisdicción que presente(?) lo faze pagar la dicha villa porque lleva las penas del fySCO en sede vacante no avyendo perlado, porque de otra manera al perlado le incumbe defender su jurisdicción y deve a costa de sus penas fycales pagar letrado y procurador que para ello tenga en su dicha villa.

###

LIBRO DE ACUERDOS 1522-1523*

(Fol. 671 v.)

29 de Abril de 1523

(Margen Izquierdo: merçed del uso de una torre al bachiller de Rojas. Fecho)

Este dicho día, a petyción del bachiller Fernando de Rojas, los dichos señores le hizieron merçed del uso de una torre albarrana questá enfrente de su casa, para que la tenga limpya y byen tratada y çerrada a tanto quanto fuere la voluntad de los señores justia e regimyento desta villa, e cada que le sea mandado, en ese estante la dexe libre e desenbargada, agora aya neçesydad della o no.

###

LIBRO DE ACUERDOS 1523-1524

(Fol. 113 r.)

23 de Diciembre de 1523

(Margen Izquierdo: libramiento al bachiller de Rojas)

Este dicho día el bachiller de Rojas por su petición pidió e suplicó a sus merçedes le manden librar de las penas dos terçios de su salaryo que se le da porque abogue por la justiçia [tachado: eclesiástica] seglar contra la eclesiástica a razón.

E los dichos señores platicaron en ello, e así platicado dixeron que ya está despedido así porque por arte está así asentado como porque el dia de Sant Miguel de setiembre espiran todos los salaryos y se revocan sy no se tornan a asentar, e que por ésta mandavan e mandaron que se vea e aberygüe lo que se le deve hasta el día de Sant Miguel que pasó, e que aquello se le libre, etc.

(Margen Izquierdo: aberiguóse que se le debía fasta San Miguel seys meses en que se montavan D LX II y medio, y así se le dió libramiento dellos en Agostín de Haro, escrivano reçebtor de las penas del fisco. Fecho.)

###

LIBRO DE ACUERDOS 1533-1534

31 de Julio de 1534

(Margen Izquierdo: libramiento en Gonzalo Hernández e Françisco Garçia Marco e al bachiller Hernando de Rojas de IV ducados e a Françisco Garçia de II myll. Fecho para Rojas)

Este dicho día los dichos señores libraron a Françisco Garçia Marco dos myll maravedises que dixo Juan de Uzeda se le deven de unas troxes que son las de Bernardino de Ayala, que esta villa tiene a renta para el pan, que tiene de un año corrido que cumplió por San Juan de junyo que aora pasó. E asi mysmo libraron al bachiller Rojas myll e seteçientos maravedises que se le deven de otra troxe que tiene esta villa, que es la de Olea, de un año de renta que es el año venydero que cumple por Sant Juan de junyo primero que viene, e se le pagan adelantados. Libráronlo en Gonzalo Fernández.

###

LIBRO DE ACUERDOS 1542-1543

27 de Julio de 1543

(Margen Izquierdo: prórrogaçión de dos años a la muger del bachiller Rojas)

Este dicho día los dichos señores, a suplicaçión de la muger del bachiller Rojas, le prórrogaron otros dos años más de los que le an dado para que pueda, ella y quyen ella quysiere, romper la posada de la Cornicabra. (Rúbrica)

###

LIBRO DE CUENTAS DE LA SANTA HERMANDAD DE TALAVERA

Cuenta de 1535 (sig. 47/1) *

(Fol. 104 r.)

Yten que dió e pagó por otro libramiento firmado de Alonso Bernal e del dicho escrivano trezientos e quarenta maravedises al dicho Françisco Verdugo, escrivano, e al bachiller Alonso Núñez de Prado e al bachiller Rojas e a Iohan Fanega de las costas de un proçeso que se causó contra Bartolomé Sánchez, vezino del Lagar. Su fecha, veynte y seys días del dicho mes de mayo del dicho año.

(Margen derecho: III° XL)

* Esta referencia fue localizada por el historiador Rafael Gómez Díaz.

(p. 118) f. 105 verso B. de Rojas y de las cosas de B. de Rojas

f. 112 verso B. de Rojas

f. 113 verso B. de Rojas

f. 114 verso B. de Rojas

f. 115 verso B. de Rojas

f. 116 verso B. de Rojas

f. 117 verso B. de Rojas

f. 118 verso B. de Rojas

f. 119 verso B. de Rojas

f. 120 verso B. de Rojas

f. 121 verso B. de Rojas

f. 122 verso B. de Rojas

f. 123 verso B. de Rojas

f. 124 verso B. de Rojas

f. 125 verso B. de Rojas

Somez (15)



Tragicomedia de Calisto y Melibea la qual se contiene de mas de la agradable y dulce estilo: muchas sentencias morales: y años muy necesarios para mancebos: mostrados los engaños q̄ esta encerrados en serufentes y alcabuetas: y nuevamente añadido el tractado d̄ Celmo

OTRA LECTURA DE 'CALIXTO Y MELIBEA'

Lucía Fox
Michigan State University

La sexualidad en el libro de la Celestina
me había confundido,
principalmente porque había sentido disgusto
por la actuación de Melibea.
Cuando estaba yo en la universidad
nunca había tenido sexo con nadie,
¿cómo podido haber entendido a Melibea
si sólo me sentía segura
cuando mi 'ángel de la guarda'
me protegía de *éso* que llamaba yo
'impurezas'?

Para mí Melibea, la doncella virginal
que se entregó a Calixto,
casi un hombre desconocido,
me indignaba por muchas razones: pecar,
perder el honor, engañar a los padres,
mancillar el buen nombre de su familia.
Pero eso de dejarse manosear todo el cuerpo
en la oscuridad por un lascivo oportunista,
era lo peor.

Me preguntaba entonces
¿por qué se encendió Melibea en una tea
Cuando Calixto, clandestino arsonista,
hizo hogueras en su cuerpo?
Al amante persistente, Calixto,
que quería a toda costa poseer a Melibea

sí, lo entendía.
El representaba lo que siempre se nos había dicho
que 'los hombres machos' querían hacer
con las muchachas incautas que se descuidaban.
Ahora, cuando después de muchos años, volvía a leer
la *Celestina*, no podía ser yo juez,
sino lectora omnisciente.
Mi experiencia exprimida
libre de vacilaciones,
podía encender el fuego cósmico
en mi cuerpo impaciente,
mi curiosidad hechizada aumentaba
en la prueba del orgasmo.
Ya no pensaba ni en la culpa
ni en la religión, ni en la familia,
perdía la conciencia del futuro
atraída por el presente.
El 'don't let yourself go' de antaño
ya no ejercía censuras ni en mi cuerpo desnudo,
ni en mis sellos rotos.
¿Era ésto compartir el destino común
de la especie?
¿O más bien la revelación
de que una nueva Melibea podía renacer
por el fuego para volverse
una diosa anónima de cualquier presente?



RESEÑAS

"La Celestina": Adaptación de Margarita Stocker y Margarita Galbán. Dirigida por María Elena Rivera. Traducida al inglés también de Margarita Stocker. Los Angeles, Teatro Bilingüe para las Artes, 1992.

Del veintidós de septiembre al seis de diciembre de 1992 tuvo lugar en el Teatro Bilingüe para las Artes en Los Angeles, California, la más reciente representación/adaptación de la *Celestina* de Fernando de Rojas. La directora, la argentina María Elena Rivera, reduce substancialmente el contenido de la obra y somete a los personajes a grotescas mutilaciones que cambian el carácter de que Rojas les dotó. Estas deficiencias se suplen con una buena dosis de humor y sabor medieval que se encuentra a lo largo de la obra.

Rivera se encontró con el desafío de tener que solucionar en la *Tragicomedia* el dilema básico del teatro como género, ya que como explica Emilio de Miguel Martínez, hubo que resolver el problema de reflejar lealmente las conductas y caracteres de los personajes, así como la trama en que dichos personajes estaban envueltos mediante sólo el diálogo, y las acciones ejecutadas por los personajes sobre un escenario.¹ No hay duda de que el equipo de María Elena Rivera tuvo que vencer creativamente varios obstáculos para poder llevar a cabo esta producción. Si se representara la obra tal y como está escrita, la producción duraría nueve horas, período poco apropiado para entretener a un público que

¹ En su estudio, "Celestina, teatro," en *Fernando de Rojas and "Celestina": Approaching the Fifth Centenary*, ed. I. A. Corfis y J. T. Snow (Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993), p. 321.

no está dispuesto a ofrecer más que las dos o tres horas que suelen dedicarse a una puesta en escena.

De hecho, la extensión de la obra ha sido con frecuencia fuente de argumentación en cuanto a la representabilidad de la misma. Rivera se las arregló para reducir la *Celestina* a casi dos horas y media. Para esta reducción hubo que eliminar unas escenas calificadas por el equipo de la producción como "menos significativas." El carácter didáctico de la obra (tan característico de los manuscritos de la Edad Media) se elimina por completo, y "el aviso de los engaños de las alcahuetas y malos e lisonjeros sirvientes" no llega hasta el espectador en forma insinuada, lo cual es un error que modifica el sentido literario y artístico de la *Celestina*.

Después de los cortes de Rivera, las acusaciones a la fortuna, al mundo y al amor tampoco aparecen claras en la representación. El espectador, pues, no recibe el mensaje moral que, en mi opinión, nos comunica Rojas, ni ninguno de los otros que le han atribuido los críticos. Lo que el espectador recibe es una comedia parcial y, hasta cierto punto, como ocurre en estos casos, descontextualizada.

La imagen de Calisto en la representación es la de un "necio": es con esta imagen que consigue Rivera en su adaptación transmitir la noción de un ensoñador ensimismado con la idea de conseguir el amor de Melibea. En el auto sexto, cuando Celestina le descubre a Calisto el cordón de Melibea, la directora hace que se exagere su reacción ante el cordón haciendo de ésta casi un acto masturbatorio, así dirigiendo la atención del público hacia el aspecto cómico de la escena en vez de destacar los efectos del amor humano de la víctima de los amores de Melibea. Otros aspectos importantes del personaje quedan sin descubrir. Por ejemplo, el aspecto "circular" de la religiosidad de Calisto al nombrar a Melibea su diosa no se percibe como tal, sino como una exageración de su "ensimismamiento amoroso."

Pármeno experimenta también una interesante metamorfosis en relación con la percepción psicológica que provoca. María Rosa Lida de Malkiel describe muy acertadamente a Pármeno como un adolescente con

todos los atributos que como tal le corresponden.² Era evidente que la imagen que representaba Pármeno en la versión que reseñamos de la *Celestina* no era la de un adolescente, sino más bien la de una especie de "jorobado de Notre Dame" medieval. Era difícil a veces entender sus palabras, y los movimientos torpes y vacilantes no eran los de un muchacho en la flor de su vida, sino más bien los de un sirviente poco ágil. Creo que los cambios mencionados en Pármeno se realizaron con el propósito de realzar el aspecto cómico de la obra.

Quizás el personaje que menos se aleje de la realidad celestinesca es Sempronio. El personaje, encarnado por Daniel Mora, exagera sus experiencias sexuales con el propósito de añadir gracia a un personaje de otro modo poco ameno en comparación con los más cómicos de la obra.

Si hablamos de jocosidad en la representación, no podemos olvidar a Lucrecia. Lucrecia, en mi opinión, se ganó en poco tiempo la simpatía de unos espectadores que premiaron su ocurrencia, originalidad dinámica y expresiones faciales (a las que Rivera presta especial atención en todos sus personajes) con carcajadas casi continuas mientras Susana Tanco (quien encarna este papel) exhibe la imagen de una mujer sexualmente reprimida y a la vez expresa su timidez físicamente, produciendo unos quejidos vocales continuos recíprocos con la constante hilaridad de los allí presentes. No es fácil contener las carcajadas al ver que Lucrecia se sienta en un banco en medio del escenario a cantar mientras Melibea y Calisto hacen el amor en un rincón. Aquí merece la directora mi admiración por un acto cómico tan genialmente interpolado en esta escena.

Elicia conserva en la representación teatral su irritabilidad e inquietud además de su gusto por el juego arriesgado de engañar con la verdad. Lo que le falta a Elicia de cómico en la obra le sobra en semejanza al personaje presentado por Fernando de Rojas. Elicia, encarnada por Maggie Palomo, supo reflejar lealmente la dureza de su personalidad con gestos fríos y tajantes movimientos corporales.

² M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970²), pp. 602-610.

El carácter de Areúsa que nos muestra Rojas es el de una mujer independiente y sosegada con una visión más global e imaginativa del mundo que su prima Elicia. El pudor de Areúsa (encarnada por **Sofía Molina**), un tanto extraño ya que la muchacha prefiere pecar en privado a pecar en público, es fácilmente percibido por la audiencia; su recato es puesto en escena de forma acertada, pues no se nos muestra a la prima de Elicia como persona que quiera imitar a la amante de Sempronio en asuntos de lujuria, sino que prefiere guardar las apariencias de fidelidad.

Uno de los rasgos más evidentes que diferencian--en la obra de Rojas--a Melibea de Calisto es el enmarque familiar que rodea a ésta. Este rasgo diferenciador se elimina por completo con la supresión de Pleberio y Alisa en esta adaptación de María Elena Rivera.

Indiscutiblemente, uno de los personajes más dramáticos y mejor escenificados de esta adaptación es el de Celestina, representado por **Margarita Stocker**,³ quien proyecta constantemente sus pensamientos a través de juegos corporales y un magistral dinamismo ocular. Aun cuando la muerte de la alcahueta (así como la de Calisto) es un acto forzoso, no llega hasta el espectador de esta representación ningún mensaje de carácter didáctico; mejor, prescinde de él. Así, pues, la disputa por la cadena no se ve como una circunstancia accidental por la que llega a su término el proceso del deseo de ganancias de los tres confederados; más bien es presentada como un elemento dramático añadido con el único propósito de redondear la representación.

Rivera soluciona el problema de los escenarios múltiples necesarios para la representación de esta *Celestina* dividiendo el escenario en tres partes: a la izquierda tenemos una combinación del hogar y el jardín de Melibea, donde ocurren todos los encuentros de la joven damisela con el resto de los personajes de la obra. En el centro aparece la casa de

³Como en muchas producciones bilingües de este tipo, que alternan entre el español y el inglés en noches consecutivas, los papeles principales son interpretados por dos actores. Margarita Stocker hizo Celestina la noche que vi esta *Celestina*, pero ella alternaba con Margarita Córdova. Los dos Calistos eran Olegario Andrade y Johnathan Del Arco, mientras las dos Melibeas eran Sully Díaz y Veronika Stocker y los dos Pármenos eran Alejandro Jiménez y James Encinas. Centurio era Luis G. Tristani y Sosia Agustín Coppola.

Celestina que luego se convierte también en el lugar de encuentro amoroso entre Pármeno y Areúsa. Finalmente, a la derecha está el hogar de Calisto donde el joven expresa sus penas a los criados y sus esperanzas a la alcahueta.

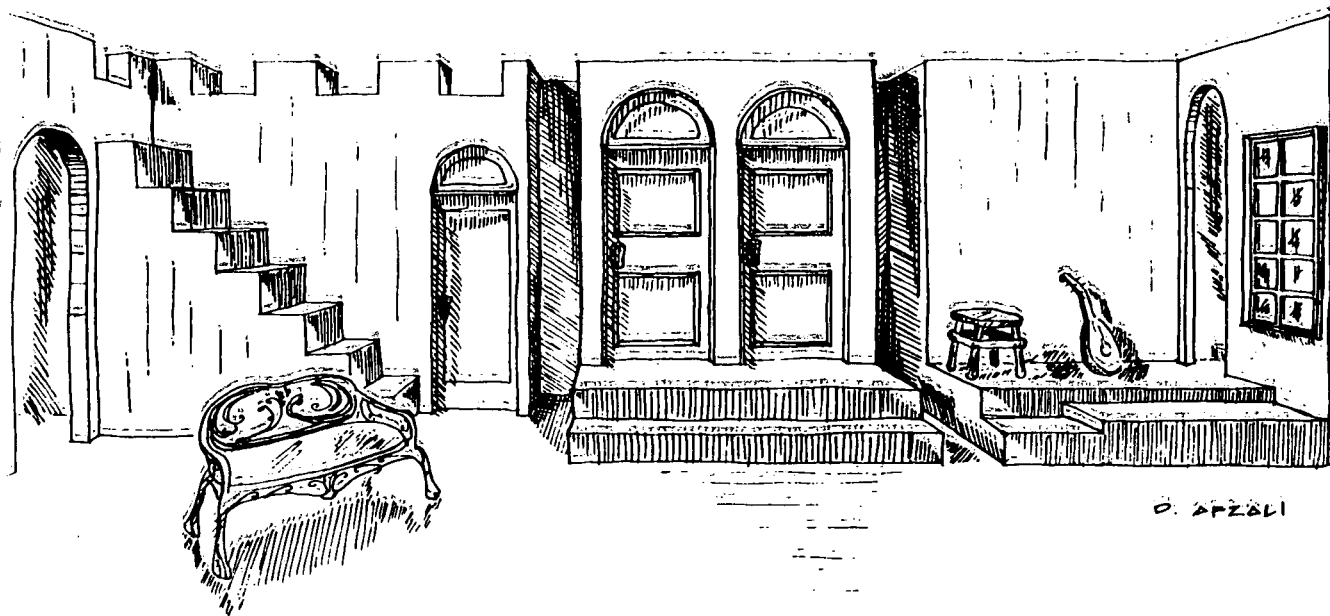
Terminemos diciendo que es triste observar el dismantelamiento psicológico de los personajes de la *Celestina* de Fernando de Rojas y la mutilación que el sentido de la obra sufre en la tentativa de puesta en escena de la Fundación Bilingüe para las Artes. No hemos de negarle al equipo de María Elena Rivera el mérito de una producción llena de colorido, picardía y gracia, así como el haber logrado transmisión de una muestra del sabor medieval español a todos aquellos que presenciaron la obra, pero es también importante aclarar que esta puesta en escena es otro triste malogrado—entre otros muchos que se han realizado antes. Sólo me queda preguntar si no estará fatalmente condenado al fracaso todo intento de escenificación de *Celestina*?

Ana M. Afzali

Los Angeles



Calisto tocando el laúd.



D. Azfali. Decorado. Adaptación de M. Stöcker

PREGONERO¹

El placer no comunicado no es placer.
Auto VIII

CONVOCACION SOBRE MITOS HISPANOS:

[Estos datos los debemos a la generosidad de Juan Carlos Conde López.] Patrocinó «El consorcio para la organización de MADRID, Capital Europea de la Cultura 1992» un ciclo de conferencias bajo la rúbrica MITOS HISPANICOS UNIVERSALES, ciclo amplio convocado para el Centro Cultural de la Villa (Madrid) en las siguientes fechas: 24, 25 y 26 de noviembre y 1, 2 y 3 de diciembre de 1992. El director era Santos Sanz Villanueva de la Univ. Complutense. Esta cita del programa dará una idea de la génesis y propósito del ciclo:

"El ciclo ... convoca a nombres relevantes en distintas esferas de la actividad humana para que en sesiones públicas den su visión de la importancias de estos mitos, de su aportación al imaginario universal y de su posible trascendencia en este momento de capitales treansformaciones científicas y políticas. No se pretende de los ilustres participantes un estudio de esos símbolos, sino saber en qué medida los

¹ Agradezco, por datos que aparecen en estas notas, a Robert Potter, Charles B. Faulhaber, Harvey L. Sharrer, Robert L. Hathaway, Linde Brocato, Ricardo Castells, Ysla Campbell y Roberto Lauer, Ivy A. Corfis, Christof Rodiek, y Jane Whetnall.

consideran actantes en su propia experiencia y en los dominios profesionales y culturales a los que pertenecen" (p. 1).

El día 24 era la apertura del Ciclo, presidida por el poeta, José Hierro, seguido por, en el día 25, la serie de presentaciones de CELESTINA, y, el día después, por la serie sobre el LAZARILLO. El 1° de diciembre era el día de DON QUIJOTE y el 2 se reservaba para DON JUAN. Otra serie final (¿UN FUTURO SIN MITOS?) clausuró el CICLO el día 3.

La sesión dedicada al mito de Celestina fue presidida por D. Francisco Ayala, de la RAE. Los ponentes eran José Luis Borau, Alvaro Mutis, y Francisco J. Sáenz de Oiza. Tenía que aparecer Emilio García Gómez, cuyo nombre está en el programa, pero no pudo acudir a esta cita. El Centro Cultural de la Villa estaba repleto con estudiantes de bachillerato y de carrera además de otros interesados profesionales y no-profesionales de la literatura.

La publicación *Clavileño* (del Consorcio patrocinador) ha dedicado al Ciclo toda una edición especial (no venal) de 44 páginas. El formato es de un periódico y viene profusamente ilustrada (blanco y negro) esta edición con fotos, reproducciones de cuadros, grabados, etc. Las páginas 13-20 se dedican a *Celestina*, con estas palabras anunciadoras en la primera plana: "La transgresión social a través de una historia de amor manejada por la inteligencia maligna de una vieja alcahueta, símbolo de la subversión de los valores consagrados." Abarcan esta páginas más aportaciones que las de la tarde del día 25, e incluyen las de Cristina Segura Graiño (descripción del escenario político-religioso de los Reyes Católicos), Joaquín González Cuenca (las lecturas polisémicas de la obra), Nicasio Salvador Miguel (lo que se sabe de verdad de la persona y carrera de Fernando de Rojas), Peter B. Russell (detalles del arte subversivo en *Celestina*), Luis Quesada (recuerdos de dos películas hechas a base de *Celestina*), Ana María Arias de Cossío (*Celestina* pintada por Goya y Picasso), José Jiménez Lozano (el planto de Pleberio ilumina nuestra condición humana), Clara Sánchez (un ensueño de Celestina rumbo a casa con su cadena de oro, muy bien ambientado), Javier García Sánchez (Una anécdota "celestinesca" de su juventud), y con una contribución bibliográfica—densa y útil—, Juan Carlos Conde López.

TESIS DOCTORALES:

1. **Linde Marie Brocato**, Emory University 1991 (Atlanta, Georgia USA): "Communicating Desire: Self and Discourse in *La Celestina*." Director: Eugene Vance.

Uno de los aspectos más llamativos y fascinantes es la función problemática del lenguaje y las relaciones de los personajes a la luz del lenguaje. El espacio social-discursivo en LC es el lugar de una pérdida y un caos irremediables en el cual se contamina el significado del ser. Y aquí, como medio de la conciencia de identidad, como puente entre seres humanos, vehículo de la verdad y base de lo racional, el lenguaje fracasa: es ésta una dimensión importante de la tragedia en LC.

La lectura del ser y del lenguaje comienza con un análisis de las ideas de Platón y la subsiguiente tradición en Aristóteles, Filón, San Ambrosio, y San Agustín, todo ello culminando en una lectura de los "seres" y su destrucción en LC. En el platonismo, el ser es un ente que se forma por sus interacciones con el mundo material. El deseo y los sentidos son vistos como enemigos del intelecto (el intelecto es el "ser"), el verdadero ser se destruye al anegarse en el reino femenino de lo material ("matter"). De ahí que este marco conceptual acaba en la misoginia, dejando ver a la mujer como *locus* de la circulación caótica, especialmente de la circulación del lenguaje. LC participa en este concepto al retratar el caos dentro del texto como la destrucción del ser arrastrado por el deseo.

Además, *Celestina* y *Calisto* se pueden ver dentro de la línea de la crítica platónica del sofismo. Se presentan los efectos de la violencia inherente en este sofismo de los personajes de Melibea y Pleberio. En este caso, el *ser*, atrapado en el deseo, aniquila la capacidad que tiene el lenguaje para estructurar la sociedad.

2. **Jessica A. Hadlow** (Princeton): "Prostitution in LC and Its Imitations." Director: Alban Forcione.

EN PRENSA:

Las actas del «International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas» (la cual se celebró en la Purdue University [Indiana USA] el 21-24 de noviembre de 1991) están ya en la calle, publicadas por el Seminario de Estudios Hispánicos Medievales en Madison (Wisconsin USA) en abril de 1993. El volumen sustancioso contiene un estudio introductorio de Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow, quienes organizaron el simposio, los 24 estudios en él presentados, y un índice de nombres muy útil. Ver el anuncio en este número (p. 122).

Ricardo CASTELLS anuncia que se ha aceptado para su publicación en la University of North Carolina Press su estudio (y posiblemente para 1993), *Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition: A Rereading of 'Celestina'*. El libro representa una extensa revisión de su tesis doctoral (Duke University). Tiene otros dos estudios preparados, uno sobre *Celestina* y *The Anatomy of Melancholy* de Richard Burton, y otro con el llamativo título "E fu sì forte la errante fantasia: *Celestina* and the Phantasmic Tradition in Medieval Literature." El mismo investigador publica otro estudio en 1993 en *Hispania*, con el curioso título de "El mal de amores de Calisto y el diagnóstico de Eras y Crato, médicos," y va a aparecer en *Romance Notes* su "On the 'cuerpo glorificado' and the 'visión divina.'" Para otros estudios de este celestinista, ver el "Suplemento bibliográfico."

Un estudio que apareció primera en estas páginas (vol. 10.1 [1986]) por Dennis P. Seniff ahora se reimprime en una colección póstuma de sus artículos, *Noble Pursuits: Literature and the Hunt*, editados por D. Wright y C. L. Scarborough (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Press: (1992), pp. 69-75 ("Bernardo Gordonio's 'Lilio de medicina': A Possible Source of *Celestina*?").

RESEÑAS:

Georgina Sabat-Rivers reseña la edición por Guillermo Schmidhuber de *La Segunda Celestina* (de Salazar y Torres y, posiblemente, Sor Juana) (México: Vuelta, 1990), en *Hispania* 75 (1992): 1186-1188.

D. S. Severin contribuye una reseña de **A. Sánchez Sánchez-Serrano**, *Mensaje de 'La Celestina': análisis de un proceso de comunicación diferida* (Madrid: Complutense, 1988), en *Bulletin of Hispanic Studies* 68 (1991): 323.

Aurelio Labajo asesora la labor de **Antonio Sánchez-Sánchez Serrano** y **M^a. Remedios Prieto** de la Iglesia en su *Fernando de Rojas y "La Celestina en B* (=Bol. del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias-Colegio Profesional de la Educación [Madrid]), núm. 39 (Nov. de 1992): 38-39.

El libro de **María Eugenia Lacarra**, *Cómo leer 'La Celestina'*, recibe una reseña (de **D. S. Severin**) en *Bulletin of Hispanic Studies* 69 (1992): 279-280. Es una triple reseña en la cual también comenta el trabajo de **C. Fraker** (ver abajo) y una guía, *Claves de "LC"*, *Fernando de Rojas*, obra de **Eduardo Galán**.

D. W. Cruickshank escudriña el libro de **Clive Griffin**, *The Crombergers of Seville: The History of a Printing and Merchant Dynasty* (Oxford: Clarendon, 1988) en *Bulletin of Hispanic Studies* 68 (1991): 323-324.

Jerry R. Rank dedica unas páginas al libro de **C. F. Fraker**, *Celestina: Genre and Rhetoric* (Londres: Támesis, 1990) en *La Corónica* 21.1 (1992-1993): 96-101. Otros comentarios sobre esta monografía forman parte de una triple reseña por **D. S. Severin** en *Bulletin of Hispanic Studies* 69 (1992): 279-280.

Josef Oehrlein reseña la traducción alemana de *Celestina* por **Fritz Vogelsang** (Frankfurt/Main: Insel, 1989 [ed. de lujo]) en *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (10 junio 1989). Otras reseñas de la misma traducción son las de: **Hans-Jürgen Schmitt**, en *Frankfurter Rundschau* (22 julio 1989); **Eberhard Straub**, en *Die Welt* (26 julio 1989); y **Erich Hackl**, en *Die Zeit* (15 septiembre 1989). También la reseñó **Gustav Siebenmann**, en *Iberoromania* 33 (1991): 145-147 (en alemán) y en *Celestinesca* 15.2 (Nov. de 1992): 67-70.

Roger Boase dedica una reseña a la edición de la "Penitencia de amor" de **P. M. Ximénez de Urrea** preparada (con introducción) por **Robert L. Hathaway**: *Bulletin of Hispanic Studies* 69 (1992): 278-279.

J. T. Snow contribuye otra reseña en *Celestinesca* 15.2 (Nov. 1991): 71-73.

Ivy A. Corfis recomienda la ed. bilingüe de *Celestina* (ed. en español de **D. S. Severin**; trad. al inglés de **James Mabbe**) en *Romance Philology* 46 (1992-1993): 221-223.

PONENCIAS:

Anthony Cárdenas, "Horses and Asses: Calisto, Don Quijote, and Company." Purdue Univ. Conference on Languages, Literatures and Film (11-13 octubre de 1990).

Estas siete presentaciones se oyeron en la IV^o Congresso Internacional da Associação Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 octubre de 1991):

Charles B. Faulhaber, "Ms. 1520 de la Biblioteca de Palacio. De los «papeles del anigo auctor» a la *Comedia de Calisto y Melibea*: Fernando de Rojas su fuente."

Henk De Vries, "Melibea en tres jornadas."

María Luisa Dañobeitia, "The Hybrid Nature of *Celestina*'s Sexual Life: a study of *La Celestina*."

Dorothy S. Severin, "*Celestina*, figura cómica."

Ian Michael, "Por qué *Celestina* muda de casa."

Félix Carrasco, "La recepción del «planto» de Pleberio en las imitaciones y traducciones de *Celestina*."

María Eugenia Lacarra, "Apuntes sobre la influencia de la medicina en textos didácticos medievales."

Estas tres se leyeron en las reuniones de la Modern Language Association tenidas entre el 27 y 30 de diciembre de 1991:

Olga Valbuena, Univ. de North Carolina (USA), "Masculine Conquest and Feminine Subversion in the Golden Age: Linguistic Sorcery in New Grenada and *La Celestina*."

Joseph Snow, Michigan State Univ. (USA), "Just How Erotic is Rojas's *Celestina*?"

Louise Fothergill-Payne, Univ. of Calgary (CANADA), "Senecan Laughter in *Celestina*."

Joseph T. Snow, "A *Celestina* Revival in the Nineteenth Century." La Univ. de Kentucky, Lexington KY, marzo de 1992.

Joseph T. Snow, "Melibea in Fernando de Rojas' Brave New World." Vanderbilt Univ., abril de 1992. Repetida en la Pennsylvania State University, State College PA, noviembre de 1992.

Ricardo Castells. "Sobre Juan de Valdés y el 'presto vencer' de Melibea." Congreso del Círculo de Cultura Panamericano (verano de 1992).

Ricardo Castells, "The Temporal and Spatial Unity of *Celestina*: Scenes i and ii." Southeast Conference on Foreign Languages and Literatures (1992).

CELESTINA EN LAS TABLAS:

NUEVA YORK. La conocida versión de *Celestina* de la compañía «Repertorio Español» (de Nueva York) volvió a verse en abril y mayo de 1992. Esta adaptación se estrenó, creo, en 1972, dirigida por René Buch, y se ha visto en varias partes ya de los Estados Unidos, en centros universitarios, y en festivales, además de en su teatro de Nueva York. Como hasta la fecha, siguió en *Celestina* la conocida actriz de raíz hispana, Ofelia González. En la propaganda, alguien ha escrito que posiblemente una misma obra pudiera haber inspirado tanto *Celestina* como *Romeo y Julieta* de Shakespeare, aun reconociendo la dimensión de pasión y cinismo en aquélla. Se vio la reposición de esta *Celestina* los días 3, 9, 11, 26 y 30 de abril y, en mayo, los días 1, 10, 12, y 16 (es español, pero con traducción simultánea al inglés para facilitar su recepción entre los anglohablantes).

TEJAS. EL FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL, EL CHAMIZAL (EL PASO, TX). Este año, entre las fechas del 14 y 20 de marzo, 1993, de las siete producciones, tres tendrán que ver con *Celestina*. Habíamos llamado la atención, en la edición anterior de este PREGONERO, a la producción bilingüe de *Celestina* en Los Angeles, proyecto de la Bilingual

Foundation of the Arts. La compañía ha aceptado una invitación a volver a estrenar su versión la noche del 14 de marzo en El Chamizal.

La segunda pieza viaja desde Bolivia. Maritza Wilde del «Alilef Teatro» aparecerá en un pastiche de una única actriz titulado **De oro y barro**. Este pastiche se construye a base de varias obras renacentistas y barrocas, señaladamente *Los melindres de Belisa*, *La Dorotea*, *La casandra*, *El castigo sin venganza*, y *Celestina*. Se verá la noche del 15 de marzo, 1993.

La tercera selección se interpreta por el Grupo "Quo" de México la noche del 20 de marzo, 1993, y es una representación de la obra de **Rodrigo de Cota**, "Diálogo entre el Amor y un Viejo."

INGLATERRA (1). En el número pasado de esta revista apareció una reseña-reportaje de la traducción al inglés y versión que de *Celestina* hizo **John Clifford** para la emisora BBC-3. Agregamos ahora más datos. Primero los intérpretes: **Frances de la Tour** en *Celestina*, **Jonathan Cullen** en *Calisto*, **Abigail McKern** en *Melibea*, **Clare Cathcart** en *Elicia*, **Jane Slavin** en *Lucrecia*, **Federay Holmes** en *Areúsa*, **Jonathan Tafler** en *Sempronio*, **Matthew Morgan** en *Parmenio* [sic], y **John Church** en *Pleberio*. Tiempo de la emisión: 1 hora y cuarenta minutos (bien abreviada, puesto que una versión completa tardaría, según se ha calculado, unas 7 horas y media para leerse).

Algunas observaciones más, proporcionadas por **Robert Potter**, el mismo autor de otra traducción al inglés de *Celestina* que tuvo una lectura "de taller" en Londres en 1990 (ver *Celestinesca* 14.1 [1990]: 63-84): (1) el arreglo de **Clifford** hizo posible que apareciera *Pleberio* en una suerte de Prólogo, aludiendo a las circunstancias de *Melibea* y haciendo claro el tema converso de la obra en esta adaptación; (2) los encuentros amorosos de los amantes se redujeron a una sola noche y en esa escena se intercaló la del asesinato de *Celestina*; (3) la eliminación de *Alisa* y de algunos de los sirvientes ayudó a reducir la dimensión social de la obra, lo cual parece ser característica de la adaptación; y (4) se ha perdido algo de la textura (entre cómico y trágico) de la obra rojana al intentar darle a esta versión una forma aristotélica.

INGLATERRA (2). En el verano de 1993, en el Palace Theatre de Watford, se estrenará una novísima versión-adaptación de la obra de **Rojas**: su título es "**Salsa Celestina**" y el arreglo es del director artístico del teatro, **Lou Stein**. Será un musical con danza (estilo latino)! Por si

pueden todavía asistir, hay representaciones las noches del 11, 14, 21 y 28 de junio y las tardes (a las tres) del 19, 26 (junio) y el 3 (julio).

SUIZA. En Basilea (y en otras ciudades del país), la compañía de Baden "Flamencos en route," dirigida por Susana Audeoud, representó *Celestina* en el mes de diciembre de 1991. El libreto es también de S. Audeoud, mientras Teresa Martín es la responsable de la coreografía. Tuvo un gran éxito.

CELESTINA EN LA PANTALLA:

Hace poco publicamos en otra edición de este PREGONERO la noticia de que Nuria Espert pensaba filmar la *Celestina*, habiendo abandonado la idea de dirigirla en el teatro. Ahora hemos sabido que otro director, Jaime Chávarri está preparando para la pantalla pequeña una versión moderna de la gran obra de Fernando de Rojas. Según informaciones en «La Vanguardia» (31 octubre 1992), parecía que Chávarri ya estaba escribiéndola. Agradeceríamos más noticias sobre este proyecto.



Alisa y Pleberio

**Fernando de Rojas and *Celestina*:
Approaching the Fifth Centenary**

Proceedings of An International Conference
in Commemoration of the 450th Anniversary
of the Death of Fernando de Rojas

Purdue University, 21-24 November 1991

Edited by Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow

Containing 22 articles by: A. Deyermond, M. E. Lacarra, Y. Malkiel, N. Round, L. Fothergill-Payne, C. Fraker, J. Rank, D. Severin, J. Ricapito, E. Berndt Kelley, T. Beardsley, Jr., K. Kish, D. Carpenter, J. Snow, A. Mandel, M. Pérez Priego, E. Miguel Martínez, J. Burke, E. Friedman, J. Stamm, E. Ardemagni, N. Salvador Miguel

Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd.

Titles Not in a Series: Medieval; ISBN: 0-940639-92-0

NOW AVAILABLE NOW AVAILABLE

Cost: \$25.00

Place orders through:

*Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd.
P.O. Box 620587; Middleton WI 53562-0587*

Please order for your institution's library!

'CELESTINA' DE FERNANDO DE ROJAS
DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO
(decimoquinto suplemento)

Joseph T. Snow
Michigan State University

[Quisiera expresar mi agradecimiento a varios amigos y celestinófilos a quienes debo el envío de algunos de los materiales aquí reseñados: H. Woodbridge, A. S. Mandel, R. Castells, L. M. Esteban, J. L. Moure, y D. Seidenspinner-Núñez. Ruego a todos que sigan mandando noticias de tipo bibliográfico para que este suplemento pueda seguir siendo reflejo fiel de lo que se está haciendo en el campo celestinesco. El editor.]

493. ALBINET, Georges, Edouard GIARD, y Georges ANDRIEUX, eds. *Catalogue de la Bibliothèque Hispanique de M. R. Foulché-Delbosc*. Paris: Librairie Georges Andrieux, 1936.

En las pp. 16-26 se describen las "Celestinas" especiales en la colección de F.-D. (en español, italiano, francés, latín e inglés; 41 en total). Se aluden a otras 51 "romantiques y modernes" que debían venderse en un sólo lote.

494. BEAUVERT, Thierry, y Michel BERETTI, "Entretien avec Maurice O'Hana," en *La Célestine* [programa] (Paris: Théâtre National Opéra de Paris, 1988), pp. 56-60. Ilustrado.

Preguntas y respuestas sobre la génesis, el concepto, y la forma (lo que se salva, lo que se sacrifica del original de Rojas) de la ópera de O'Hana.

495. BERETTI, Michel. "Entretien avec Arturo Tamayo," en *La Célestine* [programa] (Paris: Théâtre National Opéra de Paris, 1988), pp. 62-64. Ilustrado.

El director musical de *La Célestine* de M. O'Hana explica su gran lirismo.

496. CASTELLS, Ricardo. " Bakhtin's Grotesque Realism and the Thematic Unity of *Celestina*, Act I." *Hispanófila*, num. 106 (1992): 9-20.

Explica el descenso (en el *Auto primitivo*) del plano más bien mental al plano físico y material de ambos Calisto y Pármeno--representantes de un mundo inicialmente ilusionado--en términos del principio de "degradación" bakhtiniano. Sempronio y Celestina son los instrumentos de esta degradación--representantes del mundo bajo y carnal.

497. _____. "Los refranes y la problemática autoría de la *Comedia de Calisto y Melibea*." *Celestinesca* 16.1 (Mayo 1992): 15-23.

Es una respuesta al artículo de Fernando Cantalapiedra (*Celestinesca* 1984) en el cual éste afirma--a base de un estudio estadístico del uso de refranes--que Rojas no es autor de los primeros doce autos. Utilizando la misma base estadística, C. la examina críticamente y descubre que el razonamiento de Cantalapiedra no apoya exclusivamente su afirmación original tan contundente.

498. CUSTODIO, Alvaro M. "Introito a una comedia." *Celestinesca* 16.1 (Mayo 1992): 5-14.

Es la introducción a la comedia del mismo Custodio titulada "El retorno de Celestina, Don Juan y Don Quijote," en la que expone las razones por las cuales él decidió imaginar (y escribir para su eventual representación) el encuentro dramático de estos tres personajes.

499. DWORKIN, Steven N. y D. J. BILLICK. *Lexical Studies of Medieval Spanish Texts: A Bibliography of Concordances, Glossaries, Vocabularies and Selected Word Studies*, 2ª ed. Madison: HSMS, 1992.

En las pp. 124-126, hay varias entradas relacionadas exclusivamente con *Celestina*.

500. EBERENZ, R. "Futuro analítico y futuro sintético en tres obras con rasgos coloquiales: el *Corbacho*, *La Celestina* y *La lozana andaluza*," en *Homenaje a Hans Flasche. Festschrift zum 80. Geburtstag*, ed. K.-H. Körner y G. Zimmermann (Stuttgart: Steiner, 1991): 499-508. (*)
501. EDWARDS, Jorge. "La Celestina: un Fausto con faldas." *La Nación* (3 enero 1993), secc. 7, pág. 6.

Si Colón descubre tierras 'nuevas' por la ruta de la ciencia de la navegación, Celestina hace un pacto diabólico para controlar la "ciencia" de la naturaleza humana y, al hacerlo, anticipa a Fausto. Una visión de la alcahueta de Rojas como figura diabólica y gigantesca. Artículo periodístico corto.

502. ESTEBAN MARTIN, Luis Mariano. "Muerte, resurrección, y muerte de Celestina: Tres autores ante un personaje." *Cuadernos para Investigación de la literatura hispánica*, no. 15 (1992): 103-111.

Los tres son Rojas, Feliciano de Silva y Gaspar Gómez de Toledo y la discusión se centra en nociones (de parte de los dos últimos) de la autoconciencia de su papel como innovadores (dentro de un ciclo evidente que depende de la alcahueta de Rojas) ante un público ya acostumbrado a las hazañas celestinescas.

503. FAULHABER, Charles. "The Heredia-Zabálburu Copy of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, "Sevilla 1502" [i.e. Rome: Marcellus Silber, ca. 1516]." *Celestinesca* 16.1 (Mayo 1992): 25-34.

A complete codicological description of this newly available copy of the TCM (in Madrid).

504. HALBREICH, Harry. "*La Célestine*, clef de voûte de l'oeuvre de Maurice O'Hana," en *La Célestine* [programa] (Paris: Théâtre National Opéra de Paris, 1988), pp. 27-48. Ilustrado.

Una inestimable introducción a la realización musical (escena por escena) que estructura el concepto mítico que de *Celestina* ha tenido Maurice O'Hana en la creación de su ópera, a la cual dedicó 5 años.

505. HOOK, David. "Celestina on Radio Three (BBC)." *Celestinesca* 16.1 (Mayo 1992): 83-84.

Reviews a contemporary voice (radio) adaptatation/translation by John Clifford, broadcast in 1992.

506. JOSET, Jacques. "'Dulcis amaritudo': una isotopía descuidada en *La Celestina*," en *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed.; ed. R. Beltrán et al (Valencia: Universitat-Depto. de Filologia Espanyola, 1992), pp. 257-266.

Dedica este estudio a indagar en el uso textual (temático) de la antítesis *dulce-amargo*. Es una oposición que define, para casi todos los personajes, su concepto general de la vida. La virtud de Fernando de Rojas es de hacer que este tópico nada nuevo se utilice como núcleo estructural de su *Celestina*, subvirtiendo en el proceso de su uso acumulativo subtextos tradicionales (como, por ejemplo, el del amor cortés). Con generosas citas textuales.

507. KALER, Anne K. *The Picara: From Hera to Fantasy Heroine*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green SU Press, 1991.

En el capítulo 2 ("Literary Origins...," 12-41) se habla del papel de Celestina en la evolución de la figura de la pícaro, haciendo hincapié en dos atributos considerados esenciales: la avaricia y la autonomía.

508. LACARRA, María Eugenia. "El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*," en *Historia y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán et al (Valencia: Universitat-Depto. de Filologia Espanyola, 1992), pp. 267-278.

Propone una relectura de *Celestina* a la luz de los nuevos estudios sobre el establecimiento y reglamento de las mancebías hacia finales del siglo XV en varias regiones de España. Demuestra como (por ejemplo, en el caso de la prostitución asociada con la violencia) el

texto de Rojas refleja estas realidades sociales. El estudio lleva un pequeño apéndice de documentos relevantes.

509. MURIEL TAPIA, María Cruz. "La figura antifeminista de la alcahueta," en su *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana* (Cáceres: Guadiloba, 1991), 185-213.

Enfoque principal en Trotaconventos y Celestina, señalando más bien ciertos paralelos entre ellas, sobre todo en el *cómo* trabajan y no en el *qué* hacen. Es de este punto de vista que se aclara el antifeminismo y la subestimación de la mujer (*Buen amor, Celestina*). La sección sobre la manipulación de Melibea (195-213) por Celestina ofrece una lectura de no poco interés.

510. O'HANA, Maurice. *La Célestine*. Tragi-comédie lyrique en un prologue et 11 tableaux d'après Fernando de Rojas, 1499. Livret et musique de Maurice O'Hana, 1982/1987. Texte français d'Odile Marcel. *La Célestine* [programa] (Paris: Théâtre National Opéra de Paris, 1988), pp. 70-95. El programa viene espléndidamente ilustrado con fotos de los principales y con unos de los grabados litográficos de Pablo Picasso. La cubierta luce una ilustración original de Mimo Paladino (creado en 1988)

El texto de la ópera. Los estudios y entrevistas que acompañan el texto se anotan también en este suplemento (números 494, 495, 504, 512, 514 y 516).

511. NIETO JIMENEZ, Lidio. "Los glosarios de 1553 de A. de Ulloa." *Revista de filología española* 71 (1991): 253-285.

Los dos glosarios son el de *Celestina* y el de la traducción al español del *Orlando furioso*, ambos del mismo año. Ha determinado que el primero fue éste, glosario que mantiene relativa independencia con respecto al de aquél, menos en su dependencia en Nebrija. Reproduce, en columnas paralelas, las voces tratadas en ambos (sin las definiciones).

512. PETER, Jean-Pierre, y Marie-Christine PONCHELLE, "La Célestine assassinée, ou la faillite de l'entremise," en *La Célestine* [programa] (Paris: Théâtre National Opéra de Paris, 1988), pp. 11-23.

Un análisis de la obra (a la luz de la adaptación operática de M. O'Hana) en el contexto de un rechazo de "el otro" en el reinado de los Reyes Católicos, como un enigma que habrá de descifrar con la lectura entre líneas.

513. PLATTER, Charles, y Barbara WELCH. "The Poetics of Prostitution: Buchanan's *Ars lenae*." *Celestinesca* 16.1 (Mayo 1992): 35-81.

An introduction (Welch) to this curious work, complete with the full Latin text, an English translation, and extensive textual notes (Platter). Virgin ground for *Celestina* scholars.

514. PROST, Christine. "Maurice O'Hana," en *La Célestine* [programa] (Paris: Théâtre National Opéra de Paris, 1988), pp. 51-54. Ilustrado.

Antecedentes de la ópera de 1988 en la obra musical de O'Hana, y coincidencias entre el odio a la represión expresado en el texto de Rojas y en la concepción de esta adaptación musical.

515. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Managua: Ed. Nueva Nicaragua, 1982. 299 pp. (*)

516. SATGE, Alain, "Le monde comme combat. Entretien avec Jorge Lavelli," en *La Célestine* [programa] (Paris: Théâtre National Opéra de Paris, 1988), pp.67-69. Ilustrado.

Acentúa, en su dirección de la ópera de M. O'Hana, lo mítico, lo eterno, y lo español (tragedia, elemento picaresco, humor).

517. SEIDENSPINNER-NUÑEZ, Dayle. "The Poetics of (Non)Conversion: The *Vida de Santa María Egipcíaca* and *La Celestina*." *Medievalia et Humanistica*, New Series, No. 18, ed. Paul Clogan (New Jersey: Rowman & Littlefield, 1992), pp. 95-128.

Sin querer establecer una relación intertextual entre estas dos obras, este estudio denso y detallado propone la familiaridad de Fernando de Rojas con el topos de la prostituta-santa y su experta manipulación de él en *Celestina* como uno de los elementos definitorios de las expectativas que crea para sus lectores. La *Vida* viene a ser, en esta explicación, un importante sub-texto en el proceso hermenéutico al final del siglo XV, y un texto subversivo para la "vida" de nuestra *Celestina*. Así, la manipulación del topos ha tenido fines temáticos y estéticos para Rojas: le ha permitido subrayar un mundo sin timón y la propensión de sus seres humanos a una ceguera moral y a una predilección por la no-conversión.

518. SEVERIN, D. S. "*La Celestina* (teatro), Teatro Estable, Granada." *Celestinesca* 16.1 (Mayo 1992): 85-86.

Una valoración de algunos puntos originales de esta innovadora producción-adaptación, obra de Fernando Cobos.

519. SNOW, Joseph T. "Una lectura de *Celestina*-personaje y de la obra de Fernando de Rojas," en *Historia y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet, y J. L. Sirera (Valencia: Dept. de Filología Espanyola, 1992): 279-287.

Una lectura de *Celestina* que le retrata como una vieja gloria, muy venida a menos, en cuya versión del pasado se nos entrega una versión de lo grande que era ella, y en cuyo presente intenta volver a recapturar y recrear esa fama pasada--con graves consecuencias para todos. Lo interesante de esta caracterización es la ruptura--y no la continuidad--entre pasado y presente y cómo es artífice *Celestina* misma de aquel pasado lejano que nadie del presente puede confirmar.

520. _____. "Del texto a las representaciones: teatralizaciones de la *Celestina* en el siglo XX." *Anuario Medieval* 3 (1991[1992]): 232-248.

Una defensa de las obras celestinescas llevadas a las tablas en el siglo XX como otras buenas "lecturas" de la obra de Fernando de Rojas; añaden a la pluralidad y la potencialidad significativa del texto original, sin llegar a exhaustar las posibilidades de entenderla. Con

ejemplos sacados de varias teatralizaciones tanto en español como en otros idiomas.

521. _____. "Alvaro M. Custodio (1913-1992)." *Celestinesca* 16.1 (Mayo 1992): 1-4.

Una apreciación de la labor celestinesca del dramaturgo.

522. _____. "*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (catorceno suplemento)." *Celestinesca* 16.1 (Mayo 1992): 87-98.

42 entradas nuevas, anotadas.



Burgos, 1499? Aucto IX

EDITORIAL POLICIES

CELESTINESCA accepts articles and notes, bibliographic studies, and book reviews for publication. It is a journal with an international readership and 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 either small or large diskettes, formatted for IBM programs, preferentially WORDPERFECT 5.1 or lower. A new hard copy must accompany the diskette. Please make sure that complete address and a telephone number are part of the work submitted.

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.

Unsolicited materials will not be returned unless accompanied by return postage.

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).

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

VOL 16, NO 2

CONTENIDO

Noviembre de 1992

NOTA DEL EDITOR.....1-2

ARTICULOS

Consolación Baranda, De "Celestinas": problemas metodológicos.....3-32

Miguel Garci-Gómez, Un tercer autor para la *Tragicomedia*.....33-62

Arno Gimber, Los rufianes de la primera *Celestina*: observaciones
acerca de una influencia literaria.....63-76

NOTAS

Jacques Joset, Una vez mas 'el falso boezuelo'.....77-80

TEXTOS

Inés Valverde Azula, Documentos referentes a Fernando de Rojas....81-102

POEMA

Lucía Fox, Otra lectura de 'Calixto y Melibea'.....103-104

RESEÑAS

Ana M. Azfali, "La Celestina": Los Angeles, Teatro Bilingüe.....105-110

PREGONERO.....111-119

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. Snow, *Celestina* de Fernando de Rojas: documento
bibliográfico (decimoquinto suplemento).....121-128

ILUSTRACIONES.....32, 62, 76, 103, 104, 111, 112, 121, 122, 130