

GOZO ME TOMA EN VERTE FABLAR: EL APETITO AUDITIVO DE LOS PERSONAJES CELESTINESCOS

GUSTAVO ILLADES
Universidad de Guerrero

Medio siglo después de haber sido publicada *La Celestina*, Alfonso de Villegas Selvago intenta imitarla como tantos otros lectores entusiastas. Autor mediano, Selvago destaca la dificultad de la empresa cuando encomia el arte oral de la *Tragicomedia*, arte que nosotros, lectores silenciosos y afónicos, percibimos como retórica de la escritura. La obra de Rojas, afirma Selvago, “da gusto al apetito auditivo con el estilo de sus razones” (Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, 317 n.).¹

Nada impide considerar que en comentarios como éste, hecho a vuela pluma y con aspecto de fórmula, asoma un modo de vida, una forma de cultura. Dar “gusto al apetito auditivo”, al paladar del oído, supone la previa existencia de una sensibilidad, de una aptitud, de una apetencia públicas. Sólo a una sociedad de oyentes ávidos pudo dar gusto o sabroso

alimento una obra que era sentida —de ahí quizá su celebridad— como un conjunto de exquisitas hablas. Sólo un oído social refinado era capaz de degustar el *estilo* de las *razones* celestinescas. Algo así comunica, de modo oblicuo, el elogio de Selvago.

La obra de Rojas y algunos textos del siglo XVI confirman una y otra vez la existencia, más aún, la importancia de lo que podríamos llamar ‘poética de la audición’. Es bien sabido que *La Celestina* contiene numerosos —diría excesivos— indicios de oralidad. Estos indicios ciertamente comprueban que la obra fue escrita para leerse en voz alta y también que sus personajes, en diálogo incesante, son locutores, son sólo voz. Pero si aguzamos el oído percibimos algo más y es esto: que los personajes se comunican entre sí de dos maneras simultáneas, diciendo y escuchando sus discursos a la vez que comentando cómo los escuchan. Y es en esos comentarios, en la ‘poética de la audición’, donde la comunicación² adquiere su mayor fuerza y sentido.

¹ Stephen Gilman, de quien tomo la cita, utiliza la edición madrileña de 1873 de *La Selvagia*. Gilman asocia el comentario de Villegas Selvago a los de Marshall McLuhan (*The Gutenberg Galaxy*, Toronto, 1962) relativos a la tradición oral de las universidades, tradición particularmente atenta al matiz preciso de las palabras. McLuhan a su vez cita con profusión las observaciones de Istvan Hajnal (*L'Enseignement de l'écriture aux universités médiévales*, Budapest, 1959).

² No me ha sido posible consultar el estudio de Marie Claire Zimmermann sobre el placer de decir en *La Celestina*. Dicho estudio se encuentra en las *Actes du Colloque International sur La Célestine*, publicadas por

Desde el primer diálogo los personajes valoran el discurso ajeno, no por su contenido, sino por su expresión y, más todavía, por el hecho de escucharlo:

CAL. —¡O bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra havéys oýdo! (Rojas, *Comedia o Tragicomedia*, 212)³

Más adelante, en *aparte*, uno de los criados de Calisto convierte al virtual auditorio en testigo de prueba de los deslices verbales del amo:

SEM. —(*Aparte.*) [...] ¿Oýstes qué blasfemia? [...] (LC, 222)

Llevando el criado a Celestina a casa de Calisto, dice un refrán alusivo a la inquisición auditiva:

SEM. —Callemos, que a la puerta estamos y, como dizen, las paredes han oýdos. (LC, 238)

Dentro de la casa el criado Pármene previene a Calisto:

Óyeme, y el afecto no te ensorde [...]. De verte o de oýrte descender por la escalera parlan lo que éstos [Celestina y Sempronio] fingidamente han dicho, en cuyas falsas palabras pones el fin de tu deseo. (LC, 249)

Fuera de la casa Sempronio advierte en *aparte*:

SEM. (*Aparte. Afuera*) —Celestina, ruynmente suena lo que Pármene dize.
CEL. (*Aparte. Afuera*) —Calla [...]. (LC, 250)

Ciertamente la ruindad, la perversión moral, acontece en el tono de las palabras, existe porque *suenan*. A la vez el *afecto*, la pasión amorosa de Calisto, lo ensordece, lo aísla de la realidad porque no percibe los sonidos de ésta.

Con la escritura de Rojas la fuerza de las palabras se incrementa. En el *Quarto Auto* sus efectos en el oyente son tales que no sabemos si obedecen a la persuasión retórica o si responden a la enajenación de la voluntad por modo mágico. Por lo pronto Calisto, víctima del amor y de su propia ineptitud discursiva, requiere de la alcahueta, de un habla que se adueñe de Melibea y se la entregue a él, rendida, enamorada de oídas:

PÁR. —Porque a quien dizes el secreto das tu libertad.

CAL. —¡Algo dize el necio! Pero quiero que sepas que, quando ay mucha distancia del que ruega al rogado [...] como entre esta mi señora y mí, es necessario intercessor o medianero que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oýdos de aquélla a quien yo segunda vez hablar tengo por imposible. (LC, 273)

Siendo reprobable como era para el código moral de la época, la estrategia de Calisto parece responder a un fenómeno colectivo que él padece ahora en carne propia: enamorarse por las palabras. Escuchemos la llana casuística del criado:

PÁR.—Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada, causa de la ver y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena [...]. (LC, 274)

Me pregunto si en la España de entonces enamorarse a causa del habla era lo mismo que enamorarse del habla, si acaso el amor era más que otras cosas una conmoción auditiva.

Françoise Maurizi en *Travaux et documents*, no. 2, Université de Caen, 1995.

³ En las subsiguientes referencias sólo indico las páginas y abrevio así el título de la obra: LC. Cito por la edición de Russell.

Al menos resulta evidente la mutua implicación entre erotismo y lenguaje que observa M. K. Read ("Fernando de Rojas's Vision", 165-166): en efecto, cuando Calisto habla a Melibea de "la noble conversación de tus delicados miembros" identifica caricias con diálogo. Para Melibea la palabra es miembro que amenaza su virginidad: "el intento de tus palabras, Calistó, ha seydo [como] de ingenio de tal hombre como tú haver de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo". La joven, incluso, es penetrada por la voz: "¡con qué palabras me entravas!". Y observa ella en la lengua el más peligroso de los órganos: "No quieras poner mi fama en la balanza de las lenguas maldizientes". En particular el nombre *Calisto*, que en griego significa 'hermosísimo', posee un aura erótica.

En el *Quarto Auto* las maneras de decir y de escuchar trascienden la relación unívoca ante los signos verbales y las cosas, enajenan los atributos de los personajes y dictan el destino de sus vidas. Dicho Auto presenta, como se recordará, el primer encuentro entre Celestina y Melibea.

Observemos el aspecto mágico del discurso de la alcahueta a través del análisis de D. J. Gifford ("Magical Patter", 30-37). El objeto de los conjuros es adormecer la conciencia para que así, al dominar el elemento intuitivo, el "mensaje" se transmita sin que el oyente le oponga el obstáculo de sus razonamientos. Esta técnica es similar a la de la hipnosis y a la del mantra hindú. La cadencia y el tono de las palabras han de generar receptividad en el sujeto, no a cosas particulares, sino a ritmos e imágenes. La parte central del conjuro consiste en series de palabras sin sentido —*anola sinola agila*, por ejemplo—, pero palabras expresadas mediante una fonética particular. Próximos a jaculatorias y a ensalmos, los con-

juros medievales requieren de repeticiones de sonidos —aliteraciones ocultas, rimas, anáforas—, ya para "sanar" al enfermo, ya para "apoderarse" de su voluntad por la vía de aleargar su conciencia.

Celestina parece elegir a conciencia palabras que puedan adormecer a Melibea, cuando ella —la alcahueta— amplifica el tópico de la vejez cansada:

CEL.— [...] Pero ¿quién te podría contar, señora, sus daños, sus inconvenientes, sus fatigas, sus cuidados, sus enfermedades [...] aquel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera y fresca color, aquel poco oír, aquel debilitado ver [...] aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerza [...] aquel espacioso comer? (LC, 307)

La sucesión de sibilantes, /s/, de consonantes velares, /k/, y la secuencia, *-er*, son de gran eficacia si les atribuimos intenciones hipnóticas.

El segundo recurso de los conjuros —sigo todavía a Gifford— consiste en el empleo súbito de nombres propios, los cuales, usados de ese modo, adquieren poder mágico. Cuando Celestina pronuncia el nombre *Calisto*, Melibea enfurece, pero cuando en el segundo encuentro de las mujeres la alcahueta vuelve a ensayar el conjuro, tres veces repite *Calisto* y luego, deliberadamente, retarda el volver a pronunciarlo para, así, llevar al límite la desesperación de Melibea:

CEL. —No desconfíe, señora, tu noble juventud de salud; que quando el alto Dios da la llaga, tras ella embía el remedio. Mayormente que sé yo al mundo nascida una flor que de todo esto te delibre.

MEL. —¿Cómo se llama?

CEL. —No te lo oso dezir.

MEL. —Di, no temas.

CEL. —¡Calisto!... (LC, 436)

Melibeia pierde el sentido. Al volver en sí reconoce su rendición: "Quebróse mi honestidad [...] afloxó mi mucha vergüença". Como en las civilizaciones clásicas y en la egipcia, aquí también a la curandera la auxilian los conjuros. En otros casos corresponde a los rezos acompañar las curaciones médicas. Hasta aquí Gifford.

La rendición de Melibeia puede también explicarse de otra manera: como efecto de la persuasión retórica. Desde esta perspectiva todo el *Quarto Auto* corresponde a la *dispositio* o arreglo del discurso persuasivo de Celestina, según lo muestra Erica Morgan ("Rhetorical Technique", 7-18). En la primera etapa, en el *exordium*, la alcahueta hace uso del *pathos*, de la evocación de emociones, para granjearse la simpatía de Melibeia. Con tal propósito elige el tópico de la vejez: "¿quién te podría contar, señora, sus daños, sus inconvenientes, sus fatigas [...]?" El *exordium* de Celestina contiene asimismo un uso extenso del *ethos*, es decir, de la afirmación y prueba del carácter moral del hablante. Ahora el tópico elegido es el de la pobreza virtuosa: "Aquél es rico que está bien con Dios. [...] Yo soy querida por mi persona; el rico por su hazienda" (LC, 308).

Naturalmente astuta, la alcahueta —asevera Morgan— sabe cuándo pasar a la siguiente etapa del *exordium*, la cual compromete el recurso de adular a Melibeia: "¡O angélica ymagen! ¡O perla preciosa, y cómo te lo dizes!" (LC, 311). La adulación continúa hasta que la joven se siente lo suficientemente confiada como para decir a Celestina: "Pide lo que querrás, sea para quien fuere". Sólo entonces la alcahueta se aventura en la segunda etapa del parlamento, en la *narratio* o declaración de hechos, la cual debe ser clara, concisa y bien fundada. La narración de Celestina es oratoria: usa sólo una parte de la verdad y omite todo

aquello que pueda perjudicar su objetivo: "Yo dexo un enfermo a la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida [...] tiene por fe que sanará" (LC, 312). Al no declarar la naturaleza del mal ni la identidad del enfermo, Celestina crea una serie de ambigüedades y falsas analogías que le permiten introducir subrepticamente el tema erótico. Así, las "secretas enfermedades" designan el "secreto dolor" que declara Calisto a Melibeia en el huerto, a la vez que designan un supuesto dolor de muelas del joven. Como puede observarse, la alcahueta se reserva una vía de escape al agregar una segunda intención a su discurso, intención inocua además de altruista. En este punto Celestina pronuncia el nombre *Calisto*. Sobreviene la ira de Melibeia y la flema interesada de la vieja. Una vez que descarga la cólera insultando y amonestando, exige a Celestina que justifique su atrevimiento, esto es, propone un nivel de comunicación más decoroso, que consiste en permitirle la revelación del falso motivo de su visita: "Una oración, señora, que le dixeron que sabías, de Sancta Polonia para el dolor de las muelas" (LC, 317-318).

La siguiente etapa, la *propositio* o asunto del parlamento, puede omitirse si así conviene a la argumentación. En este caso no se hace explícito, pues ya ha sido comunicado bajo la forma ambigua del dolor, sea de muelas, sea erótico. La *confirmatio* y *refutatio* se hallan integradas al discurso de Celestina: "mi limpio motivo me hizo creer que [...] no se había de sospechar mal; que si faltó el debido preámbulo, fue porque la verdad no es necesario abundar de muchas colores" (LC, 318). La alcahueta insiste hasta tal punto en asegurar la limpieza de sus intenciones que Melibeia recobra la confianza: "Tanto afirmas tu ignorancia, que me hazes creerlo que puede ser" (LC, 320). Ahora la vía de escape usada por la vieja se

convierte en excusa de la joven, en argumento de su propia pasión: “en alguna manera es aliviado mi corazón, viendo que es obra pía y santa sanar los passionados y enfermos” (LC, 321).

Morgan también describe la última etapa de la *dispositio*: la *conclusio*. Según Cicerón se puede convencer ejemplificando la virtud de dos formas: comparando al sujeto con los dioses o con hombres célebres por su virtud. Celestina utiliza ambas formas en el retrato que hace de Calisto. A partir de ese momento quien hace el trabajo es Melibea: da oportunidad para que se hable de Calisto e incluso crea un motivo para que Celestina vuelva. El último momento de la persuasión ocurre cuando la alcahueta sutilmente revela el verdadero motivo de su visita: “Porque, aunque fueran [“mis palabras”] las que tú pensavas, en sí no eran malas; que cada día ay hombres penados por mugeres y mugeres por hombres, y esto obra la natura y la natura ordenóla Dios, y Dios no hizo cosa mala” (LC, 325-326). Más allá del alarde retórico, la alcahueta provee a la joven de recursos de justificación potencialmente útiles a quien ha de entregarse en lo sucesivo al amor ilícito.

El análisis de Gifford resulta tan convincente como el de Morgan. A pesar de su apariencia exclusiva, uno puede complementar al otro: el arte oral de Celestina infunde amor en Melibea por modo mágico y, simultáneamente, por medio de la persuasión retórica. Ahora bien, si observamos el diálogo a través del *apetito auditivo* de los personajes, advertimos una segunda corriente de comunicación, una corriente que tiende a subordinar el arte oral de la persuasión retórica y de los conjuros a la satisfacción de dicho *apetito*, una corriente que penetra al diálogo al grado de influir en el destino de los personajes.

Desde esta perspectiva el tópico de la pobreza virtuosa, por ejemplo, deja de ser prueba

del carácter moral del hablante y se convierte en testimonio de la forma errática de escuchar a que está condenado el hombre rico, quien “*Nunca oye verdad; todos le hablan lisonjas a sabor de su paladar*” (LC, 308). Las aliteraciones y rimas internas de Celestina, lejos de aletargar la conciencia de Melibea, alertan su oído: “Espantada me tienes con lo que has hablado” (LC, 309), le dice a la alcahueta. El diálogo en ciernes y la adulación del *exordium*, antes que ganar la confianza de la interlocutora, causan fruición auditiva en ambas mujeres:

MEL. —[...] hasme dado plazer con tus razones. [...]

CEL. —¡O angélica ymagen! ¡O perla preciosa, y cómo te lo dizes! Gozo me toma en verte hablar. [...] (LC, 310-311)

Cuando Celestina menciona a Calisto, Melibea —ya lo sabemos— enfurece, pero su ira parece provenir también de una especie de superstición, como si temiera —por así decir— el ‘mal de oído’. Éstas son algunas de sus exclamaciones: “¡con qué palabras me entravas! No se dize en vano que el más empecible miembro del mal hombre o muger es la lengua”; “Bien se lo merece esto y más, quien a estas tales da oydos”; “¡Jesú! ¡No oyga yo mentar más esse loco [...] si no, aquí me caeré muerta!” (LC, 315-316). Una vez que ha desahogado con la lengua la irritación de los oídos, la joven exige a Celestina un habla benigna: “¿Qué palabra podías tú querer para esse tal hombre que a mí bien me estuviesse?” (LC, 317). Ahora es cuando la alcahueta arguye la oración para el dolor de muelas. “Si esso querías, por qué luego no me lo espresaste? ¿Por qué me lo dixiste en tan pocas palabras?” (LC, 318), pregunta Melibea. Celestina responde:

Señora, porque mi limpio motivo me hizo creer que, aunque en menos⁴ lo propusiera, no se había de sospechar mal; que si faltó el debido preámbulo, fue porque la verdad no es necesario abundar de muchas colores. Compasión de su dolor, confianza de tu magnificencia, ahogaron en mi boca la expresión de la causa. Y pues conoces, señora, que el dolor

⁴ La expresión de Melibea —*en tan pocas palabras*— y la de Celestina —*en menos*— corresponden a la *Comedia*. En la *Tragicomedia* pasan a ser, respectivamente, *por tales palabras y otras qualesquier*. S. W. Baldwin (“‘En tan pocas palabras’ (*La Celestina*, Auto IV)”, 120-125) y D. Severin (Fernando de Rojas, *La Celestina*, 164 n.) encuentran redundante la modificación de Rojas en razón de que Melibea reprende a la alcahueta por no expresar su demanda de modo claro. Por su parte, P. E. Russell (LC, 318 n.) anota, sin señalar la modificación, que la frase *en tan pocas palabras* debe entenderse como ‘sin palabras suficientes para indicar qué querías’, pero también como expresión irónica de Melibea, dada la locuacidad de la vieja. Intentaré mostrar que el cambio ensayado por Rojas es pertinente. Celestina, para sanar a un enfermo no declarado (Calisto), ha solicitado “sola una palabra” a la hija de Pleberio. Ésta, en vez de preguntar por tal palabra, ordena se le diga “quién es esse doliente”. La vieja profiere al final de una cláusula el nombre *Calisto*, lo cual encoleriza a Melibea. La palabra curativa se desplaza pues hacia *Calisto*. Melibea rechaza el nombre escuchado y demanda una suerte de desagravio auditivo intentando separar dicho nombre —el cual evita mediante una perífrasis— de la palabra curativa: “¿Qué palabra podías tú querer para esse tal hombre que a mí bien me estuviese?”. Escarmentada a causa de su torpeza verbal, Celestina ensaya un circunloquio: “Una oración [...] de Sancta Polonia para el dolor de las muelas”. Melibea acepta la nueva equivalencia *oración=Calisto* (‘dolor de muelas=pasión amorosa’), pero no deja de reprochar a la alcahueta su torpeza oral, es decir, el haber expresado su negocio *en tan pocas palabras* o *por tales palabras* (entiéndase: *Calisto*). Luego Celestina alega que la limpieza de su motivo —“la verdad”— admite, lo cual no ha sido así, *menos* u *otras qualesquier* palabras. Sólo entonces la conversación recupera su placidez inicial. Por ello, hacia el final del Auto, la alcahueta ya puede hacer explícita “la verdad”, esto es, la correspondencia entre el dolor de

turba, la turbación desmanda y altera la lengua (la qual había de estar siempre atada con el seso), ¡por Dios! que no me culpes. (LC, 318-319)

Tal intercambio basta para recuperar el buen talante del diálogo, cuyo contenido escabroso está subordinado a la ceremonia de la comunicación, al placer de escuchar una lengua proveedora de las palabras precisas, una lengua atada al seso, elocuente, ni desmandada ni alterada.

Poco después Melibea siente la necesidad de justificar su anterior cólera y lo hace mediante dos argumentos que tienen un mismo fondo, el intercambio verbal defectuoso:

No tengas en mucho ni te maravilles de mi pasado sentimiento, porque concurrieron dos cosas en tu habla, que qualquiera dellas era bastante para me sacar de seso: nombrarme esse tu cavallero, que conmigo se atrevió a hablar, y también pedirme palabra sin más causa. (LC, 320-321)

muelas (cifrado en la *oración*) y la pasión amorosa (encarnada en *Calisto*): “Porque, aunque fueran [“mis palabras”] las que tú pensavas, en sí no eran malas”. Ciertamente: las palabras son las mismas o la misma que pensó y escuchó Melibea: *Calisto*. Y son las que rechazó su apetito auditivo por considerarlas *pocas* o *tales*, no por considerarlas malas en sí o fuera de la verdad. Así lo demuestra el feliz desenlace del diálogo. Ahora bien, Rojas sustituye *pocas* por *tales* debido a la interlocución que *pocas* suscita en Celestina: *menos*. ¿Es posible decir *menos* palabras que *Calisto*? El sinónimo *tales*, que permite la réplica *otras qualesquier*, evita la comicidad de la primera versión (la de la *Comedia*), comicidad impropia del tono grave del diálogo. En cuanto a la ironía señalada por Russell, ésta no tiene lugar en la frase que motiva su nota y la mía, pues Celestina, según vengo argumentando, no ha sido locuaz como acostumbra. Ella misma lo reconoce: “que si faltó el debido preámbulo, fue porque la verdad no es necesario abundar de muchas colores”.

Celestina saca de seso a Melibea porque le pide palabra sin más causa que nombrarle a Calisto, quien a su vez se atrevió a hablar con la joven sin más causa (entiéndase: torpemente). El habla de ambos resulta irritante, menos por su contenido o por su finalidad que por su hechura, indigna de ser escuchada y luego respondida. Todo apunta a la existencia, de un código sobrepuesto al intercambio lingüístico, un código de apariencia ritual que permea el significado y la intención de las palabras. Restablecida la concordia entre las mujeres, hacia el final del Auto queda abierta la posibilidad del trato erótico entre Calisto y Melibea. Sin embargo, dicha concordia no se reduce a la elección del decoro lingüístico según el cual la joven puede guardar las formas porque confunde, a propósito, la pasión erótica con el dolor de muelas de Calisto. No, la concordia requiere del restablecimiento del placer verbal, placer que tiene por principio el ritmo, la precisa alternancia entre la locución y la audición. “En todo has tenido buen tiento, assí en [el] poco hablar en mi enojo” (LC, 326), dice Melibea, casi con cariño, a una Celestina ya docta en lo que se refiere al paladar auditivo de la joven:

Pues tú, señora, tenías yra con lo que sospechaste de mis palabras, no enemistad. Porque, aunque fueran las que tú pensavas, en sí no eran malas [...]. Más razones destas te daría, sino porque la prolixidad es enojosa al que oye y dañosa al que habla. (LC, 325-326)

Ni exigua ni profusa, el habla de la alcahueta se ha acoplado por fin a los oídos exigentes de su interlocutora. Más todavía: esa habla discurre sobre sí misma y explica además el tipo de recepción, ahora superado, de Melibea. Pero ¿cómo entender la alternativa entre ira y enemistad? Quizá no sea forzado sugerir que la ira

corresponde a la emoción auditiva. La enemistad, en cambio, habría implicado que Melibea rechazara por completo —emotiva e intelectualmente— el significado y la hechura del discurso celestinesco.

Saber hablar, decir, saber cuándo hacerlo y cómo callar, proveer el alimento preciso al apetito de los oídos, complacerlos, medrar, mentir, amar, sí, mientras se excite el más exquisito de los sentidos. No es imposible que sean éstos rastros de una cultura hoy olvidada, una cultura que con paciente esmero habría hecho posible, entre otras cosas, al arte de escuchar. Más allá de *La Celestina*, otros escritos refuerzan mi sospecha. Pongo por caso uno de mediados del siglo XVI, del médico Francisco de Villalobos, que contiene la definición de “la gran parlería”:

[Es una enfermedad de personas] que nunca se hartan de hablar importunísimamente; y es tan grande su hervor y su pasión en ello, que matan á quien les está escuchando, y no le dan espacio para que responda siquiera un sí o no [...]. (*Los problemas*, 449)

El médico nos muestra en otra obra suya un caso diferente, el de un hombre que dialoga con su eco:

M. ¿Y qué le han dado á Villalobos?

E. Lobos.

M. No os burleys conmigo: yo os pregunto qué le ha dado el Emperador en esta jornada.

E. Nada.

M. Pues dezíanme que su Majestad le había enviado trescientos ducados de pensión para su hijo, y que este correo la traxo.

E. Xo. [...] (Villalobos, *Algunas obras*, 157-162).

Si en el primer caso el hablante *mata* al oyente con su palabrería, en el segundo caso el hablante necesita tanto escuchar que convierte a su eco en fantasma parlante. ¿Frente a qué for-

ma de cultura nos hallamos? Todo parece indicar que hace quinientos años el rito, la ceremonia, la 'poética de la audición' —necesariamente solidaria de la poética del habla— informaba la identidad de los individuos, incluso dictaba su destino. No de otra manera entiendo la decisión de la alcahueta de destruir a Melibea. Asustada, hilarante, eufórica por la victoria que ha obtenido en su diálogo con la joven, Celestina al poco andar confiesa en un monólogo, y con absoluta claridad, el motivo último, entrañable, de su alcahuetería, de su tercería oral. No es ya la codicia del oro prometido por Calisto. Es el deseo de vengar sus oídos, que han sido agraviados:

¡Ay, cordón, cordón, yo te faré traer por fuerza, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado! (LC, 329)

BIBLIOGRAFÍA

BALDWIN, SPURGEON W. JR., " 'En tan pocas palabras' (*La Celestina*, Auto IV)", *Romance Notes*, IX, 1967-1968, 120-125.

GIFFORD, D. J., "Magical Patter: The Place of Verbal Fascination in *La Celestina*", *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in honour of P.E. Russell*, Oxford: The Soc. for the Study of Med. Language and Lit., 1981, 30-37.

GILMAN, STEPHEN, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de "La Celestina"*, trad. de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid: Taurus, 1978 [1a. ed. Princeton: University Press, 1972].

MORGAN, ERICA, "Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea", *Celestinesca*, III, 2, 1979, 7-18.

READ, M. K., "Fernando de Rojas's Vision of the Birth and Death of Language", *Modern Language Notes*, XCIII, 1-3, 1978, 163-175.

ROJAS, FERNANDO DE, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid: Castalia, 1991.

—, *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, Madrid: Cátedra, 1987.

VILLALOBOS, FRANCISCO DE, *Los problemas de Villalobos...*, en *Curiosidades bibliográficas*, Madrid: Atlas, 1950 (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 36).

—, *Algunas obras*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886.