

La *Celestina* (1499) cinco siglos más tarde: ecos celestinescos en *Tiempo de Silencio* (1962)

Irene López Rodríguez
Universidad de Ottawa

RESUMEN

A pesar de haber transcurrido cinco siglos entre *La Celestina* (1499) y *Tiempo de silencio* (1962), resuenan con fuerza ecos celestinescos en la composición de la novela de posguerra, especialmente en la caracterización de su principal ramera. En efecto, para elaborar el retrato de Doña Luisa Luis Martín Santos usa como modelo a la *Celestina* de Fernando de Rojas. Los cuadros literarios de ambas proxenetas destacan por sus notables semejanzas en cuanto a sus descripciones físicas y psicológicas, sus múltiples oficios, sus onomásticas, sus moradas y vestimentas, vinculaciones con la nigromancia y el infierno, así como en cuanto a los personajes que las rodean. Siguiendo la senda trazada por su antecesor medieval, el novelista contemporáneo se adentra en el mundo de la prostitución para reflejar la profunda crisis de valores que azota a la sociedad española durante la dictadura franquista.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, *La Celestina*, Doña Luisa, *Tiempo de silencio*, intertextualidad, prostitución, crítica social, España medieval y de posguerra.

La Celestina (1499) five centuries later: celestinesque echoes in *Tiempo de Silencio* (1962)

ABSTRACT

Although five centuries have gone by between the publication of *La Celestina* (1499) and *Tiempo de silencio* (1962), there are echoes of the medieval text in the post-war novel, particularly as regards the characterization of its main prostitute. In fact, to portray Doña Luisa Luis Martín Santos uses Fernando de Rojas' *Celestina* as a model. The literary pictures of both procuresses stand out by their striking similarities in terms of their physical and psychological descriptions, onomastics, several jobs, homes and attires, associations with necromancy and the devil as well as the rest of the characters surrounding them. Following in the footsteps of his medieval predecessor, the contemporary novelist resorts to the world of prostitution in order to reflect the deep crisis of values that ravage the Spanish society during Franco's dictatorship.

KEY WORDS: *Celestina*, *La Celestina*, Doña Luisa, *Tiempo de silencio*, intertextuality, prostitution, social criticism, medieval and post-war Spain.

La archiconocida alcahueta que dio nombre no solo a la tragicomedia de la Edad Media sino también al epónimo castellano de carácter universal reaparece cinco siglos más tarde en la configuración del personaje de Doña Luisa, la dueña del burdel donde van a recalar Matías y Pedro en su periplo nocturno madrileño en *Tiempo de Silencio*.¹ A pesar del lapso temporal que separa a estas dos obras, tanto *La Celestina* (1499) como *Tiempo de silencio* (1962) se adentran en el mundo de las prostitutas para reflejar la profunda crisis de valores que azota a la sociedad española.² Exponente máximo de la decadencia humana, la prostitución muestra el lado sórdido, oscuro y deshumanizado de las relaciones personales que comercializan con el cuerpo de las mujeres, reduciéndolo a la categoría de mercancías, objetos de cambio o meros animales. Esta degradación de la especie humana se sincretiza de manera soberbia en la regente del prostíbulo Doña Luisa, cuya caracterización tiene rasgos reminiscentes de la vieja Celestina esbozada por Rojas.

1.— A manera de recordatorio se ofrece un resumen de *Tiempo de Silencio*. La novela es una especie de epopeya urbana que sigue la vida de Pedro, un joven médico investigador en el Madrid de la posguerra. La falta de medios le impiden avanzar en sus estudios contra el cáncer, que realiza con una cepa de ratones procedentes de Estados Unidos. Ante la imposibilidad de comprar nuevos roedores, su ayudante de laboratorio Amador le confiesa que su pariente chabolista «el Muecas» ha conseguido que sus hijas críen a dichos ratones entre sus senos. Con el objetivo de continuar con su carrera científica Pedro entra en contacto con los bajos fondos; comenzando, de esta manera, la espiral descendente que le llevará al burdel de Doña Luisa e incluso a la cárcel. Tras un chapucero aborto a su hija Florita, con quien mantuvo una relación incestuosa, Muecas recurre a Pedro para que evite que la chica muera desangrada. No obstante, cuando el joven acude a la chabola, ya es demasiado tarde y no consigue salvarle la vida. Injustamente acusado de matar a la joven, Pedro es perseguido por la policía. Después de ver a su novia Dorita, la nieta de la patrona de la pensión en la que vive, Pedro se refugia en el prostíbulo de Doña Luisa, quien, finalmente, le entregará a la policía. Una vez solucionado el malentendido del crimen gracias a la declaración de la madre de la fallecida, Pedro va con Dorita a una verbena. Allí les espera Cartucho, compinche del Muecas. Este, convencido de que Pedro había dejado embarazada a Florita y había causado su muerte, asesta una puñalada mortal a Dorita. Pedro acaba por perder su trabajo como científico y termina de médico de provincias.

2.— Existe una ingente bibliografía en torno a la prostitución en el texto de Rojas. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Jorge Abril-Sánchez, «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanas, rameras y putas viejas en *La Celestina*», *Celestinesca*, 27 (2003), pp. 7-24; Yolanda Iglesias, «La prostitución en *La Celestina*: estudio histórico-literario», *e-Humanista. Journal of Iberian Studies*, 19 (2011), pp. 193-208 o Eukene Lacarra, «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet y J. Lluís Sirera, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, pp. 267-277. En cuanto al mismo tema para la novela de posguerra merece la pena citar los estudios de Erika Almenara, «Sobre carnes y vidas desnudas en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos», *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 11, 2019, pp. 1-23; Jo Labanyi, «Mujer y silencio en *Tiempo de silencio*,» en *Actas de las IV jornadas internacionales de literatura*, ed. Iñaki Beti Sáez, San Sebastián, Cuadernos Universitarios, 1990, pp. 153-161 y Jacqueline Phaeton, «La representación literaria de la prostitución en la España del primer franquismo en Cela y Martín Santos», *ARENAL*, 14, 2007, pp. 161-183.

Dentro del complejo entramado intertextual o, en términos bajtinianos, relato polifónico, que va dando forma a *Tiempo de silencio* (Jerez-Farrán 1998: 119-130; Spires 1998: 161-176) resuenan con fuerza ecos celestinescos.³ Hay menciones explícitas a la vieja alcahueta en boca de la dueña de la pensión donde vive Pedro. Esta viuda se enorgullece de ejercer de celestina para con su hija y su nieta: «digo yo, celestinear a la nieta en quien ha celestinao a la hija con tanto provecho como yo lo he sabido hacer» (63).⁴ Junto a estos neologismos aparecen en el burdel nuevas referencias al personaje de Rojas. Matías se dirige a una de las prostitutas como «celestre criatura» (71), con el consabido juego de palabras derivado de la etimología de Celestina, procedente del latín «caelestis», o sea, celeste (Cherchi 1997: 81; Chaviano 2006: 19-20). De manera pareja, la comparación de otra de las rameras con una «sirena» (74) evoca irremediablemente a la furcia Areúsa, a quien Celestina profiere las siguientes palabras: «Pues no estés asentada; acuéstate y métete debaxo de la ropa, que pareçes sirena» (86).⁵ Para recalcar el texto de Rojas, Martín Santos entronca claramente su obra con la tradición literaria española de la alcahueta, cuyo máximo exponente se encuentra en la tragicomedia: «Como sirena silenciosa la llamada de este cuerpo resuena tras la literatura siempre erótica del mundo» (74).

Allende las evidentes alusiones al escrito medieval existen numerosas semejanzas entre los personajes de Celestina y Luisa que ponen de manifiesto la influencia de la alcahueta de Rojas en la construcción de la proxeneta pergeñada por Martín Santos. Para empezar, la onomástica de ambas féminas posee connotaciones bélicas. De origen germánico, «Luisa» denota a una mujer guerrera y valiente (Gómez y Leach 2004: 109). La relación de Celestina con la lucha, aunque más velada, se establece a partir de la posible conexión de su nombre con el vocablo latino «scelus», que significa «crimen» (Cherchi 1997: 84). Tales semas marciales y criminales marcan el lado facineroso de dichas medianeras, cuyas vidas están íntimamente ligadas a la muerte. Al mismo tiempo, la semántica de sus nombres encaja con la temática de sus respectivas obras. Tanto en *La Celestina* como en *Tiempo de silencio* la vida se concibe alegóricamente como una pugna donde se lucha por la supervivencia y de ahí el marcado individualismo y egoísmo que caracteriza a estas alcahuetas.⁶

3.– A pesar de que se han señalado numerosos intertextos en la novela de Martín Santos (Antonio Machado, Jorge Manrique, Fray Luis de León, Unamuno, El Quijote, Virgilio, Horacio, Plauto, Kafka, Sartre, Joyce, Shakespeare, Dante, etc.), ningún estudio, hasta la fecha, ha establecido las similitudes entre *La Celestina* y *Tiempo de silencio*.

4.– En este trabajo las citas de *Tiempo de silencio* pertenecen a la edición de Bibliotex (2001).

5.– Las citas de *La Celestina* pertenecen a la edición de Severin, Madrid, Cátedra, 2004.

6.– Efectivamente, el Prólogo de *La Celestina* está encabezado por la cita de Heráclito «*Omnia secundum litem fiunt*», (todas las cosas fueron creadas a manera de contienda) que pone de manifiesto la concepción del universo como una lucha constante y las primeras páginas de

El retrato de ambas meretrices se esboza con unas pinceladas comunes de senectud y fealdad. Celestina y su homóloga Doña Luisa son descritas como viejas feas. En la tragicomedia se presenta a la medianera como una «puta vieja» (25), «barbuda» (43) y fea, puesto que tiene el rostro marcado por «la cuchillada» (52). Asimismo, en la novela de posguerra se repite que Luisa «[e]ra una vieja horrible, solo una vieja horrible» (73). Estos rasgos físicos poseen connotaciones negativas que asocian la vejez y la fealdad con la maldad. Además, dichas mujeres sobresalen por su astucia, producto de su experiencia vital. Sempronio afirmará: «Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco en fin de esta vecindad una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay» (179) y Martín Santos calcará dicha cualidad en Doña Luisa: «La femineidad vuelta astucia» (76).

En el contexto histórico de Rojas y Martín Santos el burdel representa el descenso a los infiernos, puesto que, según la tradición bíblica, el pecado emana del sexo. El mismo Matías se refiere al ambiente lupanario como «el fuego del infierno» (69) y tanto la casa de Celestina como la de Doña Luisa se construyen con tropos idénticos procedentes de las profundidades del averno. En su conjuro a Plutón Celestina unge en veneno serpentino un hilado con el que atraparé a Melibea en las redes del amor para el enamorado Calisto, que, instado por sus criados, había contratado los servicios de la medianera. A través de la *philocaptio* aparece una referencia velada a la laguna Estigia:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hirvientes volcanes manan, gobernador de los tormentos y atormentadores de las almas pecadoras, administrador de todas las cosas negras de los infiernos, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos (48).

La misma alusión mitológica brota de la pluma de Martín Santos al referirse al prostíbulo madrileño como morada «elegida para una travesía secreta, laguna estigia» (68).

Según la mitología griega, dicha laguna representaba los límites entre el mundo de los vivos y los muertos. Se recrea de esta manera la imagen luciferina del burdel, con el consiguiente descenso metafórico a los infiernos de aquellos que trafican con el sexo. Los griegos creían que las almas de

la tragicomedia ofrecen un listado de elementos en conflicto constante, como los astros, los cuatro elementos, las estaciones, los fenómenos meteorológicos, los animales y finalmente el ser humano. Igualmente, en la novela *Tiempo de silencio*, además de las abundantes referencias a la Guerra Civil española, los personajes se muestran en una lucha continua, ya sea para obtener fondos para la investigación como es el caso de Pedro; ya sea para llevarse algo a la boca, como el Muecas.

los difuntos descendían hasta las profundidades del inframundo, donde el barquero Caronte, previo pago de un óbolo, acompañaba a los muertos en la travesía por el río Aqueronte. Aquellos que no podían pagar quedaban privados de este viaje y eran obligados a vagar durante cien años (Grimal 2010: 53). La figura de Caronte se proyecta en el personaje de Doña Luisa, a juzgar por el predominio de términos náuticos que rodean a esta mujer desde su primera aparición. En efecto, la presencia de la regenta del burdel en la ajetreada noche del sábado se expresa por medio de la metáfora de un barco: «Doña Luisa tenía allí las complicadas funciones de mujer-esclusa» (70). Su función de barquera infernal se traduce en su beneplácito, previo pago («el necesario billete de cinco duros,» 66), de acompañar a los clientes —representados, siguiendo la alegoría acuática, como «flujo multitudinario» (65)— a una de las habitaciones donde espera alguna ramera. Estas fulanas, a la par, son dibujadas de manera pertinente como «sirenas» (74), siguiendo la estela del burdel de la *Celestina* primigenia.

La proyección del cruce de la laguna Estigia sobre la entrada del prostíbulo de Doña Luisa se plasma de nuevo con una metáfora marina: «Así es como Matías pudo alcanzar que él y Pedro penetraran en el alcázar de las delicias» (66). Huelga decir que una de las acepciones del término «alcázar» se refiere al «espacio que media, en la cubierta superior de los buques, desde el palo mayor hasta la popa» (*DRAE*).⁷ No es de extrañar, por tanto, que la negativa de la madama a dejar entrar a algunos hombres se materialice en términos de un dique e incluso un rompeolas, por la función de contención que ejercen dichas edificaciones: «En estos casos, cuando doña Luisa impedía de modo total el paso y la esclusa ya no solo era dique sino hasta rompeolas» (65).

Amén del tono paródico producido por el uso de un lenguaje grandilocuente con guiños a la mitología con el que se dibuja a una fulana como Doña Luisa, se pueden señalar varias analogías entre la alcahueta de Rojas y la de Martín Santos. En consonancia con la visión infernal de sus respectivos hogares, ambas mujeres encarnan al mismo diablo. La identificación entre Satán y *Celestina* está en boca de los distintos personajes que se relacionan con ella. Sirva a manera de ilustración la exclamación de Sempronio nada más verla regresar de su primer encuentro con Melibea: «¡Válala el diablo, haldear que trahe!» (172), que es prácticamente plagiada por una sobresaltada Areúsa cuando *Celestina* aparece a media noche por la casa: «¡Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua a tal hora!» (201). Imitando a sus ancestros medievales, los individuos de *Tiempo de silencio* hablan de Doña Luisa como «única entre

7.— Bajo la entrada de «alcázar» el *DRAE* registra las siguientes acepciones: 1. m. fortaleza (recinto fortificado). 2. m. Casa real o habitación del príncipe, esté o no fortificada. 3. m. Mar. Espacio que media, en la cubierta superior de los buques, desde el palo mayor hasta la popa o hasta la toldilla, si la hay.

las criaturas nocturnas» (117) o procedente «del mundo de las sombras» (116), puesto que la oscuridad suele relacionarse con las maldad.

Otro rasgo que perfila al personaje de Rojas tiene que ver con su faceta mágica (Botta 1994: 37-66; Russell 1978: 241-274; Severin 2007: 237-240). Además del conjuro a Plutón, Celestina es tildada de «hechicera» y de «bruja» en repetidas ocasiones. Lucrecia recuerda cómo la vieja fue castigada públicamente por pitonisa y alcahueta: «Más conocida es esta vieja que la ruda. No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechicera, que vendía las mozas a los abades y descasaba mil casados» (52). También su aprendizaje a manos de Claudina, a la que «le levantaron que era bruja» (84), pone de manifiesto su relación con las artes oscuras. Años más tarde, las creencias nigrománticas resurgirán de la mano de Doña Luisa. Señalada como «maga» (67) y «sacerdotisa» (67) por su poder erótico, el ocultismo envuelve el lupanar donde trabaja, con «la lóbrega escalera hacia su reino» (65) y «la puerta del salón fue abierta por una de las oscuras siervas subalternas» (76). Con una «llave mágica» (76) se accede a su prostíbulo, que «invita al encantamiento» (69). Allí, en el inframundo del sexo, «[a] introducirse a la esfera mágica» (70) el cliente va descendiendo en una suerte de «espiral mágica» (71) que desemboca en los minúsculos aposentos donde las «encantadoras» (72) ramerías satisfarán todos sus deseos bajo las órdenes de la patrona.

Las imágenes circulares son una constante tanto en la obra medieval como en la de la posguerra debido al simbolismo demoníaco que posee dicha figura geométrica (Cirlot 1992: 129-131). Mientras que la meretriz de Rojas emplea una serie de objetos que tienen esta forma —el hilado, la sogá, el cerco— al invocar a las fuerzas del mal, *Tiempo de silencio* también se estructura a partir de imágenes concéntricas. La marcada división urbanística y, por ende, social, entre la ciudad y los extrarradios, donde se apiñan las chabolas de la periferia, se dibuja en forma de anillos: «si efectivamente a lo largo y a lo ancho de este territorio tan antiguo hay más anillos redondos que catedrales góticas, esto debe significar algo» (144).⁸ A esto se suma que en varios momentos se menciona la naturaleza cíclica de la existencia humana, ya sea de manera literal, por medio del deambular físico («al movimiento circular preciso», 133); ya sea de manera simbólica, mediante la presencia de objetos variados, como la pescadilla que se muerde la cola que se va a comer Pedro («La pescadilla mordiéndose la cola apareció sobre su plato, tan perfecta», 47) o con el símbolo castizo del toro en la circunferencia de la plaza («¿Pero qué toro llevamos dentro que presta su poder y su fuerza al animal de cuello robustísimo que recorre los bordes de la circunferencia?, 145). A tenor del

8.— La particularidad del extrarradio se aprecia igualmente en la ubicación de la vivienda de Celestina, como se deriva del parlamento de Lucrecia: «Señora, con aquella vieja de la cuchillada, que solía vivir en las tenerías, a la cuesta del río» (26). Se sabe que las tenerías eran los lugares marginales de las ciudades donde se practicaba el oficio más viejo del mundo.

entramado textual de *Tiempo de silencio* tales descripciones parecen remitir al purgatorio dantesco, que, curiosamente, se menciona en la novela al referirse a los asientos que ocupan los asistentes en la conferencia del filósofo Ortega y Gasset (Ortega 1969: 29-30) dependiendo de su estrato social: «Los círculos del purgatorio (que como tal podemos designar a las localidades baratas, sólo en apariencia más altas que el escenario)» (105).

Atendiendo al intertexto de *La Divina comedia*, donde el Purgatorio se representa mediante siete giros en los cuales se expían los siete pecados capitales, organizados jerárquicamente de manera descendente en soberbia, envidia, ira, pereza, avaricia, gula y lujuria, el mercadeo del sexo en el burdel de Luisa se sitúa en el escalafón más ínfimo. Lo mismo ocurre con su homóloga medieval; puesto que *Celestina* epitomiza la lujuria: «A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria, si quiere» (21). De hecho, la bajeza moral visualizada en una espiral descendente en *Tiempo de silencio* es reminiscente de las numerosas caídas que desencadenan las muertes de todos aquellos personajes que tratan con *Celestina* (Baldwin 1987: 71-79). Recuérdese que Calisto tropieza de una escalera al oír unos ruidos en el jardín de Melibea, la joven se suicida arrojándose de una torre mientras que los criados son apresados al saltar por la ventana tras haber asesinado a *Celestina* en su casa.

La mercantilización del cuerpo femenino a manos de *Celestina* y Doña Luisa se vislumbra en el trato dado a las fulanas que trabajan para ellas, cuyos nombres, por cierto, guardan parecidos más que razonables. Si *Celestina* explota a Areúsa y Elicia, Doña Luisa hace lo mismo con Andresa y Alicia. Una nueva huella de la tragicomedia puede rastrearse en la metáfora zoomórfica con la que ambas madamas se refieren a las ramerías. Por medio de Lucrecia se sabe que *Celestina* se dirige a ellas como «ganado»: «Trabajo tenías, madre, con tantas moças, que es ganado muy penoso de guardar» (235) y Luisa replica las palabras de su antecesora para hablar de sus discípulas: «el temor que doña Luisa conseguía infundir en su ganado» (70).

La abrumadora presencia animal en los dos escritos, que obedece al panorama deshumanizado de una sociedad en quiebra, cobra especial fuerza en la etopeya de las medianeras, donde resalta el reptil. *Celestina* es tachada de «venenosa bívora» (174) mientras que su émula posterior adquiere una mayor dimensión bajo la forma de un dragón: «el dragón del deseo» (65). El sema de tentación ligado a los reptiles, que se remonta al imaginario bíblico, es harto conocido. Por otra parte, en el terreno estrictamente biológico, la serpiente se caracteriza por su naturaleza venenosa, pudiendo resultar mortal para el ser humano. Trasladado al plano alegórico, el veneno inoculado, es decir, «el ponçoñoso bocado» (111) al que recurre Rojas a la hora de presentar a *Celestina*, tiene el sentido de toxicidad moral y social (Blay Manzanera 1996: 129-152; Herrero 1984: 343-349). Efectivamente, al traficar con el cuerpo humano y aprovecharse

de las miserias de los necesitados, Celestina y Luisa revelan su personalidad despreciable a la par que contribuyen a un perjuicio social puesto que fomentan la explotación de la mujer. Rizando el rizo, nunca mejor dicho, la forma circular del cuerpo serpentina de las dos furcias enlaza con la estructura de ambos textos, plagada de imágenes circulares. Así se evoca al emblemático uróboros, usado con frecuencia para explicar el carácter cíclico de la historia. Se presenta, por lo tanto, una visión negativa y continuada de la degradación humana propiciada por ambas ramereras en aras de realizar una sátira de la sociedad de sus respectivas épocas.

En el bosquejo de Doña Luisa llaman poderosamente la atención sus «ojos de batracio» (117) con el fin de acentuar la noción de vigilancia y control férreo que la madama ejerce sobre todos aquellos que se adentran en su burdel. No en balde, *Tiempo de silencio* se sitúa cronológicamente en la época de la dictadura franquista, donde el espionaje, la censura y la intromisión del estado marcaba la vida de los ciudadanos. Cabría, pues, la posibilidad de que tamaña fuerza ocular se relacionara con el Régimen de Franco, sobre todo a la luz del legendario ogro, que refuerza la idea de dominio en la estampa de esta proxeneta: «Cuando la luz se hubo extinguido, aquel modesto espacio, oloroso a vómito y a naranja, recuperó sus ideales condiciones oníricas favorecidas por la desaparición de la ogresa» (71).

Tampoco resulta nada halagüeña la reiterada animalización de la originaria medianera. Celestina se transmuta en un sinfín de animales, puesto que es «abeja» («¡Así, así! A la vieja todo, porque venga cargada de mentiras como abeja», 189), «araña» («Aquí llevo un poco de hilado en esta mi faltriquera [...] para les echar cebo», 99-100), «asna» («Xo, que te striego, asna coxa», 120), «gallina» («¿Con una gallina atada?, 277), «oveja» («¿Con una oveja mansa tenés vosotros manos y braveza?, 277) y «perra» («perra vieja como yo», 284), entre otras criaturas. Todo un bestiario medieval (Salvador 1989: 285; Shipley 1974: 211-216) puesto al servicio de Rojas para forjar a una mujer carente de humanidad y que se gana el pan con el negocio de los instintos sexuales.

El zoomorfismo patente en ambos cuadros literarios permite entrever la inspiración celestinesca en su réplica contemporánea. Más allá de la mentada culebra, ciertos animales se solapan en los esbozos de las medianeras con una finalidad crítica casi idéntica. Así, por ejemplo, Celestina adopta la forma de un roedor al recordar su papel de ramera para el clero con el objetivo de atacar la hipocresía eclesiástica: «Cuando hay que roer en casa, sanos estan los santos» (142). El mismo animal plaga la escatológica casa de citas de Luisa: «cesto de inmundicia, poso en que reducido a excremento espera el ocupante la llegada del agua negra que le llevará hasta el mar a través de ratas grises y cloacas» (68). Complementando la alegoría marina estudiada antes, la presencia de las ratas en torno a las heces y las cloacas sugiere el ambiente sucio —tanto físico como moral— del burdel que regenta esta señora. Ni que decir tiene, en la posguerra y,

especialmente, durante la Edad Media las ratas se convirtieron en agentes de transmisión de enfermedades infecciosas producidas por la pobreza, la hambruna y la falta de higiene de las clases sociales más bajas. Aparte de reforzar el componente patógeno, en la novela de Martín Santos el simbolismo de las ratas es de suma crudeza en cuanto que subraya la falta de medios con los que dotar a la ciencia, pero, sobre todo, la miseria que se ceba con las clases menos pudientes (Muñoz 2008: 85-92).

El afán explotador de Celestina y su comadre Doña Luisa se traza por medio de las metáforas animales de la abeja y de la hormiga, respectivamente, puesto que tales insectos brillan por su ética del trabajo y organización laboral.⁹ En el acto VI Celestina se apropia de este insecto para impresionar a Calisto de sus grandes dotes de medianera. Tras su exitoso encuentro con Melibea, del que obtiene como prueba el cordón de la joven, la alcahueta compara su buen hacer con el de la abeja:

Celestina.– La mayor gloria que al secreto officio del abeja se da, a la qual los discretos deven imitar, 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 (183).

La metáfora apícola activa las connotaciones de dulzor que emanan de la miel producida y la capacidad de trabajo incesante ligada a la abeja (Vázquez 2018: 529-551).¹⁰ Las similitudes entre la vieja y la abeja engloban también la organización social de ambas. El carácter gregario de este insecto, con una sofisticada y jerarquizada vida en colonias, guarda relación con la función social que Celestina, como alcahueta, desempeña en la sociedad de su época: «[l]a alcahueta forma parte integral de las sociedades medievales. Su función de tercera en los asuntos amorosos está vinculada a la estructura de una sociedad de mujeres guardadas y controladas» (*Šabec* 2003: 27). El oficio de medianera, por tanto, denostado y glorificado a la par, era imprescindible para el establecimiento de relaciones personales que de otra manera habrían resultado prácticamen-

9.– Curiosamente, en la novela se menta a las hormigas y a las abejas como ejemplos de las especies más inteligentes dentro del reino animal: «de las especies más inteligentes: las hormigas, las laboriosas abejas» (34).

10.– Dentro de la alegoría de la abeja con la que se retrata a Celestina conviene recordar que el nombre de los amantes principales se relaciona con la miel (Vázquez 2018: 529-550). Etimológicamente, Melibea significa «de la voz melosa, dulce» (Cherchi 1997: 82). Por otro lado, y aunque estrictamente hablando Calisto procede del griego *καλλιστω* y significa «hermosísimo», la mitología clásica cuenta la metamorfosis de la ninfa Calisto en un oso (Cherchi 1997: 82). Es sabido por todos que la miel es uno de los alimentos preferidos por los osos y de ahí que los nombres de los protagonistas cobren especial sentido a la luz de la alegoría de Celestina-abeja.

te imposibles. Un rol similar desempeña Doña Luisa en el contexto de represión sexual de la dictadura franquista. La salvaguarda de la virginidad femenina hasta el matrimonio, promulgada hasta la saciedad por el Régimen, iba en contra de la construcción de la virilidad. Las casas de alterne, en este sentido, fueron capaces de aunar los intereses antitéticos del Franquismo en cuanto al sexo (Martín Gaité 1994: 70-74).

A esto hay que añadir que durante la Edad Media y Moderna la abeja se concebía como el compendio de las virtudes políticas y sociales (Cirlot 1992: 48). Irónicamente, Celestina tiene una función dual y antitética, puesto que, siendo parte fundamental del entramado social, acaba con buena parte de este al desencadenar la muerte de unos jóvenes, sus criados y traer la deshonra a sus familias. En este sentido, como expone Cristina Guardiola, tras la caracterización de la vieja como abeja se esconde una sátira social: «Characterized as *abeja*, a political animal used in the Middle Ages and early modern period that informs the ideal structure of society, Celestina exposes a satire of society and its corruption of moral values» (2006: 147).

La jerarquía de la colmena donde solo hay cabida para una abeja reina que proporciona la estabilidad social se refleja en el universo de Celestina. Ella y solo ella es la mandamás, o sea, la abeja reina, que hace y deshace a su antojo. Así lo pone de manifiesto una de sus prostitutas, Elicia, quien, llorando su muerte, menta de manera explícita al insecto:

¡O Celestina, sabia, honrrada y autorizada, cuántas faltas me encobrías con tu buen saber! Tú trabajavas, yo holgava; tú salías fuera, yo estava encerrada; tú rota, yo vestida; tú entravas contino como abeja por casa[...] (302).

Casi como un espejo, la metamorfosis de Doña Luisa en hormiga-reina recrea la minuciosa organización laboral sobre la que se sustenta su lupanar, donde, evidentemente ella es la que gobierna: «inmóvil pero siempre providente, reposaba, como hormiga-reina de gran vientre blanquecino, la inapelable y dulce doña Luisa» (116). Efectivamente, la manera de proceder de la hormiga es pareja a la de la abeja en cuanto que existe una estricta jerarquía de mando con roles bien definidos. Para matizar el calco de la creación medieval el narrador de *Tiempo de silencio* incluye la voz «dulce», perteneciente al campo semántico de la abeja, a manera de guiño literario hacia el personaje de Celestina.

Además, si el trabajo de la abeja consiste en ir de flor en flor para su polinización, Celestina se gana la vida yendo de casa en casa tratando con otro tipo de flores: las muchachas que han de procurar servicios sexuales a sus clientes. Y es que el término «flor» era un eufemismo común para referirse tanto a la mujer como al órgano sexual femenino (nótese que el verbo «desflorar» significa «quitar la virginidad», según el *DRAE*). Tales sentidos aparecen recogidos en la tragicomedia (Snow 2000: 149-

164; Sosa-Velasco 2003: 125-145). Mientras Melibea espera su encuentro nocturno con Calisto, su criada Lucrecia la entretiene con un cántico acerca de la belleza natural de su huerto repleto de flores: «¡Oh quién fuese la hortelana /de aquestas viciosas flores, /por prender cada mañana /al partir a tus amores!/ Vístanse nuevas colores /los lirios y el azucena; /derramen frescos olores, /cuando entre por estrena» (170-171). La carga erótica que rezuma la canción es más que evidente, sobre todo teniendo en cuenta el adjetivo «viciosas» para denotar las flores del jardín. Etimológicamente, «vicioso» expresa un defecto o falta física y/o moral (*DRAE*), revelando el comportamiento inapropiado de la joven Melibea, que, a espaldas de sus padres, está a punto de tener un encuentro sexual con Calisto. Además, la presencia de los lirios y azucenas, flores generalmente blancas, parece sugerir la pureza y virginidad que Calisto está a punto de arrebatar a la doncella.

El mismo tropo floral brota en el burdel madrileño. Matías, embriagado a la vez que excitado, observa con atención a las putas que están al servicio de Doña Luisa. Recurriendo a un lenguaje pomposo y, por tanto, totalmente inapropiado tanto por el contexto como por el interlocutor apelado, el joven trata de decidirse por alguna de las mujeres con el fin de satisfacer sus necesidades sexuales. En un arrebato literario Matías recurre a las mismas flores que aparecen en la tragicomedia: «Como azucena entre lirios a ti te busco, oh desconocida de la noche. ¿Dónde está la elegida de mi corazón? ¿Dónde está el cálido pecho en que pueda reclinar mi fatigada cabeza?» (67).

La metamorfosis de Doña Luisa en hormiga-reina evidencia el influjo celestinesco tras la mutación de *Celestina* en abeja-reina.¹¹ En efecto, en la novela de posguerra se reproduce la explotación laboral a la que ambas ancianas someten a sus ramerías, así como sus tejemanejes para triunfar en el oficio más viejo del mundo:

Como su homóloga en el otro reino de las sombras, era también capaz de transformar las jóvenes criaturas en potencia aptas para llegar a ser vestidas-de-largo-velo-blanco honestas danzarinas del vuelo nupcial, en infatigables obreras ápteras; y también como su homóloga, no precisaba para esta triste pero rentable transformación recurrir a mutilantes operaciones quirúrgicas, a extirpación de órganos o a metálicos cinturones de castidad, sino que simples modificaciones en los hábitos alimenticios y vitales (incluyendo una alteración meticulosamente estudiada del horario que preside el ritmo sueño-vigilia) lograba con facilidad el efecto deseado. Así como

11.— Hay que recordar que dentro del simbolismo animal la abeja y la hormiga representan la fertilidad (Cirlot 1992: 244).

la colocación de una pared de cristal, ya en una colmena, ya en un hormiguero, determina una inmediata réplica por parte de la colectividad que consiste en tapizar tal pieza traslúcida con una sustancia opaca, restaurando la oscura atmósfera propia de tales lugares, única apta para sus actividades específicas, también en el hormiguero de doña Luisa (116).

Se trata, sin lugar a duda, de un fragmento con mucha enjundia en cuanto que constituye un fiel reflejo del personaje creado por Rojas. La repetición del sintagma «como su homóloga» invita naturalmente a echar la vista atrás al retrato medieval de Celestina. Asimismo, la capacidad que exhibe Doña Luisa para desvirgar a las muchachas se condensa magistralmente en el símbolo animal de la obrera a la que han cercenado sus alas («obreras ápteras») que, a su vez, se equipara con el desprendimiento del velo nupcial de la novia.¹² Esta metáfora se corresponde con el oficio de hilandera y remendadora de virgos de la alcahueta primera, modernizada de la mano de Martín Santos en «operaciones quirúrgicas». En efecto, la pericia de Celestina con la aguja en materia de sexo se repite en numerosas ocasiones a lo largo de la tragicomedia: «Ella tenía seis oficios, conviene saber: lavandera, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera» (26); «Entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad» (21) o «Esto de los virgos, unos hacía de vejiga y otros curaba de punto [...] Hacía con esto maravillas; que, cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió por virgen una criada que tenía» (27). A fin de cuentas, gracias a su oficio de vendedora de hilo y de tejedora la alcahueta consigue acceder y, cual araña, atrapar a Melibea en las redes del amor y el sexo (Gómez y Jiménez 1995: 90-91).

El dominio absoluto que ambas proxenetas ejercen sobre sus chicas se canaliza en el habitáculo animal, la colmena y el hormiguero, que sirve como metáfora del hogar de Celestina y Doña Luisa, respectivamente. Ambos lugares, pequeños, carentes de luz, pero sumamente organizados, sacan a la superficie la naturaleza maquiavélica de unas mujeres cuya vida se sustenta en torno al mercadeo sexual.

Para concluir con las simetrías en el zoomorfismo de Celestina y Luisa merece la pena recordar que ambos insectos, a pesar de su pequeño tamaño, destacan por su agresividad y, especialmente en el caso de la abeja, venenosidad. De este modo, el lado animal de las prostitutas sirve para enfatizar el daño que pueden causar al entramado social.

12.— Más adelante las furcias de Doña Luisa aparecerán transmutadas en «crisálidas que esperan el momento de saltar fuera del incómodo caparazón que las oculta y bajo el que, no obstante, la futura apariencia ya está delicadamente conformada» (122).

En la tragicomedia Rojas explota la imagen del aguijón para acentuar la peligrosidad de Celestina; ya sea en el terreno verbal, sexual, económico o religioso.¹³ Una vez contratados los servicios de la medianera, Calisto incluye entre los síntomas de su mal de amores los aguijones en su pecho: «¿Quién tiene dentro del pecho aguijones?» (34). Posteriormente, Sempronio empleará esta parte corporal del animal con un claro sentido fálico: «De la burla yo me llevo lo mejor. Con todo, si de estos aguijones me da, traérsela he hasta la cama» (67). El significado de pérdida pecuniaria se esconde tras el afilado pincho cuando, ante la negativa de Celestina de compartir las ganancias acordadas con los sirvientes de Calisto, Sempronio habla del sablazo económico como «aguijones»: «Dionos las cien monedas; dionos después la cadena. A tres tales aguijones no tendrá cera en el oydo. Caro le costaría este negocio» (89). En cuanto al sema religioso, el cristianismo relacionaba el aguijón con la justicia divina; lo que podría explicar el trágico final de la medianera y de aquellos que tratan con ella (Ellis 1981: 6).

Los mismos males acarreará la futura hormiga-reina para con la sociedad de posguerra, puesto que en la novela Luisa es equiparada con el mismo mal tras su metamorfosis animal: «El mal está ahí» (72). Con «su actividad engañosa» (116) Doña Luisa emula a su mentora medieval y fomenta la quiebra monetaria de sus clientes; granjeándole el apelativo de «la comercial» (118). En lo referente a la religiosidad, cabe destacar que durante la posguerra la hormiga se convierte en presagio de falta de espiritualidad y muerte en numerosas manifestaciones artísticas («Arte contemporáneo», 2006: 2). En este sentido, los malos augurios transmitidos por el aguijón mortal de la abeja-Celestina se reproducen con la mutación de Luisa en hormiga. Aunque la patrona del lupanar madrileño no fallece, como en el caso de su progenitora, su persona se relaciona con la muerte. Pedro busca en ella refugio y consuelo tras el aborto fatídico de Florita y, al finalizar la novela, la novia del joven, Dorita, es apuñalada en plena verbena por Cartucho, a la par novio de la fallecida Florita.

Otras analogías dignas de mencionar se ubican en varios pasajes relacionados con las actividades cotidianas de las dos viejas. Si Pármeneo recuerda cómo acompañaba a Celestina al mercado: «señor, yva a la plaça y tráyle de comer, y acompañávala» (257), Doña Luisa hará lo propio llegándose incluso a escandalizar por la subida de la cesta de la compra: «aparece ahora una mujer de su casa que va a hacer la compra en el mercado, una cocinera, cuyo ceño se contrae por los precios que las verduras han alcanzado en el mercado» (117). Ligado a este mundo de la alimentación, ambos relatos comparten la escena de un banquete. En la tragicomedia Sempronio y Pármeneo, una vez han acaparado la mayor

13.— En su análisis de *Celestina*-abeja Shipley afirma que la presencia del aguijón señala «the aggressive nature of the insect and its poisonous Sting» (1982: 12).

parte de los víveres que Calisto disponía en su despensa («Pan blanco, vino de Monviedro, un pernil de tocino. Y más, seis pares de pollos que trajeron estotro día los renteros de nuestro amo», 97) se dirigen a casa de Celestina para invitar a comer a la alcahueta y a sus rameras. Llegados allá, reunidos en torno a la mesa, los comensales, incitados por Celestina, se entregan a los placeres corporales (Heusch 2010: 65-67; Palafox 2007: 71-76; Stanislaw 2011: 35-36):

Besaos y abráçaos, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello. Mientra a la mesa estáys, de la cinta arriba todo se perdona. Quando seáys aparte, no quiero poner tasa, pues que el rey no la pone [...] ¡Cómo lo reys y holgáys, putillos, loquillos, traviesos [...] ¡Mira no derribes la mesa! (414).

Unos papeles idénticos desempeñarán siglos más tarde Matías y Pedro al convidar a Doña Luisa, Andrea y Alicia:

Aquí estamos. ¿Dónde están las chicas? —No es hora— informó la severa matrona. —No importa. Venimos a comer con vosotras. Os convidamos. Convida Pedro [...] Entraba el mandadero y doña Luisa, con un gesto, le hizo acercarse para ver el contenido del cesto. Para poder verlo mejor con la otra mano, alejó a Matías. Pero ya Matías encargaba al mandadero embutidos, latas de sardinas en aceite, latas de melocotones en almíbar, queso y vino tinto, metiéndole en la mano uno o dos billetes. Los párpados inmóviles de doña Luisa oscilaron lentamente en dirección a la puerta [...] Añadiendo: —Despierta a la Andresa y a la Alicia y que vengan de una vez [...] se mostraron a la luz de la bombilla las dos muchachas soñolientas a las que doña Luisa había requerido para que participaran en el festín (y casi ágape) (121).

La copiosidad de la comida en los dos extractos subraya el mundo de los instintos más primarios —como el sexo— que mueve a los personajes de Rojas y Martín Santos, y que, en cierta medida, recuerda a la novela picaresca. De hecho, la voz narradora de *Tiempo de Silencio*, al contemplar a los clientes que frecuentan las casas de alterne, asevera: «una naturaleza humana impúdicamente terrenal» (65) y Pedro hace hincapié en la misma idea entrando en el prostíbulo de Luisa: «las funciones más bajas de la naturaleza humana» (24). Dicha sinergia de sexo y *natura* le había servido antaño a la vieja Celestina como argumento retórico para persuadir a una joven Melibea a que se entregara a los placeres terrenales: «No te retraigas

ni amargues, que la natura huye lo triste y apetece lo delectable. El deleite es [...] en las cosas sensuales» (35).¹⁴

La escena del banquete atribuye al personaje de Doña Luisa cualidades casi divinas. Martín Santos se recrea en los objetos y gestos de la dueña del prostíbulo para intercalar el sustrato bíblico de la Última Cena de Cristo:

doña Luisa tomó de nuevo el aspecto providente y confidencial de gran madre fálica que convida a beber la copa de la vida a cuantos —venciendo el natural respeto— hasta la misma fimbria de su vestido llegan arrastrándose y —prostrados de modo respetuoso— besan aquellas cintas violetas, aquellos encajes de color de albaricoque, aquellos ligeros pudorosamente rosados y nunca —a su edad— lúbricamente negros [...] Doña Luisa partió el pan y dio las gracias. Las muchachas no creyeron necesario agradecer los dones recibidos. Avariciosamente tendían sus manos hacia las hogazas en las que la impronta de la dueña quedaba dibujada en grasa de chorizo. Consumían en un prudente silencio, abriendo moderadamente sus bocas al mascar, exhalando leves ruidos mandibulares, inclinando hacia atrás sus cuellos para beber el vino tinto, aunque no era en un porrón donde se, contenía sino en un vaso de plástico azul como de dientes, que doña Luisa sacó de una alacena y que consideró útil para asegurar el reparto en porciones adecuadas y fungibles [...] Doña Luisa —consumidos los nutritivos alimentos y oculto en la alacena un resto de vino— los bendijo (119-123).

La imagen paternal de Cristo, dador de vida, con el cáliz contenedor de su sangre y el pan símbolo de su cuerpo se transforma de manera sacrílega en la estampa maternal de una profesional del sexo. La «gran madre fálica» reparte un pan empapado en grasa de chorizo y sujeta entre sus manos una copa de vino, que distribuye, según su conveniencia, en unos vasos de plástico azules para lavarse los dientes. La concatenación antitética de Cristo/Luisa, el cáliz y el pan de la última cena/el vino en los vasos de plástico y la hogaza grasienta, la generosidad/el egoísmo no hace sino resaltar la mezquindad y ruindad del personaje de la novela (Labanyi

14.— Hay que matizar, no obstante, que la relación entre el sexo y la naturaleza es totalmente diferente en la novela y en la tragicomedia. Mientras que Martín Santos resalta la baja social ligada a la disposición física de la tierra, la relación del sexo con la naturaleza significa positivamente en la obra de Rojas, sugiriendo, por lo general, el tópico del *carpe diem*. Así han de entenderse las numerosas invitaciones a gozar de los placeres de la vida, entre los que se encuentra el sexo. Numerosos personajes comparten esta visión del sexo, naturaleza y disfrute de la vida. Por ejemplo, dice Areúsa: «Agora nos gozaremos juntos» (161); al igual que Elicia: «No habernos de vivir para siempre. Gocemos y holguemos, que la vejez pocos la ven» (92).

1990: 155). Al mismo tiempo, la equiparación del negocio del sexo con la religión saca a la luz la podredumbre moral de la sociedad de posguerra. A esto se añade la pleitesía que rinden los acólitos Pedro y Matías a la dueña del burdel, dado que se arrastran, postran y hasta llegan a besar sus ropajes, como si de un icono mariano se tratara.

Siglos atrás Rojas había modelado el personaje de Celestina como la Virgen María con el mismo sentido del humor (Martín 1999: 49-58). El papel de madre de la alcahueta se materializa en una adopción discursiva donde los personajes se dirigen a Celestina mediante este apelativo familiar. Sempronio la llama «madre» («Madre, ningún provecho trae la memoria del buen tiempo», 109); al igual que el resto de los varones, como Pármeno («Pues a la fe, madre», 123) y Calisto («Bien has dicho. Madre mía», 121). Otro tanto se aplica a las mujeres de la obra: Areúsa («no llores, madre, ni te fatigues, que Dios lo remediará todo», 109), Elicia («Muerta es mi madre y mi bien todo», 139) y Melibea («¡Oh, mi madre y mi señora!», 117).

Además, el detallismo en la elaboración de los ropajes dignos de besos de Doña Luisa se remonta al simbolismo que la vestimenta tiene en Celestina (Lamberti 2004: 45-58; Palma 2013: 101-116). Al recordar la prosperidad de sus negocios de antaño, la alcahueta de Rojas menciona los besos que recibía su manto:

Unos me llamaban señora, otros tía, otros enamorada, otros vieja honrada. Allí se concertaban sus venidas a mi casa, allí las idas a la suya, allí se me ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas, besando el cabo de mi manto y aun algunos en la cara, por me tener más contenta (109).

Y en varias ocasiones a lo largo de la tragicomedia los distintos personajes buscan refugio en los ropajes de la vieja. Calisto, por ejemplo, desea esconderse debajo del manto de Celestina para presenciar sus conversaciones con la adorada Melibea («¡Oh quién estuviera allí debajo de tu manto, escuchando qué hablaría sola aquélla en quien Dios tan extremadas gracias puso!, 71) mientras que la prostituta Elicia alude a dicha prenda como metáfora de protección y sustento tras el asesinato de la vieja: «¿A dónde iré, que pierdo madre, manto y abrigo?» (154).

La búsqueda de amparo derivada de la funcionalidad de la ropa de Celestina es también relevante en la novela de posguerra.¹⁵ Al fin y al cabo, la segunda visita de Pedro al burdel de Doña Luisa está motivada por la persecución policial que le acusa de la muerte de Florita, la hija del Muecas, desangrada al provocarle un aborto.

15.– Dentro de la parodia religiosa el personaje de Luisa es tildado de «sacerdotisa» (67) y su burdel como «el sagrado del lugar» (67).

Y Pedro inclinó la cabeza como si fuera a apoyar su frente en aquella rodilla revestida, como si se fuera a hincar ante una verdadera madre [...] haciéndole conocer el único camino de su salvación. —Aquí puede estar unos días —dijo doña Luisa—. Hasta que se arregle todo (120).

La presentación de esta mujer como la salvación de Martín, a juzgar por la parafernalia religiosa del arrodillamiento, no deja de ser irónica puesto que más adelante en la novela se lee cómo Luisa entrega a este hombre a manos de la justicia. En efecto, a pesar de la promesa de darle asilo, la madama le delata en cuanto el agente Similiano hace acto de presencia: «Pero la anciana, deteniéndole por el brazo, pellizcándole risueña la mejilla: —Tú, hijito, te largas ahora mismito. ¡Déjame a mí! ¡Busca al abogado!» (130). Siglos atrás su maestra medieval había incumplido igualmente su palabra en el trato acordado con Pármeno y Sempronio para repartirse las ganancias obtenidas de un enamorado Calisto.

A pesar de haber transcurrido casi quinientos años entre la obra medieval y la de posguerra, las creaciones literarias de *Celestina* y *Doña Luisa* son prácticamente parejas. Las notables semejanzas en los retratos de ambas medianeras —su físico y personalidad, nombre, oficio, hogar, vestido, así como sus conexiones demoníacas y nigrománticas— parecen indicar la influencia de la alcahueta primigenia en su congénere contemporánea. Siguiendo la senda marcada por la *Celestina* de Fernando de Rojas, el novelista contemporáneo Luis Martín Santos recupera la figura de la prostituta para explorar la profunda crisis de valores que azota a la sociedad española durante la dictadura franquista.

Obras citadas

- ABRIL-SÁNCHEZ, Jorge. «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanas, rameras y putas viejas en *La Celestina*», *Celestinesca*, 27 (2003), pp. 7-24.
- ALMENARA, Erika. «Sobre carnes y vidas desnudas en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos», *Perifrasís. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 11 (2019), pp. 1-23.
- «Arte contemporáneo» en *ArtEspanña*, Febrero (2006), pp. 1-7. < <https://www.artespana.com/salvadorsdali.htm>>. (Fecha de acceso 7 de julio de 2019).
- BALDWIN, Spurgeon. «Pecado y retribución en *La Celestina*», *Dicenda*, 6 (1987), pp. 71-81.
- BLAY MANZANERA, Vicenta. «Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*», *Celestinesca*, 20 (1996), pp. 129-154.
- BOTTA, Patrizia. «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, 12 (1994), pp. 37-67.
- CHAVIANO, Daína. «Símbolos y arquetipos en la trinidad protagonista de *La Celestina*», *Celestinesca* 30 (2006), pp. 9-25.
- CHERCHI, Paolo. «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, eds. José Luis Canet y Rafael Beltrán, Valencia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia, 1997, pp. 77-90.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- Diccionario de la Real Academia de la lengua española*, 23.^a edición, Madrid, Espasa, 2015.
- ELLIS, Deborah. «¡Adiós paredes! The Image of the Home in *La Celestina*», *Celestinesca* 5 (1981), pp. 1-17.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y Teresa Jiménez Calvente. «A vueltas con *Celestina*-bruja y el cordón de Melibea», *Revista de Filología Española* 75 (1995), pp. 85-104.
- GÓMEZ, Teodoro y María Leach. *Todos los nombres: origen, significado, carácter*, Barcelona, Editorial Océano Ámbar, 2004.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2010.
- GUARDIOLA, Cristina. «El secreto oficio de la abeja.» A Sociopolitical Metaphor in *La Celestina*, *Diacritics*, 36 (2006), pp. 147-155.
- HERRERO, Javier. «Celestina's Craft: The Devil in the Skein», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (2007), pp. 343-351.
- HEUSCH, Carlos. «La comida, ¿tema integral de *La Celestina*?», *Estudios humanísticos* 32 (2010), pp. 65-79.

- IGLESIAS, Yolanda. «La prostitución en *La Celestina*: estudio histórico-literario», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 19 (2011), pp. 193-208.
- JEREZ-FARRÁN, Carlos. «Ansiedad de la influencia versus intertextualidad autoconsciente en *Tiempo de silencio* de Martín Santos», *Symposium*, 42 (1988), pp. 119-132.
- LABANYI, Jo, «Mujer y silencio en *Tiempo de silencio*,» en *Actas de las IV jornadas internacionales de literatura*, ed. Iñaki Beti Sáez, San Sebastián, Cuadernos Universitarios, 1990, pp. 153-161.
- LACARRA LANZ, Eukene. «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet y J. Lluís Sirera, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, pp. 267-277.
- LAMBERTI, Mariapia. «El vestuario de *La Celestina*», en *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, ed. Sergio Fernández, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 45-58.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la posguerra española*, Madrid, Anagrama, 1994.
- MARTÍN SANTOS, Luis. *Tiempo de silencio*, Barcelona, Bibliotex, 2001.
- MARTÍN SASTRE, Jesús. «El aspecto religioso en *La Celestina*», *Verba hispánica* 8 (1999), pp. 49-60.
- MUÑOZ, Marianela. «Cáncer, chabolas y castración: el Madrid de la posguerra en *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos», *Filología y Lingüística* 34 (2008), pp. 83-94.
- ORTEGA, José. «Compromiso formal de Martín-Santos en *Tiempo de silencio*», *Hispanófila* 37 (1969), pp. 23-30.
- PALAFOX, Eloísa. «Celestina y su retórica de seducción: comida, vino y amor en el texto de la *Tragicomedia*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32 (2007), pp. 71-88.
- PALMA VILLAVARDE, Mariel Aldonza. «El hilo del que está tejido el manto de Celestina», *Celestinesca* 37 (2013), pp. 101-118.
- PHAETON, Jacqueline. «La representación literaria de la prostitución en la España del primer franquismo en Cela y Martín Santos», *ARENAL* 14 (2007), pp. 161-183.
- RUSSELL, Peter. «La magia, tema integral de *La Celestina*,» en *Temas de «La Celestina» y otros estudios: del «Cid» and «Quijote»*, Barcelona, Ariel, 1978. 241-276.
- ŠABEC, Maja. «Celestina Denostada y Glorificada: La ambigüedad en las caracterizaciones literarias de la Alcahueta», *Verba Hispanica* 11 (2003), pp. 27-35.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio. «Otros bueyes que cazan perdices», *Medievalismo* 3.3 (1993), pp. 59-67.
- SEVERIN, DOROTHY, ed. *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 2004.

- SEVERIN, DOROTHY. «Witchcraft in *Celestina*: A Bibliographic Update Since 1995», *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 36 (2007), pp. 237-243.
- SHIPLEY, George A. «Bestiary imagery in *La Celestina*», *Revista de Estudios Hispánicos* (1982), pp. 211-218.
- SNOW, Joseph. «The Sexual Landscape of *Celestina*: Some Observations», *Calíope* 6 (2000), pp. 149-166.
- SOSA-VELASCO, Alfredo. «El huerto de Melibea: parodia y subversión de un topos medieval», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 125-148.
- SPIRES, Robert D. «The Discursive Field of *Tiempo de Silencio*,» en *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*, eds. Jeanne P. Brownlow y John W. Cranbury (NJ), Associated UP, 1998, pp. 161-178.
- STANISLAW, Casey. *The Death of Celestina: Othering in Changing Times*, Tesis de Maestría, Baylor, Universidad de Baylor, 2011.
- VÁZQUEZ CRUZ, Adam Alberto. «*Ars memorativa*, abejas y miel en *La Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (2018), pp. 529-553.