

Celestinesca

ISSN 0147-3085



Vol. 20, no. i-ii

1996

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

EDITORIAL ASSISTANT

RANDAL GARZA
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	Dresden (GER)
Dorothy SEVERIN	Liverpool University (UK)
Emma SCOLES	Univ. di Roma (ITAL)
George SHIPLEY	Univ. of Washington (USA)

Subscriptions in the U.K.

Geoffrey West
Dept. of Printed Bks. (Hispanic)
The British Library
Great Russell St.
London WC1B 3DG ENGLAND

CELESTINESCA

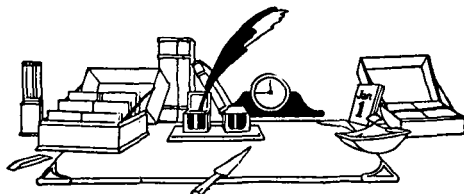
ISSN 0147-3085

Vol. 20.1-2 1996

© 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: TWENTY YEARS

Twenty years. Two decades. An idea that from an uncertain base has become a mature enterprise. Sponsored by two institutions (University of Georgia through 15.1, Michigan State University since) under the same editor and an active group of correspondents, *Celestinesca* has seen help from four or five secretaries, at Georgia, that took it from antiquated cold-composition production (with each page being typed twice on IBM selectric: remember the courier ball? the italic ball?) through its first camera-ready copy phase with computers. Since then, it has seen three research assistants, at Michigan State, who have improved formatting, page appearance, type-face (*Celestinesca* is done in Palatino), and more. It has been successful at the operational stage thanks to department chairs and Deans and to its loyal — and growing — band of subscribers.

If there is one area in which all of us who have shared in the journal's birth, growth and success must surely rest happy, it is that between solid articles and notes, the reprinting of a few forgotten texts, of creative work, documents, the news and notes of congresses, theatrical presentations (to include ballet, opera and film), conference paper and dissertation abstracts, bibliographical supplements, and illustrations (and maybe more), *Celestinesca* — with this twentieth volume — has printed 3,300 pages of information related to the phenomenon it purports to survey. Of its 40 numbers, two were guest-edited homage issues: Dorothy Severin edited the number honoring Stephen Gilman (8.2), Julian Weiss the one celebrating the 80th birthday of Peter Russell (17.2). A third number was dedicated to the memory of Alvaro Custodio, whose theatrical relationship with *Celestina* was one of the longest and most enduring, an appropriate tribute from a journal whose interest in twentieth-century adaptations is well established to one of its most ardent fans.

I, too, have grown along with the journal. Twenty years ago, I was an Assistant Professor with an offbeat idea (not everyone thought it was a good one, or believed in it). But if I could truly count the literally more-than-hundreds of people with whom *Celestinesca* has brought me into contact, who have contributed to its pages, who have sent letters (snail mail and, increasingly, e-mail) with information about the worldwide "celestinesca", who have come to talk to me, who have extended to me gracious invitations to speak at their institutions, who continue to support my 'offbeat' idea, I think even I might be surprised.

And that, as far as I am concerned, is the real story of *Celestinesca*. It has given a great work of literature a very special forum. It has, along its way, created a meeting place where a community of scholars of varying interests come together and share a common interest. From Tokyo to Oslo, from Vancouver to Buenos Aires, there is this small connection, within the large scale of everything these days, that continues to make small differences. Many colleagues and friends and acquaintances and even faces that I may never see share in that small community, and so I feel bound to say, in this prefatory note to volume 20 (whose complete Index will document these matters better than I can), that this is exactly the reason why I will continue to edit the journal for, say, five additional years. My goal is personally to oversee *Celestinesca*'s silver anniversary issue (2001). Beyond that, it will be truly the turn of others.

In those five years, I would wish to see improvements everywhere possible: physical presentation, outreach to younger scholars and students, expansion of academic libraries that hold *Celestinesca*, and in expanded service to our 'community'. I will continue to depend on you for your input, ideas, mail, submissions, and your help in making the journal known to your libraries and to colleagues of whatever age and career stage.

In this issue there are nine articles, four from scholars based in the US and four more from scholars based in Spain, with one arriving from New Zealand. The two "notas" are similarly distributed (Spain, USA). These, plus the bibliography and the Index, are good indicators of how dynamic are *Celestina* studies in 1996.

¡Quedaos adios!

J. Snow

LOS PENITENCIALES: POSIBLE FUENTE DE LAS PRIMITIVAS COMEDIAS EN VULGAR

José Luis Canet Vallés
Universitat de València

Mucho se ha escrito sobre el amor, sexualidad y gula en los orígenes del teatro español. Algunas veces, se resalta el extremado erotismo, llegando a clasificar estas comedias de obscenas, y se justifica esta amoralidad a través de la relajación de costumbres imperante en la sociedad anterior al Concilio de Trento; otras veces, por el contrario, se insinúa una tímida "reprobación del amor," enlazando con la tradición medieval de los *remedia amoris*, o se habla de "parodias" de comportamientos cortesés. Posiblemente se puedan aunar ambas posturas aparentemente contradictorias, como intentaremos demostrar a lo largo de este trabajo. El corpus escogido se centra en las primeras variaciones españolas de la comedia humanística, sobre todo en *Celestina* y sus imitaciones posteriores, así como en otras mal llamadas imitaciones celestinescas (*Thebayda*, *Serafina*, *Ypólita*).

De todos es bien conocido que desde la más remota antigüedad se asignaba la temática amorosa a la comedia. Así el gramático Diómedes asigna los *amores*, que no el *amor*, a la comedia;¹ Isidoro de Sevilla habla de los *stupra virginum et amores meretricum* como objeto propio de la

¹ Como dice el autor de la *Serafina*: "Pues sabe, sabe que ese apetito que mueve a la voluntad umana se llama *amores* y no amor," y el *Diccionario de Autoridades*: "En nuestra lengua se toma por los amores profanos y lascivos, que son los que tratan los enamorados."

comedia.² El amor, como simple sexualidad, acompañará desde siempre los géneros denominados 'menores,' como los *fabliaux*, las *novelle* italianas, la farsa europea, e incluso los *exempla* y cuentecillos populares, pero sobre todo será el tema central de la comedia.

La comedia elegiaca y humanística medieval se construyen a partir de los modelos del teatro romano y de los preceptos retóricos y poéticos, adquiriendo así temas (el amoroso), enredos y fórmulas compositivas de la tradición. La comedia cumplía, además, una función didáctica y moral dentro del ambiente en el que se inscribía, el universitario, tal y como proponían los gramáticos de la latinidad. Donato y Servio, por ejemplo, daban particular relieve a esta función didáctica. El estilo cómico adquirió un mayor relieve moral durante el periodo del humanismo al fundamentarse en Cicerón (*Pro Sexto Roscio*, 16, 47), quien sugiere que el autor de comedias represente nuestras costumbres encarnadas en otras personas, poniéndonos con ello ante los ojos una imagen viva de nuestra vida cotidiana. La finalidad de estas imágenes es, según Servio, permitirnos reconocer en ellas nuestros propios defectos y corregirlos.³ Pero para no entrar en colisión con la sátira, siempre desde el punto de vista retórico, se muestran unos personajes a los que se les ha quitado la individualidad. Se describe a los "peores", que no son ni más ni menos que representaciones en carne y hueso de los vicios. El personaje se caricaturiza al desaparecer la concreción histórico-personal (la denuncia de hombres reales), pero sin perder por ello la finalidad de corrector de costumbres.

Estos vicios que aparecen de forma repetitiva son el elemento humorístico y ridículo pero al mismo tiempo reprobatorio de ciertos comportamientos sociales esclavizados por su sensualidad inferior (sexo y gula), de forma algo similar a como los denunciaban los autores moralistas de la época. Se entra así en una de las facetas más importantes de la comedia renacentista, el *ridentem dicere verum* horaciano junto al *prodesse et delectare*. De ahí que, como ha dicho Lida de Malkiel de la comedia humanística, "con pocas excepciones, el tema central es un amor ilícito, ya meretricio, ya adulterino, ya resuelto en casamiento; el argumento es siempre muy sencillo comparado con el de la comedia

² "Comœdi sunt qui privatorum hominum acta dictis aut gestu cantabant, atque *stupra virginum et amores meretricum* in suis fabulis exprimebant" (*Etimologiarum*, XVIII, 46).

³ Ver Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London: Tamesis, 1974, p. 76.

romana [...] Prueba de la atención de la comedia humanística a lo contemporáneo es su tendencia a la sátira, no porque las obras hayan sido concebidas con intención moralizante, sino porque de pasada gustan de exponer flaquezas y vicios, siendo mujeres y clérigos el blanco predilecto."⁴ Estoy de acuerdo con la ilustre hispanista, excepto en lo de la sátira y moralización, que hemos comentado en parte y trataremos a lo largo de este estudio.

El amor en la literatura es asimilado a los vicios y pasiones a evitar; pero ¿qué tipo de amor? Se trata del amor *erótico* en sus diferentes facetas: bien el denominado *hereos* o *ilisci* según la tradición médica, donde se le describe como pasión desorbitada y enfermedad,⁵ bien los *amores lujuriosos* o *concupiscentes*, según la tradición eclesiástica. Es decir, literariamente había que mostrar pasiones desmesuradas (capaces de destruir al hombre, haciéndole perder su libre albedrío, razón y las potencias intelectivas, llegando incluso hasta la muerte física), o viciosos concupiscentes y lujuriosos bajo los aspectos más usuales de la vida cotidiana. La primera opción se reservó a lo que denominamos "ficción sentimental";⁶ la segunda a la comedia como espejo de la vida, ya que ésta era la forma más común de "enamorarse" en las ciudades (sobre todo en aquéllas en las que existía una universidad con cientos de muchachos procedentes de lugares lejanos, sin padres que los vigilaran).⁷ Por tanto,

⁴ *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1962; 1970²), p. 40.

⁵ Por ejemplo, *hereos* es el nombre dado al mal de amores por Constantino el Africano y la tradición médica procedente de los griegos; *ilisci* como lo denomina Avicena y la tradición médica árabe.

⁶ Ver José Luis Canet, "El proceso del enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental," en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura española del siglo XV (Valencia, 29-31 de octubre de 1990)* (Valencia: Universidad-Dept. de Filología Española, 1992) pp. 227-239.

⁷ Ese parece ser el punto de vista de Teresa Ferrer cuando indica: "Si hay algo que une a los personajes más representativos del primer Renacimiento, es su carnalidad. Pastores rústicos y pastores sofisticados, caballeros y escuderos, damas, criados y criadas (y, más secundariamente, frailes, ermitaños, rufianes (...)), todos sufren con la misma fuerza los acontecimientos de la carne. Una esperaría encontrar debajo de tantas quejas por amor, llantos, suspiros y declaraciones de fe y servicio, llagas, heridas sangrantes, requiebros, enajenaciones, amenazas de muerte y suicidio, alguna huella, que no fuese sólo retórica, de las corrientes neoplatonizantes en boga en la Europa del Renacimiento. No es así. En la

al tener que poner en escena o retratar en la comedia a los "peores," a los más viciosos, los autores escogen a prototipos que transgreden cada una de las normativas en vigor, tanto cristianas como éticas.

Hagamos un breve repaso de la concepción amorosa imperante y defendida por el cristianismo para podemos hacer una idea del antihéroe amoroso del hombre culto medieval y renacentista. Creo que está asumido por todos que el cristianismo propuso una modificación de las costumbres amorosas de los judíos y romanos. San Pablo aceptó el dictamen de Jesús sobre la indisolubilidad del matrimonio y, al igual que él, no sólo relegó sino que, en realidad, ignoró el mandamiento de procrear. Antes bien suele hablar del matrimonio en términos negativos, como un remedio para aquellos demasiado débiles. San Pablo admite que el matrimonio en sí no es pecado, sin embargo, afirma que convierte a los cónyuges en esclavos de las necesidades y deseos sexuales, no siendo libres para dedicar sus energías al "Señor" (I Corintios, 7, 29-35). El Apóstol ve la actividad sexual, e incluso el matrimonio, como una forma de esclavitud: "¿O no sabéis que quien se une a la prostituta se hace un cuerpo con ella? Pues está dicho *los dos se harán una sola carne*" [Génesis 2:24]; compara entonces la relación sexual con la unión espiritual del creyente en Cristo: "Mas el que se une al Señor se hace un solo espíritu con Él" (I Corintios 6:17). Declarará, pues, que todos deberían ser célibes por propia voluntad, por amor al reino, como él mismo (I Corintios, 7, 7-9). Los solteros evitan las ansiedades y obligaciones que importunan a los casados; no sólo son más libres sino más felices. No obstante admite que "si no pueden contenerse, que se casen; mejor es casarse que abrasarse." Pero alienta, incluso a los casados, a vivir como si estuvieran solteros: "Los que tienen mujer vivan como si no la tuviesen" (I Corintios 7, 29).

En el siglo IV hay una primera unificación de la filosofía cristiana. Se acepta el Génesis como relato verdadero de la creación del mundo y de él se extraen prácticas de comportamiento. Tertuliano explica así la inferioridad de la mujer, basándose en Génesis 3: "Vosotras sois la puerta del infierno... tú eres la que convenció a él a quien el diablo no se atrevió a atacar... ¿No sabéis que cada una de vosotras es una Eva? La sentencia de Dios sobre vuestro sexo persiste en esta época, la culpa, por necesidad, persiste también" (*De cultu feminarum*, I, 12).

gestación de la comedia la influencia de *La Celestina* fue decisiva, y caballeros y damas se vieron, como Calixto y Melibea, sometidos a los envites de la pasión (...)," en "El erotismo en el teatro del primer Renacimiento," en *Edad de Oro* 10 (1990): 51-62, en 51-52.

También advierte contra la gula, porque "el comer hizo caer a Adán" (*De jejuniis*, 3) y confirma la monogamia, porque Dios hizo a Adán "sólo una mujer" (*De exhortatione castitatis*, 5). San Jerónimo, en su defensa de la virginidad y castidad, insistirá en que al principio Adán y Eva estaban destinados a ser vírgenes, y se unieron en matrimonio sólo tras haber pecado y como castigo fueron expulsados del "Paraíso de la virginidad" (*Epístola* 22, 18).⁸

Partiendo del Génesis, el dolor, sufrimiento y muerte eran vistos por los cristianos como el castigo natural al pecado cometido por nuestros primeros padres. Uno de los autores más importantes para la teoría sobre la naturaleza humana y la causa del pecado fue S. Agustín, quien rebatió los planteamientos de Pelagio y de Juliano, los cuales sugerían una naturaleza no contaminada por el pecado de Adán y creada por Dios. Para San Agustín, si la naturaleza es mala lo es a causa del pecado; el deseo sexual no puede proceder de la naturaleza pura inicial, no es ni más ni menos que obra del diablo, de ahí que surja en todos como una fuerza fuera de control (*Contra Juliano*, 2, 33). Incluso en el matrimonio encuentra "degradación sin límite de lujuria y ansia condenable" (3, 14). De no ser por las limitaciones impuestas por el matrimonio cristiano, "la gente se aparejaría sin discriminación, como los perros", comenta el Santo Padre, y añade: "¿Quién puede controlarse cuando despierta su apetito? ¡Nadie! En la tendencia de su apetito, no tiene modo de responder a la decisión de la voluntad" (3, 13).

El mismo presupuesto defenderá San Jerónimo en su famoso *Adversus Jovinianum*. Joviniano utilizaba para su defensa los textos deuteropaulinos, mientras que S. Jerónimo los que hoy denominados como auténticas epístolas; sus planteamientos sobre la sexualidad arrancan de I Corintios 7: "Si 'es bueno para un hombre no tocar a una mujer', es malo tocarla (...) [Pablo permite sólo el matrimonio] 'debido a la fornicación,' como si uno dijera 'es bueno comer la más delicada flor de trigo,' y sin embargo impedir que un hombre hambriento devore excrementos, yo también le permitiría comer cebada... la razón por la cual dice 'es mejor casarse' es que resulta peor quemarse (...) Es como si hubiese dicho 'es mejor ser tuerto que completamente ciego, es mejor tener una sola pierna y apoyar el cuerpo en un bastón que arrastrarse sobre piernas rotas..." (1, 7). Se piensa, como lo había hecho Gregorio de

⁸ Para estos aspectos sobre el primitivo cristianismo, ver Elaine Pagels, *Adam, Eve, and the Serpent*, Nueva York: Random House, 1988. Sigo la traducción española realizada por Teresa Camprodón, *Adán, Eva y la serpiente*, Barcelona: Crítica, 1990.

Nisa, que la virginidad es el estado ideal del cristiano a imitación de Cristo, quien mediante el dominio de la sensualidad llegó a ser libre y alcanzar la resurrección.

El cristianismo, al tratar del amor, se centró ante todo en los peligros que ocasionaba, como lo habían realizado los estoicos y otros sabios de la antigüedad pagana. Es en lo que insiste S. Jerónimo: "Aristóteles y Plutarco y nuestro Séneca han escrito libros sobre el matrimonio, de los que extraemos muchas de las cosas que exponemos aquí. El amor por lo bello es un pérdida de la razón, casi la locura: vicio horrible muy poco conveniente a un espíritu sano.... El hombre sabio debe amar a su mujer con el juicio, no con la pasión. Que domine el arrebatado de la voluptad y no se deje llevar con precipitación hacia la unión sexual. Nada es más infame que amar a su esposa como una amante. Con certeza, aquellos que dicen unirse a sus esposas en interés de la cosa pública y del género humano y para criar a los hijos, que imiten al menos a los animales y, cuando el vientre de las esposas estará hinchado, que no corrompan a los hijos. Que no se presenten a sus esposas como amantes, sino como maridos..." (*Adversus Jovinianum*, en *Patrología Latina*, XXIII, 280 y 281). Y todos los canonistas y manuales de confesores insisten en estos aspectos negativos de la actividad sexual, pero sobre todo en contra de la pasión amorosa, que esclaviza al hombre, haciéndolo de señor siervo.

Con Boecio y su *Consolación de la filosofía* se implanta un nuevo espíritu religioso que incorpora diversas proposiciones estoicas, ya expresadas por Cicerón y Séneca, a las de los Apóstoles y Santos Padres. Boecio sienta las bases filosóficas al demostrar que el Sumo Bien es únicamente Dios, mientras que la lujuria hace esclavo al hombre de sus propios deseos al perder su libre albedrío. En su prosa séptima, Libro III, muestra los errores en los que caen los hombres al creer que el placer de los sentidos puede dar la felicidad, puesto que entonces los brutos animales serían considerados los más felices, ya que sólo aspiran a la satisfacción de sus deseos. En la prosa octava, Libro III, explica la esclavitud del hombre por su propio cuerpo, convirtiéndose en un simple animal irracional (aspecto que se vuelve a repetir en la prosa tercera, Libro IV: "Luego aquel que se ha dejado transformar por el mal o por el vicio no puede ser considerado hombre"). Por último, en su Quinto Libro cita al libre albedrío y a la razón como potencias esenciales del hombre, distinguiéndolo de las demás criaturas; y se "llegará al extremo de la esclavitud cuando, entregados a los vicios, pierdan la propiedad de la razón, que es su sello característico." Todos estos aspectos son los que aparecen explicitados en las comedias humanísticas, ya que los jóvenes

galanes pierden su razón y libre albedrío al dar rienda suelta a sus pasiones amorosas, enlazando así con la filosofía moral.

En los penitenciales, el comportamiento amoroso y sexual viene descrito normalmente bajo los epígrafes de: "uniones ilícitas," "lujuria," "fornicación" o "fornicación y adulterio," etc. Estas relaciones amorosas se refieren tanto a los casados como a los solteros. Por ejemplo, S. Jerónimo calificaba como adúlteros a los esposos que "aman demasiado ardientemente a sus mujeres," citando al moralista pagano Sextus: "Unde Sextus in sententiis: Adulter es, inquit, in suam uxorem amator ardentior. In aliena quippe uxore omnis amor turpis est, in sua nimius" (En relación a la esposa de otro todo amor es vergonzoso; en relación a la suya, el amor excesivo).⁹ Aquí S. Jerónimo sigue la filosofía de los estoicos. Se acepta la actividad sexual siempre y cuando sea beneficiosa a la sociedad, pero hay que regular dicha pasión mediante reglas precisas. Los cristianos definieron "obra conyugal" al comercio sexual que observaba estas reglas, y "fornicación" y "adulterio" todo aquello que las trasgredía. A la "obra conyugal" se le atribuye la intención procreativa; a la fornicación y adulterio el amor, la pasión, la búsqueda del placer.¹⁰

Argumentando contra el concubinato, santo Tomás escribía: "Aquél que usa de la cópula para el placer que va junto al acto, no haciendo referencia a la intención de procrear, actúa contra natura" (*Comentario sobre las sentencias*, 4.33.1.3). En su libro *De malo*, 15, 2, obj. 14, indica que todo acto lujurioso es pecado mortal porque no conlleva a la generación y a la educación de la prole. Para el autor de la *Summa*, el acto de lujuria no es injurioso al niño en potencia no creado al derrochar el semen, sino a la especie humana en general, cuya conservación se ve amenazada: "La emisión desordenada del semen es contraria al bien de la naturaleza, que es la conservación de la especie" (*De malo*, 3, 122). De ahí se pasa a que toda relación extraconyugal, sea biológicamente fértil o estéril, es un desorden en la emisión del semen, una injuria hecha a la especie humana, y por consiguiente a la Naturaleza y a Dios. Por el mero

⁹ *Contra Joviniano*, 1, 49, en *Patrologia Latina*, XXIII, 280-281.

¹⁰ Ver Jean-Louis Fladrin, *Un temps pour embrasser. Aux origines de la morale sexuelle occidentale (VI-XI siècle)*, París: Seuil, 1983.

hecho que la relación sexual se busque fuera del matrimonio, tiene el placer como fin y por tanto pervierte el orden de la naturaleza.¹¹

Pero ¿cuál es ese amor tan desmesurado que denuncian todos los teólogos y predicadores? Santo Tomás, San Buenaventura, Gerson, San Bernardo, etc., piensan que es aquél que hace olvidar al hombre el verdadero amor el de Dios. Por tanto se están reflriendo a la pasión amorosa en general, y no como se podría suponer a la depravación sexual. Incluso podríamos decir que puede ser definido como aquel pecado mortal que se comete al preferir el fin temporal y el placer terrenal a la felicidad en mayúsculas mediante la unión eterna con Dios. Es el amor-pasión que empezaba a asimilarse en la literatura con la cortesía.

Todos estos textos de los Santos Padres y teólogos se reproducen y se comentan durante los siglos XII, XIII y XIV, siendo San Agustín, San Jerónimo, Santo Tomás y Boecio los autores más comentados e imitados por los humanistas italianos y los preferidos por los españoles de fines del Cuatrocientos y principios del Quinientos. También se manejaron profusamente las *Sentencias* de Pedro Lombardo y los *Comentarios a las Sentencias* de Santo Tomás, puesto que eran textos de obligada enseñanza universitaria junto con las reglas canónicas. Pero sobre todo serán los penitenciales los textos básicos para marcar la normativa de comportamiento del buen cristiano; textos que irán modificándose progresivamente en los manuales de confesores, las decretales y sínodos obispaes.

Esta preocupación por las normas morales de comportamiento del buen cristiano aparece por ejemplo, en el *Libro Sinodal de 1410*, realizado por el obispo Fr. Gonzalo de Alba, cuando el propio religioso comenta que: "queriendo e amando la salud de las animas de los clerigos, e por les mostrar carrera que rijan bien a sy e a los pueblos que les son encomendados, mandamos fazer una hordenança para ellos, porque sepan dar los sacramentos a sus subditos, e gobernar sus pueblos e a sy

¹¹ Pero este gasto o derroche del semen puede darse también en el interior del matrimonio, y todos los teólogos insisten sobre este hecho. Unos consideran pecado mortal la búsqueda del placer en las relaciones matrimoniales (San Raymundo, *Summa*, 4.2.8; San Bernardo de Siena, *Sermones seráficos*, 19.3). Otros ven un pecado venial (Santo Tomás, San Buenaventura, Jean Gerson, etc.). Todos, sin embargo, remiten o citan a San Jerónimo, para quien el amor demasiado apasionado con su mujer los convierte en adúlteros. Citas que se mantendrán en el siglo XVI, insistiendo que el amor con la mujer debe ser contenido, si no convierten a su propia esposa en prostituta.

en la manera que deven de derecho (...)." Libro del que se hizo una copia para cada iglesia a costa de la fabrica. Este libro sinodal utiliza como fuente las *Sentencias* de Pedro Lombardo, los *Comentarios a las Sentencias* y la *Summa theologica* de Santo Tomás, la *Summa* de S. Raimundo de Peñafort, la *Summa aurea* de Enrique de Segusio y el *Libro de las confesiones* de Martín Pérez.¹²

Comentaremos inicialmente la parte del libro que corresponde al sexto mandamiento, tema central de las comedias: "Açerca del pecado de la luxuria preguntale si cometio forniçio simple, la qual es quando seglar soltero conoçe soltera que nin es virgen (p. 216) nin religiosa. Si cometio estupro, que es deflorar virgen i cometio adulterio, que es conoçer casada o ser conoçida de casado. Item, si cometio inçesto, que es dormir con parienta afine, carnal o espiritual, la qual se estiende a las afijadas e a las religiosas, maguer que conoçer religiosa o religioso es sacrilegio, por quanto se ofreçieron a Dios por voto de continençia, e eso mesmo entendemos de los clerigos de ordenes sacras. Item, demande de si cometio este pecado en lugar sagrado o non sagrado; item, en dias de festa o en tiempo de ayuno, o si cometio con una o con muchas, o si una vegada o muchas. Preguntele, otrosi, de las çircunçanças que pueden agraviar este pecado (...). Otrosi, preguntele si fablo con mugeres a fin de pecar con ellas, o si alguna conçito a pecado, o si fue a la iglesia o a las pedricaçiones por ver las mugeres o el paresçer dellas. Item, si comio letuarios o espeçias calientes o otras cosas semejantes, por que podiese mas pecar."

Lo primero que resalta es que la mayoría de las comedias humanísticas y las primitivas representables ponen en acción un pecado de estupro, al presentarnos una relación amorosa ilegal (fuera del matrimonio) con una doncella joven y virgen (Melibea, Cantaflua, Florinda, etc.). Estupro que era considerado en los penitenciales como uno de los pecados más graves, siendo necesario para su absolución la confesión ante el obispo. Las penas iban desde los diez años de ayuno o excomunión durante quince años hasta la prohibición de casarse o tener actividades sexuales (si ya estaba casado) de por vida. La otra variación de la comedia, sobre todo la comedia latina o la humanística en latín (y de la *Comedia Serafina* en vulgar y otras muchas italianas), presenta un

¹² Ver *Synodicum Hispanum*, dir. de Antonio García y García, vol. IV: Ciudad Rodrigo, Salamanca y Zamora, Madrid: BAC, 1987; y del mismo autor, "La canonística ibérica medieval posterior al Decreto de Graciano," en *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España*, Salamanca, 1976, vol. V:382 y ss.

caso de adulterio, pecado menor comparado con el estupro, pero con penas que oscilaban entre 3 y 5 años de ayuno y penitencia.

Se resalta en estas comedias la contravención a las normas cristianas realizadas por aquellos enamorados cuya única satisfacción es la del goce carnal, llegando muchas veces a caer en la herejía, al confundir el Sumo Bien o la felicidad con la posesión física de la amada, cayendo así en la idolatría y por tanto contraviniendo el primer Mandamiento de la ley divina, como dirá el *Libro Sinodal*: "Otrosi, preguntele si cayo en pecado de eregia, dudando en las cosas de la fe o sintiendo mal o aviendo opinion mala en ella, o contra los sacramentos de la Iglesia, (...). Item, si cometio ydolatria. Ca estas cosas son contra el primero mandamiento de la Ley." Además, estos jóvenes galanes, no se contentan, como harán la mayoría de sus criados, en cometer el "fornicio simple," que es cuando "seglar soltero conosco soltera que nin es virgen ni religiosa," para satisfacer sus necesidades sexuales; el galán necesita conquistar lo inexpugnable, lo dificultoso, lo inalcanzable por la mayoría de los mortales, de ahí su mayor caída.

Pero el obispo Gonzalo de Alba añade que en la confesión se debe preguntar, además, las circunstancias del pecado: "Devedes a saber que non tan solamente los pecados son de confesar quanto a la sustancia dellos, mas aun quanto a las çircunstanças, e mayormente aquellas que agravian el pecado. E puesto que en todos los pecados ayan çiertas çircunstanças, asi commo en el furto furtar del lugar sagrado o non sagrado, o en la gula comer mucho o comer golosamente, e asi de otras, enpero por quanto en el pecado de la luxuria son mas, por tanto açerca del deve guardar el confesor las çircunstanças, las quales se contienen en este verso: 'Quis, quid, ubi, per quos, quotiens, cur, quomodo, quando: Quilibet obseruet, anime medicamina dando.'

Quis, convien a saber si el pecador es mançebo o viejo, onbre o muger, noble o villano, libre o siervo, persona simple o puesta en dignidad o en ofiço, sano o enfermo, *sabidor o simple*, soltero o casado, seglar o caustral, clerigo o lego, ca, segund dize sant Agostin, 'tanto mal faz en el clerigo el mal pensamiento, commo en el lego la obra.' Item, si es pariente o estranno; item, christiano o judio o pagano o erege, o otras cosas semejables.

Quid: Si cometio adulterio o fornicacion o homeçidio o otro pecado. Item, si el pecado que cometio, si es publico o ascondido, ca mas peca el que peca publicamente que el que es ascondido, ca el que peca publicamente, con su mal enxienplo muchos escandalisa e corronpe. (p. 222)

Item, si el pecado es muy grave, o pequenno o medianero. Item, si es viejo o nuevo.

Vbi: Si cometio pecado en lugar sagrado o fuera. Item, si en casa del sennor a que avia ser leal o fuera.

Per quos: Si puso medianeros o alcayuetes, ca todos los tales son culpados en el pecado, e el es atenido por los pecados de todos ellos. Item, *per quos* convien a saber, por quales, o con quales o contra quales; si levo algunos mançebos a pecar a la puteria, o si pago por ellos, o a otros pecados, ca le deviera de abastar los sus pecados propios.

Quotiens: Deve el pecador, si lo sabe, dezir quantas vezes cayo en el pecado, e el confesor de preguntar gelo, e non tan solamente del numero de los pecados, mas aun de las vezes en que cayo en un pecado, e del numero de las personas con que peco, quantas palabras le dixo, e quantas vegadas, de denuesto o enjurias o blasfemias, ca, segund dize sant Agostin, la llaga doblada peor es de sanar.

Cur: Convien a saber que entençion lo movio; si fue tentado o si procuro el la tentaçion, asi commo muchos malos fazen, los quales toman bocados o espeçias o beven vino fuerte para conçitar la tentaçion, o faziendo violençia en su cuerpo por que sean mas fuertes en la obra del pecado; item, si peco de su grado o costringido, e el costringimiento si fue con condiçion o asulutamente; item, si por pobreza, o en juego o con entençion de enpeçer.

Quomodo: En que manera peco, faziendo o padeçiendo, lo qual mejor se sabe por obra que por palabra.

Quando: Si en tiempo santo, asi commo en las festas e en las Quaresmas e en los dias de ayuno, o en otros dias. Item, si ante que cunpliese la penitençia o despues, ca mayor pecado seria ante que despues.

Sean avisados los confesores que destos pecados amonesten a sus pueblos que se guarden asi commo de la muerte e mas, ca la muerte mata el cuerpo, e estos pecados matan la anima e el cuerpo."

Podríamos decir, que la comedia primitiva nos presenta a unos amadores que transgreden casi todos los preceptos y cánones religiosos, continuando así la sátira y corrección de costumbres que había iniciado la comedia elegiaca y humanística. El enamorado no sólo suele cometer el estupro o el adulterio, sino que además lo realiza con todos los agravantes de los penitenciales: a) son cultos y han tenido una educación esmerada (Calisto, Berinto, etc.), con lo que no pueden argumentar desconocimiento de causa, como los simples del primitivo teatro, cuyo comportamiento está justificado por su escasa razón, moviéndose tan sólo por los sentidos corporales, como los brutos animales; b) el pecado cometido suele ser público, delante de sus criados, amigos, damas de compañía, etc.; c) en muchas de las comedias, dicho pecado se realiza en

la iglesia, o ermita (caso de la *Comedia Thebayda*), es decir dentro de un lugar sagrado (posiblemente en la primitiva *Celestina* el primer encuentro entre los enamorados se dé en la iglesia);¹³ d) para la consecución de la amada todos los enamorados utilizan medianeros o alcahuetas, "ca todos los tales son culpados en el pecado, e él es atenuado por los pecados de todos ellos"; e) una vez conseguida a la amada, se insite en la repetición del mismo pecado, "ca, segund dize sant Agostin, la llaga doblada peor es de sanar," y lo mismo ocurre con las damas, las cuales una vez han probado el placer difícilmente se pueden apartar de él.

Se pinta al perfecto antihéroe, al peor de los "peores," a aquél que contraviene todas las normas conscientemente, aquél que rompe con los preceptos establecidos bajo una aparente impunidad. Al peor de todos no, porque en España desaparece prácticamente la tradición medieval de la comedia humanística y de muchas narrativas breves de poner en escena el peor de todos los pecados sexuales, el sodomítico o pecado nefando (caso del *Janus sacerdos*, *De Cavichiolo*, *De Falso Hypocrita* ...), pecado no mencionado ya en el *Libro sinodal* de 1410 y en la mayoría de los penitenciales posteriores. Sin embargo, se mantiene la tradición de la utilización de hechiceras, conjuros, etc., caso de la propia *Celestina* y parte de sus imitaciones,¹⁴ pecado igualmente grave y duramente castigado en los penitenciales, incluso con la excomunión de por vida.

Se me podría argüir que algunas de las comedias primitivas terminan en matrimonio, bien sea secreto o público, y por tanto la ejemplaridad negativa sería cuestionable. Efectivamente, muchas comedias finalizan en matrimonio, pero no por ello los personajes están exentos de culpa. Para los moralistas, y anteriormente para los Santos Padres, la intemperancia sexual, o lo que es lo mismo la lujuria, constituye no sólo un pecado, sino un vicio desde el punto de vista de

¹³ Martín de Riquer en su artículo "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*," en *Revista de Filología Española* 41 (1957): 378-388, cree que este primer acto no transcurre en el huerto de Melibea, sino en una Iglesia, con lo que coincidiría con el planteamiento de la *Thebayda* de que los enamorados, además de volverse como "brutos arnadores" o como los rufianes o alcahuetas, utilizan los lugares sagrados para sus entrevistas amorosas. Un nuevo elemento más de estas *reprobatio amoris*, como confirmación de la herejía amorosa.

¹⁴Incluso en la comedia urbana de la primera mitad del XVI, como en el *Auto de Clarindo*.

la naturaleza, puesto que el deseo de procrear se ve contrariado.¹⁵ Es decir, el acto sexual en sí es visto como algo negativo si no se tiene en mente la finalidad procreativa, y ésta sólo se puede dar desde el sacramento del matrimonio. El amor-pasión que define a los enamorados de la comedia jamás tiene presente el fin último del acto sexual, caracterizándose dicho amor por una pasión excesiva fuera de razón, condenada, como hemos visto supra, por todos los teólogos del cristianismo. Podríamos resumir la postura de la Iglesia a través de S. Jerónimo, quien insiste en que el *amor*, definido como pasión, siempre corresponde a la "fornicación" o al "adulterio," aun cuando sea entre amantes casados sacramentalmente, puesto que conlleva la búsqueda del placer y no de la procreación.

También "la palabra *comoedia* fue puesta en relación ya por Diomedes (siglo IV), etimológicamente, con el vocablo *comedere*. Y así surgen definiciones como las siguientes: "carmina quæ in conuiuiis canuntur"; "carmen aptum comestioni" ... y apenas si falta en una pieza teatral de carácter pastoril."¹⁶ Es el otro vicio o pecado extensamente narrado en la comedia humanística latina, así como en las églogas pastoriles y el primitivo teatro religioso. De este vicio se nutre, por ejemplo, toda la *Egloga representada la mesina noche de Antruejo o Carnestollendas* de Juan del Encina.

La gula estaba estrechamente relacionada con la lujuria, de ahí que siempre se interrelacionaran y aparecieran conjuntamente en las comedias, sobre todo en los personajes de condición social más baja. S. Agustín lo explica así: "Porque el primer Adán, establecido en el paraíso, perdió la gloria de la inmortalidad por la intemperancia de la gula (Génesis, III, 17); por ello Cristo, segundo Adán, restauró esa misma inmortalidad por la abstinencia. Y porque había caído en un pecado mortal, aquel que, contra el mandamiento divino, había probado del árbol prohibido, por ello, ahora, el que ayuna según el mandamiento del Señor merece, en toda justicia, la vida. El Salvador, en efecto, ha llevado a cabo esto para que por la misma vía por la cual las faltas fueron introducidas, sean purgadas: el hombre, porque pecó comiendo, debe corregirse con la abstinencia (...) Adán, en efecto, no conoció a Eva mas que después de la aparición de su intemperancia. Mientras en ellos duró

¹⁵ Ver San Alberto Magno, *Super Ethica*, lib. III, lectio XIII, y Santo Tomás en su *De malo*, 15, 2.

¹⁶ Ver Rainer Hess, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (Siglos XV y XVI)*, Madrid: Gredos, 1976, p. 54 y nota.

la sobriedad, la virginidad en ellos quedó intacta; mientras se abstuvieron de la comida prohibida, se abstuvieron de los pecados contra el pudor. El hambre es amiga de la virginidad y enemiga del libertinaje; la saciedad, por el contrario, disipa la castidad y alimenta la atracción sexual." Posteriormente, S. Agustín comenta el ayuno de Cristo en el desierto: "El Señor realizó esto como un segundo Adán: lo que el primer hombre había perdido comiendo, él lo recobra ayunando, y conserva en el desierto la ley de la abstinencia dada en el paraíso (...) Adán, expulsado del paraíso, sufrió en el desierto inculto del mundo. En el desierto, pues, fue primeramente rechazada la salud del hombre, allí donde falta el alimento, donde faltan las delicias y donde falta también la mujer, causa de todos los males. (...) El desierto es pues conveniente a la salud, donde no hay Eva que persuada, donde no hay mujer que engatuse. Mirad qué cosa más admirable: en el paraíso, el diablo lucha con Adán y en el desierto lucha con Cristo; en todos sitios levanta trampas y engaños al hombre... pero allí donde encuentra una mujer, sale vencedor; donde no encuentra mujer, se retira vencido" (S. Agustín, *Sermón CXLVII, in Quadragesima VIII* en Migne, *PL.*, XXXIX, 2031).

En el siglo V, Isidoro de Sevilla se basa en el ayuno como remedio para los incontinentes: "Cristo (...) a dicho por su Apóstol: 'Es bueno no comer carne y no beber vino.'" Y también: 'Quien sea débil, que coma legumbres' (Romanos XIV). No es porque la carne sea mala y prohibida por eso, sino porque los alimentos carnosos engendran la lujuria de la carne: son en efecto calientes y alimentan todos los vicios (...) El pescado podemos comerlo porque el Señor lo admitió después de la resurrección (Juan XXI)" (S. Isidoro, *De Ecclesiasticis Officiis*, lib. II, cap. XLV en Migne, *P.L.*, LXXXIII, 778).

En el *Libro sinodal*, se dice: "27. *Del pecado de la gula*: Acerca de la gula demandaras si codiçio comer desordenadamente. Item, si fue enbriago algunas vezes o si acostunbro de enbriagarse, ca entuence seria mas grave pecado. Item, si comio o bevio sin neçesidat, fasta que non podiese mas. Item, preguntete si quebranto los ayunos de la Egleſia sin neçesidat, o los ayunos acostunbrados o los ayunos que le fueron dados en penitençia, con golosina. Item, si reçebio el Cuerpo de Dios non estando ayuno, o los otros sacramentos de la Egleſia, siendo sano e rezio e non estando en peligro ninguno; si en los dias de ayuno comio ante de la nona, e si en los domingos o en las festas comio ante que oyese misa, podiendola oyr. Si conbido alguno o tomo espeçias o letuarios, non por razon de melezina, mas por beber mas o por que el vino le sopiese mejor. Item, si fizo costa con conbido a los ricos e non a los pobres. Item, si trabajo por comer viandas delicadas o bien aparejadas."

Esta será la actitud de la mayoría de los criados de la primitiva comedia, pero sobre todo de los más marginales: rufianes, prostitutas, alcahuetas, etc., cuya máxima aspiración es comer y beber sin moderación, llegando en muchas de las comedias a tener más importancia este pecado que el amoroso, o creándose escenas casi independientes de la acción principal con este motivo. También será el pecado o vicio más mostrado en el teatro religioso primitivo, pasando posteriormente a configurar personajes de la tradición pastoril, siendo los rústicos, pastores y bobos los encargados de mostrarnos esta forma de comicidad.

Por tanto, las primitivas comedias, al anunciarnos en los prólogos su intención moralizante como correctoras de costumbres, cumplen su finalidad al ponernos en escena unos personajes prototípicos de diferentes pecados capitales, verdaderos antihéroes de la moral imperante, como espejo de la vida. Los humanistas, defensores de la concepción estoica de que el bien supremo del hombre consistía en la sola virtud y para que se diera la virtud era preciso erradicar completamente todas las pasiones, utilizaron la comedia para mostrarnos a unos personajes dominados por las pasiones de los sentidos como modelos negativos. Es en el interior de este círculo culto y universitario, al cual se incorporará posteriormente la gran nobleza europea, donde adquiere verdadero sentido esta concepción ridícula o casi satírica del amor sexual y de la gula desordenada. Es en este universo (preocupado por la transcendencia y por dar sentido al cristianismo mediante sus tratados sobre la felicidad o el bien supremo, con continuas disertaciones acerca de las virtudes, poder de la fortuna, etc.),¹⁷ donde toma cuerpo y se desarrolla un amor completamente sexualizado, como antimodelo del hombre que aspira al dominio de sí mismo, presentándonos a aquéllos que se dejan atrapar en la más vieja telaraña de la humanidad, la de Cupido.

Lo hasta aquí expuesto no implica que estos dos vicios sean los únicos que aparezcan descritos en la comedia primitiva; los otros también fueron mostrados y configurados en personajes prototípicos (rufianes y algunos rústicos mediante la soberbia; mercaderes y criados por la avaricia; etc.). Sin embargo, el tema central de la comedia continuó siendo el de los *amores* pecaminosos entre jóvenes incontinentes y la gula entre la gente baja, como definían las preceptivas imperantes en el momento.

¹⁷ Paul Oskar Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid: Taurus, 1986, p. 31. [Título original: *Renaissance Thought II*, Princeton: Princeton UP, 1965.]

Los humanistas, en su afán de imitar la vida, escogen personajes jóvenes y cultos (en los que la pasión está más enraizada -como decía Aristóteles en su *Retórica*), como antihéroes. Pero para la configuración caricaturesca bien pudieron basarse en los penitenciales, los decretales y libros sinodales, como el que hemos expuesto aquí, acumulando así en uno o varios tipos sociales todos los pecados (sobre todo los referidos a la sexualidad), mostrándonos a los "peores", a los que no debemos imitar.

En épocas algo posteriores, hacia mitad de siglo, como sagazmente ha intuido Teresa Ferrer, la postura de la Iglesia cambió e "incluso aunque se corrijan los defectos en que habían incurrido los personajes de *La Celestina* (así en la *Comedia Vidriana* de Jaime de Huete), lo que debía quedar en el público o en el lector asiduo de piezas teatrales era más el cuadro de costumbres que la finalidad moral. En este sentido es significativa la postura de Vives que se debate entre la aprobación de *La Celestina*, dando el castigo final de los amantes (en su *De ratione dicendi*), y su condena (en su *Institutio feminæ christianæ*)(...)."18 Aspecto que ya se podía vislumbrar en el *Libro sinodal de 1410*, cuando el obispo Gonzalo de Alba sugiere: "lo terçero, que de los pecados carnales non pregunte nin deçenda a las particulares çircunstanças; que a tales pecados commo estos, mientras mas espeçialmente deçendier a fablar dellos, tanto más la codiçia carnal se ençiende, por quanto son deletables, segund dize Aristotiles," postura procedente de Santo Tomás, en su *Comentario de las Sentencias*, libr. 4, d. 19. Actitud que triunfará, sobre todo, en el Concilio de Trento, al prohibir la exposición de modelos negativos sobre la sexualidad, puesto que podría despertar el deseo e incitar a un pecado desconocido, como intuía también el obispo Gonzalo de Alba: "E de las espeçias deste pecado [se trata del pecado contra natura] non queremos escrevir, e aconsejamos que non se revelen, mas que preguntele muy cautelosamente, en manera que si el pecador las non sabe, que las non deprenda (...)," y de ahí la desaparición del pecado sodomítico y otros contra natura de la comedia hispánica.

Tanto el obispo Gonzalo de Alba como un siglo después Luis Vives tuvieron actitudes aparentemente contradictorias; el primero de ellos ve la necesidad de preguntar exhaustivamente en la confesión los motivos, causas y circunstancias del pecado para cuantificar la pena, pero al mismo tiempo reconoce que el descender a detalles demasiado concretos puede ser fuente asimismo de incitación a nuevas maneras desconocidas de pecar; para el humanista valenciano, la primitiva comedia (en concreto la *Celestina*) es una reprobación amorosa y por

¹⁸ Ferrer, "El erotismo," p. 66 (véase nota 7).

tanto se acepta su moralidad, pero también ve los peligros que puede ocasionar al lector/espectador no advertido la incitación e imitación de sus protagonistas. Esta postura ambivalente de la Iglesia y de los moralistas continuó fluctuante hasta el Concilio de Trento, donde se tomó partido por la segunda de las posturas.



Celestina scuttling along the street. Illustration by Dodie Masterman. London: Folio Society, 1973



Cover art by Chico Prats. Barcelona: Maucci, 1961.

ALLUSIONS TO THE *CELESTINA* IN WORKS
WRITTEN OR PUBLISHED IN FRANCE UP TO 1644

Denis Drysdall
University of Waikato, New Zealand

The first writer to name the *Celestina* in another work was the Savoyard lawyer Giovanni Nevizzano, in his *Silva nuptialis ...* (Asti: Francesco de Silva, 1518). This was reprinted in Paris by Jean Kerver in 1521.¹ On fo xxvii r_v against a marginal note, "Sola virginitas nequit reddi," we read:

Propterea Apuleius in magia dicebat quod quidcunque in dotem acciperis: potes cum libuerit reddere sola virginitas reddi nequit sola apud maritum ex rebus dotalibus permanet. Est verum secundum aliquos quod virgines magis appetunt coitum quam coniugatæ: quare dulcius putant quod numquam expertæ sunt. Et tamen postea comperiunt eam voluptatem esse: sicut sunt ceteræ huius mundi quæ momento vix durant: et eas pænitet sceleris comissi: et de earum digitis et aliis fædissimis spurcitiis: late Philelfus decade iiii satira ii incipiente O pueri. Ideo felix tibi si illa quam credis virginem non fecerit nisi unum spurium: rosarium Busti prima parte sermone xxiiii littera n. Et nota quia ille erat ordinis minorum de observantia ad quem verisimiliter concurrebant puellæ ad confitendum. Ideo debebat scire cur ita

¹ There are copies of the 1518 edition in the Biblioteca reale, Turin (E 52[4]), and in the Biblioteca Apostolica Vaticana. A copy of the 1521 reprint is in the British Library, G.16433.

diceret quia medicaminibus sciunt restringere instrumentum suum: prout de domina Caracosa quam refert Præpositinus in capitulo consultatio de frigidis et maleficiatis² quæ ut placeret marito tantum se restrinxit quod nec ipse nec alius potuit amplius eam cognoscere: de qua arte vide in Enea muliebri capitulo ii charta x et in tragicomedia Celestinæ latissime.

In the Lyon 1524 edition this paragraph was redistributed so that the allusion to the *Celestina* appears under the heading "Virgines quare plus appetere dicuntur coitum quam viduæ," and the paragraph begins at "Est verum secundum aliquos ..." This and all subsequent editions (of which six were printed in Lyon), considerably expanded and divided into six books, contain no less than twelve more allusions. The following is the text of Lyon, 1540:

Et dicit ipse [philosophus, ie. Aristotle] in prædicamento quod dubitare de singulis non est inutile refert ... Hadrianus VI papa noster in quodlibetis quæstione vi columna penultima & Sempronius apud celestinam capitulo i quod sol reverberatus fortius calefacit & clavus reперсussus fortius stringit. (fo iv r°)

[In a paragraph headed "Omnis mulier mala"] Plura videre potes de istis in locis allegatis supra in primis verbis conclusionis. Et ultra ibi adducta vide late comicos et satyricos etiam præsertim. de quibus in capitulo satyra secunda distinctione Carmelitanum in bucolicis egloga iiiii. Merlinum cocaium macaronices libri iiiii ante finem. bibliam auream capitulo xvi de falaciis mulierum Platinam contra amores carta penultima et finali. Rosarium busti libro ii sermone xxviii ii parte litera d. Claudius super lu[cam?]. tractatu v super ii caput circa principium. Et tu hispane sempronium apud celestinam capitulo i. (fo xxxiii v°)

(fo lxiii v°: the passage from 1521)

Propterea plura requiruntur ut mulier possit dici pulchra vide codrum sermone ii charta iiiii. Anterota fregosii circa finem ubi ponunt etiam veram mensuram pulchritudinis aliquid Calistus in Celestina capitulo i. (fo lxxviii v°)

Immo quandoque adsunt mariti odientes pulchram uxorem et ardentem amore alicuius meretricis deformis: et cum illius

² Sic in 1540; in 1521 "malefici."

deformitas eis obiicitur: respondent eam non vides oculis meis. Frater Bernard[inus], i parte rosarii sermone xxiii litera e. Lancelot in lege cum. Servus. §. scio. ff. [ie. the *Digest*] de lege j. sed sempronius apud celestinam dicebat in capitulo [i] cum oculis s[cilicet] speculi ignei. quod parvum facit videri magnum. (fo lxxix v°)

... facit celestina actu iiii incipiente adeso circa medium ubi de avaritia divitum actu xii post medium. (fo cxi v°)

Licet præmittant honesta & dulcia verba etenim non omnis qui dicit pax vobis quasi columba est audiendus ... Et celestina semper incedebat cum mantello beghinarum & longa filzia paternostrorum: & plebanus Arlottus in penultimo quinterno faceciarum postquam dixit a furore rusticorum: conscientia sacerdotum: disputatione medicorum: cetera notariorum / libera me domine subiicit & ab audie[n]te duas missas omni mane / et a iurante per conscientiam meam prout semper faciebat celestina & omnino corrumpunt bonos mores colloquia mala. (fo cxxxi v° - cxxxii r°)

... plura tradit celestina in laudem vini. Actuum ix incipiente porta. (fo cxlvi r° - v°)

... licet senectus multa habeat mala de quibus celestina Actu iiii incipiente adesso. (fo cl v°)

Et quid inde si artibus volunt suam pulchritudinem conservare postquam velati defectus quandoque producant effectus. Baldus in repe[rtorio?] lex emilius ff. [*Digest*] de minor[ibus] columna v facit Celestina circa finem vi actus ... (fo cliii v°)

Nobilis præsumitur liberalis quare avaricia homines facit odiosos largitas claros ... Et Marcus varro inquit semel dedit qui rogatus: bis qui non rogatus. late celestina in principio secundi actus incipiente fratelli. (fo clvii v°)

Plura hincinde potes colligere in ovidio de tristibus libro iii sub rubrica ad amicum ut magnorum virorum consuetudinem fugiat celestina. Actu ix incipiente porta post medium. (fo clxix r°)

Henricus Cornelius Agrippa strongly condemned the work for its potentially evil effects. His *De incertitudine et vanitate omnium Scientiarum et artium* ... was written in 1526; it was first printed at Antwerp (Io.

Grapheus) in 1530, and then in Paris (Io. Petrus) in 1531. The following is from the first edition, ch. 64:

Superiorem tamen istis [Poetis et Rhetoribus] locum possident Historici, illi præcipue qui amatorias illas Historias contexuerunt Lancelloti, Tristamii [sic], Eurialis, Pelegrini, Calisti et similium in quibus fornicationi et adulteriis a teneris annis puellæ instituuntur et assuescunt, necque vero machina quævis ad opugnandum cum matronarum pudicitiam tum virginum ac viduarum castimoniam validior quam lectio lascivæ Historiæ, nulla tam bonæ indolis fœmina, quæ hac ipsa non corrumpatur, mirum quam putarim si aliqua reperitur aut mulier aut puella tam exactæ castitatis sive pudicitiae quæ ex eiusmodo lectionibus et historiis peregrina libidine non sæpe ad furorem usque accendatur. (fo Zv^o)

Two pages later among examples of go-betweens who used magic:

Et apud Horatium Canidia, apud Apuleium Pamphile maleficæ suos amatores astringunt, et in Calisti tragicacomœdia [sic] Celestina lena Melibeam puellam accendit. Accendunt iis etiam veneficia et philtra amatoria pocula, sed admodum periculosa, ut pro amore nonnunquam mortem aut aut gravem aliquem morbum inducant. (fo Z2 v^o – Z3 r^o)³

Agrippa was the victim of a chance irony, for the Sorbonne condemned his treatise, "publice exurendum," on the very day (2 March 1531) it passed the *Celestina* without comment:

"DETERMINATIO FACULTATIS THEOLOGICÆ SCOLÆ PARISIENSIS QUORUNDAM LIBELLORUM, AD EAM UT DE EIS SUUM FERRET IUDICIUM TRANSMISSORUM..."
... et de alio [libro] qui dicitur, la Celestine, qui etiam inveni dicuntur apud Ioannem de Saint Denys, nihil diximus.⁴

³ The first of Agrippa's allusions was omitted by Henri de Mayerne Turquet when he translated the work into French (Paris: J. Durand, 1582), but the second was retained (p. 292).

⁴ In Duplessis d'Argentré, *Collectio iudiciorum de novis erroribus* (Paris: A. Cailleau, 1728), II, 85. The index gives the date: "Anno 1530 [ie. 1531], die 2 Mart."

Antoine du Saix, abbot of the order of St Anthony at Bourg-en-Bresse,⁵ in *Lesperon de discipline* ... (Lyon [?], S.Gryphius [?], 1532), likewise sees no harm in the work and others like it, but accords it no esteem and is more concerned to ensure the good standing of those who publish legal works:

J'estimerois que ignorants n'eussent loy
 Que d'imprimer le compte Meleusine,
 Ou Taillevent le maistre de cuisine
 Le grand Albert quant aux secrets des femmes,
 Matheolus, vray advocat des dames,
 Vente d'amours, la guerre des grenoilles,
 Les droiz nouveaulx, le livre des Quenoilles,
 Le Testament maistre François Villon,
 Jehan de Paris, Goddefroy de Billon,
 Artus le Preux ou Fierabras le Quin,
 Tous les vaillantz et Bertrand du Clecquin,
 La Maguelonne et Pierre de Provence,
 Le Peregrin pour fraîche souvenance,
 Ou Scelestine et le Perceforest,
 Roland, Maugis, Dardaine la Forest,
 Prison d'amours, addition et glose,
 Finablement le Roman de la Rose,
 Ce sont traictez qu'on ne doit estimer.
 Sçavantz ou non les peuvent imprimer.
 Mais à cella qui concerne la Loy
 Mettre on n'y doit que gens de bon alloy. (fo I ii v^o – iii r^o)

The Toulousain rhétoriqueur poet, Gratien du Pont, is a virulent anti-feminist for whom the *Celestina* is nothing more than ammunition in the "Querelle des femmes." In his *Controversses* [sic] *des Sexes Masculin et Femenin* (Toulouse: Jacques Colomies, 1534), he names the work in a table of those "par lesquelz est confermé le dire de Lautheur" (fo CCC iiiii r^o). On folios cxxv v^o – cxxvi v^o he has a versified list, under the heading "Les autheurs qui blasment les femmes, et en quel lieu," copied name for name from Nevizzano:⁶

⁵ The friend of Rabelais, who styles him "commandeur jambonnier."

⁶ Gerard J. Brault, who edited the first French translation of 1527 (Detroit: Wayne State UP, 1963), claims that "Sempronio's antifeministic tirades provide Gratien du Pont with fuel for his contribution to the Querelle des femmes" (p. 3). But since every point which Du Pont might be taking from Sempronio's tirade

Premierement : cez gentilz satyriques
 Qui de telz dictz : sont tresfort iuridiques
 Qui nommez sont : au lieu quau marge a [The margin is blank]
 Avec merlin : qui bien croyre debvez
 La bible dicte : doree en ses diffames
 Dans ce beau tiltre : des fallaces des femmes
 Platine aussy : et le bon obseruant
 Buste nommé : iuste, droict obseruant
 Claude aussy bien : au cinquiesme traicté
 Pareillement : beaucoulp en a traicté
 Sempronius : lespaignol aussy bien
 Vous en dira : quelque chose de bien ...

Clément Marot's allusion to theologians and their preposterous disputes seems to suggest that he did not approve of the Sorbonne's decision and that his quotation of the *Celestina* is maliciously ironical. His "ÉPIÎTRE DU COQ EN L'ÂNE ENVOYÉE À LYON JANET DE SANSAY EN POITOU" dates from 1535.⁷

Asçavoir mon si les bossus
 Seront tous droicts en l'aultre monde?
 Je le dy pource qu'on se fonde
 Trop sus Venus et sus les vins;
 Pourquoi je ne veulx qu'aux Devins
 Personne sa fiance mette.
 Or ça: le livre de Flammette,
 Formosum pastor, Celestine,
 Tout cela est bonne doctrine,
 Et n'y a rien de deffendu.

Nicolas de Troyes attempted, unsuccessfully, to introduce "celestin, celestine" into French as a common noun. He adapted material from acts I, II, VII and IX of the *Celestina* to make one of his collection of short

(Act 1) is also a common place of antifeminist discourse at the time, it would be unwise to assume direct borrowing. Du Pont may not in fact have read all the works whose names he so obviously takes from Nevizzano.

⁷ Ed Georges Guiffrey, *Les Œuvres de ...* (Paris: A. Quantin, 1881), III, 358-359, ll. 94-103. See Guiffrey's note, pp. 359-360, and the edition of C. A. Meyer (London: Athlone Press, 1962), p. 126, note 6.

stories, the *Grant parangon des nouvelles nouvelles* (1537).⁸ I3 1, 4s the figures of Calisto and Melibea completely, and makes it clear that his interest lies chiefly in the portrayal of life in the brothel.⁹ Towards the end, he inserts an episode concerning an unfaithful wife, Pasquiere, whose accommodating husband is described as a "bon Celestin." That this is indeed a masculine form of the name, used as an equivalent of "entremetteur" (go-between), is confirmed by another story, very similar in content to this episode, about one Jehan Hihou, who is four times described in the same way. In two other stories, the name is used as a common noun in the feminine form, five times in a story adapted from the *Quinze joies de mariage*, and once in a tale of a chambermaid, Jehanne, who acts as a go-between for her mistress.

[CÉLESTINE]¹⁰

Ainsi m'aide Dieu, mon enfent, dit Celestine, tu fais bien, car ton mary es[t] bon celestin, et congnois bien à ceste heure que tu es large et habandonnée. (Kasprzyck, p. 296, ll. 1280-1282)

[LE MARI ENTREMETTEUR]

Et si d'aventure tu m'as trouvé avec elle devisant et esbatent sans pencer en nul mal, pences tu que je vousisse faire comme toy qui en es droit celestin? (p. 135, ll. 101-104)

⁸ Only part of the original collection survived. It remained in manuscript until it was edited in part by Emile Mabille (Brussels, 1866-1869); this edition does not contain the tale adapted from the *Quinze joies de mariage*. A selection was published in a critical edition for the Société des Textes Français Modernes by Krystyna Kasprzyck (Paris: Didier, 1970), which places this and the *Celestina* story in an appendix, but does not contain the story of the chambermaid Jehanne.

⁹ Three other French authors make substantial borrowings from the *Celestina* in this period without mentioning the name. Herberay des Essarts uses elements of two speeches of Melibea and one of Calisto, from act XIV, for the seduction scene in his *Lisuart de Græce ou Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule* (Paris, 1545), a translation of Feliciano de Silva's *Séptimo Libro de Amadis*. Guillaume Bouchet, using the translation by Jacques de Lavardin, borrows Celestina's eulogy of wine (act IX), for the first of his *Serees* [Soirées] (Poitiers, 1584) entitled "Du Vin," and a speech of Areusa (act IX) for the fifth, entitled "Des nouvellement mariez et mariées." For Nicolas Baudouin, see below the note on Brantôme.

¹⁰ These stories have rather long "arguments" in lieu of titles. In all cases but the last I give, in brackets, the title attributed by the modern editor.

Tu as envoyé des presens au chanoine au nom de ta femme affin qu'il l'aymast mieux. Or congnois à ceste heure que tu en es celestin. (pp. 136-7, ll. 138-140)

Toy mesmes vent [sic] ta femme, puisque tu prens ces biens là, mais il ne s'en soucie pas car il se recompense sur elle. Regarde, homme de bien de celestin que tu congnois, quelz hostes te amena il à loger cheulx toy et les grant banquetz qui s'y faisoient! (p. 138, ll. 194-198)

... tu l'as invité, à gouter plusieurs foys avec toy, luy disant: "Mons. venés à deux heures et nous ferons bonne chere." Il n'y failloit pas, mais toy, tu n'y venois qu'i ne fust catre heures: et n'est ce pas sine d'un bon celestin et d'un homme qui ne veulx [sic] pas garder sa femme? (p.141, ll. 258-263)

[LES JOIES DU MARIAGE]

Or i avoit il une maistresse matrosne celestine, qui a tous propos la venoit veoir pour gaingner quelque robbe, cotte ou chaperon, pour la mener en quelque voyage. Cette femme cy celestine vous avoit une audace et une preeminence de president et à tous propos elle appelloit ceste dame sa cousine et commere. (p. 304, ll. 39-45)

Alors dit la celestine: "Certes mon compere, mon amy ..." (p. 305, ll. 64-65)

"Par ma foy, dit la celestine ..." (p. 305, l. 75)

Lors dit la celestine: "Certes, ma cousine ..." (p. 306, l. 91)

Lors le mary tire arriere sa commere la celestine ... (p. 306, l. 94)

[Story of the chambermaid Jehanne]

... Jehanne print ces six escus pour estre celestine de sa maistresse ... (Mabille, p. 278)

The masculine form of the term is also used once in Nicolas's table of contents, where one story is said to be by "le celestin du pont," a personage identified by Kasprzyck with archbishop Torvilliers, narrator of several other tales.¹¹ This story, no 1 of the *Cent nouvelles nouvelles*, is not reproduced by either editor.

In the sixteenth story of Bonaventure des Périers's *Nouvelles récréations et joyeux devis* (1558) the hero has Panurge's problem: he is contemplating marriage – and cuckoldry. The reading he has undertaken by way of preparation includes the *Celestina*.

¹¹ Kasprzyck, p. 5, l. 122 and p. 362.

Il ne se soucioit pas trop d'espouser femme, craignant ce maudit et commun mal de cocuage ... Et puis il avoit reduict en memoire et par escript les ruses plus singulières que les femmes inventent pour avoir leur plaisir. Il sçavoit les allées et venues que font les vieilles par les maisons, soubz ombre de porter du fil, de la toile, des ouvrages, des petits chiens ... et avec cela il avoit leu Boccace et Celestine. Et de tout cela deliberoit de se faire sage, faisant les desseins en soy-mesme: Je feray le meilleur devoir que je pourroy, pour ne porter point les cornes.¹²

Nicolas Edoard, publisher of a probably pirated edition of Joachim du Bellay's *Courtisane romaine* (Lyon, 1558), added a footnote to line 34:

Pucelage feint. Art de Celestine.

The following are the lines in question:

Bien tost apres je vins entre les mains
De deux ou trois gentilz-hommes Romains,
Desquelz je fus aussi vierge rendue,
Comme j'avoy pour vierge esté vendue:
De main en main je fus mise en avant
A cinq ou six, vierge comme devant. (ll. 31-36)¹³

This is the same poem as appears under the title "La Vieille Courtizane" in the Bonfons edition (1584?) of Jacques de Lavardin's translation of the *Celestina*, where the above lines are on fo Mm ii v^o.

The first French bibliographical work to cite the *Celestina* was the *Bibliothèque* of François Grudé de la Croix du Maine, published in 1584. The author speaks with admiration of Lavardin's *Histoire de Georges Castriot surnommé Scanderbeg*, but, on the subject of the *Celestina*, simply repeats information given by Lavardin and believes, wrongly, that his translation was the one published earlier in the century.

¹² Quoted from the Pléiade edition by Pierre Jourda in *Conteurs français du seizième siècle* (Paris: Gallimard, 1965), p. 407. In the original (p. 164 of the same anthology) the place here occupied by the names of Boccaccio and the *Celestina* was filled instead by those of "Matheolet," Juvenal, and the *Quinze Joyes de mariage*.

¹³ Joachim du Bellay, *Œuvres poétiques*, ed. H. Chamard (Paris: Hachette, 1923), V, 149-150.

Il a traduit d'Italien en François la Tragicomedie de Celestine, écrite premierement en langue Espagnole, imprimée l'an 1578, chez Gilles Robinot. Elle a été reveue par l'Auteur en la dernière Edition, car elle avoit été imprimée plus de trente ans auparavant.¹⁴

A second *Bibliothèque*, by Antoine du Verdier, the translator of Pedro Mexias, appeared in the following year. This writer records one of the later editions of the first translation as anonymous, placing it in a list of "Livres d'auteurs incertains":

Celestine, Tragicomedie, laquelle traicte des deceptions des serviteurs envers leurs Maistres, & des Maquerelles envers les Amoureux, imprimée à Paris, in-8°, par Oudin Petit, 1542.

He records the title of Jacques de Lavardin's translation under that name, but refers to an edition of 1578 by Guillaume Chaudière. This edition, mentioned with various errors by other bibliographies but long unauthenticated, proves on discovery to have been a shared enterprise with Gilles Robinot.¹⁵

La Celestine, Tragicomedie, composée en reprehension des fols amoureux, lesquels vaincus de leurs desordonnés appetits, invoquent leurs amies & en font un Dieu: aussi pour découvrir les tromperies des Maquerelles, & l'infidelité des mechans & traistres serviteurs, traduite de nouveau par Jacques de Lavardin, & imprimée à Paris, in-16 par Guillaume Chaudiere, 1578.¹⁶

Jean Dagoneau published under the pseudonym of the seigneur de Cholières several collections of satirical, and often antifeminist "contes" and verse. The allusion in his *Neuf Matinées* (Paris: Jean Richer,

¹⁴ Paris: Abel l'Angelier, 1584, pp. 190-191. The fact that La Croix du Maine knows only the 1578 edition of Lavardin's *Celestina* tends to support the assumption that the undated edition by Nicolas Bonfons dates from 1584 at the earliest. This would also accord with Robinot's privilege, which was for six years. This *Bibliothèque* and that of Du Verdier were re-edited together in 1772 by Rigoley de Juvigny. In that edition, this article is in vol. I, pp. 420-422.

¹⁵ A copy was found in the library of the Musée Condé, at Chantilly, XI. F. 56. See *Celestinesca* 5.2 (1981), 49-50.

¹⁶ Lyon: B. Honorat, 1585, pp. 241 and 608. In the 1772 edition, III, 424 and IV, 288.

1585) involves a quite unjustified accusation, but typifies the nature of the *Celestina's* reputation at this time in France.

Il y en a dix mille et plus de cent fois autant qui ou par drogues et illegitimes receptes font tarir, perdre et enaigrir la presure de leur formage, ou crainte de pis et pour iouèr au plus seur jouënt à mets couvert. le m'en rapporte aux godemichi de velours et d'yvoire qui sont enfournez en la grotesque. Mais en toutes ces singeries et marmotteries de la Celestine, il n'y a pas la centiesme partie du plaisir qu'ont celles qui supportent le fait de nos chappons.¹⁷

Marguerite de Valois was a very different sort of writer from a very different milieu, but she has a not dissimilar idea of the *Celestina* as a manual of seduction. The following passage from her memoirs was written about 1587 when Le Guast, a favourite of Henri III, was conducting an intrigue intended to create a division between Marguerite and her husband, then Henri of Navarre, and between the latter and her brother, the duc d'Alençon.

Cela passé, après avoir passé quelque temps à Lyon, nous allames en Avignon. Le Guast n'osant plus inventer de telles impostures, et voyant que je ne luy donnois aucune prise en mes actions pour, par la jalousie, me mettre mal avec le Roy mon mary, et esbranler l'amitié de mon frère et luy, il se servit d'une autre voye, qui estoit de Madame de Sauve, la gagnant tellement qu'elle se gouvernoit du tout pour luy, et usant de ses instructions non moins pernicieuses que celles de la *Celestine*, en peu de temps elle rendit l'amour de mon frère et du Roy mon mari, paravant tiède et lente comme celle des personnes jeunes, en une telle extremité (oublians toute ambition, tout devoir, et tout dessin) qu'ils n'avoient plus autre chose en l'esprit que la recherche de cette femme.¹⁸

¹⁷ In the fourth *Matinée*, entitled "DES CHASTREZ," p. 124. Cholières may have been following Nevizzano in making *Celestina* responsible for this particular practice.

¹⁸ Marguerite de Valois, *Mémoires et Lettres de ...*, ed. F. Guessard (Paris: Renouard, 1842), pp. 51-52. Guessard dates the journey to Avignon on 16 November 1574. The lies referred to are described on pp. 44-47.

Pierre de Bourdeilles, sieur de Brantôme, devoted a "Discours" of his *Dames illustres* to Marguerite, who had in turn addressed her *Mémoires* to him. They shared an acquaintance with the *Celestina*; perhaps, being one of the most notable hispanophiles of his time, he had introduced it to her. Strangely, there is no reference to or borrowing from the work in his *Dames galantes*, whose scandalous anecdotes seem to offer the opportunity on every page. It is in his *Rodomontades et gentilles rencontres espagnoles*, also dedicated to Marguerite, that we find the title.

Une Dame, demandant un jour le Livre de la *Celestine* à un cavalier, il luy respondit, en luy donnant bonne: Per Dios, Señora [sic], que me espanto de Vuestra Merced! Teniendo en casa el original, pedir el traslado! Parbleu vous m'étonnez, Madame! Ayant chez vous l'original, me demander la copie!¹⁹

Brantôme adds with evident enjoyment: "Bon, celui-là!"

Florent Chrestien, who had provided a liminary elegy in eighteen quatrains for Lavardin's translation (1578), also spoke of the *Celestina* in a sonnet written for the second edition (1594) of Lavardin's history of the Turkish wars, the *Histoire de Georges Castriot surnommé Scanderbeg*. The four lines devoted to the "triste Comedie" reflect the view, which Chrestien shared with Lavardin, that the work was a fundamentally sound morality.

Tu escriuois la triste Comedie
De *Celestine*, et des ieunes esprits,
Qui en l'amour furent si mal appris

¹⁹ Brantôme died in 1614, but his works remained in manuscript until long after. The *Rodomontades* appeared in the first edition of his complete works (The Hague, 1740), where the quotations are in Spanish only. The London edition of 1779, quoted here (XIII, 210), gives a French translation. Several critics have seen similarities between some of Brantôme's boasts and those of Centurio, but it must be said that the textual resemblances are slight and that he seems to have acquired all of them through intermediaries. On the other hand, a second such collection, the *Rodomontades espagnoles* of Nicolas Baudouin (Paris: P. Chevalier, 1607), a bilingual work intended for those who wished to learn Spanish, includes seven items borrowed directly from a Spanish *Celestina*. One of these, adapted from a speech of Centurio (act XVIII), may have come to him via the comedy *Angelica*, by Fabritio de Fornaris, a member of the Neapolitan troupe, the Confidenti. The play, an adaptation of della Porta's *Olimpia*, in Italian with the role of the captain in Spanish, was performed in Paris in 1585, published in the same year by Abel l'Angelier, and in a French translation by the same in 1599.

Que la mort seule osta leur maladie.²⁰

The satirical *Confession catholique du sieur de Sancy* by the protestant Agrippa d'Aubigné was published, without place or date, probably in 1600. In Book I, chapter 6 there is a tale about false miracles. Mme de la Chastre, wife of the governor of the Berry, murders a go-between, la Barthelemie, and conspires with Mme Avoye de Saint Laurent des eaux. The two assume disguises before going to confession:

La Maïstresse se nomma Mademoiselle de Saint Laurens, la Sousdame [Mme de la Chastre] prit le nom de Celestine. Arrivees aux Ardilliers, le Curé du lieu ouït sa confession du meurtre avec sanglots et soupirs; premierement de la part du Curé, et puis de Celestine; si fut d'avis le Père Confesseur que nostre Dame prist plustost la peine de reparer ce malheur par une resurrection que par une intercession: dont avint que la pauvre alcaüete [la Barthelemie], qu'on pensoit avoir non enterree, mais enmerdee dans un retrait, se trouva resuscitee par le merite du Curé. Ce fut une belle vision, quand après la neufvaine, Madame Celestine estant prosternee en terre devant l'autel, sa Maïstresse la Damoysselle de Saint Laurens tenant la queue du Curé, pour monstrier l'hostie (car il n'y vouloit pas plus de tesmoins) sortit la grosse Barthelemie derriere l'autel ...

The "alcaüete" is naked, so:

Madame de la Chastre et Madame Avoye lui partagerent leurs vestements: Mademoiselle de Saint Laurens lui donna son cotillon, Celestine sa cappe, et l'amenerent (crians miracle) au logis du Curé ...

The story ends:

Ils disent plus, que le Curé des Ardilliers fut payee en chair, que la Barthelemie avoit fait la neufvaine avec lui, qu'il trouva Mademoyselle de Saint Laurent et la Celestine si vieilles et si maigres, qu'il n'en voulut qu'une fois.

²⁰ Paris: G. Chaudière, 1594. The first edition (ibid., 1576) does not contain the sonnet.

A note by the modern editors says: "La célèbre pièce espagnole de Fernando de Rojas avait été traduite en vers [sic!] français au XVI^e siècle, et Célestine finit par désigner la maquerelle par excellence."²¹

Charles Timoléon de Beauxoncles, sieur de Sigogne, is one of only two, among the writers of satirical verse, to name *Celestina* as a prototype of the go-between. These references do suggest that the name is well known; but the study of character traits and activities, all of which may come from classical and medieval traditions, has never proved conclusively a direct influence of the Spanish work. Even in the case of Sigogne's *Perrette* there is much that distinguishes the two figures, although she is said, in the second of these two poems, to practice the art of restoring virginities.

DIALOGUE DE PERRETTE PARLANT À LA DIVINE MACETTE²² (1614)
 Je suis d'amour la divine,
 Qui les arts de Celestine
 Amplifie tous les jours.

STANCES SATYRIQUES CONTRE L'OLLIVASTRE PERRETTE (1617)
 Monstre de la cité qui contient presque un monde,
 Urgande inimitable en magie profonde,
 De ta lubricité passant Flore et Laïs,
 Dauphine du Maroc, Celestine nouvelle,
 A fin que nous sauvions au moins une pucelle,
 Va-t'en viste à la Chine et quitte le país.²³

²¹ In *Cœuvres d'Agrippa d'Aubigné*, ed. Henri Weber, Jacques Bailbé, and Marguerite Soulié (Paris: Gallimard [Pléiade], 1969), pp. 602-603 and p. 1299, note 7. The editors refer (note 4), for the reputation of Mme de la Chastre, to the *Bibliothèque de Montpensier*, a satirical "bibliothèque imaginaire," where she is credited with a "Rhétorique des maquerelles." This work also contains a possible reference to the *Celestina* as follows: "Invention très subtile de Mme de Brissac pour recouvrer les cornes perdues, avec l'augmentation du sieur de Lavardin." See G. Brunet, "Essai sur les Bibliothèques Imaginaires," in the *Supplément au Dictionnaire des Ouvrages anonymes* (Paris: Maisonneuve et Larose, 1964), pp. iv-v.

²² *Macette* is a name used by several satirists, but since Sigogne died in 1611 and Mathurin Régnier's *Macette* appeared in 1612, it is unlikely that this is an allusion to the most notorious of the French literary "maquerelles" of the period.

²³ Sigogne, *Cœuvres satiriques ...* ed. F. Fleuret and L. Perceau (Paris: Bibliothèque des Curieux, 1920), pp. 92 and 145. In the second poem, p. 136 we read:

The stanzas, "DE LOUYSON," by the obscure Dauphinois poet Pierre Faucherand de Montgaillard, were first published, posthumously, in 1606. They subsequently appeared in *Le Cabinet satirique* in 1615.

Louyson dedans Saint Germain,
Va pratiquant de main en main,
Et, comme une autre Celestine,
La proye ne luy peut faillir:
Elle fait la rose cueillir
Sans piquer les doigts à l'espine.²⁴

César Oudin was the royal interpreter and a teacher of Spanish. The eighth of his bilingual *Diálogos muy apazibles ... Dialogues fort plaisans ...*, the only one by Oudin himself,²⁵ mentions Celestina in a way that suggests a legend had grown up that made her a historical figure.

PHILOXENA Vistes-vous là [in Salamanca] la maison de
Celestine?
POLIGLOTE Monsieur, on me dict le lieu où elle estoit, mais
ie ne fus pas si curieux que de l'aller veoir, et aussi parce
qu'il me semble que c'est une fiction.

Un contrôleur d'abits, en soixante mesnages,
N'en a tant rhabiliez que toy de pucellages,
Rendant mille maris abusez et cocus!

"Dauphine du Maroc" is not glossed by the modern editors, but may be explained in part as a pun based on the old slang use of "dauphin" (dos fin, dos vert) as an equivalent of "maquereau" (mackerel, and pimp). The feminine "maquerelle" was common slang for "entremetteuse," but "dauphine" is not attested elsewhere.

²⁴ *Le Cabinet satirique*, ed. F. Fleuret and L. Perceau (Paris: J. Fort, 1924), I, 37.

²⁵ The first seven were copied from John Minsheu's *Pleasant and Delightfull Dialogues in Spanish and English* (London, R. Bollifant, 1599) and published by Oudin in French and Spanish in Paris in 1608 (Marc Orry) and Brussels in 1611 (R. Velpius). Juan de Luna published other editions with five extra dialogues in 1619 and 1621, but the Paris edition of 1622 (P. Billaine) is the first to contain this dialogue. Oudin died in 1625, but there are several later editions including one of 1650 by his son Antoine, who confirms that Poliglote represents his father.

Nicolas Lancelot's short story, "La Dévotte Hypocrite," is a translation of Lugo y Dávila's "Las dos hermanas," but is much expanded. Among the additions we find that the go-between Lamie had: plus étudié dans les livres de Célestine que dans les œuvres de Grenade.²⁶

The name and character of Lamie, the "dévotte hypocrite," like many of the preceding cases, raise problems concerning the nature of the hypocrisy and of the witchcraft which are attributed to Celestina in France at this time.

A short story, dating from 1644 and entitled "D'un ieune homme qui fut attrapé par la fille de son hoste," by Antoine le Métel, sieur d'Ouville, contains the last reference to the *Celestina* in a French literary work of this period. The old bawd is named, as in many earlier cases, as a prototype of the intriguing go-between. But the comparison, even more than most of these, seems forced or perhaps almost a cliché, for the young woman is portrayed very sketchily and her activities amount to very little.

... il trouvait en Brigide un vray portrait de Celestine, quoy que plus ieune qu'elle ...²⁷



²⁶ Paris: P. Billaine, 1628, p. 219. The Spanish original contains no reference to Celestina. The name does appear in French translations of certain Latin and Spanish works: Guevara, *Aviso de privados ...*, trans. J. de Rochemore, *Le Favori de court* (Antwerp: Plantin, 1577), fo 18 v^o; Vives, *De institutione fœminæ Christianæ*, trans. anon. *Les trois livres de ... pour l'instruxion de la femme Chrétienne*, (Paris: Linocier, 1587), fo 30 v^o (not found in the earlier translation by Pierre de Changy); Juan de Luna, *Segunda parte de la vida del Lazarillo de Tormes*, trans. anon. *La vie de Lazarille de Tormes* (Paris: P. Baudouin, 1660), p. 533; Gracián, *El Criticón*, trans. G. de Monaury, *L'Homme détrompé* (La Haye: J. van Ellinckhuysen, 1708), II, 128. Other allusions in Spanish literature – Guevara, *Reloj de príncipes*, Cervantes, *Don Quijote*, Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio* – do not appear in the early French translations.

²⁷ *Contes aux heures perdues* (Paris: Toussaint Quinet, 1644), IV, 228. By coincidence, the 1644 reprint of the third French translation, a bilingual text first published in Rouen and Pamplona: H. Osmont, 1633, was also the last edition of the work to appear before 1822.

VOLUNTAD DE PODER EN *CELESTINA*

Mercedes Alcalá Galán
University of Wisconsin

A Steven

En *Celestina* se nos ofrece una visión sumamente compleja y fascinante del tema del poder desde muchos ángulos y perspectivas. En este caso, nos interesa centrarnos exclusivamente en las estrategias de dominio y de manipulación que se desarrollan en la obra y que se convierten en una parte fundamental de las relaciones interpersonales entre los personajes. Las situaciones de dominio, poder e influencia entre los caracteres principales son fundamentales a la hora de entender la especial y utilitaria dinámica de alianzas y traiciones que se va gestando en el texto. Sin duda, un análisis del tema puede alterar sustancialmente la forma en que han sido entendidos y explicados tradicionalmente los actos de los protagonistas. En estas páginas vamos a ocuparnos exclusivamente de *Celestina* y de Melibea poniendo su avaricia (*Celestina*) y su obsesión amorosa (*Melibea*) en relación con la férrea voluntad de poder que caracteriza la personalidad de ambas.

El tema del poder se anuncia enérgicamente desde el prólogo con la conocidísima sentencia de Heráclito: "Todas las cosas [son] criadas a modo de contienda y batalla." En esta ocasión se nos presenta el concepto del poder a través de uno de sus aspectos más rotundos: la rivalidad y el antagonismo como parte esencial de las relaciones entre los seres. El atroz y más que convincente ejemplo de la víbora muestra, sin ningún tipo de atenuantes, la feroz individualidad y el intrínseco egoísmo que rige desde las propias leyes de la existencia:

La víbora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo del concebir, por la boca de la hembra metida la cabeza del macho y ella con el gran dulzor apriétale tanto que le mata y, quedando preñada, el primer hijo rompe las ijares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda y él casi como vengador de la paterna muerte. ¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas? (41)¹

Este ilustrativo acercamiento a la historia natural que proviene del ámbito de los bestiarios medievales no creo que deba ser tomado simplemente como un eslabón más en la larga cadena de ejemplos del prólogo,² sino casi como una macabra premonición de lo que va a desarrollarse en la obra: una red casi invisible de alianzas, traiciones, obsesiones, voluntades, usurpaciones (...), todo ello marcado por un rabioso individualismo que hará inevitable el caos y el aniquilamiento del mundo en miniatura que se refleja en *Celestina*. En efecto, no podemos pasar por alto varios aspectos inquietantes que nos son sugeridos a través de este ejemplo. La víbora en sí misma es por naturaleza un animal sumamente cargado de símbolos negativos: es un animal repulsivo, venenoso, peligroso; temido no por una ferocidad inexistente sino por su resbaladiza y viscosa condición, por su letal acechanza. La serpiente es el símbolo de lo diabólico, del mal y su poder maléfico le permite hipnotizar a sus víctimas inmovilizándolas con su mirada antes de atacarlas. La víbora es un animal relacionado con el engaño, la astucia, la seducción maliciosa, la inteligencia torcida y la traición. Su sangre fría, su capacidad de cálculo, sugiere la existencia de un verdadero y refinado placer sádico obtenido a través del dominio de los otros. El tema del placer, el placer sexual, aparece manifiestamente en esta cita: enajenada por su propio placer, la hembra mata a su compañero (por alargar su goce y cuando el macho está indefenso) aunque en este

¹ *La Celestina*, ed. Dorothy Severin (Madrid: Alianza, 1969). Se citará de esta edición a lo largo del estudio.

² Sobre el tema del mundo animal en *Celestina*, es de sumo interés el artículo de Nicasio Salvador Miguel, "Animales fantásticos en *La Celestina*." Este trabajo se enfoca principalmente en los animales netamente fantásticos, i.e. sin existencia real (lo cual excluye a la víbora) y explora en profundidad la relación de este aspecto de *Celestina* con los bestiarios medievales.

placer engendrará a quienes la matarán para vivir.³ Curiosamente, la pregunta retórica que sirve de conclusión sugiere que la más encarnizada lucha es aquella que rompe alianzas naturales, es decir, aquella que se basa en la traición: "¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas?"

Este pasaje de la víbora no debe simplificarse hasta el extremo de convertirlo inconscientemente en una imagen del personaje de Celestina, más bien es una ejemplificación un poco truculenta de la difícil ecuación entre placer y poder, tema fundamental en el texto. Al fin y al cabo, las relaciones humanas en *Celestina* son el punto de partida para una lúcida puesta en escena del tema de la voluntad de poder que se manifiesta de

³ Puede resultar interesante comparar el texto del prólogo de *Celestina* con lo que se dice con respecto a la víbora en el *Fisiólogo*:

El *Fisiólogo* ha dicho de la víbora que el macho tiene rostro de hombre, y la hembra rostro de mujer; hasta el ombligo tienen forma humana, pero la cola es de cocodrilo. La hembra no tiene vagina en el vientre, sino solamente una especie de ojo de aguja. Así pues, cuando el macho cubre a la hembra, eyacula en su boca, y cuando ella ha tragado el semen, corta los órganos genitales del macho, y éste muere al instante. Cuando crecen, los hijos devoran el vientre de la madre, y de tal manera salen a la luz: las víboras son, por lo tanto, parricidas y matricidas. (168)

(*Physiologo griego*: Zambon, 48-49, n10). Esta cita está tomada de la excelente antología, *Bestiario Medieval*, ed. I. Malaxecheverría.)

Por otra parte, es curiosísimo el texto del *Bestiario* de Oxford, que traduzco de la edición inglesa de Richard Barber. Obsérvese el énfasis que se pone en el tema del placer sexual y cómo se subraya la naturaleza libidinosa y depravada de este reptil:

La víbora se denomina así porque da a luz en condiciones de extrema dureza (vi parit). Cuando siente los primeros dolores del parto, los hijos no esperan el curso natural del alumbramiento, sino que muerden desde dentro de la madre y así salen. El macho, para descargar su semen, mete su boca en la de la hembra, y ella, en puro éxtasis sexual, le muerde la cabeza y se la arranca. Así mueren los dos padres, él en la cópula, y ella en el alumbramiento. Dice San Ambrosio que la víbora es la más depravada de las criaturas. Cuando se encuentra sexualmente sobreexcitada, va a la playa en busca de una anguila. Silba, y así la atrae y la invita a su abrazo conyugal. La anguila no se resiste, y le otorga la cópula a la serpiente venenosa. (186)

muchas maneras: las sutiles relaciones entre placer y culpa, entre dominio e individualidad, entre discurso y deseo y, principalmente, entre realidad y percepción.

En principio, y según todas las apariencias, Celestina es el centro de un sistema de relaciones extremadamente complejas entre los demás personajes que se ven implicados en un incontrolable flujo de odios, simpatías, intereses, y voluntades que, en última instancia, encuentran su origen en la enorme influencia de la vieja sobre la voluntad de los otros. El paisaje humano de esta obra es un fascinante y activo microcosmos de instintos y pasiones cuyo núcleo es, a priori, la poderosa e influyente personalidad de la protagonista. Celestina es el eje del texto, es el único personaje que tiene relaciones de primera importancia con todos los demás: ella es el centro, ocupa el centro, manipula desde el centro, consigue que los deseos de todos los demás — deseos que para ellos son primarios — se supediten a los suyos, a su esquema improvisado. La caracterización de Celestina como personaje pasa indefectiblemente por su identidad de madre⁴ que no lo es — su maternidad postiza, el ser llamada "madre" por todos, se basa en un acuerdo tácito de aparentar — y autoconvencerse — de la bondad y espontaneidad de sus relaciones con los demás, que siempre llevan el sello de lo ilícito. Su "maternidad" está, asimismo, caracterizada por la debilidad afectiva en ambas direcciones, tanto por parte de la madre como por parte de sus "hijos" que ven en la vieja un medio para conseguir fines deseados, fines independientes de ella como persona. Este matriarcado se sustenta en una lectura inquietante de "lo femenino": Celestina ejerce una pseudo-maternidad que se basa en la creación de lazos de dependencia y en un refinado y eficaz control sobre los sentimientos y las voluntades de los demás. Dicha maternidad espiritual supone, en cierta forma, el reconocimiento de un ambiguo e imprevisible derecho a acceder a las esferas más privadas de la vida ajena y a que se le confíen las más íntimas confidencias sin otro aval que este postizo y más que conveniente estatus familiar. Así, Celestina se configura ya, a priori, desde ese

⁴ El carácter "maternal" de Celestina es un eufemismo para su verdadera función de medianera, es decir, de proveedora de voluntades ajenas. El oficio de medianera se fundamenta en la asequibilidad del personaje y en la apariencia de precariedad. Su condición de vieja la presenta como inofensiva: puede entrar en las casas, hablar con hombres y mujeres, es ubicua, tiene acceso a todos — de cualquier rango y condición —, es sexualmente un ser neutro — en el sentido de que está fuera de los límites del deseo ajeno—, no tiene honra que perder y es útil y versátil. El oficio de medianera sólo puede ser femenino: su caracterización de "madre" postiza la acerca a los demás y la ayuda a establecer vínculos de confianza. Al fin y al cabo, la persuasión es la clave del oficio celestinesco.

formulaico "parentesco" con toda la comunidad, como un elemento extremadamente permeable y dinámico por su capacidad para entrar y moverse en el espacio ajeno. No cabe duda de que esta cualidad unida a su innegable habilidad la convierten en una eficazísima alcahueta.

La palabra y el control del discurso son la clave de su influencia y en *Celestina* se define un arquetipo de la mujer-hechicera a partir de una caracterización basada en la astucia, el conocimiento, la malicia, las intenciones torcidas y la inteligencia; todo ello puesto de manifiesto a través del control de las técnicas de persuasión. En efecto, estas cualidades se traducen en una capacidad extraordinaria para crear estrategias mediante el arma de la palabra. De esto se desprende una tesis obvia: Celestina ejerce un poder ilegítimo al dominar la conciencia de los demás; atrapada en la complejidad de su propia red acaba siendo presa del engranaje que ella misma ha puesto en marcha. Los demás son las víctimas (nada inocentes) de su astucia y manipulación. El poder se concentra en la vieja hechicera porque, al fin y al cabo, logra que los otros deseen de manera obsesiva exactamente lo que a ella le conviene.

Ahora bien, nuestra percepción del poder que ejerce Celestina es, en cierta manera, una consecuencia del modo de presentación del libro: al haber falta de narración, al no tener una voz que interprete o guíe al lector, al carecer *Celestina* de autoridad narrativa, se da cierta anarquía entre voces, y Celestina, por su prodigiosa elocuencia, se apodera del centro discursivo del libro, a pesar de que desaparece en el acto XII.

Pero ¿qué es el poder? ¿Qué implicaciones tiene? ¿Es simplemente el control de otros? ¿Hasta qué punto es necesario el discurso para subvertir el orden establecido? ¿Son el dinero y el placer sexual las metas del poder en *Celestina*, o por el contrario constituyen su origen? Podemos aventurar una hipótesis de cómo funciona el mecanismo del dominio de los otros a partir de una lectura del texto: el poder, en su forma más genuina, se obtiene consiguiendo que las otras voluntades promocionen la de uno mismo, concertándolas, dirigiéndolas (aunque ya están dispuestas) para que sirvan los intereses — la voluntad — propia. El dominio puede verse como un sutil tejido de voluntades entrelazadas unas con otras. En *Celestina* los deseos de los personajes son impedidos por obstáculos que sólo pueden superarse a través de la complicidad de los otros. No obstante, la obsesión y la voluntad de conseguir lo anhelado será el talón de Aquiles que los hará vulnerables al dominio ajeno, enredándolos en un foco de obligaciones y deudas, de dependencias, esclavitudes y rebeldías. El deseo es una muestra de voluntad, es un síntoma de individualismo. La paradoja se da en que el propio deseo supone una atadura asfixiante. Aparentemente, los deseos

de Celestina se ajustan más al poder mismo; los otros pasan por el placer, la posesión, y sí, ejercen su dominio sobre los demás, pero al mismo tiempo son dominados, mientras que Celestina no tiene amo, es ella misma, hasta en su muerte.

Sin embargo, esta lectura del tema puede enriquecerse considerablemente si tomamos en consideración la tesis nietzscheana de la voluntad de poder: según este principio el instinto más arraigado en el alma humana es desear continuamente lo que no se tiene; el hombre es, por naturaleza, insaciable en sus aspiraciones. El ser humano es un ser adicto al deseo y toda su existencia gira en torno a esta condición:

El deseo dimensiona todo aquello que se desea; y, además crece, cuando no es satisfecho; al punto, que las más grandes ideas fueron creadas en función de los más vivos deseos (...). (*La voluntad de poder*, nº 333)

En esto se funda la voluntad de poder. Además, necesariamente, la propia voluntad de poder se formula y se logra mediante la actividad humana central que es el discurso. Así, todos nuestros actos, creencias, ideales, pensamientos se modelan en función de nuestros deseos. Según Nietzsche, lo importante no es identificar qué es el bien o qué es el mal; lo único significativo es: ¿quién habla? La tesis de la voluntad de poder se puede definir así: el hombre encuentra en las cosas aquello que les ha otorgado. Los valores morales son creaciones relativas, no absolutas — la moral se forja en función de los deseos de quienes pueden imponerla. Así, la relación entre discurso y poder es esencialmente básica: la moral, la verdad, se gestan a través del discurso ya que el pensamiento es, fundamentalmente, discursivo. Para Nietzsche las palabras son "bolsillos en los que se va metiendo ya esto, o aquello, o muchas cosas a la vez."⁵ Recordemos las palabras del prólogo de la *Tragicomedia* en las que precisamente se define la palabra (en relación con la famosa sentencia de Heráclito) como recipiente que guarda y esconde un ilimitado y sorprendente contenido:

y como sea cierto que toda palabra del hombre sciente está preñada, de ésta se puede decir que de muy hinchada y llena quiere reventar, echando de sí tan crecidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fruto entre personas discretas. (40)

⁵ *Humano, demasiado humano* II, 2ª parte, (nº 33).

En nuestro análisis, al reflexionar sobre las relaciones de poder que se dan en la obra, no podemos obviar la dimensión que cobra el lenguaje en relación con el pensamiento, ni tampoco dejar de tener en cuenta la trascendencia de la palabra por sus conexiones esenciales con una formulación de la ética y de la moral. En este texto el lenguaje no puede ser contemplado más que de forma oblicua, descifrando bajo su superficie todas las motivaciones y deseos del que habla, que suponen para él mismo, paradójicamente, el reflejo de lo verdadero. Los personajes de la obra crean su propia verdad y encuentran en la verdad lo que han invertido en ella. Nietzsche escribió:

¿Cómo obra un deseo para transformarse en virtud? Se desbautiza; oculta sistemáticamente sus intenciones; se preocupa por comprenderse mal; se concierta con virtudes existentes y reconocidas, afectando una gran displicencia por los adversarios de éstas. Trata de granjearse, si es posible, la protección de las potencias sagradas; debe de producirse embriaguez, entusiasmo; la hipocresía del idealismo; ganarse un partido, lo mismo si triunfa, como si perece...; hacerse inconsciente, ingenuo (...). (*La voluntad de poder*, nº 309)

Teniendo en cuenta la tesis de la voluntad de poder, ¿podemos seguir creyendo en la supremacía absoluta de Celestina sobre los demás personajes o habría que replantear esa lectura a la luz de las propias aspiraciones de éstos? ¿Cómo han sido caracterizados habitualmente, y no sin razón, los personajes de la *Tragicomedia*? Hemos visto a Celestina como embaucadora, como maquiavélica promotora de deseos y pasiones ajenas, como paradigma de la avaricia (Lida).⁶ Hemos visto a un Calisto sencillamente estúpido y soberbio, egoísta y esencialmente desequilibrado (véase el magnífico retrato de Lida). Se ha considerado a Melibea con

⁶ M^a Rosa Lida define así a Celestina: "Frente a Calisto, el soñador desasido de la realidad, se yergue Celestina, con firme arraigo social y maestría en la acción. El antagonismo asienta sobre una semejanza básica: ambos dan rienda suelta a su particular apetito, desentendiéndose de su prójimo como no sea para usarle de instrumento, ambos logran su propósito y ambos mueren miserablemente a poco de logrado, con muerte 'fortuita e inevitable.'"

En su caracterización de los personajes, la codicia es el primer rasgo analizado por la autora. Sobre ello escribe: "Celestina, aunque siempre en acción, está tan cerrada en sí misma como el enamorado lo está en la soledad de su cámara. No sorprende, dado su oficio, que Celestina esquilme a Calisto, y que por la paga no ceje hasta pervertir a Pármeno y lanzar a Melibea al camino que de suyo se asomaba" (506).

frecuencia como una víctima de los intereses ajenos o, en todo caso, como una víctima de su propia altura moral, indefensa a causa de su inocencia y nobleza de corazón (Madariaga,⁷ Brancaforte,⁸ Lida⁹), denostada

⁷ Madariaga en su "Discurso sobre Melibea" nos presenta a una Melibea no corrompida por Celestina sino que ejerce con plena conciencia su libertad y que en todo momento sabe dejarse llevar hacia dónde ella quiere. Por esto mismo, Madariaga ve en este personaje un claro exponente de dignidad, valentía, y nobleza:

"Así pues, no hay tal corrupción de la inocente Melibea por la infame Celestina. Hay un proceso dulce y doloroso a la vez de "caída" espontánea de Melibea, mordida por un amor violento y urgente que no es capaz de domeñar. Melibea no es ninguna mujer liviana que cae en devaneo con el primero que se presenta; es una mujer en quien súbitamente arde una gran pasión (...) y, aunque su ser consciente se resiste, y la lucha es dolorosa, vence la mujer a la dama — y Melibea entra de lleno en su tragedia. Si hay corrupción es pues de Melibea por Melibea. Celestina no representa en la tragicomedia sino un papel meramente instrumental.

Dos consecuencias se deducen de la grave decisión que Melibea ha tomado: por un lado, cae en la clandestinidad, preludio del ostracismo social, causa de su desastre; por el otro entra de lleno en el goce de su pasión. Y así hemos de verla crear una de las amantes más bellas, tiernas y nobles del arte humano" (61).

⁸ Brancaforte interpreta la relación entre Celestina y Melibea como una lucha y como un abuso de la primera hacia la segunda y no como una complicidad de hecho en la cual ambas intenten utilizar de forma instrumental a la otra: "... la lucha entre la astuta Celestina y la inexperta Melibea es desigual." Y más adelante escribe: "Lo que se pregunta Pleberio es si es justo, dadas las circunstancias, dado el estado engañoso del mundo, dada una fuerza tan avasalladora como el amor, que su hija Melibea, tierna e inexperta, haya terminado así sus días" ("La estructura moral," 20-21).

⁹ Lida explica muy bien la astucia y doblez de Melibea, su conocimiento de todo lo que ocurre y su falta innata de ingenuidad. También acierta al notar que lo primero que lamenta Melibea tras la muerte de Calisto es la pérdida de su propia felicidad y es muy oportuna su cita de Madariaga referida al suicidio de Melibea: "Este es el momento en que Melibea se justifica a posteriori. Si su amor no era absoluto, no tenía derecho a romper la ley moral y social. Pero apenas muerto Calisto, ella se da por muerta y recobra así toda su integridad" (431). Sin embargo, por encima de los rasgos de carácter que la convierten en una mujer plenamente responsable del camino que escoge, un ser independiente que sabe lo que quiere y que hace todo lo preciso para conseguirlo, Lida ve a Melibea como a un ser superior moralmente por su entrega absoluta al amor. Asimismo su muerte es interpretada como la prueba de un amor total, que se antepone a todo lo demás y a ella misma: "Pero sus actos decisivos — amor o muerte—

continuamente por los otros personajes pero superior a ellos por su genuina y desinteresada entrega, por su dignidad como heroína. Se ha visto a los criados como antagonistas y cómplices, a un Pármeno corrompido por la propia lasitud moral de su señor y a un Sempronio oportunista y ambicioso. No hay nada falso, en principio, en estas caracterizaciones de los personajes. Sin embargo, la dinámica de las relaciones de poder entre todos y cada uno de ellos puede alterar sustancialmente la interpretación de la naturaleza de sus relaciones, a pesar de las apariencias. Vamos a ocuparnos, en esta ocasión, exclusivamente de los personajes de Celestina y Melibea.

Mucho se ha escrito sobre Celestina y su avaricia como el rasgo principal de su carácter y la causa absoluta de su perdición. Sin desmentir lo obvio, Benito Brancaforte ha relativizado este rasgo supeditándolo en importancia al de la falta de honradez del personaje:

La primera en morir es Celestina, quien representa *el fraude, la malicia* — el vicio que para Dante es el peor de todos, pues su fin es hacer mal (...). Hay que hacer un pequeño paréntesis, se dice que Celestina representa la codicia, lo que es verdad sólo hasta cierto punto; pues no hay que olvidar que Celestina en cuanto figura dramática, tiene como función principal la de engañar, convencer con cualquier pretexto, torcer los razonamientos, es decir, *representa más bien el fraude*. La obra no muestra los efectos de la codicia de Celestina, sino los efectos de los engaños de Celestina.¹⁰

Aunque asiento completamente con la idea de que la codicia como concepto monolítico y sin más implicaciones no puede caracterizar completamente a Celestina, creo que tras la noción de *fraude* se oculta todo un sistema muy complejo de pulsiones, motivaciones, instintos y

son limpios de toda doblez. No puede ser más grande ni más sincero su amor, rubricado con su muerte, ni más entera la franqueza con que respaldada en la seguridad de la muerte (y también en la comprensión de su padre), confiesa altivamente su yerro" (418) y más adelante declara refiriéndose a Melibea: "El nuevo sentido de dignidad humana que *La Celestina* imparte a todos sus personajes aleja igualmente a Melibea del papel de instrumento en la perdición de Calisto y de objeto de su placer, y determina su creación como heroína enamorada que, sin atropello natural o sobrenatural, por propia evolución interior, recorre la trayectoria entera, desde la negativa hasta la entrega" (432).

¹⁰ "La estructura moral de la Celestina y el Infierno de Dante". (14)

actitudes que no puede entenderse adecuadamente sin tomar en consideración el hecho de que si hay algo profundamente arraigado en la forma de ser de Celestina es la necesidad, más o menos disimulada, de dominar a los otros y de influir en los deseos y ambiciones de todo aquel que tiene alguna relación directa con ella. Por otra parte, la codicia en este caso tiene mucho que ver con ese afán de dominio y el ansia de oro de la alcahueta no creo que suponga el fin último de su actividad sino que, como veremos, más bien enmascara la propia voluntad de poder del personaje.

Explorando ese concepto de fraude en relación con Celestina debemos preguntarnos si sus dotes de embaucadora engañan realmente o si por el contrario liberan de responsabilidad ante la comunidad — y ante ellos mismos — a sus "víctimas" al constituirse su intervención un pretexto para la autojustificación. Es un hecho evidente que todo el mundo sabe quién es Celestina. Cuando Melibea la manda llamar sabe a quién llama; cuando Pármeno cede ante sí mismo e ingresa en el "clan" de Celestina sabe muy bien dónde se mete; cuando Calisto contrata sus servicios sabe precisamente el camino que toma; e incluso la negligencia e irresponsabilidad de Alisa no pueden contar con el atenuante de la ignorancia ya que ésta sabe perfectamente a quién invita a entrar en su casa:

ALI: Ya me voy recordando de ella. ¡Una buena pieza!
No me digas más. Algo me verná a pedir. Dí que suba.
(89)

Celestina es el fraude, de acuerdo, pero ¿a quién engaña? Paradójicamente, ella es el fraude *institucionalizado*, su *oficio* es el engaño, la trampa, la persuasión.¹¹ Por otro lado, su oficio consiste también en asumir esa responsabilidad social de corruptora: ella mantiene limpias en algún grado las conciencias de sus 'clientes'. Tiene poder, sin embargo, y mucho: tiene su propia voluntad de poder, y domina a los demás personajes porque posee sus secretos, posee su libertad. "Porque a quien

¹¹ Sobre el tema de la persuasión en relación con el uso de la retórica es de sumo interés el artículo de Charles F. Fraker, "Rhetoric in the *Celestina*: Another Look," en el que se subraya la relación que se da en el texto entre poder y lenguaje: "... it is a great mistake to undervalue rhetoric itself, its great power and scope, and much of what we admire in the *Celestina* is well within its range. There is the character and activity of Celestina herself, her power over others, Pármeno, Areusa, Melibea, Calisto, the rest. This power is realized by the authors, and can be understood by us, largely though rhetoric: 'Celestina is Spain's finest orator,' as Gilman says" (89).

dizes el secreto, das tu libertad."¹² Celestina es carcelera y a la vez liberadora de las voluntades ajenas. Sin embargo, ¿cómo funciona el tema del poder en todo esto? Su avaricia puede ser una clave. El poder es algo abstracto que necesita corporeizarse mediante símbolos: Celestina materializa a través de su discurso los deseos de los personajes, para ello necesita enunciar, pronunciar, sacar a la luz lo vedado, lo secreto, lo oculto.¹³ Hay un fetichismo muy especial con la palabra, con lo *dicho*: no se trata de la revelación de lo ignorado sino de una especie de transformación alquímica por la cual se rompe la naturaleza inaprehensible y reversible de lo deseado que, de pronto, al ser enunciado se transforma en algo real, tangible, compartible y, por ende, con posibilidades de materializarse. Veamos como ejemplo la segunda entrevista con Melibea:

Cel. No desconfíe, señora, tu noble juventud de salud. Que cuando el alto Dios da la llaga, tras ella envía el remedio. Mayormente que sé yo al mundo nacida una flor que de todo esto te delibre.

Mel. ¿Cómo se llama?

Cel. No te lo oso decir.

Mel. Di, no temas.

Cel. (...) Calisto. (159)

Melibea la manda llamar para que la vieja *pronuncie* lo indecible; lo que Melibea necesita es que su deseo cobre existencia al ser dicho. Más tarde, cuando Melibea confiesa a Pleberio sus trágicos amores, resaltará especialmente la importancia decisiva — y sin camino de retorno — que tuvo el acto de "descubrir la pasión" y de "sacar el secreto amor del pecho."

¹² Benito Brancaforte, en "La estructura moral de la *Celestina* y el *Infierno* de Dante," nota con acierto que la obra "parece atenerse muy fielmente a la máxima pronunciada por uno de sus personajes, Pármeno, quien le amonesta a Calisto: «Porque a quien dizes el secreto, das tu libertad.»" En efecto, en la obra el poder se consigue mediante la posesión del secreto ajeno y se pierde mediante la revelación del secreto propio.

¹³ Es de muchísimo interés al respecto el artículo de Mary Malcom Gaylord, "Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*," en el que se explora la naturaleza estrictamente comercial de las relaciones de Celestina con los otros personajes: "As master of every kind of conversion, the bawd trafficks not only in objects, but in human bodies — and not only in bodies, but in souls. She is ready to buy and sell sexual gratification, servants' loyalty, filial piety, maternal affection, Christian charity, friendship, and love."

Mel. Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme, que *descubrió su pasión* a una astuta y sagaz mujer, que llamaban Celestina. La cual, de su parte venida a mí, *sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubrí a ella a lo que mi querida madre encubría.* (230, énfasis añadido)

María Eugenia Lacarra nota con acierto que "el éxito de Celestina parece deberse tanto a la *philocaptio* como a la habilidad de ambas con la palabra; la una para persuadir y la otra para conseguir lo que a la vez teme y desea" (20-21). En efecto, Celestina materializa los deseos ajenos, primero intuyéndolos y después sacándolos a la luz: "Que no sólo lo que veo, oigo y conozco; mas aun lo intrínseco con los intelectuales ojos penetro" (65). Curiosamente, la propia Celestina escapa de estos parámetros: ella está en el centro de un núcleo de voluntades, de deseos y aunque tiene los suyos propios no necesita del discurso ajeno para concretarlos. No obstante, precisa, como cualquier otro, un símbolo que objetive la eficacia de su voluntad de dominio. Pienso que su avaricia casi patológica encubre una voluntad de dominio muy fuerte que necesita ser expresada. El oro es un símbolo poderoso de poder; para Celestina es una señal de su influencia. Su codicia es la máscara que encubre una profunda voluntad dominadora. Ella no es adicta al oro, sino al poder. La cadena de oro es el éxito convertido en objeto material. El culto al dinero, como ha escrito Julio Rodríguez Puértolas, conlleva la práctica de un fetichismo muy especial que culmina con la cosificación de toda relación humana.¹⁴ Pensemos por un momento en el caso de Celestina (una vieja pobre y marginada): si no hubiera oro, su poder sería falso porque entonces ella sería la utilizada por los demás, sería ella la dominada.

Cel. Así que, hijos, agora que quiero hablar con entrambos, si algo vuestro amo a mí me dio, debéis mirar que es mío (...). Sirvamos todos, que a todos dará según viere que lo merecen. *Que si me ha dado algo, dos veces he puesto por él mi vida al tablero.*

Y más adelante añade:

¹⁴ "El nuevo fetichismo, y su consecuencia, la cosificación, aparecen en *La Celestina* en términos tan crudamente realistas y tan significativamente estructurales, que parece increíble que la atención de los críticos no se haya fijado hasta ahora en tan importante asunto" (160).

Esto trabajé yo, a vosotros se os debe esotro. Esto tengo yo por oficio y trabajo; vosotros por recreación y deleite. (181, énfasis añadido)

Por otra parte, esta reescritura de la propia ética que conlleva la voluntad de poder lleva implícita una autojustificación de toda ambición o deseo individual. Como bien señaló Lida,¹⁵ Celestina parece encontrar una fuente de regocijo en la autocompasión. Hay cierto gusto, cierta complacencia un poco morbosa cuando se autodescribe como pobre, vieja y desvalida.

CEL: Pues ¡ay, ay, señora!, si lo dicho viene acompañado de pobreza, allí verás callar todos los otros trabajos, cuando sobra la gana y falta la provisión; ¡que jamás sentí peor ahito, que de hambre! (91, énfasis mío)

CEL: ¡Ay, quien me vido y quien me ve agora, no sé como no quiebra su corazón de dolor! (150, énfasis añadido)

CEL: No sé cómo puedo vivir, cayendo de tal estado(...). Harto tengo, hija, que llorar, acordándome de tan alegre tiempo y tal vida como yo tenía, y cuán servida era de todo el mundo. (152. énfasis añadido)

Aunque Celestina parece ser un "chivo expiatorio"¹⁶ — por su marginalidad y porque los demás descargan su parte de culpa en ella — no lo es en realidad porque elige lo que hace, cobra por ello, y asume una actitud enteramente profesional. Un personaje como Celestina no puede ser nunca un chivo expiatorio porque ocupa un sitio propio y no exento de valor en el espectro social. Además, la escala de valores según la cual se la considera no es la misma que la aplicada a los otros

¹⁵ "Así como Calisto llora de amor y se complace viéndose llorar, Celestina lamenta su pobreza, su desamparo, su vejez, y se consuela en la variación retórica del lamento" (506).

¹⁶ Mary S. Gossy ha escrito sobre la situación marginal y a la vez prestigiada de Celestina, identificándola con un chivo expiatorio: "More than an agent of evil, Celestina is a scapegoat, a screen upon which the guilt and fear of others are projected. These projections are easily focused upon her because her behavior is heretical; (...) she is powerful and outside authority" (39). Sobre el tema de la marginación a causa de la práctica de la hechicería y la importancia de la mujer al respecto, consúltese el artículo de Dorothy Sherman Severin, "Celestina and the Magical Empowerment of Women."

personajes. Su fuerza e invulnerabilidad se basa en su libertad: ella está libre de sentir el desprestigio ya que no tiene que acomodarse a la aprobación moral de los demás. Como en su actitud no hay ningún intento de asimilarse a la vida no marginal, no puede ser castigada con el rechazo o la comparación. Celestina es independiente y libre, no es una víctima. Los demás acuden a alguien cuyo oficio público es *corromper*; ella es el "agente del mal" asalariado y descarga, en cierta medida, las conciencias ajenas llevando sobre la suya algo de la responsabilidad moral. Sin embargo, se da un perfecto equilibrio en este trato: no es chivo expiatorio porque su honra — es decir, su valor propio — no merma. El tipo de honra en el que se sostiene la identidad de la vieja pertenece a otro *registro* social. La honra de la que se precia Celestina no es moral: es la excelencia profesional (Lida), el ser la mejor en su oficio,¹⁷ y sobre todo, el ser reconocida por todos como la primera en su género.

CEL: No puedo decir sin lágrimas *la mucha honra que entonces tenía*; aunque por mis pecados y mala dicha poco a poco ha venido en disminución. (...). *Mi honra llegó a la cumbre, según quien yo era*; de necesidad es que desmengue y se abaje. (150, énfasis añadido)

Lavando honras ajenas y mancillando, mediante pago, la suya, Celestina se prestigia a sí misma en su propio ámbito. Ella está en otro sistema de valores y cuando cobra sus honorarios no sólo se redime sino que alcanza el éxito ante los ojos de los demás.

En cuanto a Melibea, me gustaría explicar la naturaleza de su pasión amorosa según los presupuestos de la voluntad de poder. Coincido con la visión de María Eugenia Lacarra de Melibea como de un personaje tocado, como Calisto, por la parodia y que se opone radicalmente a las heroínas de la novela sentimental. Las características de su entrega amorosa corresponden a lo que Lacarra ha llamado "voluntad de placer," y una de las claves de su actuación como amante

¹⁷ Francisco Márquez Villanueva en *Orígenes y sociología del tema celestinesco* habla de la hispana normalidad celestinesca: "Lo que en otras partes se miraba como atajo escabroso y raramente transitado, aparece en España como camino derecho y forma normal de hacer «bien» las cosas. La alcahuetería continuó siendo uno de los aspectos sociales más característicos de la sociología sexual española" (175).

radica en la particularísima aplicación de la literatura en su propia vida.¹⁸

Sin embargo, creo que la pasión, el deseo sexual y el amor no son en el caso de Melibea la motivación última de sus impulsos sino una sublimación de su propia voluntad de poder. Contra lo que se ha escrito pienso que Melibea cosifica a Calisto tanto como él a ella y que en última instancia la entidad de Calisto en su vida no es absoluta sino instrumental. Para Melibea Calisto es una idea, la idea de un hombre, de un amor ilícito. Melibea ve en Calisto la oportunidad de forjarse una identidad nueva, libresca, alejada de su realidad inmediata. No veo a Melibea como una víctima indefensa de Celestina ni tampoco como un ser tan realista y tan apegado a su marco social — tal y como ha dicho

¹⁸ María Eugenia Lacarra en su artículo "La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*" desmitifica a lo largo de todo su trabajo el prototipo romántico creado a partir del personaje de Melibea y se aparta muy enérgicamente de la caracterización tradicional que describe a Melibea como víctima inocente e inexperta: "Pienso que es anacrónico imaginarla como un prototipo 'avant la lettre' de la mujer liberada y rebelde. Su ejemplo no es positivo, y 'su caso' no sería admirable ni siquiera para nosotras. ¿Cómo identificarse con una mujer que se suicida por el amor de un hombre ridículo, de quien nos hemos reído a lo largo de toda la obra?, ¿cómo solidarizarnos con su amor, si en su egoísmo el amor se reduce al placer? ¿Cómo puede ser, en definitiva, trágico o rebelde un personaje sujeto al sarcasmo de prostitutas y criados y cuyo amante la ve como un pájaro a quien hay que desplumar antes de comer?" (26).

Aunque el propósito de este artículo es demostrar que tanto Calisto como Melibea constituyen una parodia grotesca de los amantes de la ficción sentimental, es de especial interés el énfasis que se pone en la relación entre literatura y vida, especialmente en el caso de Melibea. Sobre la decisión de su suicidio y su 'confesión' a Pleberio escribe: "La descripción de un Calisto dechado de perfección, de costumbres ejemplares, admirado por todos en vida y públicamente llorado en la muerte, corresponde a una literaturización idealizada que nada tiene en común con su realidad de personaje en la obra. Melibea se ha inventado un Calisto a la medida de sus deseos y a la medida de los héroes de la literatura sentimental coetánea que él pretendió imitar, lo que le permite a ella misma morir como una heroína obscureciendo sus propias contradicciones e incluso su fracaso como dama, pues su amor e influencia no han servido para ennoblecer a Calisto, como diría Leriano, sino para envilecerlo y revelar su falta de virtud. Ambos han utilizado la literatura para justificar y disfrazar sus sentimientos y deseos de placer en un intento de hacerlos más respetables y alejados de la lujuria sin paliativos que caracteriza a los criados. Rojas, sin embargo, parodia, desde la perspectiva de los diferentes puntos de vista que conlleva la estructura dialogada de la obra, la presunción de estos personajes de literaturizar la vida, nos revela la discrepancia entre sus actos y su presunción y nos proporciona las claves de la falacia del disfraz que adoptan" (29).

Lida. Más bien se manifiesta como una mujer profundamente individualista que encuentra en el amor prohibido el cauce para convertirse en una heroína literaria, en una mujer radicalmente diferente de lo que se espera de ella. Melibea reinterpreta la realidad, inventa a un Calisto que no existe, pero ante todo se inventa a sí misma ficcionalizando unos amores que son el vehículo para su automitificación.

MEL: Haga y ordene de mí a su voluntad. Si pasar quisiere la mar, con él iré; si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuiré su querer. Déjenme mis padres gozar de él, si ellos quieren gozar de mí. (206)

La ambición última de Melibea pasando, claro está, por la obsesión amorosa y por el deseo sexual es convertirse no en una mujer amada y que ama sino en una criatura de leyenda. Para ello hace falta algo esencial: el sacrificio. Observemos cómo se autoinmola a su ideal dos veces, ambas con consecuencias irreparables: la primera con la pérdida de la virginidad y la segunda con el suicidio. En las dos ocasiones el sacrificio se vive con placer, con orgullo de sí misma por más que quiera encubrirlo con un formulaico lamento.

MEL: ¡Oh mi vida y mi señor! ¿Cómo has quesido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite? ¡Oh pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¿Cómo sería yo fin quejosa de tus días! ¡Oh mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡Oh traidora de mí, cómo no miré primero el gran yerro que se seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaba!

Y luego dirá a Calisto:

... porque siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches. (191-192, énfasis añadido)

Es más que obvio que a Melibea, en esta ocasión, le importa bastante poco el dolor de su madre y el quebranto de la casa paterna tal y como lo prueba la celeridad con la que se asegura de que las visitas de Calisto se repitan cada noche. Lo que Melibea pretende con sus quejas es denunciar el sacrificio que ha tenido que hacer al dejar patente cómo

ha arruinado su futuro por entregarse sin reservas al ideal de un amor prohibido.

Con su suicidio Melibea consuma el sacrificio absoluto y lo hace como si alcanzara una victoria.

MEL: Mi fin es llegado, llegado es mi descanso y tu pasión, llegado es mi *alivio* y tu pena, llegada es mi *acompañada hora* y tu tiempo de soledad. (...) Si me escuchas sin lágrimas, oirás la causa desesperada de mi forzada y *alegre* partida.

No se trata de una huida sino de un acto supremo de rebeldía y autodeterminación. Su muerte es su triunfo, la salva del juicio de los demás. Melibea es esencialmente exhibicionista, como Calisto. Su final trágico es paradójicamente la culminación no de una entrega sino de una exitosa voluntad de poder, una afirmación de sí misma desafiante y relativamente meditada. Su autocompasión no es más que una justificación de su sacrificio; la obsesión por Calisto que la lleva a la muerte no es otra cosa que la única forma coherente que le queda de aferrarse a su nueva identidad recién creada. Notemos que Melibea es tal vez el personaje que más ha conseguido proyectar en los lectores la imagen que ha querido transmitir, la de heroína generosa y entregada al amor sin ninguna reserva. Ello se debe a que es el personaje que más escrupulosamente ha procurado parecer lo que quería ser. No hay otro personaje en toda la obra al que le importe tanto lo que piensen los demás de él. Melibea usa un doble discurso con frecuencia: puede ser una doncella melindrosa, un ser histriónico cuando se enfurece, una suicida pública y atterradoramente elocuente, una amante apasionada (...) puede ser ingenua o sagaz pero siempre adecuada a su nueva identidad de mujer extraordinaria y fuera de los cauces comunes de la vida.

Melibea, tan excesiva en todo, precisamente para asegurarse de que los demás perciban lo que ella quiere ser, interpreta la vida según su propia voluntad de poder, redefine los sentimientos, las relaciones, las personas, los hechos, en función de su aspiración. En Melibea el verdadero objeto de deseo es ella misma, o más exactamente, la imagen que de ella deben tener los otros según sus propios criterios.

Podría decirse mucho más sobre la caracterización de los personajes. Sin embargo, creo que la lectura de *Celestina* bajo el prisma de la voluntad de poder ilumina considerablemente la dinámica de las relaciones entre los personajes, definiendo a cada uno de ellos en función de sus deseos. Además, el análisis del tema del poder relativiza

necesariamente la identificación del personaje de Celestina como foco único y centro absoluto de la red de alianzas, voluntades, obsesiones e intrigas que se dan en la obra. En *Celestina* se da una progresiva y múltiple reescritura de la moral y de la verdad por parte de los personajes que van gestando su visión del mundo a medida que van concretando su propio deseo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bestiario medieval*. Ed. Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Siruela, 1986.
- Bestiary (Being an English Version of the Bodleian Library, Oxford M. S. Bodley 764 with All the Original Miniatures and Reproduced in Facsimile*. Trad. Richard Barber. Woodbridge: The Boydell Press, 1993.
- BRANCAFORTE, Benito. "La estructura moral de *La Celestina* y *El Infierno* de Dante." *Papeles de Son Armadans* 196 (1972): 5-21.
- _____. "La *Celestina* y *La Mandragola*: la razón como medio de corrupción." *Bulletin of Hispanic Studies* 47 (1970): 201-209.
- FRAKER, Charles. "Rhetoric in the *Celestina*: Another Look." *Aureum Saeculum Hispanicum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70 Geburtstag*. Ed. K. H. Körner y D. Brisemeister. Wiesbaden: Steiner, 1983. 81-90.
- GAYLORD, Mary Malcolm. "Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*." *Revista de Estudios Hispánicos* 25 (1991): 1-28.
- GOSSY, Mary S. "Hymen and Text in *La Celestina*," en *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*. Ann Arbor: U Michigan P, 1989. 19-56.
- LACARRA, María Eugenia. "La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*." *Celestinesca* 13.2 (1989): 11-29.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962, 1970².
- MADARIAGA, Salvador de. "Discurso sobre Melibea." *Sur* 76 (1941): 38-69.
- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de «La Celestina»*. Madrid: Gredos, 1964.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona: Anthropos, 1993.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano. Obras inmortales*. Trad. Aníbal Froufe y Carlos Vergara. Madrid: EDAF, 1979. 581-1142.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La voluntad de poder. Obras inmortales*. Trad. Aníbal Froufe y Carlos Vergara. Madrid: EDAF, 1979. 1143-1671.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. "La Celestina o la negación de la negación." *Historia, literatura y alienación*. Barcelona: Lábor, 1976. 147-171.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio. "Animales fantásticos en *La Celestina*." *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*. Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1988. 283-302.
- SEVERIN, Dorothy S. "Celestina and the Magical Empowerment of Women." *Celestinesca* 17.2 (1993): 9-28.
- STACK, George J. *Nietzsche: Man, Knowledge, and Will to Power*. Durango (Colorado): Hollowbrook, 1994.



Dustcover illustration. English Translation by J. M. Cohen
New York/London, 1966



At Celestina's house, Act IX. Illustration by Dodie
Masterman. London: Folio Society, 1973

BURTON'S *THE ANATOMY OF MELANCHOLY*: A SEVENTEENTH-CENTURY VIEW OF *CELESTINA*

Ricardo Castells
Florida Atlantic University

Almost three decades ago, Otis H. Green noted that Calisto's irrational behavior in *Celestina* was symptomatic of the illness of love melancholy or *amor hereos*, the medieval disease whose symptoms include bouts of depression, sighing, and moaning, as well as insomnia and a loss of appetite. Although critics such as June Hall Martin and Ricardo Castells have since studied the causes and effects of Calisto's love sickness, only Frederick A. de Armas has noted the *galán's* presence in Robert Burton's (1577-1640) *The Anatomy of Melancholy*, the most extensive early analysis of this illness.¹ This study continues the research begun by de Armas, and analyzes Calisto's and Celestina's roles in *The Anatomy* in order to determine how Rojas's work was viewed by an English authority on the subject of love melancholy.² At the same time, the paper

¹ See also the parallel research by Anthony J. Cárdenas on love melancholy in the *Corbacho* and *Celestina*.

² According to Michael Solomon, "F. A. de Armas and Anthony Cárdenas identify Calisto's ailment as 'love melancholy,' rather than the more medically precise *amor hereos*. Their terminology, however, relies too heavily on primary sources from the sixteenth and seventeenth-century [sic] (Burton's *Anatomy*, 1621) and secondary sources....Melancholy in antiquity and in the Middle Ages was less a diagnosis than a humor (black bile), and a humoral condition, or state of temperament. It is true that men identified as having melancholic compositions were more likely to develop certain diseases — including *amor hereos* — than others, but this is not the same as actually having a disease" (59, n. 6).

In reality, *amor hereos*, heroic love, love melancholy, erotic melancholy, *ferinus insanus amor*, erotomania, *erotes*, *mal de amores*, the Arabic *al-*

considers whether Burton's seventeenth-century view of *Celestina* could be helpful to modern scholars of the Spanish Renaissance.

The first edition of *The Anatomy* appeared in 1621, but Burton continued to review and expand the work over five more editions written during the next two decades.³ Burton knew of *Cælestina* from the 1624 Latin translation entitled the *Pornoboscodidascalus latinus* ("School of Brothel Keeping"), so the references to Rojas's work were evidently added to later editions of *The Anatomy*.⁴ The many citations and paraphrases in the work suggest that Burton must have read virtually everything ever written on the subject of melancholy, and it is remarkable to note that on a typical page he quotes or summarizes information from such diverse sources as the Bible, classical mythology, Aristotle, Petrarch, Seneca, Catullus, St. Jerome, Gordonius, Chaucer, and Giovanni Michelle Savonarolla.

These references include short passages, direct quotations, paraphrases, opinions, and lines of poetry, all thrown together in a style

'ishk, and women's *furor uterinus* were used throughout the centuries to describe the symptoms and the effects of the same illness. For example, the 1495 Spanish translation of the *Lilio de Medicina* indicates that, "Amor que 'hereos' se dize es sollicitud melancólica por causa de amor de mugeres...E tanto está corrompido el iuyzio & la razón que continuamente piensa en ella...por que es en continuo pensamiento: esta 'sollicitud melancólica' se llama" (qtd. in Seniff 14). Moreover, as Giorgio Agamben has noted, "[T]he nexus between love and melancholy...found its theoretical foundation in a medical tradition that constantly considered love and melancholy as related, if not identical, maladies. In this tradition, fully articulated in the *Viaticum* of the Arab physician Haly Abbas (who, through the tradition of Constantine the African, profoundly influenced medieval European medicine), love, which appeared with the name *amor hereos* or *amor heroicus*, and melancholy were catalogued in contiguous rubrics among the mental diseases [e.g., as in Arnaldo de Vilanova]. On occasion, as in the *Speculum doctrinale* of Vincent de Beauvais, they appeared in fact under the same rubric: 'de melancolia nigra et canina et de amore qui ereos dicitur'" (16-17). For Burton, *amor hereos* or heroic love is one of the three different kinds of love melancholy, along with jealousy and religious melancholy.

³ There are subsequent editions of 1624, 1628, 1632, 1638, and a final, posthumous edition of 1651. The last edition, finished shortly before Burton's death in 1640, is approximately sixty percent longer than the original version (Babb 15).

⁴ Miguel Marciales indicates that the *Pornoboscodidascalus latinus*, translated by Kaspar von Barth, was published in Frankfurt in 1624 (I: 12).

that is both learned and whimsical. This intertextuality is so extensive that approximately one-third of the book consists of direct quotations, another third of paraphrasing, and the remaining one-third of original discourse (Vicari 3). Despite the varied nature of this *cento*, the purpose of Burton's unique writing style is not to collect a mass of material freely appropriated from other writers. Instead, Burton takes great care to clearly identify his hundreds of sources, a technique that reveals the extent of his scholarly research as well as the depth of his knowledge on the subject of love melancholy:

As a good housewife out of divers fleeces weaves one piece of cloth...I have laboriously collected this cento out of divers writers, and that *sine injuria*, I have wronged no authors, but given every man his own...I cite and quote mine authors...*sumpsi, non surripui* [I have taken, not filched]...I can say of myself, Whom have I injured? The matter is theirs most part, and yet mine, *apparet unde sumptum sit* [it is plain when it was taken]...the composition and method is ours only, and shows a scholar. (I: 24-25)

While Burton is as much a scribe and a scholar as he is a writer, his research and knowledge are truly remarkable. For example, even though he owned only one Spanish book and apparently did not know the language well (O'Connell 16), he cites the American writings of Bartolomé de las Casas, Father José de Acosta, Christopher Columbus, and Hernán Cortés. In Spanish literature he mentions not only *Celestina*, but also *Don Quixote*, *Guzmán de Alfarache*, *Amadís de Gaula*, and *Palmerín de Oliva*. In addition, he refers to the Latin medical studies of Nicolás Monardes, Luis Mercado, and Francisco Valles, along with the religious and philosophical writings of Juan Luis de la Cerda, Arnaldo de Vilanova, Pedro de Morales, Bernardino Gómez-Miedes, Martín Azpilcueta, Domingo de Soto, San Francisco Xavier, and Luis Vives. Nevertheless, despite the extensive presence of Hispanic letters in *The Anatomy*, these Spanish works represent but a small part of the approximately 1,250 authors that appear in the final edition of the book (O'Connell 59), as the diversity of this *cento* sweeps across much of the western canon from the Greek and Roman world all the way up to the Baroque period.

According to Burton, melancholy is a "universal...madness, an epidemical disease" (I: 121) that includes such vexing problems as dementia, anger, hypochondria, and depression. In fact, the illness is so widespread that Burton himself admits to suffering from melancholia;

The Anatomy thus serves not only to study the causes and the cures of this malady, but also to alleviate Burton's own ailment through his writing: "I write of melancholy, by being busy to avoid melancholy. There is no greater cause of melancholy than idleness, 'no better cure than business,' as Rhasis holds" (I: 20).

While the preparation of the *Anatomy* serves to help Burton's personal suffering, the principal goal of the work is didactic in nature. He anatomizes this disease — or analyzes it in minute detail — so that others will gain greater knowledge about the disease and learn to defend themselves from its worst symptoms. In other words, Burton seeks to provide the reader with the *defensivas armas* to guard against this terrible illness:

[M]y purpose and endeavor is, in the following discourse to anatomize this humour of melancholy, through all his parts and species, as it is an habit, or an ordinary disease, and that philosophically, medicinally, to show the causes, symptoms, and several cures of it, that it may be the better avoided. (I: 120)

Although many different kinds of melancholy appear in Burton's work, the most important section for *Celestina's* readers is the Third Partition, entitled "Love Melancholy," which contains eight of the work's nine references to the *Tragicomedia*. According to Burton, there are three different kinds of love melancholy: heroic love, which is the ailment that affects Calisto and other lovesick young men; jealousy, which in many ways is a more serious illness than *amor hereos*; and religious melancholy. The symptoms of Calisto's heroic love are anticipated in *The Anatomy's* frontispiece and opening poem, both of which refer to the most common characteristics of the young European *inamorato*. The frontispiece contains ten scenes, with an engraving of the author surrounded by the images of a madman, a hypochondriac, a jealous man, and a superstitious man who is pictured as a praying Catholic monk. There is also a well-dressed young man surrounded by books, a lute, and sheet music, who is described in the opening poem as follows:

I' th' under column there doth stand
Inamorato with folded hand;
 Down hangs his head, terse and polite,
 Some ditty sure he doth indite.
 His lute and books about him lie,
 As symptoms of his vanity. (I: 7-8)

The description of the lovesick young man's poetic and musical creations recalls the numerous scenes where Calisto begins to *trovar* about his love for Melibea. As María Rosa Lida de Malkiel (1962) has observed, "El amor de Calisto está empapado de literatura" (333), and this form of amorous expression manifests itself through Calisto's original creations as well as through his appropriation of traditional oral and written literature. In Act I, for example, Calisto asks Sempronio to bring the lute into the bedroom, and he then begins to sing the absurd ditty, "¿Cuál dolor puede ser tal,/ que se yguale con mi mal?" (I, 91). While Sempronio quickly responds with the sarcastic comment that "Destemplado está este laúd" (I, 91), by the next morning Calisto sings much better verse from the *cancionero* (VIII, 218),⁵ and on his last morning of life he improves his art to such an extent that he effortlessly recites *pie quebrado* verse about his beloved Melibea (XIII, 276).

In Burton's world, a young man affected by heroic love establishes a form of dialogical *vaiuén* between his love life and the traditions of amorous literature. Ruth A. Fox (1976) observes in her study of *The Anatomy* that, "[A]s fictions make men love, men in love make fictions" (156). While poets traditionally have used love as the principal source of their lyrical expression, Burton indicates that ordinary lovers often follow the same process in reverse, as they employ lyrical poetry to express their amorous condition:

Amongst other good qualities an amorous fellow is endowed with, he must learn to sing and dance, play upon some instrument or other, as without all doubt he will, if he be truly touched with this loadstone of love. For as Erasmus had it...love will make them musicians, and compose ditties, madrigals, elegies, love-sonnets, and sing to several pretty tunes. (III: 177)

Since Calisto exhibits many of the common characteristics of the *inamorato*, *The Anatomy's* four references to the *galán* — along with one additional reference to the *fanfarrón* Centurio — appear in the member of the Third Partition entitled "Symptoms or signs of Love-Melancholy, in Body, Mind, good, bad, & c." (III.2.3). Burton writes that honest love is found only in the sacred institution of marriage, which he considers to be an "honourable...blessed calling" that "breeds true peace, tranquillity,

⁵ See Kassier for the importance of *cancionero* poetry in *Celestina*. Castells (1990, 1995) notes that the *galanes* in the Celestinesque genre often sing *romances* and play the lute as part of their lovesick condition.

content, and happiness" (III: 52). While Burton believes that nothing compares with the affectionate good will of conjugal love, the illness of heroic love — or *ferinus insanus amor* (III: 56) — is so strong that it frequently manifests itself outside of marriage through a series of physical and mental symptoms.

Burton notes that the common signs of heroic love include "paleness, leanness, dryness...[and] hollow...eyes" (III: 133), and that the normal behavior consists of "cares, sighs,...groans, griefs, sadness, want of appetite, & c." (III: 133). While these symptoms represent normal manifestations of love melancholy as far back as the Middle Ages,⁶ Burton believes that the extensive outward evidence of the illness is far less complex than its hidden, mental symptoms:

[T]he symptoms of the mind in Lovers are almost infinite, and so diverse, that no art can comprehend them; though they be merry sometimes, and rapt beyond themselves for joy, yet most part love is a plague, a torture, a hell, a bitter-sweet passion at last....For in a word, the Spanish inquisition is not comparable to it. (I: 141)

Even though the *inamorato's* existence is characterized by fits of agony and suffering, Burton writes that these feelings can be temporarily alleviated by the lover's *lucida intervalla* or by his beloved's smile, pleasant look, or kiss. This sudden change in the *inamorato's* behavior is derived from Plato's *Phaedrus*, which explains that although love is powerful enough to affect the *inamorato's* soul, this spiritual passion is ameliorated when the lover reestablishes visual contact with his beloved (251b-252a; 108).⁷ Unfortunately, while these brief moments of amorous ecstasy offer a respite from the lover's suffering, they lead to another

⁶ See Lowes (1914) for the most comprehensive study of the importance of *hereos* in medieval European letters.

⁷ See also Baldassare de Castiglione's *Il Libro del Cortegiano* (LXV-LXVI). Lawrence Babb indicates that other writers accepted Plato's ideas about renewing the visual contact with the beloved: "Some authors believe that spirits engendered in the heart of the beloved emanate from her eyes, enter the eyes of the lover, penetrate to his heart, and spread though his body. These spirits, desiring always to return to their place of origin, cause an intense yearning in the lover. See Pierre Boaistuau, *Theatrum Mundi*, tr. John Alday (London, 1581), pp. 193-94; Valleriole, *Libri Sex*, pp. 98-102" (Babb 132, n33).

form of uncontrolled behavior. According to Burton, during these happy moments the lover is

too confident and rapt beyond himself, as if he had heard the nightingale in the spring before the cuckoo, or as Callisto was at Meliboea's presence, *Quis unquam hac mortali vita tam gloriosum corpus vidit? humanitatem transcendere videor*, etc. Who ever saw so glorious a sight, what man ever enjoyed such delight? ["¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío?" (I, 86).] (III: 144)

Although Calisto sinks into a lovesick depression at the end of *Celestina's* first scene, his mystical rapture in Melibea's presence is caused by the same amorous melancholy that he exhibits throughout the work. Burton indicates that if the lover is favored by his *amada*, "There is no happiness in the world comparable to his, no content, no joy to this, no life to love, he is in paradise" (III: 144). Even though Burton writes that the young lover alternates between moments of unbounded joy and periods of intolerable suffering, it is important to note that he experiences the continuous contemplation of his beloved irrespective of his specific psychological state. Whether in the evening or during the day, awake or in his dreams, joyful or depressed, Burton believes that the image of the *amada* is ever present in the lover's consciousness, as demonstrated by Calisto's behavior in Act I of *Celestina*:

Howsoever his present state be pleasing or displeasing, 'tis continue so long as he loves...desire hath no rest, she is his cynosure, *Hesperus et Vesper*, his morning and evening star...dreaming, waking, she is always in his mouth.... [S]he is the sole object of his senses, the substance of his soul...he magnifies her above measure, *totus in illa*, full of her, can breathe nothing but her. "I adore Meliboea," saith lovesick Callisto, "I believe in Meliboea, I honour, admire and love my Meliboea" ["Melibeo só, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo" (I, 93)]. (III: 146)

Since Calisto and other *inamorati* experience the constant mental image of their beloved, Burton writes that they can "think and dream of nought else" but her (III: 147). Curiously, this mental presence becomes more pronounced during the evening than during the day (III: 147), and on occasion her physical characteristics and behavior — "her sweet face, eyes, actions, gestures" — are so carefully measured by "that astrolabe of

phantasy, and...so violently sometimes, with such earnestness and eagerness...so strong an imagination, that at length he thinks he sees her indeed; he talks with her, he embraceth her, Ixion-like...I see and meditate of naught but Leucippe" (III: 148).⁸ Because of the overwhelming strength of the *inamorato's* love melancholy, he finds himself burning with passion for his *amada*, and even the fires of the greatest natural disasters pale in comparison to the strength of his ardor:

As Ætna rageth, so doth love, and more than Ætna or any material fire....Vulcan's flames are but smoke to this. For fire, saith Xenophon, burns them alone that stand near it, or touch it; but this fire of love burneth and scorchet afar off, and is more hot and vehement than any material fire...For when Nero burnt Rome, as Callisto urgeth, he fired houses, consumed men's bodies and goods; but this fire devours the soul itself, "and one soul is worth an hundred thousand bodies." ["[M]ayor es la llama que dura ochenta años que la que en un día passa, y mayor la que mata un ánima que la que quemó cient mil cuerpos" (I, 92)]. (III: 149)

In Burton's melancholic world, love is an all-powerful force that makes scholars ignore their studies and obliges rich men to squander their wealth. Men in love resort to any form of treachery to fulfill their insane desires because they are blinded by their emotions and are thus incapable of wisdom and discretion. In fact, no matter how ugly or unpleasant the woman may be, Burton writes that the *inamorato* always prefers his beloved to the ladies of the court, and even "before all the gods and goddesses themselves" (III: 159). With this kind of exaggerated passion, the *inamorato* often attempts the most irrational and dangerous adventures, all in the name of his beloved. And, as occurs with Calisto, the lover's amorous condition can become so detrimental that it leads him to his death and destruction:

"What shall I say," saith Hædus, "of their great dangers they undergo, single combats they undertake, how they will venture their lives, creep in at windows, gutters, climb over walls to come to their sweethearts...and if they be surprised, leap out at windows, cast themselves headlong down, bruising or breaking their legs or arms,

⁸ See Garci-Gómez (1985, 1994) and Castells (1990, 1991, 1995) for a similar analysis of Calisto's dreamlike nature.

and sometimes losing life itself," as Callisto did for his lovely Meliboea. (III: 162-63)

In addition to the perils that lovers endure because of their overwhelming passion, love melancholy causes these foolish young men to fight and quarrel merely to impress their beloved. A typical example is "that Centurion in the Spanish *Cælestina*, [who] will kill ten men for his mistress Areusa, for a word of her mouth, he will cut bucklers in two like pippins, and flap down men like flies, *Elige quo mortis genere illum occidi cupis* [choose by what method you wish him killed]" (III: 163). ["*Hermana mía, mándame tú matar con diez hombres por tu servicio y no que ande una legua de camino a pie*" (XV, 294); "*Allí te mostraré un reportorio en que ay sietecientas y setenta species de muertes; verás cuál más te agradare*" (XVIII, 316).] While Burton cites many other examples of how far the *inamorati* are willing to go because of their *amadas*, he obviously does not realize that Centurio's words to the *mochachas* are pure braggadocio, and that in reality there is little to fear from the *fanfarrón's* outlandish claims.

It is interesting to note that according to Burton's concept of heroic love, Calisto's ailment would be a natural consequence not only of his personal background, but also of his national origin. Burton believes that wealthy young men are the most likely to suffer from these passions, which means that Calisto would be extremely susceptible to this exaggerated and overwhelming ardor: "[I]f they be young, fortunate, rich, high-fed, and idle withal, it is almost impossible that they should live honest, not rage, and precipitate themselves into these inconveniences of burning lust" (III: 62). More importantly, the air and climate in warmer countries also exacerbate the feverish passions of erotic melancholy, and as a result Burton believes that the malady is particularly common in Spain and other Mediterranean nations: "Your hot and Southern countries are prone to lust, and far more incontinent than those that live in the North...[for example] Turks, Greeks, Spaniards, Italians, even all that latitude" (III: 61).

In addition, Burton writes that this kind of lewd behavior is often found in the urban centers of these southern nations, so it appears that Calisto's social status and external environment inadvertently meet the principal requirements for acquiring this terrible illness: "In Italy and Spain they have their stews in every great city...every gentleman almost hath a peculiar mistress; fornications, adulteries, are nowhere so common" (III: 61). As *Celestina's* readers would know from Pármeno's description of the old woman's activities in Act I, Burton is correct to

note that "the city is one great bawdy house; how should a man live honest among so much provocation" (III: 61).

Burton's views on Calisto, even though they form only a small part of his study on heroic love, present a unique perspective for modern readers of *Celestina*. Calisto has often been considered a ridiculous or contradictory character by modern scholars of the Spanish Renaissance,⁹ but Burton finds nothing unusual or unexpected in the young man's actions. On the contrary, the *galán* embodies the most common characteristics of love melancholy that have existed throughout the centuries. Calisto's momentary rapture and overwhelming ardor for Melibea in Act I represent two of the typical attributes of *amor hereos* found among young lovers, and his tragic death serves as a fitting example of the terrible dangers associated with the disease. Although Burton does not condone Calisto's lovesick behavior, the young protagonist's social and national background seem to offer few alternatives to the horrendous suffering of erotic melancholy. Under the societal conditions that Burton describes, Calisto appears to be an innocent victim of the malady rather than the parodic or absurd character described by some modern critics.

Celestina, like Calisto, is mentioned four times in *The Anatomy*. The first reference appears in the Second Partition ("The Cure of Melancholy"), in a section entitled "Retention and Evacuation Rectified" (II.2.2). In this section, Burton discusses the benefits of sexual relations, which according to some medical authorities reduce anger and alleviate melancholy. A complete lack of sex, on the other hand, creates an excess of harmful vapors in the brain that — in the words of Valescus — makes "the mind sad [and] the body dull and heavy" (II: 33). More importantly, sexual abstinence produces the retention of seed in both men and women (II: 33), a physical condition that leads to madness and that can only be cured by active sexual relations.¹⁰

⁹ Perhaps the best example is the young woman in Marcellus Donatus and Alexander Benedictus who lost her mind because of delayed menstruation, which was originally caused by a lack of sexual relations. One evening she inadvertently strayed into a bordello, and the following morning she was cured in mind and body, but very much ashamed of what had happened: "[N]on sine magno pudore menti restituta discessit" (II: 33).

¹⁰ Perhaps the best example is the young woman in Marcellus Donatus and Alexander Benedictus who lost her mind because of delayed menstruation, which was originally caused by a lack of sexual relations. One evening she inadvertently strayed into a bordello, and the following morning she was cured in mind and

Despite the reputed benefits of sexual intercourse, many authors strongly criticize this harmful and immoral practice. Plutarch and Ficino, for example, believe that sex can be extremely damaging to the spirit, while Jason Pratensis notes that it should be avoided because it is the source of many serious diseases. Other writers, including Aristotle, indicate that excessive sexual activity is particularly dangerous because it reduces one's life span, as can be seen in some species of birds that are "short-lived because of their salacity, which is very frequent" (II: 34).

When faced with this contradictory information about the benefits as well as the dangers of venery, Burton adopts a practical approach and recommends a moderate level of sexual activity, although he admits that he is unsure of where this middle ground may lie: "The extremes being both bad, the medium is to be kept, which cannot be easily determined" (II: 34). Even though every individual has unique physical characteristics that require different levels of sexual activity, Burton concludes that the possibilities of serious harm are minimal: "*Confodi multas enim, occidi vero paucas per ventrem vidisti* [In truth you have seen many injured through the belly, but few slain that way], as that Spanish *Cælestina* merrily said" (II: 34).¹¹ It is interesting to note that despite the prestige of writers such as Aristotle, Plutarch, and the *alter Plato* Marsilio Ficino, Burton ignores their criticism of sexual relations and presents *Celestina* as the ultimate authority on the question of carnal activity. Fortunately for Burton's readers, the old bawd confirms that these things aren't as bad as some learned scholars make them out to be, an attitude that allows for tremendous leeway in each individual case.

The next two references to *Celestina* appear in the sections of the Third Partition devoted to the characteristics and causes of heroic love. The first reference is found in the subsection entitled "Importunity and

body, but very much ashamed of what had happened: "[N]on sine magno pudore menti restituta discessit" (II: 33).

¹¹ This paraphrase alludes to the conversation between *Celestina* and *Pármeno* in the first act:

Celestina. ¡Mas rabia me mate, si te llevo a mí, aunque vieja! Que la voz tienes ronca, las barvas te apuntan; mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga.

Pármeno. ¡Como cola de alacrán!

Celestina. Y aún peor, que la otra muerde sin hinchar, y la tuya hincha por nueve meses. (I, 118)

Opportunity of Time, Place, Conference, Discourse, Singing, Dancing, Musick, Amorous Tales, Objects, Kissing, Familiarity, Tokens, Presents, Bribes, Promises, Protestations, Tears, & c." (III.2.2.4). According to Burton, the first contact between two lovers normally occurs through the medium of the eyes, but this initial attraction often grows stronger if they live near each other or if they have the opportunity to converse or trade letters. These amorous allurements are particularly effective in the evening, and they are even more powerful if the woman has a sweet voice or if she plays a musical instrument.

Burton writes that men and women often try to win their beloved's affection through presents, promises, and flattery, or in some cases through outright lies. These kinds of schemes are particularly effective with younger and inexperienced lovers who can be taken in with this sort of deception, but if these methods fail then the most common stratagem is to fake the tears, sighs, and paleness of erotic melancholy. While well-planned tricks fool some people, Burton notes that Celestina is perfectly aware that these ruses are nothing more than a provocative affectation because in reality one lover is about as good as another:

Thou thinkest...because of her vows, tears, smiles, and protestations, she is solely thine...when as indeed there is no such matter, as the Spanish bawd said...she will have one sweetheart in bed, another in the gate, a third singing at home, a fourth, & c. Every young man she sees she likes hath as much interest, and shall as soon enjoy her as thyself. [";Ay, ay (Areúsa), si viesses el saber de tu prima (Elicia) y qué tanto le ha aprovechado mi criança y consejos...! Y aunque no se halla ella mal con mis castigos, que uno en la cama y otro en la puerta, y otro que sospira por ella en su casa se precia de tener." (VII, 205)]. (III: 125)

Celestina is also mentioned in the next subsection, entitled "Bawds, Philters, Causes" (III.2.2.5), although she surprisingly merits only one brief reference in this part of *The Anatomy*. Burton believes that once the many allurements listed in the previous section have been exhausted, then the lover's last hope is to enlist the help of a go-between to help resolve his situation. These women are normally so capable in the discharge of their professional responsibilities that — at least in Burton's view — there is virtually no way for them to fail an assignment: "[N]on est mulieri mulier insuperabilis [There's no woman that a woman can't overcome], Cælestina said, let him or her never be so honest, watched

and reserved, 'tis hard but one of these old women will get access" (III: 127). ["Que aunque esté brava Melibea, no es ésta...la primera a quien yo he hecho perder el cacarrear....Porque sé que aunque al presente la ruegue, al fin me ha de rogar" (III, 144-45).]

Readers of *Celestina* would expect the old woman to play a greater role in the section of the work devoted to bawds, especially with the respect that Burton shows for her judgment and abilities in other sections of *The Anatomy*. Nevertheless, despite *Celestina*'s obvious talents as a *tercera*, Burton reserves his most profound interest — as well as his greatest venom — for a completely different kind of go-between. According to the Anglican minister Burton, Catholic priests are the most notorious practitioners of this ancient profession, as they take a more personal interest in their assignments than even the Spanish bawd: "The most sly, dangerous, and cunning bawds, are your knavish physicians, empyrics, Mass-priests, monks, Jesuits, and friars...[who] promise to restore maidenheads, and do it without danger, make an abortion if need be...hinder conception, procure lust...and now and then step in themselves" (II: 128). It seems that *Celestina* is true to her word and to her profession, while on the contrary Catholic priests violate their most cherished religious and moral standards because of their uncontrolled sexual passion.

Burton's final reference to *Celestina* occurs in the Third Partition as part of his analysis of jealousy (III.3.2; "Symptoms of Jealousy: Fear, Sorrow, Suspicion, strange Actions, Gestures, Outrages, Locking Up, Oaths, Trials, Laws, & c."). Although Burton repeatedly insists on the seriousness of heroic love's myriad symptoms, he believes that jealousy is unquestionably the worst manifestation of the disease: "'Tis a more vehement passion, a more furious perturbation, a bitter pain, a fire...madness, vertigo, plague, hell" (III: 280). While this malady causes the lover to "sigh, weep, [and] sob," much as he would while feeling the normal passion of *amor hereos*, the jealous lover also exhibits "those strange gestures of staring, frowning, grinning, rolling of eyes, menacing, ghastly looks" (III: 280). Just like the lovesick young man, the jealous man's behavior is completely inconsistent, as he will roar and complain about his beloved's unfaithfulness one minute, and then suddenly beg her forgiveness the next. Nevertheless, despite this momentary calm in

his emotions, nothing can permanently cool his passion or satisfy his insane fixation.¹²

A central part of jealous melancholy is the groom's concern about his bride's virginity. Some European cultures resolve this question in public by exhibiting the newlyweds' sheets the morning after the wedding, while other, more circumspect nations prefer to conduct a discreet physical examination of the young woman some time before the ceremony. Despite these efforts to determine the bride's virginity and her suitability for marriage, Burton indicates that are many ways to circumvent even the most assiduous vigilance of the young woman's chastity:

An old bawdy nurse in Aristænetus (like that Spanish Cælestina, *quæ quinque mille virgines fecit mulieres, totidemque mulieres arte sua virgines* [who made women of five thousand virgins, and by her art restored as many women to virginity]), when a fair maid wept...how she had been deflowered, and now ready to be married, was afraid it would be perceived, comfortably replied..."Fear not, daughter, I'll teach thee a trick to help it." ["Entiendo que passan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta cibdad" (I, 103).] (III: 285)

Based on his references to the old bawd and to her remarkable abilities, Burton understands that Celestina, just like any other experienced go-between, performs a necessary function for both men and women in contemporary society. On the one hand, these *terceras* help young men to fulfill their lovesick desires by communicating with their *amadas* and convincing them to accept the *galán's* amorous attentions. At the same time, they prevent young women from becoming the unfortunate victims of the same irrational sensibilities that produced the man's heroic love in the first place, as they find ways to falsify the

¹² Although this jealous behavior is more common in men, it is also found in many women. Burton mentions the unusual case of "Joan Queen of Spain, wife to King Philip, mother of Ferdinand and Charles the Fifth, Emperors [sic]" (III: 282), referring of course to Juana la Loca. According to Burton, the writings of Gómez-Miedes reveal that, despite the pleading of the Archbishop and Isabella the queen mother, Joan "could not contain herself, 'but in a rage ran upon a yellow-haired wench,' with whom she suspected her husband to be naught, 'cut off her hair, did beat her black and blue, and so dragged her about'" (III: 282-83). Apparently the southern regions make the women every bit as lusty as the men.

bride's virginity and thus preserve her possibilities of marriage. More importantly, Burton — surely one of Europe's most learned scholars on the subject of love melancholy — shows clear respect for *Celestina's* knowledge of amorous relations. While we would expect Burton to criticize the old bawd's immoral activity, he instead quotes her alongside of philosophers such as Aristotle and Ficino, and in the end bows to her superior knowledge on the subject of sexual relations.

Although *Celestina* represents only one of the hundreds of source texts that appear in *The Anatomy of Melancholy*, Burton's work should be of great interest not only to modern scholars of the Spanish Renaissance, but more importantly to readers of *Celestina*. *The Anatomy* represents one of the first English commentaries on Fernando de Rojas's work, so it has undeniable historical value regarding the study of Spanish letters in the English-speaking world. *The Anatomy* also serves to place *Celestina's* professional activities within a wider historical and cultural context, and it shows that her profession played a vital public role in European society.

Moreover, Burton uses the Third Partition of *The Anatomy* to examine the symptoms, causes, and effects of heroic love, which is precisely the unusual and often confusing malady that affects Calisto. Since the *galán* remains a difficult and contradictory character for modern readers of *Celestina*, Burton's study may prove useful in the continuing critical effort to understand better the enigmatic nature of the work's young protagonist. At the same time, *The Anatomy of Melancholy* suggests that Calisto is above all an unwitting victim of erotic melancholy, and that his horrible death outside of Melibea's walls should be seen as an appropriate example of the tragic results of this terrible disease.

WORKS CITED

- AGAMBEN, Giorgio. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Trans. Ronald L. Martinez. Minneapolis: U Minnesota P, 1993.
- BABB, Lawrence. *Sanity in Bedlam: A Study of Robert Burton's 'Anatomy of Melancholy'*. East Lansing: Michigan State UP, 1959.
- BATAILLON, Marcel. *'La Célestine' selon Fernando de Rojas*. Paris: Didier, 1961.
- BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. 3 vols. London: Dent Everyman's Library, 1964.
- CARDENAS, Anthony J. "The conplisiones de los onbres of the Arcipreste de Talavera and the Male Lovers of the *Celestina*." *Hispania* 71 (1988): 479-491.
- CASTELLS, Ricardo. *Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition: A Rereading of 'Celestina'*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1995.
- _____. "El mal de amores de Calisto y el diagnóstico de Eras y Crato, médicos." *Hispania* 76 (1993): 55-60.
- _____. "Calisto and the Imputed Parody of Courtly Love in *Celestina*." *Journal of Hispanic Philology* 15 (1991): 209-220.
- _____. "El sueño de Calisto y la tradición celestinesca." *Celestinesca* 14.1 (1990): 17-39.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *Il Libro del Cortegiano. Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*. Ed. Carlo Cordié. Naples: Riccardo Ricciardi Editore, 1960. 5-365.
- DE ARMAS, F. A. "La *Celestina*: An Example of Love Melancholy." *Romanic Review* 46 (1975): 288-295.
- DEYERMOND, A. D. "The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*." *Neophilologus* 45 (1961): 218-221.
- FOX, Ruth A. *The Tangled Chain: The Structure of Disorder in The Anatomy of Melancholy*. Berkeley: U California P, 1976.
- GARCI-GOMEZ, Miguel. *Calisto, soñador y altanero*. Kassel: Edition Reichenberger, 1994.
- _____. "El sueño de Calisto." *Celestinesca* 9.1 (1985): 11-22.
- GREEN, Otis H. "The Artistic Originality of *La Celestina*." *Hispanic Review* 33 (1965): 15-31.
- KASSIER, Theodore L. "Cancionero poetry and the *Celestina*: From Metaphor to Reality." *Hispanófila* 56 (1976): 1-28.
- LACARRA, María Eugenia. "La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*." *Celestinesca* 13.1 (1989): 11-29.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de 'La Celestina'*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962; rpt. 1970.

- LOWES, John Livingston. "The Loveres Maladye of Hereos." *Modern Philology* XI (1914): 491-546.
- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de 'La Celestina'*. Madrid: Gredos, 1964.
- MARCIALES, Miguel. *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Eds. Brian Dutton and Joseph T. Snow. 2 vols. Urbana: U Illinois P, 1985.
- MARTIN, June Hall. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*. London: Tamesis, 1972.
- O'CONNELL, Michael. *Robert Burton*. Boston: Twayne, 1986.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1987.
- SENIFF, Dennis. "Bernardo Gordonio's *Lilio de Medicina*: A Possible Source of *Celestina*." *Celestinesca* 10.1 (1986): 13-18.
- SEVERIN, Dorothy S. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in 'Celestina'*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- SOLOMON, Michael. "Calisto's Ailment: Bitextual Diagnostics and Parody in *Celestina*." *Revista de Estudios Hispánicos* 23 (1989): 41-64.
- STAMM, James R. *La estructura de 'La Celestina': una lectura analítica*. Salamanca: U Salamanca, 1988.
- VICARI, Patricia. *The View from Minerva's Tower: Learning and Imagination in 'The Anatomy of Melancholy'*. Toronto: U Toronto P, 1989.



Cover art by J. R. Casanova and J. G. Caicedo
Bogotá: Ed. Voluntad, 1991



Artists' conception
of Fernando de Rojas:
J. R. Casanova &
J. G. Caicedo,
1991 (above);
(right) Chico Prats
1961.



'CELESTINA' Y EL LENGUAJE DEL CUERPO

M. Concepción Bados-Ciria
University of Washington

LUCR- Así que continuo se te caían, como de entre las manos, señales muy claras de pena (...) cumple a los servidores obedecer con diligencia corporal y no con artificiales consejos de lengua.

(*Celestina* X, 161)

La estrecha relación existente entre el lenguaje verbal y el que se desprende de los gestos, posturas y señales emitidos por el cuerpo físico ha sido objeto de estudio desde los inicios de la historia del pensamiento occidental. Los primeros escritos en este campo se referían al lenguaje corporal de hablantes profesionales como los oradores públicos y los actores. Antiguos tratados de retórica como *De Oratore* de Cicerón o *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, advertían sobre la eficacia y la necesidad de coordinación entre indicios corporales y lenguaje verbal a la hora de expresarse en público. Estos textos, aparecidos en el siglo primero antes de Cristo, no sólo presentaban aspectos prácticos y perspectivas teóricas en relación con el uso de los gestos como apoyo del lenguaje verbal, sino que también, promovieron las bases en las que se asienta parte de los estudios psicológicos contemporáneos.

En este trabajo realizo un estudio de *Celestina* de acuerdo a las propuestas de Pierre Feyereisen y Jacques Dominique de Lannoy, quienes en su obra *Gestures and Speech: Psychological Investigations* acuerdan la identificación entre gestos y lenguaje de modo que proponen un

"lenguaje corporal," cuyos efectos residen, principalmente, en realzar la expresión de las pasiones y los sentimientos humanos más íntimos. A este respecto recogen una afirmación de Quintiliano que enfatiza la similitud entre gestos y lenguaje: "For other portions of the body merely help the speaker, whereas the hands may almost be said to speak. Do we not use them to demand, promise, summon, dismiss, threaten, supplicate, express aversion or fear, question or deny?" (*Gestures* 1). Coincidimos con esta declaración ya que de ella deriva la comunicación deseada en todo texto literario, y más en el que nos ocupa, *Celestina*, por tratarse de una obra concebida para ser leída entre grupos de amigos en círculo cerrado y, tal vez, público.

La "comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios"¹ ve la luz como obra escrita en 1499. A esta "primitiva" comedia le siguen diversas ediciones que enmarcan las distintas evoluciones de la obra de Rojas hasta su edición más definitiva, la de Valencia en 1514 (31-32). En cualquier caso, el diálogo que se establece entre lector y texto y, más aún, el que se produce entre los distintos personajes representados en aquél es uno de los artificios retóricos que hace de esta obra un caso excepcional en la literatura de la época.

Desde un principio Rojas exige la colaboración de sus lectores y les da una de las claves más importantes para la interpretación de la obra. Al escribir "Así cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia" (43), se sugiere ya el papel decisivo del cuerpo, tanto el del lector como el de los receptores, para una eficaz comunicación de la misma. A modo de conclusión, vuelve Rojas a interpelar al lector para animarle a contar y propagar lo leído: "No dudes ni hayas vergüenza, lector. Narrar lo lascivo, que aquí se te muestra" (237).

La participación del cuerpo en el proceso de la lectura en voz alta y ante un grupo de personas es también una de las exigencias del corrector de la obra, Alonso de Proaza. Este advierte que el lenguaje corporal, con su heterogénea proliferación de posturas y gestos, ha de ser el detonante definitivo que, combinado con el lenguaje verbal, resuelva eficazmente los propósitos persuasivos que toda obra de arte persigue en sus receptores. Escribe Proaza:

¹ Cito de la edición de *Celestina* preparada por D. S. Severin (Madrid: Alianza, 1979), p. 44. Las páginas de las citas aparecerán indicadas en el texto.

Si amas y quieres a mucha atención
 Leyendo a Calisto mover los oyentes,
 Cumple que sepas hablar entre dientes,
 A veces con gozo, esperanza y pasión,
 A veces airado con gran turbación.
 Finge leyendo mil artes y modos,
 Pregunta y responde por boca de todos,
 Llorando y riendo en tiempo y sazón.
 (238)

La inscripción del cuerpo como fenómeno de percepción llega hasta los receptores por expresa intención de Rojas, quien se nos presenta "asaz veces retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y mi juicio a volar" (35) para indicarnos la doble importancia del cuerpo cuando se trata de comunicar con los otros. Por un lado, éste emite palabras e inscribe signos en la página, pero por otro lado la postura, la expresión no verbal es otra manera de llegar al otro, de alcanzarlo. En suma, posibilita una comunicación sincera y eficaz entre el autor y nosotros, sus receptores. Contamos con un cuerpo que nos delata y al mismo tiempo nos identifica con nuestros semejantes. Por ello, somos capaces de dar significado al lenguaje corporal de las "vidas" en "proceso" en *Celestina*.

No cabe duda de que los cuerpos humanos tienen dimensiones psicológicas y neurofisiológicas irreducibles y cuyas relaciones entre sí todavía son desconocidas, sin embargo hay que reconocer que esos mismos cuerpos tienen la maravillosa habilidad de proporcionar fragmentaciones, fracturas, dislocaciones que los proyectan y dirigen hacia otros cuerpos con el fin de establecer los más diversos tipos de comunicación entre ellos. Siguiendo en esta línea, el lector de *Celestina* destaca la constante textualización de muecas y signos externos que se manifiestan en el cuerpo perceptivo de los distintos personajes de la obra. "¿Qué cara te mostró al principio?" (107) pregunta Calisto a Celestina para saber cómo fue recibida ésta por Melibea. Ante la respuesta de la vieja vuelve a inquirir "¿Y a ésas llamas señales de salud?" (108), para terminar concluyendo "pues todo eso más es señal de odio que de amor" (108). Calisto interpreta, ve a través de las palabras de Celestina el rostro de Melibea, y se muestra apenado. Más tarde al cerciorarse de que "el proceso" anda por buen camino, él mismo declara "Ya me reposa el corazón, ya descansa mi pensamiento, ya reciben las venas y recobran su perdida sangre, ya he perdido temor y tengo alegría. Subamos..." (109). Los receptores del texto vemos a Calisto saltando de gozo y arrodillándose ante Celestina.

Junto con la aproximación psicológica surge en los años cincuenta la homóloga fenomenológica para proponer el cuerpo físico como superficie capacitada para inscribir mensajes y textos. La metáfora del cuerpo textualizado es una de las favoritas del teórico de la fenomenología, Maurice Merleau-Ponty, quien asegura que el gesto revela tanto significado como las palabras y, además, se caracteriza por ser legible. Dice Merleau-Ponty "Je ne perçois pas la colère ou la menace comme un fait psychique caché derrière le geste, je lis la colère dans le geste, le geste ne fait pas penser à la colère, il est la colère elle-même" (*Phénoménologie* 215). La lectura de los gestos y mohínes adscritos a los distintos personajes por la mano de Rojas ha de llevarse a cabo del modo que nos sugiere Proaza: gesticulando e interpretando, es decir, emitiendo palabras y signos. Con todo ello llegamos a corroborar lo que Rojas hace explícito: *Celestina* es un texto eminentemente perceptivo, ya que la vista, el tacto, el oído de los receptores están constantemente en acción acompañando a los personajes. Estos supuestos nos llevan a coincidir con Stephen Gilman cuando afirma que el carácter oral de la obra es uno de sus rasgos más distintivos. No hace sino confirmarla como un texto objeto de percepciones múltiples.

Gilman es el gran descubridor para el mundo "celestinesco" de la oralidad de la obra de Fernando de Rojas, y así señala que "apunta al oído y al corazón, es decir, los dos blancos sucesivos del lenguaje oral" (Gilman 315). Relaciona esta decisiva característica interna de la obra con otra de signo externo: la de su presentación en veintiún actos de ininterrumpido diálogo. El diálogo como instrumento de comunicación es la clave en la que centramos nuestro estudio sobre el lenguaje del cuerpo en *Celestina*. Los signos externos de gozo, ira, turbación y pasión que Alonso de Proaza exige de los lectores para impresionar y agradar a sus oyentes, no son sino eco y prolongación de los expresados por los protagonistas de "carne y hueso" de la obra en su continuo dialogar por el espacio literario. En nuestra opinión, el lenguaje de sus cuerpos es tan decisivo como el verbal que se emite por sus bocas, y apunta hacia dos objetivos principales: en primer lugar a la manipulación del receptor por parte del emisor a lo largo de las conversaciones que se establecen entre los personajes. El máximo exponente de tal manipulación es *Celestina* dialogando con Calisto, Pármeno, Melibea y Areúsa. En segundo lugar, las señales emitidas por el cuerpo de los protagonistas delatan su verdadera intencionalidad, sus más íntimos deseos y pensamientos, muchas veces encubiertos y simulados tras su lenguaje verbal.

Según Feyereisen y De Lannoy, "An essential feature of conversation is the active participation of both partners. Among other contributions, the listener is responsible for the smooth unfolding of the

discourse by displaying attention. To be sure to be understood, the speaker most likely relies on nonverbal and particularly facial signals sent by the listener. Receptivity may be expressed nonverbally by bodily attitudes and gaze orientation" (*Gestures* 19).

De este modo, el lenguaje no verbal además de enviar y recibir mensajes, puede ser utilizado para romper las defensas del interlocutor y así confirmar los poderes discursivos del emisor. Celestina, nuestra protagonista, se sirve de la acción de sus manos, de sus pies, de sus miradas, de sus ropas para afirmarse como el único y verdadero motor de la obra. En la manipulación de todos los personajes que entran en contacto conversacional con Celestina, juega un papel primordial el lenguaje de su cuerpo. Sus manos tocan a sus interlocutores físicamente al tiempo de hablarles. En ese contacto físico encontramos la más pura forma de persuasión celestinesca. Antes de ir a casa de Melibea por primera vez, la alcahueta le comenta a Pármeno "Y con esto que sé cierto, voy más consolada a casa de Melibea que si la tuviese en la mano" (III, 83). Un poco antes había estado señalado la importancia de las manos y del tacto en la empresa que se propone al afirmar que "No hay cirujano que a la primera cura juzgue la herida" (III, 82). Al igual que el médico Celestina tiene que tocar y palpar a Melibea con sus manos para diagnosticarla.

Tener en sus manos a todos los que la rodean es uno de los más ardientes deseos de la que es definida por Sempronio como "vieja barbuda, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay" (I, 56). El lector ve el cordón de Melibea en las manos de Celestina después de su primera entrevista "¡Ay cordón, cordón! Yo te haré traer por fuerza, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado!" (V, 103). La imagina estrujando y apretando el cordón símbolo del cuerpo de Melibea entre sus manos. Vemos en sus gestos deseos de manifestar su poder sobre la que se ha atrevido a contradecirla en un momento: "dióse en la frente una gran palmada, como cosa de grande espanto hobiese oído, diciendo que cesase mi habla y me quitase delante" (VI, 111).

Las tretas de Celestina logran "tocar" por fin a Melibea y consiguen romper su resistencia. Al relatar a Calisto su encuentro, la vieja le dice que Melibea se halla herida "de aquella dorada frecha, que del sonido de tu nombre le tocó" (VI, 111), y ella misma se confiesa triunfadora al compararse con la abeja "a la cual los discretos deben imitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejor de lo que son. De esta manera me ha habido con las zahareñas razones y esquivas de Melibea" (VI, 108). Su capacidad de persuasión es tal, que Calisto no duda en entregársele y así dice "Agora doy por bienempleada

mi muerte, puesta en tales manos" (VI, 112), al tiempo que se contagia del afán celestinesco de tocar a Melibea:

CEL.- Qué la has tocado, ¿dices? Mucho me espantas.

CAL.- Entre sueños, digo (VI, 114).

Del mismo modo que Celestina fantasea con Melibea "en sus manos" antes de visitarla, también Calisto la imagina entre las suyas. En este caso, apreciamos en su frenético apretar el cordón la expresión de los deseos sexuales del enamorado que ansía encontrarse con el cuerpo de la amada. Celestina así lo advierte y le dice "Cesa ya, señor, ese devanear, que me tienes cansada de escucharte, y al cordón roto de tratarlo" (VI, 115). El maravilloso mundo del tacto hace descubrir las más íntimas emociones de Calisto ante Celestina "¡Oh mis manos, con qué atrevimiento, con cuán poco acatamiento tenéis y tratáis la triaca de mi llaga!" (VI, 116). Al igual que aquí, las manos de Calisto también parecen hablar por sí solas en el último encuentro de los enamorados en el huerto de Melibea, cuando ésta finge recriminarle duramente su osado comportamiento:

¿cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quedas? ¿Porqué no olvidas estas mañas? Mándalas estar sosegadas y dejar su enojoso uso y conversación insoportable...así como me es agradable tu vista sosegada, me es enojoso tu riguroso trato...tus deshonestas manos me fatigan cuando pasan de la razón.
(XIX, 222)

Sin embargo, el lenguaje de las manos de Calisto recibe la respuesta apropiada de parte del cuerpo de su amada pues le oímos exclamar lleno de emoción "Jamás querría, señora, que amaneciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble conversación de tus delicados miembros" (XIX, 223). El lector percibe y oye a los enamorados en comunión, no sólo a través del lenguaje articulado que sale de sus bocas, sino también por medio del lenguaje que expresan sus cuerpos, y que en definitiva contribuye a cargar de emoción la escena. De este modo ambos lenguajes se conjugan para conmover a cualquier receptor de los mismos. Como señala Kenneth Burke, "Pure persuasion involves the saying of something, for an extra-verbal advantage to be got by the saying, but because of a satisfaction intrinsic to the saying" (*A Grammar* 792-793). La presencia de los cuerpos en diálogo placentero se conjuga con la elección de un lenguaje afectivo y fuertemente sensual, y de este modo, Calisto-emisor consigue romper las barreras que parecían rodear a Melibea-receptora.

En el mismo orden, también el lenguaje de las manos celestinescas tiene efectos sorprendentes en Pármeno. Si bien éste parecía en un principio firmemente resuelto a no ceder ante Celestina, la vieja lo convence y lo domina haciendo uso de su retórica envolvente al mismo tiempo que se acompaña de su poder táctil. No en vano ante la resistencia de Pármeno la escuchamos decir con gestos malévolos y desafiantes "¿A las verdades nos andamos? Pues espera que yo te tocaré donde te duela" (VII, 124). Anteriormente ya le había recordado sus oscuros orígenes y hasta sus "contactos" con él cuando era niño "Allégate a mí, ven acá, que mil azotes y puñadas te di en este mundo y otros tantos besos" (I, 67). Mientras escuchamos a Celestina la vemos mover sus manos y su cuerpo en ademán conciliador y protector para con Pármeno. Un poco antes le había amonestado y se había dirigido a éste con gestos recriminadores y de reprobación "Bien te oí, y no pienses que el oír con los otros exteriores sesos mi vejez haya perdido. Que no sólo lo que veo, oigo y conozco; más aún lo intrínseco con los intelectuales ojos penetro. Has de saber..." (I, 65). De la implícita amenaza en sus palabras y gestos pasa Celestina otra vez al lenguaje lisonjero y cariñoso mientras la visualizamos queriendo acariciar el rostro y los hombros del indefenso criado. Por eso le dice "¡Neciuelo; loquito, angelico, perlica, simplecico! ¿Lobitos en tal gestic? LLégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleites" (I, 65-66). Pármeno cae en las manos de Celestina, y ella sabe sacar el máximo provecho de su discurso halagador unido a sus gestos protectores y prometedores de placeres anhelados por el que a sí mismo se considera *mozo*.

Areúsa es otra de las sometidas a los poderes táctiles de Celestina. Cuando ésta la visita porque se la ha prometido a Pármeno como premio a su sumisión, aquélla asegura no sentirse en buenas condiciones físicas para pasar la noche con un hombre. Celestina consigue hacerle cambiar de opinión. Para ello emplea de nuevo su lenguaje envolvente al mismo tiempo que hace uso de su tacto. Levanta las ropas de la cama de Areúsa mientras ensalza su olor y su blancura y se acerca a la prostituta en plan cariñoso, de tal manera que Areúsa exclama "¡Paso, madre, no llegues a mí, que me haces coxquillas y provócame a reír y la risa acreciéntame el dolor!" (VII, 127). Al insistir Areúsa en su sufrimiento, Celestina propone "tentarla," como buena entendida en males femeninos, para calmar su malestar. Mientras palpa y toca ávidamente el cuerpo de la joven no cesa en alabar sus dones "No parece que hayas quince años. ¡Oh quien fuera hombre y tanta parte alcanzara de ti para gozar tal vista!" (VII, 127). Por último, concluye en términos de amonestación para Areúsa "Que no creas que en balde fuiste criada...Mira que es pecado fatigar y dar pena a los hombres, pudiéndolos remediar" (VII, 127). Cuando Celestina abandona la casa

deja a Pármeno y a Areúsa entregados al lenguaje amoroso de sus cuerpos "que voyme sólo porque me haceis dentera con vuestro besar y retozar. Que aun el sabor en las encías me quedó; no lo perdí con las muelas" (VII, 132). Todo el lenguaje expresado corporalmente en las escenas amorosas añade dramatismo a la acción, como bien ha señalado Lida de Malkiel. Sin embargo disentimos con ella cuando asegura que "The undeniable spiritual quality of love in *The Celestina*... is in essence incompatible with obscenity" (Lida, 1961: 90). En nuestra opinión los gestos, posturas y ademanes reforzados por el lenguaje verbal contribuyen en buena medida a que el receptor interprete como obscenos tanto los encuentros amorosos como muchos comentarios de Celestina.

Pero no todo es correspondencia entre ambos lenguajes: el corporal y el verbal. A menudo, el primero se manifiesta en determinadas formas de comportamiento expresadas en forma de gestos y posturas que enmascaran y contradicen la comunicación verbal. En este sentido, Julius Fast en *Body Language* señala:

Spoken language alone will not give us the full meaning of what a person is saying, nor for that matter will body language alone give us the full meaning. If we listen only to the words when someone is talking, we may get as much of a distortion as we would if we listened only to the body language. (118)

Disimulación y simulacro derivan de los enunciados verbales humanos con determinados fines: uno de ellos es la manipulación y demostración de poder sobre los interlocutores, como ya hemos estudiado en la primera parte de nuestro ensayo. Otro es la tortura psíquica. Tanto Melibea como Celestina son buenos ejemplos del poder de sus lenguajes corporales. Estos enmascaran y contradicen sus discursos verbales de tal forma, que sadismo y masoquismo — como impulsos de negatividad y de muerte — se encuentran implícitos en varios momentos de su dialogar a lo largo del texto. Melibea es una reina de la simulación. Ya en el primer auto notamos que sus palabras "Pues aun más igual galardón te daré yo, si perseveras" (I, 46) contienen un deseo explícito de hacer sufrir a Calisto. En la primera entrevista con Celestina, sigue Melibea dispuesta a simular su verdadera pasión. La vemos haciendo grandes gestos por apartar a Celestina: ¡"Quítamela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dejado gota de sangre en el cuerpo!" (IV, 95). Sin embargo, escuchamos más tarde de su propia boca lo que sus gestos encubren, al mismo tiempo que confiesa haber sufrido por ello "¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder

descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quejoso ni yo penada" (X, 154).

En la segunda entrevista con Celestina, Melibea sigue fingiendo que no quiere ceder a Calisto: "Más agradable sería que rasgases mis carnes y sacases mi corazón, que no traer esas palabras aquí" (X, 158), cuando su cara y su cuerpo dan muestras físicas de estar sintiendo lo contrario "¿Qué es de tu habla graciosa; qué es de tu color alegre? Abre tus ojos claros. ¡Lucrecia, Lucrecia, entra presto acá y verás amortecida a tu señora en mis manos!" (X, 159). Finalmente cuando Melibea declara su deseo por Calisto reconoce experimentar un gran alivio, que los lectores y oyentes perciben no sólo a través de sus palabras sino también en los gestos de su cuerpo "Lo que tú tan abiertamente conoces, en vano trabajo por te lo encubrir ... Pospuesto todo el temor, has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descubrir" (X, 160). Lucrecia sin embargo no necesitaba de las palabras de Melibea para conocer sus sentimientos, ya que le replica:

Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y callado tu deseo. Hame fuertemente dolido tu perdición. Cuanto más tú me querías encubrir y celar el fuego que te quemaba, tanto más sus llamas se manifestaban en la color de tu cara, en el poco sosiego del corazón, en el meneo de tus miembros, en comer sin gana, en el no dormir. Así que continuo se te caían, como de entre las manos, señales muy claras de pena. (X, 161)

El cuerpo, objeto de percepción, es el primero en delatarse, en llevar a cabo una comunicación sincera, a pesar de que las palabras lo pretendan encubrir, e incluso aun cuando éstas no se producen. Sempronio también insiste en ello al ver acercarse a Celestina:

[E]l ánimo es forzado descubrillo por estas exteriores señales, ¿Quién jamás te vido por la calle, abajada la cabeza, puestos los ojos en el suelo, y no mirar a ninguno como agora? ¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles y venir aguijando, como quien va a ganar beneficio? Que desde que dio la una, te espero aquí y no he sentido mejor señal que tu tardanza. (V, 103)

Nosotros, receptores ávidos, ya la habíamos imaginado feliz y contenta lamentando no poder ir más de prisa en su atravesar la calle desde la casa de Melibea a la de Calisto "¡Oh malditas haldas, prolijas y

largas, cómo me estorbáis de llegar adonde han de reposar mis nuevas!" (V, 103). El cuerpo de Celestina, en sus desplazamientos de un lugar a otro a lo largo del texto, es el mejor indicador de sus estados de ánimo: ya dubitativo "Ya veo su puerta. En mayores afrentas me he visto. ¡Esfuerzo, esfuerzo Celestina! ¡No desmayes!" (IV, 87); ya confiado y seguro "Nunca he tropezado como otras veces. Las piedras parece que se apartan y me hacen lugar que pase. Ni me estorban las haldas ni siento cansancio en el andar. Todos me saludan" (IV, 87).

El haldear de Celestina es visualizado en varias ocasiones por los receptores del texto. En primer lugar nos llega por boca de Sempronio "¡Qué espacio lleva la barbuda; menos sosiego traían sus pies a la venida!" (III, 79), anticipando ya, en parte, la animadversión que este criado siente por Celestina. Después de escuchar su soliloquio acompañado de su caminar, pausado en un principio y enérgico al final, la vemos llegar a casa de Melibea decidida a cumplir su misión, de modo que Lucrecia se pregunta "¿Quién es esta vieja que viene haldeando?" (IV, 88). Como señala Americo Castro en *'La Celestina' como contienda literaria* (150), "sus vidas humanas saben unas de otras, se representan unas a otras en varias formas; no se afectan unas a otras sólo por lo que hacen, sino a través de cómo son vividas por las otras... de esta forma *La Celestina* inicia la técnica del perspectivismo literario." Nosotros, los receptores que escuchamos atentos la lectura del texto imaginamos a Celestina caminando, pero también visualizamos sus emociones y sus pasiones, cuando Sempronio, Lucrecia o la vieja misma nos transmiten señales que provienen de sus cuerpos perceptibles. Gilman coincide en este punto con Castro y así afirma en la introducción (27) a la edición que estamos utilizando de *Celestina*:

Y no sólo la vemos; frecuentemente esos ojos interpretan para nosotros el significado sentimental de sus cambios de paso: júbilo triunfal, duda frente al peligro o precaución física cuando va maniobrando con su viejo cuerpo entre las piedras y los agujeros del pavimento medieval.

La espacialidad y la temporalidad que derivan de la existencia de los cuerpos, de su movilidad, de su expresión, en suma, de su lenguaje es otro de los logros de la obra de Fernando de Rojas. No cabe duda de que el lenguaje corporal interpretado por "las distintas vidas" de la obra contribuye a hacer de la misma "un híbrido" que intercambia y combina géneros diversos como la comedia, el drama, o la novela. De manera singular, el espacio y el tiempo vienen marcados por las distintas expresiones, gestos, posturas, y desplazamientos de los cuerpos.

Escuchamos a Calisto afirmar después de su primera noche de amor "Gran reposo he tenido...Y no me maravillo que lo uno y lo otro se juntasen para cerrar los candados de mis ojos, pues trabajé con el cuerpo y persona y holgué con el espíritu y sentido la pasada noche" (XIII, 185); vemos a Elicia a través de las palabras de Sosia que la describe al verla pasar por la calle: "Llégate acá y verla has antes que trasponga. Mira aquella lutosa que se limpia las lágrimas de los ojos. Aquélla es Elicia, criada de Celestina y amiga de Sempronio" (XIV, 197). Sabemos de la desesperación de Elicia por las palabras de Areúsa "Dímelo, no te meses, no te rascuñes ni maltrates. ¿Es común de entrambas este mal? ¿Tócame a mí?" (XV, 199).

En definitiva, acordamos la importancia del cuerpo y las señales emitidas por el mismo cuando se trata de obtener el máximo de comunicación. Si como hemos asegurado anteriormente, para los teóricos de la fenomenología de la percepción el carácter social del lenguaje se manifiesta a través del cuerpo y sus gestos, una obra como *Celestina* en la que la intersubjetividad es elemento indispensable, por ser prácticamente toda ella dialogada, Fernando de Rojas logra en la misma un efecto único: consigue que los diversos lenguajes, tanto los verbales como los corporales de las distintas "vidas" implicadas en el "proceso" se conviertan también en "signos" encarnados en las distintas voces que los emiten y, simultáneamente, queden inscritos en el "cuerpo" del texto.

La profusión del signo "cuerpo" y la textualización constante y obsesiva de sus cinco sentidos, presenta sin embargo una relación dialéctica en el texto de Rojas. Por un lado ensalza y destaca el cuerpo de manera extraordinaria, siguiendo así una tradición iniciada por Juan Ruiz en el *Libro de Buen Amor*. Por otro lado, lo victimiza, textualizándolo como causa de la perdición y el castigo de los distintos personajes en acción. De modo que disintimos con Octavio Paz cuando asegura que *Celestina* representa un momento de la historia literaria española en la que el binomio "cuerpo" / "no cuerpo" mantiene un equilibrio armonioso, y nos recuerda que "no somos únicamente descendientes de Quevedo" (Paz, 1978: 23). Sin duda, Paz se refiere con esta afirmación a la institucionalización de la represión y negación del signo "cuerpo" en la mayor parte de la literatura del Siglo de Oro y pretende apuntar lo positivo de la profusión corporal en la obra de Rojas.

En nuestra opinión, Fernando de Rojas, situado entre el Arcipreste y Quevedo nos transmite en su obra el clamor angustiado del cuerpo, enfrentándose con la ideología dogmática que lo oprime. Al escribir en el Prólogo, apoyándose en Heráclito y Petrarca, que "bien afirmaremos ser todas las cosas criadas a manera de contienda" (42),

Rojas nos da la respuesta más convincente acerca de su terrible negación del cuerpo, después de haberlo afirmado tanto. Aun cuando Celestina consigue "tener en sus manos" a los demás protagonistas de la obra, ella misma termina muriendo a manos de Sempronio:

PARM.-¡Dale, dale, acábale, pues comenzaste! ¡Que nos sentirán! ¡Muera, muera; de los enemigos los menos!

CEL.- ¡Confesión!

ELIC.- ¡Oh crueles enemigos, en mal poder os veáis! ¡Y para quién tuvisteis manos! ¡Muerta es mi madre y mi bien todo!

(XIII, 184)

Escuchamos los gritos ahogados de Celestina a la vez que vemos su cuerpo, que había sido tan vitalista, ya muerto. Lo mismo sucede con los criados asesinos. Desde Sosia nos llega el relato escalofriante de su visión de Sempronio y Pármeno acabados "que si los vieras, quebraras el corazón de dolor! El uno llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera ... el otro quebrados entrambos brazos y la cara magullada ... Y así casi muertos les cortaron las cabezas" (XIII, 187). Cuerpos rotos, escindidos, fragmentados, cuando antes habían estado llenos de vida. Con Calisto y Melibea presenciamos visiones semejantes. Dice Tristán "Cayó mi señor Calisto del escala y es muerto. Su cabeza está en tres partes" (XIX, 225) y Pleberio se lamenta "porque no llore yo solo la pérdida dolorida de entrambos, ves allí a la que tú pariste y yo engendré, hecha pedazos" (XXI, 232). Del triunfo absoluto del cuerpo se pasa a la aniquilación del mismo.

Esto no debe extrañarnos si, como han demostrado Castro, Lida de Malkiel y Gilman, la situación marginal y conflictiva de Rojas con respecto a la sociedad española de la época fue realmente determinante en lo que se refiere a la elaboración de la *Tragicomedia*. Las decisivas premoniciones del Prólogo "¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas?" (41) se cumplen a lo largo del texto. Todos los personajes que mueren son víctimas de las pasiones, enemistades, envidias, que ellos mismos habían generado y cultivado en sus propios cuerpos. Es por eso que el texto destroza, fragmenta, y nos presenta el horror de unos cuerpos que habían estado en diálogo y en movimiento constantes. El nihilismo de la obra y su poder corrosivo y violento se mantienen todavía vivos quinientos años después de su publicación porque excéntrico y periférico, Rojas escapa con fuerza centrífuga única al despotismo de una máquina administrativa centrípeta. "El 'cuento de horror' que le ha hecho ver y vivir a él la

sociedad, se convertirá en esa admirable 'historia de horror' que es, a fin de cuentas, *Celestina*" (Goytisolo 17).

Como conclusión, la dualidad cuerpo/mente — propuesta como componente indivisible y exclusivo del sujeto en la época en la que se escribió la *Tragicomedia* — es ampliada de modo sorprendente por parte de Fernando de Rojas al enfatizar el primero como un producto cultural, es decir, como superficie o espacio en el que se inscriben anotaciones no sólo de género sexual, sino también políticas, sociológicas e históricas. La articulación y posterior desarticulación existente entre lo biológico y lo psicológico, entre el interior y el exterior del cuerpo físico, propone una visión muy avanzada para la época en la que se escribió la obra: tanto las dimensiones psíquicas como sociales de los cuerpos de esas vidas "en proceso" quedan maravillosamente inscritas en sus páginas, al tener en cuenta las relaciones indisolubles entre los gestos, las posturas, los semblantes y los movimientos corporales en la constitución y posterior proyección de representaciones psíquicas y emocionales de los distintos personajes en acción. El lenguaje de sus cuerpos es lo suficientemente persuasivo como para mantenerse vivo, incluso quinientos años después de haber sido inscrito en el espacio textual por Fernando de Rojas. De ahí que *Celestina* siga vigente y prosiga su clandestina a la vez que convincente labor a la captura del espíritu y del cuerpo del receptor. Las "señales" que desprenden los cuerpos de las "vidas" en "proceso" están destinadas a conmoverlo, inquietarlo, trastornarlo y, en última instancia, a contaminarlo.



Sépronio.

OBRAS CITADAS

- BURKE, Kenneth. *A Grammar of Motives and a Rhetoric of Motives*. Cleveland: World Publishing Company, 1962.
- CASTRO, Américo. *'La Celestina' como contienda literaria*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- FAST, Julius. *Body Language*. New York: M. Evans, 1970.
- FEYEREISEN, Pierre, y DE LANNOY, Jacques Dominique. *Gestures and Speech: Psychological Investigations*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- GILMAN, Stephen. *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de 'La Celestina'*. Madrid: Taurus, 1978.
- GOYTISOLO, Juan. *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *Two Spanish Masterpieces. The 'Book of Good Love' and 'The Celestina'*. Urbana: The University of Illinois Press, 1961.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- PAZ, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1991.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*, ed. D. S. Severin. Madrid: Alianza Editorial, 1969.



Cover art. Madrid: Alba, 1986

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

Luis Mariano Esteban
Madrid

A mi maestro Víctor Infantes

En 1547, en las prensas de Pedro de Castro, aparece la primera edición de la *Tragedia Policiana*.¹ Se trata de una obra en 4º, letra gótica, con lxxx folios numerados, aunque en realidad son setenta y ocho pues falta el folio ii, numerado erróneamente, y el folio 1. Signaturas aijj + 1 (aunque falta la aij) + bv - 3 lij + 1. La descripción de la edición es la siguiente:

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

¹ A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, t.24 (Barcelona: Librería Palau, 1962), p. 20. Este impresor, que inició su actividad en Salamanca en 1538 y posteriormente se trasladó a Medina del Campo y de cuyas prensas salieron obras como las de Boscán (1544), tenía como marca tipográfica la flor de lis con o sin sus iniciales, como aparece en la *Tragedia Policiana* en el taco inferior de la orla, y suele ser frecuente que aparezca este sello aunque no aparezca su nombre en el colofón, como igualmente ocurre en nuestra obra. Sobre estas cuestiones puede verse el trabajo de C. Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo* (Madrid, 1895), 462-483.

del título aparece un grabado con un caballero entregando una flor a una dama.]

PORTADA, a la vuelta:

- [calderón] *El Alctor (sic) a vn amigo suyo.* [en prosa] fo.ij (sic). *Si la soledad de mi vida, muy noble señor/no ouiera faborescido*
- [calderón] *A los enamorados.* [cuatro octavas acrósticas donde se lee: *ELL BACHELLER SEBASTIAN FERNANDEz (sic)*, no interviniendo las iniciales de los tres últimos versos, y terminados con *Amen.*] fo. ijr-iiijv
- [calderón] *El Actor.al Lector.* [en prosa y terminado en corazón] *Uale [corazón]* fo. iijr-iiijr.

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

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

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

1. Biblioteca Nacional de Madrid, utilizado para la descripción, signatura R.26.620
2. Biblioteca PAN, en Gdansk, signatura DK 4764 8º, citado y descrito de modo incompleto por Anna Okonska.²

² A. Okonska, "Análisis comparativo entre la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas y la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández" (Tesis, Univ. de Roma, 1979), pp. 3-5.

3. Universidad de Salzburgo, Institut Romanistik, descrito por Mörtinger.³
4. Museo Británico, con la signatura C.125.b.2., en cuya cubierta aparecen las armas de Isabel, la mujer de Felipe IV (Mörtinger 8).
5. La edición realizada por Menéndez y Pelayo en *Orígenes de la novela*, t.3, Madrid: NBAE 14, 1910, siguiendo el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.
6. Mi edición publicada como tesis doctoral por la Universidad Complutense de Madrid, 1992.

De Sebastián Fernández carecemos de cualquier noticia biográfica fidedigna. Menéndez y Pelayo, apoyándose en las palabras de Philomena al encontrar el cadáver de Policiano, se refirió a Sebastián Fernández como un autor que "debía de estar recién salido de las aulas con la leche de la retórica en los labios."⁴ Por su parte, Marcel Bataillon alude a este autor como clérigo,⁵ suposición a la que se suma Mörtinger (18), mientras que Okonska señala su posible relación con el mundo de los juristas o del clero (3). En cualquier caso, estamos ante meras hipótesis, ya que ni de las piezas preliminares ni del aparato erudito que aparece en el texto puede extraerse conclusión alguna fiable. Por otra parte, el hecho de que en el texto dirigido *Al Lector* el autor declare que la creación literaria es ajena a su profesión bien puede entenderse como un mecanismo de relación cíclica (afirmación similar encontramos en *Celestina* y en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*) amén de como evidente recurso de *captatio benevolentiae*, frecuente en la tradición literaria y especialmente en la comedia humanística.⁶

Un año después, también en Toledo, aparece la segunda edición en las prensas de Fernando de Santa Catalina, impresor con quien finaliza

³ Gertrud Mörtinger-Grohmann, "*Tragedia Policiana* von Sebastián Fernández. Untersuchung einer der spanischen imitationem der *Celestina*" (Tesis, Univ. Salzburg, 1979), 6-7.

⁴ M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, t.3 (Madrid: NBAE, 14, 1910), p. cxxlix.

⁵ M. Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas* (París: Didier, 1961), p. 111.

⁶ D. W. McPheeters, "Proaza y *La Celestina*," en *Estudios humanísticos sobre 'La Celestina'* (Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1985), p. 77.

el dominio de la letra gótica en favor de la letra redonda⁷ y de cuyas prensas saldrá otra obra integrante del ciclo celestinesco: la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, de Gaspar Gómez. Es una edición en 4º, letra gótica, sin foliar (tiene 72 folios). Signaturas Aiiij + 5 + Biiij -Jiiij + 4. La descripción de esta edición es la siguiente:

[Orla de cuatro piezas, la de arriba y la de abajo con motivos vegetales y humanos, enmarcando un grabado que representa la casa de Philomena, donde se ve a la dama, a su padre y, probablemente, a su criada. A la puerta aparece llamando la alcahueta. En la calle se ve a un paje llevando un caballo de la brida. Debajo el título][corazón] Tragedia muy sentida y/graciosa llamada la madre Claudina Madre/de Parmeno y maestra de Celestina. En la/qual por elegante prosa y excelentes di=/chos se trata los desdichados amo=/res de vn Cauallero llamado/Policiano y vna dama/Philomena cuya/hystoria dara testimonio de su delicado estilo. [El subrayado aparece en rojo en la edición.]⁸

PORTADA, a la vuelta:

- [calderón] *El Actor a vn amigo suyo.* [en prosa] *SI la soledad de mi vida/muy noble señor/no ouiera fauorescido*
- [calderón] *A los enamorados.* [cuatro octavas acrósticas similares a las de la *editio princeps*, pero donde se omite *Amen.*]
- [calderón] *El Actor al Lector.* [en prosa y terminado en [calderón] *Uale..*]

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

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

COLOFÓN: [calderón] *A honor y gloria dela sanctissima Trinidad: y concepcion dela gloriosa virgen santa/Maria:Acabose esta presente obra en la*

⁷ J. Vega González, *La imprenta en Toledo. Estampas del Renacimiento* (Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983), pp. 55-56. Se citará en adelante por Vega y página.

⁸ El grabado de esta segunda edición es idéntico al que aparece en la *Comedia Selvagia*, obra también perteneciente a este ciclo, lo que se explica porque su impresor, Ioan Ferrer, heredó la imprenta de Santa Catalina.

Impe=rial cibdad de Toledo en casa de Fernando/de santa Cathalina que santa gloria aya:/al primero dia del mes de Março./Año del nascimiento de nue=stro Señor Iesu Chri=/sto de mil y quinien=/tosy quareta/y ocho/años./(..).

De esta edición tengo noticia de los siguientes ejemplares:

1. British Library de Londres, signatura B.20.c.21;
2. Biblioteca Nacional de Viena, signatura 622223-B. Es el ejemplar sobre el que llamó la atención F. Wolf en su tratado titulado *Sobre una colección de Romanzes volantes españoles hallada en la Biblioteca de la Universidad de Praga* (Viena 1850) y posteriormente en un trabajo sobre *La Danza de la Muerte* titulado "Ein spanisches Frohnleichnamspiel von Totentanz. Nacheinem alten Druck weider herausgegeben," en *Sitzungsberichten der Wiener Akademie der wissenschaften* 8 (1852):114-150. Este trabajo fue traducido por Julián Sanz del Río en su *Colección de documentos inéditos para la Historia de España* 22 (1853):509-562. A este ejemplar le falta la portada y el primer folio, pero contiene las octavas de Hurtado y el colofón.
3. Biblioteca Real de Corte y Gobierno de Munich incluido en un tomo en 4º (P.O. hisp. 4º, 29 *ex electorali bibliotheca sereniss. utriusque Bavariae Ducum*) junto con otra serie de obras dramáticas del siglo XVI, entre ellas la *Comedia Florinea*, citado por Wolf en el trabajo antes mencionado.
4. Bibliothéque de l' Arsenal, París, en un volumen con el título de *TRAGEDIA POLICIANA/LUIS HURTADO/DE TOLEDO*, que contiene seis obras más. La signatura es 12261.BL.⁹

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

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

⁹ Este ejemplar fue descubierto y descrito por C. H. Heaton en "A Volume of Rare Sixteenth Century Spanish Dramatic Works," *Romanic Review* 18 (1972): 339-345.

hallamos ante estampas del tipo decorativas-informativas, que junto con la función de adorno tienen un significado relacionado con el texto (Vega 60). En cuanto a las letras capitales, en ambas ediciones se trata de estampas decorativas que incorporan elementos vegetales o animales, niños, monstruos, etc.; son cuadradas, si bien en la segunda edición considerablemente más grandes y sobre fondo blanco, mostrando el proceso evolutivo que entre 1500-1550 se produce con el progresivo abandono del fondo negro, y, asimismo, en esta segunda edición hallamos ejemplos de letras iniciales en negro sobre fondo blanco, lo que no es usual en este período (Vega 59). Por último, en cuanto a las estampas complemento del texto, aunque distintas en las dos ediciones, en ambas representan a los personajes que intervienen en el acto con sus nombres y tienen la función, como J. R. Thomé señala para las de *Celestina*, de "precisar el vestuario, ciertas actitudes de los personajes y de ayudar así al lector a animar a éstos a través de la peripecia de la intriga" (Vega 72).

Centrándonos en la figura e intervención de Luis Hurtado de Toledo, la incorporación de las octavas finales llevó a de la Barrera, siguiendo a F. Wolf, a aludir a Hurtado como autor de la *Tragedia Policiana*.¹⁰ Respecto a esta cuestión, existe una amplia controversia relacionada con la identidad del personaje.

Lo único que parece indiscutible por los estudiosos es que Luis Hurtado fue rector de la parroquia de San Vicente, en Toledo, y también parece admitirse por todos que mantuvo una relación laboral como corrector con el impresor Fernando de Santa Catalina (Vega 55).¹¹ Hijo de Juan Sánchez de San Pedro y de Leonor de la Fuente Hurtado, Luis Hurtado sucedió como rector de la iglesia de San Vicente al bachiller Pedro de Vega, estampando su primera firma como rector y cura propio de dicha iglesia el lunes 4 de febrero de 1544 para certificar el bautismo de un hijo de Pedro de la Torre y María Ortiz.¹² Asimismo, mantuvo

¹⁰ C. A. de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid: Rivadeneyra, 1977), p. 190.

¹¹ Vega, siguiendo el colofón del *Libro de cirugía*, de Juan de Vigo, señala que Fernando de Santa Catalina había muerto el quince de julio de 1548. Sin embargo, su muerte, atendiendo al colofón de la *Tragedia Policiana*, es anterior a marzo de ese mismo año.

¹² Antonio Blanco Sánchez, *Entre fray Luis y Quevedo. En busca de Francisco de la Torre* (Salamanca: Gráficas Cervantes, 1982), p. 227, n2.

una estrecha relación con Luis de Vargas, de quien probablemente fue preceptor.¹³ Lo demás, desde la fecha de su nacimiento [en torno a 1530, como lo defienden de la Barrera (188 y 190) y García Soriano,¹⁴ en torno a 1510, como lo señala Rodríguez-Moñino,¹⁵ o, quizá con más acierto, en 1523, como lo muestra Antonio Blanco Sánchez¹⁶] a su participación en el Palmerín de Inglaterra¹⁷ y en la *Tragedia Policiano* aparecen como cuestiones controvertidas. Esta controversia se acentúa aún más con la tesis de Mary E. Greco, quien señala que sólo en aquellas obras en donde figura de Toledo se trata del Luis Hurtado párroco de San Vicente, mientras que en donde figure exclusivamente Luis Hurtado, como en la *Tragedia Policiano*, se trata de otra persona.¹⁸

¹³ Abraham Madroñal Durán, "Don Luis de Vargas (1566-1591?), creador del Romancero Nuevo," *Encuentros (Anuario de poemas, ponencias y comunicaciones de la Academia Iberoamericana de Poesía)* 1 (1993), pp. 140ss. Este mismo autor, a quien agradezco algunas pistas en la búsqueda de Luis Hurtado, me anuncia que está preparando una edición sobre el *Teatro pastoril*.

¹⁴ Justo García Soriano, "El Teatro de Colegio en España. Noticia y examen de algunas de sus obras," *Boletín de la Real Academia Española* 14 (1927): p. 241.

¹⁵ A. Rodríguez-Moñino, Prólogo a las *Cortes de Casto Amor y Cortes de la Muerte* (Valencia: Andrés Ortega del Álamo, 1963), 31-33.

¹⁶ Blanco Sánchez, 228. Este autor señala el 15 de marzo de 1590 como fecha de la muerte de Luis Hurtado (227).

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

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

Los defensores de la autoría de Luis Hurtado en la *Tragedia Policiana* se apoyan en que en las octavas se lee: "Y si su autor se haze callado/es por el vulgo tan falto de ciencias./ (...) /y si algun error hallares mirando/Supla mi falta tu gran discrecion/pues yerra la mano y no el coraçon."

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

Comparto con Menéndez y Pelayo su afirmación de la incongruencia que supone que Hurtado aluda a sí mismo como "autor callado" cuando ha dispuesto su nombre encabezando las octavas. En mi opinión, es evidente que se refiere a Sebastián Fernández, quien sí ocultó su nombre a través de los versos acrósticos iniciales dedicados *A los enamorados*, aunque para los lectores familiarizados con el *ciclo celestinesco* era una ocultación relativa, pues tenían el precedente de *Celestina* y de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de modo que el acróstico sería, en palabras de Genette, un elemento más de paratextualidad¹⁹ que ahondaría en la relación de la obra con *Celestina*.

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

En abundamiento de lo que acabo de señalar quizá no esté de más volver detenidamente sobre los dos versos más controvertidos de Hurtado: "y si su autor se haze callado/es por el vulgo tan falto de ciencias." Hurtado utiliza la preposición *por* en su función más genuina: expresar

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

la causa.²⁰ De acuerdo con esto, Hurtado transmitiría a los lectores que si el autor "*se haze callado*" es debido al vulgo "*falto de ciencias*." Es decir, Sebastián Fernández, profesional de otra actividad, intenta pasar desapercibido para un vulgo que puede interpretar erróneamente la obra quedándose, "*por su falta de ciencias*," con "*lo maio*" y no "*notando/lo prouechoso*." En definitiva, el autor se oculta porque teme que el vulgo no entienda la ejemplaridad que se oculta debajo de los placeres amorosos descritos, ejemplaridad a la que alude en las octavas dedicadas *A los enamorados*. Entendidos así estos versos, se reafirma la tesis de que Hurtado no es el autor de la obra.

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

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

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

Respecto al papel de Hurtado como corrector, conviene anotar previamente la importante función que los correctores tenían en la época. Junto al Corrector general nombrado por el Consejo de la Cámara, todas

²⁰ Así lo señala ya Antonio de Nebrija, *Gramática de la Lengua castellana*, edición y estudio de Antonio Quilis, 3ªed., (Madrid: Ed. Centro de Estudios Ramón Areces, 1990), p. 208.

las imprentas tienen correctores propios,²¹ de cuya importancia da buena cuenta el que en la escritura del contrato editorial se reseñaban, entre otras cuestiones, las obligaciones del corrector,²² obligaciones que no se limitaban a revisar la puntuación y la ortografía, sino que también estaban encargados de realizar la colación cuando tenían ante sí diversos originales.²³ Además, todas aquellas ediciones realizadas sin la especial vigilancia de su autor, que eran las más pues los autores solían vender el Privilegio a los librereros, con lo que se desentendían de la edición,²⁴ se exponían a considerables cambios, supresiones, alteraciones estructurales, etc.,²⁵ en definitiva, quedaban en manos de editores y correctores que añadían y suprimían a su antojo, como lo prueban, sin ir más lejos, las palabras finales del Prólogo de *Celestina*, o las del propio Hurtado en la *Comedia de Preteo y Tibaldo llamada disputa y remedio de amor* del Comendador Perálvarez de Ayllón, señalando que añadió "lo que a mi parecer senti que faltaua" al haber fallecido su autor (Rodríguez Moñino 14). Ahondando en la figura del corrector y en su importancia en la elaboración final del libro, conviene anotar cómo el impresor René Rabut y el tirador Diego de Cristóbal de Montoya insistían en los conocimientos que de ortografía y de las lenguas que se imprimían habían de tener los correctores.²⁶ Es más, estos dos mismos personajes se quejan de la falta de correctores en Granada, lo que redundaba en abundantes errores en las impresiones.²⁷

De las palabras de Hurtado en la obra de Perálvarez de Ayllón entroncando con la actividad de los correctores en general podemos entresacar que el corrector Luis Hurtado se siente facultado para participar en una obra ajena sin ocultar en ningún momento que la

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

²² *Ibid.*, 28.

²³ McPheeters, "Proaza y *La Celestina*," p. 74.

²⁴ Amezúa, 32.

²⁵ Alberto Blecua, *Manual de crítica textual* (Madrid: Castalia, 1983), p. 189.

²⁶ Ver J. Martínez Ruiz, "Visita a las imprentas granadinas de Antonio de Nebrija, Hugo de Mena y René Rabut en el año 1573," *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 24 (1968), p. 81.

²⁷ *Ibid.*, 85-86.

misma no le pertenece, lo que encaja perfectamente con su actuación en la obra que nos ocupa.

Sentadas estas cuestiones, la intervención de Luis Hurtado como corrector en la *Tragedia Policiana* se centra en el cambio de título, corrección ortográfica, supresiones y adiciones. El título presenta una serie de elementos muy a tener en cuenta. Por un lado la denominación de *tragedia*, ya que es la única obra del *ciclo celestinesco* que aparece con esta denominación. Para Díez Borque, la obra se incluiría dentro de los "intentos de tragedia" en el siglo XVI junto con obras como la *Tragedia Josefina*, de M. de Carvajal, o la *Tragedia Seraphina*, de Alonso de Vega.²⁸ Sin embargo, dicha denominación no ha de entenderse de acuerdo a la significación y características clásicas tal y como, por ejemplo, las describe Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (Valladolid, 1596), sino bajo un influjo de *Celestina*, en cuyo Prólogo se concibe *tragedia* como aquella que "acabava en tristeza" (81).²⁹ En definitiva, estamos ante una denominación extrateatral que remite a una concepción luctuosa de la trama.³⁰

Ahora bien, mientras que la *editio princeps* se intitula por el nombre de uno de los enamorados — práctica común a todos los autores del *ciclo celestinesco* que, si bien no era usual en el teatro clásico, sí lo era en la tradición de la novela bizantina, género con el que *Celestina* y el conjunto de sus continuaciones tiene puntos en común,³¹ añadiéndose el nombre de la alcahueta y su relación con personajes de *Celestina* como Pármeno y la propia *Celestina* como incuestionable mecanismo de relación cíclica,³² en la segunda edición se antepone como título el nombre de la alcahueta, en lo que hemos de ver un clarísimo influjo del proceso de transmutación que había sufrido el título del modelo: Ordóñez intitula *Celestina* a su traducción de la *Tragicomedia de Calisto y*

²⁸ J. M. Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)* (Madrid: Taurus, 1987), p. 114.

²⁹ Cito por la ed. de D. S. Severin (Madrid: Cátedra, 1988).

³⁰ Díez-Borque, p. 76.

³¹ J. R. Stamm, *La estructura de La Celestina. Una lectura analítica* (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1988), p. 15.

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

Melíbea, y por el nombre de la alcahueta se cita en licencias, tasas y aprobaciones³³ e incluso así es citada en la relación de bienes del regidor de Santiago, Francisco de Treviño.³⁴ Es decir, estamos una vez más ante un claro mecanismo de relación cíclica, pero al mismo tiempo ante la consideración de Hurtado, como antes había ocurrido con la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, de que el personaje esencial era la tercera y no los enamorados.

En cuanto a las correcciones ortográficas que realiza Hurtado éstas se distribuyen en dos ámbitos. Por un lado trata de solventar las erratas que se han deslizado en la *editio princeps*, lo que no es óbice para que en la suya aparezcan otras. En este aspecto su intervención carece de todo interés y se ajusta al trabajo convencional de un corrector, ya que, no siendo habitual que los autores se encarguen de la corrección, es el corrector de imprenta quien desarrolla esta actividad.³⁵ Por otro lado nos encontramos con un amplio aparato de variantes estrictamente lingüísticas. Respecto a este punto, conviene recordar que el siglo XVI presenta "un idioma en evolución muy activa"³⁶ que progresivamente va intentando finiquitar las vacilaciones de timbre en las vocales, simplificar los grupos consonánticos, transformar las consonantes, etc.; en definitiva, se trataba de fijar el ideal lingüístico, que no es otro que el de Juan Valdés.

Obviamente, la aparición de la imprenta, que supuso un cambio radical en el entramado de relaciones entre los distintos actores del libro³⁷ y a la que Suárez de Figueroa considera "madre de las honras deudas a sujetos famosos, centro de ingenios sutiles, perpetuo albergue de Senadores, Teólogos, Filósofos, Historicos, Academicos, Doctores,

³³ Erna Berndt-Kelley, "Peripicias de un título," *Celestinesca* 9.2 (1985): 3-45.

³⁴ Steven D. Kirby, "¿Cuándo empezó a conocerse la obra de Fernando de Rojas como *Celestina*?" *Celestinesca* 13.1 (mayo 1989): 59-60.

³⁵ J. Moll, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro," *Boletín de la Real Academia Española* 59 (1979), p. 94.

³⁶ R. Lapesa, *Historia de la lengua española* (Madrid: Gredos, 1980), p. 367.

³⁷ V. Infantes, "1492: una cultura entre el libro y el lector," en *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento*, ed. Pedro Ruiz Pérez (Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba/Ediciones Libertarias, 1993), p. 61.

Estudiantes, y de todo lo bueno y loable que se halla en la ciudad,"³⁸ contribuyó también a la paulatina regularización del idioma, pero al mismo tiempo hizo que los distintos impresores, y por lo tanto los distintos correctores, aplicasen sus propios criterios sobre los textos.³⁹

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

Respecto a las supresiones y adiciones, es donde el papel de corrector de Luis Hurtado se manifiesta en su sentido más amplio, lo que da como resultado un amplio cuerpo de variantes detallado en mi edición.⁴⁰ Las supresiones afectan fundamentalmente a palabras de poca entidad gráfica como conjunciones, artículos o pronombres (*haplografía*). En general, estas supresiones no suponen ninguna alteración sustancial del texto original,⁴¹ pero sí manifiestan una clara voluntad estilística. Por otro lado, son pocas las ocasiones en que se produce la supresión de un párrafo completo (*omissio ex homoioteleuto*) como ocurre con la supresión

³⁸ Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid, 1616) fo. 336r y v.

³⁹ Blecua, 140-141.

⁴⁰ Luis Mariano Esteban Martín, "Edición y Estudio de la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández" (Tesis, Universidad Complutense de Madrid [colección Tesis Doctorales n°388/92], 1992), pp. 340-352. Para las citas de la *Tragedia Policiana* sigo esta edición.

⁴¹ En este sentido habría que exceptuar la supresión de *no* en las siguientes palabras de Palermo a Piçarro: "Pero no me parece mal que andemos sobre el aviso..." (VII,141), ya que se cambia completamente el sentido de sus palabras, lo que, en mi opinión, es fruto de una errata.

de un breve diálogo entre Polidoro y Machorro ante la llegada de Philomena:

Polidoro: -Ea pues, árame, si ha gana, que está hombre parado por atendela.

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

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

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

En conclusión, no me parece que pueda mantenerse duda alguna sobre que Luis Hurtado de Toledo no es el autor de la *Tragedia Policiana*, sino que estamos ante un corrector de imprenta que, como era usual en la época, realiza una serie de variaciones — numerosas, por otra parte — sobre la primera edición de la obra e incluso añade unas octavas finales con las que, además de cumplir una de las actividades más frecuentes de su creación literaria, reafirma, como un mecanismo más de relación, la vinculación del texto de Sebastián Fernández con el ciclo celestinesco.⁴²

⁴² Terminado este artículo, me ha llegado el trabajo de Sagrario López Poza, "Las Trescientas de Luys Hurtado, manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Santiago," *Salina. Revista de LLetres* 7 (1993): 49-55, donde se describe este manuscrito del siglo XVI, que contiene seis obras cuya edición promete la autora.

CUTTING COMMENTARY: *CELESTINA*,
SPECTACULAR DISCOURSE, AND
THE TREACHEROUS GLOSS

Linde M. Brocato
University of Illinois-Urbana

In a suggestive and still fundamental analysis of the deletions and interpolations of the *Tragicomedia*, Stephen Gilman changes the focus from the authorship of the various editions and parts of *Celestina* to stylistic and conceptual aspects of the work. As he brings his own stylistic analysis to bear on the structural and philosophical unity of the text, he asserts that the language of *Celestina* is "spoken" but not necessarily "popular" in its "inner intentionality,"

written as if emerging from one life towards another. Each word (...) is supported by and gives access to both a *yo* and a *tú*. Dialogue is for Rojas the language which results from the meeting of two lives. (Gilman, *Art* 19)

Although in *The Art of La Celestina* Gilman recognizes an important aspect of *Celestina*, this dyadic and unified approach closes off analysis of the ways that the text itself is a spectacle of performance and textuality, beyond dialogue, dyads, and "lives" — a fact implicit in Gilman's own analysis of the places where an original text is supplemented and sutured.

In fact, *Celestina* is primarily a series of *overheard* dyadic dialogues, often intertwined with each other or with commentary, in which characters stage their own discourses for the benefit of spectators within (or outside) the text, and, as spectators themselves, monitor each others' discursive performances. Gilman's assertion that "Rojas insists that each speech (...) exist in function of speaker and listener and not

merely for the instruction or entertainment of the reader" (*Art 19*) downplays this important dimension of dialogue in the work as spectacle and as pastiche. Often, discourse is staged as performance for the benefit of a third party, whether it be other characters or us as readers.¹ Indeed, a third party is almost always watching and listening, reacting critically. More than the existentialist encounters of "a *yo* and a *tú*," *Celestina* explodes the dyadic communication of characters in a continual series of a *yo* versus a *tú*, all staged and observed from the margins of dialogue.²

In addition to this interpenetration of the characters' interchanges, textual asides point to the intertextuality of their exchanges, also permeated by texts. These (pre)texts often provide both content and form for interaction, as well as the criteria deployed (often in asides) for evaluating the 'text' being elaborated. That is, the patching and grafting of already existing texts and discourses (e.g., Boethius and Petrarch; *Corbacho* and *Laberinto de Fortuna*; consolation, misogyny, and courtly love) is also explicitly commented on within the text by interlocutors and spectators.³ For example, in *auto II*, Sempronio counters Calisto's refusal to cheer himself based on his own reading of "quantos scrivieron consuelos" with an equally text-based reply: "Lee más adelante. Buelve la hoja" (II.11-12, Severin 132-133). In *Celestina*, then, we find speakers, listeners, and readers discursively positioned as critical spectators in the competition of appetites, desires, and wills played out in language. As such, they are made to speak as readers from the margins of dialogue (in

¹ In addition to the asides, the monologues also undermine any absolute applicability of Gilman's assertion, since they serve to let the reader/listener in on the inner processing attributed to the character, not furthering action, but revealing the interior discourse — character, emotions, motives, self-delusion, rationalization — of the characters. For an analysis of the asides in *Celestina*, see Lida de Malkiel, ch. 5, "Los apartes," 136-148; Patricia Finch, "The Uses of the Aside in *Celestina*;" and Chantal Cassan Moudoud, "El Uso de los apartes en *Celestina*." Lida's analysis is fundamentally mimetic, i.e. how does the work realistically reflect 'life,' and literary, i.e. how does the work fit in the Western (classical) tradition.

² I wish to thank Catherine Brown for her particularly felicitous articulation of this contrast.

³ Severin's edition of *Celestina* annotates much of this, and references to studies of sources can be found in her bibliography.

their asides) at strategic moments in the text, exposing the rhetorical self-representation and the fictions of others.⁴

**Juntar con la virtud de la lengua (X.11):
Asides and the text**

In the first extant edition of *Celestina* (Burgos 1499), the asides are not editorially indicated; they are only so signalled from the edition of "Sevilla 1502" onward (Lida 136-137, n1). The recognition that these utterances within the text are different does imply a working concept of *aside*, however implicit, and, as a consequence, produces a need or desire to signal (and clarify) the complex workings of the text.⁵ Most general or literary definitions of 'aside' make only the broadest of distinctions, as in this one from the *Diccionario de la Real Academia*, and often do not evaluate function or significance within the text:

Lo que en la representación escénica dice cualquiera de los personajes de la obra representada, como hablando para sí o con aquel o aquellos a quienes se dirige y suponiendo que no lo oyen los demás. (DLE 107c)

Lida de Malkiel, in her *La Originalidad artística de 'La Celestina'*, develops a taxonomy of the aside, and articles by Finch and Moudoud discuss the

⁴ All references and quotations are taken from the critical edition of Miguel Marciales prepared by Brian Dutton and Joseph Snow, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Urbana and Chicago: U Illinois P, 1985), and will be cited in the text with the *auto* and *versículo* as indicated in Marciales' convenient division of the text, along with the page number from Severin's *Cátedra* edition for the convenience of readers not working with Marciales' (often problematic) edition.

⁵ Asides are textually quite unstable, often depending on the editor's judgment in marking them. This paper is based on the mapping of asides in Marciales' edition; Severin does not always follow the same mapping, and often separates compound focus by spaces between the dialogues rather than signalling an aside. In one instance for example (*auto* XIV), she separates two 'scenes' and, rather than marking Melibea's speech an aside as does Marciales, marks Sosia's by placing it in parentheses (XIV.17-18, Severin 286). In fact, there are often cues in the text itself, e.g. in Burgos 1499 (fac. Hispanic Society of America, 1909, repr. 1970), Act IX begins with Sempronio and Pármene arriving at Celestina's house. Their discussion, signalled as an aside in later editions and in critical editions, is discursively introduced by Pármene's comment "calla que esta abierta su puerta" (H1r). Often, however, in that edition, asides would simply require sufficient reading/discursive competence to make sense of the series of interchanges.

asides in *Celestina*, using a basic notion of the phenomenon.⁶ Expanding somewhat the taxonomies of both the *Diccionario* and of Lida's chapter, the asides can be provisionally classified in *Celestina*. For example, "hablando para sí" is signalled twice as an aside in apparently non-dialogic (and presumably interior) moments in the midst of an ongoing conversation (III.4-5, Severin 140 — Sempronio in conversation with Celestina; XII.4-5, Severin 256 — Calisto in conversation with Sosia and Tristán).

Many of the asides in *Celestina* directed to others and "suponiendo que no lo oyen los demás" function as moments of compound place or focus within a single scene of the text (Lida 141). That is, what editors have signalled as asides can be distinct or interlaced conversations in the same or in adjunct spaces: compare scenes of Elicia with Crito at Celestina's house upon Sempronio's arrival at the door (I.73, Severin 104) or Sempronio and Celestina outside Calisto's door as they arrive for their first interview with him (I.114 ff., Severin 114 ff.).⁷

Yet the supposition that "los demás" do not hear asides does not in fact hold in *Celestina* as Lida de Malkiel notes (137), and the question may well be which others are not supposed to hear or what it means that they and we *do* hear. Many of the asides 'supposedly not heard by the rest' (DLE 107c; translation mine) as well as those that signal occupation of the same scenic space but split the focus are indeed overheard, and consist of commentary by one interlocutor of a dialogue who has

⁶ Lida de Malkiel discusses the use of asides to advance the plot (dramatic function) and to deepen characterization (novelistic function) (Lida 143); Moudoud follows her in demonstrating a "dynamic" function for the asides, supplementing also the comic and didactic functions signalled by Bataillon and Severin, and contesting Finch's assertion that the asides do not "[function] to advance the plot" (Finch 19, cited in Moudoud 13, who also cites Bataillon and Severin). Moudoud, however, uses the asides as evidence of a previous author for *auto* I, and makes a generic distinction on the basis of their distribution (summed up at 19). My taxonomy does not follow those of the above mentioned scholars exactly, although it shares some basic classifications and observations with their analyses, especially Lida de Malkiel (136-139).

⁷ These asides largely signal a spatial distinction (upstairs/downstairs; inside/outside), although even these distinctions are not without other implications. In addition, voices at a distance are also represented twice (XIV.17-18, Severin 286; XVI.19-20, Severin 305-306).

suddenly become a critic of the other.⁸ Some are dialogues parallel to primary dialogues in which non-interlocutors in the one are hearing witnesses of the other. In both cases the asides often penetrate the principal dialogue. That is, they are almost always overheard within the text, and almost always comment on the foregrounded dialogue.⁹ In this interplay of dialogue and eavesdropping, *Celestina* reveals a world of continuous discourse and discursive sensitivity (Read 95; Gaylord 7). Rather than "half-heard mumblings which the author makes use of for comic effect and to reveal the thoughts of the secondary characters" (Simpson x), asides are critical to the text and its world, and to our understanding of it.

⁸ An inventory of the scenes in which an *aparte* is overheard includes: I.24, .27, .40, .58-9, .62, .122, .123 (and an allusion to overhearing at I.125); II.15-.16, .18; IV.27, .43-44, .61-.62, .67, .86, .88 -.90 (i.e. all the asides in *Celestina*'s first interview with Melibea); V.12; VI.2-3, .23-.24, .37, .41-.42; VII.33, .93; VIII.46; IX.71; X.8-9, .25. From the death of *Celestina*, the asides lose the aspect of interpenetration that characterizes them from I through X, whether in interaction with *Celestina* or not. This is also noted by Moudoud (19-20).

The only scenes in which conversation is not largely focussed between only two interlocutors seem to be those scenes in the underworld inhabited by *Celestina*, *Elicia*, and *Areusa*: *Sempronio*'s arrival at *Celestina*'s house in I; *Celestina*'s 'last supper' in IX, which breaks down into erotic horseplay after the story (staged for *Lucrecia*'s benefit) of *Celestina*'s 'golden age.' *Lucrecia*'s role as sidelines listener is also indicated by her banishment from the scene twice in the work, once by *Celestina* (X.26, *Severin* 242), and once by *Calisto* (XIV. 14, *Severin* 285); in addition, it is she who fills in the rest of *Melibea*'s story for *Pleberio* (XXI.4, *Severin* 336).

⁹ It is in sociolinguistic discourse analysis that one finds this quality of the aside analyzed and theorized; cf. Barbara Strodt-Lopez, "Tying it all in: Asides in university lectures," in which she analyzes the function of asides in professors' lectures as a "running commentary" (136) which are in fact deeply relevant to the global frame of the lecture. "The contribution of asides, the most blatant form of local disjunction, to global semantic coherence suggests that global coherence derives from integration of multiple, diverse semantically-based discourse structures rather than dominance of one" (135). Since *Celestina* is not a university lecture nor a 'real' sample of contemporary discourse, one cannot in good conscience simply apply this analysis anachronistically. Nonetheless, these findings regarding contemporary university discourse and the nature of asides resonate with the function of the asides in a text written by a late fifteenth century university student in a way that is striking if not compelling. They corroborate as well the notion that the asides, in addition to dramatizing the theme of discourse itself, point to what is in fact deeply significant in the text although not necessarily in terms of their content. Further, I do not wish to signal any mimesis of 'life' but rather the function and potential of text and language.

The world of *Celestina*, then, rather than an existential one or even a Bakhtinian world of characters, expressing and completing themselves and each other in utopic dialogue, is a world of rhetorical fictions. It is a murmuring and critical world, one in which what is said by those who occupy discursive space is constantly subverted by those who, for any number of reasons, may not or do not choose to speak openly in the immediate context.¹⁰ It is also a world of fictions in which all dialogue is continually monitored. In the world of *Celestina*, all discourse (and therefore being) is vulnerable and public. This vulnerability is explicitly signalled by the asides scattered throughout the text. Indeed, it is narrated by Rojas in the prologue's tale of the scene of reading, as its readers contend with and emend the *Comedia* (P.19-27, Severin 81).

The Prologue has long served to fuel biographical speculation; the asides have been analyzed in terms of their dramatic or novelistic functions. There is, however, another important dimension of *Celestina*: the ways in which it is a literate, even bookish, text *about* discourse, a dialogic one in both the obvious and the Bakhtinian senses — "spoken" but not "popular."¹¹ That is, the asides in *Celestina* focus attention on discursive multiplicity and fragmentation; at the same time, they also call attention to *Celestina's* discourse as fiction (made) and as text (woven). Its textuality is complicated both by multiple expansions and revisions of the text, but also by integrating many other texts and discourses. The asides serve more than the commonsensical and mimetic "modo convencional de expresar dentro del cauce único de la obra de teatro los muchos cauces simultáneos por los que en la realidad fluyen el pensamiento y la palabra" (Lida 136) or the underlining of any seductive "verosimilitud" of the dialogue (Moudoud 16). Rather, if we take

¹⁰ Note that this includes, largely, Calisto and Pleberio; the others including Melibea and Celestina have to make such space by hook or by crook at times. There is a very nuanced interplay of power, position, and discursive space, all of which are distinct from the rhetorical techniques of persuasion and coercion at play in the dialogues. Note also that Gilman comments on *Celestina's* "murmuring" on 22. Lida de Malkiel notes that "con la sola excepción del débil Calisto (...) el aparte está exclusivamente en boca de la gente baja" (139), coding this "curiosa peculiaridad" as yet more verosimilitude in the realistic representation of class antagonisms in the text. One might also reflect on Melibea's outburst on overhearing her parents discuss marriage for her.

¹¹ Mary Malcolm Gaylord extensively develops the notion that *Celestina* is about language and discourse in "Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*" although with a different focus.

Celestina to be about discursive and textual relations in addition to being a story of a disastrous amorous relationship, the asides become integral to an estimation of *Celestina's* world of words and its demise.

**Murmurando y susurrando contra mí en presencia (VII.2):
Voices/Margins/Texts**

From beginning to end, a world of vulnerable and violated discourse is a focus — and a theme — of *Celestina*. In terms of focus and theme, the asides are not simply a technique serving to further action. They *are* action, and are fundamental to the text's "process" (P.26, Severin 81; cf. Gaylord 5-6), as writer, characters, and readers all recognize. They are a displaced focus of the text, the omnipresent sidelong glance or overheard conversation that points us to its discursiveness, its textuality. The self-conscious word deployed in conversation, then, is the *materia prima* of *Celestina*, and for the most part is overheard throughout. *Celestina* is therefore not as simply dyadic as Gilman suggests; rather, it takes on an added dimension due (in part) to the strategic omnipresence of the servants in scenes in which the main focus is Calisto or Melibea, and the insistent sensitivity of the latter to all discourse that surrounds them.¹²

Some asides that result from the permeability of walls to sound and from recognition of that fact by the characters involved are parallel dialogues in contiguous but separate spaces (cf. Moudoud 17): "como dizen, las paredes an oidos" (I.86, Severin 108) Sempronio cautions *Celestina* as they arrive at Calisto's house in the first auto (I.114 ff., Severin 114 ff.). In this passage, marked by editors as a series of asides in the text (e.g. in Marciales "Aparte. Afuera."), we can see a conscious performance as well as an exemplary interweaving of parallel dialogues which comment on each other. First, *Celestina* explicitly stages a monologue to sway Calisto: "Passos oigo. Acá decienden. Haz, Sempronio, que no los oyes. Escucha y déxame hablar lo que a ti y a mí conviene" (I.114, Severin 114). Her little drama is taken in by the credulous Calisto:

¹² Melibea comments on this discursive sensitivity at IV.91 in the verbal sparring around *Celestina's* parallel conversation with Lucrecia:

Melibea: ¿Qué le dizes, madre?

Celestina: Acá nos entendemos.

Melibea: Dímelo, que me enojo cuando yo presente se habla cosa de que no haya parte.

Pármeno, detente. ¡Ce! Escucha que hablan estos. Veamos en qué ley vivimos (...) ¡O notable muger! (...) ¡O fiel y verdadero Sempronio! ¡As visto, mi Pármeno? ¡Oíste? ¡Tengo razón? ¡Qué me dizes, rincón de mi secreto y consejo y alma mía? (I.114 and .116, Severin 114-115)

In this mirroring of one performance with another, a specular world of mutual suspicion and shadow-casting is presented to readers as well as to Calisto and Pármeno, but only the latter comments critically on the artifice in the performance (I.117-118, Severin 115). Their nature as performance is confirmed, when Parmeno's warning to Calisto is overheard by Celestina and Sempronio (I.119, Severin 115).¹³

Celestina is completely immersed in language as performance, as Gilman, Azar, and Gaylord have shown. Yet, as we learn, no 'sincere' discourse, or even simple dialogue, is uttered except perhaps in the reprehension and ire of, say, Pármeno (uttered as a soliloquy), or of Melibea, and of Sempronio and Pármeno as they butcher Celestina (Read 92 ff.).¹⁴ Almost no discourse is invulnerable to eavesdropping and critical commentary, save the soliloquies of characters alone in their chambers or in transit through the streets "parlando (...) entre dientes" (which is often observed; see V.6, Severin 172; V.18, Severin 175).¹⁵ Rather, *Celestina's* verbal interchange is carefully crafted, both the surface dialogue and the asides' commentary, fine-tuned to affect actions both

¹³ M. K. Read also finds Pármeno to be the only character who really speaks the truth until it becomes too costly to do so (92-93); I would argue that he is never entirely coopted, but does go along with the plan more gracefully after 'having' Areusa.

¹⁴ Ciriaco Morón Arroyo, in "Sobre el diálogo y sus funciones literarias," states that "en *La Celestina* la verdad se dice siempre en los apartes; no existe en el diálogo" (280). However, I'm not entirely certain that 'truth' in terms of accurate content is the issue of the asides.

¹⁵ Even closed up in his room, Calisto is overheard by Sempronio in I.13 ff.; Parmeno watches Celestina and Sempronio approach, talking and gesturing in V.18, etc. In his later soliloquies, Calisto is represented in full rhetorical mode as a series of apostrophes to the judge who had Sempronio and Parmeno summarily executed and to his own "dulce imaginacion." Here, a means of making imaginable and concrete what is not accessible via dialogue. In contrast with Lida's reading and with Lapesa's, I find Calisto here to be sophisticated as well as a dreamer.

directly and indirectly. That is to say that some of the most crucial "action" takes place on the margins, performed for an undifferentiated public as spectacle. It does not occur always as interaction between interlocutors in what is assumed to be the main focus of the scene unfolding.

It is as much to the margin that the main characters orient their performances, as much as to the center, as we witness ourselves in the interwoven commentary and performance at Calisto's door (I.114, Severin 114). Not only are all words and speech acts in the work directed to interlocutors and immediate bystanders, though; they are also played out before a larger and anonymous public. For example, Pármeno doesn't wish to give up his own potential public exemplarity even if he can 'have' Areúsa (I.160, Severin 125); Sempronio suggests that Calisto not "dar a todo el mundo qué dezir" (XI.2; Severin 249); Melibea reminds Calisto of that same public when he wants to break down the doors to her garden at their first interview (XII.40, Severin 262), and she orients herself to that public, as we will see, in *auto* XX.

Focus on and fear of the margins is based on the power of others' reading both words and gestures as rhetorical spectacle, reading appearance as opposed to being (or vice versa), that is, as illusion and equivocation. It is this penetrating and judging spectator at the margin that is the driving force of 'el qué dirán,' with all its potential repercussions.¹⁶ As the asides draw our attention away from the love-

¹⁶ This might figure the "qué dirán" that conditions social behavior as represented in Inquisitorial, post-Expulsion Spanish literature, in which an anonymous and omnipresent audience always on the edge of discourse requires a certain appearance of conformity, and forces discursive performance toward spectacle (think of the third *tratado* of *Lazarillo*). See Gilman's *The Spain of Fernando de Rojas* for an imaginative recreation of late 15th century Spain; see Haim Beinart, *Records of the Trials of the Spanish Inquisition in Ciudad Real*. Both portray a society in which discursive (semiological) behavior is both perilous and crucial; a slip of the tongue, a jealous denunciation; a confession deemed inadequate — any of these were enough to precipitate disaster, a disaster whose workings were also discursive if altogether too real. The textual practices of the Inquisition and of the bureaucracy of the government of Spain from the Reyes Católicos through the rule of the Hapsburgs are fascinating in and of themselves, including the strict regulation of writing or transcribing confessions by the Inquisition, the scribal/notarial culture of 15th—18th century Spain and its American possessions, the governmental practice of monitoring transactions by written means, the regulation of the kinds of literature that could be printed and could circulate in the New World. This is a study yet to be written fully, I think;

story to the power and violence at the margin, we find there a wide range of responses in the form of critique, threat, and protest: misogynistic critique of Calisto's love for a woman and sexist disdain for Calisto's *lèse virilité* in his affectation and abjection (Sempronio in *auto* I et passim); ethical and social judgment in clichéd expression of anger, anguish, or uncertainty (Pármeno throughout); and veiled aggression that takes open discursive form in a pastiche of pseudo-philosophical discourses (Celestina throughout, but especially with Pármeno and Melibea in I, IV, VII, X). Here discursive action takes place on the edge of the narrative center, and this doubling of margin and center is also mirrored by text and discourse.

**Congrua e saludable melezina — polvos de infamia, licor de
corrución (X.12, .21): Double-Edged Text and Discourse**

Gilman, as we have seen, sees *Celestina* as dialogue; Lida de Malkiel situates it in the textual tradition of mimetic humanistic comedy (Lida 29 ff.). *Celestina* as a text, however, is situated by Rojas not only within a textual dialogue with a friend and benefactor as invoked by the Carta, but also within a textual community of readers and critics. It is offered "no solo a vos" (el amigo) or to others similarly damaged by love, but "a cuantos lo leyeren" (C.3, .12; Severin 69, 71). In addition, the prologue invokes not only textual memory of Heraclitus and Petrarch, but a textual and discursive world rife with as much ambiguity and conflict as the natural and social worlds they describe.

This same world of text and discourse is recognized as central by the printers in their *punturas*, as they (and Proaza) associate the book with another textual tradition, that of classical and humanist drama, and offer it to an even wider public (Gumbrecht 195). From the "Incipit" throughout most of the "Argumentos" of each act, the printers summarize the action of each *auto* as largely discursive, as can be seen in the following *argumentos*:

compuesta en *repreensión* de los locos enamorados que
(...) a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Assí mismo
hecho en *aviso* de los *engaños* de las alcahuetas (...).
(Incipit, Severin 82)

my own work is focussed differently, and can only gesture in the direction of such an analysis.

Entrando Calisto en una uerta (...) halló aí a Melibea (...) començole de *hablar*; de la qual *rigorosamente despedido* (...) *Habló* con un criado suyo llamado Sempronio, el qual, después de *muchas razones* (...) Entretanto que Sempronio *estava negociando* con Celestina, Calisto *stava razonando* con otro criado suyo (...). (AI, Severin 85)

(...) queda Calisto *hablando* con Sempronio (...) Quedan entretanto Calisto y Pármeno juntos *razonando*. (AII, Severin 130)

Mientras ellos *están hablando*, Pármeno, *oyendo hablar* Celestina, de su parte contra Sempronio, a cada *razón* le pone un *mote*, *repreendiéndolo* Sempronio. (AVI, Severin 176; emphasis mine throughout)

According to the arguments or rubrics, then, i.e. among at least some of its readers, the discursive also predominates within the story itself, including the asides (Pármeno's *motes* noted in the *argumento* to VI above), which are seen as integral in at least one moment of the text (the argument to VI, cited above).

Significantly, it is in fact a discursive performance that begins and structures the first *auto* and the text as a whole — a discursive performance, that is, within a textual tradition: Calisto's address to Melibea is a pathetic deployment of the *Ars amoris* of Andreas Capellanus (Deyermond, "Textbook;" Hall Martin, *Love's Fools*, Gaylord 5). This weaving of textual traditions and texts into discourse begins the process of the novel as speakers use *inventio* and *dispositio* to select and bind together texts and arguments from which they generate and fashion their own texts.

Calisto and Celestina are the primary generators of texts; theirs are the ones to which all other characters must respond, against which they must guard, and which they both critique and attempt to deploy for their own advantage throughout. Even Celestina carefully adjusts in *auto* IV to the discourse of *doncella brava* generated by Melibea along with the textual tradition of moral reprehension, until she manages to draw Melibea into the equivocal metaphor of healing Calisto's pain (IV.33 ff., Severin 164 ff.) and thereby into its literal reference, the love-story she (Celestina) and Calisto are piecing together.

The characters of *Celestina* dismember, splice, and penetrate each other's texts and discourses in interaction with one another, rhetorically

pitching their discourses according to the needs of the moment (Gilman, *Art* 43 ff.). Calisto and Celestina do so with the intention of seducing others. With Melibea and Pármeno, the two to whom these words are most often directed, they often oppose the will (and the texts) of their interlocutors, using the same strategy of discursive and textual splicing for desires and goals of their own.

In *Celestina*, these texts, driven and formed by carnal appetites, work both to keep the action within the realm of controlled discourse,¹⁷ and to move beyond words to exert their will over the world of actions and of things (persons, bodies, and cash are all equally textualized and objectified).¹⁸ This thrust-and-parry of discourse and action is especially patent in Celestina's soliloquy en route to Pleberio's house to make contact with Melibea on Calisto's behalf. It is the threat of Calisto's reaction should her accomplishment not be correlated to her word, along with her reading of several *agüeros*, that give her the stimulus to carry through (IV.1 ff., Severin 149-51).

Yet, in the end, Calisto's and Celestina's words don't succeed in controlling wills and actions amidst the "lid y ofensión"; the direct resistance in the encounters of texts and discourses, as well as the indirect resistance latent in the asides, show the points at which the sutures holding together disparate stories and *sententiae* will come undone. When Celestina in *auto* XII ignores or refuses to accept Sempronio and Parmeno's as the *bravos* of their fiction and tries to impose her own, her body and discourse, like her house "medio caída, poco compuesta y menos abastada" (I.94, Severin 110), are imploded by the jabs of their swords. This excessive force, however, is a violence already latent in the asides in which they have criticized her (e.g. V.12, Severin 173-174 et passim), in their roles as thugs, and in their moral discourse about "viejas avarientas" (V.12-.13, Severin 173-174 et passim; culminating at XII.100, Severin 271 ff.).

¹⁷ As Celestina tells Pármeno: "El deleite es con los amigos en las cosas sensüales; y especial, en recontar las cosas de amores y comunicarlas (...) Este es el deleite, que lo ál, mejor lo hazen los asnos en el prado" (I.161-162, Severin 126).

¹⁸ The term 'voluntad' is an extraordinarily important one in *Celestina* and occurs with great frequency in the text. See Lloyd Kasten and Jean Anderson, *Concordance to the <<Celestina>>* (Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies and Hispanic Society of America, 1976).

When Calisto in *auto* XIX must assume the active role of the *galán* which he has played discursively, he misses his step, and his fallen courtly text explodes, scattering his brains like so many scraps before the *torvellino* of text and textuality set in violent motion by his appetite. Not only pleasure or gain, but violence is invoked by means of the sensitive deployment of texts and discourses and the all-too-critical readings of them, a dynamic that can be seen throughout *Celestina*.

The discursive sensitivity that animates the texts and the violent resistance to them are latent in the beginning of the "proceso del deleite destes amantes" (P.26, Severin 81), as for example, in Melibea's answer to Calisto's opening text, a vehement reprehension of his breach of courtly codes and a harsh commentary on his mis-handling with the text of courtly love (Deyermond, "Textbook"). She responds to his transgression as a discursive one: "Véte, véte de aí, torpe: que no puede mi paciencia tolerar que aya subido en corazón umano error de conmigo el ilícito amor *comunicar* su deleite" (I.7, Severin 87; emphasis mine). Later, she shows her own superior mastery of the rules of the courtly discursive form and reveals a critical sensitivity to Calisto's performance when discussing him with Celestina ("haciendo mucho del galán;" IV.65, Severin 163), and characterizes his rhetorical error as "desvariar conmigo en razones" (IV.65, Severin 163; cf. Read 89). Their dialectic of seduction and resistance begins in self-conscious discursive performance; it is then mediated through Celestina as a tongue inscribed with "razones" (XII.29, Severin 261), and is given shape throughout by varied discursive and textual traditions.

Indeed, both before and after the seduction, Melibea and Calisto assume various discursive roles formed from the literary (and social) texts of the late 15th and early 16th centuries, especially courtly ones, parodied for the most part in the lovers' discursive actions — ill-suited poetry and song, extremes of *cancionero*/Petrarchan love-language, the formality of their interviews punctuated by Melibea's protests of Calisto's rough advances.¹⁹ Throughout the "proceso de su deleite destes

¹⁹ For discussions of *Celestina*'s characters, especially Calisto and Melibea, as courtly figures who also quote courtly texts see, among others, Devlin and Hall Martin on *Celestina* as a parody of courtliness, Deyermond's "The Textbook Mis-handled," Lacarra on the relationship of *Celestina* to the sentimental novel, and Kassier's analysis of how *Celestina* literalizes courtly metaphor. Deyermond's *Petrarchan Sources*, Castro Guisasaola, and Lida de Malkiel are the standard treatments of *Celestina*'s sources, and the latter two document the many citations from courtly works in the mouths of these characters.

amantes," all of these discursive and textual aspects of their interactions are commented on as performances by those listening (Read 87-9).

Throughout *Celestina*, the characters monitor discursive performances and very consciously adopt different levels of decorum to suit both the context and particular goals; they shape, respond to, and critique the dialogues in which they take part or which they overhear.²⁰ The first act again offers good examples; Sempronio's presentation of the plan to fleece Calisto is rigorously formal — note his attempt to capture Celestina's benevolence by suggesting his own loyalty to her: "[Y] quiero que sepas de mí lo que no as oído; y es que jamás pude, después que mi fe contigo puse, dessear bien de que no te cupiese parte" (I.83, Severin 107).

This formality is not lost on Celestina; her response, however, is to locate their discourse on another level, that of "amistad," where there is no need for such formality — "preámbulos ni correlarios ni aparejos para ganar voluntad" (I.84, Severin 107) — and where few words well spoken suffice. Celestina's reply is equally formal and a critique of Sempronio's rhetorical performance, telling him to get to the point. But it doesn't necessarily indicate credence of Sempronio's motives on her part, since, as we soon hear in her aside to Sempronio criticizing Calisto, "que de las obras dudo, cuánto más de las palabras" (I.122, Severin 116). Celestina's rhetorical sensitivity to register and discourse is clearly operative; these are old bones she's gnawed and knows well (I.122, Severin 116), until she is blinded by greed in XI and loses control of her own text as well as "reading" Sempronio and Pármeno badly.²¹

All characters of the lower class — Pármeno, Sempronio, Celestina, Areúsa, Lucrecia — critique discourses of their *señores*; many critique Celestina as well, often sarcastically (cf. n7). Beginning with Sempronio, there is constant reproach of Calisto, often of his discursive habits and often, although not always, offered in asides (throughout I, cf. especially VI.52 ff., Severin 187 ff., and VIII.44 ff., Severin 221). The critique of Celestina by Sempronio and Pármeno is both unrelenting and

²⁰ Read, 87, comments on the formality and rigidity of the discourses taken up by the characters, without taking into consideration the discursive texture that I point out here.

²¹ This sensitivity is also evident in the above mentioned aside (I.122, Severin 116), as well as in her discussions with Pármeno (I.125 ff., Severin 117 ff. and VII.1 ff., Severin 192 ff.) and Melibea (*autos* IV and X).

violent (especially Pármeno in VI). Nor is Melibea exempt from discursive criticism or threat from Celestina (in asides) in their encounters of IV and X (Celestina to the *cordón*: "yo te haré traer por fuerça, si bivo. . ." in her soliloquy at V.5, Severin 172).²² Too, Melibea comments on Celestina's rhetoric in IV, for her brazen mention of Calisto (IV.59 ff., Severin 161 ff.) and for beating around the bush: "Si esso querías, ¿por qué luego no me lo expressaste? ¿Por qué no me lo dixiste por tales palabras?" (IV.70, Severin 164).

To this, Celestina responds with her usual sophistication, citing first her "limpio motivo" and then the fact that "la verdad no es necessario adumbrar de muchas colores" (IV.71, Severin 164). Melibea, however, continues her critique of Celestina in discourse: of what people say about Celestina as well as about what Celestina says, of the ironic public "loores" of Celestina's "falsas mañas" and of Celestina's inability to tell the truth (IV.75-6, Severin 166).²³ To counter Melibea's discursive resistance, Celestina, upon leaving after the first interview, promises to subject Melibea to a fittingly discursive punishment: "¡Ay, cordón, cordón, yo te haré traer por fuerça, si bivo, a la que *no quiso darme su buena habla de grado*" (V.5, Severin 172; emphasis mine; also IV.88, Severin 169). In her second encounter with Melibea, Celestina gloats "tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu ira" (X.8, Severin 239), and proceeds first to withhold and then to batter Melibea with Calisto's name (X.9-.36; Severin 239-245). When Celestina has seduced Melibea in X, her punishing words work on Melibea's body not to heal (as medicine or suture, "congrua e saludable melezina" or *punta*), but viciously to prolong Melibea's agony, punctuating it with Calisto's name. In the end Melibea totally succumbs to Celestina's discourse, physically collapsing as her discursive resistance is broken, along with her "onestidad" and

²² She and Calisto, as well as Sosia and Tristán are criticized discursively by Lucrecia as well, although more from Lucrecia's own appetite being whetted by overhearing Calisto and Melibea making love (XIX.23-4, Severin 324). This is, however, an interior aside (Lida 136).

²³ Celestina is perfectly capable of, being accurate, but seldom in order to communicate the truth, as in her final and fatal interaction with Parmeno and Sempronio, in which she probably is accurate about her own opinion of her worth and salary, although not necessarily to communicate the truth about the chain, since she's previously created other fictions to put them off (XII.77 ff., Severin 270 ff).

"empacho" (X.7-47, esp. .39, Severin 239 ff.).²⁴ The interweaving of the moral discourse of *doncella brava* and the surgical discourse of healing, then, opens rather than heals her secret wounds.

The discursive inter/actions of characters in *Celestina* are textually framed and evaluated, and lead to other kinds of actions framed and moved by words, which, in the chain of events of *Celestina*, show all discourse to be less *melezina*, than to be "polvos de infamia" and "licor de corrución" (X.21, Severin 241; compare with I.163, Severin 126). In the rhetorical and discursive joining of texts, such tactics work not to heal but to destroy, unable to contain the violence conjured by their combining.

**Entre tus manos, hecho pedaços (X.11):
Broken Stitches and the Death of Discourse**

As we have seen, *Celestina* and *Calisto* die in the throes of an inefficacious discourse/performance. No matter how well *Celestina* deploys her discursive arts in IV and X with *Melibea* (the former says as much in her commentary on *Celestina*'s text from IV at X.42, Severin 245-6), in XII she chooses badly the texts she deploys with *Sempronio* and *Pármeno*, splicing badly a series of possible stories and explanations — pot-boiler logic — that cancel each other out (XII.79 ff., Severin 270 ff.). *Calisto*, never an apt player in the game of discourse and textuality, stumbles while in full performance of the *galán* for *Melibea* and for their servants. Both *Calisto* and *Celestina* are obviously commented on throughout the town in life and in death, as we hear from the remaining characters.

The most bitter outcomes of discourse, however, are contained in *Melibea*'s and *Pleberio*'s performances. At the moment of her suicide in XX, *Melibea* creates a text without the possibility of dialogic response, although once again with an eye to the audience, whether her father as (silenced) interlocutor, *Lucrecia* as invisible on-looker, or her mother or community as implicit witnesses. *Pleberio*'s need to know the end of *Melibea*'s story allows her to coerce him into passivity until she cashes in her body ("pon tú en cobro este cuerpo que allá baja," XX.31, Severin

²⁴ See Otis Handy, "The Rhetorical Defloration of *Melibea*," *Celestinesca* 7.1 (mayo 1983): 17-27. Handy's reading of X as both erotic and crucial to our understanding of *Melibea*'s seduction is quite to the point.

335)²⁵ and closes her text by flinging herself from her tower (XX.12, .18 ff., Severin 331 ff.). She rejects the power of words to change her course of action or of books to console her, and confesses to a lack of coherence in her own discourse (XX.20, .30, Severin 333-5).

Yet Melibea's final words are well within the textual and discursive tradition of confession or *apologia*, and she attempts to justify her actions, and to frame her story adequately if not accurately.²⁶ Her final fall is meant to control the text from beyond the grave: "No digan por mí: a muertos y a idos, pocos amigos" (XX.29, Severin 334). So that she may reenter Calisto's text, she implores her father to finish their story in death by burying them together, united in the final words of joint ceremonies as well as in adjoining graves — "juntas nuestras sepulturas, juntas (...) nuestras obsequias" (XX.29, Severin 334).

Her death will close the story, silencing future dialogue; her father watches from the foot of her tower, now on the margin, forbidden to respond. While Pleberio's tears speak to her, like those "consolatorias palabras" which she cannot recall from the "antiguos libros," we never know what they say to her, and her final discursive farewell to her "vieja madre" and to Pleberio fall into the void with her. As George Shipley

²⁵ Both in Covarrubias and the *Diccionario de la lengua española*, 'cobro' is related clearly to 'cobrar.' In the former, we have for cobrar "recebir la paga de lo que se deve (...) Cobro, vale recaudo. Poner una cosa en cobro, alçarla donde no la hallen. Algunas vezes significa gastarla, venderla y consumirla" (382). Too, the *Diccionario* cites two archaic meanings for the word 'cobro': "lugar donde se asegura, guarda o salva una cosa" and "expediente, arbitrio, providencia, medio para conseguir un fin" (DLE I:328). It goes on to define 'poner in cobro' as "colocarla en paraje donde esté segura" (DLE I:328). I am using the terms 'cashing in' and 'banking' to refer to Melibea's own articulation of her body in death because of the semiotic overlap of collecting debts, banking currency, and safeguarding a valuable object; in addition, as the last definition in Covarrubias indicates, she may well be referring to being consumed or wasted by death. Here, Melibea's body is all of that, as she well knows, because of being the heir of her father's estates as well as a beloved object consigned to the safety of the tomb. In this regard, Melibea speaks not "naturally in a language of her own" (Dunn 416) but in the language of commerce which Dunn analyzes so well in "Pleberio's World" and as such is not exempt from or innocent of but rather cognizant of and complicit with the values Dunn attributes to Pleberio.

²⁶ Melibea's account of the month of love she and Calisto had spent (XX.26, Severin 334), along with other apparent inconsistencies of time in *Celestina* has provoked a good bit of scholarly inquiry; in addition, her account of the effect of Calisto's death may well be more than a little exaggerated.

notes, Melibea's discursive position calls into question the possibility of any textual authority just as the impossibility of dialogue is "punctuated forcefully by her final act" (Shipley 104).

Ultimately, Pleberio goes from her monologue to one of his own, and, in it, from apostrophe to apostrophe, figuring his own sorrow by means of an imagined moment of frustrated desire for dialogue in her empty room: "¿Qué haré de que no me respondas si te llamo?" (XXI.22, Severin 340). In his anguished *planctus* Pleberio chides the World and Love not just for their actions but for their unintelligible and manifestly false discourses; "prometes mucho, nada no cumples," he accuses "mundo falso" (XXI.15, Severin 339).²⁷ Like Melibea, he does not find any commensurate text in which to find solace, even though he too searches his memory for appropriate examples from the textual tradition they share. Pleberio, like Melibea, leaves off the search for adequate textual correspondence in his apostrophic complaint addressed to the World or to Love, "Otros muchos que callo, porque tengo harto que contar en mi mal" (XXI.32, Severin 343). Between counting the broken body Melibea has banked with him (XX.31, Severin 335) and recounting the broken history of her fall (filled out by Lucrecia), Pleberio falls silent in a vale of tears, faced with and generating an irremediably torn text, with neither *melezina* nor *puntas* to heal the wounds.

**Engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas (P.13):
Margin, Dialogue, and the Form of the Book**

I recount the story-line of *Celestina* to show how the novel's fissured textuality calls attention to its own entanglements with books, texts, and discourses; rather than discourse analysis, a cynical and specular philosophy of language and textuality in human intercourse is called for in *Celestina*. As we have seen in Rojas' scene of reading, this aspect of the text is laid out soberly in the Prologue, and is violently foregrounded in the final monologues of Melibea and Pleberio. Here,

²⁷ Dunn develops a critique of Pleberio in which he analyzes how the basic images and values of *Celestina* are commercial and materialistic; Gaylord further develops Dunn's basic idea of the materialism inherent in the text in terms of the world as a *feria* in which the main commerce is in language. I follow Dunn in seeing the commerce of the text as being a negative and destructive force which *Celestina* critiques; however, I agree with Gaylord that the commerce is one of discourse, and that the traffic in language is one of the principal themes of the text.

then, is the end to which the text and all discourse have progressed in *Celestina* — they are ultimately rendered impossible by loss and excess.

As Cervantes would do later in the *Quijote*, Rojas makes readers and reading, texts and textuality integral to *Celestina* as each character comments on the texts of his or her com(p)adres in order to *castigar*. Each situates him or herself within shared rhetorical and textual traditions. Textual interplay in the asides, as we have noted, is both punishment and healing for the problematic textuality of *Celestina*; as such, the asides are metaphorically index and gloss, the margin integrated into the text itself, pointing out — as well as responding to — an utterance or locution in order critically to supplement the main focus of the scene.

If we consider critical asides as glosses, however, we find that they do not simply supplement, but that they subvert, pointing like a *maniculum* drawn in the margin to the fissures in the text.²⁸ They often cut through the illusions many characters, especially Calisto and Celestina, weave about themselves as they adopt personae in interaction with others, personae that eventually generate a violence that engulfs them. Rojas *et al* provide this counterpoint of text and gloss, a counterpoint that he knew well and employed in his glosses of Petrarch and of his readers in the Prologue.²⁹

As is clear in the Prologue and the acrostic verses that preface his text, Rojas found his own words to be perilous, exposing him as they did to the "qué dirán" of his day. That peril in fact materialized in the conflict generated by the *Comedia*, and a text which in turn, devoured by its own offspring 'con lid y ofensión de lectores,' generated from itself the *Tragicomedia*, just as Rojas had himself devoured his predecessor's

²⁸ Louise Fothergill-Payne explores the subversive uses of citations from Seneca in "La cita subversiva en *Celestina*"; however, I am signalling the ways that *Celestina* internally subverts its own discourse by the ways that discourse is represented in the text.

²⁹ Apropos the interpolation of the *Tragicomedia* at V.10-11, Gilman notes that Rojas supplies "a clarifying *glosa* to explain the hidden significance" of the text (*Art* 32).

text.³⁰ Rojas' imaging of the reading of his text in the Prologue (P.19 ff., Severin 80-1) is a scene of interpretation, mostly inept, entirely conflictive, but extremely fecund, producing not only a generically hybrid title but also a drastic amplification of the text, one which has not ceased to trouble editors and scholars ever since.

As we can see in Rojas' portrayal of readers' importunate demands for more of the love story, the reading of the *Comedia* by his contemporaries thoroughly undercuts his "limpio motivo" of making a moral and reprehensive text (OA.4, Severin 72-73). It would seem that his own sutured text seduces rather than warns for the most part, since the majority of his readers emphasize the "processo del deleite destos amantes" and not the moralizing reprehension of the madness of love and the falseness of servants, nor the saturation of intertextuality and the disintegration of discourse which Rojas emphasizes time and again. Rojas does accede to extend the affair of Calisto and Melibea, "aunque contra [su] voluntad" (P.26, Severin 81), and his indirect negative exemplarity, consigned to his own indices in the prefatory materials and concluding verses, remains a gloss to his own text unheeded by many of his contemporaries. Indeed, it has proved problematic as well for scholarly readers intent on making the text one and whole.

Because of this self-conscious representation of the complexities of both textuality and of reading, both Hans Ulrich Gumbrecht and Roger Chartier have chosen to discuss *Celestina* as a key text in the history of reading and textuality. In "The Body vs. the Printing Press ...," Gumbrecht takes *Celestina* to be emblematic of the effects of the shift from manuscript to print culture, using the text to figure a radical rupture from manuscript to printed text. At the metadiscursive level, however, *Celestina* marks not simply the erasure of the body, but also its undeniable presence as well as its violence and fragility. Nor does the printed text escape the effects of the body either in terms of making or interpreting it, as Rojas' printers point out, and his readers exemplify in the way that their ages condition their struggles with the text (P.21, Severin 80).

³⁰ See Charles Faulhaber's transcription of the Palacio ms. of part of the first act, as well as his comments on what this might indicate of Rojas' textual practices. It is of note the extent to which Rojas may be said to have revised the ms. of the first *auto*, as well as the extent to which the coexistence of manuscripts and printed texts is indicated.

This early printed text bridges both the incunabulum and the early modern periods of printing and, I would suggest, figures the body of the book by the bodies within its text. Like them, it is in crisis, with meaning residing neither in the world nor in consciousness whether corporal or textual, as Hans Ulrich Gumbrecht observes ("The Body" 187). The medieval manuscript is considered to be more corporal — produced and often glossed and commented by hand — adding to its margins meanings assumed to reside in its text. Yet this is also the form of the early printed book, which maintains a close resemblance to the manuscript book in format (which often included printed as well as written marginal commentary). Indeed, the latter likewise requires intense labor to produce, as did the manuscript book; early hand presses required several men in close work, and also included hand rubrication and illumination of the text. The early printed book is associated by Gumbrecht with a more 'textual' mode of consciousness generated by the printing press, as the primary mode of book production, in direct conflict with the personal consciousness associated with the hand-produced book (185-187); but the overlap is perhaps better characterized as a moment of transition, since incunabula and Early Modern books seem to participate in similar kinds of production and consciousness.³¹ Indeed, *Celestina* can be seen to reflect a textual world in transition, one in which both types of text are fissured by the strain of that transition. Caught between the Middle Ages and the Renaissance as shaped (and conceptualized) around the form of the book, the discursive and textual world of *Celestina* is caught up in the powerful play of the word — uttered, commented, repeated, accessible — circulating far beyond what had theretofore been imaginable, and helping to create in Spain a complex and critical intertext.

Chartier takes *Celestina* as exemplary of the complexity of the historical practice of reading, and glosses a fragment of Rojas' text — the scenes of reading in the Carta and the Prologue — to show how a new history of the book and of reading practices, bridging the alleged abyss between the oral and the written, might be articulated. He comments on Rojas' first two kinds of readers as butchers who "mutilate the work and miss its true meaning" — the ones who make the text a "cuento de

³¹ See in particular the essays collected in *Printing the Written Word: The Social History of Books, circa 1450-1520*, ed. Sandra L. Hindman, especially the introduction and the essays by Sheila Edmunds ("From Schoeffer to Vérard: Concerning the Scribes Who Became Printers," 21-40) and Paul Saenger and Michael Heinlen ("Incunable Description and Its Implication for the Analysis of Fifteenth-Century Reading Habits," 225-258).

camino" and those who take out bits and pieces — contrasting them with those who "put into operation a plural reading (...) whose 'first person' is applicable to everyone" (Chartier 155). Chartier seems to be a somewhat surgical reader, predicted and figured by the text.

Chartier is right, however, in taking *Celestina* to be paradigmatic of the nature of the book and its readers in a complex world of words, texts, and readings. In proposing a new, more nuanced history of books and readings, Chartier calls for "an inventory of the multiple divisions that fragment the social body" rather than the "macroscopic opposition between 'popular' and 'high' culture" "which often defines the common people by default as the collection of those outside elite society" (169), and whose relationship to the printed word, we might say, has long been considered an aside in its history.

Perhaps more than Chartier thought, *Celestina* figures the critical interaction of a complex and divided world of words and power. Within this text, the conflicts are particularly visible in the person of Celestina herself, who is after all the space in which words and desires take on flesh in the form of action (cf. IV, scene 1, already commented above on p. 00). Her tongue is the textual support of the message that Melibea sends Calisto, and must stand in for action at their first meeting:

Pero, pues no se puede al presente más hazer, toma la firma y sello de las razones que te embië *escritas en la lengua* de aquella solícita mensajera. Todo lo que te dixo confirmo (...). (XII.29, Severin 261)

Melibea's voice (body and testimony) confirm the text, but the effect of Celestina's scarred textual body as corrupt and corrupting material support of their communication is clear in the (potentially senseless) discursive and physical violence that follow.

Calisto and Melibea displace the focus onto the scene of idyllic love, which, in a world of textual and discursive violence and risk, can hardly be imagined to be utopic, no matter how much Calisto wants to make it a spectacle of divine love.³² Celestina embodies textuality in the novel, meretricious and scarred as she is by violence, inviting us to read her in a way that pleases us enough to do and see what she wants. The

³² I am thinking especially here of Calisto's exhibitionism, e.g. XIV.14, when Melibea sends Lucrecia away, and Calisto protests: "¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria" (Severin 285).

asides, like *Celestina's* scars, always direct our attention away from courtly love to the circulation and debasement of courtly texts, to the conversation, not necessarily noble, of texts, discourses, and appetites.

As readers 'provocados a lujuria textual,' we are drawn by our textual desires into *Celestina* — or resist the temptation, whether by *lid* or *litigio*.³³ The words of the text work in and through our own bodies, whether through delighting us by the desire of Calisto and Melibea for each other, or reforming us through its warnings about love and deceit. But the text, like *Celestina* herself, leaves us no certainty of any moral. This is so, in part, of course, because of the further fragmenting of discourse by the running commentary that accompanies it.

After centuries of readerly conflict, our own *punturas*, like those of the printers (P.24, Severin 81), help us to make sense of the text. To make the text readable, modern editions include additional textual supplements like the word "aparte" in parentheses for the asides, critical apparatuses to explain the state of the text(s), extensive notes to "aclarar todos los problemas textuales e histórico-literarios o histórico-lingüísticos" (Russell 14), signalling additions and deletions. Yet editions create a pastiche text, neither *Comedia* nor exactly *Tragicomedia*, by leaving the deletions made to the *Comedia* to produce the *Tragicomedia* while incorporating all the interpolations and added text.

Each edition is a reading, an attempt to reveal *Celestina's* truth(s), to fill out and fix its lexical and textual references, often diverting our engagement from the philosophical and ethical issues pointed to in the prologue.³⁴ Gilman's work, brilliant and necessary as it is, argues the unity and "authenticity" of a living text, all the while working with that text on the basis of its radical textual and dialogic instability: its radical textuality. Like Gilman, as readers and critics, we add our own commentary to the text, perhaps a not-so-implicit violence on our own part, perhaps surgical like that of the dialectician in Plato's *Phaedrus*, who cuts at the joints to get at the truth of things by analytical division

³³ Covarrubias relates the two terms etymologically in his *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), facs. Madrid: Ed. Turner, 1977.

³⁴ See Jerome McGann, *The Textual Condition*, for the interpretive nature of textual editing. The introduction to P. E. Russell's recent edition of *Celestina* is particularly revealing in its attempts to make *Celestina* a stable and transparently visible text.

(Plato 265E-266A, 534-535) and then sews them back together in the comely body of his own rhetorical performance.

But *Celestina's punturas* can't restore Melibea's virginity or put her back together again. Nor can *Celestina* restore herself to wholeness once dismembered, any more than Socrates' dialectician can take the textuality and violence out of the voice, or the voice and violence out of the text. As I hope to have shown, the asides make visible the chaotic plurality of *Celestina's* text, a chaotic plurality ranging from the multiple and conflictive sites of discourse, to the plural and conflictive intertext mobilized in its pages, both culminating, first, in fragmented monologue, and then in ultimate silence. We are left in the readerly position of Pleberio, drawn into the text and facing vital but problematic, fragmented and deeply textual voices from and about which we try to make intellectual and moral sense, as we perform celestinesque operations on it with our own pens and *punturas*.

WORKS CITED

- Azar, Inés. "Speech Act Theory on Self, Responsibility, and Discourse." *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Ed. Isaías Lerner and Lía Schwartz Lerner. Madrid: Castalia, 1984. 33-40.
- Bataillon, Marcel. *La Célestine selon Fernando de Rojas*. Paris: Marcel Didier, 1960.
- Beinart, Haim. *Records of the Trials of the Spanish Inquisition in Ciudad Real*. Jerusalem: Israel National Academy of Sciences and Humanities, 1974.
- Castro Guisasola, F. *Observaciones sobre las fuentes literarias de la Celestina*. Anejo 5 of *Revista de Filología Española*, 1924. Rpt. Madrid: CSIC, 1973.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 9th ed. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Juventud, 1979; orig. pub. 1944.
- Chartier, Roger. "Texts, Printings, Readings." In *The New Cultural History*. Ed. Lynn Hunt. Berkeley: U California P, 1989. 154-175.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. 1611. Facs. Madrid: Ed. Turner, 1977.
- Devlin, John. *"The Celestina": A Parody of Courtly Love*. Madrid: L.A. Publishing Co., 1971.

- Deyermond, A. D. *The Petrarchan Sources of 'La Celestina'*. Reprinted with new preface and supplementary bibliography. Westport, Conn: Greenwood Press, 1975; London: Oxford UP, 1961.
- _____. "The Textbook Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *Celestina*." *Neophilologus* 45 (1961): 218-221.
- Dunn, Peter N. "Pleberio's World." *PMLA* 91 (1976): 406-419.
- Faulhaber, Charles. "*Celestina* de Palacio: Rojas' Holograph MS." *Celestinesca* 15.1 (mayo 1991): 3-52.
- Finch, Patricia. "The Uses of the Aside in *Celestina*." *Celestinesca* 6.2 (noviembre 1982): 19-24.
- Gaylord, Mary Malcolm. "Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*." *Revista de Estudios Hispánicos* 25 (1991): 1-27.
- Gilman, Stephen. *The Art of 'La Celestina'*. Madison: U Wisconsin P, 1959.
- _____. *The Spain of Fernando de Rojas*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. "The Body vs. The Printing Press: Media in the Early Modern Period, Mentalities in the Reign of Castile, and Another History of Literary Forms." *Sociocriticism* 1 (1985): 179-202.
- Hall Martin, June. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*. London: Tamesis, 1972.
- Handy, Otis. "The Rhetorical Defloration of Melibea." *Celestinesca* 7.1 (mayo 1983): 17-27.
- Hindman, Sandra L. *Printing the Written Word: The Social History of Books, circa 1450-1520*. Ithaca: Cornell UP, 1991.
- Kassier, Theodore L. "Cancionero Poetry and the *Celestina*: From Metaphor to Reality." *Hispanófila* 56 (1976): 1-28.
- Kasten, Lloyd and Jean Anderson. *Concordance to the <<Celestina>>*. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies and Hispanic Society of America, 1976.
- Lacarra, Maria Eugenia. "La parodia de la ficción sentimental en la '*Celestina*'." *Celestinesca* 13.1 (mayo 1989): 11-29.
- Lapesa, Rafael. "En torno a un monólogo de Calisto." In *El Comentario de texto*. 3d ed. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Castalia, 1973.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de 'La Celestina'*. 2nd ed. Buenos Aires: EUDEBA, 1970.
- McGann, Jerome. *The Textual Condition*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Morón Arroyo, Ciriaco. "Sobre el diálogo y sus funciones literarias." *Hispanic Review* 41 (1973): 275-284.
- Moudoud, Chantal Cassan. "El Uso de los apartes en *Celestina*." *Celestinesca* 11.2 (noviembre 1987): 13-20.
- Plato. *Phaedrus*. In *Plato I*. The Loeb Classical Library. Trans. H. N. Fowler. Cambridge, MA: Harvard UP; London: Heinemann, 1914, repr. 1982.

- Read, M. K. "The Rhetoric of Social Encounter: *La Celestina* and the Renaissance Philosophy of Language." *The Birth and Death of Language*. Madrid: Porrúa, 1983. 70-96.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 20th ed. Madrid: Real Academia Española, 1984.
- Rojas, Fernando de. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Miguel Marciales. Prepared by Brian Dutton and Joseph Snow. Urbana and Chicago: U Illinois P, 1985.
- _____. *Comedia de Calisto y Melibea*. Burgos, 1499. Facs. New York: Hispanic Society of America, 1909; repr. 1970.
- _____. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1987.
- Russell, Peter E. Introduction. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. By Fernando de Rojas. Ed. P. E. Russell. Madrid: Castalia, 1991.
- Severin, Dorothy. "Humour in *La Celestina*." *Romance Philology* 32 (1978-1979): 274-291.
- Shipley, George. "Authority and Experience in *La Celestina*." *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool) 52 (1985): 95-111.
- Simpson, Leslie Byrd. Preface. *The Celestina. A Novel in Dialogue*. By Fernando de Rojas. Trans. Leslie Byrd Simpson. Berkeley: U California P, 1955.
- Strodt-Lopez, Barbara. "Tying it all in: Asides in university lectures." *Applied Linguistics* 12.2 (1991): 117-140.



Woodcut from Wang Shi-fu, *Relato del Pabellón Occidental*.
(see p. 183, no. 819)

MAS DATOS SOBRE LA METAFORA DE LA SERPIENTE-CUPIDITAS EN CELESTINA

Vicenta Blay Manzanera
Universitat de València¹

El significado alegórico-moral de la serpiente, en tanto que encarnación de la lujuria y símbolo de la seducción ejercida por la mujer posee rancio abolengo (Jasón por Medea, Hércules por Onfale, Adán por Eva). Por esta vía, la asociación de la serpiente con el principio femenino (más cercano a la materia) se halla omnipresente en varias culturas desde tiempos inmemorables, como advierten Mircea Eliade y otros.² Durante la Edad Media, la idea fue recogida y desarrollada por los *bestiarios*, obras de talante enciclopédico en las que convergían aspectos científicos de historia natural con interpretaciones éticas y dogmáticas, bien de tipo legendario, bien de teología popular.³ A semejante tradición remite, en última instancia, la metáfora de la serpiente en la obra de Fernando de

¹ En la realización de este trabajo se ha contado con una ayuda económica del Ministerio de Educación y Ciencia, en conformidad con el Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento (DGICYT), aprobado en julio de 1992.

² Ver Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 7ª ed. (Barcelona: Labor, 1987), pp. 407-410.

³ Sobre el simbolismo de la serpiente y su significación en los bestiarios medievales, pueden consultarse los trabajos siguientes: Santiago Sebastián, ed. *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio [traducción directa del latín: Francisco Tejada Vizúete]*, seguido de *El Bestiario Toscano [traducción del catalán: Alfred Serrano i Donet, Josep Sanchís i Carbonell]*, introducción, comentarios y notas de Santiago Sebastián (Madrid: Ediciones Tuero, 1986); Cesare Ripa, *Iconología*, 2 vols, Akal/Arte y Estética 8 y 9 (Madrid: Akal, 1987); Claudio Eliano, *Historia de los animales*, ed. de José Vara Donado, Akal/Clásica 18 (Madrid: Akal, 1989); y Saverio Panunzio, *Bestiariis*, 2 vols., Els Nostres Clàssics, 91 y 92 (Barcelona: Barcino, 1963-64).

Rojas, como han señalado diversos especialistas en la materia, entre ellos George Shipley y Alan Deyermond.⁴

Tradicionalmente, la serpiente ha representado la encarnación genérica del mal, de las impurezas y de todos los vicios. En el *Fisiólogo atribuido a San Epifanio* se consagran cuatro capítulos a sus diversas variantes (del XIII al XVI). Como señala Paul Diel — en opinión recogida por Eduardo Cirlot —, la serpiente simboliza no tanto la culpa personal, cuanto el principio del mal inherente a todo lo terreno.⁵ Se trata, por ende, de una imagen que rezuma fatalismo y que en *Celestina* — según advierte Deyermond [1978] — prefigura la tragedia final que conducirá a la muerte a los principales protagonistas de la trama.⁶

En el presente ensayo me propongo contribuir al análisis del diseño y de la funcionalidad de la metáfora de la serpiente en *Celestina*, apuntando al mismo tiempo hacia algún curioso precedente inadvertido hasta la fecha. En este sentido, me referiré, de soslayo, a algunas composiciones cancioneriles y de romancero, pero, sobre todo y en particular, a determinados pasajes de una ficción sentimental, *Triste*

⁴ George A. Shipley, "Bestiary References in Fernando de Rojas' *La Celestina* (1499): The Ironic Undermining of Authority," sumario en *La Corónica*, 3:2 (primavera de 1975), 22-23; "Bestiary Imagery in *La Celestina*," en *Homenaje a Stephen Gilman. Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) 9 (1982 [1984]): 211-218. Shipley advierte que tanto el creador como los personajes diseñados por Rojas distorsionan la significación moral que se encierra en los bestiarios: "Bestiary creatures are pulled down from the refined and ideal sphere in which they conventionally lived and served as moral and ethical models, and are reintroduced into nature and history where they are invested once again by their speakers with the animality the Bestiary tradition had refined away." Asimismo, Alan Deyermond, "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*", *Celestinesca* 1.1 (mayo 1977): 6-12; y "Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript," *Celestinesca* 2.1 (mayo 1978): 25-30, donde se insiste en la asociación de la serpiente con la idea del Eros-Thanatos, del amor y la muerte.

⁵ Hallamos una representación de los vicios en figura de serpiente en el *Dezir a las siete virtudes* de Micer Francisco Imperial (*Cancionero de Baena*). Contamos con la ed. de Brian Dutton en *El Cancionero del siglo XV, c. 1360-1520* (Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, Univ. de Salamanca, 1991), tomo III, pp. 176-180. Ver, asimismo, la edición de Colbert I. Nepaulsingh (Madrid: Espasa-Calpe, 1977).

⁶ No obstante las diferencias, prefiero no entrar en distingos con respecto a las nociones de imagen, símbolo, metáfora y alegoría en su aplicación a la serpiente según los casos. A menudo las lindes entre estas categorías se diluyen.

deleytación, que me han servido como punto de partida para cimentar mi argumentación y para avalar, al mismo tiempo, la propuesta de Fernando Lázaro Carreter acerca de las concomitancias existentes entre ambas obras.

En efecto, ya hace más de diez años, en su edición antológica de *Teatro medieval*, Lázaro Carreter advertía en el anónimo autor de *Triste deleytación* a un "modesto precursor de Rojas."⁷ Recogiendo la sospecha de Riquer acerca del talante autobiográfico de esta obra, opinaba que la alusión, en el prólogo de la misma, a un cierto "auto de amores" evocaba un género literario teatral mal definido cuya peculiar factura formal vendría determinada por causa de su vida efímera.⁸ Tales "autos de amores" surgirían para la celebración de determinado evento, siendo posteriormente olvidados. De ahí el empeño manifiesto por el autor de preservar "por scripto" los avatares amorosos desarrollados en aquella hipotética pieza, cuya datación situaría problemáticamente en 1465:

[1r] Comiença el prólogo del libro llamado *Triste deleytación* fecho por:

F.A.D.C.

[V]enido a conocimiento mío, ahunque por vía indirecta, un auto de amores de una muy garrida e más virtuosa donzella y de hun gentil hombre de mí como de sí mismo amigo, en el tiempo de cinquenta y ocho; concorriendo en el auto mismo hotro gentil hombre y duenya, madrastra de aquélla; yo, consideradas las demasiasdas penas y afañes que, ellos hobede [1v] çiendo, Amor procurado les avía, [quise] para siempre en scrito pareçiescen.

Un detenido análisis de las cualidades dramáticas de esta pieza, así como de la terminología teatral manejada por su autor, me sirvió de

⁷ F. Lázaro Carreter, *Teatro medieval* [1958], Odrés Nuevos, 4ª ed. renovada y actualizada (Madrid: Castalia, 1984).

⁸ Sobre los autos de amores, véase Peter Cocozzella, "The *Auto de amores* in Castilian and Catalan Literatures of the Late Middle Ages: Adumbration of a Forgotten Genre," comunicación presentada en la MLA, 1989; resumen en *La Corónica* 18.1 (1989): 152-153. El pionero trabajo de Martín de Riquer es "*Triste deleytación*, novela castellana del siglo XV," *Revista de Filología Española* 40 (1956): 33-65. Sobre la naturaleza autobiográfica de esta pieza insistió posteriormente mi llorada amiga Rosa María Gómez-Fargas, "*Triste deleytación*, ¿novela de clave?," *Revista de Literatura Medieval* 4 (1992): 101-122.

base, en otro momento, para intentar sopesar los vínculos existentes entre estas dos obras.⁹ Insistiendo de nuevo en tal conexión, me propongo abordar en estas pocas páginas el estudio de un aspecto temático fundamental cuya coincidencia no me parece un mero azar insignificante: la función de la serpiente-*cupiditas*, en estrecha relación con el personaje de la vieja alcahueta y con el motivo de la tercería.

Curiosamente, que me conste, nadie ha reparado hasta el momento en la importancia que abriga el uso de la imagen de la serpiente en el infierno erótico al que asiste el Enamorado en *Triste deleytación*, máxime en la medida en que es recreada por Fernando de Rojas en su *Celestina*, en clara conexión con la "metáfora madre" del "hilado-cordón-cadena" que articula la maquinaria ficcional y dramática de la obra toda.

El pasaje de *Triste deleytación* (copla 105) reza del siguiente modo:

[180v] Vi más: infinito cuento
del linage femenino
penar en grave tormento,
y por más abundamiento
el ayre scuro vezino;
ropas de oro vestían
stando muy ociosas,
las cuales todas ardían
e un culuebro cenían
con jesto presuntuosas.¹⁰ (énfasis mío)

Conviene destacar que las citadas damas se caracterizan por dos aspectos esenciales: su riqueza material y su ociosidad, raíz de todos los

⁹ Abordo estos problemas en mis trabajos: "Espectáculos cortesanos y parateatralidad en la ficción sentimental," en prensa para el *Bulletin of Hispanic Studies*; así como en "Las cualidades dramáticas de *Triste deleytación*: su relación con *Celestina* y con las llamadas 'artes de amores,'" en prensa para la *Revista de Literatura Medieval*.

¹⁰ Las citas de *Triste deleytación* obedecen a mi propia transcripción del único manuscrito conservado, cuya edición preparo para la colección Textos Recuperados que publica la Univ. de Salamanca. En este pasaje, la imagen de estas damas infernales recuerda a las furias ceñidas de serpientes. Ver Cesare Ripa, *Iconología* (citado en n3), pp. 451-452.

vicios, según la tradición misógina.¹¹ Todas ellas, además, coinciden en el hecho de arder en llamas de fuego y ceñir, probablemente en la cintura, un 'culuebro' a modo de cordón.

Volviendo a la *Celestina* de Fernando de Rojas, la descripción que hace Melibea a Celestina en su segundo encuentro (Acto X), con respecto a la violencia de su pasión por Calisto, reza del siguiente modo: "Madre mía, que me comen este corazón *serpientes* dentro de mi cuerpo" (239).¹² Tal idea coincide con la desazón que Calisto siente por causa de su pasión, según explica a Sempronio en el Acto I: "¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discordo, aquel en quien la voluntad a la razón no obedece? quien tiene dentro del pecho agujiones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, peccados, sospechas, todo a una causa" (91). Celestina, con su habilidad dialéctica y con sus artes de hechicería, logra trasponer en el corazón de la joven muchacha idéntico malestar que afectaba a Calisto.

Como han señalado diversos investigadores de *Celestina*, tales palabras debieran ser interpretadas a la luz de la descripción con que Rojas alude, en el "Prólogo" de la *Tragicomedia*, al apareamiento de la víbora:¹³

¹¹ En efecto, rehuir el ocio es la primera de las recomendaciones de Ovidio en su *Remedia amoris*: "Ergo ubi visus eris nostrae medicabilis arti,/ Fac monitis fugias otia prima meis (Así que, en cuanto te parezca que estás dispuesto para los remedios de nuestro arte, el primero de mis consejos es que rehúyas la ociosidad)." Cito a través de la edición bilingüe de José-Ignacio Ciruelo (Madrid: Bosch, 1987), pp. 222-223.

¹² Uso la edición de Dorothy S. Severin (Madrid: Cátedra, 1993). Por acto y página aparecerán las citas en el texto de aquí en adelante.

¹³ Señala Claudio Eliano, *Historia de los animales*, ed. cit., Libro I, apartado 24: "La víbora. Manera de efectuar la cópula" (46-47): "La víbora macho se aparea con la hembra enrollado a ella. Y ésta tolera que el macho la cubra sin molestarlo ni una pizca. Pero cuando están al final del acto sexual, la recién desposada paga al marido las temuras de la cópula de manera criminal, pues, enroscándose a su cuello, se lo secciona con cabeza y todo [nota: Pero Plinio, *NH* X 169 y ss. concibe los hechos de manera significativamente distinta, pues dice: "Las serpientes copulan abrazadas, enlazándose entre sí tan estrechamente que pueden ser tomadas por un solo animal con dos cabezas. La víbora macho mete su cabeza dentro de la hembra, y la hembra está tan dominada por el placer que se la roe por completo"...]. El macho muere, mientras que la hembra concibe y queda preñada. No pone huevos, sino que pare crías, y ya desde entonces actúan conforme a su perversísima naturaleza. Que esto es así, lo demuestra el que roen

La bívora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo del concebir, por la boca de la hembra metida la cabeça del macho y ella con el gran *dulçor* apriétale tanto que le mata, y quedando preñada, el primer hijo rompe las yjares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda; él quasi como vengador de la paterna muerte. (78-79; énfasis mío)

La fuente última de este tema ha de buscarse en los bestiarios, si bien Rojas la tomaría prestada del prefacio al libro II del *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca.¹⁴

Rosario Ferré ha analizado las relaciones de la serpiente con el tejido de la *cupiditas* que se despliega en *Celestina*, y en concreto con la metáfora del hilado, que es causa y efecto tanto de la acción en sí (de los "motivos dinámicos") cuanto de la escritura del texto ("motivos

el vientre materno y así salen fuera, no esperando a más tarde para vengar a su padre" Trata también de este tema en el Libro XV, apartado 16: "La víbora y sus crías" (576). Eliano acepta la opinión de Teofrasto [nota: La fuente es posiblemente Aristóteles, HA 558 a 29-30: admite que estas crías nacen, unas veces porque se desgarran las membranas que las recubren, y otras porque las propias crías las devoran], quien asegura que "las crías de la víbora no devoran el vientre de la madre como si hicieran estallar una puerta...o forzarán una salida obstruida, sino que lo que ocurre es que, como la hembra tiene la presión de las crías y su vientre es estrecho..., éste no resiste la presión y revienta". Eliano parece convencido con estas explicaciones. En consecuencia afirma: "Pienso que Heródoto no debe enfadarse conmigo si inscribo en el número de las fábulas todas sus encantadoras informaciones sobre el parto de las víboras [nota: Heródoto, III, 109: dice que la hembra devora al macho en el momento de la cópula, adhiriéndose a su cuello, y que las crías vengan a su padre devorando, al nacer, el vientre de su madre]." Véase, asimismo, el capítulo XVI de *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, citado *supra*, n3. También, el *Bestiari* catalán, citado en n3, alude en el texto A ("XXVII. De la natura de les vibres e de lur significació") y en el texto B ("XXVIII. De la vibra"), al apareamiento de las víboras, pero con la variante de que de la sangre del macho se engendran dos hijos, uno macho y otro hembra.

¹⁴ Deyermond, en su citado artículo de 1978, señala que la ausencia de semejante prólogo en la *Comedia* no invalida el conocimiento por parte de Rojas en materia de bestiarios. Además de los mencionados estudios de Shipley y Deyermond, véase también Rosario Ferré, "*Celestina* en el tejido de la *cupiditas*," *Celestinesca* 7.1 (mayo 1983): 3-14. Sobre las fuentes petrarquistas de *Celestina* ha insistido Deyermond, *The Petrarchan Sources of 'La Celestina'* (London: Oxford UP, 1961; 2ª ed., Westport, Connecticut: Greenwood, 1975).

lingüísticos"). Es ésta, afirma, "una metáfora de genealogía, de causalidad y de finalidad," en la que "se engendran y mueren todos los hilos de comunicación de la obra." A partir de ella, se genera todo un entramado de metáforas secundarias: el cordón, las sábanas, la aguja (lengua) de Celestina y la cadena de oro, cuya significación apunta a una sola matriz disémica: la *cupiditas*, en cuyo significante convergen la doble acepción de 'codicia' (avaricia o voracidad de lucro, y 'concupiscencia,' significación latina original, el deseo incontinente de la carne). Según esta investigadora, la imagen de la víbora en la obra de Rojas redonda en la visión fatalista que sostiene el mismo a lo largo de *Celestina*.

Animal mítico y circular, en ella el bien y el mal resultan indisociables, porque el mal sale (por la boca) del bien y el bien sale (por la boca) del mal. Es pues, en consecuencia, una representación alegórica de esa *cupiditas* con cuya lengua insidiosa (la codicia y la lujuria) Celestina ha ido tejiendo sus redes, así como las de su obra. La alcahueta es perfectamente consciente de su poder. Así explica a Sempronio en Acto III:

Pocas vírgines, a Dios gracias, has tu visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer *hilado*. En nasciendo la mochacha, la hago scrivir en mi registro, y esto para que yo sepa cuántas se me salen de la *red*. (141; énfasis mío)

En este motivo se advierte fácilmente la pertinencia y funcionalidad de la analogía mujer-serpiente en el seno de la tradición misógina medieval. La idea, cuando menos, remonta al pasaje del Génesis en el que se relata cómo por culpa de Eva, que engañada por la serpiente indujo al infeliz Adán a comer del fruto prohibido, cayó sobre la humanidad el pecado y la muerte. Este tópico misógino insiste en la proclividad de la mujer hacia la lujuria y en su asociación al *sensus*, más pronto que a la *mens*, según la conocida dicotomía filoniana. De acuerdo con los tratados de medicina y moralistas de la época, la puesta en práctica de tal lujuria conlleva el debilitamiento del cuerpo humano, hasta el extremo de poder incluso causar la muerte. El *De Amore*, de Andreas Capellanus desarrolla con detalle este motivo: "Nam ex amor et Veneris opere corpora debilitantur humana (...)."15

¹⁵ Véase Inés Creixell Vidal-Quadras, ed. bilingüe Andreas Capellanus, Andrés el Capellán, *De amore. Tratado sobre el amor* (Barcelona: El Festín de Esopo, Quaderns Crema, 1984), pp. 388-391. Sobre las bases médicas y filosóficas de la

Entrado el siglo XV, la idea preocupa, entre otros, a Martínez de Toledo en su *Arcipreste de Talavera*. Así en el capítulo XVI de la Parte I: "Cómo pierde la fuerça el que se da a luxúria." y capítulo XXVI, donde se relata cómo por culpa del amor carnal se transgrede el séptimo mandamiento: "non farás forniçio, nin luxuria cometerás."¹⁶ La imagen que hoy en día podría simbolizar la asociación medieval entre la mujer y la serpiente, sería la del vampiro o vampiresa, que atrae a su víctima para consumirla y matarla. En época medieval, el tópic se halla presente tanto en la predicación y los poemas cultos monacales, cuanto en los frívolos poemas trovadorescos. Así lo encontramos ya, en el siglo XIII, vgr. en Cerverí de Girona (en el *Maldit-Bendit*, vv. 111-149 o en su "Mig vers car e vil," estr. I).

También Jean de Meun, contemporáneo del anterior, se hace eco de tal asociación simbólica en el *Roman de la Rose*, cuando por boca de Genius, hace referencia a la mujer como "li froiz sarpanz en l'erbe" (v. 16561), debido a que "car tant est verineuse beste (...)/ qu'il mort et point en traison/ quan qu'il ateint, sans guerison; (...)/ riens n'i vaut herbe ni racine/ seul foir en est medecine" (vv. 16577-86).¹⁷ La recomendación final es la misma: se ha de huir de las mujeres tanto cuanto sea posible. Tal es, asimismo, el significado de la asociación entre la mujer y el escorpión según la establece Matfre Ermengaud en su *Perillos Tractat*, v. 34420.¹⁸ El incumplimiento de esta ley conduce a un fatal desenlace, como ilustran varias composiciones cancioneriles y de romancero. Los ejemplos podrían multiplicarse innecesariamente. Sólo añadiremos que el tópic descuella escabrosa y brutalmente en el *Spill* del archimisérgino Jaume Roig.

teoría del Capellán, véase ahora, José Luis Canet Vallés, "Reflexiones filosóficas sobre el amor cortés y el *De Amore*. de Andreas Capellanus," en *Homenatge a Amelia García-Valdecasas*, Quaderns de Filologia, Estudis Literaris, I [edició a cura de Ferran Carbó, Juan Vicente Martínez Luciano, Evelio Miñano, Carmen Morenilla], 2 vols. (València: Univ. de Valencia, Facultat de Filologia, 1995), vol I: 191-208.

¹⁶ Cito por la ed. de Michael Gerli (Madrid: Cátedra, 1992).

¹⁷ Véase la traducción castellana por Juan Victorio, ed. Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Roman de la rose*, Letras Universales, 87 (Madrid: Cátedra, 1987), p. 489.

¹⁸ Peter T. Ricketts, ed. *Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud*, vol. V (Leiden: Brill, 1976), p. 323.

En *Triste deleytación* la imagen es recurrente, y aparece en otra ocasión, cuando la madrina explica a la doncella cómo se pierden las mujeres enamoradas por causa de los celos y por no poder disimular su pasión (fols. 108r — 108v). Cuando una dama se siente en menoscabo, sospechando que su amado ha elegido a otra, "se le da, por tal pensamiento, un nudo y buelta con un *cordón* labrado con fillos de celos." Tal metáfora, en términos de hilado, recuerda asimismo el simbolismo de éste en la trama funcional de *Celestina*.¹⁹ Pero, mucho más importante es la asociación del cordón-serpiente a la lengua viperina de la espía que delata a los amantes.²⁰ Las connotaciones diabólicas que afectan y envuelven a este personaje se plasman en expresiones como: "maldicha vieja," "*emponçonada serpiente*," "infernál furia." Recuérdese que, en el Acto V, Sempronio describe a Celestina como "esta *venenosa víbora*" (174).

De ser factible la identificación de la madrina (en tanto que "comadre") con este personaje, como ha propuesto Vera Castro Lingl, las conexiones con *Celestina* se estrecharían mucho más, pues la famosa alcahueta es aludida con frecuencia en la obra de Rojas como "madre" y en *Triste deleytación* nos las habríamos con una madrina-comadre.²¹ Con todo, semejante identificación me ofrece ciertas renuencias: la madrina en nuestra pieza nos es descrita con connotaciones positivas, mientras que la vieja espía aparece, según se ha dicho, como el *summiun* de la negatividad. Su carácter demoníaco será si cabe más ostensible cuando la veamos padecer en el Infierno erótico de esta obra un espantoso castigo, descrito en los siguientes términos por el protagonista Enamorado (copla 102):

¹⁹ Con ocasión del pasado VII Coloquio del Siglo XV, celebrado en Londres, Queen Mary and Westfield College (29-30 de junio de 1995), Eloisa Palafox insistió en tal metáfora en su comunicación "Oralidad y retórica en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: el potencial mágico de los refranes."

²⁰ La asociación simbólica de la serpiente y la lengua con la maledicencia es recogida por Cesare Ripa, *Iconología*, II: 37-40. Véanse también, entre otras, las asociaciones: pecado / serpiente (II: 187-188); peligro / serpiente (II: 188-189); perfidia / serpiente (II: 197).

²¹ Me refiero a su inédito trabajo "*Triste deleytación's* Madrina: Godmother or Midwife?," en prensa para el *Anuario Medieval*. Agradezco sinceramente a esta colega el haberme proporcionado una copia de su trabajo antes de su publicación. Por otra parte, sobre la idea "madre Celestina," véase Eglá M. Blouin, "Proceso de individuación y arquetipo de La Gran Madre en *La Celestina*," en *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, ed. Mary Ann Beck et al (New York: Bilingual Press, 1979), pp. 16-48.

[180r] Con mis ojos der[r]amados
 vi una bieja sin dientes,
 sus sentidos cercundados
 de fuego, muy inflamados,
en la lengua dos serpientes.
 Andava mal sosegada,
 con yra muy rabiosa,
 sobre clavos condenada
 tornar, después de pasada,
 mas de hablar deseosa. (énfasis mío)

La duplicidad de la lengua viperina de la vieja delatora de *Triste deleytación* es en todo punto pareja a la lengua bífida de Celestina, quien, consciente de la potencialidad del lenguaje como instrumento de poder y manipulación, es capaz de utilizarlo a su conveniencia, seduciendo y engañando a cuantos la rodean merced al artificio de la retórica. Su parlería será considerada, por otra parte, como uno de sus vicios más sobresalientes, coincidiendo con la común opinión de los sesudos moralistas misóginos. La ponzoña vertida por ambas viejas, mediante sus gestos y sus palabras, será al cabo el desencadenante de la tragedia final de ambas obras, un final aciago que no se detendrá hasta ver implicadas a sus causantes. La macabra muerte sancionará poéticamente a las culpables del desastre, en quienes convergen dos infamias: ser viejas y ser mujeres, poco menos que ser monstruos.²²

Adviértase, además, que en ambos casos nos las habemos con dos viejas libidinosas y reprimidas, incapacitadas para amar. Semejante retrato recuerda — salvando las distancias — a la Vieja que no llega nunca a penetrar ni profanar el "Jardin de las delicias" dibujado por Lorrís en *Roman de la Rose*. La relación, en este sentido, entre esta obra y *Celestina* ya fue advertida por June Hall Martin en 1972.²³ Tampoco la espía de *Triste deleytación* logra traspasar en ningún momento los umbrales de la "casa deleitosa" en la que por breve espacio logran retozar los amantes. Lo mismo ocurre en la *Estoria de dos amadores*, inserta en el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, donde el rey Croes de

²² La consideración de la mujer como un monstruo, especialmente si se trata de una bruja, es abordada por Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media* [1980], Akal Universitaria, 103 (Madrid: Akal, 1986), pp. 298-309.

²³ June Hall Martin, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courty Lover* (London: Tamesis, 1972).

Mondoya, padre de Ardanlier, no logra sobrepasar el umbral del espacio sagrado donde moran los protagonistas, según estudia Patricia Grieve.²⁴

Como en *Triste deleytación*, también en la obra de Rojas, serán varias las ocasiones en las que se recreará el talante infernal, demoníaco y nocivo que impone la vieja a cuanto la circunda. El uso recurrente de adjetivos como "ponzoñoso, -a," resulta en este sentido harto significativo. El veneno de la serpiente infecta de principio a fin tanto a los personajes cuanto al desarrollo de los avatares de la trama.

De hecho, en el curioso laboratorio de Celestina descrito por boca de Pármeno en el Acto I, no faltan los unguentos ("untes y mantecas") preparados sobre la base de distintos animales, entre los que se cita a la "culebra" (111). Asimismo, y entre otras varias cosas que "en otro apartado tenía para remediar amores y para se querer bien," la vieja poseía "lengua de bívora" (112). Severin alude, en este sentido, a la asociación de este animal con el Jardín del Edén y a sus propiedades para atraer a los amantes hacia la lujuria. En consecuencia, y dadas sus propiedades, Celestina no duda en solicitar a Elicia el "bote de aceite serpentino" en el trance de efectuar su célebre conjuro a Plutón en el Acto III (146). Se afirma que Celestina tenía colgada tal pócima de una sogá que trajo consigo del campo (¿del cementerio?) una noche lluviosa y oscura. Según lo entiendo, es posible que las serpientes de las que extrae tal aceite fueran cogidas también en el mismo cementerio donde la alcahueta hallara la sogá (indicio metonímico de un ahorcado). Este hecho, al parecer inadvertido hasta la fecha, encuentra su justificación en la explicación que ofrece Claudio Eliano, cuando señala que el espinazo de un hombre perverso muerto convierte enseguida al tuétano, a medida que va entrando en putrefacción, en una serpiente.²⁵

²⁴ Patricia E. Grieve, *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1987), pp. 11-12.

²⁵ Claudio Eliano, ed. cit., p. 23. Tal idea se halla asimismo en Plinio, *Historia Natural*, X, 188. Según la tradición, la serpiente nace o puede nacer del espinazo del hombre en general. Sin embargo, parece original de Eliano la idea de que la serpiente nazca solamente del hombre perverso. Los restos de los hombres honrados y nobles descansan, y en premio a ello tienen paz, exactamente igual que el alma de los tales reciben los honores cantados y celebrados por los sabios. En cambio, los espinazos de los hombres perversos traen al mundo, incluso difuntos ya, ese tipo de bichos: "En fin, una de dos: o toda esta narración es una fábula o, si se considera como cosa real, tiene que ser el cadáver del perverso, a mi juicio, el que obtiene en pago a esa su condición convertirse en padre de serpiente."

Durante semejante rito satánico Celestina unta con tal brebaje el hilado del que va a servirse para entrar en casa de Melibea y lograr la *philocaptio*:²⁶

Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro [a Plutón] por la virtud y fuerça destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están scritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue hecho, con el qual unto este hilado; vengas sin tardança a obedecer mi voluntad y en ello te embolvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede *enredada* que quanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. (147-148; énfasis mío)

Llegada a casa de Melibea con el hilado (Acto IV), la criada Lucrecia que la recibe advierte que la vieja nunca mete "aguja sin sacar reja" (151). Y después de que Alisa acepte su entrada en la casa y deje a su hija a solas con la alcahueta, Melibea sospechará de las intenciones de la "desvergonzada barbuda" y especialmente de su peligrosa lengua: "No se dize en vano que el más empecible miembro del mal hombre o muger es la lengua. Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros" (161).²⁷ A este respecto, vale

²⁶ Ver Peter E. Russell, *Temas de "La Celestina" y otros estudios del "Cid" al "Quijote"* (Barcelona: Ariel, 1978), pp. 241-276. Asimismo, señala Dorothy Severin en n29 (148) a su edición, que "este líquido posee una fuerza diabólica especial debido a la tradicional afición del demonio a disfrazarse de serpiente." A las artes de brujería y hechicería de Celestina, ha consagrado también su reciente ensayo, *Witchcraft in Celestina*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 1 (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1995). Véase asimismo su artículo, "Celestina and the Magic Empowerment of Women," *Celestinesca* 17.2 (otoño 1993): 9-28.

²⁷ Sobre el talante negativo de la lengua, Severin (161, n42) remite a los trabajos de M. K. Read, "Fernando de Rojas' Vision of the Birth and Death of Language." *Modern Language Notes* 93 (1978): 163-75, y "The Rhetoric of Social Encounter: *La Celestina* and the Renaissance Philosophy of Language," en *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics 1300-1700* (Potomac, Maryland: Studia Humanitatis, 1983), pp. 70-96. Asimismo constata que Melibea toma aquí sus argumentos de Petrarca (*De remediis utriusque fortunae*, I, 9).

la pena señalar que Claudio Eliano equipara la venenosa mordedura del áspid a la de las hechiceras:

Dicen que a la mordedura de la víbora y demás serpientes no le fallan los correspondientes antídotos. De éstos, tengo oído que unos son pócimas y otros unguentos. También los encantamientos mitigan los efectos de una flecha envenenada. Sólo la mordedura del áspid tengo oído que es incurable (...) y más fuerte que cualquier remedio aplicado. Este animal merece que se le odie por su virtuosismo en hacer mal. *Pero bicho incluso más repugnante que el áspid y más difícil de resguardarse de él es una mujer hechicera*, como oímos que lo fueron tanto Medea como Circe, pues el veneno del áspid es consecuencia de una mordedura, mientras (según dicen) el de estas individuos matan incluso al solo contacto." (64-65; énfasis mío)²⁸

No obstante, y para remediar el mal de muelas que aflige a Calisto, la alcahueta logrará que Melibea le preste su cordón, famoso por haber tocado todas las reliquias de Roma y de Jerusalén, y que ésta la emplace para una próxima cita al día siguiente a fin de darle la oración que le ha sido requerida (p. 168). Celestina, orgullosa de su triunfo se explaya en estos términos, en el comienzo del Acto V:

¡Oh rigurosos trances, o cuerda osadía, o gran sufrimiento! Y qué tan cerca estuve de la muerte, si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición. ¡O amenazas de donzella brava, o ayrada donzella! ¡O diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy; así amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la ausencia

²⁸ Es que, como indica el propio Eliano, en el Libro II, apartado 24: "El veneno de las serpientes y el del hombre" (93), el veneno de las serpientes es terrible, y el del áspid todavía más. Contra éste no es fácil encontrar remedios ni antídotos. Pero, por lo visto, también en el hombre hay un veneno misterioso. Y se ha dado con él por el procedimiento siguiente: si se coge una víbora y se agarra por el cuello con mucho tiento y oprimiéndola mucho y luego se le abre la boca de par en par y le escupes dentro, el escupitajo le baja, resbalando, a la barriga, y le resulta mal tan grande que pudre a la víbora (nota: Plinio NH XXVIII 38). He aquí por qué el mordisco que da un hombre a otro no es menos infeccioso y peligroso que el de cualquier bicho.

de su madre. O vieja Celestina, ¿vas alegre? Sábetete que la meytad está hecha quando tienen buen principio las cosas. ¡O *serpentino azeyte*, o *blanco hilado*. cómo os aparejastes todos en mi favor! (171; énfasis mío)

Luego, llegada a su casa, Sempronio, que la aguardaba, no puede acallar sus sospechas con respecto a las intenciones de la vieja de engañar no sólo a su amo, sino también a él mismo. Por ello, de camino a casa de Calisto, afirma entre dientes: "Mala vieja falsa es ésta; el diablo me metió con ella. Más seguro me fuera huyr desta *venenosa bívora que tomalla*" (174). Acto seguido, Calisto, al entrevistarse con Celestina, constata que en su "lengua está [su] vida" (176).

La victoriosa picadura de Celestina en el corazón de Melibea es metafóricamente equiparada a la de la abeja, según la valoración positiva que la alcahueta hace al atormentado Calisto en el Acto VI. He aquí el reverso de la picadura de la serpiente, la otra cara de la moneda:

La mayor gloria que al secreto officio del *abeja* se da, a la qual los discretos deven ymitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejor de lo que son. Desta manera me he avido con las çahareñas razones y esquivas de Melibea; todo su rigor traygo convertido en *miel*, su yra en mansedumbre, su aceleramiento en sossiego (179; énfasis mío)

En el Acto IX, Melibea "fatigada de desmayos y de *dolor del coraçón*" (237) envía a Lucrecia a casa de Celestina para recoger su cordón y solicitarle que visite a su señora. Mientras ambas se dirigen a casa de la joven doncella (Acto X), ésta en un monólogo se lamenta de su mal de amores, referido como "el *ponçoñoso bocado*" que le causó la vista de su amado (238). Deyermond, en su citado artículo de 1978, advierte en este sintagma una evocación de la manera de efectuar la cópula las serpientes, pues es en tal segunda entrevista cuando Melibea siente que su corazón es devorado por éstas, como ya ha sido indicado arriba. Por lo que añade:

Paréceme que veo mi *coraçón* entre tus manos *hecho pedaços*, el qual, si tú quisiesses, con muy poco trabajo juntarías con la virtud de tu *lengua*, no de otra manera que quando vio en sueños aquel grande Alexandre, rey de Macedonia, en la boca del dragón la saludable raíz con que sanó a su criado Tolomeo del *bocado de la bívora*. (240; énfasis mío)

Melibea describe su mal de amores: "*Mi mal es de corazón, la ysquierda teta es su aposentamiento...; túrbame la cara; quítame el comer; no puedo dormir; ningún género de risa querría ver*" (241). Celestina se burla socarronamente de la joven: "*¿Cómo, señora, tan mal hombre es aquél, tan mal nombre es el suyo que en sólo ser nombrado trae consigo ponçoña su sonido? No creas que sea éssa la causa de tu sentimiento, antes otra que yo barrunto*" (241). La joven le implora ayuda y Celestina, recreando la metáfora del hilado así como la del médico cirujano que debe sanar al enfermo, señala:

Pues si tú quieres ser sana y que te descubra la punta de mi sutil *aguja* sin temor, haz para tus manos y pies una ligadura de sosiego, para tus ojos una cobertura de piedad, para tu lengua un freno de silencio, para tus oídos unos algodones de sofrimiento y paciencia, y verás obrar a la antigua maestra destas llagas. (242; énfasis mío)

La muchacha, absolutamente rendida, solicita de Celestina un remedio para su mal, aunque sea a costa de sacrificar su honra, su fama y hasta su integridad física, evocando de nuevo el funesto destino de la serpiente hembra: "*¡O cómo me muero con tu dilatar! (...) Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón*" (242; énfasis mío).

Pese al daño que representa para la joven, Celestina insistentemente menciona el nombre de Calisto. Melibea le pregunta cuál es el mal que la aqueja y Celestina responde que se trata de "*amor dulce*" (como "*dulzor*" proporcionaba también el apareamiento de las víboras), definiéndolo del siguiente modo: "*Es un huego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte*" (244). Tal retahíla de opósitos concuerda a las claras con el título de la ficción sentimental estudiada. Así pues, en el transcurso de su conversación Celestina va doblegando progresivamente la voluntad de Melibea, quebrando su honestidad y perforando con las puntadas de su lengua el frágil corazón de la joven, quien señala:

Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho, afloxó mi mucha vergüenza (...) Muchos y muchos días son passados que esse noble cavallero me habló en amor; tanto me fue entonces su habla enojosa quanto después que tú me lo tornaste a nombrar, alegre. Cerrado han tus puntos mi llaga, venida soy en tu querer. En mi *cordón* le

llevaste embuelta la possessión de mi libertad... . (245-246; énfasis mío)

Llegada a casa la madre de Melibea, en vano pide a su hija que se guarde de la anciana.

En el Acto XI, Celestina reconoce descaradamente ante Calisto que la salvación de ésta está en la lengua de aquélla (249). Es entonces cuando Calisto le regala la cadena de oro (250), otra de las metáforas subordinadas a la del hilado, y cuya disputa será el pretexto que desencadene la muerte de la alcahueta (Acto XII) y de los criados (Acto XIII), así como — por venganza — la de Calisto (Acto XIX) y la de Melibea (Acto XX). En principio, los criados, como las crías de la víbora, ocasionan la muerte de la Madre Celestina, la cual es causa a su vez de su posterior linchamiento. Asimismo, la cópula de la pareja, como la de las víboras, ocasiona primero la muerte del macho y, luego, la de la hembra, como bien ha advertido Deyermond [1978]. Elicia, ansiosa de vengar la muerte de su amante Sempronio en la pareja protagonista exclama en el Acto XV: "O Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes, mal fin ayan vuestros amores, en *mal sabor* se conviertan vuestros *dulces* placeres...; las *yervas deleytosas* donde tomáys los hurtados solazes se conviertan en *culebras*" (298; énfasis mío). Muerta Celestina, su ponzoñoso oficio tiene buena sucesora en Areúsa. Tristán, en el Acto XIX, tratara de prevenir al engañado Sosia acerca de las malas artes de su seductora: "con su *viçio ponçoñoso*, quería condennar el ánima por complir su apetito...O arrufianada mujer, y con qué blanco pan te dava çaraças" (319-320; énfasis mío).

Antes de suicidarse, Melibea declara su mal a su desconcertado padre: "una *mortal llaga* en medio del *coraçón*" (330), y le pone al corriente de cuanto ha acontecido entre ella y Calisto. Por fin, Pleberio cierra la obra (Acto XXI) con su conocido lamento, en el que la imagen de la serpiente vuelve a recrearse cerrando circularmente la obra. Inculpando a la fortuna y al mundo de todos sus males, exclama:

Yo pensaba en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden. Agora, visto el pro y la contra de tus bienandanças, me pareçes un laberinto de errores, un desierto spantable, una morada de fieras, un juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de spinas, monte alto, campo pedregoso, *prado lleno de serpientes*, huerto florido y sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, *dulce ponçoña*, vana

esperança, falsa alegría, verdadero dolor. (338; énfasis mío)

Y, al final, reconoce que el origen de la tragedia no es otro que el "servicio empozoñado" al amor (p. 341), del que nadie ha logrado escapar.

Permítaseme, a este tenor, un breve excursus surgido de la creencia en una estrecha relación genérica, a finales del siglo XV, entre *Celestina*, la ficción sentimental, la poesía de cancionero y el romancero.

En 1978, Deyermond señalaba una curiosa analogía entre el recurso a la serpiente en *Celestina* y la alusión al "gusano" y al "cañer" en un conocido poema de Florencia Pinar, aquél que comienza 'El amor ha tales mañas.'²⁹ Por mi parte, aceptando también los postulados de T. L. Kassier acerca de la dramatización de metáforas cancioneriles en *Celestina*,³⁰ me detendré, en concreto, en el *Sueño* y en el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana — composiciones ambas de indudables nexos con nuestra anónima pieza.³¹

En el *Sueño*, el poeta fortuitamente enamorado asiste en su trance onírico a una súbita transformación del *locus amoenus* en un diabólico paisaje de horror, en el que — entre otras cosas— "las aves se tornaron/ en áspides poçoñosos" (copla 12), hasta que finalmente su arpa "en sepes se convertía/ de la grand sirte arenosa,/ e con ravia viperosa/ mordió mi siniestro lado" (copla 13).³² Tras un debate alegórico entre el Seso y el Corazón acerca del valor agorero de los sueños, el poeta prosigue su

²⁹ Ahora editado por Miguel A. Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, Biblioteca de Escritoras, 13 (Madrid: Castalia / Instituto de la Mujer, 1989), pp. 83-87.

³⁰ Theodore L. Kassier, "Cancionero Poetry and the *Celestina*: From Metaphor to Reality," *Hispanófila* 56 (1976): 1-28.

³¹ Véase mi trabajo "El sentido de la alegoría en *Triste delectación*," comunicación presentada en el XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Birmingham, del 21 al 26 de agosto de 1995. *Actas* en prensa.

³² Cito por la edición de Miguel Angel Pérez Priego, Marqués de Santillana, *Poesías completas I*, Clásicos Alhambra, 25 (Madrid: Alhambra, 1983), pp. 200-201. En n105 el editor pone en relación este adynaton con la *Fiammetta* de Boccaccio, "aunque aquí se trata de una serpiente que estaba oculta en la hierba y no de una fantástica transformación como en Santillana."

viaje hasta que se encuentra con Tiresias. El viejo adivino tebano le explica el verdadero significado del sueño: se verá combatido por Amor, y le aconseja que busque la ayuda de Diana, diosa de la Castidad, cuyo aspecto es comparado al "*animal basileo*," esto es, al basilisco (copla 45).

Por fin, tras el cruento combate entre las tropas de ésta y las de Venus y Cupido, que culmina con el vencimiento de éstas, el poeta, conforme al sueño-presagio, queda "[d]e mortal golpe *llagado/ en el pecho e mal ferido*" por las huestes Amor (copla 67), siendo fatalmente apresado "en gravísimas cadenas" (Finida). Como se puede apreciar, en el poema de Santillana la mordedura de la serpiente prefigura la herida y prisión del poeta por causa del amor, simbolizándose así la *aegritudo amoris* y el fenómeno del enamoramiento, a consecuencia del cual el individuo queda privado del libre albedrío y de la placidez en la que vivía en un momento anterior. Lo mismo le había ocurrido a Fiammetta, como le sucedería, salvando las diferencias, a Calisto y a Melibea en la obra de Fernando de Rojas.

Si aceptamos la secuencia Sueño-Infierno, tal y como la propone Deyermond en un sugerente artículo,³³ veremos también que en este último poema la lujuria se encarna en diversos seres infernales. En principio, en un animal salvaje, un puerco monstruoso de mirada tan turbadora como la del citado "animal basileo" del *Sueño* o la del basilisco que Rojas, como veremos, menciona también en el Prólogo de su *Tragicomedia* — imagen que, de alguna manera, evoca asimismo la mirada letal de la protagonista femenina de otra conocida ficción sentimental, *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores.³⁴ Más tarde, tras penetrar en el castillo espantoso donde se hallaba "la desconsolada gente, / que su desseo ferviente (i.e. el amor) / los puso en tales estremos," el poeta es testigo del insufrible castigo que varios enamorados padecen y que rememora las llagas del corazón. Así en la estrofa 57 (énfasis mío):

E por el *siniestro lado*
cada cual era *ferido*
en el pecho e foradado

³³ Alan D. Deyermond, "Santillana's Love-Allegories: Structure, Relation, and Message," en *Studies in Honor Bruce W. Wardropper*, eds. D. Fox, H. Sieber y R. ter Horst (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1989), pp. 75-90.

³⁴ Quedan por dilucidar las posibles conexiones entre la obra del salmantino Juan de Flores y Fernando de Rojas, quien, al parecer, años más tarde fue estudiante en dicha Universidad.

de grand golpe dolorido,
 por el qual *fuego* ençendido
 sálía que los quemava:
 presumid quien tal pasava
 si deviera ser nascido.

Preguntados dos de ellos "que nuestra lengua fablavan," el alma de uno de los atormentados, que resulta ser Macías — recuérdese la leyenda que lo encumbró como mártir de amor —, responde con una "cantilena" comparable a la de la "serena quando plañe a la marina" (est. 61):

La mayor cuita que haver
 puede ningún amador
 es membrarse del plazer
 en el tiempo del dolor (est. 63)

Por lo que, a continuación, explica la causa de su tormento: "por seguir d'Amor sus vías" (est. 64).

Al comienzo del viaje al Otro Mundo al que asiste el protagonista de *Triste deleytación*, y en concreto, en su encuentro con la dama Isabel y sus acompañantes — en un episodio que recrea el motivo de la "caza infernal" —, el narrador nos cuenta que un "spíritu inmundo" profirió al lascivo caballero causante de la desgracia un castigo consistente en desgarrarle las carnes para extraerle el corazón y quemarlo luego (copla 12):

Y depués con [sanya] luego
 el coraçón le saquó
 con spantables de fuego
 tenazas, que sin sosiego
 quemándolo consumió.³⁵

La fuente boccacciana de este pasaje (*Decamerón* V, 8) y las analogías de semejante tortura con la que recibe Torrellas en el *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores ya han sido advertidas en varias ocasiones, así como su coincidencia con el sueño que refiere Martínez de Toledo en la "Demanda" final del *Arcipreste de Talavera*. Pero aquí me interesa

³⁵ Compárese con la tortura que recibe en el Infierno erótico de *Triste deleytación* el cruel marido-padre de las damas (coplas 100-101): "Vy lugo que le rasgavan/ con ganchos grandes de fuego/ sus carnes"

remarcar su conexión con el pasaje de *Celestina* (Acto X), anteriormente citado, en el que Melibea se manifiesta dispuesta a ver desgarradas sus carnes y extraído su corazón, depositario de su furioso amor.

Añadiremos que, también en el *Romancero*, la serpiente es la encargada de castigar la desmedida concupiscencia de algunos pecadores, como en el caso del rey Rodrigo, quien enterrado vivo con una culebra, a punto de morir reconoce:

cómeme ya por la parte que todo lo merecía,
por donde fue el principio de la mi muy gran desdicha.³⁶

Volviendo a *Triste deleytación*, la imagen de las serpientes aparece asimismo recreada en varias otras de sus versiones, y no sólo en el sentido metafórico sino también en el literal. Por ejemplo, también en el mencionado poema alegórico con el que concluye la obra bajo la rúbrica "La ventura que alló el Enamorado [yendo] a ver a su Señora," el protagonista en su peregrinaje habrá de enfrentarse a la visión de semejantes criaturas como parte de la terrible prueba o ascesis que abrá de sobrepasar antes de tener acceso a los recintos sagrados del Más Allá (copla 5).³⁷ Se recogen aquí las modalidades: áspid, víbora y serpiente caltriz o calcatriz, todas ellas incluidas, por ejemplo, en el *Bestiario toscano* y en sus descendientes catalanes.³⁸

De fayçiones muy diversas
avía silbestras fieras,

³⁶ Cito por la edición de Giuseppe Di Stefano, *Romancero* (Madrid: Taurus, 1993), p. 322.

³⁷ A la interpretación de este poema he dedicado mi citado ensayo, "El sentido de la alegoría en *Triste deleytación*."

³⁸ Véase la ed. de Santiago Sebastián (citado en n3), capítulo XI: "De la víbora" (17-18) y capítulo XXVIII: "De la víbora" (36-37); capítulo XVIII: "El áspid" (24-25); capítulo XXVII: "De la serpiente caltriz (o calcatriz)", ésta de color rojo y caracterizada por el hecho de que, si ve a alguien, se lo come, y en cuanto que se lo ha comido, lo llora durante toda su vida (34-35). Véase asimismo, ed. cit. S. Pañunzio, *Bestiaris*, vol. I, texto A: "XVI. De la natura de la çerena e de la sua significació" (79-80); "XVII. De la natura de l'apris e de la sua significació" (81-83); "XXVI. De la natura del calcatrix e de la sua significació" (101-104); "XXVII. De la natura de les vibres e de lur significació" (104-106); vol. II, texto B: "XI. De la briva" (35-36); "XVII. De la serena" (47-49); "XVIII. De ll'horpi" (49-51); "XXVII. De la serp caltri" (71-74); "XXVIII. De la vibra" (74-76); texto C: "Basilisc" (118).

áspides, biboras adversas,
calquatriçes muy perversas,
 otras d'estranyas maneras:
 con bocas, ojos nozientes,
 manos crudas, [repunantes];
 Verbino, Jasón presentes
 fueron, y Sansón, temientes,
 Ércules con mil gigantes. (Énfasis mío)

Asimismo, las serpientes, en la obra de Rojas, se hallan igualmente presentes en más de una ocasión. También, en el mencionado Prólogo, Rojas alude al 'vajarisco,' el basilisco, animal fantástico de ojos igualmente 'nozientes,' cuya mirada mataba al adversario.³⁹

Entre las serpientes el *vajarisco* crió la natura tan *ponçoñoso* y conquistador de todas las otras, que con su silvo las asombra y con su venida las ahuyenta y disparze, con su vista las mata. (78; énfasis mío)

Como se ha señalado, la mirada del basilisco recuerda a la del "animal basileo" del *Sueño* o al "vestiglo" o a la "serena" del *Infierno* de Santillana. Curiosamente en el *bestiari* catalán (texto B), las sirenas son comparadas con las malas mujeres de vil condición, las cuales con sus palabras engañan a los hombres y los enamoran.⁴⁰

³⁹ Sobre el basilisco, declara Claudio Eliano, p. 76: "Se han dado casos...de que alguien ha sanado de la mordedura de un áspid, tras un largo proceso, bien experimentando la amputación del miembro afectado, bien soportando con gran capacidad de aguante el cautiverio, o bien, el pobre, deteniendo con las necesarias medicinas el mal, para que no se propague más. La longitud de un basilisco es de un palmo, pero, aun así, la serpiente por grande que sea, con sólo verlo, queda seca, sin que pase un momento, sino al instante, por el simple impacto en la serpiente del aliento del basilisco. Y si una persona sostiene un palo y luego lo muerde el basilisco, muere el dueño de la vara (también en Plinio, *Historia Natural*, VIII, 78)." Insiste en ello, en el apartado 7: "El basilisco y las serpientes" (78). Asimismo en el *Bestiari G* se señala: "Lo besalís és pochà bèstia, e tant de verí, que solament ab la vista aucien les hòmens. E aquests són reys de les serps; e no és bèstia al món qui's vulla combatre ab ells. E per tot là hon passen, per lo gran verí que han, sequen los arbres e erbas. E aquests muden tots anys la pell, axí con fa la serp, e puys renovella."

⁴⁰ Véase *Bestiari*, ed. cit. Panunzio, II: 48-49: "Aquestes serenes podem nós acomparar a les àvols fembres, vills e de vil conditió, que enganyen als hòmens los quals se anamoren d'elles, y és per belea de cos, [o per belles paraules que

Señalemos, por fin, que entre las admoniciones del Amigo al Enamorado de *Triste deleytación*, casi al comienzo de la obra, éste advierte — en conformidad con la tradición misógina y con los conocidos tópicos de los *remedia amoris* (copla 21):

[42r] Como por ficta mestura,
con artificio vano,
en el su jesto humano
causava nueba figura:
con aguas, yerbas, raýzes,
y metales,
con tútanos d'animales,
y azeyte de lonbrizes. (énfasis mío)

Las analogías entre el "azeyte de lonbrizes" de *Triste deleytación* y el "serpentino azeyte" de *Celestina* campan por sus fueros, aunque en el último caso más que un uso cosmético o medicinal (como parece inducirse de la anterior cita) se refiera a un uso mágico o diabólico de tal pócima.

A mi juicio, no sería excesivamente aventurado sospechar que la simbólica asociación entre la serpiente y la alcahueta en *Celestina* reproduce, de alguna manera, pareja analogía por relación a la vieja delatora de *Triste deleytación* (independientemente que pueda o no ser identificada, como se ha propuesto, con la figura de la madrina o comadre). Paralelamente, la compleja metáfora del cordón-*cupiditas* cuya funcionalidad en la obra de Rojas resulta insoslayable, parece ya atisbarse en varias de sus posibilidades en nuestra menos conocida obra de ficción, por bien que pueda argumentarse que se trate de un uso inconsciente, asistemático y, en todo caso, balbuciente.

Antes de concluir el presente estudio, vale la pena detenerse en algunas otras coincidencias temáticas entre *Celestina* y *Triste deleytación*. En concreto, en la "querelle des femmes" que articula el doctrinal de la madrina a la doncella, hallamos una referencia explícita al fenómeno de la tercería (fol. 72 r):⁴¹

elles los diuen,] o per paraules ingenioses que ls diguen, ho en altra manera que elles puguen enganyar a l'home; leshores l'ome se pot tenir per mort"

⁴¹ Véase Olga T. Impey, "Un doctrinal para las doncellas enamoradas en la *Triste deleytación*," *Boletín de la Real Academia Española* 66 (1986): 191-234.

"Pues aún quiero dezir", dixo la madrina, "los grandes innconuenientes que las tales por sus malos autos cada día atienden: sto por grandes sospechas, fablas, mentiras, reportes, robos, stuçias, y por infinitas burlas que azen a muchos, glorificándose d'el[l]o a otras tales como ellas; y aun por ser *terçeras* d'algunos amigos de sus enamorados por conplir sus fantasías... ." (énfasis mío)

La docta instructora previene a la joven doncella acerca de la deleznable actividad de ciertas mujeres licenciosas cuyo retrato evoca si quizás no tanto la figura de una prostituta alcahueta, sí al menos la de una "vellaqua viçiosa" al estilo de las pupilas de Celestina, que disfrutan con el comercio sexual y no muestran empacho alguno en recurrir, si hace al caso, a las "artes" de las brujas o hechiceras. Incluso son capaces de aprenderlas y aun practicarlas con tal de conseguir sus propósitos. Mas sin saberlo van fraguando su desgracia, pues, como afirma Ovidio, "[p]ara conservar un amor de nada servirán las hierbas de Medea."⁴² Así se afirma en fol. 72v: "Y ella, viéndose desdenyada y fuera de toda hútil compañía, como desesperada se bestirá y pintará, y dará de sus bienes por ser festeada, con otras infinitas errores que cometrá (...) Y quando verá que tal camino no le satisfaze, verná a querer saber las *propiadades de las piedras, yerbas, salmos, palabras, conjuros, [caractos], fechizos, y otras diez mil astuçias, maliçias e artes*, por atraer aquél o otros onbres a la voluntat suya" (énfasis mío).

En otro pasaje, la docta madrina hace referencia soterradamente al fenómeno de la prostitución en tanto que alternativa laboral para la mujer que pretende valerse por sus propios medios en la sociedad:

- "¡E cuánto que dezís verdat!," dixo la madrina, "qu'el hombre en qualquiere edat y tiempo tiene infinitos /87 r/ spedientes, e la mujer sino uno, y aquél muy vellaquo, vergonçoso, desonesto, y a la postre ninguno, porque todo le falleçe."

- "No paséys más adelante, senyora," dixo la donzella, "que vos soys entendida".

El papel de la tercera (o del tercero) ya es recomendado por Ovidio y recreado en la famosa comedia humanística *Pamphilus de amore*,

⁴² Ovidio, *Ars amatoria*, ed. cit., vv. 101-102, p. 119. Asimismo en *De remedia amoris*, vv. 249-255, pp. 228-231.

de donde es tomada al parecer por Juan Ruiz para el diseño de su Trotaconventos en el *Libro de Buen Amor*. Con todo, y por lo que respecta a las ficciones sentimentales debemos tener presente la necesidad de distinguir entre el simple mensajero (sea hombre o mujer) y el tercero activo. Y entre ambos y las figuras de las alcahuetas — por lo general, ancianas jubiladas de la prostitución. Una medianera precelestinesca se halla en la *Repetición de amores* de Lucena, una obra marginalmente vinculada a nuestro género.⁴³ Curiosamente, lejos de encontrar intermediarios de esta ralea, abundan en nuestras piezas los casos en los que la figura del tercero (o de la tercera) es encarnada por personas de indudable respetabilidad, como ocurre en *Cárcel de amor*, donde es el propio autor quien ejerce de medianero. En *Triste deleytación* — aparte de los respectivos mensajeros que cubren la distancia física entre las parejas, y del mundo de sirvientes y criadas que con celo o con recelo pululan a su alrededor—, el autor burlonamente encarga tal misión, en punto a la resolución de la historia, a los propios destinatarios de la obra, en una recurrencia al entrecruzamiento de los planos de la ficción y de la realidad inusitada (por su idiosincrasia) dentro del género.⁴⁴

por que los leydores, de mi dolor y tristura costrenidos,
por innumerables suplicaciones [inclinen] ad aquél que
sobre los enamorados tiene infinida fuerça [[que]] buelva
la S^a donzella y E^o en aquel stado y ser de bien querer

⁴³ Véanse, entre otros, Barbara Matulka, "An Anti-Feminist Treatise of Fifteenth Century Spain: Lucena's *Repetición de Amores*," *Romanic Review* 22 (1931): 99-116; B. Bussell Thompson, "Another Source for Lucena's *Repetición de amores*," *Hispanic Review* 45 (1977): 337-45. Contamos más recientemente con los trabajos de Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 212 (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1989), pp. 126-141, y Jesús Gómez, "Literatura paraescolar y difusión del humanismo en el siglo XV: la *Repetición de amores* de Lucena," en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. M. I. Toro Pascua (Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, Dept^o de Lit. Española e Hispanoamericana, 1994), I: 399-405. Este mismo investigador tiene preparada una edición de esta obra para la Biblioteca Española del Siglo XV que publica la Univ. de Salamanca.

⁴⁴ Para la figura del 'tercero' resultan insoslayables los estudios de María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1962; 2^a edic. 1970) y M. J. Ruggiero, *The Evolution of the Go-between in Spanish Literature through the Sixteenth Century* (Berkeley y Los Angeles: U California P, 1966).

que en la mala aventurada despedida los avía dexado.
(fol. 2v)

Sin embargo, y por lo que aquí nos interesa la tercería en *Triste deleytación* no sobrepasa las lindes del discurso teórico que profiere la madrina. En ningún momento se permite el autor la posibilidad de ejemplificar o amplificar este motivo, aunque se delate a sí mismo sabedor de su existencia. Habremos de aguardar a Fernando de Rojas para ver a una sociedad desclasada ascender a una dignidad literaria que antes le había sido proscrita. Sólo entonces, por primera vez en las letras castellanas, será una curiosa representante de semejante ralea (y que además es mujer), una alcahueta, quien habrá de zurzir los hilos de toda una intriga dialógico-narrativa, proyectando su influencia tanto hacia el mundo inferior de rufianes y prostitutas que ella gobierna, como hacia el ámbito más sublime pero ya transfigurado de una élite cortesana degradada. Por ahora, pese a los leves atisbos de un mundo plebeyo que asoma tímidamente en sus páginas por entre las fisuras de un decorado galante, el protagonismo literario seguirá siendo privilegio de una élite: los cortesanos.

El motivo celestinesco de la tercería — y con él el mundo hampesco de rufianes, prostitutas y alcahuetas — se repliega sobre sí mismo en *Triste deleytación* cerrándose en el mero plano de la argumentación, impedido de proyectar sus múltiples posibilidades en el terreno de la acción dramática; se lo contempla, pero sin que por ello afecte en modo alguno la trama argumental del relato. Con todo, su sola inclusión permite postular un reconocimiento literario de esa otra realidad que luego encumbrará Rojas, aunque por el momento sólo se la reconozca de soslayo.

Se ha reconocido la deuda de Fernando de Rojas con respecto a la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, especialmente por la vía de la parodia;⁴⁵ también la influencia de *Celestina* en la evolución diacrónica del género de la ficción sentimental, inaugurando la que se ha venido aceptando — con *Regula Rohland* de Langbehn — como tercera

⁴⁵ Véanse, entre otros, Daniel E. Gulstad, "Melibea's Demise: The Death of Courtly Love," *La Corónica* 7.2 (1979): 71-80; Dorothy Sherman Severin, "La parodia del amor cortés en *La Celestina*," *Edad de Oro* 3 (1984) 275-279; M^a Eugenia Lacarra, "La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*," *Celestinesca* 13.1 (mayo 1989): 11-29.

generación.⁴⁶ Sin embargo, un largo trecho se descubre entre la visión cortesana del amor que nos ofrece la obra sampedrino y los nuevos usos amatorios de que da cuenta Rojas en su genial creación. Pocos años antes de la célebre *Carcel sampedrino*, y más cercana a la visión de mundo que el propio Diego de San Pedro habría propuesto en *Arnalte y Lucenda* (así como Juan de Flores en sus famosas ficciones contemporáneas), ya es factible advertir en *Triste deleytación* una obra que, en muchos sentidos, ensaya algunos de los logros consagrados por Fernando de Rojas en su *Celestina*.

En páginas anteriores, he intentado analizar la metáfora de la serpiente-cupíditas en *Celestina*, haciéndola dialogar al mismo tiempo con otros géneros contemporáneos. En concreto, he hecho hincapié en el uso análogo de semejante motivo (y sus implicaciones) por parte de Fernando de Rojas y del autor de *Triste deleytación*. A dicha coincidencia de tipo argumental, cabría sumar otras de distinta laya, como son: la parodia del amor cortés, por lo que se refiere al plano del contenido, y el recurso a la mezcla de discurso trágico (estilo elevado) y de comedia (estilo ínfimo), desde el punto de vista formal o estructural (amén de las cualidades dramáticas patentes en ambas ficciones). Sólo tras un análisis detenido de los motivos conceptuales o de los aspectos formales y estructurales que emparentan ambas obras, resulta lícito encarnar en el autor de *Triste deleytación* a un "modesto precursor" de Fernando de Rojas. En consecuencia, por cuanto ya he expuesto en otra ocasión y por cuanto he señalado en este trabajo, no me parece exagerado afirmar que la relación entre *Triste deleytación* y *Celestina* — intuitiva, aunque no bien comprendida, por Fernando Lázaro Carreter — resulta más estrecha de lo que se ha venido reconociendo hasta la fecha.



⁴⁶ Regula Rohland de Langbehn, "Desarrollo de los géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI," *Filología* 21 (1986): 57-76. Cf. Alan Deyermond, "Estudio preliminar" en Carmen Parrilla, ed. Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor. Con la Continuación de Nicolás Núñez*, Biblioteca Clásica, 17 (Barcelona: Crítica, 1995).

**EL 'BOEZUELO', EL 'BUEY DE CAZA' Y
EL 'CABESTRILLO' "PRIVADO"**

José Manuel Fradejas Rueda
UNED, Madrid

Desde que en 1980 Fradejas Lebrero y Severin de modo independiente hablaran de la estratagema venatoria que utiliza un buey, o su figura, una lumbre y un cencerro, ha surgido un venero de erudición que nos ha llevado de adelante hacia atrás en el tiempo, desde el siglo I d. C. (Fradejas Lebrero 1994) hasta el siglo XX (Fradejas Lebrero 1980). Joset (1992) y Salvador (1992) han intentado poner algo de orden en la maraña de indicaciones literarias sobre el tema, por lo que empezaré por ofrecer una relación cronológica de las menciones aducidas durante los últimos quince años.

- 1419 *Sevillana de medicina* de Juan de Aviñón (Fradejas Lebrero 1993)
- 1453-57 *Andanças y viajes* de Pero Tafur (Salvador 1993)
- 1454-56 *Coplas de los siete pecados mortales* de Juan de Mena (Fradejas Lebrero 1980, Hook 1985)
- 1454-68 *Crónica del halconero de Juan II* de Pedro Carrillo de Huete (Hook 1984)
- 1468-69 *Refundición de la crónica del halconero* de Lope de Barrientos (Hook 1984)
- 1521 *Ordenações manuelinas* (Hook 1985)
- c. 1535 *El scholástico* de Cristóbal de Villalón (Fradejas Lebrero 1980; Gerli 1988)
- 2ª mitad del XVI *Celestina comentada* (Severin 1980)
- 1552 "Ordenança" real (Hook 1985)
- 1566 *Carlo famoso* de Luis de Zapata de Chaves (Fradejas Lebrero 1983)
- 1581 *Recopilación de las leyes destes reynos* (Hook 1985)
- 1582 *Discurso sobre la montería* de Argote de Molina (Seniff 1985)

- 1608 *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, de Bernardo de Balbuena (Joset 1992)
 1616 *Arte de caça de altanería* de Diogo Fernandes Ferreira (Fradejas Lebrero 1981)
 1644 *Arte de ballestería y montería* de Alonso Martínez de Espinar (Salvador 1993)
 1918 *La venganza de don Mendo* de Pedro Muñoz Seca (Fradejas Lebrero 1980, Gerli 1988 y Marcos Marín 1992)

Fuera de la Península Ibérica se han localizado datos que nos remontan a la época de los romanos:

- s. I d. C. *Historia natural* de Cayo Plinio (Fradejas Lebrero 1994)¹
 1180-95 Arnault Daniel (Fradejas Lebrero 1981; Salvador 1993)
 s. XII Monge de Montaudon (Fradejas Lebrero 1981)
 1304-74 Petrarca (Fradejas Lebrero 1981)
 1601 *Il canto degl'augelli* de Antonio Valli da Todi (Severin 1980)

A estas indicaciones literarias hay que añadir la iconografía aducida por Severin (1980) con la que Valli da Todi ilustra su explanación y la publicada por Seniff (1985) que corresponde a la xilografía que Argote incluye en su edición del *Libro de la montería* del rey Alfonso y que se basa en un dibujo realizado por Jan van der Straet, Stradanus (*Venationes*. Amberes, 1578).

A esa larga la lista de menciones peninsulares y extrapeninsulares se puede añadir abundante material, tanto escrito como iconográfico de las dos argucias que subyacen en el empleo del buey, real o ficticio, del cencerro y de la lumbre. El motivo es sencillo. Una somera exploración de los libros de caza, y algún que otro texto que estaba al alcance de la mano y no ha sido tenido en cuenta nos ofrecen un nutrido ramillete.

- 1328 *Livre du roi Modus et la roine Ratio*
 1387 *Le livre de chasse* de Gastón Fébus
 s. XVI *Diálogos de la montería*
 1519 *Remedio de jugadores* de Pedro de Covarrubias
 h. 1587 *Diálogos de la montería* de Luis Barahona de Soto
 1611 *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias

¹ Aquí habría que tener en cuenta a los traductores de Plinio, Jerónimo Gómez de Huerta, Baltasar de Victoria y, especialmente, Francisco Hernández quien llega a utilizar los términos *cabestrillo* y *boyezuelo* (Fradejas Lebrero 1994: 76).

h. 1634 *Libro de montería* de Pedro de Pedraza Gaitán

h. 1640 *Libro de montería* de Hernando de Hojeda

1726-29 *Diccionario de autoridades*

1992 *Diccionario de la lengua española (DRAE)*.

En el lado iconográfico tenemos un desplegable en el *Arte de montería y ballestería* de Alonso Martínez de Espinar (lám. 1), y láminas de Stradanus (láms. 2, 3 y 4), del *Livre de la chasse* (lám. 5), de *Delle caccie di Eugenio Raimondi Bresciano* (Venecia, 1675) de Francesco Bardi debida al arte de F. Valleggio (lám. 6), y que no es sino una reinterpretación de uno de los dibujos de Stradamus (lám. 3), y un curioso grabado basado en los dibujos de Jacob Le Moyne (1564-67) sobre los indios seminolas de la Florida (lám. 7).

Veamos todas y cada de las referencias literarias y diccionarísticas localizadas.

1328 *Livre du Roi Modus et de la Roine Ratio*

L'en prent les videocos en puseurs manieres. En la seson que les videocos sont venus u país, ou on les prent a la volee; et en yver quant il gielle et fait grant froit, on les treuve en ches hautes forés ous es soursins de chaudes fontaines, ou il sont pour pasturer. Si cuevre l'en d'un cheval a perdris ou d'un feluel, qui mieux vaut quant on len treuve es bois, et l'aproche en tout couvert. Et quant l'en voit qu'il est bien assureé, l'en tent un panelet ou un resollet de delié fillé, lesquieux sont tendus pendans par devers le videococ, et [est] chassé et mené tout belement droit au fillé, et il se boute dessous et on le chasse, si prent (§ 130, pág. 293).

1387 *Le livre de chasse* de Gastón Fébus

Si devise comment on peut porter la toille pour trere aus bestes. Et aussi en autre maniere puet on traire aux bestes. On doit fere une toile qui semble a un buef et tainte du poil d'un buef. Et tout einzi que font les perdrieux, on le doit porter devant soy. Et tout einzi que on aproche les perdriz, doit on aprochier les bestes. Et, quant il sera pres, il doit fichier en terre le fust ou sa toille se tient et tendre darriere la toille son arc et tirier par dessus la toyle aux bestes. Et, quant il en aura feure une, si siffle pour le chienz, comme dit est (§ 76, pág. 278).

s. XVI *Diálogos de la montería*

MONTANO.- ... Y con esto os tengo dicho todas las formas de caçar a pie que he sauido y experimentado para los ciervos, gamos y corços; solo me resta tratar dos formas que hay de caçar estas resses a cauallo. Y por que la vna dellas se haze yendo el caçador a pie y lleuando el cauallo de diestro, que se llama montar a cabestrillo, començare por ella. Y el orden que se ha de tener en esta monteria sera hir buscando la caça siempre con el viento, o medio viento, aduirtiendo a lleuar el hombro siempre arrimado al cauallo, y con la mano del mismo lado lleuara el cabestro y con la contraria el arcabuz tendido a lo largo por el cuerpo del cauallo, de manera que no lo muestre por bajo de la barriga o cuello del cauallo, por que si la caça lo viere, con ningunas diligençias que despues haga la engañara; y por çima de los hombros del cauallo hira descubriendo y atalayando la caça, con la montera hundida y sin mostrar del rostro mas de lo que sea menester para ver la caça, y en viendola le a de mostrar el cauallo por el lado contrario de aquel donde va el caçador, y agora este le caça segura o este recatada, se este quedo por vn rato, dejando paçer el cauallo a vista della, y rebueluala luego, mostrandole a la caça el otro lado, yendosse cubriendo con la misma buelta que haze el cauallo, midiendo con ella su cuerpo el caçador lo mas igualmente que pudiere, y dejelo paçer tres o quatro bocados, por que esta es la mayor diligençia que se puede hazer para asegurar la caça, por que no viendo mas del vn lado del cauallo sospechara que el caçador esta escondido de la otra parte y se pondra en huyda. Y si el cauallo no paçiere, o no hubiere que paçer, le hara bajar la caueça al suelo para que parezca que esta paçiendo, y luego mude el cauallo lleuandolo poco a poco por el lado de la caça que estubiere mas libre del viento y vayasse açercando como que va de camino, haçiendo paçer al cauallo de poco a poco trecho, lleuandolo en esta sazón de manera que buelua la cabeça y el cuello algun tanto a la parte contraria de la caça, por que aun que se va[ya] açercando dé siempre señal que se desuia della, para lo qual conuiene cargar su hombro sobre la espalda del cauallo hasta llegarse a tiro, el qual se ha de haçer por çima del cuello del cauallo, o por deuajo de la barriga; por donde mas le vienere a quenta.

BOSCAN.- Si quando fuere el caçador metiendose a tiro con el cauallo, viere que alguna de las resses, siendo tarea, se muestra recatada, como lo suele hazer la que a visto semejante monteria, querria sauer que orden se tendra para que aquella no huiga y se vayan las demas tras ella.

MONTANO.- En viendo el caçador que alguna se rrecata, desuie el cauallo con breuedad por vn lado quarenta o çinquenta passos, mostrando a la caça las ancas todo lo que pudiere sin descubrir su persona, y deje despues pasçer al cauallo por un poco; y si todavia ubiesse en la tarea alguna res tan escarmentada que no se asegurasse, rebuelua otra vez el cauallo por el orden que se a dicho y muestrele el otro lado, que con esto se acauara de asegurar. Y siempre que rebuelua el cauallo, sea con mucha presteza, por que assi se encubrirá mejor, trocando primero el cabestro en la mano del arcabuz y el arcabuz a la otra, y procure de haçer siempre la buelta junto a alguna mata, peña o otra cossa que le ayude a encubrir, que sera conuiniente, y mas si la tierra fuere rassa; y quando vea que esta segura la caça, se açercara a ella por el orden que se ha dado. Y si hibiere de passar por alguna quebrada donde forçosamente ha de perder de vista a la caça, pase por ella con mucha presteza, por que si de detubiere entendera la caça que se encubrió para hazerle tiro y escapara huyendo luego.

SILUESTRE.- Y despues de auer el caçador tirado vna vez, abra algun orden para aseguralla y boluerle a tirar?

MONTANO.- El remedio que puede auer sera hecharle un çençerrillo al cauallo y en boluiendo a darle vista, si hubiere alli çerca algunas yeguas, vacas, o otros animales domesticos, metasse con el cauallo entre ellos por vn poco y despues le podra hazer el proprio engaño, y aun que no aya otros animales, podra ser que tire, por que con el çençerrillo entiende la caça que es otro cauallo y no el que vido primero. Mas despues de auer tirado dos vezes, que la caça estara muy recatada, si quisiere a vista de la caça y entre por diferente parte a tirar a reçeço, que lo podra haçer muy bien, por que la caça tiene la vista y el pensamiento en el cauallo y no rezela de otra ninguna parte (Diálogo IV, págs. 154-56).

1519 *Remedio de jugadores* de Pedro de Covarrubias

Limitacion sesta porque hazer notable estrago en la caca es daño de la comunidad y es quitar la recreacion: de que muchos pueden bien vsar: no es licito caçar perdizes con buey y candil (cap. XVIII; fol. 33v).

d. 1587 *Diálogos de la montería* de Luis Barahona de Soto

SOL. ¿No nos decís la forma de cazar con perdiz?

MON. Ya la hubiera dicho si hallara diferencia de ella al cazar con perdigón; mas porque no la hay, la dejo; y si por enfadaros no fuera, en lugar de esto os dijera cómo se matará con arcabuz, digo, con buey, y con calderuela y alzapiés, que son dos formas galanas, y después en enredijos, orzuelos, losillas, y a la caída con nieve, y [en] alares, y cebaderos, y otras formas diversas.

SOL. Tampoco será razón que por procurar brevedad dejéis de enseñarnos esas formas de cazar que habéis nombrado, principalmente la del buey y la calderuela que son tales, que se pueden referir a su artificio otras aves sin las perdices.

MON. Sea muy en buen hora; si gustáis de oíllas, no quedará por mí. Trataré primero de la forma del buey porque me parece mejor, y así quiero que sepáis que para esta forma requiere ante todas cosas, luego en entrando en el monte, vestirse el cazador el buey artificial cuya traza diremos en su lugar, llevando su cencerrillo puesto, y así entrar buscando las perdices por el monte de una querencia en otra mirando por ellas con cuidado, atravesándolas bien de suerte que no se las deje, y si supiere cantar con algún instrumento de reclamo artificial, caracol o cascabillo de bellota, no le será dañoso, porque muchas vezes las descubrirá; mas luego que las vea aunque no sea sino una sola, debe parar al punto meneando el cuerno y bajando a un tiempo la cabeza y sonando el cencerrillo como lo suele hacer el buey cuando está paciendo, y estarse quedo por un poco hasta que aquella perdiz baje el pico a pascer y sea seguro, porque escandalizándose aquélla lo estarán todas, y viendo que aquélla se asegura lo estarán las demás; si con todo esto no quisieren, téngase un poco afuera como que se desvía de ellas... pág. 382.

1611 *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias.
Cabestro o cabestrillo, animal que se lleva por guía en la caça (s. v. cabestro).

h. 1634 *Libro de montería* de Pedro de Pedraza Gaitán

De la montería del Buy

Vsan en algunas partes de Alema/nia y Francia algunos monteros yr / a montería que llaman del buy la / qual se haze

lleuando hecho de lienço arma/do sobre aros ligeros, vna forma de buey pinta/do con su caueza y cuernos y dentro del se mete el / montero con los aparejos de la caza que / ay en el monte y dexandole plantado sobre palillos / que trae sale por vn lado por donde no sea visto // de la caza y tira a la que a descubiert (III, xi, fols. 122v-123r)

h. 1640 *Libro de montería* de Hernando de Hojeda

Usan en algunas partes de Alemania y Francia algunos monteros ir a montería que llaman del Buy [Buey]. La qual se haze llevando hecho de lienço armado sobre arcos [aros] ligeros una forma de Buey pintado con su cabeza [caveza] y cuernos y dentro [de el] se mete el montero con los aparejos de la caza, y caminando devisa [ve] por ventanillas que [el] tiene, la caza que ay [hai] en el monte y dexandole [dejandole] plantado sobre palillos que trae sale por un lado por donde no sea visto de la caza y tira la que [h]a descubiert (III, cap. XI)²

1726-1729 *Diccionario de autoridades*

BOEZUELO. s. m. El buey fingido de que se usa para la caza de las perdizes. Lat. *Buculus aucupatorius*. CALIXT. Y MELIB. fol. 111. Con dulces palabras estan muchas injurias vengadas, el falso *boezuelo* con su blando cencerrar trahe las perdices a la red (I: 635b)

BUEY DE CAZA. Es un artificio compuesto de una cabeza fingida de un buey, y algunas tablillas o cañas, que cubiertas con un lienzo pintado, se esconde dentro el cazador, y las aves engañadas con esta apariencia se están quitas, y el cazador las tira a su placer. Lat. *Bos aucupatorius*. ARGOT. Mont. cap. 33 Usan en algunas partes de Alemania y Francia algunos Monteros ir a montería, que llaman del *buey*, la qual se hace llevando hecho de lienzo armado sobre aros ligeros una forma de *buey* pintado con su cabeza y cuernos (I: 706b).

BUEY DE CABESTRILLO. Se llama el que tiene enseñado el cazador a aguardar el tiro de arcabuz, y para que esté sujeto se le echa una trahilla de cerdas por debaxo de los cuernos, que desde allí

² Lo encerrado entre corchetes son las variantes que presenta el MS 8855 de la BNM.

con un lazo passa a afianzar una oreja. Covarr. dice se le da este nombre porque guía el buey al cazador. Lat. *Bos capistro ad venationem instructus*. ESPIN. Art. Ballest. lib. 3. cap. 40 en el título de él. Del *buey* y su modo de cazar con él *de cabestrillo* (II: 18a-b).

1992 *Diccionario de la lengua española*

boezuelo. (De *boe.*) m. d. de *buey*. ° 2. Figura que representa un buey y que se usa en la caza de perdices.

de cabestrillo, o de caza. buey del que se sirven los cazadores atándole una trailla a los cuernos y a una oreja para gobernarlo, y escondiéndose detrás de él para tirar a la caza. ° 2. Armazón de arcos ligeros y de lienzo pintado, dentro del cual se mete el cazador para tirar desde allí a la caza.

Este nuevo ramillete de explicaciones, menciones, ilustraciones y censuras del *cabestrillo* me lleva a una única conclusión: dejemos a los pobres bueyes pacer en paz, no es difícil, sino todo lo contrario, sencillísimo, localizar cabestrillos y explicaciones y notas eruditas si se recurre a las obras adecuadas, en este caso los libros de caza, los cuales junto con los diccionarios, es evidente que apenas han sido tenidos en cuenta, pues el *Diccionario de autoridades* fue el primero en explicar el *boezuelo* de *Celestina* tomando el pasaje en cuestión como autoridad, asimismo definió el *buey de caza* y lo anotó con el *Libro de la montería* editado por Argote de Molina, y el *buey de cabestrillo* lo autorizó con el *Arte de ballestería y montería* de Martínez de Espinar. Además, no todas estas formas de cazar son la misma ni se practican de la misma manera, aunque en todas ellas hay elementos comunes: el buey, el cencerro y el luz; sin embargo, no los encontramos juntos en ningún momento.



Lám. 1. *Arte de montería y ballestería.*
Alonso Martínez de Espinas



Lám. 2. Stradanus, 1523-1605



Lám. 5. The Stalking Horse. *Livre de la chasse.*



Lám. 7. Caza de ciervos en Florida. Basado en un dibujo de Jacob le Moyne. 1564-1567



Lám. 3. Stradanus, 1523-1605



Lám. 4. Stradanus, 1523-1605



Lám. 6. Venecia 1675. *Delle caccie di Evgenio Raimondo Bresciano.*

BIBLIOGRAFIA

- BARAHONA DE SOTO, Luis. *Diálogos de la montería*, ed. Francisco R. de Uhagón. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1890.
- Diccionario de autoridades (1726-1739). Madrid: Gredos, 1969.
- Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- COVARRUBIAS, Pedro (1519). *Remedio de jugadores*.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611) *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer. Barcelona: Horta, 1943.
- CUMMINS, John (1988). *The Hound and the Hawk: The Art of Medieval Hunting*. Londres: Weidenfeld & Nicholson.
- Les Livres du Roy Modus et de la Roynne Ratio*, ed. Gunnar Tilander. París: Société des Anciens Textes français, 1932.
- Diálogos de la montería: (manuscrito de la Biblioteca del Palacio de Oriente)*, ed. Duque de Almazán. Barcelona: Imp. Instituto Gráfico Oliva de Vilanova, 1935.
- FRADEJAS LEBRERO, José (1980). "Una nota a Juan de Meña," *Castilla* 1, 19-22.
- _____. (1981). "Tres notas a Miguel Delibes," *Castilla* 2-3, 1-7.
- _____. (1993). "Tres notas a *La Celestina*. II 'Cazar aves con lumbre,'" *Celestinesca* 17.1, 51-52.
- _____. (1994). "'Cazar aves con lumbre' (más antiguo aún)," *Celestinesca* 18.1, 75-78.
- FRADEJAS RUEDA, José Manuel (1991). *Bibliotheca cinegetica hispanica: bibliografía crítica de los libros de cetrería y montería hispano-portugueses anteriores a 1799*. Londres: Grant & Cutler.
- GERLI, E. Michael (1988). "A Propos the Pantomime Ox, Sexual Innuendo, and Fuddled Partridges: Yet More on Pármeno's Remark," *Celestinesca* 12.2, 55-59.
- Historia mundial de la caza*. Barcelona: Blume, 1971.
- HOJEDA, Hernando de. *Libro de montería*. MS 7153 de la BNM.
- HOOK, David (1984). "'Andar a caça de perdizes con bueyes.'" *Celestinesca*, 8.1, 47-48.
- _____. (1985) "Pármeno's 'falso boezuelo' Again," *Celestinesca* 9.1, 39-42.
- JOSET, Jacques (1992). "Una vez más 'el falso boezuelo,'" *Celestinesca*, 16.2, 77-80.
- MARCOS MARIN, Francisco (1992). "Parodia y semántica: *La Celestina* se nos desliza en la *Venganza de don Mendo*," en *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, eds. José Antonio Bartol Hernández, Juan Felipe García Santos y Javier de Santiago Guervós. Salamanca: Universidad. II: 592-597.
- PEDRAZA GAITIN, Pedro de. *Libro de montería*. MS 8285 de la BNM.
- PHEBUS, Gaston, *Livre de chasse*, ed. Gunnar Tilander. Karlshamn, 1971.

- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1993). "Otros bueyes que cazan perdices," *Medievalismo* 3.3, 59-67.
- SENIFF, Dennis P. (1985) "'El falso boezuelo con su blando cencerrar': or, the Pantomime Ox Revisited," *Celestinesca* 9.1, 43-45.
- SEVERIN, Dorothy S[herman] (1980). "'El falso boezuelo,' or the Partridge and the Pantomime Ox," *Celestinesca* 4.1, 31-33.
- WHINNOM, Keith (1980). "Dr. Severin, the Partridge, and the Stalking Horse," *Celestinesca* 4.2, 23-25.

A NOTE ON DERIVATIVES OF "CELESTINA"

Hensley C. Woodbridge
Southern Illinois University-Carbondale

In mid-August 1995 I visited Chile for a period of ten days. It was my good fortune to visit with Antonio Skármeta, one of Chile's outstanding contemporary novelists. He autographed for me a copy of his *Match Ball* (=MB) (Santiago: Ed. Sudamericana, 3ª reimpresión, 1994). In the meantime I had purchased a copy of his *Ardiente paciencia* (=AP) (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1985; 1994).

Skármeta uses in the two novels both *celestino* and *celestinaje* as the following citations show:

... a pesar de que era un tema *celestino* ... (AP, 107)

Soy tu *celestino*, tu cabrón y el padrino de tu hijo. (AP 125)

...que nos había oficiado Forbes en su rol de *celestino*... (MB, 150)

Skármeta would seem to use *celestinaje* as a synonym for *celestino*. In his "Notas" to AP, there is this entry:

Celestino/Celestinaje: Celestina es un personaje literario, figura central de la obra dramática de F. de Rojas, *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Por extensión, designa a la persona que arregla los encuentros de dos enamorados. (151)

In the text of AP, the word appears thus: "Se trataba de un pequeño acto de *celestinaje*..." (70).

I next tried to see if dictionaries of *chilenismos* dealt with either word. The Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso's *Diccionario ejemplificado de chilenismos*, vol. 2 (Santiago: Ed. Universitaria, 1985) defines *celestinaje* at page 89 as follows: "Actividad propia del celestino" and gives this citation from Marta Brunet's *Montaña adentro* (Buenos Aires: Losada, 1953): "La vieja volvía con los huesos, muy sosegadamente, ni buena ni mala en aquel *celestinaje*" (95). Polí Délano uses the word in his *Los mejores cuentos* (Santiago: Zig-Zag, 1969) at p. 33: this dictionary provides the following citation from the collection — "Servicio telefónico interior: *celestinaje* legal."

The same dictionary notes that in Chile both *celestino* and *celestina* are found and that the dictionary of the Real Academia Española provides data on only *celestina*. It gives this citation with *celestino* used as a noun: "Este viejo *celestino* se le lleva haciéndole propaganda a sus sobrinas." According to this same source, *celestino* is also given as "panqueque" and is illustrated with this sentence: "me encantan los *celestinos* rellenos con jamón."

I checked such dictionaries of *americanismos* as are found in the Southern Illinois University-Carbondale Library with little luck. The *Lexicón de colombianismos*, 2nd ed. (Bogotá: Banco de la República, 1983), compiled by Mario Alario di Filippo, provides the following:

celestinaje, m. Alcahuetería
celestinear, tr. Alcahuetear

One might assume that these words would appear in slang dictionaries published in Spain. My sample of such dictionaries is too small for the drawing of significant conclusions. Martin Alonso, *Enciclopedia del idioma* (Madrid: Aguilar, 1958, p. 1,018) notes that the verb *celestinear* is found in writers of 19th and 20th centuries with the meaning of "alcahuetear" and notes its use in Benito Pérez Galdos' *Amadeo I* and cites "Algo se *celestineaba* allí..." (*Episodios nacionales* [Madrid: Ed. Urbión/Ed. Hernando, 1979]; 10: 4382). While Covarrubias' *Tesoro de la lengua castellana o española* entry for 'Celestina' is "nombre de una mala vieja, que le dio a la tragicomedia española tan celebrada,"¹ the 21st ed. of the *Diccionario de la Real Academia Española* (1972) shows how associated meanings have come into common usage (*celestina*¹ is given as figurative for 'alcahueta'; *celestinazgo* is the masculine noun for the

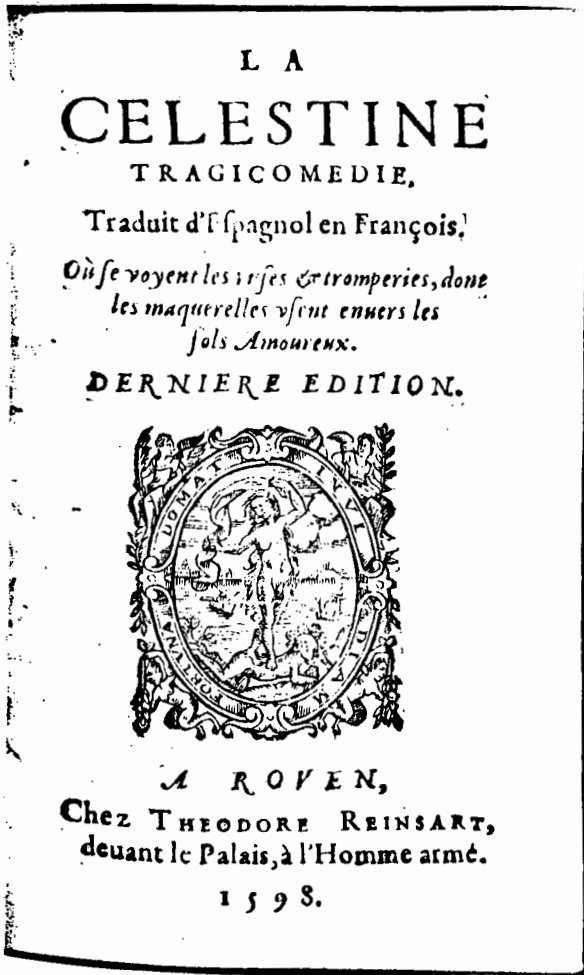
¹ I have used the edition of this seventeenth-century work printed in Madrid by Castalia in 1994, in an edition by Felipe C. R. Maldonado and Manuel Camarero (p. 294).

'acción de celestinear'; celestinear, the verb, is 'ejercer o practicar la función propia de una celestina'; and, finally the adjectival form is given as celestinesco/a and is described as 'perteneciente o relativo a la celestina.'

The verb is not used reflexively in Colombia and Chile according to my data. Others with larger collections of dictionaries from the Spanish-speaking world probably will be able to provide data on other derivatives or uses of *celestina*, *celestino*, *celestinaje* and *celestinear*. Others with good access to Portuguese materials might see if there are derivatives in that language. The *Dicionário da língua portuguesa elaborado por Antenor Nascentes* (1961) defines *celestina*, a feminine noun, as "alcoviteira" (De Celestina, nome de uma personagem da *Tragicomédia de Calixto e Melibéia*). The *Codil Dicionário prático* (Sao Paulo, 1965; I:313) provides the same meaning for *celestina*, but labels it a figurative meaning.



Sempronio and Celestina en route to Calisto's house, Act I.
Barcelona: Lumen, 1988. Illustration by Bartolomé Liarte



Title page. French translation, Rouen, 1598.
Private collection of J. T. Snow

ABSTRACTO

ITZIAR MITXELENA. *Algunas observaciones acerca del comienzo de «La Celestina»*. Publicaciones de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

Itziar Mitxelena en *Algunas observaciones acerca del comienzo de «La Celestina»* no sólo acepta que en la gestación de *LC* han tomado parte dos autores, sino que parte de este presupuesto para intentar demostrar la hipótesis de que dos autores distintos tienen que escribir, por hábil que sea un imitador, de manera diferente y que estas diferencias, de existir, son cognoscibles y admiten una descripción.

Partiendo de aspectos concretos, como pueden ser la manera en la que ambos escritores plasman la temporalidad de la ficción, sugieren el espacio o utilizan la norma retórica, no es difícil observar las nada despreciables diferencias que separan a los dos autores de *LC*, que observada desde esta perspectiva deja de ser un continuo homogéneo y sin fisuras y se convierte en una obra que contiene dos conjuntos bien diferenciados: el primero, la parte correspondiente al Primer Autor (*PA*), la que Bataillon llamó *Celestina Primitiva (CP)*, es uno; el segundo, por oposición a ella (y dejando, por tanto, de lado los importantes problemas que plantean las diferencias entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*) la continuación de Rojas, que, aunque continúa la obra original, se distancia y diferencia de ella, al abandonar su fuerte contenido filosófico y doctrinal.

Siendo esta obra el resultado de una investigación previa que ha buscado las diferencias más que las afinidades, hubiese resultado tarea casi imposible dar cuenta, a la vez, de la labor de dos escritores tan distintos, por eso, aunque no es propósito de esta investigación la reconstrucción filológica de un prototipo textual de la *CP*, sí lo es, partiendo del texto que nos ha sido transmitido a través de Rojas (de ahí el título), dar cuenta de la labor del desconocido Primer Autor y mostrar

que un análisis aislado de su aportación a *LC* está justificado, porque su obra no por inacabada deja de tener una nada despreciable calidad y una gran coherencia, siendo el hilo conductor que la sustenta un ataque mordaz a los presupuestos Eróticos Naturalistas.

Después de una introducción y un capítulo inicial en donde se pone de manifiesto la importancia de las pruebas críticas a favor de la doble autoría, se propone, en el tercer capítulo, cuáles son los límites inicial y final de la *CP*, tomando, entre otras pruebas, como base, la disparidad en la construcción de la prosa de ambos autores o la manera en la que Rojas imitó a su predecesor. El siguiente capítulo, el cuarto, se dedica a discernir cuál es el lugar en el que se encuentran Calisto y Melibea al comienzo de la ficción, cuestión fundamental para entender el nacimiento y posterior desarrollo de su amor. A pesar de lo debatido del asunto, el problema se puede resolver sin demasiada dificultad partiendo de un análisis exhaustivo de cómo se sugieren, a lo largo del resto de la *CP*, los escenarios, los cambios de lugar y los movimientos. Este procedimiento permite descubrir un sistema de referencias precisas, aunque nunca redundantes, con el que no resulta demasiado problemático demostrar que este primer encuentro no se realiza en el huerto de Melibea sino en la calle, escenario que por su obviedad está, como ocurre en otra escena de la *CP*, sugerido suficientemente con los movimientos de los personajes.

Establecidos los límites de la obra y el lugar del primer encuentro, el cuarto capítulo, quizás el más sustancioso, intenta describir la *CP*. Nos encontramos ante una obra bien trabada en la que a escenas rápidas y cómicas les suceden extensos comentarios — ordenados, en, por lo menos, tres ocasiones, respetando la norma retórica de composición de la *oratio* —, y en la que la alusión inequívoca al Naturalismo Erótico, malintencionadamente exagerado, pero inequívocamente reconocible, trasciende la anécdota argumental dotándola, sin quitarle nada de su comicidad ni de su fuerte descalificación moral, de un valor filosófico gracias al cual los amores de Calisto y Melibea se convierten en la ejemplificación práctica de los desafueros que conllevaría, según, al menos, la visión de nuestro autor, la aplicación práctica de las teorías amorosas defendidas por el Tostado.

El quinto capítulo se ocupa de explicar las aparentes paradojas temporales que plantea el carácter doctrinal de la obra, cuya anécdota argumental se desarrolla respetando un *cronotopo cómico* de temporalidad tensa y duración breve, al que no es excepción el nacimiento del amor de Calisto y Melibea, que es, no obstante, interrumpido, sin contradicción, en tres ocasiones para que Sempronio, Pármeno y Celestina desarrollen

sus habilidades retóricas. El sexto y último capítulo se ocupa de los caracteres; estando la mayoría de ellos, a excepción quizás de Calisto del que el PA da más noticias de lo que normalmente se suele creer, estudiados amplísimamente por la crítica, su propósito es determinar y precisar, en los casos, claro está, de los personajes que aparecen en la obra de ambos autores qué rasgos poseen en la obra original para entender el desarrollo posterior que sufren en manos de Rojas que, por lo general, más que innovar o cambiar, continúa, y muchas veces exagera, los rasgos que el personaje posee en la obra original.

En la conclusión se hace un bosquejo del PA que bien pudiera ser un teólogo culto y malicioso que se sirve de un modelo latino, la comedia humanística, para atacar en romance unas ideas que el Tostado tampoco tuvo inconveniente en exponer en la misma lengua. El amor de Calisto y Melibea es el procedimiento del que se sirve este malévolo escritor para poner de manifiesto lo absurdo de unas teorías que aceptarían el origen divino de una pasión que implica la conducta antisocial, el pecado mortal y, en último término, la condenación eterna.

La CP está planteada como un silogismo y es una obra de tesis en el sentido literal del término, ya que como, al comienzo de la obra, explica Sempronio a Calisto, la conquista de Melibea no es tarea difícil, pues, como el mismo criado reconoce, y el amo no desmiente, al no ser ella ni santa ni virtuosa ni notable sino una flaca mujer, apetece, según la teoría aristotélica, a cualquier varón. Los argumentos teóricos desplegados por este filósofo del amor y, quizás por ello, poco honrado servidor, no convencen al indolente enamorado y el criado lleva la demostración al plano práctico proponiéndole los servicios de la alcahueta Celestina, solución que Calisto acepta con entusiasmo a pesar de que implica la falta de seriedad de sus objeciones.

Dado este planteamiento argumental, la presencia de Celestina y la posterior conquista de Melibea demostrarán la veracidad de los supuestos de Sempronio, es decir, que la materia apetece irremisiblemente la forma, y que en última instancia la premia que puso Dios en el amor todas las cosas vence, pero, por malévola paradoja, estará en realidad demostrando el supuesto del malintencionado escritor que dio vida a estas criaturas que es exactamente el contrario: ciertos hombres y mujeres sucumben a la lascivia, no porque el amor sea una pasión indomable, de origen divino, sino porque son incapaces de resistir cualquier tentación o deseo por liviano que este sea.

De ahí que la presencia de Celestina no implica, como suele creerse, la inasequibilidad de la hija de Pleberio, sino exactamente lo

contrario, pues si Melibea fuese o santa o simplemente honrada, no digamos ya notable, sería imposible acceder a ella por mediación de esta vil alcahueta ni que ella sucumbiese a un amor que se ha tenido buen cuidado en identificar con el menos delicado de los deseos, con la intención de poner de manifiesto que ciertos presupuestos filosóficos sólo son aplicables a seres poco dignos como estos enamorados y el resto de los personajes que habitan este universo, pequeño y cerrado, donde reina la inmoralidad y donde se mueven con soltura pensadores incoherentes y lascivos como Sempronio y Celestina que (la benevolencia no es el registro que nuestro autor prefiere) justifican sus poco dignos deseos con teorías que les llevan a admitir que el Ser Supremo despierta un sentimiento que, como en el caso del blasfemo Calisto, obliga al que lo siente a negarlo.



**Frustration of desire, Act XII. Barcelona: Lumen, 1988.
Illustration by Bartolomé Liarte**

FERNANDO DE ROJAS Y 'CELESTINA':
DOCUMENTO BIBLIOGRÁFICO
VIGÉSIMO SUPLEMENTO

Joseph T. Snow
Randal P. Garza
Michigan State University

Este suplemento incluye cosas que nos mandaron o facilitaron estas personas: F. Márquez Villanueva, J. Ricapito, H. C. Woodbridge, R. Utt, E. Scoles, D. Mackenzie, J. L. Canet, R. Beltrán, R. Castells, F. Maurizi, M. Harney, A. Gimber, J. C. Conde López, M. A. Pérez Priego, E. W. Naylor. Agradecemos a todos ellos y también a Olaf Böhlke su ayuda con el alemán. A veces incluimos entradas marcadas así (*): es que queremos que la información se tenga en cuenta aun cuando no hemos podido consultar el original antes de la fecha límite para incluir una anotación en el suplemento. [JTS, RPG]

803. ANDRÉS-SUAREZ, Irene. "Notas sobre el soliloquio-monólogo interior y su utilización en *El Cid*, *El Lazarillo*, *La Celestina*, *El Quijote* y *La Regenta*." *Versants* no. 25 1994: 3-26; también incluido en su *La novela y el cuento frente a frente* (1995). (*)
804. BEARDSLEY, Theodore S., Jr. "Two Transmutations of *Celestina* on the Barcelona Stage." *Texto y Espectáculo*, ed. J. L. Suárez García (York, South Carolina, 1995), pp. 19-24.

Son dos obritas presentadas en 1865 y 1899 en Barcelona que guardan un parentesco con *Celestina*.

805. BELTRÁN, Rafael. "Eliseu (*Tirant lo Blanc*) a l'espill de Lucrecia (la *Celestina*): retrat de la donzela com a còmplice fidel de l'amor secret," en *Miscel·lània Joan Fuster: estudis de llengua i literatura*, a cura di A. Ferrando y A. Hauf (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991), vol. I, 95-124. (*)
806. _____. "Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: *Amadís, Tirant y la Celestina*," en *Evolución narrativa e ideología de la literatura caballerescas*, ed. M. E. Lacarra (Bilbao: Univ. del País Vasco, 1991), pp. 103-126. (*)
807. _____. "Tres magas en el arte de la seducción: Trotaconventos, Plaerdemavida y Celestina," en *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, ed. E. Real Ramos (València: Univ. de València — Dept. Filologia Francesa i Italiana, 1995), pp. 29-38.

El tema de la maga seductora es de lo más complejo. Por ejemplo, Celestina es personaje seductor, pero no es la viva imagen de sus hermanas del *Libro de buen amor* y *Tirant lo Blanc*. Obscena en cuanto a la caracterización realista, Celestina se distingue por su exagerada decrepitud física y en sus polifacéticos papeles sociales de puta, maestra, vieja y madre.

808. BEUDEL, Barbara Foley. "Confronting Mysogyny in Three Texts of Medieval Spanish Literature," en *Estudios alfonsinos y otros escritos en homenaje a John Esten Keller y a Anibal A. Biglieri*, ed. N. Toscano Liria (New York: National Hispanic Foundation for the Humanities, 1991), pp. 26-33.

En la TCM (igual que en el *Libro de buen amor* y *Conde Lucanor*) se ven estereotipos de la mujer que tiene su base en la misoginia: insaciabilidad sexual, traiciones al hombre, y tratos con el demonio.

809. BRAULT, Gerard J. "Early Hispanisms in French (1500-1550)." *Romance Philology* 15 (1961-1962): 129-138.

Al asesorar el tema nota que "Significantly, the only literary Hispanism antedating 1550 was *célestine*, proof of the Spanish classic's unique vogue in France" (135).

810. BROCATO, Linde. "Leading a Whore to Father: Confronting *Celestina*." *La Corónica* 24.1 (Fall 1995): 42-59.

Por medio de una comparación paradigmática con *My Fair Lady*, B. pretende demostrar que la edición de P. E. Russell de *Celestina* peca de enfoques autoritarios. Mientras Russell insiste que su edición 'exhuma' el texto original, B. cree que sus interpretaciones limitan la polémica inherente en la formación del texto.

811. BOTTA, Patrizia. "Itinerarios urbanos en la *Celestina*," en *Caminería hispánica* (Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica), tomo 3 (Madrid/Guadalajara: AACHE, 1996), pp. 161-177. Ilustrado.

Esencialmente el mismo estudio ilustrado y con buena bibliografía que apareció en *Celestinesca* 18.2 (1994): 113-131. Ofrece un panorama extenso y visual del espacio urbano donde se desarrolla la acción de la TCM a base de las numerosas referencias textuales (al lado de los grabados que las ilustran).

812. BURKE, James F. "The Story of Pyramus and Thisbe in *Celestina* and the origins of fiction," en '*Nunca fue pena mayor*': *Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton* (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 1996), pp. 107-116.

Lectura del "Prólogo" y, en él, el uso (negativo) del episodio de Píramo y Tisbe (Ovidio, *Metamorphoses* IV) para hacer comentarios sobre el proceso literario creativo. Rojas, al seguir a sus 'auctoritates' en dar a luz una re-lectura original, no rompe con las ideas de la creatividad tradicionales sino que las confirma.

813. CALDERA, Ermanno. "La magia negada: El *Hechizo sin hechizo* de Salazar y Torres." *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 8 (1989): 311-322.

En esta 'comedia de magia' se destaca una hija de *Celestina* del mismo nombre cuyas artes son, al fin, embustes. Otro testimonio a la ininterrumpida presencia de *Celestina* en obras posteriores.

814. CANET, J. L. "La comedia humanística española y la filosofía moral," en *Los albores del teatro* (= Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994), ed. F. B. Pedraza

Jiménez y R. González Cañal (Colección Corral de Almagro, Estudios, 5, Almagro-Ciudad Real-Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995), pp. 175-187.

La *TCM*, como otros ejemplares de la comedia de la primera parte del s. XVI, beneficia de la incorporación en la comedia humanística española de las enseñanzas de la filosofía moral, elemento que transforma todo lo heredado de la comedia romana terenciana y plautina. Es una nueva visión del mundo que se ve en la comedia española.

815. CANTALAPIEDRA, F. "El refranero celestinesco." *Celestinesca* 19 (1995): 31-56.

Es una contestación a las críticas de Castells (1992). Pretende precisar, con un análisis de la calidad de las definiciones de 'refrán', 'sentencia', 'dicho', etc. en el texto celestinesco, su anterior hipótesis de que hay una gran diferencia en tipo y aplicación de refranes entre los actos 2-12 y los 4 últimos actos de la *Comedia* junto con los interpolados en el 'Tratado de Centurio'.

816. CASTELLS, Ricardo. *Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition: A Rereading of 'Celestina'*. Studies in the Romance Languages and Literatures 249, Chapel Hill: U of North Carolina P, 1995. Rústico, 150 pp.

Partiendo de la noción de Garci Gómez (1985) de que la primera escena de la obra 'ocurre' en un sueño de Calisto, Castells analiza ocho obras posteriores de la tradición celestinesca (*Thebayda*, *Serafina*, *Ypólita*, *Segunda Celestina*, *Tercera Celestina*, *Policiana*, *Selvagia*, y *La Dorotea*) para demostrar que sus autores también leían esta escena así. A base de la misma idea, ofrece nuevas re-visiones de (a) la cronología de la acción de la *Comedia*, (b) el carácter de Calisto (no es paródico) y (c) el 'presto vencer' de Melibea (todo lo opuesto).

817. CASTRO, Américo. "El caballero de Olmedo," en *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, ed. S. Molloy y L. Fernández Cifuentes (London: Tamesis, 1983), pp. 31-44, esp. 37-44.

Lo que Lope usó y lo que no utilizó de *Celestina* para su comedia, *El caballero de Olmedo*.

818. CHERCHI, Paolo. "Il liuto e l'orologio di Calisto," en *'Nunca fue pena mayor': Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton* (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 1966), pp. 189-197.

Explora la simbología complementaria del 'laúd' y del 'reloj' en la TCM: son dos modos distintos de medir/sentir el paso del tiempo y juegan un papel estructural en la tragedia amorosa que enmarcan. Hay interesantes antecedentes sacados de entre las *Metamorfoses* de Ovidio (Píramo y Tisbe), los trovadores occitánicos (sus albas, alboradas y 'serenas') y Bocacio (Fiameta).

819. CHI-FEN, Liou. "Sobre la Doncella Roja y la Celestina: *Relato del Pabellón Occidental y La Celestina*" (traducción y adaptación por Pilar Huang Hai-lun). *Sinapia*. Revista de comunicación hispanista en Taiwán, no. 6 (jan-junio 1995), pp. 74-75. Con dos ilustraciones. [Previamente publicado en lengua china en *Chung Wai* (1966, pp. 56-71)].

Resume primero la trama de la obra china. En la comparación de las dos obras, habla de Celestina (y la Doncella Roja) como casamenteras y llega a la conclusión de que la TCM refleja un mundo material, con moral decadente, etc., mientras el *Relato*, al contrario, luce una casamentera joven, simpática, algo inocente y con una trama que no conlleva ningún final trágico para nadie.

820. COCOZELLA, Peter. "From Lyricism to Drama: The Evolution of Fernando de Rojas' Egocentric Subtext." *Celestinesca* 19 (1995): 71-92.

Sobre el enigma de la autoría de la TCM. Entiende las secciones preliminares como alusiones a un género de subtexto. Así, cuando se mencionan Mena y Cota, Rojas está evocando el tipo de literatura que gira en torno al tema de amor y la interioridad del amante. De esta manera, la atención que Rojas presta a los estados anímicos de sus personajes tiene claros antecedentes en la lírica y, sobre todo, en sus representaciones del monólogo interior.

821. FERRÉ, Rosario. "Celestina en el tejido de la cupiditas," en su *El árbol y las sombras* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), pp. 63-82. Reproduce el artículo publicado antes en *Celestinesca* 7.1 (1983): 3-16.

822. FERRERAS SAVOYE, J. "El Buen amor, la *Celestina*: la sociedad patriarcal en crisis," en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. 2: *La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la edad media hasta el siglo XVII*, coord. I. M. Zavala (Madrid: Anthropos/Comunidad de Madrid, 1995), pp. 69-100.

Tanto *Celestina* como el *Libro de buen amor* ejemplifican el derrumbe de los fundamentos ideológicos tradicionales que afectaron la baja Edad Media en cuanto la relación entre amor y dinero. De esta manera, se puede evaluar las innovaciones en la caracterización celestinesca como una advertencia sobre la pérdida de importantes valores sociales.

823. GARCÍ-GÓMEZ, Miguel. "Ascendencia y Trascendencia del neblí de Calisto." *Revista de Literatura* 49, núm. 97 (enero-junio 1987): 5-21.

Traza la larga ascendencia literaria del halcón/azor/neblí (como 'animal guía' y colaboradora del destino) que llega a adornar la *Tragicomedia*, y estudia el simbolismo de esta ave de rapiña para ambos Calisto y *Celestina* (Melibea es la caza).

824. GONZÁLEZ GANDIAGA, N. "Los discursos de los prólogos autoriales medievales en relación con el sujeto de enunciado y de la enunciación," en *Actas II Congreso Argentino de Hispanistas Mayo 1989*, ed. L. Arrigoni (Mendoza: Cuyo UP, 1992), vol. 2, pp. 37-50. (*)

825. GONZÁLEZ LANDA, M. del C. "Estructuras retóricas en un fragmento de *La Celestina*," en *Investigaciones Semióticas III. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica (5-7 dic. de 1988)*, vol. I (retórica y lenguajes) (Madrid: UNED, 1990), pp. 487-493.

Presencia de la semiótica retórica en un pasaje del auto X (desde la entrada de *Celestina* en casa de Melibea hasta la rendición de la joven — "agora dañe mi fama ...").

826. GIMBER, Arno. "Rojas' *Celestina* und Goethes *Faust*: Hypertext und Intertext bei Alfonso Sastre," en *Deutsch-Spanische Literatur und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte / Relaciones*

hispano-alemanas en la literatura y la cultura. Historia de la recepción, ed. M. Raders y M. L. Schilling (Madrid: Ed. del Orto/Deptº de Filología Alemana, Univ. Complutense, 1995), pp. 267-277.

A la luz de las teorías de G. Genette sobre la intertextualidad se consideran las relaciones entre la TCM, *La tragedia fantástica de Calisto y Melibea* (A. Sastre) y *Faust* (J. W. von Goethe). Encuentra que Sastre hace sí un homenaje a los personajes y el texto de Rojas pero que Calisto y Faust parecen muy similares (educación, edad, una compartida crisis vital que busca la solución en el sexo). También la joven Celestina de Sastre, con sus poderes demoníacos, parece faustiana.

827. GULSTAD, Daniel E. "La lingüística y el texto de *La Celestina*." *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas (2-8 septiembre de 1974)*, dir. M. Chevalier. F. López, J. Pérez, N. Salomon (Bordeaux: AIH/Inst. de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Univ. de Bordeaux III, 1977), II: 459-465.

Cree metodológicamente deficiente el *Índice verbal de 'La Celestina'* (M. Criado de Val), según el análisis presentado de su categorización de los verbos 'ser' y 'estar'. El haber pasado por alto lo semántico parece ser otro defecto que minimiza la validez de las conclusiones del libro.

828. HERNÁNDEZ ORTIZ, J. A. "El paso de *La Celestina* a *La Lozana Andaluza*," en su *La génesis artística de 'La Lozana Andaluza': el realismo literario de Francisco Delicado* (Madrid: Ricardo Aguilera, 1974), pp. 128-137.

Señala las evoluciones en cuanto al pragmatismo, el uso y significado del lenguaje (nivel, vinculación con la moral), el realismo: corresponde a un cambio de percepción (en España se enfoca en los dos amantes; en Italia ocupa el centro de interés el hampa picaresca).

829. KISH, Kathleen. "The wines of *Celestina* and the omnibibulous H. Warner Allen," en '*Nunca fue pena mayor*': *Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton* (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 1996), pp. 359-365.

Resalta las referencias al vino en la TCM, especialmente sus asociaciones con el sexo. Demuestra que los traductores al italiano,

alemán, francés, inglés y holandés adaptan la lista de vinos a sus circunstancias locales. Una aportación a la historia cultural del texto celestinesco.

830. LABANDEIRA, Amancio. "Antecesoras literarias de *Celestina* en la literatura romana y en comedias elegíacas." *Cuadernos para la Investigación de las Literaturas Hispánicas*, núm. 13 (1990): 7-40.

Ofrece más precisiones sobre las antecedentes latinas de la figura de la alcahueta de las que hizo M. R. Lida de Malkiel en 1962, con un recorrido bastante completo de la comedia romana (Plauto, Tibulo, Propercio, Ovidio, Virgilio, Nemesiano y Apuleyo) y la veintena de obras elegíacas de los siglos XII y XIII (entre las cuales el *Pamphilus*).

831. LACARRA, María Eugenia. "Sobre los 'dichos lascivos y rientes' en *Celestina*," en *Nunca fue pena mayor: Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton* (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 1996), pp. 419-433.

En la TCM hay todo un repertorio de chiste eróticos poco explotado por la crítica moderna (tal vez por faltar un estudio profundo del léxico erótico). Utilizando el léxico erótico de la comedia latina, Lacarra señala y presenta múltiples casos del humor sexual en *Celestina*.

832. LAMPUGNANI, R. "Traveller's Tails: Subjective Textual Changes in the First Italian Translation of *La Celestina*." *Romance Studies* (Swansea) 21 (1992-1993): 85-96. (*)

833. LLOVET, Enrique. "Adaptaciones teatrales." *Boletín informativo. Fundación Juan March*, núm. 180 (mayo 1988): 3-16.

Un ensayo inteligente sobre 'adaptación' y 'traducción' que será útil para razonar sobre las muchas *Celestinas* vistas en el escenario en el siglo XX (a veces cita arreglos específicos de la TCM).

834. MACKENZIE, David. "Huevos asados as 'baked eggs': Don Duardos and the Comendador Román," en *Portuguese, Brazilian and African Studies. Studies Presented to Clive Willis on his Retirement*, ed. T. F. Earle & N. Griffin (Warminster: Aris & Phillips, 1995), pp. 97-104.

Se sugiere que la lectura de la frase podía haber tenido un origen culinario (en vez de servir como referencia velada al estado de cornudo del marido de Celestina), a base de la contextualización de la frase en un poema del Comendador Román y el *Don Duardos* (1522) de Gil Vicente. Si es así, en vez de sexual, la frase encubriría un insulto racial (judío o morisco).

835. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. "Para el encuadre del tema celestinesco: el tratado de alcahuetería de Nafzāwī." *La Torre* 7 (= núm. 26) (1995): 147-169.

Actualiza las sugerencias de Américo Castro (1948) al proponer que los mejores modelos para las alcahuetas se encuentran en la tradición árabe (tanto para Juan Ruiz como para Fernando de Rojas), específicamente en los tratados de erotología (los *adab*). Libros analizados en esta vena son: *El collar de la paloma* (s. XI), *Delicias de los corazones* (s. XIII) y el *Jardín perfumado* con *Las flores perdidas* (s. XV).

836. _____. "'Nascer e morir como bestias' (criptojudaísmo y criptoaverroísmo)," en *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, ed. Fernando Díaz Esteban (Madrid: Letrúmero, 1994): 273-293.

Antes y después de Fernando de Rojas (y Pleberio), traza el autor la idea de la frase titular (como señal de judaizantes) en la tradición antiescolástica y criptoaverroísta a partir de Maimónides y pasando por ciertos poetas del cancionero de Baena, la *Visión deleitable*, Villena, Rojas, Huarte de San Huarte y llegando hasta Spinoza. Ve a Rojas, aun sin tener que ser judaizante, como un intelectual, modelando su profunda perplejidad personal ante la cuestión de la finalidad de la existencia humana.

837. _____. "*La tía fingida: ¿literatura universitaria?*" en su *Trabajos y días cervantinos*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 157-189, esp. 167-175.

Lee la obra dentro de las tradiciones estudiantiles conocidas de la Salamanca de 1575. En las pp. 167-177 hay una fuerte vinculación entre las costumbres vistas en *Celestina* y las continuaciones celestinescas.

838. MARTIN ABAD, Julián. "Hallazgos de ediciones nunca descritas." *Puerta de Madrid* (25 de mayo de 1996).

Breve noticia del hallazgo de unas hojas, utilizadas como hojas de guarda en otro libro de 1579, que son de una ed. desconocida de *Celestina* que es de Alcalá, casa de Juan de Villanueva, 1570 o 1571.

839. MARTÍNEZ CARRILLO, M^a Llanos, y M^a Josefa DIEZ DE REVENGA. "Trotaconventos, Bertomeva, Celestina: Historicidad de un tipo literario." *Estudios Románicos* (= Homenaje al Profesor Luis Rubio, II) 5 (1987-1989): 835-857.

Recuenta un caso histórico de alcahuetería acaecido en Murcia en enero de 1477 a la luz de textos del *Libro de buen amor* y de *Celestina*.

840. MAURIZI, Françoise. "El auto IX y la destronización de Melibea." *Celestinesca* 19 (1995): 57-69.

A base de un cotejo de dos descripciones de Melibea dadas por Calisto (auto I) y Areúsa (auto IX), y a la luz de la noción bajtiniana de la semiótica carnavalesca aplicada al banquete del auto IX, se quiere entender mejor cómo se leía esta escena a finales del siglo XV.

841. _____. "'Peor es que Celestina': à propos de la ermitaña de San Bricio de Lucas Fernández." *Cahiers d'Etudes Romanes* 18 (1994): 97-115.

Reminiscencias de *Celestina* en la caracterización de la ermitaña (49 líneas que rompen el dramatismo de la pieza, según la autora).

842. MITXELENA, Itziar. *Algunas observaciones acerca del comienzo de 'La Celestina'*. Serie Tesis Doctorales, Universidad del País Vasco, Dept^o de Filología Española. 270 pp.

Acepta las palabras de Rojas sobre un Primer Autor, y toda esta monografía (que fue tesis doctoral) se dedica a una detallada exploración de la estructura dramática, la naturaleza y composición de sus ideas, y el estilo que en parte le ayuda al autor llevar a cabo su propósito. Resumiendo: el autor es un teólogo intelectual que ataca las ideas sobre el Naturalismo Erótico propuestas por El Tostado; sus armas son la ortodoxia y el ridículo (la notable exageración en los caracteres, que quedan malparados todos). En la continuación de

Rojas, la sensualidad y erotismo siguen muy vigentes, pero no sirven ya a la ejemplificación (negativa) de las teorías y enseñanzas de El Tostado.

843. _____. "Las dos 'Celestinas'." *Claves de razón práctica*, no. 62 (mayo de 1996): 68-74.

Un avance de un libro suyo: la autora valora — en la medida que también Rojas — la obra cabal del autor anónimo de la *comedia primitiva*. Encuentra en ella un perfecto ataque mordaz a la corriente filosófica denominada Naturalismo Erótico que fue defendida activamente en Salamanca por (entre otros) Alfonso Fernández de Madrigal, el *Tostado*.

844. MORA, Arnaldo. "Don Juan y Celestina, arquetipos mítico-estéticos." *Káñina* 16.2 (1992): 123-127.(*).

845. MORATILLA GARCIA, Emilio. "Celestina en *El Guitón Honofre*." *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 65 (1989): 55-70.

Ilustra con un amplio muestrario los lazos entre el texto de la *Tragicomedia* y el *Guitón* en cuanto a elementos formales, contenido, temas, situaciones, personajes y citas textuales, lazos que definen unas estrechas relaciones entre celestinesca y picaresca.

846. MUÑOZ GARRIGOS, José. "El vocabulario del sentimiento en *La Celestina*." *Estudios románicos* 5 (= Homenaje al profesor Luis Rubio, II) (1987-1989): 1019-1056.

Estudio léxico-semántico muy pormenorizado, basado en su consideración del juego de sentimientos como verdadero protagonista de la *Tragicomedia*. Identifica las voces, su definición y su función. El juego mejor delineado resulta ser el del sentimiento de amor-pasión amorosa.

847. MURILLO MURILLO, Ana. "Cultural Transfer in Different Literary Contexts: The Case of *Celestina*," en *Transvases culturales. Literatura. Cine. Traducción*, ed. F. Eguíluz et al (Bilbao: Univ. del País Vasco, 1994), pp. 351-357.

Datos, diferencias y analogías entre la TCM y sus tres versiones inglesas: el *Interlude* anónimo de h. 1525, *The Spanish Bawd* de James Mabbe (1631), y *The Bawd of Madrid* de John Stevens (1707).

848. NARVAEZ, María Teresa. "El Mancebo de Arévalo, lector morisco de *La Celestina*." *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool) 72 (1995): 255-272.

Postula que el morisco Mancebo fuese uno de los primeros lectores de la TCM en el siglo XVI, a base de un excerpto del Prólogo que incorpora en un obra suya (transcrito en caracteres árabes — un texto aljamiado — clandestinamente). Es una cita de Petrarca sobre el mundo como contienda, un caos hostil, lo cual hace a la autora sospechar que el Mancebo entendiera el sufrimiento del converso Rojas frente a tal mundo.

849. O'CONNOR, Thomas A. "On the Authorship of *El encanto es la hermosura*: A Curious Case of Dramatic Collaboration." *Bulletin of the Comediantes* 26 (1974): 31-34.

Un primer esclarecimiento de los problemas y relaciones entre las dos versiones de esta obra (la segunda lleva el título, *La Segunda Celestina*), y esto antes de proclamar G. Schmidhuber a Sor Juana Inés de la Cruz como colaboradora en (como co-autora) ésta segunda.

850. PEREZ, Joseph. "La modernidad de *La Celestina*." *Cuadernos de Historia Moderna* (Madrid), núm. 13 (1992): 211-225.

Contra un fondo histórico del primer siglo XVI, una lectura de la TCM que defiende su modernidad en el retrato de las innovaciones, la urbanización, la ideología y la nueva mentalidad que el texto deja atisbar. El lastre tradicional está ahí, sin poder esconder todo lo moderno de esta obra y su género.

851. PEREZ PRIEGO, Miguel Angel. "Juan del Encina en busca de la comedia: la 'Egloga de Plácida y Vitoriano,'" en *Los albores del teatro español*, Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (Almagro: Festival de Almagro/Univ. de Castilla-La Mancha, 1995), pp. 117-125.

Encina y algunos datos claves de su homenaje a la *Tragicomedia* de Rojas.

852. PUNZANO MARTÍNEZ, V. "Impresos venecianos de los siglos XV, XVI y XVII de la Biblioteca Menéndez y Pelayo." *Studi Ispanici* (1983): 35-66.

Describe tres ejemplares de la TCM: de J. B. Pedrezano, 1531; Estephano da Sabio, 1534; G. G. de Ferraris y hermanos, 1556 (1553).

853. RECKERT, Stephen. "La *Celestina*: drama del solipsismo." *Journal of Hispanic Research* 3 (1994-1995): 107-112.

Convincente análisis — a través del juego de ideas antitéticas y de la observación de la alternancia de pequeñas acciones en *Celestina* — de como el concepto o la idea de la soledad, sobre todo en los últimos dos autos de la obra, borra casi todo lo demás y nos deja (a Pleberio y a nosotros) sin noción de que rige ningún orden en el mundo celestinesco: la indiferenciación de todo antítesis termina en el puro caos.

854. RICO, Francisco. *Biblioteca spagnola. Dal 'Cantare del Cid' al 'Beffatore di Siviglia'*. Torino: Einaudi, 1994.

Traducción (por Sonia Ploto di Castri) al italiano de su *Breve biblioteca de autores españoles* (Barcelona: Seix-Barral, 1990). Contiene su prólogo a la edición de *Celestina* en la colección "Biblioteca de plata" (ed. M. Cabello, 1989); además contiene una relación de las traducciones italianas de *Celestina*.

855. RIOYO, Javier. "La *Celestina*: la vigencia de un drama clásico." *Cinemanía*, núm. 3 (dic. 1995): 46-54. Con 17 fotos en color.

Un anticipo de la película (que se estaba rodando al preparar este texto con fotos). Se acentúa el fondo carnavalesco y terrenal de la TCM. Presenta a los actores y sus papeles como entre el mundo renacentista (o de su creación) y el mundo de hoy.

856. RIVERA, Isidro J. "Visual Structures and Verbal Representation in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?)." *Celestinesca* 19 (1995): 3-30.

La secuencia argumento-grabado-texto (Burgos 1499) se estudia aquí para resaltar unas ideas sobre cómo funcionan uno y otro para construir significado para distintos públicos de lectores y oyentes. La aplicación de las ideas a los autos I, IV, X, XIII, XIV y XVI es seguida minuciosamente en los comentarios a los 7 grabados reproducidos.

857. RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. "¿Dante por boca de Pármeno? Opiniones, Setas y Discreción (*La Celestina I, x; Convivio I, xi*)."
Estudios Románicos 8-9 (1993-1995): 133-142.

Considera otras lecturas del pasaje (Marciales, Fothergill-Payne, Russell) y se pregunta si el pasaje tiene fuente, o si es un invento. Las semejanzas entre el trozo de Dante y lo dicho por Pármeno hace probable que, si se trata de una fuente, sería ésta del *Convivio* de Dante.

858. ROJAS, Fernando de. *LC. Adaptación de Miguel REINO*. Col. 'Leer en español', Madrid: Santillana/Univ. de Salamanca, 1994. Rústica, 120 pp. Ilustraciones (4) de Luis JOVER.

Adaptación en 5 partes del texto clásico. Con preguntas y temas para composiciones y presentaciones orales. Las acompaña unas 80 notas explicativas de palabras, alusiones, etc.

859. _____. Ed. Julio Rodríguez-Puértolas. *Nuestros Clásicos 12*, Madrid: Akal, 1996. Rústica, 320 pp. Ilustrado.

De formato grande, es una ed. de la TCM con un estudio pormenorizado de 60 pp. de "esta historia de la infelicidad humana," que destaca su trasfondo cultural-erótico. Con buena bibliografía puesta al día y un cuadro cronológico. El texto (dividido no sólo en actos sino también escenas) se basa en los de Burgos 1499 y Valencia 1514 y lo acompaña varias ilustraciones y cuantiosas notas para el alumno y el investigador. Cierra el vol. un glosario y un índice de nombres propios.

860. _____. Prólogo de Mauro Armiño. *Clásicos Sopena*, Barcelona: R. Sopena, 1995. Rústica, 251 pp.

Es una reproducción fotográfica de la "Colección Literaria Sopena" (Buenos Aires 1941) con el mismo prólogo de "M.A.". Se da el texto sólo, con algunas notas, y sin estudio, bibliografía o ilustraciones.

861. _____. LC. Introducción de Juan Alcina, notas de Humberto López Morales. Historia de la literatura 94, Barcelona: RBA, 1995. Rústica, xxxix + 248 pp.

862. _____. LC. TCM. Colección Nova-Mex, 159, México: Ed. Novaro-México, 1959. Rústica, 315 pp.

La TCM completa, algo modernizada. Breve prólogo anónimo. Poquísimas notas. Sin ilustraciones, glosario.

863. _____. Ed. facsimilar de la *Celestina* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea de Fernando de Rojas*. Colección de la Picaresca Española, t. 4, Barcelona: Círculo del Bibliófilo, 1977. Encuadernada, sin paginación.

Contiene este tomo ediciones facsimilares de la 2ª parte de *Guzmán de Alfarache* (Amberes 1736) y de la TCM (Valencia 1514).

864. _____. LC. Clásicos españoles, S. I. (dice "impreso en CEE"), PML Ediciones, 1994. Rústica, 254 pp. Capa ilustrada.

El texto de la TCM con una introducción sin firma de sólo tres páginas. Sin ilustraciones, bibliografía, notas, glosario.

865. _____. LC. Con prólogo de M. Criado de Val (publicado con *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais). Grandes obras de la literatura universal, Literatura del Renacimiento, Barcelona: Salvat, 1995.

Ed. modernizada de la ed. de la CSIC (Criado de Val-Trotter). Texto de la TCM; no trae bibliografía ni ilustraciones. Notas mínimas. Incluye el "Auto de Traso" (249-255).

866. _____. *La Célestine*. Adaptación de Pierre LAVILLE d'après Fernando de Rojas. Collection du répertoire 6, Comédie Française, París: Ed. Stock, 1975. Rústica, 168 pp.

Contiene el texto (adaptación con dedicatoria a M. Bataillon) dirigido por Marcel Maréchal en 1974. En 3 actos (= 3 días). En pp. 163-168 unas palabras de Laville sobre "su" *Celestina*.

867. _____. *La Celestina*, ed. M. E. Lacarra. Segunda Edición. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995. Tela, 191 pp.

La 1ª ed. era Barcelona: Ediciones B, 1990. A ésa, en rústica, se ha añadido una serie de nuevas notas.

868. _____. *Celestina*. Biblioteket Helikon, 1994. Traducción sueca de la obra. (*)

869. _____. *Telestina*. Traducción al rumano por Const. Negruzzi. Bucarest.

Traducción inédita de principios del s. XIX. En la Biblioteca Academiei Române.

870. _____. *Selestina*. Versión rumana.

MS 452 de la Biblioteca Academiei Române (Bucarest). Versión inédita en alfabeto cirílico, a base de una versión francesa.

871. _____. *Celestina*. En rumano.

Traducción del francés. MS del s. XIX, inédito, en la Biblioteca Academiei Române, Bucarest.

872. _____. ed. D. S. Severin. Clásicos de la literatura universal 7, Barcelona: Altaya, 1995. Rústica, 351 pp. (*)

873. _____. Selección, estudio y notas por José Antonio Pinel Martínez. Clásicos esenciales Santillana 12, Madrid: Santillana, 1996. Rústica, 207 pp. (*)

874. _____. *La Celestina*. Apuntes autodidácticos para estudiantes. Introducción, aspectos generales, sinopsis, comentario y análisis guiado y sugerencias bibliográficas por Cristián M. Cuervo. México: Fernández Ed., 1986, 1993⁶. Rústica, 74 pp.

Concebida para acompañar una lectura de la TCM. Además de la discusión general de los temas pertinentes, ofrece lecturas comentadas de los actos 1, 2, 3, 4, 5, y 6.

875. ROMARIS PAIS, Andrés. "Título y co-texto en un poemario de Rafael Morales." *Revista de literatura* 57 (núm. 113) (1995): 145-154.

El título que Morales da a su poemario, "Prado de serpientes," viene del lamento de Pleberio en el auto XXI y aquí se quiere entender como el concepto y circunstancias de la metáfora de Rojas sintetiza semántica y formalmente el discurso poético de Morales.

876. ROUHI, Leyla. "A Comparative Typology of the Medieval Go-Between in Light of the Western-European, Near-Eastern, and Spanish Cases." Tesis Doctoral (1995), Harvard Univ., 328 pp. Director. F. Márquez Villanueva. Núm. de pedido: AAC 9539015.

Estudio cronológico pormenorizado de varios textos producidos en distintas culturas; no es cierto que las terceras hacen las mismas actividades a pesar de su base cultural. La tradición latina y la del Oriente Próximo asocian la alcahueta con la naturaleza engañosa de las mujeres. Es algo más complicado en los casos españoles de Trotaconventos y Celestina. Con ellas, la alcahueta llega a figurar en un texto en ambos niveles temático y narrativo. Esto le deja expresarse con más impacto.

877. SAEZ, Carlos. "En torno a la Celestina como personaje histórico." *Signo. Revista de historia de la cultura escrita* (Alcalá de Henares) 2 (1995):, 193-199. (*)

878. SANHUEZA, Teresa. "Fiammetta, Calisto y Melibea: el concepto de amante genérico en *La Celestina*." *Dactylus* (Univ. de Texas) 13 (1991): 39-57.

Traza el diálogo intertextual entre la *Fiammetta* de Bocacio y *Celestina* de Rojas al nivel de tema y de caracterización, aun reconociendo que sus discursos divergen.

879. SATORRE GRAU, F. J. "*La Celestina* en textos gramaticales del Siglo de Oro," en *Homenatge a Amelia García-Valdecasas*, ed. F. Carbó et al (1995), vol. II. (*)

880. SAUVE, Michel. "Célestine et le pouvoir magique," en *Hommage à Nelly Clemessy*, ed. G. Lavergne (Nice: Fac. des Lettres et Sciences Humaines de Nice, 1993). Vol II: 591-612.

Indudablemente existe 'el poder mágico' en la *TCM*, pero más bien como un apoyo secundario para presentar como moralmente plausible lo increíblemente fácil que es para Celestina llegar a corromper a Melibea. El verdadero poder reside en la superioridad de la palabra en 'crear' oportunidades (y Celestina es Maestra de las Palabras en este amplio exploración de todas las facetas del tema titular).

881. SCOLES, Emma. "Risonanze della *Celestina* in un testo teatrale portoghese del XVIII secolo," en *Da una riva e dall'altra. Studi in Onore di Antonio D'Andrea*, a cura de D. Della Terza (Italia (?): Cadmo, 1995), pp. 327-334.

Se trata de una descripción de un entremés portugués, del año 1793, el *Entremez intitulado a Celestina Industrioza*, descubierto en la Biblioteca da Ajuda. Atestigua la popularidad de la literatura celestinesca esta obra de un sólo acto escrito en forma de 605 versos octosilábicos en forma de romance

882. SNOW, Joseph T. "Two Melibeas," en '*Nunca fue pena mayor*': *Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton* (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 1966), pp. 655-662.

Desarrolla la noción de una Melibea dentro de otra (la Melibea sensual se escapa en el acto X). Alisa es madre de una; Celestina de la otra. Las dos Melibeas co-existen hasta que, confesando su vida doble (acto XX) a su padre, ellas se suicidan, la que vivía para Calisto, y la que seguía representándose como hija obediente.

883. _____, y R. GARZA. "*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (decimonono suplemento)." *Celestinesca* 19 (1995): 125-143.

Entradas 723-802 desde la publicación en 1985 del libro bibliográfico de Snow (que cubre los años 1930-1985).

884. STERN, Charlotte. "*Tragicomedia de Calisto y Melibea*," en su *The Medieval Theater in Castile, Medieval & Renaissance Texts and*

Studies 156 (Binghamton NY: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1966), pp. 190-200.

Reconsidera la cuestión del género de la TCM, pasando revista de las opiniones de varios críticos (Berndt-Kelley, Lida de Malkiel, Gilman, Severin, Rank, Menéndez y Pelayo, Fraker, Whinnom, Jones, Guzzi y Oliva), llegando a una consideración de qué tipo de 'performance' era la que Rojas tenía en mente. Concluye segura de su inclusión de *Celestina* en un estudio del teatro en Castilla.

885. TARAVACCI, Pietro. "Riscrittura e innovazione nella *Egloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea," en *Epica, romanzo, altra letteratura, storia della civiltà = Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna* 10 (1994): 171-208.

Introducción a y una nueva edición de esta adaptación de parte de la *Tragicomedia* (basada en la *princeps* de 1513). Le elogia el sistema de combinar en una obra tantas escrituras: poesía de cancionero, la novela sentimental, la celestinesca y lo pastoril.

886. YOVEL, Yirmiyahu. *Spinoza, el marrano de la razón*. Barcelona: Anaya/Mario Muchnik, 1995.

Originalmente publicado en inglés como *Spinoza and Other Heretics I: The Marrano of Reason*, Princeton NJ: Princeton UP, 1989. [núm. 320 de estos suplementos, *Celestinesca* 14.1, mayo 1990: 93-94.]

887. YSQUIERDO HOMBRECHER, Jacqueline. "Image Française de *La Celestina* de Fernando de Rojas, 'repurgée ... mise en meilleure forme ...' par J. de Lavardin, a partir d'une traduction italienne de A. Ordoñez (XV-XVI)." *Recherches & Etudes Comparatistes Ibero-Françaises de la Sorbonne Nouvelle*, núm. 8 (1986): 15-48.

Sigue la línea de la TCM desde Rojas, pasando por las traducciones italianas de Hordognez (Roma 1505) y Venecia 1519 (como intermediarias) y llegando a la francesa de Jacques Lavardin de 1578 en su proyecto de determinar cómo se había fraguado e intensificado en ésta el mensaje moral de Rojas (la óptica de Lavardin es altamente cristiana y bíblica). Las 3 ilustraciones son de Sevilla '1502', 1519, y 1578.

888. _____. "La Celestina de Fernando de Rojas (1499) ... Adaptée pour le Théâtre par Paul Achard (1942-1943)." *Recherches & Etudes Comparatistes Ibero-Françaises de la Sorbonne Nouvelle*. núm. 9 (1987): 21-58.

Muy detallada y analítica esta presentación de las dos versiones de Achard. Será útil para el estudio de la celestinesca en el siglo XX. Con una ilustración (58).

889. _____. "La Celestina en France du XVI^e au XX^e siècle: Réception Critique et Image." *Recherches & Etudes Comparatistes Ibero-Françaises de la Sorbonne Nouvelle*, Núm. 10 (1988-1989): 1-18.

Un extenso resumen o abstracto de su tesis doctoral (ver la siguiente entrada) en la que estudia, contra el fondo de la historia de las ideas, las modificaciones y evoluciones (recepción e imagen) del texto celestinesco en Francia. Hay un apartado para cada siglo.

890. _____. "La Célestine en France (XVI^e - XX^e siècle). Etude de Réception Critique et Image." Tesis doctoral, L'Univ. de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1989. 1557 pp. Director: Daniel Henri Pageaux. (Ver la entrada anterior.)
891. _____. "La traduction Française de la *Celestina* par Jacques de Lavardin, analyse critique et philologique." Tesis de la Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn. (*)



The murder of Celestina, Act XII. Seville 1518-1520

INDEX TO CELESTINESCA 1-20 (1977-1996)

Joseph T. Snow
Randal P. Garza
Michigan State University

I. General Author Index	200-225
II. Index of Reviews	226-231
III. Iconographic Index	231-236

The only previous Index appeared in *Celestinesca* 13.1 (mayo 1989): 81-104. It covered volumes 1-12. It simply was time to broaden that original Index and create a complete single index (to include the current volume year, 1996). The format remains the same. The 'General Author Index' is organized to include all significant items in the pages of the first twenty volumes of *Celestinesca*. To these I have added, from the PREGONERO sections, all conference papers for which abstracts or summaries were published (many other paper titles are routinely included there but not listed here) and all manner of performances of celestinesque works for which sufficient information was available for summarizing. Each item appears in this index with an identifying rubric, following the title, as follows: articles (A), notes (N), reviews (R), review-articles (RA), performance summaries (PS), necrologies (O), bibliographies (B), reprints (RPT), texts (T), translations (TR), poems (P), creative works (C), research reports (RR), conference paper abstracts (AB) and conference reports (CR). Volume, issue, and page number(s) complete the entries. The 'Index of Reviews' is alphabetical following the name of the author of the book, the adapter or director of the performance, etc. The 'Iconographic Index' reviews the illustrative *Celestina* materials actually used in the journal. We have done what we could to insure completeness, realizing that gremlins always have a way of frustrating the best of intentions.

[J. T. S., R. G.]

I. GENERAL AUTHOR INDEX

<u>Author, title, classification</u>	<u>Vol./no.</u>	<u>Pages</u>
AFZALI, Ana, M., "La Celestina": Los Angeles, Teatro Bilingüe (R)	16:ii	105-110
ALCALA GALAN, Mercedes, Voluntad de poder en <i>Celestina</i> (A)	20:i-ii	37-55
ANDERSON, Reed, rev. of <i>Calisto and Melibea</i> (opera), Davis, California, June 1979 (R)	3:ii	27-30
ANON., <i>Celestina, Tragicomedia de Calixto y Melibea</i> [1844] (RPT)	6:i	31-32
ARATA, Stefano, Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI (A)	12:i	45-50
_____. Carmelo Samonà (1926-1990) (O)	14:ii	101-103
ARMISTEAD, S. G., and J. H. SILVERMAN, Un poema celestinesco en la tradición sefardí moderna (A)	2:i	3-6
_____. and J. H. SILVERMAN, Un poema celestinesco en la tradición sefardí moderna (nota adicional) (N)	2:ii	29
ARMISTEAD, S. G., and James T. MONROE, <i>Celestina's Muslim Sisters</i> (A)	13:ii	3-27
ASKINS, Arthur L.-F., and Víctor INFANTES, Las 'coplas' celestinescas de ¿tremar?: una historia casi completa de medio pliego (A)	15:ii	31-51
AYERBE-CHAUX, Reinaldo, La triple tentación de Melibea (A)	2:ii	3-11
BADOS-CIRIA, M. C., <i>Celestina y el language del cuerpo</i> (A)	20:i-ii	75-88
BALDWIN Jr., S., Sin and Retribution in the <i>Celestina</i> (AB)	10:i	74
BARANDA, Consolación, De "Celestinas": problemas metodológicos (A)	16:ii	3-32
BARRICK, Mac E., <i>Celestina's Black Mass</i> (N)	1:ii	11-14
_____. El 446° refrán de <i>Celestina</i> (N)	7:ii	13-15

- BEARDSLEY, Jr., Theodore S., *Celestina*, o los dos
trabajadores: A Shadow Play of 1865 (A) 10:ii 17-24
- _____. The Lowlands Editions of *Celestina* (1539-1601) (A) 5:i 7-11
- _____. A Marginal *Celestina* Playlet: Frederich Fuentes'
La Celestina (Barcelona, 1899) (N) 12:i 51-53
- BELTRÁN, R., Paralelismos en los enamoramientos de
Calisto y Tirant lo Blanc: Los primeros síntomas
del mal del amar (A) 12:ii 33-53
- _____. El 'mal de costado': *Arcipreste de Talavera, Celestina*
(auto IV) (AB) 17:ii 162
- BENITO de Lucas, Joaquín, *Dos poemas de amor* (P) 5:ii 55-56
- BERNDT-KELLEY, Erna, Elenco de ejemplares de ediciones
tempranas del texto original y de traducciones
de la obra de Fernando de Rojas en Canadá,
Estados Unidos y Puerto Rico (B) 12:i 9-34
- _____. Peripecias de un título: en torno al nombre de la
obra de Fernando de Rojas (A) 9:ii 3-46
- BERSHAS, Henry N., Testigo es el cuchillo de tu abuelo
(*Celestina* I) (A) 2:i 7-11
- BERTRAND, Joseph, Theatre (Liliane Wouters, Brussels
1981) (R, RPT) 5:i 55
- BLAY MANZANERA, V., Mas datos sobre la metáfora de la
serpiente-cupiditas en *Celestina* (A) 20:i-ii 129-154
- BOTTA, Patrizia, *La Celestina* de Palacio en sus aspectos
materiales (AB) 17:ii 162-163
- _____. Itinerarios urbanos en la *Celestina* de Fernando de
Rojas (A) 18:ii 113-131
- BRIESEMEISTER, Dietrich, rev. of *Die Celestina-Übersetzungen*
von Christof Wirsung (Augsburg 1520; 1534), ed.
and intro. by K. V. Kish and U. Ritzenhoff (R) 13:ii 74-75
- BROCATO, Linde M., Communicating Desire: Self and
Discourse in *La Celestina* (AB, RR) 16:ii 115
- _____. Cutting Commentary: *Celestina*, Spectacular

Discourse, and the Treacherous Gloss (A)	20:i-ii	103-128
BROWN, Kenneth, A Seventeenth-Century Sephardic Reader's Negative Evaluation of <i>Celestina</i> (N)	18:ii	151-154
BRUTON, Shirley, Pármeno's Search for Identity (AB)	12:i	75
BUEZO, Catalina, En torno a la presencia de <i>Celestina</i> en el teatro breve de los siglos XVII y XVIII. Edición de <i>Los Gigantones</i> , entremés de Francisco de Castro (T)	17:i	67-86
BURKE, James F. Sympathy and Antipathy in <i>LC</i> (AB)	8:ii	42
_____, rev. of Fernando Cantalapiedra, <i>Lectura semiótico-formal de 'La Celestina'</i> (R)	11:ii	37-39
_____. <i>The Mal de la Madre</i> and the Failure of Maternal Influence in <i>Celestina</i> (A)	17:ii	111-128
CANET VALLES, José Luis, <i>La Comedia Thebayda</i> , una 'reprobatio amoris' (A)	10:ii	3-15
_____. Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar (A)	20:i-ii	3-19
CANTALAPIEDRA, Fernando, Los refranes en <i>Celestina</i> y el problema de su autoría (N)	8:i	49-53
_____. Las calificaciones estereoeceptivas de los actores (AB)	8:ii	42-43
_____. <i>LC</i> , retrato de un mito (AB)	9:i	65
_____. La Huerta-Huerto, en la <i>Celestina</i> (AB)	10:ii	54
_____. Evocaciones en torno a los nombres de Sosia y Tristán (A)	14:i	41-55
_____. El refranero celestinesco (A)	19:i-ii	31-56
CARDENAS, Anthony J., <i>The corriente talaverana</i> and the <i>Celestina</i> : Beyond the First Act (A)	10:ii	31-40
_____. <i>Celestina</i> in the <i>Cancionero de Pedro de Rojas</i> (AB)	13:ii	83
_____. <i>Celestina</i> : A Hag Before and a Hag After (AB)	15:1	89
CARDONA, Angeles, En torno a la edición de <i>LC</i> nacida a		

raíz del Congreso Internacional de LC (AB)	10:ii	54
CARRASCO, Félix, Notas a una lectura de <i>Celestina</i> del siglo XVI: <i>La comedia de Sepúlveda</i> (N)	13:i	43-47
CASTELLS, Ricardo, El sueño de Calisto y la tradición celestinesca (A)	14:i	17-39
_____. Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition (A, RR)	15:i	99-100
_____. Los refranes y la problemática autoría de la <i>Comedia de Calisto y Melibea</i> (A)	16:i	15-23
_____. Burton's <i>The Anatomy of Melancholy</i> : A Seventeenth-Century View of <i>Celestina</i> (A)	20:i-ii	57-73
CAVALLERO, Pablo A., Algo más sobre el motivo greco-latino de la vieja bebedora en <i>Celestina</i> : Rojas y la tradición de la comediografía (A)	12:ii	5-16
COCOZELLA, P., From Lyricism to Drama: The Evolution of Fernando de Rojas' Egocentric Subtext (A)	19:i-ii	71-92
CONDE LÓPEZ, Juan Carlos, rev. of K. WHINNOM, <i>Medieval and Renaissance Spanish Literature</i> . Selected essays. Edited by A. Deyermond, W.F. Hunter & J. T. Snow (1994) (R)	18:ii	155-161
CORFIS, Ivy A., <i>The Primer entremés de Selestina</i> : An Edition, with an Introduction, Notes and a Reading Text of an Anonymous Celestinesque Work of the Sixteenth Century (T)	6:i	15-29
_____. rev. of <i>Fernando de Rojas, Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (edición y estudio crítico), ed. Miguel Marciales (RA)	10:ii	43-48
_____. rev. of Ciriaco Morón Arroyo, <i>Sentido y Forma de 'La Celestina'</i> (R)	9:i	47-48
_____. Juan de la Cueva's Sonnet on <i>Celestina</i> (T)	7:ii	21-22
_____. <i>Celestina comentada</i> : A Case of Law and Literature (AB)	8:ii	43
_____. <i>La Celestina comentada</i> y el código jurídico de Fernando de Rojas (AB)	10:ii	56

_____. The Status of Women in Courtly Literature (AB)	11:ii	47
_____. Dark Laughter: Irony in <i>Celestina</i> (AB)	12:i	76
_____. Punishment in <i>Celestina: De Poenis</i> According to the Sixteenth-Century <i>Celestina comentada</i> (AB)	15:1	87
COSTA FONTES, Manuel da, <i>Celestina's</i> Hilado and Related Symbols (A)	8:i	3-13
_____. <i>Celestina's</i> Hilado and Related Symbols: A Supplement (N)	9:i	33-38
_____. rev. of Dorothy Sherman Severin, <i>Female Empowerment and Witchcraft in 'Celestina'</i> (1995) (RA)	19:i-ii	93-104
CRiado DE VAL, Manuel, 'Amor Impervio' (LC, I, 48): What Does It Mean? (A)	1:ii	3-6
CRUZ-SAENZ, Michelle S. de, rev. of Compañía Teatro del Aire, <i>La tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (R)	6:i	35-37
CUSTODIO, A., <i>La Celestina</i> como experiencia teatral (A)	3:i	33-38
_____. Introito a una comedia (A)	16:i	5-14
CZARNOCKA, Halina, Sobre el problema del espacio en <i>Celestina</i> (A)	9:ii	65-74
DARDON TADLOCK, Gisela, rev. of <i>Celestina</i> (teatro) in San Francisco, California (R)	4:ii	38-39
_____. <i>El otromundo literario</i> (C)	6:i	41-44
DE VRIES, Henk, Isaco Coeno de...¿dónde? (N)	10:ii	41
_____. 'Mas ygual galardón': sobre estructura y autoría de LC (AB)	10:ii	56
_____. Cryptografie, een nijzonder geval: het boek dat <i>Celestina</i> wordt genemd (AB)	10:ii	57
_____. ¿Quién es la Lozana? (A)	18:i	51-73
DEYERMOND, A. D., Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in <i>La Celestina</i> (A)	1:i	6-12

- _____. Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript (A) 2:i 25-30
- _____. rev. of J. Ferreras Savoye, *La Célestine ou la crise de la société patriarcale* (R) 4:ii 31-34
- _____. Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina* (A) 8:ii 3-10
- _____. I'll sing you a song of an old Spanish song, *Celestina* (C) 15:ii 82-83
- DIAL, Eleanore M., Notes on Adapting and Interpreting *La Celestina*: The Art of Alvaro Custodio and Amparo Villegas (A) 1:i 13-18
- DILLE, Glen F., The *Comedia Serafina* and Its Relationship to *La Celestina* (A) 1:ii 15-20
- DRYSDALL, D. L., The French Version of the *Penitencia de Amor* (A) 9:i 23-31
- _____. The Guillaume Chaudière Edition of Jacques de Lavardin's *Célestine* (N) 5:ii 49-50
- _____. Allusions to the *Celestina* in Works Written or Published in France Up To 1644 (A) 20:i-ii 21-36
- DUBNO, B. R., and J. K. WALSH, Pero Díaz de Toledo's *Proverbios de Seneca* and the Composition *Celestina*, Act IV (A) 11:i 3-12
- DUMUR, Guy, *Theatre* (P. Ionesco, Créteil, France 1983) (R) 8:i 60
- DYER, Nancy Joe, see SNOW
- EESLEY, Anne, *Celestina's Age: Is She Forty-Eight?* (A) 10:ii 25-30
- _____. Four Instances of '¡Confesión!' in *Celestina* (N) 7:ii 17-19
- _____. "Carta" (response to K. Whinnom on the use of the article in the title of Rojas' work) (T) 5:i 53-54
- _____. The Third Person in *Celestina* (AB, RR) 7:i 45-46
- ELLIS, Deborah, '¡Adiós, paredes!' The Image of the Home in *Celestina* (A) 5:ii 1-17
- ESTEBAN MARTIN, L. M., *Huellas de Celestina en la Tercera*

<i>Celestina</i> de Gaspar Gómez de Toledo (A)	11:ii	3-19
_____. Huellas de <i>Celestina</i> en la <i>Tragicomedia de Lisandro y Roselia</i> , de Sancho de Muñón (A)	12:ii	17-32
_____. Huellas de <i>Celestina</i> en la <i>Tragedia Policiana</i> de Sebastián Fernández (A)	13:i	31-41
_____. Huellas de <i>Celestina</i> en la <i>Comedia Florinea</i> y en la <i>Comedia Selvagia</i> (A)	13:ii	29-38
_____. Las dos ediciones de la <i>Tragedia Policiana</i> y la actuación de Luis Hurtado de Mendoza (A)	20:i-ii	89-102
FAULHABER, C. B., <i>The Celestina and the Libro de buen amor</i> (AB)	10:ii	53
_____. <i>Celestina</i> de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520 (A)	14:ii	3-39
_____. <i>Celestina</i> de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript (A)	15:i	3-52
_____. The Heredia-Zabalburu Copy of the <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> , "Sevilla, 1502" [i.e., Rome: Marcellus Silber, ca. 1516] (N, B)	16:i	25-34
FELIPE, Leon, "A <i>Celestina</i> " (P)	6:ii	35-36
FERNÁNDEZ-RIVERA, Enrique J., 'Huevos asados': Nota marginal (N)	17:i	57-60
FERRE, Rosario, <i>Celestina</i> en el tejido de la <i>cupiditas</i> (A)	7:i	3-16
FERRECCIO PODESTA, Mario, 'Haba morisca', ¿haba marisca? (A)	8:ii	11-16
FERRER Y CHIVITE, Manuel, Unos momentos en la vida de Fernando de Rojas (A)	5:ii	39-47
FINCH, Patricia S., Religion as Magic in the <i>Tragedia Policiana</i> (A)	3:ii	19-24
_____. The Uses of the Aside in <i>Celestina</i> (A)	6:ii	19-24
_____. Gerarda como figura celestinesca (AB)	5:i	56
_____. Witchcraft and the Concept of "Admiratio" in the		

<i>Celestina</i> (AB)	5:i	57-58
_____. Magic and Witchcraft in <i>Celestina</i> and Its Imitations, diss. (AB, RR)	5:ii	59-61
_____. Magic and Moral Intent in <i>LC</i> and Its Imitations (AB)	6:i	47
FORCADAS, Alberto, 'Mira a Bernardo' es alusión con sospecha (A)	3:i	11-18
_____. Sobre las fuentes históricas de '...eclipse ay mañana', etc., y su posible incidencia en acto I de <i>Celestina</i> (A)	7:i	29-37
_____. Debatabilidad de la teoría de la errata de imprenta en <i>haba morisca</i> (A)	10:i	5-12
_____. El <i>Bursario</i> en <i>La Celestina</i> (AB)	15:i	85
FOTHERGILL-PAYNE, Louise, <i>Seneca y Celestina</i> (RR)	7:ii	35
_____. La cambiante faz de la <i>Celestina</i> : Cinco adaptaciones de fines del siglo XVI (A)	8:i	29-41
_____. Otra perspectiva de <i>Celestina</i> (Adaptación de José Blanco Gil, El Paso, 1985) (R)	9:i	63-64
_____. <i>Celestina</i> "As a Funny Book": A Bakhtinian Reading (A)	17:ii	29-51
FOX, Lucía, Otra lectura de 'Calixto y Melibea' (P)	16:ii	103-104
FRADEJAS LEBRERO, José, Tres notas a la <i>Celestina</i> (N)	17:i	47-56
_____. 'Cazar aves con lumbre' (más antiguo aún) (N)	18:i	75-77
FRADEJAS RUEDA, J. M., El 'boezuelo', el 'buey de caza' y el 'cabestrillo' "privado" (A)	20:i-ii	155-170
FRAKER, Charles F., Declamation and the <i>Celestina</i> (A)	9:ii	47-64
FRIEDMAN, E. H., rev. of Dorothy Sherman Severin, <i>Tragicomedy and Novelistic Discourse in 'Celestina'</i> (R)	13:ii	71-73
GALLO, Lee A., <i>Celestina</i> : A New Social Perspective (AB)	10:ii	57
GARAY, René, El concepto de la máscara en <i>LC</i> (AB)	5:i	58

_____. El concepto de la máscara en la <i>Celestina</i> (A)	5:ii	33-38
GARCI-GOMEZ, Miguel, 'Amor imperuio' o 'amor improuo' (LC I, 94) (A)	4:ii	3-8
_____. Un tercer autor para la <i>Tragicomedia</i> (A)	16:ii	33-62
_____. 'Eras e Crato Médicos': Identificación e interpretación (A)	6:i	9-14
_____. 'Huevos asados': afrodisíaco para el marido de <i>Celestina</i> (A)	5:i	23-34
_____. El sueño de Calisto (A)	9:i	11-22
_____. Fernando de Rojas and the Turn of Love from Courtly to Predatory (AB)	7:ii	27-28
_____. On Courtly Love and the <i>Celestina</i> (AB)	9:i	65-66
GARCIA, Michel, Consideraciones sobre 'Celestina' de Palacio (A)	18:i	3-16
_____. Apostillas a "Consideraciones sobre <i>Celestina</i> de Palacio" (N)	18:ii	145-149
GARZA, Randal, see SNOW		
GASCON-VERA, Elena, <i>Celestina</i> , Dama Filosofía (A)	7:ii	3-10
_____. <i>Celestina</i> : Dialogue as Mirror of Parody (RR)	7:ii	35-36
_____. <i>Celestina</i> y el Descubrimiento (AB)	10:ii	55
GERITZ, Albert J., <i>Calisto and Melebea</i> : A Bibliography (B)	3:ii	45-50
_____. <i>Calisto and Melebea</i> (1530) (A)	4:i	17-29
GERLI, E. M., 'Mira a Bernardo': Alusión Sin Sospecha (A)		1:ii 7-10
_____. A Propos the Pantomime Ox, Sexual Innuendo, and Fuddled Partridges: Yet More on Pármeno's Remark (N)	12:ii	55-59
GIL, Antonio C. M., Violence in the Search of Love and Honor in <i>Celestina</i> (AB)	8:ii	43

GIMBER, Arno, <i>Los rufianes de la primera Celestina: observaciones acerca de una influencia literaria</i> (A)	16:ii	63-76
GIMÉNEZ MICÓ, José Antonio, <i>Diversas conexiones entre Celestina y Elicia</i> (A)	18:i	35-50
GOMEZ, Jesús, <i>Las 'Artes de Amores,' 'Celestina,' y el género literario de la 'Penitencia de Amor' de Urrea</i> (A)	14:i	3-16
GREENIA, G. D., rev. of "Fernando de Rojas and <i>Celestina: Approaching the Fifth Century</i> ", ed. I. A. Corfis and J. T. Snow (R)	17:ii	151-158
GULSTAD, Daniel E., <i>Courtly Love and Rojas' Celestina</i> (AB)	9:i	66-67
GURZA, Esperanza, rev. of <i>Celestina</i> , <i>Círculo de Bellas Artes</i> (Madrid, 1974), Directed and Adapted by A. Facio (R)	9:i	56-62
_____. <i>La oralidad y la Celestina</i> (AB)	4:ii	43
_____. <i>Orality in LC</i> (RR)	4:ii	45-47
GUZZI, Lucia, see JONES		
GWARA, Joseph J., rev. of <i>Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute</i> , ed. John S. Miletich (R)	11:i	41-44
_____. <i>Ibid</i> (correction)	11:ii	36
HANDY, Otis, <i>The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea</i> (A)	7:i	17-27
HARNEY, Michael, <i>Melibea's Mother and Celestina</i> (A)	17:i	33-46
HATHAWAY, Robert L., <i>Fernando de Rojas' Pessimism: The Four Stages of Life for Women at the Margin</i> (A)	18:ii	53-73
_____. <i>Concerning Melibea's Breasts</i> (A)	17:i	17-32
_____. <i>'Calisto and Melibea: Meeting Again, for the First Time'</i> (C)	18:i	87-91

- HESSE, Everett W., rev. of *La Celestina* (teatro) at El Chamizal, March 1980 (R) 4:ii 39-40
- HOLDSWORTH, C. A., *Celestina* Times Two and 'Entropy' (N) 13:ii 53-57
- HOOK, David, 'Andar a caça de perdizes con bueyes' (N) 8:i 47-48
- _____. Transilluminating Tristán (A) 17:ii 53-84
- _____. *Celestina* on Radio Three (BBC, adapt. John Clifford) (R) 16:i 83-84
- _____. 'Fons curarum, fluvius lachrymarum': Three Variations Upon a Petrarchan Theme (C. de Pisan, F. de Rojas and Fray Luis de Granada) (A) 6:i 1-7
- _____. Pármeno's 'falso boezuelo' Again (N) 9:i 39-42
- _____. John London, Clare Ludden, Amanda Taylor, and Melanie Strickland, A Triple Review, *Celestina* Directed by Christopher Fettes, Drama Centre, London, November 1984 (R) 9:i 51-55
- INFANTES, Victor, see ASKINS
- IRIZARRY, Estelle, rev. de M. Garci-Cómez, "Tres autores en '*La Celestina*': Aplicación de la informática a los estudios literarios" (R) 17:ii 147-150
- JOHNSON, Julie G., Three Celestinesque Figures of Colonial Spanish American Literature (A) 5:i 41-46
- JONES, Joseph, R., *Comedia Poliscena*. Introductory and Bibliographical Notes, Text, and Translation: Part I (N, B) 9:ii 85-94
- _____. *Comedia Poliscena* per Leonardum Aretinum Congesta (edición del texto de 1478) (T) 10:i 23-44
- _____. *The Play of Poliscena*, Composed by Leonardo Aretino (traducción al inglés del texto de 1478) (TR) 10:i 45-67
- _____. and Lucia GUZZI, Leon Battista Alberti's *Philodoxus* (c. 1424): An English Translation (TR) 17:i 87-134

JOSET, Jacques, <i>Una Celestina romana y francesa (teatro), at Vaison-la-Romaine</i> (R)	5:ii	54
_____. <i>De Pármeno a Lazarillo</i> (A)	8:ii	17-24
_____. <i>Apuntes sobre la versión en valón de La Celestina de Marcel Hicter</i> (N)	12:ii	67-72
_____. 'Dulcis amaritudo': una isotopia descuidada de la <i>Celestina</i> (A)	15:i	88
_____. <i>Una vez más 'el falso boezuelo'</i> (N)	16:ii	77-80
KASTEN, Lloyd, <i>Mack Hendricks Singleton (1908-1980)</i> (O)	4:ii	27
KENNEDY, Angus J., <i>A Note on Christine de Pizan and Petrarch</i> (N)	11:i	24
KIRBY, Steven D., <i>Observaciones pragmáticas sobre tres aspectos de la crítica celestinesca</i> (AB)	12:i	74
_____. <i>¿Cuándo empezó a conocerse la obra de Fernando de Rojas como Celestina?</i> (N)	13:i	59-62
_____. rev. of Fernando de Rojas' <i>La 'Celestina'</i> , ed. D. S. Severin. Notes in Collaboration with M. Cabello (R)	13:i	63-64
_____. rev. of Antonio Sánchez-Serrano y María R. Prieto de la Iglesia's <i>Fernando de Rojas y 'La Celestina.'</i> (R)	19:i-ii	105-107
KISH, K. V., <i>Mack Hendricks Singleton (1908-1980)</i> (O)	4:ii	29-30
_____. <i>Celestina en Amberes en el siglo XVI</i> (AB)	10:ii	56
_____. <i>On Editing Celestina Translations: Marginalia, Rezeption, and Not So Trivial Pursuits</i> (AB)	12:i	76
_____. rev. of J. R. Stamm, <i>La estructura de la 'Celestina': una lectura analítica</i> (R)	14:ii	97-100
KISH, Kathleen V., and Ursula RITZENHOFF, <i>the Celestina Phenomenon in Sixteenth-Century Germany: C. Wirsung's Translations of 1520 and 1534</i> (A)	4:ii	9-18
_____. <i>On Translating 'huevos asados': Clues From Christof Wirsung</i> (A)	4:ii	19-31
KULIN, Katalin, <i>Leyendo La Celestina</i> (A)	4:i	9-15

LACARRA, M. E., La parodia de la ficción sentimental en la <i>Celestina</i> (A)	13:i	11-29
_____. Prostitución en la <i>Celestina</i> (A)	15:i	87-88
LAW, John R., Calisto as the Antithesis of Fifteenth-Century nobility (AB)	7:ii	27
LAWRANCE, Jeremy N.H., The <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> and its 'Moralitie' (A)	17:ii	85-110
LEE, Cecilia C., rev. of <i>Ya quiere amanecer y la plenitud del amor</i> . Poesías de Manuel Mantero (R)	1:ii	29-32
LIDA DE MALKIEL, M. R., La originalidad de <i>La Celestina</i> (A)	8:i	16-22
_____. The Earliest Trace of Euripides in Spanish Literature (N)	9:ii	75-79
_____. Carta (M.R. Lida de Malkiel a D.W. McPheeters) (T)	11:i	21-23
LIHANI, John, rev. of <i>La Comedia llamada Serafina</i> , ed. Glen F. Dille (R)	4:ii	35-37
_____. Spanish Urban Life in the Late Fifteenth Century as Seen in <i>Celestina</i> (A)	11:ii	21-28
LONDON, John, see HOOK		
LOUREIRO, Angel, <i>Calixto en el jardín de Melibea</i> (P)	5:ii	56
LOZANO-RENIEBLAS, I., 'Minerva con el can' (N)	15:i	75-78
LUDDEN, Clare, see HOOK		
MADRIGAL, José A., Entrevista a José Blanco Gil, director de <i>La Celestina</i> en portugués (R)	9:ii	95-101
MALKIEL, Yakov, A Brief History of M.R. Lida's <i>Celestina</i> Studies (A)	6:i	3-13
_____. M.R. Lida de Malkiel's Ur-'Celestina' (A)	8:ii	15-28
MANDEL, Adrienne, rev. of <i>La Celestina</i> (on stage) Berkeley, California, November 1977 (R)	2:i	31-33

- _____. rev. of *La Celestina* (on stage), Los Angeles, California, November 1978 (R) 2:ii 37-38
- _____. *Celestina y la Asociación Internacional de Hispanistas* (1983) (CR) 7:ii 25-26
- MARINO, N., rev. of R. González Echevarría, *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature* (R) 18:i 80-82
- MARTÍ-LÓPEZ, Elisa, rev. of *La Celestina* (adapted for Intermediate Students), ed. M. C. Andrade (R) 11:i 50-52
- _____. *La estructura dramática de la fatalidad en la Tragicomedia de Lisandro y Roselia a la luz de la Celestina de Rojas* (AB) 11:ii 46
- MARTÍNEZ CRESPO, Alicia, 'Llanillas, Lanillas': Algo más sobre el laboratorio de *Celestina* (N) 17:i 61-66
- MAURIZI, Françoise, *El auto IX y la destronización de Melibea* (A) 19:i-ii 57-69
- McGRADY, D., *The Problematic Beginning of Celestina* (A) 18:ii 31-51
- McPHEETERS, D. W., rev. of Esperanza Gurza, *Lectura existencialista de 'La Celestina'* (R) 12:i 61-64
- _____. *El concepto de Don Quijote de Fernando Rielo, lo humano y lo divino en LC* (AB) 10:ii 56
- McVAY, Jr., Ted E., *A Possible Hidden Allusion in Celestina* (N) 10:i 19-22
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, *El sexo en la Celestina* (AB) 15:i 90
- MITXELENA, Itziar, *Algunas observaciones acerca del comienzo de La Celestina* (AB) 20:i-ii 175-178
- MONROE, James T., see ARMISTEAD
- MORALES, Ricardo José, *¿Tres Celestinas en el Museo del Prado?* (A) 9:i 3-9
- _____. *"La celestina" in nuce* (A) 15:i 63-73
- MORENO HERNÁNDEZ, C., *Diálogo, novela, y retórica en Celestina* (A) 18:ii 3-30

MORGAN, Erica, Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea (A)	3:ii	7-18
MORÓN-ARROYO, Ciriaco, Sobre el llamado existencialismo en <i>La Celestina</i> . rev. of Esperanza Gurza, <i>Lectura existencialista de 'LC'</i> (RA)	2:ii	39-47
MOUDOUD, Chantal Cassan, El uso de los apartes en <i>Celestina</i> (A)	11:i	13-20
MUNDI PEDRET, F., Elementos religiosos, positivos y negativos, en <i>LC</i> (AB)	10:ii	54-55
MUÑOZ GARRIGOS, J., Concordancias de <i>Celestina</i> (RR)	7:ii	36
NARVAEZ DE CÓRDOBA, M. T. El mancebo de Arévalo, lector morisco de la <i>Celestina</i> (A)	15:i	86
NAYLOR, Eric W., rev. of Ramón Díaz-Solís, <i>Tarde en España</i> (R)	6:i	39-40
_____. La onomástica en <i>Celestina</i> (A)	17:ii	164
NODAR MANSO, Francisco, <i>LC</i> : una expresión de las estructuras temático-narrativas de la poesía lírica cancioneril (AB)	10:ii	54
O'DONNELL, Kathleen Palatucci, <i>Sentencias y Refranes in La Celestina</i> (AB, RR)	17:ii	171
OKAMURA, Hajime, Lucrecia en el esquema didáctico de <i>Celestina</i> (A)	15:i	53-62
OLIVA, César, La crisis de <i>Celestina</i> , o la humanización del teatro español: De Irene López Heredia a Amparo Rivelles (N)	13:i	49-52
ORDUNA, G., <i>Auto » Comedia » Tragicomedia » Celestina</i> : Perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria (A)	12:i	3-8
ORTIZ GRIFFIN, J. L., The Metamorphosis of Calisto and Melibea (AB)	7:ii	28
_____. The Transformations of Calisto and Melibea in <i>La Celestina</i> (AB)	8:ii	42

OSUNA LAMEYER, José, Reflexiones sobre mi puesta en escena de <i>Celestina</i> (N)	12:ii	73-82
PALAFIX, Eloísa, rev. of María Eugenia Lacarra, <i>Cómo leer 'La Celestina'</i> (R)	18:i	83-86
_____. La poética de la 'noble conversación': retórica, oralidad y erotismo en la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> de Fernando de Rojas (A)	17:ii	165
_____. Oralidad, autoridad y retórica en la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> de Fernando de Rojas (A, RR)	17:ii	170
PEÑAS-BERMEJO, Francisco, El progresivo desarrollo lingüístico de Melibea como resultado de su evolución psicológica (AB)	12:i	74-75
PENSADO, José Luis, "A Dios Paredes" (N)	15:ii	63-66
PÉREZ, Luis, A Computational and Linguistic Analysis of <i>La Celestina</i> (A, RR)	17:ii	168-169
POTTER, Robert, Workshopping <i>Celestina</i> (PS)	14:i	73-81
PLATTER, Charles, and Barbara WELCH, The Poetics of Prostitution: Buchanan's <i>Ars Lenae</i> (T)	16:i	35-81
QUEVEDO, Francisco de, "A Celestina" [Epitafio poético] (P)	2:i	47-48
"R", <i>La Celestina; o tragi-comedia de Calixto y Melibea</i> (1836) (RPT)	5:i	49-52
RANK, Jerry R., rev. of Peter Russell, <i>Temas de 'La Celestina' y otros estudios</i> (RA)	4:i	35-44
_____. Fritz Holle's 1911 Edition of the <i>Comedia</i> (N)	5:i	47-48
_____. The Genre of LC (AB)	5:i	58
_____. <i>Celestina</i> and Its 'Theatrum Vitae' of Common Wisdom (AB)	8:ii	42
_____. rev. of Fernando de Rojas' <i>Celestina</i> , ed. with introd. and notes by Dorothy S. Severin, with trans. of James Mabbe (1631) (R)	12:i	59-61

- _____. Rojas on Literacy (N) 13:ii 49-52
- _____. rev. of L. Fothergill-Payne's *Seneca and 'Celestina'* (R) 14:i 57-62
- REYES-DURAN, Martín, see SNOW
- RIELO PARDAL, Fernando, *La dialéctica de lo animístico en LC* (AB) 10:ii 54
- RIVERA, I. J., *Visual Structures and Verbal Representation in the Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?) (A) 19:i-ii 3-30
- RITZENHOFF, Ursula, see KISH
- RODIEK, Christoph, *La Celestina del siglo XX: Anotaciones comparatistas* (A) 13:ii 39-44
- ROUND, Nicholas G., *Celestina secundum litem: Miguel Marciales' Carta a Stephen Gilman* (RA) 11:i 25-40
- _____. *There once was a lad named Calixtus* (C) 15:ii 83-85
- ROZEMOND, J. J., 'Eclipse ay mañana, la puente es llevada': *Dos notas sobre la fecha de Celestina* (N) 6:ii 15-18
- RUBIO, Carlos, *El juego de seducciones de La Celestina: una estructura dramática* (A) 2:i 13-23
- SALUS, Carol, *Picasso's Version of "Celestina" and Related Issues* (A) 15:ii 3-17
- _____. *Picasso's Celestina Knitting* (A) 18:ii 133-144
- SÁNCHEZ-GONZÁLEZ, A., *La Peña Celestina* (RPT) 7:ii 23-24
- SANTANA, Mario, rev. of Federico Romero, *Calisto y Melibea. Tragicomedia en verso, en tres actos, basada en la clásica obra de Rojas* (R) 11:i 47-50
- _____. *Melibea: personaje escindido en una tragedia de la transgresión* (AB) 11:ii 46-47
- _____. *Crispín vs Polichinela: Unas similitudes dramáticas entre Celestina y Los Intereses Creados de Benavente* (N) 12:ii 65-66
- SANZ HERMIDA, Jacobo, 'Una vieja barbuda que se dice

Celestina': Notas acerca de la primera caracterización de Celestina (AB)	17:ii	163
_____. 'Una vieja barbuda que se dice Celestina': Notas acerca de la primera caracterización de Celestina (A)	18:i	17-33
SCHNEIDER, J. F., rev. of H. López Morales, ed., intro., y notas, <i>La Celestina</i> (R)	1:i	21-22
SEARS, Teresa A. Love and the Lure of Chaos: Definition and Disorder in <i>Celestina</i> (AB)	15:i	88-89
SENIFF, D. P., 'El falso boezuelo con su blando cencerrar': or, <i>The Pantomime Ox Revisited</i> (N)	9:i	43-45
_____. Bernardo Gordonio's <i>Lilio de Medicina</i> : A Possible Source of <i>Celestina</i> ? (N)	10:i	13-18
_____. and Diane M. WRIGHT, An Edition of the 'Entierro de Celestina' Based on Biblioteca Estense (Modena, Italy) Codice Campori 428 (T)	13:ii	59-70
SEVERIN, Dorothy S., Cota, His Imitator, and <i>La Celestina</i> : The Evidence Reexamined (A)	4:i	3-8
_____. 'El falso boezuelo', or the Partridge and the Pantomime Ox (N)	4:i	31-33
_____. F. de Rojas and <i>Celestina</i> : The Author's Intention from <i>Comedia</i> to <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (A)	5:i	1-5
_____. A Minimal Word-Pair Study of <i>Celestina</i> : More Evidence about the Authorship of Act I (N)	7:ii	11-12
_____. Position Paper on <i>Celestina</i> and the Parody of the Sentimental Romance (AB)	9:i	66
_____. <i>La Celestina</i> y el discurso novelístico (AB)	10:ii	54
_____. The <i>Celestina</i> as Performance Text (AB)	10:ii	55
_____. The <i>Celestina</i> 's Courtly Lyrics and James Mabbe's English Translations (AB)	10:ii	55
_____. <i>LC</i> y el discurso novelístico (AB)	10:ii	56

_____. An Appreciation (PS)	14:i	83-84
_____. "La Celestina" (teatro; dir. Fernando Cobos), Teatro Estable, Granada (R)	16:i	85-86
_____. Celestina: Sorceress or Witch? (A)	17:ii	163
_____. Celestina and the Magical Empowerment of Women (A)	17:ii	9-28
_____. rev. of Fernando de Rojas'. 'Celestina.' Adaptación (de la traducción inglesa de James Mabbe) de Max Hafler y Nick Philippou London. Nov.-Dec. 1993 (R)	18:i	79-80
_____. and Joseph T. SNOW, La casa de Pleberio en Salamanca (N)	12:i	55-58
SEVERIN, D. S., see SNOW		
SHIPLEY, George A., Experience and Authority in <i>La Celestina</i> (AB)	4:ii	43-44
SIEBENMANN, G., rev. of Fernando de Rojas/Pablo Picasso's <i>La Celestina oder Tragikömodie von Calisto und Melibea</i> , trad. Fritz Vögelsang. (R)	15:ii	67-70
SILVERMAN, J. H., see ARMISTEAD		
SMITH, Roger R., Recapitulation: A Technique of Character Portrayal in 'Celestina' (A)	15:ii	53-62
SNOW, Joseph T. <i>Celestina</i> de Fernando de Rojas (general title): suplemento bibliográfico (B)	1:i	23-45
	1:ii	39-53
	2:i	35-46
	2:ii	49-64
	3:i	45-54
	3:ii	51-55
	4:i	51-58
	4:ii	51-58
	5:i	59-62
	5:ii	57-58
	6:i	47-48
	6:ii	26-29
	7:i	41-45
	7:ii	37-42

	8:i	61-63
	8:ii	49-53
	9:i	71-77
	9:ii	103-108
	10:i	75-79
	10:ii	59-64
	11:i	57-65
	11:ii	49-59
	12:i	78-82
	12:ii	95-103
	13:i	71-80
	13:ii	91-97
	14:i	85-94
	14:ii	105-120
	15:i	79-84
	15:ii	87-97
	16:i	87-98
	16:ii	121-128
_____, and Martín REYES-DURAN,	17:i	139-150
	18:i	93-117
_____, and Randal GARZA,	18:ii	163-176
_____, and Randal GARZA,	19:i-ii	125-143
_____, and Randal GARZA,	20:i-ii	179-198
_____, <i>La Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> de Juan de Sedefio: Algunas observaciones a su primera escena, comparada con la original (A)	2:ii	13-27
_____. Marcel Bataillon (1895-1977) (O)	2:ii	28
_____. <i>Mabbe's Celestina</i> Revised and Staged (Sheffield, 1978) (PS)	2:ii	33-34
_____. The Bilingual Experiment in Los Angeles (Alvaro Custodio's <i>La Celestina</i> , 1978) (PS)	2:ii	34-35
_____. More on Camilo J. Cela's <i>Celestina</i> (Madrid 1978) (PS)	2:ii	34-35
_____. <i>La Celestina</i> of Felipe Pedrell (A)	3:i	19-32
_____. rev. of <i>La comedia llamada 'Serafina'</i> , ed. Glen F. Dille (R)	3:i	39-41
_____. rev. of <i>The Calisto and Melibea</i> of Edwin Honig (libretto) (RA)	3:ii	32-40
_____. <i>Celestina en las tablas</i> (Alfonso Sastre, Rome 1979) (PS)	3:ii	41

- _____. *Celestina* en las tablas (René Buch, El Paso, Texas 1980) (PS) 4:i 45-46
4:ii 48
- _____. *Celestina* en las tablas (M. Manzanque, Madrid 1980) (PS) 4:i 47
- _____. Claudina/*Celestina's* Role(s) in the Seduction of Pármeno (AB) 4:ii 43
- _____. Informe sobre el acto del traslado de los restos de Fernando de Rojas a Talavera de la Reina (CR) 5:i 54
- _____. Un aspecto del arte teatral de *Celestina*: el caso de Claudina (AB) 5:i 57
- _____. *Celestina* on Stage (Alvaro Custodio's *Eva y Don Juan*, El Escorial 1981) (PS) 6:i 49
- _____. *Celestina* on Stage (Angel Facio, USA tour 1982) (PS) 6:i 49
- _____. Reposición de *Celestina* en México (French/Garcini, 1982) (PS) 6:ii 25-26
- _____. rev. of *Calisto and Melebea* (ca. 1530) (recording) (R) 6:ii 31-33
- _____. Four *Celestina* Productions (Juan Guerrero Zamora on Spanish TV, 1983; José Martín Recuerda's 'El carnaval de un reino,' Madrid, 1983; David Gilmore's 'The Fruits of Love,' Southampton, England, 1983; and T. French/S. Garcini's 'Celestina,' Mexico City, 1982) (PS) 7:ii 29-34
- _____. The Iconography of the Early *Celestinas* (I): The First French Translation (1527) (A) 8:ii 25-39
- _____. Tres *Celestinas* en cinco meses en España (J. Blanco-Gil, Almagro 1984; Angel Facio, Madrid 1984; [M. Narros, Madrid-planned]) (PS) 8:ii 44-47
- _____. *Celestina* in California (Video: H. Richmond, Berkeley 1981) (PS) 8:ii 47
- _____. rev. of Fernando de Rojas' *Celestina*, ed. Regula Rohland de Langbehn (R) 9:i 49-50
- _____. A New *Celestina* (of sorts) (Alfonso Sastre, Barcelona

1985) (PS)	9:i	69
_____. In Memoriam Keith Whinnom (1927-1986) (O)	10:i	1-3
_____. <i>Celestina</i> on Stage (Philip Prowse, Glasgow 1986) (PS)	10:i	69
_____. <i>Celestinesca</i> : Ten Years (N)	10:ii	1-2
_____. <i>Celestina</i> on Stage (2ª Semana de Erotismo, Madrid 1986) (PS)	10:ii	51
_____. El descubrimiento del ser como motivo literario en <i>Celestina</i> (AB)	10:ii	54
_____. Lo que nos enseña la ilustración de las <i>Celestinas</i> en el siglo XVI (AB)	10:ii	56
_____. <i>Celestina</i> on the Boards (Venezuela's Rajatabla Company, New York 1987) (PS)	11:ii 12:i	43-44 71-72
_____. IX Academia Literaria Renacentista (Salamanca, 1988): <i>La Celestina</i> (CR)	12:i	65-68
_____. A Video of <i>Celestina</i> (M. Sabido, Mexico 1979) (PS)	12:i	70-71
_____. <i>Celestina</i> on Stage (Torrente Ballester/Marsillach, Madrid 1988) (PS)	12:i	72-73
_____. Miguel Sabido's Film of <i>Celestina</i> : Updated Bawdy or Boring Bodies (AB)	12:i	74
_____. <i>Celestina</i> en las tablas (Venezuela's Rajatabla Company, 1987-88; Torrente Ballester/Marsillach, 1988-89) (PS)	12:ii	87-89
_____. <i>La Célestine</i> (opera) of Maurice O'Hana (Paris 1988) (PS)	12:ii	89-90
_____. LC de M. Hicter, Liège 1964, 1981 (PS)	12:ii	90-91
_____. LC de A. Goris/H. Claus, Antwerp 1987 (PS)	12:ii	91-92
_____. <i>Celestina</i> en las tablas (Avignon, Paris, Barcelona) (PS)	13:i	67-68
_____. <i>Celestina</i> de Fernando de Rojas (general title): suplemento bibliográfico (B)	13:i	71-80

_____. Index to <i>Celestinesca</i> [1977-1988], vols. 1-12 (B)	13:i	81-104
_____. rev. of Kurt & Roswitha Reichenberger, <i>Das Spanische Drama im Goldenen Zeitalter-Ein bibliographisches Handbuch</i> (R)	13:ii	79-80
_____. <i>Celestina</i> como ópera (Maurice O'Hana, Paris 1988) (PS)	13:ii	81-82
_____. <i>Celestina</i> en las tablas (Madrid, London, Avignon) (PS)	13:ii	87-89
_____. The Workshop <i>Celestina</i> : Almeida Theatre (PS)	14:i	63-71
_____. Otra lectura de <i>Celestina</i> -personaje y de la obra de Rojas (AB)	15:i	88
_____. <i>Celestina</i> en las tablas [El Paso, TX; Madrid; Chile; Puerto Rico, Miami, London, El Escorial] (PS)	15:i	94-96
_____. rev. of P.M. Ximénez de Urrea, <i>Penitencia de amor</i> , ed. Robert L. Hathaway (R)	15:ii	71-73
_____. Dos congresos en 1991 celebran el 450° aniversario de la muerte de Fernando de Rojas. (R)	15:ii	75-85
_____. La muerte de <i>Celestina</i> (C)	15:ii	79-80
_____. Teatralizaciones [Los Angeles; Havana; Basel] (PS)	16:i	102
_____. Sobre mitos hispanos (<i>Celestina</i>) (CR)	16:ii	113-114
_____. <i>Celestina</i> en las tablas [New York; El Paso; London; Basel] (PS)	16:ii	119-121
_____. The Role of the Second Melibea in Rojas's Dramatic Art (AB)	17:ii	163
_____. <i>Celestina</i> en las tablas [London; Buenos Aires; North Carolina] (PS)	17:ii	166-168
_____. <i>Celestina</i> on the Stage [Barcelona; México; London; Cincinnati; Buenos Aires]; <i>Celestina</i> as Film [Spain]; <i>Celestina</i> as Opera [Barcelona] (PS)	19:i-ii	115-118
_____. Twenty Years (N)	20:i-ii	1-2

- _____. and D.S. SEVERIN, *La Casa de Pleberio en Salamanca* (N) 12:i 55-58
- _____. and Nancy Joe DYER, *Dean William McPheeters (1917-1987): Two Memoirs* (O) 13:i 3-10
- _____. and Randy GARZA, *Index to Celestinesca 1-20 (1977-1996)* (B) 20:i-ii 199-235
- SOONS, Alan, rev. of *La Pícaro Justina*, ed. Bruno Damiani (R) 8:i 55-58
- STAMM, J. R., _____. *El 'plebérico corazón': Melibea's heart?* (A) 3:ii 3-6
- _____. *Two Missing Persons: Claudina and Alberto* (AB) 4:ii 44
- _____. *LC: The End of the Debate* (AB) 5:i 56
- _____. *Inconcinny in the Tragicomedia, Act XIV* (N) 8:i 43-46
- _____. *On Courtly Love and Celestina* (AB) 9:i 66
- _____. *Inconcinny Pursued: The Secret of Sosia and Related Matters* (N) 9:ii 81-84
- STERN, Charlotte, *Two Early Allusions to Celestina* (N) 12:ii 61-63
- _____. rev. of D.W. McPheeters' *Estudios humanísticos sobre la Celestina* (R) 10:ii 49-50
- STRICKLAND, Melanie, see HOOK
- SURTZ, R. E., rev. of Pamela S. Brakhage, *The Theology of La lozana andaluza* (R) 11:i 53
- SUTHERLAND, Madeleine, *Violence in the Celestina* (AB) 10:i 73-74
- TAYLOR, Amanda, see HOOK
- TELLO DIAZ, P., "Carta" (el traslado de los restos de F. de Rojas a la catedral de Talavera de la Reina, 1980) (T) 4:ii 42-43
- THOMPSON, B. B., *Misogyny and Misprint in La Celestina, Act I* (A) 1:ii 21-28

TYLER, Richard, <i>La Celestina</i> in the Centro de Estudios de los Siglos de Oro (N)	2:ii	30
_____. <i>Celestina</i> in the <i>Comedia</i> (A)	5:i	13-22
UMBRAL, Francisco, Calixto y Melibea (AB)	10:ii	53
URIARTE REBAUDI, L. N., Los plantos de <i>Celestina</i> (AB)	10:ii	55
VALVERDE AZUELA, Inés, Documentos referentes a Fernando de Rojas (T)	16:ii	81-102
VALIS, Noël M., El triunfo de <i>Celestina</i> : The Go-Between and the Penal Code of 1870 (A)	5:i	35-40
VAN BEYSTERVELDT, Antony, Courtly Love and <i>Celestina</i> (AB)	9:i	67
VÉLEZ QUIÑONES, H., <i>Celestina</i> "A lo divino": El Caso de la <i>Tragedia Policiana</i> (A)	17:i	3-16
VERMEYLEN, Alfonso. Melibea y su 'voz de cisne' (AB)	15:i	86-87
_____. <i>La Celestina</i> , objeto de una emocionada sospecha de judaísmo (AB)	17:ii	164
VETTERLING, Mary-Anne, rev. of <i>Celestina</i> (1979 film) (R)	4:ii	40
VIAN HERRERO, Ana, El pensamiento mágico en <i>Celestina</i> , 'instrumento de lid o contienda' (A)	14:ii	41-91
_____. <i>El Diálogo intitulado El Capón</i> tras la huella de <i>Celestina</i> : una vez más, una cuestión de género (A)	18:ii	75-111
VICENTE, Luis Miguel, El lamento de Pleberio: Contraste y parecido con dos lamentos en <i>Cárcel de amor</i> (A)	12:i	25-43
VILCHES, Patricia, Carlo Emilio Gadda: lector-espectador de la <i>Celestina</i> (N)	14:ii	93-96
WALSH, John K., see DUBNO		
WEBER, Alison, <i>Celestina</i> as a History of Private Life (AB)	17:ii	166
WEISS, Julian, Studies in Honour of Peter E. Russell on his 80th Birthday. Presentation (N)	17:ii	1-7

WELCH, Barbara, see PLATTER

- WEST, Geoffrey, *The Unseemliness of Calisto's Toothache* (A) 3:i 3-10
- _____. rev. of J.T. Snow, *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985* (R) 11:i 45-46
- WHETNALL, Jane, "Salsa Celestina": Watford Palace (R) 17:i 135-138
- WHINNOM, Keith, rev. of Orlando Martínez Miller, *La ética judía y 'LC' como alegoría* (R) 3:ii 25-26
- _____. *La Celestina, the Celestina, and L2 Interference in L1* (N) 4:ii 19-21
- _____. *Dr. Severin, the Partridge, and the Stalking Horse* (N) 4:ii 23-25
- _____. *Miguel Marciales (1919-1980)* (O) 5:ii 51-53
- _____. *Albrecht Von Eyb's 'Margarita Poetica': What Every Celestinista Should Know* (N) 13:ii 45-47
- _____. (ed. By A.D. Deyermond), *The 'Argumento' of 'Celestina'* (A) 15:ii 19-30
- _____. *The Form of Celestina: Dramatic Antecedents* (A) 17:ii 129-146
- WILKINS, Constance L., *Teaching Celestina: A Collaborative Venture* (N) 13:i 53-58
- WOODBRIDGE, H. C., *A Note on Derivatives of 'Celestina'* 20:i-ii 171-173
- WRIGHT, Diane M., see SENIFF
- WYATT, James L., *Celestina, Authorship, and the Computer* (A) 11:ii 29-35
- _____. *LC, Authorship, and the Computer* (AB) 8:ii 43

II. INDEX OF REVIEWS

<u>Book, text, or performance reviewed</u>	<u>Vol./no.</u>	<u>Pages</u>
ANDRADE, Marcel C., ed. <i>La 'Celestina'</i> (adapted for Intermediate Students). Lincolnwood, Illinois: National Textbook Co., 1987. 48 pp., illus. (E. Martí-López)	11:i	50-52
BLANCO GIL, José, director. <i>A Celestina</i> (El Chamizal, El Paso, Texas), March 1985 (L. Fothergill-Payne)	9:i	63-64
_____, see MADRIGAL		
BRAKEHAGE, Pamela S. <i>The Theology of 'La lozana andaluza'</i> . Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1986. 77 pp. (R. E. Surtz)	11:i	53
BUCH, René, adapt. and director. <i>La Celestina</i> (Berkeley, California), November 1977. (Adrienne S. Mandel)	2:i	31-33
_____. (El Chamizal, El Paso, Texas), March 1980. (Everett W. Hesse)	4:ii	39-40
CANTALAPIEDRA, Fernando. <i>Lectura semiótico-formal de 'La Celestina'</i> . Kassel: Reichenberger, 1986. Problema semiotica, 8. 229 pp. (James F. Burke)	11:ii	37-39
CLIFFORD, John (adapt.), <i>Celestina on Radio Three</i> (D. Hook)	16:i	83-84
COBOS, Fernando (director), " <i>La Celestina: Teatro Estable</i> , Granada (D. S. Severin)	16:i	85-86
CORFIS, Ivy A., and J. T. SNOW, Fernando de Rojas and <i>Celestina: Approaching the Fifth Centenary</i> , Madison: HSMS, 1993 (George D. Greenia)	17:ii	151-158
CUSTODIO, Alvaro, adapt. and director. <i>La Celestina</i> (Los Angeles, California), October 1978. (A. S. Mandel)	2:ii	37-38
DAMIANI, Bruno, ed. <i>La pícaro Justina</i> . Potomac, Maryland: Studia Humanitatis, 1982. 498 pp. (Alan Soons)	8:i	55-58
DELAY, Florence (adaptation), ver RITZENHOFF		
DIAZ-SOLÍS, Ramón. <i>Tarde en España</i> . Bogotá: Tercer Mundo,		

1980. 194 pp. (Eric W. Naylor) 6:i 39-40
- DILLE, Glen F., ed. *La comedia llamada 'Serafina'*. Carbondale and Edwardsville: U. of Southern Illinois P., 1979. xxvii + 114 pp. (J.T. Snow) 3:i 39-41
- _____. (John Lihani) 4:ii 35-37
- FACIO, Angel, adapt. and director. *Celestina* (Madrid), October 1984. (Esperanza Gurza) 9:i 56-62
- _____. (Washington, D.C.), March 1982 (M. S. de Cruz Saenz) 6:ii 35-37
- FERRERAS SAVOYE, J. *La Célestine ou la crise de la société patriarcale*. Paris: Ed. Hispano-Americanas, 1977. 224 pp. (Alan Deyermond) 4:ii 31-34
- FETTES, Christopher, director. *Celestina* (London), November 1984. (David Hook; John London; Clare Ludden, Melanie Strickland, Amanda Taylor) 9:i 51-55
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *Seneca and 'Celestina'* Cambridge: Univ. Press: 1988. xvii + 172p. (J. R. Rank) 14:i 57-62
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham: Duke UP. 1993. (Nancy Marino) 18:i 80-82
- GURZA, Esperanza. *Lectura existencialista de 'La Celestina'*. BRH - Estudios y Ensayos, 257, Madrid: Gredos, 1977. 351 pp. (D.W. McPheeters) 12:i 61-64
- _____. (Ciriaco Morón Arroyo) 2:ii 39-47
- HAFLER, Max, Nick PHILIPPOU, adapt. 'Celestina' (Londres, 1993) (D. S. Severin) 18:i 79-80
- HATHAWAY, R. L., ed. *P.M. Ximénez de Urrea. Penitencia de amor (Burgos, 1514)*. Exeter Hispanic Texts, 49, Exeter, U.K.: U. of Exeter P, 1990. xxxv + 75p. (J.T. Snow) 15:ii 71-73
- Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, ed. John S. Miletich. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986.

- | | | |
|---|---------------|-------------|
| 324 pp. (Joseph J. Gwara) | 11:i
11:ii | 41-44
36 |
| HONIG, Edwin (libretto). <i>Calisto and Melíbea</i> . Providence, Rhode Island: Hellcoal Press, 1972. 57 pp. (J.T. Snow) | 3:ii | 32-40 |
| HOWARD, Pamela (director), <i>The Workshop Celestina</i> Almeida Theatre, London 1990 (J. T. Snow, R. Potter, D. S. Severin) | 14:i | 63-84 |
| KISH, K. V., and U. RITZENHOFF, <i>Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung (Augsburg 1520; 1534)</i> , Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1984. xi + 123 p., 1 col. pl. and facs. (Dietrich Briesemeister) | 13:ii | 74-75 |
| LACARRA, María Eugenia, <i>Cómo leer 'La Celestina'</i> . Guías de lectura Júcar. Madrid: Ediciones Júcar, 1990. (Eloísa Palafox) | 18:i | 83-86 |
| LANGBEHN, Regula Rohland de. Estudio preliminar, notas y vocabulario. ' <i>Celestina</i> ' por Fernando de Rojas. Clásicos Huemul, 41. Buenos Aires: Abril, 1984. 309 pp. (J. T. Snow) | 9:i | 49-50 |
| LAVILLE, Pierre, adapt. <i>La Célestine</i> (Vaison-la-Romaine), July 1981. (Jacques Joset) | 5:ii | 54 |
| LÓPEZ MORALES, H., ed., introd. y notas. <i>La Celestina</i> . Madrid: Cupsa Ed., 1976. 254p. (J. F. Schneider) | 1:i | 21-22 |
| MADRIGAL, J. A. (interview). With José Blanco Gil, Dir. of <i>A Celestina</i> (in Portuguese at El Chamizal, El Paso, Texas), March 1985 | 9:ii | 95-101 |
| MANTERO, Manuel. <i>Ya quiere amanecer y la plenitud del amor</i> . Col. Dulcinea, 3. Madrid, 1975. (Cecilia C. Lee) | 1:ii | 29-32 |
| MARCIALES, Miguel, ed. <i>Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melíbea</i> . Al cuidado de B. Dutton y J.T. Snow. Illinois Medieval Monographs, I. Urbana: U. of Illinois P., 1985. 2 vols. I: Introducción (xxii + 372 pp); II: Edición crítica (x + 306 pp). illus. (Ivy A. Corfis) | 10:ii | 43-48 |
| MARTÍNEZ MILLER, Orlando. <i>La ética judía y 'La Celestina'</i> | | |

- como alegoría*. Miami: Universal, 1978. 280 pp.
 (K. Whinnom) 3:ii 25-26
- McPHEETERS, D. W. *Estudios humanísticos sobre la 'Celestina'*.
 Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1985.
 107 pp. (Charlotte Stern) 10:ii 49-50
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. de (director del curso), "Revisión
 de *La Celestina'* (J. T. Snow) 15:ii 75-80
- MILETICH, J. S., see *Hispanic Studies*
- MORÓN ARROYO, Ciriaco. *Sentido y forma de 'La Celestina'*,
 2nd ed. Madrid: Cátedra, 1984. 134 pp. (Ivy A.
 Corfis) 9:i 47-48
- PICASSO, Pablo, see VOGELSANG
- PHILIPPOU, Nick, see HAFLER
- PRIETO DE LA IGLESIA, M. R., see SÁNCHEZ-SÁNCHEZ SERRANO
- RASTELL, John (ascribed). *Calisto and Melibea* (recording).
 Dir. John Barton for the BBC, 1970. (J.T. Snow) 6:ii 31-33
- REICHENBERGER, Kurt & Roswitha, *Das Spanische Drama
 im Goldenen Zeitalter-Ein bibliographisches
 Handbuch*, Kassel: Ed. Reichenberger, 1989.
 319 pp. [Teatro del Siglo de Oro: Bibliografías
 y catálogos, 2] (J.T. Snow) 13:ii 79-80
- RITZENHOFF, U. (translator), *La Célestine*; adap. Florence
 Delay; dir. Antoine Vitez, Avignon 1989 (rev. by
 Bernd SUCHER) 13:ii 76-78
- _____, see KISH
- ROMERO, Federico, adapt. *Calisto y Melibea. Tragicomedia en
 verso, en tres actos, basada en la clásica obra de
 Rojas*. Madrid: Herederos de Federico Romero,
 1983. (Mario Santana) 11:i 47-50
- ROSEN, Jerome (composer) and Edwin Honig (libretto).
Calisto y Melibea. Opera. The University of
 California at Davis. World première, May 31,
 1979. (Reed Anderson) 3:ii 27:30
- RUSSELL, Peter E. *Temas de 'La Celestina' y otros estudios*,

- del 'Cid' al 'Quijote'. Barcelona: Ariel, 1978.
508 pp. (J. R. Rank) 4:i 35-44
- SABIDO, Miguel, adapt. and director. *Celestina* (film).
Columbia Pictures, distributor, 1979.
(Mary-Anne Vetterling) 4:ii 40
- SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio, and María Remedios PRIETO
DE LA IGLESIA, *Fernando de Rojas y 'La Celestina.'*
Barcelona: Teide, 1991. vi + 170p. (S. D. Kirby) 19:i-ii 105-107
- SENIOR, Edward, and Wendell PHILLIPS, adapt. *La Celestina*
(San Francisco, California), December 1979.
(Grisela Dardon-Tadlock) 4:ii 38-39
- SEVERIN, Dorothy S., ed. *Fernando de Rojas. Celestina.*
Edited, with introduction and notes, with translation
of James Mabbe (1631). Hispanic Classics-Medieval,
Warminster: Aris & Phillips, 1987. xx + 409 pp.
(J. R. Rank) 12:i 59-61
- _____, *Fernando de Rojas. La 'Celestina.'* Notes in Collabo-
ration with M. Cabello. Madrid: Cátedra, 1987.
353 pp. illus. (S. D. Kirby) 13:i 63-64
- _____, Female Empowerment and Witchcraft in 'Celestina'.
Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar
1, London: Dept. Of Hispanic Studies-Queen Mary
& Westfield College, 1995. Paper, 58 pp.
(Manuel da Costa Fontes) 19:i-ii 93-104
- _____, *Tragicomedy and Novelistic Discourse in 'Celestina.'*
Cambridge: Cambridge UP, 1989. 145 pp. (Edward
H. Friedman) 13:ii 71-73
- STAMM, James R., *La estructura de la 'Celestina': una lectura
analítica.* Salamanca: U. de Salamanca, 1988. 214 pp.
(Kathleen V. Kish) 14:ii 97-100
- STEIN LOU, "Salsa Celestina" (Theater, London, Watford
Palace) (J. Whetnall) 17:i 135-138
- STOCKER, Margarita, 'La Celestina' (Los Angeles, Teatro
Bilingüe) (A. M. Afzali) 16:ii 105-110
- SNOW, Joseph T. *'Celestina' by Fernando de Rojas: An
Annotated Bibliography of World Interest,
1930-1985.* Madison, Wisconsin: HSMS, 1985.

- iii + 123 pp. illus. (Geoffrey West) 11:i 45-46
- _____, see CORFIS
- SUCHER, C. Bernd, see RITZENHOFF
- VITEZ, Antoine (director), see RITZENHOFF
- VOGELSANG, Fritz, trad. , *Fernando de Rojas/Pablo Picasso. La Celestina oder Tragikömodie von Calisto und Melibea*. Traducido del castellano y provisto de un epílogo por Fritz Vögelsang. Con 66 grabados y calcografías de Pablo Picasso. Frankfurt del Meno: Insel, 1989, 438 pp. (Gustav Siebenmann) 15:ii 67-70
- WHINNOM, KEITH, *Medieval and Renaissance Spanish Literature*. Selected essays. Edited by Alan Deyermond, W.F. Hunter & J. T. Snow. Exeter: U. of Exeter P. (with the *Journal of Hispanic Philology*), 1994. xli + 228 pp. (Juan Carlos Conde López) 18:ii 155-161
- XIMENEZ DE URREA, P. M., see HATHAWAY

III. ICONOGRAPHIC INDEX

Celestina Editions

- 1499 ¿Burgos?, Fadrique de Basilea: 1:ii, 9; 2:i, 33, 47; 2:ii, 29, 47, 64; 3:i, 44; 3:ii, 2 (fig.), 15, 30 (figs.); 4:i, 15 (figs.), 45; 4:ii, 16 (fig.), 37 (figs.); 5:i, 4 (figs.); 5:ii, 15, 28 (figs.), 38 (figs.), 47 (figs.); 6:i, 40 (figs.); 7:i, 16, 27; 8:ii, 26; 9:i, 2 (figs.), 10:i, 69 (figs.); 16:ii, 62, 130; 18:ii, 125 (plates 1-8), 126 (plate 1), 127 (plate 1); 19:i-ii, 8, 9, 11, 13, 17, 19, 21
- 1500 Toledo, Pedro Hagembach: 1:ii, 14 (Title); 4:ii, 58 (figs.); 6:i, 29; 9:i, 69 (fig.); 9:ii, 4; 11:i, 46 (Title); 18:ii, 126 (plate 2)
- 1501 Seville, Estanislao Polono: 9:ii, 4 (Title), 5 (Colophon); 18:ii, 126 (plate 3)
- 1502 (?) Seville, J. Cromberger: 10:ii, 50 (Title)
- 1507 Zaragoza, J. Coci: 9:ii, 6 (remaining first and final pages)
- 1510 Toledo, Sucesores de Hagembach: 9:ii, 7 (Title); 18:ii, 124 (plate 1)

- 1511 Seville, J. Cromberger [1502?]: 9:ii, 8 (Title); 17:ii, 126; 18:ii, 124 (plate 2), 127 (plates 4-5), 128 (plates 1-2)
- 1513-15 Seville, J. Cromberger [1502?]: 9:ii, 8 (Title)
- 1514 Valencia, J. Joffre: 4:ii, 6, 25; 5:i, 29; 6:i, 14; 7:ii, 16, 24, 28; 8:ii, 10, 24; 9:i, 10 (Colophon); 9:ii, 9 (Title and last page); 10:i, 17; 11:i, 8; 13:2, 38; 16:i, 33, 98; 17:ii, 26, 28, 78, 104, 173; 18:ii, 124 (plates 3-4), 125 (plate 9), 127 (plates 2-3), 128 (plates 3-4)
- 1515-16 Rome, M. Silber [Sevilla, 1502]: 12:i, 32 (final 2 pages)
- 1518 Valencia, J. Joffre: 8:ii, 2 (fig. of Rojas?); 11:i, 40 (same fig.)
- 1518-20 Seville, J. Cromberger [1502?]: 1:ii, 38; 6:ii, 9, 14 (Title), 24; 7:i, 25 (figs.); 8:ii, 14; 9:ii, 10 (Title); 11:ii, 59 (Title detail); 16:i, 20; 20: i-ii, 198
- 1523 Seville, Cromberger: 5:i, 46 (Title)
- 1525 Barcelona, C. Amorés: 7:i, 41 (fig.); 9:ii, 79; 9:2, 108; 13:i, 42, 105 (detail); 13:ii, 2 (Title)
- 1525 Seville, J. y J. Cromberger: 19:i-ii, 49
- 1526 Toledo, R. de Petras: 3:ii, 41; 8:i, 63 (Title); 9:ii, 11 (Title and Colophon)
- 1530 (?) Medina del Campo, 5:ii, 64; 9:ii, 11 (Title and Colophon), 80 (figs.); 17:i, 16 (Title)
- 1534 Venice, E. da Sabio: 9:ii, 20 (Title); 16:ii, 104 (Frontispiece)
- 1535 Venice, P. de Nicolini da Sabio: 12:i, 34 (Title and 3 illus.); 12:ii, 32, 54, 60, 104; 17:i, 75 (title page)
- 1535 Seville, J. Cromberger: 18:i, 33 (Celestina), 34 (Title page), 50 (Elicia), 69 (Sempronio), 74, 91 (Calisto, Melibea); 92; 18:ii, 73 (Elicia), 74 (Title page); 19:i-ii, 92
- 1538 Toledo, Juan de Ayala: 3:i, 41 (Title), 42; 6:i, 21; 7:i, 38 (Title)
- 1539 Antwerp, G. du Mont: 9:ii, 24 (Title)
- 1543 Salamanca, ?: 18:ii, 126 (plate 4), 128 (plates 5-6)
- 1545 Antwerp, M. Nucio: 9:ii, 101 (Colophon)
- 1550 Antwerp, H. de Laet: 9:ii, 26 (Title and Colophon)

- 1553 Venice, G. Giolito de Ferrari: 9:ii, 20 (Title)
- 1569 Alcalá, J. de Villanueva: 5:ii, 18 (Title); 9:ii, 13 (Title); 11:ii, 28 (Title); 12:ii, 3 (3 drawings)
- 1575 Valencia, J. Navarro: 3:i, 32; 7:i, 37
- 1575 Alcalá, J. Lequerica: 12:i, 33 (Title and Colophon)
- 1599 Antwerp, Plantiniana: 8:i, 41 (Title); 9:ii, 25 (Title)
- 1607 Zaragoza, C. Labayen: 9:ii, 12 (2 pages), 15 (Title and 'Licencia')
- 1622 Milan, I. B. Bidelo: 9:ii, 22 (Title)
- 1632 Madrid, Viuda de A. Martín: 9:ii, 16 (Title)
- 1633 Rouen, C. Osmont [bilingual, Fr.-Sp.]: 9:ii, 23 (Title)
- 1822 Madrid, León Amarita: 6:i, 8 (Title); 9:ii, 34 (Title)
- 1840 Barcelona, T. Gorchs: 4:i, 16, 30, 34; 8:ii, 40; 10:ii, 22
- 1841 Barcelona, T. Gorchs: 17:i, 85
- 1883 Barcelona, Bib. Amena e Instructiva, 10:i, 12, 18, 22, 42, 68 [erroneously labeled '1888']; 11:i, 12; 12:i, 68; 17:1, 29 (Escobar, illustrator)
- 1886 Barcelona, D. Cortezo: 9:i, 32 (Title)
- 1946 Valencia, Castalia: 6:ii, 46; 7:ii, 10, 34; 8:ii, 53; 9:i, 9, 22, 31, 38, 42, 70, 77 [label in error '1948']; 10:i, 21; 12:i, 44; 13:i, 62, 70; 13:ii, 52; 16:ii, 76; 17:i, 66 (José Segrelles, illustrator)
- 1947 México, Leyenda: 4:ii, 26; 5:i, 22; 6:i, 37 (Miguel Prieto, illustrator)
- 1948 Barcelona, Argos: 6:i, 33 (M. Humbert, illustrator)
- 1961 Barcelona, Maucci: 14:ii, 104; 20: i-ii, 20, 74 (Chico Prats, illustrator)
- 1963 Buenos Aires, Colihue: 16:ii, 32 (M. Prieto, illustrator)
- 1967 Barcelona, Juventud: 8:i, 46; 10:i, 15; 10:ii, 28, 30, 40 (J. Azpelicueta, illustrator)
- 1968 Barcelona, Marte: 8:i, 25, 58 (F. Ezquerro, illustrator)
- 1969 Buenos Aires, Huemul: 14:ii, 120 (Miguel Waray, illustrator)

- 1970 Madrid, Aguilar [ed. for children]: 8:i, 28 (A. Jiménez-Landi Martínez, illustrator)
- 1974 Madrid, Alfaguara: 8:i, 54 (Lorenzo Gofü, illustrator)
- 1985 Madrid, Alhambra: 17:1, 31 (Antonio Tello, illustrator)
- 1986 Madrid, Anaya: 13:ii, 28, 73, 80 (Javier Serrano Pérez, illustrator)
- 1986 Madrid, Alba: 20: i-ii, 88 (anon.)
- 1987 Lincolnwood, Illinois, National Textbook Company [adapted for schools]:11:i, 52, 65 (G. Armstrong, illustrator)
- 1988 Barcelona, Lumen: 18:ii, 162; 19:i-ii, 69; 20: i-ii, 173, 178 (Bartolomé Liarte, illustrator)
- 1989 Paris, Actes Sud: 13:ii, 90, 98 (Yannis Kokkos, illustrator)
- 1989 Kassel, Reichenberger: 14:ii, 40 (Klaus & Theo Reichenberger, illustrators)
- 1990 London, unpublished: 14:i, 16, 40, 56, 72, 82 (Pamela Howard, illustrator)
- 1991 Madrid, EDAF: 15:ii, 74 (cover)
- 1994 Salamanca, Univ./Santillana: 19:i-ii, 70 (Luis Jover, illustrator)

Celestina Imitations

- 1530? Zaragoza? Jaime de Huete's *Comedia Tesorina*: 11:ii, 34; 12:ii, 63 (Title)
- 1530? Zaragoza? Jaime de Huete's *Comedia Vidriana*: 11:ii, 35; 12:ii, 50 (Title)
- 1536 Salamanca: P. de Castro: Feliciano de Silva's *Segunda comedia de Celestina*: 12:ii, 4 (printed upside down!); 15:2, 52
- 1539 Toledo: H. de Santa Catalina: Gaspar Gómez de Toledo's *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina*: 11:ii, 20 (Title illustration)
- 1542 Salamanca? Juan de Junta? Sancho de Muñón's *Tragedia de Lisandro y Roselia* (y cuarta Celestina): 2:ii, 27 (Title)

- 1547 Medina del Campo: P. de Castro: Sebastián Fernández' *Tragedia Policiana*: 9:ii, 60, 64 (Title); 12:i, 50
- 1554 Toledo: J. Ferrer: A. de Villegas Selvago's *Comedia Selvagia*: 9:ii, 102 (Title)

Celestina Translations

English: J. M. Cohen, translator

- 1966 New York, NYU Press/London, U. London P., Ltd.: 20:i-ii, 55 (anon.)
- 1973 London, Folio Society: 20:i-ii, 19, 56 (Dodie Masterman, illustrator)

Italian: Alfonso Ordóñez, translator

- 1506 Rome, E. Silber: 9:ii, 17 (Title and Colophon)
- 1515 Milan, V. Minuziano: 9:ii, 17 (Title and Colophon)
- 1519 Venice, C. Arrivabene: 9:ii, 18 (Title and Colophon); 10:ii, 57 (figs.)
- 1525 Venice, F. Caron: 9:ii, 19 (Title)
- 1531 Venice, M. Sessa? 9:ii, 19 (Title)
- 1531 Venice, A. Bindoni and M. Pasini: 9:ii, 19 (Title)
- 1543 Venice, B. de Bendoni: 9:ii, 19 (Title)

French: translator anonymous

- 1527 Paris, Galliot duPre: 13:i, 30, 48, 58; 15:i, 74; 18:ii, 177

French: Jacques de Lvardin, translator

- 1598 Rouen, Theodore Reinsart: 20: i-ii,

German: Christoph Wirsung, translator

- 1520 Augsburg, S. Grimm and M. Wirsung: and
- 1534 Augsburg, H. Stayner: 1:i, 10, 18, 45; 1:ii, 6, 20, 28, 32, 33; 2:i, 6, 11, 12, 23, 30; 2:ii, 9, 11, 12, 48 (two); 3:i, 10, 38; 3:ii, 6, 18, 24, 26, 40; 4:i, 8, 44, 49; 4:ii, 8, 17, 18, 21; 8:ii, 22, 54; 9:ii, 28 (Title 1520), 29 (Title 1534) (Hans Weiditz, illustrator)

Hungarian: Sandor Karolyi, translator

1979 Budapest, Ed. Europa: 16:i, 82; 18:ii, 150 (Feledy Gyula, illustrator)

Japanese: Hajime Okamura, translator

1990 14:ii, 91, 92 (portada y cubierta); 17:ii, 8

Netherlandish: Anonymous translator

1550 Antwerp, Han de Laet: 17:ii 158

Russian: N. Farfel, translator

1959 Moscow, Gozlitizdat: 19:i-ii, 102

Other Celestina depictions

1310? Anon. (Chinese woodcut), 20: i-ii, 128

1530? Pliegos sueltos, 15:ii, 47, 51

1682? T. Pedró (?), 18:ii, 132

1903 Picasso, 18:ii, 141 (figure 1)

1904 Picasso, 15:ii, 5, 8, 11, 17

1943 Julio Prieto, 17:i, 82

1953 Vlady, 16:i, 105, 106; 17:i, 86

1991 J. R. Casanova, J. G. Caicedo, 20: i-ii, 73, 74

1995 Alfredo, 19:i-ii, 145 (*El País*, 10-IX-95)

CELESTINESCA 20.1-2 (1996)

Robert L. Hathaway
P.O. Box 123
Hamilton, New York 13346-0123

CELESTINESQUE LIBRARY FOR SALE: US\$425.00

Ayllón, Cándido. *La visión pesimista de La Celestina*. México: Ediciones de Andrea, 1965. Paper.

Bataillon, Marcel. *La Célestine selon Fernando de Rojas*. Paris: Didier, 1961. Paper.

Berndt, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna en La Celestina*. Madrid: Gredos, 1963. Bound in *holandesa*.

Castro, Américo. *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*. Madrid: Revista de Occidente, 1965. Paper.

Celestinesca. Paper. (Complete.)

Clarke, Dorothy Clotelle. *Allegory, Decalogue, and Deadly Sins in La Celestina*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1968. Paper.

Corfis, Ivy A., and Joseph T. Snow, eds. *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. Hardbound.

Deyermond, A[lan] D., ed. *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*. London: Tamesis Books, 1976. Paper. (Contains Stephen Reckert's "La textura verbal de *La Celestina*.")

Folio. *Papers on Foreign Languages and Literatures* 10 (1977). Paper. (Contains Stephen Gilman's "The Problem of the Spanish Renaissance" and Michael J. Ruggerio's "The Religious Message of *La Celestina*.")

- Fothergill-Payne, Louise. *Seneca and Celestina*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Hardbound.
- Fraker, Charles F. *Celestina: Genre and Rhetoric*. London: Tamesis Books, 1990. Paper, 2 cc.
- Gilman, Stephen. *The Art of La Celestina*. Madison: U of Wisconsin P, 1956. Hardbound.
- . *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of La Celestina*. Princeton: Princeton University Press, 1972. Hardbound.
- Hartunian, Diane. *La Celestina: A Feminist Reading of the carpe diem Theme*. Potomac: Scripta Humanistica, 1992. Hardbound.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962. Bound in *holandesa*.
- . *Two Spanish Masterpieces. The Book of Good Love and The Celestina*. Urbana: University of Illinois Press, 1961. Hardbound.
- Maravall, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. 3^a ed. rev. Madrid: Gredos, 1972. Paper.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona: Anthropos, 1993. Plasticized paper.
- Martin, June Hall. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*. London: Tamesis Books, 1972. Paper.
- Pinto Crespo, Virgilio. *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*. Prólogo de Joaquín Pérez Villanueva. Madrid: Taurus, 1983. Plasticized paper.
- Severin, Dorothy Sherman. *Memory in «La Celestina»*. London: Tamesis Books, 1970. Paper.
- . *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Hardbound.
- Surtz, Ronald E., and Nora Weinerth, eds. *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain. Studies in Honor of Stephen Gilman*. Newark DE: Juan de la Cuesta, 1983. Hardbound. (Contains Dorothy Sherman Severin's "Calisto and Orphic Music.")

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 documents in either 3 1/2" or 5 1/4" diskettes, written in WORDPERFECT 6.0 (or lower) for DOS (IBM), and with the font set to "Courier 10". No other formatting is necessary. A new hard copy must accompany the diskette. Please make sure that complete address and a telephone number are part of the work submitted.

Book Review Policy. *Celestinesca* does review studies relevant to the stated aims of the journal. The Editor will assign for review books, adaptations, translations, and other noteworthy materials. Should a reader wish to review a specific item, prior approval must be obtained from the Editor.

All queries, manuscripts, and other submissions should be sent to:
Editor, *Celestinesca*, Dept. of Romance & Classical Languages, Michigan State University, East Lansing MI 48824-1112 (USA). FAX: (517) 432-3844.
E-mail: snow@pilot.msu.edu

Celestinesca

ISSN 0147-3085

VOL 20.1-2

CONTENIDO

1996

ARTICULOS Y NOTAS

- J. T. Snow**, *Celestinesca: Twenty Years* 1-2
- J. L. Canet Vallés**, Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar 3-19
- Denis Drysdall**, Allusions to the *Celestina* in Works Written or Published in France up to 1644 21-36
- Mercedes Alcalá Galán**, Voluntad de poder en *Celestina* 37-55
- Ricardo Castells**, Burton's *The Anatomy of Melancholy: A Seventeenth-Century View of Celestina* 57-73
- M^a Concepción Bados-Ciria**, *Celestina* y el lenguaje del cuerpo 75-88
- Luis Mariano Esteban**, Las dos ediciones de la *Tragedia Policiano* y la actuación de Luis Hurtado de Toledo 89-102
- Linde Brocato**, Cutting Commentary: *Celestina*, Spectacular Discourse, and the Treacherous Gloss 103-128
- Vicenta Blay Manzanera**, Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditäs en *Celestina* 129-154
- José Manuel Fradejas Rueda**, El 'boezuelo', el 'buey de caza' y el 'cabestrillo' "privado" 155-170
- Hensley C. Woodbridge**, A Note on Derivatives of *Celestina* 171-173
- Itziar Mitxelena**, Algunas observaciones acerca del comienzo de «La Celestina» 175-178

BIBLIOGRAFIA

- Joseph T. Snow y Randal Garza**, 'Celestina' de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (vigésimo suplemento) 179-198
- Joseph T. Snow y Randal Garza**, Index 1-20 (1977-1996) 199-236

ILUSTRACIONES 19, 20, 55, 56, 73, 74, 88, 128, 163-168, 173, 174, 178, 198