

48

2024

# *Celestinesca*



NÚM. 48 2024, e-ISSN: 2695-7183

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

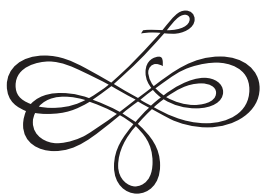


# *Celestinesca*

e-ISSN: 2695-7183

NÚM. 48

2024



VNIVERSITAT  
E VALÈNCIA

## EDITOR y DIRECTOR

JOSÉ LUIS CANET  
Universitat de València

## EDITOR-FUNDADOR

JOSEPH T. SNOW  
Michigan State University

## SECRETARIA DE REDACCIÓN

AMARANTA SAGUAR GARCÍA  
Universidad Complutense

## CONSEJO DE REDACCIÓN

RAFAEL BELTRÁN LLAVADOR	Universitat de València, España
JUAN CARLOS CONDE	Universidad de Salamanca
MARTA HARO CORTÉS	Universitat de València, España
ELOISA PALAFOX	Washington University in Saint Louis
DEVID PAOLINI	The City College of New York
JOSEPH T. SNOW	Michigan State University

## CONSEJO CIENTÍFICO

RAÚL ÁLVAREZ MORENO	University of British Columbia, Canadá
MARÍA BASTIANES	University of Leeds, Reino Unido
PATRIZIA BOTTA	Università di Roma La Sapienza, Italia
PEDRO MANUEL CÁTEDRA	Instituto IEMYRhd, Salamanca, España
IVY CORFIS	University of Wisconsin - Madison, EEUU
ENRIQUE FERNANDEZ RIVERA	University of Manitoba, Canadá
JEROMINE FRANÇOIS	Universidad de Namur, Bélgica
CARLOS HEUSCH	École Normale Supérieure de Lyon, Francia
SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS	Universidad Complutense de Madrid, España
ANA ISABEL MONTERO DE PRADO	Willamette University, EEUU
NICASIO SALVADOR MIGUEL	Universidad Complutense de Madrid, España
CONNIE SCARBOROUGH	Texas Tech University, EEUU
DOROTHY SHERMAN SEVERIN	University of Liverpool, Reino Unido

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores

Esta revista se incluye dentro del Proyecto de Investigación *Parnaseo* (*Servidor web de Literatura Española*).

# Celestinesca

NÚM 48

ÍNDICE

2024

## ARTÍCULOS

- CALVO MARTÍNEZ, Irati, «Hacia una tipología de la violencia: la prostituta violentada en las continuaciones e imitaciones de *La Celestina*» 9
- CANELA PIÑA, David, «La caída del hombre en *La Celestina*: una interpretación a partir de la hermenéutica medieval» 33
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «Calisto o la parodia de Jesucristo y la «madre» Celestina o la antítesis de la Virgen María: Una aproximación onomástica al significado religioso de la obra de Rojas» 75
- ILLADES AGUIAR, Gustavo, «Arte de la voz y la escucha: el discurso performativo en la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*» 109
- RAMÍREZ FIGUEROA, Adán, «¿Mozo envidioso? ¿Sirviente fiel?: hacia una nueva caracterización de Pármeno en *La Celestina*» 139

## RESEÑAS

- Devid Paolini, *La génesis de «La Celestina»*. Volumen 38 de la serie *Medievalia Hispanica*. Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2023, por Daniele ARCIELLO 167
- Enrique Fernández, *The Image of Celestina: Illustrations, Paintings, and Advertisements* (Toronto: University of Toronto Press, 2024), por Lauren BECK. 171
- Grupo de teatro *El público*, puesta en escena de *La Celestina*. «*Calixto y Melibea, o el gallo y la gallina*», por David CANELA. 173
- «Una nueva *Celestina* de Eduardo Galán», por José Luis GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN 177
- Ruth MARTÍNEZ ALCORLO y Amaranta SAGUAR GARCÍA (eds.), *Celestina y ecos celestinescos*. «*Contarte he maravillas...*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlin, Bruxelles, Chennai, Lausanne, New York, Oxford, Peter Lang, 2023 181

## SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

SAGUAR GARCÍA, Amaranta & PAOLINI, Devid, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 46)» 193

SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «*Celestina*: Documento bibliográfico. Incorporación de los artículos de *Crónicas* (revista de carácter cultural de La Puebla de Montalbán) a la base de datos *Bibliografía celestinesca* y los suplementos de *Celestinesca*» 223

## ENTREVISTAS

Entrevista con Guillermo Alcalde, Jesús Gacías, Ismael Gimeno y Alicia Soravilla, impulsores de *Celestina, un musical joven* 237

# *Artículos*





# Hacia una tipología de la violencia: la prostituta violentada en las continuaciones e imitaciones de *La Celestina*<sup>1\*</sup>

Irati Calvo Martínez  
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

## RESUMEN

---

Desde la publicación de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, la violencia se convierte en un recurso habitual dentro del género celestinesco. Las agresiones pueden estar dirigidas a todos los personajes de las obras; no obstante, las prostitutas, por su condición de mujeres y por ser dependientes de sus proxenetas —tanto rufianes como alcahuetas—, suelen ser las principales receptoras de violencia. El objetivo de este artículo es establecer una tipología de la violencia contra la mujer prostituta en las principales continuaciones e imitaciones de *La Celestina*. Para ello, se analizarán algunas de las obras más representativas del género para determinar quiénes son las víctimas, quiénes los agresores, cuáles son los motivos que los llevan a ejercer dicha violencia y qué tipo de violencia ejercen. Se analizarán también las reacciones de las víctimas ante las agresiones y se tendrá en cuenta quiénes son testigos, cómplices y observadores de los actos violentos. En última instancia, se tratará de clarificar cuál es la función que ejerce un determinado episodio violento en la totalidad de la obra.

**PALABRAS CLAVE:** Prostituta; mujer; violencia; género celestinesco; tipología.

## Towards a typology of violence: the abused prostitute in the continuations and imitations of *La Celestina*

## ABSTRACT

---

Since the publication of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, violence became a regular feature of the celestinesque genre. Aggressions may be directed at all characters in the works; however, prostitutes, as women and as dependents of their pimps —both *rufianes* and *alcahuetas*—, are often the main recipients of violence. The aim of this article is to establish a typology of violence against prostitutes in

1.- Este artículo está financiado por el Programa predoctoral de formación de personal investigador no doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco. Se inserta en el grupo de investigación *Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII a XVIII)* (IT 1465-22) y dentro del proyecto *Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Un análisis multidisciplinar (Historia, Arte, Literatura)* (PID2020-114496RB-I00).

the main continuations and imitations of *La Celestina*. To this end, some of the most representative works of the genre will be analysed in order to determine who are the victims, who are the perpetrators, what are the motives that lead them to exercise such violence and what type of violence they exercise. It will also analyse the reactions of the victims to the aggressions and take into account who are witnesses, accomplices and observers of the violent acts. Ultimately, the aim will be to clarify the function of the violent episodes in the work as a whole.

**KEY WORDS:** Prostitute; woman; violence; celestinesque genre; typology.

## 1. Introducción

Álvarez (1998: 407) defiende que la violencia es el denominador común en la mayoría de los textos literarios: «la literatura es reflejo de la realidad y la realidad es violenta». La investigadora Comellas (2012: 224-225) señala la importancia de analizar la tradición literaria de la violencia como un relato moral y de poder; la cultura sigue una moral determinada, un orden establecido, y la violencia es resultado de la ruptura de ese orden, que a su vez ha sido impuesto por alguien o algo en posición de poder. La voluntad de poder y de dominio sobre el otro es también determinante para la ejecución de actos violentos:

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 a otras. (Alcalá Galán, 1996: 41)

La violencia se ejerce, tanto en la literatura como en el mundo real, para mantener el orden establecido y, por tanto, los más peligrosos son aquellos que intentan transgredirlo. Las mujeres pertenecientes al mundo de los bajos fondos —las prostitutas en el caso que nos ocupa— rompen con el orden moral, puesto que sus actos ilícitos no cumplen con la honorabilidad que se espera de una mujer de los siglos XVI y XVII<sup>2</sup>. Los modelos de conducta para preservar el honor de las mujeres se regían por los principios de la «modestia, la obediencia, el recato y la castidad», y no todas se adaptaban a ellos, bien porque no querían, bien porque no podían (Lorenzo Cadarso, 1989: 129). Al no seguir los parámetros establecidos, las mujeres estaban cuestionando su propio honor, pero sobre todo el de sus familias, maridos o amantes (1989: 129). La respuesta de quien había sido injuriado era ejercer violencia contra quien lo había provocado. En-

2.— Los manuales para instruir a las mujeres fueron muy populares en esos siglos. Solo hay que mencionar los conocidos *La perfecta casada*, de Fray Luis de León, o *Instrucción de la mujer cristiana*, de Luis Vives.

tre los tipos de violencia que recibían las mujeres maltratadas, destacan la violencia física, la verbal, la psicológica y la económica: «las amenazas, la intimidación, el aislamiento, el maltrato físico, el abuso emocional y económico» eran las formas más comunes de violencia en los siglos XVI y XVII (Usunáriz, 2010: 379-380; 391).

La literatura toma estos temas de la realidad y los aplica a los distintos géneros literarios. Por ejemplo, en el teatro áureo<sup>3</sup> cuestiones como la venganza, la traición, la tiranía o la crueldad son motivos habituales (Domínguez Matito, 2013: 60). Estos mismos patrones de violencia se pueden aplicar a las obras del género celestinesco. Como señala Dumanoir (2018: 132), en *La Celestina* la violencia se produce cuando un personaje abusa de su poder, cuando usurpa el poder de otro personaje o cuando tiende a reducirlo o a suprimirlo: «Ils sont pris, c'est une évidence, dans des réseaux de dépendance où le pouvoir de chacun peut à tout moment tendre à augmenter ou à être contesté» (2018: 141). Estudios como el de Alcalá Galán (1996) se dedican a analizar los juegos de poder que operan en *La Celestina*, y otros como el de Bergman (2012) concluyen que esta fue una de las primeras obras que popularizó la representación de la violencia criminal en la literatura. En efecto, desde la publicación de la *Tragicomedia*, la violencia se convierte en un recurso habitual dentro del género. Dicha violencia está dirigida hacia todos los personajes, ocupen una posición social alta o baja, pero es evidente que hay una relación clara entre los personajes pertenecientes a los bajos fondos y la violencia que ejecutan o sufren: los rufianes siempre actúan y se expresan de manera violenta, las alcahuetas suelen abusar del poder que ejercen sobre las prostitutas a su cargo y estas últimas son las que reciben la violencia en la gran mayoría de los casos<sup>4</sup>. Sin embargo, si nos apropiamos de los términos que utiliza la investigadora María Teresa Julio (2013) para analizar la violencia de y hacia las mujeres en el teatro de Rojas Zorrilla, la mujer prostituta no siempre es la «receptora de violencia», es decir, la «mujer violentada», sino que hay ocasiones en las que actúa como «ejecutora de violencia» para vengar los ataques hacia su persona.

El objetivo de este trabajo es establecer una tipología de la violencia contra la mujer prostituta dentro del género celestinesco. Para ello, basándonos en las afirmaciones de Kohut (2002: 200), que señala que la

3.- Para más información a este respecto, es de interés el estudio de la investigadora Petro (2006), *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*.

4.- Como señala Fernández Álvarez (1989: 188), el mundo del hampa, como «seudosociedad», también conforma un «seudo-estado» con sus propias jerarquías. Dentro de estas jerarquías, la prostituta ocupa el lugar más bajo no solo por ser mujer, sino también por ser dependiente de una alcahueta o de un rufián. Esto es lo que explica que la violencia se ejerza sobre todo contra ella, a pesar de que el resto de personajes del hampa también se sitúen fuera de las normas sociales. Incluso dentro del grupo de las prostitutas se establecen categorías, puesto que una cortesana no tenía la misma consideración social que una cantonera. Para más información, ver Ríos Izquierdo (1995), *Mujer y sociedad en el siglo XVII a través de los Avisos de Barrionuevo*.

violencia «está sujeta a la percepción del que la ejerce, del que la sufre, o de un tercero no involucrado directamente que la observa o [...] la juzga», seleccionaremos una serie de pasajes de algunas obras significativas del género y estableceremos quién es la víctima, quién el agresor y qué personajes funcionan como testigos o cómplices (los que clasificaremos como observadores). Asimismo, determinaremos el tipo de violencia que se ejerce y cuál es el móvil que lleva al agresor a violentar a la víctima para, finalmente, observar cuál es la reacción del personaje agredido y clarificar la función que ese acto violento cumple dentro de la obra. Para este análisis se han seleccionado pasajes de la *Segunda* y de la *Tercera Celestina*, de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de la *Tragedia Policiana* y de la *Comedia Florínea* por mostrar al menos un ejemplo representativo de cada tipo de agresores, víctimas, reacciones y violencias. En menor medida, también se hace referencia a otras obras del género.

## 2. Violencia de rufián a prostituta: rendición y venganza

### 2.1. *La disputa por la perdiz entre Ancona y Bravonel en la Tercera Celestina*

La *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*<sup>5</sup>, escrita por Gaspar Gómez de Toledo, se caracteriza por la violencia que se ejerce hacia todos los personajes del mundo de los bajos fondos. Por ejemplo, Celestina sufre numerosas agresiones a manos de los rufianes y clientes de las prostitutas. El investigador García Álvarez (2020) entiende, de hecho, el dolor de la alcahueta de esta tercera parte como un elemento necesario en la configuración del personaje. La prostituta de burdel Ancona, que solo tiene protagonismo en el auto cuarenta y cuatro, también es violentada a manos de su rufián Bravonel. El auto se sitúa después de que Grajales y Recuajo hayan asesinado a Areúsa y hayan agredido físicamente a Bravonel que, en su huida del conflicto, ha perdido el brazo. A pesar de que dice ser consciente de que Ancona no tiene culpa de lo sucedido, decide visitarla en el burdel y pagar con ella su ira: «No creo en la vida si no la he de pedir vna tan estrecha cuenta que me pague el daño que mi persona recibió, avnque no fue ella la causa» (*Tercera Celestina*, p. 348).

La agresividad de Bravonel queda en evidencia en el modo que tiene de dirigirse a Ancona: la llama «puta» (p. 348), «mala mujer», «vellaca» (p. 349), «borracha» (p. 350), «suzia», «cochina» e incluso utiliza el neologismo «vergonsuzia» (p. 351); de hecho, en ningún momento se dirige a ella con su nombre de pila. Las amenazas se repiten en varias ocasiones a lo largo del auto: desde las primeras líneas amenaza con azo-

5.— Se cita la edición a cargo de Mac E. Barrick (1973). A partir de este momento, se citará como (*Tercera Celestina*, páginas).

tarla («No creo en Lucifer si me respondéis si a açotes no os abro» p. 348); después, promete agredirla con un garrote («Por vida del rey, si os apaño, que y[o] os las dé muy bien con aquel garrote» p. 349); y, finalmente, termina agrediéndola. Bravonel responsabiliza a Ancona de su deseo de ejercer violencia contra ella: «Di, mala mujer, ¿por qué quieres que te acabe antes de tiempo?» (p. 349). Sus intimidaciones no se limitan a las agresiones físicas, sino que el rufián también amenaza con abandonar a Ancona a su suerte, dejándola desprotegida: «Maluada sin conocimiento dexarásme de conocer» (p. 349). En un primer momento la prostituta no se doblega a él, porque afirma estar acostumbrada a sufrir ese tipo de agresiones «cinco mil» (p. 350) veces al día. Las prostitutas de burdel del género celestinesco suelen caracterizarse precisamente por ser objeto de agresiones por parte de los rufianes: apenas tienen protagonismo en las obras y habitualmente hacen su aparición en un único acto aislado en el que se representa la relación violenta que establecen con su proxeneta.

La relación entre Ancona y Bravonel es de pura conveniencia: el rufián se lucra con lo que Ancona gana y a cambio la prostituta está supuestamente protegida por él. El conflicto del auto comienza porque Bravonel le pide veinte reales a Ancona y ella se niega a dárselos: «¿Cómo veinte reales? Veinte landres la dé a quien diez te diere, que no los tengo» (p. 349). El rufián utiliza el chantaje emocional para conseguir las ganancias de la prostituta y, además, la engaña, puesto que le hace creer que ha perdido el brazo por defenderla a ella: «¿Qué más falsa puedes ser de lo que eres, que viene el vellaco que por ti auenturó su vida, cortado vn brazo y dexa muertos otros tres por cumplir tu desseo, e importunaciones que me tenías?». Bravonel se victimiza y le reprocha que hace tiempo que no le proporciona dinero: «quize días que no me das vn quarto». El rufián sabe que Ancona ha pasado dos noches con un cliente («el cozinero del canónigo» p. 350) y que suele ahorrar mínimo un real con cada trato sexual, y así se lo reprocha a la prostituta. Estas insinuaciones demuestran el control que Bravonel ejerce sobre ella, puesto que utiliza información personal para tratar de manipularla. El rufián consigue su objetivo, porque la prostituta admite estar en deuda con él y cede a darle diez reales, con la promesa de darle más cuando consiga el dinero que le falta.

Bravonel trata de aprovecharse del momento de debilidad de Ancona y le exige que le dé la perdiz que tiene colgada en la estancia. Ancona se niega a dársela, e incluso le propone comerla con él para tratar de calmar su ira: «Pues no te aprovecha, que antes la haré pedaços que de mi poder la lledes» (p. 351). Las amenazas de Bravonel terminan en agresión física: Ancona recibe «cincuenta coçes» y tiene la cara bañada en sangre y las «muelas quebradas». La reacción de la prostituta es llamar a gritos a la justicia, aunque sin éxito. Solarcia, la compañera de Ancona, escucha sus lamentos y acude en su auxilio: «Sobre mi alma, si no la a sacudido su rufián». Por el testimonio de Solarcia sabemos que los dos están baña-

dos en sangre, por lo que podemos deducir que dicha sangre proviene de la perdiz, que ha podido ser el arma con la que Bravonel ha golpeado a Ancona; otra posibilidad es que, debido al golpe que le ha propinado Bravonel en la boca, los dos hayan acabado manchados de sangre. El papel de Solarcia es el de mediadora, porque pretende poner paz entre los dos y evitar que este tipo de situaciones se vuelvan a repetir:

Por amor de Dios, que no aya más de lo passado, y que sea esta entre vosotros renzilla de por Sant Juan, que tú, Ancona, para dezirte lo cierto eres algo soberuía, y Bravonel no muy soffrido; así que los dos tenéys culpa, y lo mejor es, que os abracéys luego, y no deys cuenta de vuestra vida a los que no lo saben, que más de quatro se holgaran de vuestro enojo. (pp. 352-353)

Ancona, a pesar de que al principio del auto pareciera que iba a plantarle cara a Bravonel, finalmente opta por perdonarlo y someterse a él. Una situación similar a esta se representa en la cena quinta de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva: en ella, el rufián Pandulfo le pide a su prostituta —también de burdel— Palana dinero, lo que genera una discusión y provoca un forcejeo entre ellos. Una de las funciones del pasaje analizado es la de imitar esta escena. En la *Comedia Selvagia*, en concreto, en la tercera cena del primer acto, también se representa una escena parecida entre la prostituta Lesbia y el rufián Escalión, solo que en ese caso la de burdel no consiente las agresiones y se enfrenta a su agresor. El relato de las agresiones caracteriza la realidad de los burdeles del siglo XVI y enfatiza la brutalidad de Bravonel, que se muestra impasible ante el reciente asesinato de Areúsa.

TIPOLOGÍA DE LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER-PROSTITUTA (2.1.)	
OBRA	<i>Tercera Celestina</i>
VÍCTIMA	Ancona (prostituta de burdel)
AGRESOR	Bravonel (rufián)
OBSERVADOR	Solarcia (prostituta de burdel)
TIPO DE VIOLENCIA	Agresión verbal (amenazas, insultos); agresión psicológica (chantajes, manipulación); agresión física (golpes); violencia económica.
MÓVIL	Descargar su ira tras lo ocurrido con el asesinato de Areúsa; pedirle dinero y sustento a Ancona
REACCIÓN	Intento de rebelión que termina en sumisión

FUNCIÓN	Emular la cena quinta de la <i>Segunda Celestina</i> ; caracterizar la realidad de los burdeles del siglo XVI; enfatizar la brutalidad de Bravonel y la impasividad ante el asesinato de Areúsa
---------	---

## 2.2. Agresiones físicas y sexuales contra Marcelia y su sed de venganza en la Comedia Florinea

En la *Comedia Florinea*<sup>6</sup> de Juan Rodríguez Florián también se registran agresiones físicas hacia la prostituta-alcahueta Marcelia<sup>7</sup>. En concreto, es su amante Fulminato quien la violenta<sup>8</sup>. El rufián descubre que Marcelia se ve con otros hombres y, como venganza, determina quedarse con todo el dinero y regalos que los amantes le proporcionen. En la escena treinta, Fulminato quiere demostrarle a Marcelia que él es quien tiene el poder en su relación: quiere demostrar que está obligada a someterse a él y a obedecer sus órdenes, así como a trabajar para él y cumplir con sus deseos. Para ello, aprovecha que está sola en la casa para intimidarla y conseguir su sumisión: «Agora que está sola quiero darla un toque para que me cobre temor» (*Florinea*, fol. 103v).

Cuando abre la puerta a Fulminato, Marcelia es consciente de que corre peligro estando sola en la estancia, de modo que trata de modular su lenguaje para aplacar su ira y le proporciona dos piezas de oro con ese mismo fin: «Pero porque no digas que soy toda para mí, cata ay dos piecas de oro que tenía para pagar el censo del solar d'esta casilla. Pero llévalo, llévalo, que otro día me lo darás» (fol. 103v-104r). Fulminato aprovecha para reprocharle las visitas de otros hombres: «Pues me ha cobrado miedo, quiérole assentar la mano agora que tengo tiempo y por qué, para que ni se ponga con rapazes a solas y también por no sé qué se ruge allá en casa de un criado de Lucendo». La prostituta intenta negar tales acusaciones y defiende su honra, pero Fulminato, que sabe la verdad, la agrede físicamente y saca la espada para seguir con sus intimidaciones: «¡Justicia, aquí del rey, que me mata en mi casa por me robar este traydor!» (fol. 104r). El rufián continúa con sus amenazas y obliga a la prostituta a sentarse delante de él: «¿Qué? ¿Qué? ¿De sólo un bofetón os sentís? Cata que aún no conocéys mi mano. Tornaos a sentar». Por el testimonio de Marcelia

6.– Se ha consultado la edición a cargo de Canet Vallés (2000). A partir de este momento, se citará como (*Florinea*, folios).

7.– Marcelia se presenta en la *Comedia* como una prostituta entrada en años que tiene una hija biológica a su cargo (*Liberia*). Conforme avanza la obra se inicia en el oficio de alcahueta. Para más información sobre la conversión de Marcelia, ver Calvo Martínez (2023a).

8.– Este personaje bebe del modelo del rufián fanfarrón iniciado con el Centurio de *La Celestina*. No obstante, los autores de las continuaciones e imitaciones caricaturizan al personaje para enfatizar su carácter cobarde y violento.

entendemos que Fulminato le ha «quebrado las muelas» y le ha bañado «la boca en sangre»: «¿Dónde vas? ¿Dónde vas tan furioso con la espada? ¿No te basta que me has deshonrado y quebrado las muelas?».

El objetivo de Fulminato es intimidar y someter a Marcelia, aplacar su orgullo y conseguir que le tema lo suficiente como para obedecerlo ciegamente, en especial para beneficiarse de sus negocios. Cuando logra su cometido, trata de hacer las paces con la prostituta acostándose con ella: «Cata que te retoçaré aquí, adonde estás»; no obstante, Marcelia, que acaba de sufrir sus golpes, no quiere hacerlo: «¡Apártate allá, que ya no te puedo sufrir! [...] ¡Quítate afuera, sino por el siglo de mi madre que te dé mayor bofetada que tú me diste!» (fol. 104r-104v). A pesar de las negativas de la prostituta, Fulminato termina forzándola: «Pues, si no por la tuya, háganse las amistades por la mía. ¡Y anda acá!» (fol. 104v). En este pasaje somos testigos de distintos tipos de violencia: amenazas, agresiones verbales, físicas y sexuales; además, Fulminato pretende ejercer poder sobre Marcelia para quedarse con sus ganancias, de modo que también hay violencia económica.

Al contrario que Ancona en la *Tercera Celestina*, Marcelia no está dispuesta a quedarse de brazos cruzados ante las agresiones de Fulminato. Quiere vengarse de lo sucedido valiéndose de su otro amante, el despensero de Lucendo:

Pero no me llamen a mí Marcelia, hija de Marcelio y de Liberina, su legítima muger, si antes de mañana a estas horas él no me tiene pagado el bofetón. Y aun que por vida del alma peccadora que me gobierna estas carnes tristes y por la bendición de todo mi linaje, que yo le haga que aya menester los dos ducados que le di, como necia, para pagar cirujanos; o que si puedo, que con ellos le pague adelantado el entierro, porque el vellaco sea castigo y a otros enmienda y ocasión de miramiento y lección de mejor criança. (fol. 106r)

Marcelia les comunica a Gracilia, al despensero y a Liberia lo sucedido con Fulminato, y el despensero promete darle su merecido. Al estilo de Areúsa y Elicia en *La Celestina*, Marcelia le dice la hora a la que el rufián tiene intención de pasar por el barrio del despensero para que este lleve a cabo su venganza. No obstante, Fulminato consigue huir de él y en la escena treinta y nueve vuelve a reñir con Marcelia: «¡De las que tengo en la cara reniego si no os saco el alma! No os cale huyr por la escalera, que yo os acabaré oy los días» (fol. 137r). En este caso, el inicio de la pelea se justifica porque Fulminato descubre que la prostituta ha orquestado el ataque hacia su persona y que, además, ha perdido la capa que le había proporcionado Florianio. Por lo que se infiere de la conversación, Marcelia intenta huir por la escalera y encerrarse en una habitación. Los gritos



alertan a Liberia y a Gracilia, que piden ayuda para separar a Fulminato de Marcelia. Polytes y Felisino consiguen calmar a Fulminato y tratan de evitar que Marcelia informe a Floriano de lo sucedido. Finalmente, la prostituta termina resignándose y reconciliándose con su agresor.

En resumen, Marcelia recibe múltiples agresiones (tanto físicas como verbales) por parte de Fulminato, cuya intención es quedarse con el dinero de la prostituta, someterla a su voluntad y conseguir exclusividad como amante. La primera reacción de Marcelia es prometer venganza. No obstante, al fracasar en su intento de librarse de Fulminato y al volver a sufrir sus golpes, opta por resignarse y someterse a él. En estas escenas hay varios testigos de la violencia que Fulminato ejerce sobre Marcelia: la propia prostituta le comunica a Gracilia, Liberia y al despensero lo sucedido en la escena treinta. En la escena treinta y nueve son los gritos los que alertan a estas prostitutas y son ellas las que piden ayuda a Polytes y Felisino para que Fulminato no termine con la vida de Marcelia. La función de estas violencias en la obra es, por una parte, caracterizar al personaje del rufián como un ser agresivo y sin escrúpulos capaz de matar a su amante con tal de conseguir beneficios. Por otra parte, el deseo de venganza de Marcelia recuerda al de Elicia y Areúsa en *La Celestina*, solo que en este caso la prostituta-alcahueta no consigue su objetivo y termina resignándose y rindiéndose ante su agresor. En último término, el autor de la *Florinea* pudo haber representado estos pasajes violentos para castigar a Marcelia por alcahueta y prostituta, con una finalidad moral.

TIPOLOGÍA DE LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER-PROSTITUTA (2.2.)	
OBRA	<i>Comedia Florinea</i>
VÍCTIMA	Marcelia (prostituta y alcahueta)
AGRESOR	Fulminato (rufián)
OBSERVADOR	Gracilia (prostituta clandestina); Liberia (prostituta clandestina); el despensero (amante de Marcelia); Polytes (criado de Floriano); Felisino (criado de Floriano)
TIPO DE VIOLENCIA	Agresión verbal (amenazas, insultos); agresión física (bofetón); agresión sexual (violación); violencia económica.
MÓVIL	Sumisión, dinero y exclusividad como amante
REACCIÓN	Sed de venganza (1); sumisión (2)

FUNCIÓN	Caracterizar a Fulminato como agresivo; emular la venganza de Elicia y Areúsa en <i>La Celestina</i> ; castigar a Marcelia por alcahueta y prostituta.
---------	--

### 2.3. *Las agresiones múltiples hacia Orosia y Cornelia en la Tragedia Policiana*

En la *Tragedia Policiana*<sup>9</sup> de Sebastián Fernández las prostitutas clandestinas Orosia y Cornelia son doblemente violentadas por cuatro hombres distintos: primero, por Salucio y Solino y, después, por sus supuestos vengadores, Piçarro y Palermo. Salucio y Solino son los principales amantes de las prostitutas; en el segundo acto, de camino a casa de Orosia y Cornelia, ven y escuchan a Palermo y a Piçarro, otros rufianes, requebrarlas de amores. Palermo les ofrece que cada una se vaya con uno de ellos, pero Orosia los despacha porque es «deshonesto estar a tal ora a la ventana» (*Policiana*, p. 114). A pesar de ello, las prostitutas les sugieren que se acerquen a su casa a la mañana siguiente. Salucio y Solino, que presencian todo el encuentro, se abalanzan sobre los rufianes, que consiguen huir.

Los criados de Polidoro deciden hacerles pagar a sus prostitutas por lo sucedido, de modo que aporrean la puerta de su casa y las agreden: «¡Justicia, justicia, que me mata este vellaco!» (p. 114). Solino incita a Salucio a seguir agrediendo a Cornelia, y le reprocha a Orosia el requiebro amoroso que acaba de tener lugar. Orosia promete haber estado enferma de la madre todo el día, pero Solino sabe que miente y le asesta varios golpes. Los dos criados huyen antes de ser descubiertos por la justicia y dejan a las prostitutas malheridas. Cornelia y Orosia prometen venganza por haber sido tratadas de ese modo: «¡Por los huessos de Aphrodisia madre y de la leche que mamá, reniego si no les urdo una trama que en ella dexen la vida!» (p. 115). Solino y Salucio agreden a las prostitutas por sentir que su honor ha sido quebrantado: a pesar de saber que sus amantes se dedican a la prostitución, no pueden tolerar ver cómo otros hombres las requiebran de amores y cómo ellas flirtean con ellos. En este caso, nadie socorre a Orosia y a Cornelia: son ellas mismas y sus gritos los que consiguen que los agresores huyan y cada una es testigo de las agresiones que sufre la otra.

Las prostitutas deciden ir a la posada de Palermo y Piçarro para pedirles que castiguen a sus agresores. Por el camino se encuentran con Silvanico, el paje de Policiano, y deciden informarse a través de él de dónde están Solino y Salucio<sup>10</sup>. Palermo y Piçarro prometen vengar a las prostitutas como lo hace Centurio. No obstante, no solo no llegan a cum-

9.– Se utiliza la edición a cargo de Esteban Martín (2002) y se cita como (*Policiana*, páginas).

10.– Esta escena está inspirada en el auto decimoséptimo de *La Celestina*. Cornelia y Orosia utilizan la táctica de Areúsa para descubrir a qué hora suelen salir de casa de Policiano Solino y Salucio. Silvanico les proporciona la información que necesitan y despachan al paje (p. 129).

plir su promesa, sino que tratan de forzarlas para prostituirlas primero en el burdel de la ciudad y después enviarlas a la mancebía de Valencia: «¿Yo en la mancebía, yo? [...] ¿Y cómo, Piçarro? ¿Faltávanme a mí dos pares de vestidos y dos piezas de oro en mi arca? ¿En tanta lazería nos hallastes? ¿Tantas necessidades nos cubristes?» (p. 183). La negativa de las prostitutas provoca un enfrentamiento con los rufianes, que las insultan y denigran. La alcahueta Claudina, que escucha los gritos de las mujeres desde fuera, entra y media entre ellos y gracias a su intervención las prostitutas consiguen salir de la casa ilesas. Cornelia se marcha prometiendo venganza: «Pues dexa tú hazer a Cornelia, que, para la que tengo en la cara, yo te la dé a beber si bibo» (p. 185).

En este último caso, los agresores son Palermo y Piçarro, que a través del engaño tratan de confinar a las prostitutas en un burdel. Aunque no seamos partícipes de agresiones físicas, los rufianes insultan y denigran a Orosia y a Cornelia cuando no cumplen con lo que ellos esperan. Claudina es testigo y mediadora en la pelea, y consigue que las prostitutas salgan sin un rasguño de la casa de los rufianes. Orosia y Cornelia no consiguen vengarse de Salucio y Solino, ni tampoco de Palermo y de Piçarro; no obstante, en este caso no perdonan a sus agresores, sino que a pesar de las insistencias de Claudina están convencidas de no volver a mantener ningún tipo de relación con ellos: «¡Dalos al diablo, madre; no me los mientes ni oyga yo su nombre, que ellos salieron de aquí para quanto ellos bivieren!» (p. 250). Por tanto, frente a las reacciones de Ancona o de Marcelia, Orosia y Cornelia consiguen zafarse de sus agresores y emprender la búsqueda de amantes que las respeten y sustenten. Como advirtió Heugas (1973: 485-487), la *Tragedia Policiana* ofrece una de las imágenes más completas y verosímiles de la prostitución clandestina de la época: muestra el proceso de degradación de aquellas que, sin recursos, caen en las redes de proxenetas que pretenden explotarlas sexualmente y abandonarlas a su suerte cuando ya no les sirvan.

TIPOLOGÍA DE LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER-PROSTITUTA (2.3.)	
OBRA	<i>Tragedia Policiana</i>
VÍCTIMA	Orosia y Cornelia (prostitutas clandestinas)
AGRESOR	Solino y Salucio (1); Palermo y Piçarro (2) (rufianes)
OBSERVADOR	Orosia y Cornelia (1); Solino y Salucio (partícipes del acto de violencia) (1); Claudina, Palermo y Piçarro (partícipes del acto de violencia) (2)

TIPO DE VIOLENCIA	Agresión física (1); Agresión verbal (2)
MÓVIL	Deseo de exclusividad como amantes (1); rechazo a cumplir con su deseo de venderlas en un burdel (2)
REACCIÓN	Sed de venganza y desvinculación (1 y 2)
FUNCIÓN	Plasmar la realidad social de las prostitutas clandestinas de la época (1 y 2)

### 3. Violencia de prostituta a prostituta

#### 3.1. *Violencia entre prostitutas en la Segunda Celestina.* *Palana y Elicia*

Palana es una prostituta de burdel que solo aparece en dos escenas de la *Segunda Celestina*<sup>11</sup> de Feliciano de Silva. La prostituta, a pesar de los excesos que sufre a manos de Pandulfo, su rufián, afirma quererlo y le hace saber que no le gusta que comparta sus ganancias con otras mujeres: «mas no querría que lo que yo gano y trabajo para ti lo gastases con otras» (*Segunda Celestina*, p. 157). Estos celos se manifiestan en la pelea entre Elicia, Palana y Celestina en la escena veintidós. Pandulfo es el intermediador entre Felides y Celestina en el negocio amatorio de la *Segunda Celestina*; por ello, el mozo de espuelas visita con frecuencia la casa de la alcahueta. Palana sospecha que el rufián puede estar manteniendo relaciones sexuales con Elicia, y esta es la razón por la que determina ir a buscarlo allí y sorprenderlo con la prostituta.

Cuando llama a la puerta de Celestina, la alcahueta no le permite entrar, debido a la consideración social ínfima de Palana<sup>12</sup>. Frente a la negativa de Elicia y de Celestina, la prostituta le exige a Elicia que salga «ese galán» que tiene «allá encerrado» (p. 344). Palana pone en evidencia a Elicia al afirmar que Crito es su rufián y que Pandulfo está dentro de su habitación<sup>13</sup>: «¿Y quién me había a mí de castigar? ¿vuestro rufián, Crito?,

11.– Se ha consultado la edición a cargo de Baranda Leturio (1988). Se cita como (*Segunda Celestina*, páginas).

12.– Las prostitutas de burdel eran para la sociedad unas «personas viles o despreciables», de modo que fingir no dedicarse a la prostitución y hacerlo de manera clandestina proporcionaba mayores garantías sociales (Ramos Vázquez, 2005: 67). Además, Palana tiene una edad avanzada y está enferma de sífilis, lo que acrecienta el desprecio que el resto de personajes muestra hacia ella.

13.– La prostitución clandestina estaba prohibida por ley. Por eso, a riesgo de ser castigada por la justicia, era importante ser discreta y mantener las apariencias de honestidad delante de los vecinos (Molina Molina, 1998: 93). Palana, al decir que Elicia tiene no solo a Crito, sino también a Pandulfo como amantes, hace público su oficio como prostituta clandestina.

¿o Pandulfo, el que agora tenés allá metido?» (p. 343). Celestina es quien sale en defensa de Elicia para tratar de encubrirla como clandestina, pero Palana se enfrenta a las dos: «Mirad, qué condesa Celestina para no se igualar con ella. Vos sois la puerca y la bagasa, y callad y meted la lengua donde sabés, que vuestra cabeça guardará la mía. Verés vos la duquesa, que amenaza con sus cavalleros que cortará narizes» (p. 344).

Palana, Elicia y Celestina se intercambian numerosos insultos que terminan en agresiones físicas. Elicia golpea a la de burdel a pesar de las advertencias de las vecinas para que no se iguale a ella: «¡Oh, la vellaca! ¡Dexáme, dexáme señoras!» (p. 346). Por lo que inferimos de la pelea, Elicia hiere a Palana en la cabeza con su chapín: «Seme testigos que me arrojó el chapín y me ha descalabrado con él». Celestina le tira la rueca en la cabeza y Elicia aprovecha para tirarle de los pelos. Por lo que dicen las vecinas, Elicia ha arrancado media oreja a Palana: «En hora negra, que una oreja medio la dexaste arrancada» (p. 349). La discípula de Celestina le resume orgullosa a Areúsa las agresiones que le ha infligido a Palana: «Por tu vida, prima, que sobre echalle los tocados en el suelo con la cavellera, los chapines le deshize a chapinazos y las orejas la desé medio arrancadas» (p. 352). Son las vecinas quienes median entre las tres y le piden a Palana que se marche, dejando en evidencia que está calva: «Ora anda, amiga, con Dios, y toma tus lados, que en mi alma, que pensé que eran tus cavellos hasta verte la motila defuera» (p. 347). Palana se marcha prometiendo justicia y no vuelve a aparecer en la obra.

La prostituta es agredida en esta escena por Elicia y por Celestina, aunque también por las vecinas, que la humillan al poner en evidencia su calvicie, probablemente por su condición de sifilítica<sup>14</sup>. Las vecinas son cómplices de los golpes que le asestan prostituta y alcahueta y, aunque intenten separarlas, al dejar en evidencia la enfermedad de Palana contribuyen a la humillación de la de burdel. Areúsa, Centurio, Felides, Pandulfo y Sigeril son informados de la pelea *a posteriori* aunque, en lugar de reprender a Elicia y a Celestina por sus actos, las reprenden por haberse

14.— El hecho de que Palana esté calva puede responder a dos motivos principales: por un lado, puede haber sido castigada por la justicia por ejercer el oficio de prostituta fuera de los muros de la mancebía, puesto que Areúsa se refiere a ella como la «cantонера de cuatro maravedís, que vive a la cal nueva» (p. 353); por otro, puede que esté enferma de sífilis. Esta segunda opción es la más plausible: la enfermedad provocaba la aparición de pústulas en el rostro de las que emanaba cierta pestilencia (Usunáriz, 2019: 23); en diversas ocasiones se menciona el «hedor de la boca» de Palana y se hace referencia a su suciedad (*Segunda Celestina*, p. 158). Además, Elicia advierte que Palana va excesivamente maquillada, probablemente para tapar las pústulas del rostro: «unas colores trae, que de dos dedos en alto trae los carrillos almagraados, y otro tanto en albayalde» (p. 343); «sus dedos de color mal puesta en las mejillas, que no parecía sino unas santas viejas mal envernizadas» (p. 353). Heugas (1973: 486) coincide con nosotros en que Palana «C'est la plus misérable des putes qui tente de dissimuler sa calvitie sous une perruque, allusion très voilée au mal français».

igualado con una mujer de tan baja condición<sup>15</sup>. Por tanto, la prostituta de burdel sufre principalmente violencia física, pero también social. Los móviles para tales agresiones son, por un lado, los celos de Palana al pensar que Pandulfo se está viendo con Elicia y, por otro, la defensa de la honra de ambas prostitutas: Palana por sentirse orgullosa de dedicarse a la prostitución legal y Elicia por no ser descubierta por los vecinos como prostituta clandestina. Es evidente que la función de este pasaje es entretener al lector, puesto que una escena entremesil<sup>16</sup> de estas características tuvo que generar risa en el público del siglo XVI. Además, también permite ver la realidad social de las prostitutas, las distintas consideraciones sociales y la protección o desprotección de estas por parte de la sociedad.

TIPOLOGÍA DE LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER-PROSTITUTA (3.1.)	
OBRA	<i>Segunda Celestina</i>
VÍCTIMA	Palana (prostituta de burdel)
AGRESOR	Elicia (prostituta clandestina); Celestina (alcahueta) y las vecinas
OBSERVADOR	Las vecinas (observadoras directas y partícipes del acto de violencia); Areúsa (prostituta clandestina); Centurio (rufián), Felides (caballero); Pandulfo (rufián), Sigeril (criado de Felides) (observadores indirectos)
TIPO DE VIOLENCIA	Agresión verbal (insultos, intimidación, amenazas); agresión física; violencia social (desprestigio, humillación)
MÓVIL	Celos y orgullo de oficio; defensa de la honra
REACCIÓN	Defensa (1) y huida para denunciar a la justicia (2)
FUNCIÓN	Entretener al lector (generar risa); mostrar la realidad social de las prostitutas del XVI

15.– Para más información sobre la pelea y sus consecuencias, así como para una caracterización exhaustiva del personaje de Palana, ver Calvo Martínez (2023b).

16.– Navarro Durán (2016: LXXII-LXXIII) describe la escena de la pelea como un «entremés avant la lettre».

#### 4. Violencia de alcahueta a prostituta

##### 4.1. *Violencia de una madre hacia su hija en la Tragedia Policiana. El caso de Claudina y Parmenia*

Claudina, la alcahueta de la *Tragedia Policiana*, tiene dos mozas a su cargo: Libertina, mujer a la que dio cobijo en su casa<sup>17</sup>, y Parmenia, su hija carnal. Las dos se prostituyen en beneficio de Claudina. Parmenia vive al servicio de su madre, por lo que ha de proporcionarle todo el dinero que gane con su oficio y obedecerla en todo:

Tengo con ella ganancia que monta más moneda que media calongía. Ella lo gana con su persona y yo lo gasto como señora. Mi casa está aperrochada de mançebos a su causa, y aun por su buena conversación siempre acuden moças de buen fregado con que al cabo del año siempre caen modorros. (p. 247)

Parmenia se queja en diversas ocasiones de los excesos que sufre por parte de su madre, e incluso en una ocasión amenaza con abandonarla: «¡Pues anda en buena hora, que algún día haré yo de veras lo que tú finges cada rato!» (p. 199). La prostituta denuncia que Claudina se quede con todas sus ganancias: «Estóyme yo todo el año que no salgo donde pueda ser vista por no tener una saya que me echar ençima, aviendo tú ganado más gallofas conmigo que con cabeça de lobo».

En el acto veintidós Palermo y Piçarro, los rufianes que unas escenas antes violentan a Orosia y a Cornelia, van a casa de Claudina en busca de unas prostitutas con las que sustentarse. La alcahueta decide poner a Libertina y a Parmenia en poder de los rufianes «por un cierto tiempo» (p. 233) con la condición de que miren por ellas y las protejan y de que, si consiguen dinero con ellas, le den una parte: «Mas si algún lançe se les offresciere con que ganen dos doblas, de la parte que os cupiere tengo yo de aver la mía». En cuanto Parmenia descubre lo acordado por su madre, rompe a llorar y lamenta que la haya vendido a los rufianes en el momento en el que aún podía gozar de su juventud:

¿Qué quieres, madre, que sienta? Pues que me veo moça y affligida y con deseo de gozar mi alegre moçedad, y toda mi vida encerrada hecha mesonera de vellacos, y agora que en tu vejez esperaba algún buen pago, hasme

17.– Según el testimonio de Libertina, la prostituta llegó a casa de Claudina pidiendo ayuda: «Quando a tu casa me llegué, yo vine pobre y desnuda, que en mi camisa no ataran blanca de cominos» (*Policiana*, p. 234). Parece que antes de conocer a Claudina Libertina vivió en la miseria y sin nada que comer ni lugar en el que dormir. Este es probablemente el motivo por el que acata sus órdenes.

vendido a un rufian que no sé lo que de mí querrá hazer. Véome sola y huérfana de padre y desamparada de ti, que, en fin, eres mi madre, en quien he puesto mi amor toda mi vida. Si mayor mal quieres, si a muger tan temprano persiguió la fortuna como a mí, tú, madre mía, lo mira, y así me pon el remedio. (pp. 234-235)

La vulnerabilidad de Parmenia se pone de manifiesto en este testimonio: admite haber perdido parte de su juventud acostándose con hombres a petición de Claudina y dice sentirse profundamente abandonada por ella. A pesar de sus ruegos, no consigue que Claudina se apiade de ella: «¿Pues qué pensavas, que toda tu vida te avía de tener a un lado? [...] Ya he trabajado con mi vejez y pobreza hasta ponerte en hedad y en estado que sepas ganar de comer. Bive, hija, por tu pico, y no seas niña toda tu vida» (p. 234).

Libertina es testigo de los ruegos de Parmenia, pero, en lugar de salir en su defensa, acata las órdenes de Claudina por sentirse en deuda con ella. De hecho, la propia Claudina la utiliza de ejemplo a seguir para que Parmenia la obedezca: «Donde quiera que la he llevado, siempre muy conforme con lo que yo la mando. Tuerto o çiego, el amigo que la doy esse tiene ella por perlas orientales» (p. 234). La prostituta está sola ante las exigencias de su madre, puesto que su compañera de oficio no la defiende, como sí sucede en otros casos (por ejemplo, Areúsa defiende y protege a Elicia en múltiples ocasiones, tanto en la *Segunda Celestina* como en la *Tercera*). Por tanto, su única opción es obedecer y ceder a los deseos de Claudina. El lector sabe que la alcahueta antes de morir se arrepiente de haber vendido a Parmenia y cambia de opinión<sup>18</sup>; no obstante, nunca llega a comunicárselo a su hija, puesto que Claudina muere unos actos después.

En este caso, la violencia la ejerce la alcahueta hacia su propia hija<sup>19</sup>. Con tal de conseguir rédito económico, Claudina vende y coarta la libertad de Parmenia y desoye sus ruegos. La prostituta, que al principio trata de hacer cambiar de opinión a su madre a través de llantos y reproches, termina sometándose a su voluntad. Nadie ampara a Parmenia, puesto que su compañera Libertina obedece todas las órdenes de la alcahueta. Este pasaje permite caracterizar a Claudina como un personaje avaricioso, sin límites ni piedad hacia su propia hija carnal. Un caso similar tiene lugar en la *Segunda Celestina* entre Elicia y la alcahueta: Areúsa consigue un amante para Elicia (Barrada); la prostituta, que solo quiere mantener

18.– Claudina reflexiona en un monólogo sobre la decisión que ha tomado con Parmenia: «Mal consejo oviera tomado si de casa la oviera embiado. Estése, huélguese, goze de su moçedad, que así hize yo de la mía. En mi casa no le faltarán media dozena de amigos ni una de reales que coma. Mala vejez yo aya si Palermo me la llevare». (p. 248)

19.– Los casos de madres que prostituyen a sus hijas en contra de su voluntad eran frecuentes en la época. La justicia castigaba duramente estas prácticas. Para más información, consultar Nausia Pimoulier (2013).



relaciones con un paje que no le proporciona grandes beneficios (Albacín), se niega rotundamente a acostarse con él. No obstante, tanto las presiones de su compañera como las de Celestina provocan que Elicia acepte su destino<sup>20</sup> y admita a Barrada como amante. No sucede lo mismo en la *Tercera Celestina*, puesto que Elicia, harta de los excesos de la alcahueta, termina abandonándola al huir con Albacín.

TIPOLOGÍA DE LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER-PROSTITUTA (4.1.)	
OBRA	<i>Tragedia Policiana</i>
VÍCTIMA	Parmenia (prostituta clandestina)
AGRESOR	Claudina (alcahueta)
OBSERVADOR	Libertina (prostituta clandestina); Piçarro y Palermo (rufianes)
TIPO DE VIOLENCIA	Violencia económica; violencia psicológica (coerciones)
MÓVIL	Dinero, enriquecimiento
REACCIÓN	Enfado y reproches (1); sumisión (2)
FUNCIÓN	Caracterizar a Claudina como mujer avariciosa sin límites ni piedad hacia su hija

## 5. La expresión máxima de la violencia: los asesinatos

En las obras del género celestinesco es habitual que los amantes o las alcahuetas mueran como castigo por sus transgresiones de la moral. No obstante, es poco común que las prostitutas sufran el mismo destino<sup>21</sup>.

20.– A pesar de su resignación inicial, la última intervención de Elicia pone de manifiesto su rebeldía y el inicio de un cambio en su relación con Celestina:

Al diablo la vieja, que no se contenta con cuanto ha ganado conmigo, sino que si tengo amor a uno no le tengo de osar mirar. Toma, para tus ojos, que yo le hablaré aunque te pese, que no tengo yo de estar a diente, como haga gallega, con solo Barrada, que no es bueno según su edad sino para tomar consejo. Que pardiós, que aunque tú sepas más ruindad, que yo te haga mil trampantojos; y aunque viniese agora Tristán no me pesasse, como quedó concertado el otro día, que de cuanta ganancia yo te doy algún placer tengo yo de haver. Al diablo la vieja clueca, que desde que han gozado el mundo estas avucastas quieren las moças muy castas, que todo su hecho ha de ser beber y comer. Pues allá irás, y mándote yo, doña vieja, refonfonear, que con esta almohaça te tengo de almoçar. (*Segunda Celestina*, p. 564)

21.– Sería interesante tratar de discernir por qué la mayoría de los autores del género celestinesco no castigan a sus prostitutas: si los enfermos de amor hubieran satisfecho sus necesidades sexuales con las rameritas de las continuaciones e imitaciones, no habrían trasgredido las normas sociales de la época al no haber corrompido a una doncella a través de una alcahueta. Esto se debe a que la prostitución era considerada un «mal menor» que favorecía el bien común y preservaba el orden social, al menos hasta la segunda mitad del siglo XVI (Moreno Mengíbar y Vázquez García 1997:38).

Mientras que todas las alcahuetas de las tragedias son asesinadas, las prostitutas pocas veces pagan con su vida sus errores o los de sus protectoras. De las continuaciones, las únicas prostitutas que mueren asesinadas son Areúsa y Drionea.

### 5.1. *El asesinato de Areúsa en la Tercera Celestina*

En la *Tercera Celestina*, Bravonel se encapricha de Areúsa en cuanto la ve, a pesar de ser amigo de Grajales, el principal amante de la prostituta. El rufián le pide a Celestina que convenza a Areúsa para que acceda a tenerlo como amante. Aunque en un primer momento Areúsa se niegue por miedo a las represalias, tras las insistencias de Celestina termina accediendo a acostarse con él<sup>22</sup>. Recuajo, otro amigo de Grajales, los descubre manteniendo relaciones sexuales e informa a su compañero de la relación que ambos mantienen: «¿Qué quiés que te diga, sino que Areúsa tu querida quiere y a querido vsar de sus madexas con otro en menosprecio tuyo?» (*Tercera Celestina*, p. 329). Grajales y Recuajo emprenden el camino a casa de Celestina para hacerles pagar por su traición. Los matones derriban las puertas y entran con intención de matar a los culpables. Areúsa ayuda a Bravonel a huir por el tejado, pero este la abandona a su suerte, de modo que Grajales consigue alcanzarla: «¡Ha, doña puta, que asida os tengo!» (p. 331). La prostituta pide misericordia a su amante, pero Recuajo la golpea y Grajales la mata: «¡Confisión! ¡Confisión! ¡Confisión, que me an muerto!» (p. 331).

García Álvarez (2020: 460) señala que tanto Elicia como Areúsa son «víctimas directas e indirectas de Celestina», puesto que sufren los daños colaterales de sus acciones. En el caso que nos ocupa, Celestina es la culpable de que Areúsa empezara una relación prostibularia con Bravonel. Tras el asesinato de la prostituta, la alcahueta es ajusticiada y sufre el castigo de la vergüenza pública. Por tanto, el asesinato de Areúsa cumple una función muy importante en el desarrollo de la historia de la *Tercera Celestina*. Además, su muerte provoca que Celestina no tenga más compañía en casa, puesto que Elicia la ha abandonado unas escenas antes. Esta soledad explica que, en último término, Celestina tropiece por las escaleras y muera. El asesinato de Areúsa responde a una voluntad de Gómez de Toledo de erigirse como el último continuador<sup>23</sup> de *La Celestina*, puesto que la huida y el asesinato de las potenciales discípulas de Celestina y la propia muerte de la alcahueta terminan con las posibilidades de continuar con el ciclo.

22.– Aquí también hay una coacción y manipulación de alcahueta a prostituta, como en el caso de Parmenia y Claudina.

23.– Estamos de acuerdo con Esteban Martín (1987: 15) cuando afirma que Gómez de Toledo «se limita a ir cerrando una serie de episodios que, conscientemente, había dejado inconclusos Silva para permitir posibles continuaciones a su obra». Al darle un final a la continuación de Silva, está también dando un final a la posibilidad de continuar con *La Celestina*.

TIPOLOGÍA DE LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER-PROSTITUTA (5.1.)	
OBRA	<i>Tercera Celestina</i>
VÍCTIMA	Areúsa (prostituta clandestina)
AGRESOR	Recuajo (rufián) y Grajales (despensero del arcediano)
OBSERVADOR	Bravonel (rufián), Recuajo (partícipe del acto de violencia)
TIPO DE VIOLENCIA	Agresión física; asesinato
MÓVIL	Celos y venganza
REACCIÓN	-
FUNCIÓN	Explicar el abandono y posterior ajusticiamiento y muerte de Celestina; acabar con la estirpe celestinesca

### 5.2. El asesinato de Drionea en la Tragicomedia de Lisandro y Roselia

En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón<sup>24</sup>, Brumandilón, el rufián protector de la casa de Celestina, amenaza en múltiples ocasiones con matarla y quedarse con sus pertenencias. Con las muertes de Lisandro y de Roselia en la segunda cena del quinto acto, así como con las de sus criados Melisa y Oligides, Brumandilón se alía con Siro y juntos deciden ir a robar «un cofre que [Celestina] tiene lleno de dineros y joyas» a casa de la alcahueta (*Lisandro y Roselia*, p. 328). Brumandilón ya previene al lector de que, si «voceare la vieja, matarla» (p. 329); en efecto, Celestina descubre a los ladrones en su casa y llama a gritos a la justicia, de modo que Brumandilón, para silenciarla, la apuñala y asesina.

Antes de morir, la alcahueta grita el nombre de las prostitutas a su cargo, Drionea y Livia, y estas salen en su ayuda. Cuando Drionea ve que han matado a Celestina, pide auxilio: «¡Vecinos, que han muerto a mi tía estos ladrones!, ¡vecinos, que la han muerto!». Brumandilón, por orden de Siro, la apuñala para evitar que los descubran: «¡Jesús, que me mata!, ¡Jesús, que me mata! ¡Santa María, muerta soy! ¡Confesión!». Livia, que se encuentra con los cadáveres de Celestina y Drionea, huye gritando justicia y es, de hecho, la única de las prostitutas que consigue escapar. Además, gracias a sus gritos, el corregidor captura a los asesinos. Esta escena, como apunta la investigadora Navarro Durán (2009: 37), está imitando la escena del asesinato de Areúsa en la *Tercera Celestina*.

24.- Se ha utilizado la edición de Navarro Durán (2009). Se cita como (*Lisandro y Roselia*, páginas).

*tina*: en este caso, quien muere es Drionea y no Areúsa, y quien escapa es Livia y no Bravonel. Además, en la continuación Siro y Brumandilón sí son ajusticiados, y no Grajales y Recuajo.

Drionea es la legítima heredera de Celestina: es la única de las dos prostitutas que demuestra a lo largo de la obra querer dedicarse a la alcahuetería y que reúne las habilidades necesarias para ello. Su muerte supone el fin de la estirpe celestinesca puesto que, como señala Eubulo en su lamento, «murió la maldita y falsa alcahueta Celestina, miembro de Satanás; murió su sobrina Drionea, mujer enamorada y buena discípula que había sacado la vieja para que sucediese en su lugar en todas sus alcahueterías y hechicerías» (p. 344). Por tanto, el asesinato de Drionea es muy significativo porque supone el fin de las continuaciones iniciadas por Feliciano de Silva<sup>25</sup>: según la historia de Sancho de Muñón, Areúsa está en el burdel de Valencia<sup>26</sup>, Celestina muerta y la única posible discípula, Drionea, también ha sido asesinada<sup>27</sup>.

TIPOLOGÍA DE LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER-PROSTITUTA (5.2.)	
OBRA	<i>Tragicomedia de Lisandro y Roselia</i>
VÍCTIMA	Drionea (prostituta clandestina)
AGRESOR	Brumandilón (rufián)
OBSERVADOR	Siro (criado; partícipe del acto de violencia); Livia (prostituta clandestina)
TIPO DE VIOLENCIA	Agresión física; asesinato
MÓVIL	Silencio
REACCIÓN	-
FUNCIÓN	Imitar el asesinato de Areúsa en la <i>Tercera Celestina</i> ; terminar con la estirpe celestinesca

25.– De hecho, el resto de continuadores se ven en la obligación de utilizar distintos recursos para emparentarse con *La Celestina*: por ejemplo, la *Tragedia Policiana* se ambienta en un tiempo anterior a la obra rojana, donde la alcahueta es Claudina, la maestra de Celestina.

26.– Sancho de Muñón ignora el final que Gaspar Gómez de Toledo había reservado para Areúsa. Frente al asesinato de la prostituta a manos de Grajales en la *Tercera Celestina*, en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* se dice que Areúsa está en el burdel de Valencia: «Esta [Celestina] dejó dos sobrinas, Areúsa y Elicia. Areúsa llevola Centurio al partido de Valencia» (p. 126).

27.– No es creíble suponer que Livia sucediera a la alcahueta en el oficio, puesto que no muestra tener las habilidades que tenía Drionea y apenas tiene protagonismo en la *Tragicomedia*.

## 6. Últimas consideraciones

A modo de conclusión, hemos podido observar cómo los rufianes son los principales agresores de las prostitutas. Ya sean prostitutas de burdel o clandestinas, los que ejercen violencia física contra las mujeres son sus proxenetas o clientes. Esto se debe principalmente a las características que presenta el rufián fanfarrón heredero de Centurio; como señala Gracilia en la *Comedia Florinea*, los rufianes (en el caso de esta obra, Fulminato), son «valiente[s] de lengua en presencia de las mugeres, que le[s] temen sus dichos» (p. 203). No obstante, ellos no son los únicos agresores de las prostitutas: las alcahuetas también ejercen violencia contra sus discípulas. Cuando las agresoras son ellas, la violencia no es física: las alcahuetas manipulan emocionalmente a sus prostitutas o las fuerzan a acostarse con hombres en contra de su voluntad. Entre las obras analizadas, hay un único episodio de violencia entre una prostituta de burdel y otra clandestina: este caso es interesante porque presenciamos una lucha de poder y estatus entre las dos agresoras/agredidas. Elicia pertenece a una categoría superior a la de Palana, tanto social como económicamente, de modo que al verse afrentada por la de burdel se ve en la obligación de defender su posición y honra. El grado de brutalidad de las agresiones es superior al que se ve representado en las escenas de burdel entre rufián y prostituta. Es probable que esto se deba al objetivo del autor al escenificar la pelea: entretener y generar risa en el lector.

Los motivos para ejercer violencia contra las prostitutas se repiten en las obras analizadas: el principal móvil es habitualmente el dinero, pero también pueden ser los celos y el deseo de control y sumisión de la agredida. La ostentación de poder como muestra de superioridad frente a la víctima es otra de las principales razones para agredir. Las prostitutas son violentadas por su posición de inferiores en la jerarquía del mundo del hampa: en términos de la época, además de ser mujeres, son mujeres inmorales que venden su cuerpo por dinero. Destacan entre los tipos de violencia las agresiones verbales, físicas y psicológicas, pero también sociales, como lo es la humillación que sufre Palana por parte de las vecinas al dejar en evidencia su condición de sifilítica. Los testigos de las escenas violentas no siempre median a favor de la persona violentada: algunos de ellos son cómplices o incluso instigadores de los actos de los agresores (Siro en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* o Recuajo en la *Tercera Celestina*).

Las reacciones de las agredidas van en dos direcciones: por un lado, destacan aquellas que se someten a sus agresores y se resignan; por otro, las que exigen venganza, pero terminan fracasando en su intento. Un caso reseñable es el de la *Tragedia Policiana*, en el que Orosia y Cornelia consiguen zafarse de sus agresores a pesar de no haber conseguido vengarse de ellos. Lo mismo sucede con la prostituta de burdel Lesbia en la *Comedia Selvagia* o con la Elicia de la *Tercera Celestina*, que se rebelan y

liberan de quienes las oprimen (el rufián Escalión en el primer caso, Celestina en el segundo). Las funciones que cumplen estos actos violentos son muy diversas, y van desde entretener al lector hasta caracterizar a los personajes agresores. Especial importancia tienen aquellas escenas que reflejan la realidad social del XVI o las que funcionan como final para la continuación del linaje celestinesco.

En definitiva, a través de este estudio se han podido establecer una serie de patrones comunes en el uso de la violencia dentro del género celestinesco. Se ha comprobado cómo las agresiones hacia la mujer prostituta son muy habituales, tanto por parte del rufián como por parte de la alcahueta. Tras haber llevado a cabo este análisis podría concluirse que, a grandes rasgos, el personaje de la prostituta es, en sí mismo, receptor de violencia y que su destino es, en la mayor parte de los casos, someterse a quien lo violenta.

### Bibliografía

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (1996), «Voluntad de poder en *La Celestina*», *Celestinesca*, 20, 1-2, pp. 37-55. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.20.19875>>.
- ÁLVAREZ, Federico (1998), «La violencia en la literatura», en *El mundo de la violencia*, ed. Adolfo Sánchez Vázquez, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 407-417.
- BERGMAN, Ted L. (2012), «*La Celestina* and the popularization of graphic criminal violence», *Celestinesca*, 36, pp. 47-70. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.36.20146>>.
- CALVO MARTÍNEZ, Irati (2023a), «Doncella, prostituta y alcahueta: la alterancia de los roles celestinescos en la *Comedia Florinea* de Rodríguez Florián», *Celestinesca*, 47, pp. 9-29. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.47.27230>>.
- (2023b), «Burdel o clandestinidad: las prostitutas Palana, Elicia y Areúsa en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 24, 4, pp. 465-479. <<https://doi.org/10.1080/14636204.2023.2272038>>.
- COMELLAS, Mercedes (2012), «De la muerte de la épica a la muerte de la historia: literatura y violencia», en *La violencia en la historia. Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, ed. Juan José Iglesias Rodríguez, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 213-274.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (2013), «La violencia jocosa», en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, coords. Ignacio Arellano Ayuso y Juan Antonio Martínez Berbel, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 52-72.

- DUMANOIR, Virgine (2008), «Le povouir et la violence dans *La Célestine*», *Celestinesca*, 32, pp. 131-149. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.32.20111>>.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1987), «Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo», *Celestinesca*, 11, 2, pp. 3-20. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.11.19661>>.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (1989), *La sociedad española en el Siglo de Oro*, 1, Madrid, Gredos.
- FERNÁNDEZ, Sebastián (2002), *Edición y estudio de la Tragedia Policiana, de Sebastián Fernández*, ed. Luis Esteban Martín, Madrid, Universidad Complutense de Madrid [tesis doctoral inédita]. <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/63180>>.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio (2020), «Materialización del dolor de *Celestina* en la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*», *Celestinesca*, 44, pp. 457-488. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19444>>.
- GÓMEZ DE TOLEDO, Gaspar (1973), *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina*, ed. Mac E. Barrick, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.
- HEUGAS, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Éditions Bière.
- JULIO, María Teresa (2013), «Violencia y mujer en la dramaturgia de Rojas Zorrilla», en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, coords. Ignacio Arellano Ayuso y Juan Antonio Martínez Berbel, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 129-142.
- KOHUT, Karl (2002), «Política, violencia y literatura», *Anuario de estudios americanos*, 59, 1, pp. 193-222. <<https://doi.org/10.3989/aeamer.2002.v59.i1.202>>.
- LORENZO CADARSO, Pedro Luis (1989), «Los malos tratos a las mujeres en Castilla en el siglo XVII», *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 15, pp. 119-136. <<https://doi.org/10.18172/brocar.1817>>.
- MOLINA MOLINA, Ángel Luis (1998), *Mujeres públicas, mujeres secretas (La prostitución y su mundo: Siglos XIII-XVII)*, Murcia, Editorial KR.
- MORENO MENGIBAR, Andrés y Francisco VÁZQUEZ GARCÍA (1997), «Poderes y prostitución en España (siglo XIV-XVII). El caso de Sevilla», *Criticón*, 69, pp. 33-49.
- MUÑÓN, Sancho de (2009), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra.
- NAUSIA PIMOULIER, Amaia (2013), «*Talis mater, talis filia*: las malas madres en los siglos XVI y XVII», *Memoria y civilización: anuario de historia*, 16, pp. 27-54. <<http://dx.doi.org/10.15581/001.16.84>>.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2009), «Introducción», en *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, aut. lit. Sancho de Muñón, Madrid, Cátedra, pp. 9-73.
- (2016), «Introducción», en *Segundas Celestinas*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. XI-CXII.

- PETRO, Antonia (2006), *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- RAMOS VÁZQUEZ, Isabel (2005), *De meretrícia turpidine: Una visión jurídica de la prostitución en la Edad Moderna castellana*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- RÍOS IZQUIERDO, Pilar (1995), *Mujer y sociedad en el siglo XVII a través de los Avisos de Barrionuevo*, Madrid, Horas y horas.
- RODRÍGUEZ FLORIÁN, Juan de (2000), *Comedia llamada Florinea*, ed. José Luis Canet Vallés, *Lemir*, 4. <<https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/florinea/index.htm>>.
- SILVA, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda Leturio, Madrid, Cátedra.
- USUNÁRIZ GARAYOA, Jesús María (2010), «La violencia doméstica en la España de los siglos XVI y XVII: el ejemplo del reino de Navarra», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, coords. Juan Manuel Escudero Baztán y Victoriano Roncero López, Madrid, Visor, pp. 375-394.
- (2019), «Estigma, enfermedad y “comunicación deshonesta”: el insulto “buboso”, “bubosa”», en *Cortesanas enamoradas: La prostitución en el Siglo de Oro*, coord. Adrián J. Sáez, Madrid, Sial Ediciones, pp. 17-36.



# La caída del hombre en *La Celestina*: una interpretación a partir de la hermenéutica medieval

David Canela Piña  
Universidad Internacional de la Florida

## RESUMEN

---

Usando tres niveles de la cuadriga medieval, defiendo que la historia central de Calisto y Melibea es, a nivel alegórico, una recreación del mito de Adán y Eva; que a nivel tropológico, la obra tiene un doble carácter moralizante: preventivo, hacia los jóvenes de la nobleza, y regenerativo, hacia todos los pecadores del mundo; y a nivel anagógico demuestro, basado en la literatura y la teología cristianas, que es muy probable que Calisto y Melibea se hayan reunido en el Purgatorio, para continuar su amor más allá de la muerte.

**PALABRAS CLAVE:** Calisto y Melibea; Adán y Eva; Génesis; caída del hombre; hermenéutica medieval.

## The Fall of the Man in *La Celestina*: An Interpretation Starting from Medieval Hermeneutics

## ABSTRACT

---

Using three levels of the medieval quadriga, I argue that the central story of Calisto and Melibea is, on an allegorical level, a recreation of the myth of Adam and Eve; that on a tropological level, this work has a double moralizing character: preventive, towards the young people of the nobility, and regenerative, towards all sinners of the world; and on an anagogical level I demonstrate, based on Christian literature and theology, that it is highly probable that Calisto and Melibea have met in Purgatory, to continue their love beyond death.

**KEY WORDS:** Calisto and Melibea; Adam and Eve; Genesis, fall of man; medieval hermeneutics.

«Por la impaciencia fueron expulsados del Paraíso».

Kafka

## Introducción

He observado dos tendencias en la crítica literaria sobre *La Celestina*: una sociológica, o contextual, que analiza la obra por el trasfondo de las leyes, la historia, la política, la ideología, las costumbres, etc., y una tendencia literaria, o intertextual, que aborda la relación de este clásico con otras obras y autores literarios (la Biblia, Petrarca, Boccaccio, Piccolomini<sup>1</sup>, etc.). Aunque ambas suelen combinarse, aquí voy a seguir la segunda corriente, pues creo que permite revelar mayores honduras en la obra. Y al mismo tiempo, he decidido usar el horizonte hermenéutico que era común en la Edad Media: el de los cuatro niveles de lectura, con el deseo de que, al menos parcialmente, se puedan vislumbrar algunos nichos ocultos de significado, sin caer en anacronismos.

La tradición hermenéutica medieval estableció que la Biblia podía ser comprendida a través de cuatro niveles o modos de interpretación: el histórico (o literal), el alegórico (o tipológico), el moral (o tropológico), y el anagógico (también llamado místico o escatológico) (Lubac, II). Según Harry Caplan, este método fue usado por exégetas y escritores, como Juan Casiano, Aldhelmo, Rabano Mauro, Beda, Juan de Salisbury, Santo Tomás de Aquino, Dante, y otros (286). A finales del siglo XII ya era ampliamente conocido el método de la cuadriga<sup>2</sup>, o «les quatres modes d'intelligence du texte sacré» (Lubac, I, 149). Y el teólogo Hugo de Saint-Cher afirmaba que «la historia enseña lo que se ha hecho, la tropología lo que debe hacerse, la alegoría lo que debe entenderse, y la anagogía lo que debe anhelarse»<sup>3</sup>.

De los cuatro enfoques, el moral es el más privilegiado en la obra, y a él se subordinan todos los demás. Desde una visión tropológica, es fácil comprobar que en *La Celestina* se exponen las bajezas de todos los estamentos sociales: la nobleza, el clero y el pueblo (donde se puede incluir a los sirvientes). Sin embargo, los sentidos alegórico y anagógico parecen más difuminados. En este artículo, voy a seguir tres modos de lectura: el

1.– Para conocer algunos antecedentes de *La Celestina*, ver Lacarra (2001).

2.– Según Lubac, clérigos y santos franceses recogen por escrito esta clasificación (I, 145), e incluso la usan «para explicar los objetos o las ceremonias litúrgicas» (I, 155).

3.– Traducción mía. La frase original dice: «Historia docet quid factum, tropologia quid faciendum, allegoria quid intellegendum, anagoge quid appetendum» (Caplan, 287). Este aforismo recuerda un famoso dístico que se supone era enseñado en las escuelas medievales: «Littera gesta docet, quid credas allegoria; / Moralis quid agas, quo tendas anagogia», el cual ha sido atribuido a Juan Casiano, o Agustín de Dacia.

alegórico, que está orientado hacia el mitema de la caída del hombre<sup>4</sup>, y el mito de Adán y Eva; el moral, donde propongo que la obra tiene un doble carácter moralizante; y el anagógico, por el cual sugiero que la obra tal vez sea más benévola con sus personajes, y apunte más hacia la redención que a la condenación del alma.

En el plano alegórico, la analogía que identifica a la tríada de Calisto, Melibea y Celestina con la de Adán, Eva y la serpiente fue notada ya por el crítico norteamericano Jack Weiner, quien usó algunos pasajes para fundamentar su tesis:

- la advertencia que Pármeno le hace a Calisto sobre la esencia pecadora de Melibea: «Esta es la mujer, antigua malicia que a Adán echó de los deleites de paraíso» (I, 23)<sup>5</sup>;
- la «cojera» moral de Calisto, que supuestamente proviene de Adán, después de su caída del Edén. «Bien sé de qué pie cojeas» (I, 20), le dice Pármeno a su señor, aludiendo a su vicio de concupiscencia. Sin embargo, esta imagen no calza bien el argumento, ya que la frase es un refrán popular, mencionado incluso en *El Quijote*, y la «cojera» de Adán no está en la Biblia.
- el lamento de Pármeno, cuando Calisto le da entrada a Celestina en su casa: «Deshecho es, vencido es, caído es» (I, 34).
- la súplica de Melibea a Dios, para que la ayude a defender su honradez y resistir la tentación de Calisto: «No se desdore aquella *hoja de castidad*,<sup>6</sup> que tengo asentada sobre este amoroso deseo, publicando ser otro mi dolor que no el que me atormenta. Pero, ¿cómo lo podré hacer, lastimándome tan cruelmente *el ponzoñoso bocado* que la vista de su presencia de aquel caballero me dio» (X, 109). Aquí se funden dos elementos del mito, pues Calisto, que es un nuevo Adán, se convierte en la manzana que tienta a Melibea. Y esa «hoja de castidad» evoca las de higuera, o parra, que cubren los genitales de Adán y Eva en la iconografía cristiana.

A pesar de que Weiner reconoce, en esencia, los paralelismos que hay entre el mito bíblico y la historia de *La Celestina*, su conclusión es demasiado genérica: «Calisto eats of the fruit and falls to his death; an earthly Adam, his death is the symbolic death of mankind» (396). Para Weiner, todas estas ramificaciones alegóricas sólo sirven para demostrar que la

4.– Baranda (2009) ha abordado la caída de Calisto y Celestina desde un punto de vista jurídico y político, en cuanto ambos personajes vieron reducidos sus privilegios e influencia social a medida que la sociedad se fue organizando más en torno al peso de la ley. Por tanto, la obra reflejaría también la «caída» de estos personajes hacia una época en la que comienza el ascenso de un nuevo ideal, más a tono con el orden y la justicia para todos.

5.– Todas las citas serán tomadas de *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (2012).

6.– Las cursivas son mías. En lo adelante, todas las cursivas que aparezcan en una cita deberán ser entendidas como una forma de resaltar los elementos más significativos.

humanidad es pecadora, y que, al igual que el pecado de Adán y Eva trajo la muerte al mundo, el de Calisto y Melibea fue la causa de muchas muertes<sup>7</sup>. En las páginas siguientes, voy a argumentar que el mito de Adán y Eva no es una referencia más, sacada del imaginario de la época, o un intertexto más, como los de la mitología griega, sino que es la columna vertebral, o más bien el esqueleto, sobre el cual se encarna toda la historia de Calisto y Melibea.

### La caída del hombre

La caída del hombre es un mitema que ya existía en los órficos<sup>8</sup>, en Platón, y fue heredado por la filosofía patrística. Para Platón era el resultado de un conflicto, de una divergencia interna, que desequilibraba y fatigaba a ciertas almas, las cuales debían encarnar en un cuerpo terrestre cuando habían perdido su vigor<sup>9</sup>. Siglos después, la patrística identifica la caída con el pecado original y la desobediencia a Dios. Y si Jesucristo era el máximo redentor de la humanidad, y quien habría de conducirla a la apocatástasis, entonces Adán y Eva serían los culpables de la caída del hombre, y el origen de todos los pecados.

Con Orígenes hay un giro teológico hacia la responsabilidad o culpabilidad de las almas, y además, se invierte la perspectiva: ya no son las almas desencarnadas las que pierden sus alas, se vuelven grávidas, y caen por el olvido y el hartazgo de la presencia de Dios (Peretó, 583-585), sino que son las almas encarnadas, nutridas por las enseñanzas de Cristo, las que deben reforzar sus alas para volver a Dios (*Contra Celso*, 426-427). En el *Tratado de los principios*, Orígenes aborda la caída de los *nous*<sup>10</sup>, o espíritus conscientes, como un deslizamiento del bien hacia el mal: «la desidia y el cansancio en el esfuerzo que requiere la custodia del bien, y el olvido y descuido de las cosas mejores, dieron origen a que se apartaran del bien; y el apartarse del bien es lo mismo que entregarse al mal» (191). Esta degradación de la inteligencia espiritual en alma, y del alma en un cuerpo físico, se debió al pecado original de un relajamiento, saciedad, «fatiga o negligencia» (Peretó, 587) que el *nous* experimentó al no poder seguir manteniendo esa tensión que lo

7.– Elicia exclama, tras la muerte de Celestina, Sempronio y Pármeno: «¡Oh Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes!» (XV, 148).

8.– Ver Platón, *Cratilo*, 400c.

9.– «Cuando [el alma] es perfecta y alada, se mueve por las alturas y habita todo el cielo, mientras que la que ha perdido las alas es arrastrada (hacia abajo) hasta que logra aferrarse a algo sólido y se establece allí, tomando un cuerpo de tierra que, por la potencia del alma, parece moverse a sí mismo». (Platón, 135 y 137).

10.– Abbagnano los llama «sustancias intelectuales», «inteligencias incorpóreas», «seres suprasensibles», «puras esencias racionales» (256-257). Así, el hombre era una «sustancia racional» antes de convertirse en alma, y luego en cuerpo (258).

acercaba a Dios. Lo más curioso es que, según esta antropogonía, no habría entonces una caída *del* hombre, sino *en* el hombre.

Un siglo después, San Agustín contempla la caída como un pecado en toda regla, que se va desplegando por etapas: primero existe el libre albedrío, luego la voluntad del hombre, que coopera con la tentación, y finalmente la desobediencia. Y a su vez, esta desobediencia se divide en tres partes: la soberbia (orgullo de elevación, o «apetito de divinidad»), la aversión de Dios (que es un alejamiento del ser divino y «caída en sí mismo»), y la concupiscencia (sensualidad, o avaricia de los sentidos)<sup>11</sup>.

Pero como ha señalado el padre agustino Victoriano Capanaga: «La raíz última de la caída es la defectibilidad, propia de toda criatura, que, por no ser el sumo ser, puede separarse de él»<sup>12</sup>. Por tanto, el pecado original no estaría en la soberbia del hombre, sino en la condición imperfecta del alma, que no tiene el ser de Dios. Pero en su anhelo por llenar esa carencia íntima, y reunirse con Dios, el alma se fatiga y termina por caer. En *La Celestina*, hay solo dos personajes que manifiestan un deseo explícito por reconciliarse con Dios, a través de la confesión.

### Las muertes de Calisto y Melibea

De las seis muertes que aparecen en *La Celestina*, cuatro de ellas son producto de la violencia y la «justicia» humanas: Claudina, Celestina, Sempronio y Pármeno. Sólo los protagonistas llegan a morir por la violencia que ellos mismos se infligen, directa o indirectamente. Y además, ambos mueren de la misma forma, por una caída.

Para Iglesias, Calisto no muere a causa de un castigo divino, por haber transgredido el «código del honor» (65) que debía haber observado con Melibea y su familia, sino como resultado del plan de venganza de Elicia y Areúsa, pues la prisa con que baja la escalera para ir a socorrer a sus criados lo hace torpe y le provoca el fatal accidente. Por otro lado, cree que Melibea muere por haber transgredido «voluntariamente las normas sociales que le obligaban a respetar y defender su honra y el buen nombre de la familia» (67). Desde una perspectiva moral, creo que la verdadera transgresión de Melibea consistió en haber descendido a una moral plebeya, y sobre todo, en haber desenmascarado la moral hipócrita de la nobleza, ya que su delito afectó la imagen virtuosa y casta que debía exhibir la «gente de bien». El hecho de que Calisto hubiese podido ser condenado por deshonorar a una familia noble, pero jamás hubiese sido juzgado (ni le-

11.– Ver «Elevación y caída del hombre», en *Obras de San Agustín VI. Tratados sobre la gracia* (1956), segunda edición, Madrid, La Editorial Católica, pp. 76-87.

12.– «La Ciudad de Dios o la dialéctica de la Historia», en *Obras de San Agustín I. Introducción general y primeros escritos* (1959), cuarta edición, Madrid, La Editorial Católica, p. 243.

gal ni moralmente) por seducir y deshonorar a una mujer pobre, denota que su verdadera afrenta fue haber vulnerado la imagen de pureza de su estamento. Entonces, los amantes no mueren a causa de sus pecados, sino por haber mancillado la reputación que debía ser la insignia de los nobles. Más allá de sus faltas, su verdadero delito fue mostrar públicamente que los nobles no eran tan nobles, sino tan falibles y humanos como cualquiera.

### Posible, pero increíble

Como *La Celestina* quiere ser interpretada a varios niveles de lectura, por momentos llega a ser inverosímil, y cada vez que un texto rompe la ilusión de verosimilitud ocurre un sacrificio de literalidad en pos de otros niveles de sentido. Por ejemplo, Calisto parece que muere por una caída de gran altura. No obstante, cuando éste va en auxilio de sus sirvientes, Melibea le dice a su criada: «Lucrecia, ven presto acá, que es ido Calisto a un ruido. Echémosle sus corazas por la pared, que se quedan acá» (XIX, 167). Tal vez, se pudiera creer que la altura de la tapia era dispareja, más baja hacia el lado del jardín, y más alta por el lado de la calle, como si hubiese un desnivel abrupto entre los suelos, en cuya frontera estuviese el muro. Pero no. La propia Melibea, cuando recibe a su amante en el huerto por primera vez, lo exhorta así: «¡Oh mi señor!, no saltes de tan alto, que me moriré en verlo; baja, baja poco a poco por la escala» (XIV, 139). Y si el huerto estaba cerrado de noche, ¿por qué Lucrecia no le dejaba una puerta abierta? ¿Por qué había que arriesgar la vida de Calisto con esas acrobacias y juegos de la suerte? Seguramente porque esos ascensos y descensos tienen una función simbólica, y alegórica. Como una muestra, si se trasvasa la analogía que percibe Fernández (2011) entre la escala de Calisto y la del Descendimiento, de lo iconográfico a lo conceptual, se pudiera crear una suerte de alegoría paródica: la nueva escala sería un «*arma Callisti*», o un instrumento de la Pasión de Calisto por Melibea, con la cual, en vez de descender la gracia sobre el mundo (Ro 5:15), para que muchos vivan, descendería el pecado sobre los prójimos del amante, haciendo que varios mueran.

Las incongruencias del relato no hacen más que justificar una lectura alegórica. Y de todas ellas, creo que la muerte de Calisto es la más inverosímil, ya que él tiene la conciencia y las fuerzas suficientes para clamar, una vez caído: «¡Muerto soy! ¡Confesión!»<sup>13</sup> (XIX, 168). Tristán le ordena

13.— En la *Tragicomedia*, las últimas palabras del personaje son: «¡Oh!, ¡válgame Santa María! ¡Muerto soy! ¡Confesión!». Sobre las circunstancias en que fueron pronunciadas, hay tres posibilidades: 1) que Calisto hiciera estas exclamaciones justo antes de la caída, cuando sentía que estaba perdiendo el equilibrio, 2) durante la caída, y 3) después de la caída. Todas las variantes son inverosímiles, pero hay diferencias. La primera opción es casi imposible, porque cuando uno está haciendo esguinces con el cuerpo, tratando de recuperar el equilibrio, y de aferrarse a lo que sea para no caer, la mente está concentrada en recuperar la estabilidad del cuerpo, no en dar discursos. Pero incluso si Calisto hubiese burlado los

a Sosia que recoja los «sesos de esos cantos» para juntarlos «con la cabeza del desdichado amo nuestro», declarando luego que la cabeza «está en tres partes» (*ibidem*). Esta versión es confirmada por Melibea, quien en su alocución final expresa: «De la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes» (XX, 173). La crudeza de estas descripciones indica que la cabeza de Calisto reventó como si hubiera sido un melón o una calabaza, lanzados desde una azotea. Esta explosión craneana<sup>14</sup> solo sería verosímil desde una altura extremadamente alta, como la que tiene el pináculo de una iglesia, la torre de un castillo, o un acantilado. Entonces, ¿cómo pudo un hombre con la cabeza rota y los sesos afuera, decir unas palabras finales? Esto se justificaría sólo si se cree que el autor necesitaba destacar dos cosas: que Calisto sufrió una caída descomunal, hiperbólica, casi mítica, y que al final, se arrepintió de sus pecados, pues temía que su alma no entrase al Paraíso.

Estas «fallas» en la verosimilitud del relato indican que al autor no le interesaba tanto escribir una historia realista, como didáctica. Como afirma Aristóteles en el capítulo XXV de su *Poética*: «En cuanto a la poesía, es preferible lo imposible creíble a lo posible increíble»<sup>15</sup>. Por tanto, será más poética una fantasía verosímil que una ficción posible, mas no convincente. Con la muerte de Calisto, Rojas elige una posibilidad argumental que es inverosímil. ¿Y por qué tuvo que romper la verosimilitud, con esta caída azarosa e innecesaria? Tal vez porque insinúa que Calisto es un Adán, un espíritu caído, que por adorar a un falso dios (Melibea), y confundir el reino de la paz con el reino del placer, termina por caer hacia la muerte, aunque al final se arrepienta de sus pecados, y reconozca al verdadero Dios. Su cabeza rota, dividida en tres partes, pudiera ser la señal «mágica» o milagrosa de que su alma se reconcilió con la Santísima Trinidad<sup>16</sup>.

más elementales reflejos de la fisiología, hubiese dicho otras frases, como «¡Cata! ¡Me caigo! ¡Socorredme!». La segunda opción es aún más absurda, pues jamás se ha visto que nadie exclame nada mientras cae, a no ser un grito. Además, que alguien pronuncie tres frases diferentes, incluyendo un deseo de confesión, a medida que cae por el aire, sería una ficción inexcusable, hasta en la peor de las comedias. Por último, quedaría la opción de que estas exclamaciones hayan sido proferidas mientras Calisto estaba agonizando en el suelo. O también, pudiera creerse que las dos primeras exclamaciones fueran hechas antes de la caída, y las dos últimas, después del impacto.

14.– Lizabe (2023) lo percibe igualmente, como una «explosión total del cráneo» (289). Aunque esta imagen macabra no tuvo una presencia continua en la iconografía celestinesca, sí hubo algunas representaciones, que van desde el grabado de la primera traducción alemana, de 1520 (Lizabe, 282), hasta ilustraciones más modernas, como la que se incluye en la versión editada por Martín de Riquer (Alfaguara, 1974), en la que se usa un dibujo de Lorenzo Goñi, según lo ha registrado Fernández (2011), p. 152.

15.– Πρὸς τε γὰρ τὴν ποιήσιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατὸν (García Yebra, 232). El adjetivo πιθανὸν también puede traducirse como «persuasivo» y «verosímil».

16.– Lizabe (2023) ha visto en estas «tres fracturas craneanas», los signos de «un cuerpo desacralizado» (289).

## El mito fundacional

De todas las fuentes literarias que hay en *La Celestina*, la Biblia es la más importante, no sólo a nivel intertextual, sino también ideológico<sup>17</sup>. Por ejemplo, hay un versículo en la epístola de Santiago, en donde se expone una secuencia causal entre la concupiscencia, el pecado y la muerte: «Luego la concupiscencia, cuando ha concebido, pare el pecado, y el pecado, una vez consumado, engendra la muerte»<sup>18</sup> (Stg 1:15). Parece la moraleja de *La Celestina*. Pero esta genealogía entre el deseo, el pecado y la muerte también evoca la historia de Adán y Eva, quienes por la curiosidad de probar una manzana cayeron en el pecado, y con su caída, trajeron la muerte al mundo.

A continuación, voy a ofrecer mi interpretación del mito genésico a fin de explorar su posible relación con la historia de Calisto y Melibea. Primero, hay que entender el sentido de progresión del relato bíblico. En los tres primeros capítulos se despliega una cosmogonía, que representa el tránsito del espíritu a la materia, de la unidad (Dios) a la dualidad y la multiplicidad (el mundo), de lo eterno a lo temporal, y de la paz al conflicto. Este movimiento, creador y expansivo, ocurre entre dos planos horizontales y paralelos, que se conectan por una vía descendente. En el plano superior estaría Dios, siendo en la eternidad, la verdad y la paz, y en el plano inferior estaría el mundo, la historia, la falsedad y los conflictos. Según el relato bíblico, Dios va creando el mundo a través de elementos pares, donde el primer término de cada binomio es siempre el más cercano a su identidad, su imagen, o su esencia: cielo-tierra (Gn 1:1), luz-oscuridad (1:4), día-noche (1:5), tierra-mar (1:10), sol-luna (1:16).

Luego, Dios crea al hombre como una mezcla entre el cielo y la tierra, cuando le insufla aire al barro (Gn 2:7). Como Dios crea a la mujer después, la primogenitura de Adán lo acercaría más a Dios. ¿Y por qué Adán está más cerca de la esencia de Dios? La respuesta está en los arquetipos: el hombre se asocia a lo masculino, y la mujer a lo femenino. Lo masculino está vinculado con el espíritu (en cuanto penetra y sustenta), la razón, las ideas, el orden, la jerarquía, la disciplina, la voluntad, la constancia, el límite y la rectitud; mientras que lo femenino se asocia con la materia, la intuición, los sentimientos, el caos, la identidad, la espontaneidad, la gracia, la inconstancia, la fluidez y la sinuosidad. Y lo femenino engendra

17.— Que las referencias bíblicas hayan llegado a *La Celestina* «de manera indirecta, por medio de fuentes secundarias e, incluso, terciarias» (Saguar, 227), que van desde «los libros de horas y los tratados devocionales» hasta «la poesía amorosa de cancionero» (228), sólo confirma el hecho de que la obra está permeada completamente por los tópicos del cristianismo, los cuales pueden usarse con un sentido paródico, o con una «finalidad didáctico-moral» (229).

18.— Todas las citas bíblicas serán tomadas de la edición Nácar-Colunga (1944), que según el sitio web Catholic.net, es la «primera traducción católica de la Biblia completa hecha de las lenguas originales».



lo materno, cuyo símbolo principal es la tierra. Como bien señala Fromm (2000), «la tierra es siempre un símbolo materno» (55).

Después que Dios crea al primer hombre, planta el jardín del Edén, y en su centro hace crecer dos árboles: el árbol de la vida (que representa la unidad) y el árbol del conocimiento del bien y del mal (que simboliza la dualidad y el conflicto). Entonces le advierte a Adán que puede comer de todos los árboles del jardín, menos del árbol del bien y el mal (Gn 2:16-17). Dios no le prohíbe comer del árbol de la vida porque hubiera sido una redundancia. Adán ya gozaba de la vida eterna. Luego, el pecado llega a través de una serpiente —un animal que se arrastra pegado a la tierra—, cuando ésta convence a Eva de que pruebe los frutos del árbol del conocimiento del bien y el mal. Es decir, que el animal más terrestre de la tierra persuade a la Mujer —que se asocia a la tierra y lo material— para que el Hombre, que está más cerca del cielo y lo espiritual, coma del árbol de la dualidad. Cuando Adán y Eva comen, e interiorizan el fruto de la dualidad, perciben su cuerpo, se dan cuenta de que están desnudos, porque en lo adelante van a ser también un cuerpo, no sólo un espíritu. Con el conocimiento de la dualidad aparece el ser de la dualidad, el conflicto, que trae el sufrimiento y la muerte, y se abren las puertas al mundo terrenal. Es importante señalar que la fuerza que hace caer a Adán viene de abajo, de la tierra, o de lo que está más cerca de ella. Después del pecado, el castigo que recibe Adán es tener que trabajar la tierra, para que ésta produzca los frutos que alimenten su cuerpo terrenal. Por ende, la expulsión de Adán y Eva del Paraíso no es más que el final de un proceso de terrenalización.

Otro indicio de que la fractura ontológica que quiebra al hombre y la mujer los va conduciendo hacia abajo, hacia el plano de la tierra, es que Dios los expulsa por el lado del Oriente, que se asocia a la salida del Sol, al renacer de la luz y de la vida. Es decir, que Adán y Eva descienden en dirección opuesta al movimiento del Sol, en contra del orden divino, y ya no podrán alzarse de nuevo para recuperar el Paraíso perdido<sup>19</sup>. Por último, habría que añadir que Caín, el fratricida, el primer asesino de la historia, se dedicaba a cultivar la tierra. Mientras más cerca se esté de la

19.— Pudiera ofrecer otras dos interpretaciones, a partir de la historia y la geografía. La primera es simple: el mito del jardín del Edén, al igual que el de los jardines colgantes de Babilonia, procede del Medio Oriente (Gn 2:10-14). La segunda es más simbólica. Si se traza un eje imaginario entre Europa y Asia, hacia el lado occidental estarían las civilizaciones que florecieron alrededor del mar Mediterráneo: los egipcios, los griegos, los romanos, los fenicios, los cartaginenses, mientras que al Oriente estarían las tierras lejanas, desérticas, donde habitaban los nómadas y los bárbaros (un término que originalmente los griegos les aplicaron a los persas). Por tanto, es posible que el Occidente se asociara a la civilización, el progreso, y el mundo conocido, y a la inversa, el Oriente se viera como la barbarie, la decadencia, y lo desconocido. De este modo, la expulsión del Edén por el lado del oriente pudiera tener las connotaciones antes mencionadas.

tierra, más próximo se estará del pecado y de la muerte; y a mayor cercanía del cielo, más cerca se estará de la salvación y de la vida.

En general, el mito de Adán y Eva explica dos aspectos que están relacionados con la obra: 1) la caída física no es más que la consecuencia efectiva y última de un proceso de caída espiritual y moral; y 2) por esa cosmovisión espiritual, que asocia el arriba con el Bien, la paz y la beatitud, y el abajo con el Mal, el conflicto y el sufrimiento, los que mueran más cerca del cielo tendrán mayores posibilidades de salvación que aquellos que mueran más cerca de la tierra. Pareciera que, cuanto más arriba, más rápido y corto es el camino para reunirse con Dios, y viceversa.

Otro mito similar, que recuerda el descenso y la degradación del hombre, se puede hallar en la historia de las edades que cuenta Hesíodo en *Los trabajos y los días*.

### La Biblia en *La Celestina*

Los paralelismos entre *La Celestina* y la Biblia no deben sorprendernos, ya que la ideología cristiana fue el principal horizonte epistémico de Occidente hasta la modernidad, y la Biblia casi el único horizonte hermenéutico para interpretar los posibles significados de las obras del arte y la literatura. Según Beltrán, ya desde el tiempo en que los impresores ilustraban la obra con grabados, se fueron creando conexiones entre los imaginarios de *La Celestina* y la Pasión de Cristo, con un sentido paródico: «la *Visitatio* (de Celestina a la casa de Melibea), la Última Cena (el auto IX del banquete), el Prendimiento (Centurio y las figuras cobardes de los criados, que reniegan como san Pedro), el *Descensus Christi* (la omnipresente escala), etc.» (13).

El crítico Robert L. Turner, al estudiar el uso de la intertextualidad bíblica en *La Celestina*, expone que en la obra se hacen dos tipos de uso<sup>20</sup>: las que usan las citas bíblicas como parte de un refrán, para validar un argumento, y las que adaptan las Escrituras a un nuevo contexto, o la vinculan a elementos no previstos (889). Al cambiar el contexto y los actores que participan en la situación comunicativa, el significado original cambia, a veces con un sentido irónico. Turner pone de ejemplo la combinación de dos citas bíblicas, dichas por Sempronio acerca de la locura amorosa de su amo: «¡Oh soberano Dios, cuán altos son tus misterios!»<sup>21</sup> (I, 21) y «Mandaste al hombre por la mujer dejar el padre y la madre» (ibidem).

20.– Para un inventario de citas bíblicas, ver el libro de Sagar García, Amaranta (2015), Vigo, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo. Y más recientemente, se puede consultar el sitio web <<https://bibliaycelestina.webcindario.com/>>.

21.– Para Turner, la frase sería una combinación de Romanos 11:33, y de 1 Timoteo 3:16. Además, yo le hallo ecos en 1 Corintios 2:7, que dice: «pero hablamos la sabiduría de Dios en misterio».

Pero a mí me interesa destacar lo que se omite en la segunda frase, que dice: «Dejará el hombre a su padre y a su madre y se adherirá a su mujer, y vendrán a ser los dos una sola carne» (Gn 2:24). Sempronio no sólo está reprobando la conducta errática de Calisto, sino que está subvirtiendo la frase bíblica para insinuar que su señor es un Adán lujurioso, que renuncia a Dios para hacerse «una sola carne» con una mujer, en sentido sexual. Esta insinuación, de carácter sexual, ha sido la interpretación habitual que le ha dado la crítica.

Otra alusión genésica es dicha por Pármeno. Recordando que la mujer está hecha también de tierra, Pármeno se lamenta airadamente de que su amo esté adorando a la más abyecta de todas las criaturas, que es Celestina: «¡Y en tierra está adorando a la más antigua y puta tierra<sup>22</sup> que fregaron sus espaldas en todos los burdeles» (I, 33-34). De esta forma, Calisto se estaría degradando hasta el límite máximo, al convertir en ídolo la «tierra» más impura. Es el colmo de su caída moral.

Una tercera referencia son las palabras que Celestina le dice a Melibea, cuando se hace pasar por una anciana honesta y laboriosa que sólo vive para el bien de los demás: «¿Y no sabes que por la divina boca fue dicho contra aquel infernal tentador que no de sólo pan viviremos?» (IV, 57). Como ha señalado Turner, esta referencia bíblica adquiere un sentido irónico, pues las mismas palabras que le sirvieron a Jesús para rechazar al Diablo, son usadas por la alcahueta para que Melibea caiga en la tentación (893). Ahora, si la frase original, que Jesús recoge de la Torá (Dt 8:3), se divide en dos partes: «No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios» (Mt 4:4), con Celestina el segundo enunciado apunta a un rumbo diferente: no sólo de pan vive el hombre, sino también de sexo. Y hasta el día de hoy, se suele usar esta frase bíblica como una pícara invitación para disfrutar de los placeres mundanos. No es casual que cuando Alisa se disculpe con la visitante porque debe irse, y le encargue a su hija que la atienda, Celestina se despida de esta forma: «De Dios seas perdonada, que buena compañía me queda. *Dios la deje gozar su noble juventud y florida mocedad*, que es el tiempo en que *más placeres y mayores deleites* se alcanzarán» (IV, 55). Parece que, solapadamente, Celestina está invocando a Dios para que Melibea pueda llegar a gozar del sexo. Y casi lanza una profecía al decir que «más placeres y mayores deleites se alcanzarán».

Según Robert Turner, en *La Celestina* no existe una visión positiva o constructiva sobre la doctrina cristiana, y todas las citas bíblicas se usan de modo satírico o subversivo:

Scripture in the *Celestina* is never used in a fashion which would support orthodox Catholic belief and practice. In-

22.— En las ediciones de Lobera *et al.* (2011) y Canet (2020), aparece «la más antigua y puta vieja», en las páginas 67 y 39, respectivamente.

stead, quotes from the Christian Bible are consistently used in morally ambiguous (or clearly blasphemous) contexts whose interpretation leads rather to the establishment of a reign of carnal love. (889)

Pero este sentido paródico no excluye que exista un profundo sentido religioso en la obra. Más allá de ese «reino del amor carnal», que tiene su sede en el huerto de Melibea, en la obra se aprecian lazos profundos con el mito de Adán y Eva, lo cual tiene una resonancia en el plano anagógico.

### Los dos jardines

Cuando se examina el mito de Adán y Eva se pueden encontrar varios puntos de coincidencia con la historia de Calisto y Melibea: ambas parejas tienen una relación en un huerto deleitoso<sup>23</sup>, y ambas caen en el pecado por mediación de un ser femenino, terrenal, y contrario a la voluntad de Dios (la serpiente-Celestina). El pecado de Melibea se asemeja al de Eva, porque ella le ofrece a Calisto el «fruto prohibido» del árbol de su persona (su virginidad), y por esa causa ambos terminan muertos. Así se cumple la predicción que Dios le había hecho a Adán: «pero del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, porque el día que de él comieres, ciertamente morirás» (Gn 2:17).

Turner ha encontrado una ambigüedad simbólica en la figura de Calisto, pues este sería a la vez un Cristo, que ha venido a liberar a Melibea de su hambre de amor, y un Diablo, que la conduce a su perdición (895). Pero Calisto también sería un Adán, que quiere gozar eternamente del huerto del Edén, pero al comer del fruto prohibido, termina pagando con su vida, al caer del Paraíso. Y aunque «paraíso» sea un término común en el habla popular, Weiner ha hecho bien en señalar que Calisto se refirió al huerto como «aquel paraíso dulce» (XIV, 143).

La figura de Pleberio, en cuanto es un anciano y honesto patriarca, se pudiera homologar con Dios, pues ejerce la autoridad sobre su casa, cuida a su hija, y pretende llevarla por el buen camino. Pleberio concibe el huerto como un recinto sagrado, que protege a su familia del mundo exterior, y sobre todo a Melibea. Además, lo considera el símbolo de una vida fructífera, cuyos frutos habrán de trascenderlo. La muerte de Melibea le hace cambiar su visión, pues compara al mundo con un «huerto florido y sin fruto» (XXI, 176). O sea, su mundo ha sido malogrado, porque en él no dejará descendencia. Por otro lado, los personajes de Calisto, Melibea, Lucrecia, Tristán y Sosia ven el huerto como un oasis de libertad y placer.

23.— Si en el jardín del Edén crecen «árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar» (Gn 2:9), en *La Celestina* esta imagen se condensa en «dulces árboles sombrosos» (XIX, 165). Y en el Edén había un río (Gn 2:10), igual que en el jardín de Melibea.

La única visión discordante sería la de Elicia, cuando en su arrebatado de angustia y frustración por la muerte de Sempronio, maldice el jardín: «Las hierbas deleitosas, donde tomáis los hurtados solaces, se conviertan en culebras, los cantares se os tornen lloro, los sombreros árboles del huerto se sequen con vuestra vista, sus flores olorosas se tornen de negra color» (XV, 148). Amén de que estas culebras puedan recordar a la serpiente del Paraíso, la maldición de Elicia no hace más que confirmar que el huerto es un espacio idílico.

En resumen, el huerto es un espacio ambiguo. Para Pleberio sería un recinto dichoso, ideal, paradisíaco, que simboliza su buena fortuna, mientras que para los otros personajes sería lo mismo, aunque por la razón opuesta: sería un reino del amor idílico y el placer carnal. Duque también ha sugerido que Melibea cambia el significado del jardín, de un «espacio de reclusión» a un «espacio de placer» (79).

Desde una perspectiva axiológica, se pudiera identificar el jardín de Melibea con la libertad, la felicidad y la vida, porque es allí donde los amantes logran realizar su amor y sus deseos; y la calle pudiera asociarse con las prohibiciones, la violencia y la muerte, porque es el espacio de las normas sociales y el peligro, donde pululan los malhechores, y finalmente Calisto se precipita y muere. En un sentido alegórico, el jardín podría ser una metáfora del Edén, la calle, del mundo terrenal, y la escalera podría recordar aquel sueño de Jacob (Gn 28:12), según el cual los ángeles subían y bajaban por una escala. Solo que en este caso, Calisto sería un «ángel caído», que asciende para ver a su diosa: «Por Dios la creo, por Dios la confieso» (I, 22).

Sobre la diferencia semántica entre Edén y Paraíso, Joseph Campbell ha apuntado que el Edén significa en hebreo «lugar de placer»<sup>24</sup>, y que el Paraíso es un recinto amurallado, cuya etimología más remota proviene del persa *pāiri-*, «alrededor», y de *daeza*, «muro» (37). El huerto de Melibea cumple con ambos requisitos: es un lugar de placer, y un recinto amurallado<sup>25</sup>. ¿Y por qué Calisto accede tan fácilmente a Melibea en el auto primero, y luego necesita de ayudantes y de escalas? Incluso si aceptamos los argumentos de Botta (2001), de que el primer encuentro de los jóvenes ocurre en una huerta a las afueras de la ciudad, y las siguientes citas amorosas en un huerto, que es «el jardín de la casa ciudadana de Me-

24.– De acuerdo a Simon Landersdorfer, el vocablo hebreo es un préstamo del acadio o del sumerio (*edinu* > *edin*), que originalmente significaba «estepa» o «llanura», y luego fue asociado a los conceptos de hermosa, dulzura, deleite, comodidad y lujuria (p. 51).

25.– Sosa-Velasco (2003) destaca la oposición entre ambos conceptos, pues el hortus clausus de Melibea se convierte en un locus amoenus, donde se subvierten los códigos del amor cortés, justamente porque no está del todo cerrado. Por tanto, la parodia es doble: el *hortus clausus* es accesible y penetrable, y el *locus amoenus* es ameno, no tanto por ser un lugar pacífico, sino por ser un lugar socialmente activo, y no tanto por el placer estético que brinda, sino por el placer sexual que acoge. El huerto es, irónicamente, el paraíso de un amor pecaminoso.

libea» (162), esto no afecta en esencia la lectura alegórica que relaciona a los amantes con Adán y Eva. Antes de que Calisto cayese de los muros del huerto de Melibea, su alma ya había iniciado un descenso espiritual, corrompida por la lujuria. Igual que en el mito bíblico, el nuevo Adán pasa de ser un admirador de «la grandeza de Dios» (I, 17), a un exiliado del Paraíso, al que debe ascender una y otra vez para contemplar la «angélica imagen» de Melibea, que es su gloria (XIV, 139).

Por otro lado, la caída de Melibea no es evidente, porque es interior, y mucho más ambigua. Ella está viviendo en el Paraíso y en el Infierno al mismo tiempo. Si en un platillo de la balanza está el placer, del otro lado pesan, tanto o más, las dudas, el desasosiego, el miedo, la pasión y la locura. Y así, le dice Melibea a Lucrecia: «interrúmpeles sus alabanzas con algún fingido mensaje, si no quieres que vaya yo dando voces como loca» (XVI, 153). El destino de Sempronio y Pármeno es muy similar al de Calisto: mucho antes de caer físicamente del piso alto de la casa de Celestina, ellos han ido rodando cuesta abajo, en una caída moral y espiritual que los ha degradado cada vez más. Pasaron de ser unos aduladores y unos lujuriosos, a unos asesinos.

Volviendo a Calisto, su alma va cayendo progresivamente, y esta caída es representada por la progresiva obstaculización que tiene para llegar a su amada. En el auto primero, entra libremente a la huerta de Melibea porque aún no ha pecado, y sólo quiere adorar su belleza; mas en el auto XII, el amante llega ardiente de pasión, y como sólo quiere gozar de su amada, las puertas del Paraíso están cerradas. Además, es posible que el fuego con que Calisto desea quemar las puertas de la casa de Pleberio aluda a esa espada flamígera que custodiaba el oriente del Edén: sólo que ahora Calisto desea convertirlo en un arma ofensiva, con la que pueda asaltar y entrar al Paraíso: «¡Oh molestas y enojosas puertas! Ruego a Dios que tal fuego os abra como a mí da guerra; que con la tercia parte seríais en un punto quemadas» (XII, 125). Hay que destacar que en este segundo encuentro, a través de las puertas de la casa de Pleberio, Calisto le dice a su amada que ella tiene las llaves de su «perdición y gloria», y que podría alzarle su «destierro» (XII, 124). Entonces, él puede haberse visto como un Adán, desterrado del Paraíso, pero con deseos de alcanzar «la gloria», o consumación de su amor carnal. Finalmente, a partir del Acto XIV, Calisto debe ascender un muro para encontrarse con Melibea.

El personaje de Melibea es todo un campo de metáforas y alegorías. Solo por ser mujer es una encarnación de Eva, y por ende, como le recuerda Sempronio a su amo, es «arma del diablo, cabeza de pecado, destrucción de paraíso» (I, 23). Además, ella misma sería el Edén, donde todo es goce, sensualidad y hermosura; sería el árbol del pecado, cuyo fruto prohibido

es su virginidad; y por último, sería el fruto, ya que ella es el objeto de deseo de Calisto<sup>26</sup>.

La identificación de Celestina con una bruja<sup>27</sup>, una hechicera, o una agente del Diablo, ya ha sido estudiada por la crítica. Elicia llega incluso a nombrarla como «diablo de vieja» (VII, 90). Ahora, espero demostrar que Celestina es una personificación de la serpiente del Edén, en cuanto ella propicia que hombres y mujeres caigan en el pecado.

### La serpiente Celestina

La identificación de la vieja con una serpiente se hace de forma directa, cuando Sempronio la llama «venenosa víbora» (V, 67), y también indirecta, en el momento en que Lucrecia se la presenta a Alisa: «aquella vieja de *la cuchillada*, que solía vivir en las *tenerías*, a la cuesta del río» (IV, 54). En esta presentación hay tres metáforas de la serpiente: la *cuchillada* y el río, que evocan la forma alargada y sinuosa de los ofidios, y la *tenería*, que recuerda el cuero que dejan después que mudan su piel. Además, entre los oficios que practicaba Celestina, uno de los que tenía mayor demanda era el de «hacer virgos», o recomponer el himen de las jóvenes que deseaban fingir su virginidad. Si se imagina el hilo cosido en la vulva de las mujeres «caídas» como una serpiente enroscada, parecería que la vieja les estuviera poniendo su marca personal: el signo de la serpiente del Paraíso.

Además, cuando Celestina va a preparar su conjuro, por el cual atraerá al Diablo para que se introduzca en el hilo que ha de venderle a Melibea, el primer ingrediente que solicita es «el bote del *aceite serpentino* que hallarás colgado del pedazo de *la sogá que traje del campo* la otra noche» (III, 50). La preparación del conjuro se inicia justamente con dos elementos que recuerdan a la serpiente: el aceite y la sogá del campo. Se pudiera aducir que toda invocación al Diablo comienza justo por una evocación de la serpiente, ya que por ella sobrevino el pecado al mundo. El objetivo de Celestina es que el Diablo se introduzca en el hilado, de manera que cuando Melibea lo mire, lo toque y lo posea, su voluntad quede cautiva y a merced de la vieja. Es un *philocaptio*, o amarre de amor, como se le llama en la santería. También, la forma en que ocurre esta posesión del espíritu y la voluntad de Melibea se asemeja a lo que haría una boa constrictora con su presa: «de

26.– Duque ha señalado que «En tanto que figura bíblica, Melibea hace que Calisto penetre en el jardín y se convierte a sí misma en el fruto prohibido» (76). Y añade que al convertirse Calisto en un personaje del amor cortés, «convierte el jardín en una metáfora del cuerpo de la amada que necesita ser constantemente penetrado» (78).

27.– Utilizo aquí los términos de bruja y brujería con un sentido más moderno, e incluso coloquial, pues las palabras hechicera y hechicería han ido adquiriendo una connotación más literaria, y en algunos lugares, hasta se pueden sentir como anticuadas. Para una distinción más precisa entre bruja y hechicera, ver Lara y Montaner (2014), p. 80.

tal manera *quede enredada* que, cuanto más lo mirare, tanto más su corazón *se ablande* a conceder mi petición» (III, 51). El aceite de víboras que recubre al hilado tiene una triple función: sirve para invocar al Maligno, le permite contorsionarse y deslizarse dentro del hilo, y se puede adherir a sus víctimas. «Por la áspera ponzoña de *las víboras* de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado, vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello *te envuelvas*», le dice Celestina al Diablo (ibidem).

Alan Deyermond asegura que el Diablo pasa del hilado al cordón, y del cordón a la cadena de oro, perturbándoles el juicio y la voluntad a los personajes que llegan a tocar o poseer estos objetos: Alisa, Melibea, Calisto y Celestina. «La secuencia hilado-cordón-cadena es un vehículo en especial apropiado para el demonio» (2008b, 31). ¿Y no será que el Diablo se siente más cómodo en los objetos alargados, pues su forma original es la de una serpiente?

La imagen de la serpiente como una fiera que se mete en el cuerpo de Melibea, la muerde y la devora, en forma de lujuria y desasosiego, se descubre en la primera confesión que le hace Melibea a Celestina: «Madre mía, que comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo» (X, 109). El Diablo serpentino parece que despierta y vigoriza los deseos de pecado que subyacen en cada uno de los personajes: en Alisa, la vanidad por agrandar, en Melibea y Calisto, la lujuria, y en Celestina, la avaricia. Celestina es la embajadora de la serpiente del Paraíso en la tierra, pues facilita que los justos caigan en pecado mortal, y hace que los extraviados luzcan como gente honrada. Pero al ser una subalterna, termina siendo mordida por la serpiente del Diablo, que entra en la cadena de oro, muerde su alma, y esparce ese veneno de avaricia que le provoca la muerte<sup>28</sup>.

### Las tres vías de la moral

El carácter moralizante de la obra, visto como *exemplum ex contrariis*, ha sido planteado por varios estudiosos, como Bataillon, Muñoz Mariño, Sagar García y Canet Vallés<sup>29</sup>. No obstante, es justo reconocer que esta paradoja de ser una obra inmoral y moralizante al mismo tiempo, ya ha-

28.— Es difícil explicar por qué Celestina resulta ahora víctima del Diablo, cuando al parecer lo había invocado más de treinta veces para embrujar a otras doncellas. Tal vez, con cada invocación fuese aumentando el efecto maléfico que tenía sobre Celestina.

29.— Ver Bataillon, Marcel (incl. en bibl.); Muñoz-Mariño, Enrique (1977), «Metodología crítica e interpretativa de/y para la “Tragicomedia de Calisto y Melibea”, de Fernando de Rojas», *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, Barcelona, Hispam, pp. 111-124; Sagar García, Amaranta (2015), «The Concept of *Imago Agens* in *Celestina*: Text and Image», *Celestinesca*, 39, pp. 247-274; Sagar García, Amaranta (2015) «“Por lo que dijiste del leer lo bueno y del no leer lo malo, pues basta saber ser tal para lo huir”: los peligros de la lectura imaginativa y la recepción de Celestina en el siglo XVI», *Los malos saberes*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, pp. 103-115; y Canet Vallés, José Luis (2010) (incl. en bibl.).



bía sido advertida por los lectores del siglo xvi. Bataillon afirma que Juan Luis Vives, aunque proscribía esta pieza de la «biblioteca de la mujer cristiana, reconocía en la *Tragicomedia* un valor ejemplar a causa del terrible castigo que ella reserva al amor culpable y al vicio»<sup>30</sup> (165). Tampoco los censores expurgaron el pasaje donde Celestina hablaba de que sus clientes eran de todas clases, «desde obispos hasta sacristanes» (IX, 106), ni eliminaron el tema de los clérigos corruptos en las imitaciones que tuvo la obra, pues según Bataillon, se reconocía que *La Celestina* y el género celestinesco tenían «una función de higiene social, de enseñanza moral y casi canónica» (161). Ya fuese para condenar el pecado de los amantes, los de la plebe, o los del clero, *La Celestina* era una advertencia sobre el camino que había que evitar, so pena de recibir una condena social, y hasta divina. Mirados en ese espejo, todos debían espantarse, meditar, y luego resguardarse en las viejas y «buenas costumbres», pues como ha planteado Canet (2010), existe una divergencia notoria entre la moral de los personajes y su deseo de salvación espiritual:

La *Comedia de Calisto y Melibea* nos aparece así como un ejemplo *ex contrariis* de lo que no se debe hacer, de ahí que nos presente a unos personajes enamorados que transgreden todas las normas civiles y religiosas, amparados en su dialéctica y en el olvido sistemático de los pilares en que se sustenta la bienaventuranza del hombre: la salvación eterna o la verdadera felicidad (80).

Aunque me sumo a esa corriente del *docere ex contrariis*, me gustaría expandirla, y al mismo tiempo suavizarla, ya que esos modelos «contrarios» no son tan ajenos a nuestra conducta moral, ni a nuestro entorno social; no son monstruos o demonios, que merecen ir al Infierno por la vía expedita, sino unos pecadores más, igual que todos, aunque ciertamente hayan tenido un final más desgraciado. Para mí, no existe un antagonismo moral tan marcado, e irreconciliable, entre el lector y estos personajes. De todas formas, sería conveniente volver al núcleo moral de la obra, en donde esos contrarios se presentan como el reverso ético, o el negativo de nosotros mismos.

Si consideramos que *La Celestina* es una parodia del mito bíblico, tal vez el autor les estuviese advirtiendo a sus lectores que, si pecaban y «caían», ya no habrían de caer en la tierra, como les sucedió a Adán y Eva, sino en el Infierno, o en el mejor de los casos, en el Purgatorio. El hecho de que Melibea haya subido a lo alto de una torre para suicidarse puede significar que, durante su confesión final, desease estar más cerca de Dios, para impetrar su perdón; pero también su lance desde las alturas pudiera haber sido un ensayo, o un preludio del descenso que habría de

30.— Las citas del autor francés fueron traducidas por mí.

realizar su alma en su camino al Infierno, con la esperanza de reunirse con Calisto: «Algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos yo y aquel mi querido amado Calisto» (XXI, 171).

Ahora, sería oportuno hacer una clasificación teórica. Se puede moralizar por tres vías: 1) con una moral conductiva, que te conduzca a hacer el bien, y lo bueno, debido a la inspiración de una preferencia por ciertos objetos y fines deseables; 2) con una moral preventiva, que te aleje del mal, o lo moralmente inaceptable, provocando sentimientos como el miedo, el terror, y hasta el asco; y 3) con una moral regenerativa, que regenere las potencias del alma, y ofrezca una posibilidad de salvación, una vez que se ha caído en el mal. Esta distinción es válida para la cultura, la religión y la literatura. En la Biblia, por ejemplo, los Salmos y los Proverbios pueden ser ejemplos de moral conductiva, el Apocalipsis, de moral preventiva, y Job, de moral regenerativa.

La moral cristiana predica sus valores usando los tres métodos, que se basan en las siguientes premisas: 1) que ante un modelo de santidad, o la promesa de un futuro de gloria, el hombre ha de cumplir las normas sociales, en busca de la salvación eterna, 2) que ante la amenaza de los castigos más terribles y la condenación eterna, nadie se atreverá a pecar, o lo hará mucho menos, y 3) que el hombre es defectible, el pecado inevitable, y el camino hacia el bien eterno debe pasar por una regeneración espiritual. Por ende, a partir de una interpretación anagógica, que se preocupe por descubrir el posible destino de las almas, una vez que han pecado, sería conveniente discernir si *La Celestina* se adhiere, no sólo a una moral preventiva, sino también regenerativa, ofreciendo una esperanza de salvación, por mínima que sea<sup>31</sup>.

La moral preventiva suele enfatizar el nexo que hay entre el acto y la consecuencia. Siguiendo esta lógica, se puede argumentar que todas las muertes que ocurren en la obra son el resultado de algún pecado capital: la Celestina muere por avaricia, Sempronio y Pármeno por la ira (y también por avaricia y envidia), y Calisto y Melibea perecen a causa de la lujuria. Sin embargo, no se puede explicar la muerte de los protagonistas sólo a partir de la lujuria, ya que otros personajes, como Elicia y Areúsa, continúan viviendo su vida lasciva, sin graves consecuencias. Luego, a Calisto y Melibea no les era permitido corromperse, y participar de los vicios de la plebe. Es posible que sus precipitadas muertes sean un mensaje del autor hacia los jóvenes de la nobleza, a fin de advertirles que, si se rebajaban a la moral plebeya, corrían el riesgo de perder, no sólo la honra y la vida, sino incluso el alma. Su proclama se pudiera resumir así: «Arrepentíos, o podrías

31.– Recuerdo la escena final de una de las películas más horribles y perversas de la historia del cine, *Saló, o los 120 días de Sodoma*. En medio de un espectáculo de sexo, torturas, mutilaciones y muerte, dos muchachos dejan sus armas y bailan un *slowfox* como buenos amigos. Este baile representa una afirmación de la vida, y una añoranza por el amor y la libertad, a diferencia de ese can-can esperpéntico que antes habían bailado tres de los villanos.

morir y terminar en el Infierno». O como dijo Centurio, en relación a Calisto: «Enviémosle a comer al infierno sin confesión» (XVIII, 161).

Alan Deyermond no está seguro de si Calisto «se arrepiente y se salva» (2008c, 38), y cree que Melibea se irá al Infierno, pues no ha dado «indicios de penitencia» (37), que revelen que se ha arrepentido de sus pecados. No obstante, él mismo sugiere que Rojas muestra un profundo interés hacia la salvación del alma, cuando «dos muertes silenciosas en la *Comedia* se convierten, en la *Tragicomedia*, en muertes marcadas por el deseo de arrepentirse» (2008a, 136). Entonces, ¿habrá querido el autor ofrecer un mensaje más salvífico y alentador en la obra final? ¿Será cierto que los nuevos Adán y Eva hayan ido al Infierno, o es posible que fuesen al Purgatorio? O, dicho de otro modo, ¿esta obra querrá sólo persuadir a los jóvenes, para que no caigan en amores locos, y en pecado mortal, o buscará también confortar a los caídos, dejándoles una esperanza de salvación? Dilucidar este asunto es esencial para conocer su finalidad moral.

### ¿Infierno o Purgatorio?

La doctrina del Purgatorio fue admitida por el papa Inocencio IV en el primer Concilio de Lyon (1245). Para entrar en él, era «necesario estar arrepentido y querer reconciliarse con Dios» (Haindl, 66). Calisto y Celestina son los únicos personajes que muestran una voluntad explícita de arrepentimiento, pues la última palabra que gritan, en medio de su agonía, es «¡Confesión!». Y esta súbita vehemencia por confesar sus pecados es significativa, porque expresa una de las creencias más arraigadas de esa época: sin confesión de culpas no hay salvación. La confesión se veía como una fórmula mágica que cerraba las puertas del Infierno, y ponía al alma de camino al Paraíso. Según Pedro Abelardo, era una de las fases en el proceso de reconciliación con Dios: el «arrepentimiento, la confesión y la satisfacción» (69), también llamada cumplimiento de la penitencia. Por ende, el deseo de confesión sería un umbral, un escalón entre los pasos uno y dos, ya que presupone un arrepentimiento previo. Ahora, ¿podría ser este grito un acto de simulación, un truco, una pantomima? Deyermond (2008a) cree, por ejemplo, que el deseo de confesión de Celestina «no parece ser más que un reflejo socialmente condicionado» (136). Miguel Martínez (2009), por su parte, ve en él una intencionalidad pragmática, como «ese último trámite» que ha de cumplirse para garantizar el «acceso al bienestar eterno» (262). Pero si fuese un «reflejo» social, como decir «¡Ay, Dios mío!», tendría que ejercitarse con el uso y la costumbre, y la gente se muere una sola vez. Además, ¿por qué se le piden más pruebas de veracidad al que muere en circunstancias violentas, que al moribundo que agoniza en su propio lecho? ¿Será porque en un caso no hay representantes de la iglesia, y en el otro sí? Yo creo que con la última exclamación

de Celestina y Calisto se demuestra que han dado el primer paso: se han arrepentido, aunque sea *in extremis*. Y no deberían ir al Infierno<sup>32</sup>, sino al Purgatorio, a fin de completar su ciclo de penitencia.

En el *Tratado del Purgatorio*, publicado a mediados del siglo XVI, y atribuido a Santa Catalina de Génova, se explica esta encrucijada que surge al momento de la muerte:

Los del infierno, habiendo sido hallados en el momento de la muerte con voluntad de pecado, tienen consigo infinitamente la culpa, y también la pena. Y la pena que tienen no es tanta como merecerían, pero en todo caso es pena sin fin. Los del purgatorio, en cambio, tienen solo la pena, pero como están ya sin culpa, pues les fue cancelada por el arrepentimiento, tienen una pena finita, y que con el paso del tiempo va disminuyendo (5).

De acuerdo a esta visión, el destino del alma dependería de si ésta había partido del mundo con «voluntad de pecado», o arrepentida, «pues más allá de la muerte ya no hay posibilidad de cambiar la posición de la libertad, que ha quedado fijada tal como se hallaba en el momento de la muerte» (5). Y si con un arrepentimiento *in extremis* se cancela la culpa, o sea, la ofensa a Dios, en el Purgatorio habría de saldarse «el débito de la pena», como le llama Santo Tomás (V, 791). También se pudiera aducir que la fornicación era un pecado mortal<sup>33</sup>, y Calisto un reincidente. Sin embargo, Santo Tomás, en su *Tratado de los Sacramentos*, explica cómo una contrición sincera puede atraer la gracia de Dios:

la ofensa de un pecado mortal nace de que la voluntad del hombre se aparta de Dios para dirigir su ánimo a un bien precedero. Por donde se ve que para la remisión de la ofensa divina es preciso que la voluntad del hombre se cambie de tal manera que se convierta a Dios con la detestación de su conversión a las criaturas y con propósito de enmienda. (V, 789)

Entonces, en la *Tragicomedia*, ¿la invocación final de Calisto a la Virgen, justo antes de morir, no sería un signo de conversión, por el cual pasó de «melibeo» a mariano, implorando la gracia eterna? Yo creo que sí. Y una

32.– Pudiera aducirse que Celestina merece ir al Infierno por sus tratos recurrentes con el Demonio. En su aparente defensa, Miguel Martínez cree que «con ese diablo» ella ha establecido «unas relaciones de interés, absolutamente asimilables a las que rigen en el ámbito comercial» (261). Creo que esto es una ingenuidad. De cualquier modo, siempre cabría la posibilidad de que su alma, tras una contrición sincera, sea ganada por los ángeles de Dios.

33.– Santo Tomás de Aquino concluye que, «sin ningún lugar a duda, la fornicación simple es pecado mortal» (IV, 472). También, el papa Inocencio IV afirma en su *Carta sub catholicae* (1254): «Respecto a la fornicación que comete soltero con soltera, no ha de dudarse en modo alguno que es pecado mortal» (Denzinger, 231).

vez fuera del Infierno, habría que determinar en qué círculo habría de estar Calisto. Sobre su proceso de expiación espiritual, Deyermond ha insinuado que debe haber empezado en el Antepurgatorio, pues lo compara a Buonconte de Montefeltro, un capitán gibelino, muerto en batalla (Toynbee, 103-104), cuya alma no podía ir directo al Purgatorio. El crítico inglés nota que ambos «comparten la muerte violenta, el arrepentimiento *in articulo mortis*, tan tardío que es imposible recibir el sacramento, una indicación mínima del cambio interior, y la invocación de Nuestra Señora» (2008c, 36).

Estas semejanzas son válidas, pero accidentales. Una confesión postrema no basta para definir el lugar que habrá de ocupar un alma en el mapa de los cielos, por un tiempo considerable. Lo que se infiere del relato de Buonconte, cuya alma fue disputada por un ángel y un demonio, es que el arrepentimiento sincero te desliga del infierno, pero ni siquiera una contrición perfecta es capaz de darte entrada al Purgatorio. Y aunque Deyermond no está seguro de la salvación de Calisto, piensa que Rojas abre esa posibilidad cuando añade el grito de confesión del moribundo justo después de su «única acción caritativa» (2008c, 36) en toda la obra: tratar de auxiliar a sus criados, cuando cree que están en peligro. Este acto de solidaridad, o conmiseración, puede ser un indicio de que el alma de Calisto haya sido tocada por la gracia divina<sup>34</sup>, y quizás, a través de esa rendija de luz que penetró en su consciencia, haya salido la palabra que atestigua su contrición. Porque si Calisto fue sincero y desinteresado en su actuar, sería justo creer que su reclamo de confesión haya estado imbuido de ese mismo estado anímico, ya que moría un instante después. Sin embargo, persiste la duda: ¿a dónde irá el alma de Calisto? La pregunta no es vana, pues de su respuesta depende (al menos en parte) el carácter de moral regenerativa de la obra.

Al igual que Deyermond, uno pudiera pensar que Calisto se fue al Antepurgatorio, pues allí estaban los que murieron una muerte violenta, sin absolución, y se arrepintieron en el último momento (Toynbee, 40). Sin embargo, estas almas cargaban con pecados mucho más graves, que no son equiparables a los devaneos de Calisto, que casi siempre quedaban en habladurías. Por ejemplo, de no haber sido por esos arrepentimientos *in articulo mortis*, lo más probable es que Jacobo del Cassero hubiese terminado en el quinto círculo del Infierno, por soberbio e iracundo, o en la última fosa del octavo círculo, por calumniador; Buonconte habría terminado en el séptimo círculo, con los homicidas, y es que, para colmo, ni siquiera su esposa y su familia oraban por él; y Sordello, un trovador mantuano, estaría en la primera fosa del octavo círculo, debido a que,

34.— Aunque ofrezco una interpretación casi mística de los últimos momentos de Calisto, reconozco que las dudas de Lacarra (1989) son muy razonables: «¿Estará cansado nuestro Calisto del reiterado ejercicio amoroso y aprovecha la excusa para acabar la noche? ¿Pretende mostrar a Melibea su valentía ante el peligro como lo haría un valiente caballero enamorado en una última representación cortesana? Es posible» (18).

por razones políticas, había seducido y raptado a Cunizza, una mujer recién casada. Luego, aunque haya sufrido una muerte violenta, la vida de Calisto no se asemeja a la de estos personajes, que en su mayoría fueron asesinados por motivos políticos, guerras, intrigas y venganzas.

Como la lujuria es el pecado capital que mueve a Calisto —y de paso a la trama de la obra— es natural que éste haya ido al séptimo círculo del Purgatorio, en donde estaban los lujuriosos que se habían arrepentido de su pecado. Allí aparece Guido de Guinicelli, quien le dice a Dante: «aquí me purgo, por buena contrición de hora postrera» (Dante, 358). Y es posible que el propio Calisto haya augurado su entrada al Purgatorio cuando, en una de sus tantas irreverencias, dice: «Por cierto, si el [fuego] del purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuese con los de los brutos animales que por medio de aquél ir a la gloria de los santos» (I, 20). O sea, él prefería que su alma estuviese siempre abrasada por el fuego de la pasión amorosa antes que las llamas del purgatorio la fuesen a purificar, y acabase en la fría gloria del Paraíso. Y este comentario cobra más sentido cuando se advierte que el círculo de la lujuria está justo antes de entrar al Paraíso. La herejía de Calisto estriba en que prefiere pasar la eternidad rodeado de libertinos y bisexuales, que siguieron como bestias su apetito sexual<sup>35</sup>, antes que con los santos. En conclusión, lo más probable es que Calisto haya ido al último círculo del Purgatorio, debido a que la lujuria fue el móvil principal que guio su vida, se arrepintió *en artículo mortis*, y además, deseaba estar allí.

En cuanto a Melibea, sería apresurado condenarla al Infierno, y a una segunda muerte, por cobarde, fornicaria y homicida (Apo 21:8). Su pecado más grave, el suicidio, no tiene que llevarla necesariamente al Infierno, pues Dante colocó a Lucrecia en el Limbo, a Catón de Útica en la falda del Purgatorio, y a Amata, la reina del Lacio, en el tercer círculo del Purgatorio. Y todos se habían suicidado. Entonces, si la iracundia de Amata fue más determinante que su suicidio a la hora de purgar sus pecados, tal vez la lujuria de Melibea tenga más peso que su acto desesperado cuando deba definirse el destino de su alma.

A diferencia de Calisto, que da testimonio de haberse arrepentido, pero no tiene tiempo de confesar sus pecados, Melibea tiene todo el tiempo del mundo, y no parece arrepentida. Entonces, sería conveniente dilucidar si hubo un arrepentimiento efectivo en Melibea para definir el mensaje anagógico de la obra: si hay esperanzas de salvación.

Aunque Melibea le ofrece su ánima a Dios, justo antes de saltar al vacío, para Deyermond este ofrecimiento no es una prueba suficiente de contrición (2008c, 37). También, Green afirma que Melibea «lo único que

35.— Así se lo declara Guinicelli a Dante: «Nuestro pecado es doble, hermafrodito; / pues violamos las leyes naturales, / saciando bestialmente el apetito» (Dante, 358). A diferencia de las interpretaciones de Chinchilla Sánchez, creo que ese pecado «hermafrodito» era el de la bisexualidad.

lamenta es no haber bebido más a fondo el cáliz del amor» (140), y que no se culpa por «la satisfacción de sus amores ilícitos» (140). Yo no lo creo. Para mí, no tiene ningún sentido que un cristiano le entregue su alma a Dios mientras se sigue reafirmando en su voluntad de pecado, y continúa validando sus razones. Además, en el momento más álgido de su confesión, Melibea le dice a su padre: «Perdí mi virginidad. Del cual deleitoso *yerro de amor* gozamos casi un mes» (XX, 173). Este «yerro de amor» está mostrando una conciencia de culpa, y por tanto, de arrepentimiento. Y es más, la verdad es que Melibea ni siquiera se arrepintió al final. Ella siempre estuvo arrepentida. Justo antes de perder su virginidad, los amantes tienen una breve discusión:

MELIBEA.- Apártate allá, Lucrecia.

CALISTO.- ¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria.

MELIBEA.- Yo no los quiero de *mi yerro*. (XIV, 140)

Y justo después de consumarse el acto sexual, la joven se lamenta así:

¡Oh pecadora de mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza! [...] ¡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 seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaba. (ibidem)

¿Y por qué sigue errando Melibea, a pesar de tener consciencia de su falta? Tal vez porque está embrujada, cautiva, enamorada, pero eso no significa que no esté sufriendo un conflicto moral, o que sea cínica. Creo que en la perseverancia de su falta median varios factores: su carácter, su estado de restricción familiar, social y espiritual, y sus ansias de vivir. Melibea es joven, rebelde, inexperta, pasional, vive encerrada, quiere conocer el amor, y además, ha sido embrujada.

Sobre la *philocaptio* y el papel de la magia negra, coincido con Canet (2008) en que, en última instancia, Melibea «sería responsable de sus acciones» (6). Sin embargo, esta responsabilidad es la consecuencia de una elección que ha surgido de una voluntad afectada, por la soledad, el deseo amoroso, la represión social, la inexperiencia, las ilusiones, etc. El alma de Melibea, atrapada en sus circunstancias, es un terreno fértil en deseos insatisfechos que pueden ser confundidos, y hasta manipulados. Además, jugando con su etimología, se puede decir que la voluntad es tanto voluble como voluptuosa. Con esto no quiero decir que Melibea haya sido una energúmena, o posesa, sin ningún tipo de voluntad propia, pero tampoco creo que sea justo compararla «con Cristo, o con los Padres del desierto» (6). El hecho de que estos hombres sean venerados como santos es una prueba de su excepcionalidad. La regla general es caer en la tentación.

Esto me lleva al segundo punto: la eficacia de las fuerzas maléficas<sup>36</sup>. Desde los endemoniados de Gadara hasta los últimos exorcizados, la iglesia siempre ha sido consciente del poder de Satanás y su corte<sup>37</sup>. Si la brujería hubiese sido otra forma de charlatanería, a la iglesia le habría bastado con tildar a sus seguidores de locos, extravagantes y fantasiosos. En el contexto español, el tema siempre ha sido tomado muy en serio. Celestina es presentada como una mujer pragmática, astuta, materialista... y hechicera<sup>38</sup>. Por tanto, la brujería se ve como un instrumento efectivo y probado, que rápidamente afecta a la joven Melibea. Ella no conoce el mundo, y quiere conocer el amor. Y como esa es su debilidad, contra ella opera una sinergia maléfica: la astucia de Celestina y el influjo del Demonio, los cuales le trastornan el entendimiento, y le retuercen su voluntad. Era demasiado para una joven que, aunque lucha sola, exhibe fuerzas para rebelarse: «¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros! ¡Jesús, Jesús!» (IV, 59). Al final, ella cede, y cae en la tentación, pero nunca pierde del todo la consciencia de que está pecando, como bien lo demuestra el uso que hace de la palabra «yerro»<sup>39</sup>. En lo más íntimo de su fuero, mantiene su lucidez, aunque ciertamente empañada por la pasión y las vanas ilusiones. Por eso, aunque Celestina y el Diablo desbordan las fuerzas de Melibea, explotan su debilidad, y al final, vencen, creo que el pecado de la joven, si no se anula, sí se atenúa.

36.– Según Russell (1978), «pocos son los estudios que han tomado en serio la magia en la *Tragicomedia*» (283). Entre los que sí la han tomado en serio, además del trabajo de Russell, cabe mencionar los de MacDonald, Inez (1954), «Some Observations on the *Celestina*», *Hispanic Review*, 22, 4, pp. 264-281; Botta, Patricia (1994) (incl. en bibl.), y Sevilla Arroyo, Florencio (2009), «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 33, pp. 173-214.

37.– Para profundizar en cómo se ha percibido la influencia del Diablo en la historia de España, ver Pérez, Joseph (2011), *Historia de la brujería en España*, Espasa; y Carmona, José Ignacio (2012), *La España mágica. Mitos, leyendas y curiosidades pintorescas*, Madrid, Nowtilus, cap. 3. «El Diablo en España en todas sus manifestaciones».

38.– Sobre la distinción entre bruja y hechicera, los críticos no han hallado un consenso (Botta, 1994, p. 46; Iglesias, 2015, p. 60). Larra y Montaner (2014) se han acercado más a perfilar una definición clara, pero sin ofrecer resultados concluyentes, ya que la regla de que «la bruja nace, mientras que la hechicera se hace» (80), no se aplica a todos los tipos, ni define bien todos los casos. Según los autores, tanto la bruja como la hechicera podían hacer un pacto tácito o expreso con el Demonio. Y sobre Celestina, afirman que es el «prototipo literario (pero no histórico) de la hechicera por antonomasia» (75).

39.– En la *Tragicomedia*, Melibea pronuncia doce veces la palabra «yerro», de las cuales, diez guardan una relación directa con el pecado. La primera vez se la dice a Celestina, a quien acusa de ser «causadora de secretos yerros» (IV, 59). Por ende, casi siempre que Melibea use esta palabra se ha de entender como un sinónimo de pecado, o como una falta que lo implique. Este uso aparece registrado en varios documentos de la segunda mitad del siglo xv: «ha de purgar cada vno, en este mundo o en el otro, lo que cometió de yerros al Señor» (c. 1450); «ni somos ni podemos ser acá jueces de sus causas, en espeçial de los rreyes, cuyo juez sólo es Dios que los castiga: vezes en sus personas e bienes, vezes en la suçesion de sus fijos, segúnd la medida de sus yerros» (1480); «pueden aver sospecha que fazen yerro de luxuria con ellas» (1491) (ver sitio web «Corpus del Diccionario histórico de la lengua española»).



Que Melibea persevere en su yerro puede ser un efecto de su enamoramiento, del hechizo, o también debido a un carácter obsesivo, y una vida vacía y sin propósito. La propia joven revela que, después de un mes, «jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza» (XVI, 152). Al igual que los alcohólicos se arrepienten en la resaca, y esa noche vuelven al bar, Melibea puede haber tenido arrepentimientos sinceros, y aun así mantener su conducta. De todas formas, la última contrición es la que cuenta. Algunos indicios la revelan, cuando le dice al padre: «no culparás mi yerro», «mis no acostumbrados delitos», y «deleitoso yerro de amor».

Melibea no se arrepiente de haber amado a Calisto, sino de la forma errónea en que lo hizo. Pero como el daño ya está hecho, no hay una salida honorable a la vista, y sus actos son éticamente irremediables, a Melibea solo le queda ponerse en manos de Dios, para que la perdone, y le conceda la gracia de reunirse con Calisto. Melibea debe saber que su único pasaporte para ese anhelado reencuentro es su genuina contrición ante Dios. Mas su arrepentimiento no está dado por apóstrofes ni epifonemas, sino que se insinúa de modo más sutil e indirecto. Además de la mención al «yerro», que Melibea repite tres veces en el penúltimo auto, ella admite que su amado «concertó el *triste* concierto de la dulce y *desdichada* ejecución de su voluntad» (XX, 173). Que Melibea no proclame el 'feliz concierto' y la 'dichosa ejecución' de la voluntad de Calisto, sino al contrario, implica un arrepentimiento tácito por la forma en que ella consintió ese amor. Indirectamente, ella admite que su complicidad le ha traído desdicha y tristeza, a pesar de la dulzura del placer.

Si el arrepentimiento de Melibea por su pecado de lujuria fuera suficiente para librar a su alma del Infierno, habría que analizar entonces su pecado más terrible: el suicidio. ¿Por qué se suicida? La angustia y la perturbación mental que exhibe son síntomas de un conflicto mucho más profundo y complejo. Sobre las causas finales que motivaron a la joven a quitarse la vida, creo que hay tres principales: 1) la desesperanza, 2) la cobardía<sup>40</sup>, y 3) la vergüenza.

Aparentemente, Melibea se mata porque siente un amor tan grande, tenaz e irreductible por Calisto, que desea continuar su idilio en el más allá: «¡Oh mi amor y señor Calisto! Espérame, ya voy; detente, si me esperas» (XX, 173). Pero esto no es más que un desplazamiento psicológico<sup>41</sup>, con

40.— Así lo afirma Lacarra (2007), sin ofrecer más detalles: «En su suicidio no muestra coraje sino cobardía» (205). Creo que Aristóteles también estaría de acuerdo: «Pero el morir por huir de la pobreza o del amor o de algo doloroso, no es propio del valiente sino más bien del cobarde; porque es blandura rehuir lo que es penoso, y no sufre la muerte por ser noble, sino por rehuir un mal» (Libro III, 7, p. 44).

41.— El desplazamiento psicológico se define como la «operación característica de los procesos primarios por la cual una cantidad de afectos se desprenden de la representación inconsciente a la que están ligados y se ligan con otra que tiene con la precedente lazos de asociación poco intensos o incluso contingentes» (Chemama, 97).

el que la joven desplaza su esperanza original de casarse con su amado, por la de unirse a él en algún rincón del cielo, para estar juntos toda la eternidad: «cortaron mi esperanza, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía» (ibidem). Su esperanza real era alcanzar la gloria del matrimonio en compañía de su amado. ¿Pero cómo, si en apariencia Melibea ha desestimado el matrimonio?: «No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio ni las maritales pisadas de ajeno hombre repisar» (XVI, 152). Aquí la clave está en el «ajeno hombre». Ella prefiere entregarse a un amante, elegido libremente por ella, antes que ser entregada como un artículo de lujo a un marido impuesto. Sin embargo, su elección no descarta el matrimonio. Melibea no es una hedonista pura. Si realmente ella no hubiese querido tener un esposo, y hubiese vivido solamente para saciar sus apetitos eróticos, tras la muerte de su amante habría pasado el duelo, se habría buscado nuevos amantes, y hubiese terminado soltera, «en mano de tutores» (XVI, 150), o viviendo en un convento. De hecho, en el diálogo que sostiene con Lucrecia, cuando ésta le informa que sus padres quieren casarla, Melibea sentencia: «Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperanza» (XVI, 151). Para mí, es evidente que Melibea no pone toda su esperanza en que Calisto sea el único hombre que la pueda satisfacer sexualmente, sino en que llegue a ser su esposo. Si ella no hubiese tenido esa expectativa, lo normal es que hubiese entrado en una crisis existencial mucho antes de la muerte de su amado, si creyera que no hay una salida. Ella sabe que está viviendo una doble vida, dentro de una burbuja que se puede romper en cualquier momento. Su objetivo es prologarla. Pero sabe que si el secreto de la pérdida de su virginidad llegara al conocimiento de sus padres, su vida cambiaría drásticamente, por las consecuencias que ellos le impondrían, además de las de la iglesia. Por tanto, la única salida «honorable» que le queda es casarse con Calisto. Como bien ilustra el «Romance de Guerineldo», cuando una mujer noble pierde su virginidad se abren dos caminos: el matrimonio, o la muerte<sup>42</sup>. Al parecer, su plan era gozar primero del amor, y después realizar el matrimonio —y no a la inversa, como mandaba la tradición. Pero su ilusión se rompe con la abrupta muerte de Calisto, y ella no tiene el cinismo de fingir su virginidad, y mucho menos de «restaurarla». Así, su proyecto de vida se desbarata, y queda sumida en la desesperanza.

Otis Green ofrece dos buenas razones para apoyar su tesis de que «esos jóvenes amantes no quieren un hogar, sino un amor» (140): eligen a una alcahueta, en vez de un intermediario que sea grato a ambas familias, y

42.—Lacarra (1989) advierte que en *La Celestina* se ve «una historia similar a la que cuentan las narraciones sentimentales». Y más abajo, en nota el pie, agrega: «No en todas las obras de ficción sentimental el enamoramiento conduce a la muerte, como es el caso de Leriano en *Cárcel de amor* [...] Sin embargo, el amor correspondido y «pagado» con la unión sexual termina en la muerte de los amantes. Así les ocurre a los amantes de *Grisel y Mirabella* o a Lucíndaro y Melusina en *Queixa e aviso contra Amor* de Juan de Segura» (12).

no se casan en secreto. La elección de Celestina se justifica por el deseo de acelerar el cortejo amoroso, y consumir rápido el acto sexual, que de otra manera habría tenido que esperar hasta después del matrimonio. Por otro lado, la evidente omisión de siquiera insinuar la posibilidad de un matrimonio, es fácil de explicar desde el punto de vista del autor. Como apunta Green, esta ausencia responde a la intención moralizante de la obra: «no hay «matrimonio secreto» porque estos dos amantes están condenados a un castigo trágico» (143), porque «son pecadores y deben morir» (139). Pero explicar ese aparente olvido, o desinterés hacia el matrimonio, desde el punto de los personajes, es mucho más difícil. No hay respuestas sencillas. Yo trataré de acercarme un poco a ese enigma.

Melibea tiene una mala opinión del casamiento, porque lo asocia con falta de libertad, tedio, e infidelidad. Cuando escucha que sus padres la quieren casar, ella afirma que no quiere «ensuciar los nudos del matrimonio», expresa su voluntad de gozar su «mocedad alegre», y cuando recuerda a Venus, la diosa del amor, lo que menciona es que «siendo casada corrompió la prometida fe marital» (XVI, 152). En cambio, Calisto representa para ella todo lo contrario: es libertad, placer, y fidelidad. Por eso, ella prefiere ser «buena amiga que mala casada», pues según su prejuicio, esto último sería casi una redundancia. No obstante, la única vez que ella imagina un proyecto de vida al lado de su amado, en un escenario de fantasía literaria, se visualiza como una esposa obediente y sumisa, que en vez de aspirar a ser libre, termina siendo esclava: «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» (ibidem). Entonces, puede que ella no vea a Calisto como un «buen esposo», porque él representa los valores de un buen amante, pero inconscientemente ella se esté percibiendo a sí misma como una «buena esposa». Aunque no lo quiera, Melibea no puede desligarse del paradigma del matrimonio, el cual sigue estando presente como su principal destino de vida. Y tal vez, cuando declara que en Calisto «tengo toda mi esperanza» (XVI, 151), y, después que muere su amado, que «cortaron mi esperanza» (XX, 173), Melibea se esté refiriendo a la tácita esperanza de que Calisto hubiese podido transitar, de manera exitosa, de un buen amante a un buen esposo. Probablemente, ella supiera (o intuyera) que a la inversa iba a ser imposible.

Por otro lado, cuando vuelve a imaginar un futuro al lado de Calisto, después que él ha muerto, ella dice que «seremos juntos». ¿Por qué no decir «estaremos», que sería lo más natural? ¿No será una alusión al versículo bíblico de que, después del matrimonio, el hombre y la mujer «serán una sola carne»? Es posible. Solo que en este caso, serían un solo espíritu.

En definitiva, creo que Melibea tenía un prejuicio hacia el matrimonio, pero en el fondo sí lo deseaba, inconscientemente. ¿Y por qué no consideró un casamiento secreto? Primero, porque era una atadura, un «nudo»,

como ella misma calificó la unión marital. Y luego, porque ella no pensaba en el futuro. Sólo quería vivir en el presente de su pasión.

Sobre el casamiento secreto, había de dos tipos: los esponsales y el matrimonio. Su diferencia era que, «mientras en los esponsales el consentimiento se da para el futuro («consensus per verba de futuro»), en el matrimonio se otorga el consentimiento en tiempo presente («consensus per verba de præsentii») (Ruiz, 5). En cualquiera de los dos casos, ya se establecía un compromiso, un nudo, un proyecto de vida en común. Y ni Calisto ni Melibea deseaban dar ese paso, o estaban preparados para eso. Durante casi un mes, el romance no avanza, pero tampoco retrocede; no se intensifica, pero tampoco se atenúa. Sin embargo, en el último encuentro de los amantes en el huerto, Melibea ya comienza a dar señales de sentirse incómoda con esa situación. A pesar de su enamoramiento, ella empieza a sentirse irrespetada, subvalorada, maltratada, y tal vez usada:

Cata, ángel mío, que así como me es agradable tu vista sosegada *me es enojoso tu riguroso trato*; tus honestas burlas me dan placer, *tus deshonestas manos me fatigan* cuando pasan de la razón. Deja estar mis ropas en su lugar (...). Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré, *no me destroces ni maltrates como sueles* (XIX, 166-167).

Entonces, es muy posible que, de haberse prolongado un poco más la aventura, ella le hubiese pedido a Calisto algún tipo de formalización, seguramente con unos esponsales, que, aunque eran la promesa de un matrimonio futuro, tenían un reconocimiento civil y religioso. Y como dice el chiste popular, aludiendo a los programas informáticos, después de un mes se le hubiese vencido a Calisto su período de prueba gratis.

Por último, el casamiento secreto apuntaba siempre a una finalidad práctica, con implicaciones legales, y evidentemente, los amantes no habían superado aún el idilio, ni habían asentado cabeza, como para estar hablando de hijos, herencias, etc.

Muchos eran, sin embargo, los inconvenientes del matrimonio clandestino, no sólo en lo religioso, sino en lo civil, y desde fines del siglo XIII se va preparando el camino a la reforma que operará el Concilio de Trento. (...) La autoridad civil estaba muy interesada en el asunto de los matrimonios clandestinos, porque éstos eran motivo de duda respecto a la legitimidad de la prole, de numerosos pleitos con referencia a la herencia y de interminables discordias entre las familias. (Ruiz 8)

El hecho de que Melibea hubiese dilatado la etapa del amor cortés, no significa que estuviese cerrada a considerar la idea del matrimonio, siem-

pre y cuando fuese con alguien de su elección. Lo más seguro es que Melibea confiase ciegamente en el honor de Calisto. «Conociste asimismo sus padres y claro linaje; sus virtudes y bondad a todos eran manifiestas» (XX, 173), le dice a su padre antes de morir.

La segunda causa del suicidio de Melibea es la cobardía. Ella no tiene el valor para cargar con las consecuencias sociales de sus actos, y tampoco quiere enfrentarse a los añicos de esa imagen virtuosa que tenía de sí misma. Al pensar en Lucrecia, se lamenta de no ser más ese paradigma de valores nobles que solía encarnar ante los ojos de su criada: «¡Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüenza, que siempre como encerrada doncella acostumbré a tener!» (X, 108). Para Melibea, lo único que hacía tolerable ese «rompimiento» de sus virtudes era la esperanza de poder recomponerlas después del matrimonio. Pero al verse privada de esa opción, no quiere afrontar su futuro, que quizás hubiese estado en un convento, o en la casa de unos parientes, y se evade hacia el imaginario reencuentro de su alma con la de su amado.

La tercera causa es la vergüenza, por haber deshonrado a su familia y haberse deshonrado a sí misma. Melibea se alegra de que su madre no haya sido testigo de su muerte, porque se avergüenza de sí misma: «¡Gran placer llevo de no la ver presente!» (XX, 174). Recuérdese lo que decía en el auto XIV, que si su madre supiese su falta, la mataría a ella, y luego se quitaría la vida. ¿Se estaría adelantando Melibea al castigo cierto de su madre? Tal vez sí. Además, ella tiene una consciencia moral. No es una psicópata. Así, todo indicio que muestre de sentir vergüenza, por mínimo que sea, debe ser tomado como una expresión genuina de arrepentimiento, máxime cuando ocurre en los últimos momentos de su vida. Y aunque ella no se retracte de haber amado a Calisto, sí creo que se arrepiente de la forma en que condujo ese amor. Ella misma se excusa con su padre, y le pide comprensión: «Oye, padre mío, mis últimas palabras y, si como yo espero las recibes, no culparás mi yerro» (XX, 172-173). Ella es consciente de sus «no acostumbrados delitos» (XX, 173), pero, como no quiere cargar con toda la culpa, la proyecta en Calisto, alegando que su amante «quebrantó» su propósito de mantenerse virgen.

### En pública penitencia

Ahora, llama la atención que Melibea se avergüence de haber sido débil frente a Calisto y los deseos de la carne, pero no se avergüence de suicidarse públicamente. Ella no deja una carta de despedida, ni se quita la vida en secreto, sino que, como ha señalado López Ríos, hace de su muerte un acto público, del que su padre y Lucrecia son testigos. Y para colmo, parece que «Melibea se arroja desde la torre a la calle, es decir al espacio público por antonomasia» (320). ¿No es acaso una ironía, o una contra-

dicción? Yo creo que no, si se ve su suicidio como una forma extrema de penitencia pública, por la cual deseaba borrar la culpa de su lujuria antes los ojos de Dios.

Según Estarán Molinero, a partir del siglo XII, el perdón se consigue a través de tres vías: la penitencia pública solemne, la penitencia pública no solemne, y la penitencia privada (17-18). Las faltas que eran sometidas a la penitencia pública eran las que iban «contra la castidad (adulterio, fornicación)», «contra la fe (idolatría, apostasía)», y «contra la vida (homicidio)» (30). A principios del siglo III d.C., un edicto<sup>43</sup> prescribió que la fornicación podía ser perdonada a través de la penitencia. Como respuesta, en su obra *La Pudicia*, Tertuliano negó rotundamente que las autoridades eclesiásticas tuviesen la potestad de perdonar el adulterio y la fornicación<sup>44</sup>, aunque sí admitió que estos pecados fuesen remisibles: «la Iglesia, ciertamente perdonará los pecados, pero la Iglesia espíritu por medio de un hombre espiritual, y no la Iglesia suma de obispos» (347).

Igualmente, Orígenes creía que los sacerdotes no tenían la autoridad suficiente para perdonar el pecado de fornicación: «No sé cómo hay algunos que se arrojan poderes por encima de su dignidad sacerdotal. Tal vez por carecer de formación. Alardean de perdonar incluso la idolatría, [el] adulterio y [la] fornicación<sup>45</sup>, suponiendo que todo se perdona con sólo orar por quienes se atrevieron a cometer tan graves pecados» (1999, 90).

Entonces, es posible que Melibea, arrepentida profundamente de su pecado, y consciente de que era imperdonable<sup>46</sup>, haya optado por imponerse el máximo castigo posible, privándose de la vida. Antes de su muerte, ella se compara con algunos parricidas de la historia: «Estos son dignos de

43.– El edicto fue atribuido a los papas Ceferino, Calixto I, y a un obispo de Cartago, llamado Agripino (Denzinger, 26). Actualmente, los estudiosos se han decantado por la hipótesis africana (Ver Tertuliano, 2011, pp. 67-68).

44.– Para Tertuliano, el adulterio, la fornicación, e incluso el estupro, eran conceptos equivalentes, ya que todos eran pecados de la «carne manchada» o contaminada (2011, 189). Para Santo Tomás de Aquino, el estupro es un tipo de fornicación agravada, ya que injuria a la virgen y a su padre (IV, 477-478), pero al fin y al cabo, es otra forma de la lujuria. Por otro lado, San Agustín hace una distinción entre el adulterio y la fornicación, y se abstiene de condenar las relaciones sexuales entre solteros: «Por consiguiente, en las Escrituras, toda *moechia* es también una fornicación. Pero que toda fornicación pueda ser también una *moechia*, no encuentro de momento ningún ejemplo que lo avale en las Escrituras. Ahora bien, si no toda fornicación puede ser también *moechia*, ignoro en qué precepto del Decálogo pueda hallarse prohibida aquella fornicación que cometen los hombres no casados con las mujeres no casadas». (Ver *Cuestiones sobre el Heptateuco*, en *Obras Completas de San Agustín XXVIII*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988, p. 227).

45.– En el original griego, Orígenes usa el término porneía (πορνεία), que originalmente designaba a la prostitución, y luego, en el Nuevo Testamento, pasó a significar fornicación, inmoralidad sexual, infidelidad conyugal, infidelidad espiritual, apostasía de Dios, e idolatría (Tuggy, 748). Como si adorar el cuerpo, y los placeres de la carne, fuese renegar del espíritu de Dios.

46.– Según Tertuliano, solamente un hombre espiritual y santo, un apóstol o un profeta, podían remitir esos pecados en la tierra (2011, p. 345 y 347).

culpa, estos son verdaderos parricidas, que no yo; que *con mi pena, con mi muerte purgo la culpa que de su dolor se me puede poner*» (XX, 172). Entender que esa culpa por el dolor que le causa a sus padres nazca del suicidio sería una falacia circular, equivalente a decir: «con mi muerte purgo la culpa por el dolor que les causo con mi muerte». Es posible, aunque no tiene sentido. Pero si la culpa proviene de la deshonra que les ha causado a sus padres, entonces la frase se traduciría de esta manera: «con el castigo que me impongo, con mi muerte purgo la culpa que se me pueda atribuir por el dolor que les he causado con mi deshonra». Luego, si se aceptan las premisas de que la fornicación era uno de los pecados habituales por los cuales solía hacerse penitencia pública, que la obra constantemente subvierte la doctrina y la moral cristianas, y se comprende la intención expiatoria que alega Melibea, se puede inferir que este acto sea una forma heterodoxa y extrema de penitencia pública, similar a un suicidio público causado por la pérdida del honor.

Además de las razones ya expuestas, Melibea se suicida por la imposibilidad de restaurar su honor. Y lo mismo sucede con la Lucrecia romana. La culpabilidad de Melibea, o la inocencia de Lucrecia, pasan aquí a un segundo plano. Las dos deciden matarse porque no pueden recuperar su honor de mujer virtuosa, el cual radica en su castidad: en mantenerse virgen antes del matrimonio, y ser fiel al esposo (en cuerpo y alma) después del casamiento. En el caso de Lucrecia, su suicidio no sólo sirve para borrar la mancha del ultraje, sino también para probar su inocencia. Sus últimas palabras, antes de apuñalarse, son: «por mi parte, aunque me absuelvo de culpa, no me eximo de castigo; en adelante ninguna mujer deshonrada tomará a Lucrecia como ejemplo para seguir con vida» (Tito Livio, 263). Aunque pueda aducirse que la vergüenza, nacida de la deshonra, no tiene la misma preponderancia en Melibea que en Lucrecia, sí creo que pesa mucho en la decisión de ambas de matarse. Y en Melibea, sobre todo la vergüenza con su madre.

Otro ejemplo de suicidio, motivado supuestamente por el honor, es traído por Murray, quien reseña una leyenda medieval que aparece en *Les Miracles de Notre-Dame de Roc-Amadour* (siglo XII), en una de las *Cantigas de Santa María* (siglo XIII), y pocas fuentes más (pp. 272-273). Según la versión francesa, la esposa de un caballero le pregunta un día si él mantenía su fe conyugal, o si prefería algún otro amor. El caballero, en tono de burla, le responde que si ella pensaba que él no tenía alguna que otra amiga. La esposa, que estaba embarazada, amenaza con clavarse un cuchillo en el pecho si esto fuese cierto, pero el caballero no le cree, ella termina apuñalándose, y el hombre, desesperado, le ruega a la Virgen que sane a su esposa, alegando su propia inocencia y su pesar. La Virgen le concede la gracia, cura a su esposa moribunda, y la devuelve a su salud anterior. En la versión hispana, la esposa recela de su marido porque él se fuga todas las noches, sin saber que está yendo a rezar a un altar de la Virgen. De

todas formas, lo que mueve a esta mujer son los celos, y hasta la soberbia, ante de idea de sentirse relegada en los afectos de su marido. Luego, si el suicidio de un cristiano no tuviese perdón ni atenuantes, ¿cómo entender que la mismísima Virgen María se compadeciese de una muerte tan impulsiva y arrogante? Si esta noble cristiana prefirió separarse de su marido, y presumiblemente romper su vínculo con él en este mundo, y en el otro, por la mera sospecha de no ser la única mujer de su vida, y aun así fue salvada por la Virgen (que representa metafóricamente a la Iglesia), ¿por qué hemos de condenar tan ligeramente a Melibea, que en última instancia sólo quería reunirse con su amado?

Al igual que Lucrecia, Melibea quiere tomar el destino en sus manos. Berndt considera que el suicidio de Melibea es un acto ético, en el sentido en que ella adquiere un poder sobre su persona, que siempre le había sido negado. Ya que apenas fue capaz de decidir cómo habría de ser su vida, al menos podría decidir cómo iba a ser su muerte:

Su acción fue el resultado de la decisión libre. Ella siente que debe hacerlo porque prefiere afirmar su voluntad y morir, a seguir una vida pasiva en este mundo. Su muerte voluntaria significa la victoria de la persona, capaz de abrirse con la muerte el único camino de una trayectoria que las leyes naturales y sociales le impedirían. (96)

Yo no creo en esa pura libertad consciente de Melibea, pero sí en su intención de afirmarla, mediante un acto que, en ocasiones, ha sido tildado de valiente. Esta paradoja entre la cobardía y la valentía, como dos caras de una misma moneda, no creo que deba explicarse mucho. Se puede ser cobarde ante la previsión de un destino que se imagine como penoso e incierto, y ser valiente al enfrentarse a otro destino que se suponga más «glorioso», gratificante, y seguro: en este caso, el reencuentro con Calisto.

El suicidio de Melibea tiene una doble dimensión: patética y ética. Por medio de él, la joven pretende transformar su desesperanza, su cobardía y su vergüenza, que son efectivas y reales, en cualidades opuestas, gracias a la alquimia de su subjetividad: tiene la esperanza de reunirse con su amado en el más allá, la valentía de aceptar su culpa en pública penitencia, y exhibe su orgullo de ser una «buena amante», que sigue a Calisto en todo, y una «buena hija», que exculpa a sus padres, al proclamar el desconocimiento que ellos tenían de su aventura: «sepa de ti largamente la triste razón porque muero» (XX, 174). Claro que estas ideas pueden ser racionalizaciones, destinadas a aliviar el peso de su culpa, pero creo que conllevan algo de verdad.

Melibea no sólo subvierte la moral de su estamento social, y de su época, al escoger ella misma a su potencial marido, sino que subvierte la tradición cristiana del buen morir, cuando le promete su alma a Calisto («¡Oh mi amor y señor Calisto! Espérame, ya voy; detente, si me espe-



ras»), y al mismo tiempo, le encomienda su alma a Dios («Dios quede contigo y con ella. A él ofrezco mi ánima»). Esta doble fidelidad, a Calisto y a Dios, es paradójica, pero tiene sentido. Su razonamiento es insólito, pero convincente: si me arrepiento de mi pecado de lujuria, de mi «yerro de amor», y demuestro mi arrepentimiento con esta expiación, Dios pudiera perdonarme, y colocarme al lado de Calisto.

Por otro lado, Lacarra (2007) se pregunta si «puede ser el suicidio simultáneamente la causa del yerro y la expiación» (198), y responde negativamente, citando a Pero Díaz de Toledo. Yo voy a replicar con este razonamiento de Santo Tomás de Aquino:

Mas consta que es notoriamente menor pecado la fornicación o el adulterio que el homicidio y, sobre todo, que el suicidio, el cual es gravísimo, porque el hombre se causa a sí mismo un daño, debiéndose un máximo amor, y también, es pecado peligrosísimo, pues no queda tiempo para expiarlo por la penitencia (III, 534).

Siguiendo este argumento, Melibea sería una doble pecadora, pues su «máximo amor» se lo debe a Calisto, y también, porque con su suicidio ella excluye la posibilidad de expiar el suicidio mismo. Esto significa que el suicidio es un pecado recursivo, cuya mayor dificultad consiste en no ofrecerle tiempo al penitente para purgarlo. Por ende, aunque se infiere que sea un pecado mortal, pudiera ser perdonado. Dice Santo Tomás: «cuando el alma por el pecado se desordena hasta la aversión del último fin, esto es, Dios, al cual se une por la caridad, entonces tenemos el pecado mortal. Mas cuando el desorden ocurre sin la aversión de Dios, entonces el pecado es venial» (II, 565). Melibea no siente aversión de Dios. Al contrario, se encomienda a él, para que la juzgue y la perdone. Pero hay más. Santo Tomás reconoce que un pecado mortal puede convertirse en venial cuando se le sustrae al acto la «razón deliberante»<sup>47</sup> (II, 685). Y en el caso de Melibea, esta razón deliberante ha sido doblemente afectada: por el enamoramiento, y por el embrujo: «Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cautiva tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto caballero» (XX, 172). En consecuencia, si el suicidio de Melibea puede tornarse en un pecado venial, su pena sería temporal, y habría ganado el Purgatorio. Y como ya se ha visto en el Dante, con los destinos de Catón y Amata, su caso no sería el único.

47.– Sobre el suicidio de Melibea, Lacarra (2007) afirma que «la joven sopesa, razona y toma las decisiones después de reflexionar» (199), pero ella misma ha dejado en claro, en varias partes de su artículo, que Melibea tiene «alienado su Entendimiento, dañada su Memoria, cautiva su Voluntad y presos sus sentidos» (205). Y para más, destaca que Melibea ya no es capaz ni siquiera de percibir la realidad objetiva, cuando imagina que Calisto ha tenido un regio funeral, y luego pide que las exequias de ambos se hagan juntas. Por eso me resulta demasiado severa su conclusión de que Melibea se «asegura la condenación eterna» (207).

En contraste con las otras muertes de la obra, que se pueden explicar a partir de una causalidad evidente (v.g. Calisto muere porque «las paredes eran altas, la noche oscura, la escala delgada»<sup>48</sup>, etc.), la muerte de Melibea debe ser explicada por una causalidad compleja, en la que confluyen, se ocultan y equilibran varios factores. Pero al final, ¿a dónde iría el alma de la joven? Si creemos que Melibea fue seducida por Calisto, embrujada por Celestina, afectada por el Diablo, el cual le oscureció el Entendimiento, la Memoria, la Voluntad y los sentidos (Lacarra, 2007), y que hasta fue maldecida por Elicia<sup>49</sup>, si comprendemos su suicidio, que, por demás, no tiene por qué llevarla automáticamente a la condenación eterna, si aceptamos que su pecado original fue la lujuria, y además, convenimos en que quiso purgar ese pecado de forma radical, entonces sería justo creer que su alma haya ido al Purgatorio, al lado de Calisto. Allí se purgarían ambos del fuego del amor, con ese fuego «que el alma afina» (Dante, 360).

En resumen, incluso si Dios no aceptase la expiación heterodoxa de Melibea, ni creyese en su arrepentimiento por la lujuria, a pesar de haber ella reconocido su «yerro de amor», todavía podría perdonarla por tener su razón «cautiva», o porque, como ha observado Lacarra (1989), «su libre albedrío está cautivo por la turbación de los sentidos» (25). Entonces, Melibea pudiese ir junto a Calisto al séptimo círculo del Purgatorio, donde estaban los habitantes de Sodoma y Gomorra, y también Pasifae, cuyo pecado de lascivia ella consideraba mucho peor que el suyo.

### La impaciencia, origen de los pecados

Melibea es toda impaciencia<sup>50</sup>: tiene impaciencia por vivir, e impaciencia por morir. Tal vez, este haya sido su mayor pecado. Quiso gozar primero, y preocuparse del matrimonio después. Y a Calisto, la impaciencia por bajar la escalera le cobró la vida. Ambos quieren precipitarse al futuro. ¿Y de dónde proviene esa impaciencia? De la fugacidad del tiempo, y la certidumbre de la muerte. «La presencia de la muerte, su inexorabilidad y la conciencia del paso del tiempo, le dan a la vida un valor especial. Todos los personajes quieren vivirla intensamente, quieren cumplir sus deseos» (Berndt, 97). Melibea, al igual que Aquiles, prefirió tener una vida corta pero intensa, antes que una larga y aburrida.

48.- Así lo explica Melibea en su última confesión (XX, 173).

49.- «¡Oh Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes! ¡Mal fin hayan vuestros amores, en mal sabor se conviertan vuestros dulces placeres! Tórnese lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso» (XV, 148).

50.- Berndt extiende esta impaciencia por vivir a todos los personajes (98), aunque yo excluiría a Pleberio y Alisa, cuya única impaciencia, o más bien preocupación, era la de casar a su hija.

La prevención contra la impaciencia es otro de los mensajes centrales de *La Celestina*, que está en consonancia con las ideas de la patrística. La impaciencia, como la primera y «la única madre de todos los delitos» (21), fue desarrollada por Tertuliano en el capítulo V de su *Tratado de la paciencia*, donde asegura que a Eva «se le inculcó la impaciencia por el aire mismo de la conversación con el diablo» (20), y luego ella se la transmitió a Adán. En *La Celestina*, es Calisto quien le insufla su impaciencia a Melibea, ayudado por las artes de la hechicera y alcahueta. Es su impaciencia, disfrazada de amor cortés<sup>51</sup>, la que provoca todos los males. Que si alguna moraleja tuviese la obra, sería aquella conclusión de Tertuliano, de que la impaciencia y la maldad son dos fuerzas «coligadas entre sí e insolubles», que se potencian una a la otra: es «evidente que la impaciencia nace con la maldad y la maldad viene de la impaciencia» (20). Aunque, más allá de considerarlos inocentes o culpables, creo que a los nuevos Adán y Eva les cabe perfectamente esta reflexión de Kafka: «Hay dos pecados humanos principales, de los que se derivan todos los demás: impaciencia e indolencia. *Por la impaciencia fueron expulsados del paraíso*; por la indolencia no regresan» (107).

### Caídas y pecados mortales

En *La Celestina* todos son pecadores, de manera directa o indirecta. Sin embargo, en la obra se puede vislumbrar una escala soteriológica. En el mundo de Rojas se insinúa una axiología, una gradación de pecados mortales<sup>52</sup>, y como en el Dante, también una jerarquía espiritual (tal vez relacionada con los estamentos), según la cual las almas más terrestres serían propensas a los pecados más graves, y las más celestes a los pecados más leves, aunque al final todas puedan ir al Purgatorio si llegan a arrepentirse. Aparentemente, los que cayeran de mayor altura tendrían más posibilidades de salvación, igual que Adán y Eva<sup>53</sup>.

Aplicando esa escala de pecados a los personajes que mueren, quedarían ubicados así, de abajo hacia arriba, o de la tierra al cielo:

51.– Así lo ve Lacarra (1989), cuando afirma que los amantes «han utilizado la literatura (sentimental) 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» (29).

52.– Para las listas de pecados mortales, ver Tertuliano, 2011, p. 41, que también se reproduce en Vicastillo, 2010, p. 301.

53.– Resulta curioso que en la *Divina Comedia*, Adán se halla en el octavo cielo del Paraíso, mientras que Eva está en el Empíreo, dos cielos más arriba. De igual forma, Melibea cae desde una altura mayor que la de Calisto.

Personaje	Caída	Pecados morales
Celestina	No cae	fraude, falso testimonio, avaricia, idolatría y apostasía
Sempronio y Pármeno	«De unas ventanas muy altas» <sup>54</sup> Caída pernicioso, que no mortal	falso testimonio (adulación), fornicación, avaricia, envidia, ira, homicidio y traición
Calisto	Desde un muro. Caída mortal	fornicación, idolatría, blasfemia
Melibea	Desde una torre. Caída mortal	fornicación, homicidio (suicidio)

Aunque a cada personaje le correspondan varios pecados mortales, no todos tienen el mismo peso condenatorio. Siguiendo la lógica del Dante, el sitio que habría de ocupar un alma en el más allá estaba determinado por un pecado recurrente (la gula, la codicia, la soberbia), o por un pecado extraordinario, como la traición de Judas. Estos pecados debían tener un impacto espiritual sobre el alma, pero también en la sociedad. Por eso, como la idolatría que siente Calisto por Melibea, y sus comentarios blasfemos, no tienen consecuencias que trasciendan, ni pasan del círculo privado de sus criados, su pecado fundamental sería el de la lujuria. En cuanto a Celestina, creo que sus mayores pecados serían la codicia y la apostasía, por hacer pactos con Diablo, y en Sempronio y Pármeno, el homicidio y la traición a Celestina.

## Conclusiones

A partir del esquema de la tradición hermenéutica medieval, he analizado *La Celestina* en tres niveles diferentes: el moral, el alegórico, y el anagógico. Además, me he servido de la comparación intertextual para revelar las profundas conexiones que tiene el texto de Rojas con el imaginario y la visión cristiana del mundo. Mediante una lectura alegórica, creo haber probado que la historia de Calisto y Melibea es una actualización y una parodia del mito de Adán y Eva, según la cual dos amantes —que a semejanza de la primera pareja de la historia, están en lo más alto de la escala social— llegan al pecado por su impaciencia, asistidos por un ser terrenal (la serpiente-Celestina), y acaban en un final trágico. Se recicla el mitema de la caída del hombre, sólo que a diferencia de la caída de los primeros padres, cuyo destino final era la tierra, aquí los

54.— XIII, 136.

amantes caerían, para luego ascender al Purgatorio. Desde una perspectiva moral, he planteado que la obra tiene un doble carácter moralizante. En una primera instancia, y usando el vehículo del *exemplum ex contrariis*, tendría una función admonitoria, propia de la moral preventiva, hacia los jóvenes de la nobleza. Pero en una segunda instancia, creo que esconde una moral regenerativa, por la cual habría una esperanza de salvación, incluso para Celestina. Desde una interpretación anagógica, la obra admite la posibilidad de que pueda haber un reencuentro con Dios, aunque sea dilatado por el largo camino del Purgatorio. Como he tratado de demostrar, puede que la obra se abra a dos finales: uno trágico, con la muerte de los protagonistas, y uno feliz, con su reencuentro en el más allá. Al parecer, Melibea irá a reunirse con su amado, y una vez más, se cumplirán los presagios.

## Bibliografía citada

- ABBAGNANO, Nicola (1994), «La filosofía patrística en los siglos III y IV», *Historia de la filosofía*, trad. Juan Estelrich y J. Pérez Ballester, 1, Hora, pp. 251-272.
- ABELARDO, Pedro (1990), *Ética o Conócete a ti mismo*, trad. Pedro R. Santidrián, Madrid, Tecnos.
- ARISTÓTELES (1999), *Ética a Nicómaco*, ed. bilingüe y trad. de María Araújo y Julián Marías, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- BARANDA, Consolación (2009), «Cambio social en *La Celestina* y las ideas jurídico-políticas en la Universidad de Salamanca», *El mundo social y cultural de La Celestina: actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, Madrid, Iberoamericana & Vervuert, pp. 9-25.
- BATAILLON, Marcel (1961), *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Marcel Didier.
- BELTRÁN, Rafael (2020), «Del suicidio de Judas al salto de Pármeno: codicia, traición y caídas mortales en *La Celestina*», *Celestinesca*, 44, pp. 9-80, <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19428>>.
- BERNDT, Erna Ruth (1963), *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*, Madrid, Gredos.
- BOTTA, Patrizia (1994), «La magia en *La Celestina*», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 12, pp. 37-67, <<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/issue/view/DICE949411>>.
- (2001), «Las (¿dos?) casas de Melibea», *Tras los pasos de 'La Celestina*, eds. Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph T. Snow, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 157-182.
- CAMPBELL, Joseph (2001), *Los mitos. Su impacto en el mundo actual [1972]*, Barcelona, Kairós.
- CANET VALLÉS, José Luis (2010), «*La Celestina* y el paulinismo», *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, tomo 1, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 69-83.
- (2008), «*Philocaptio* versus libre albedrío en *Celestina*», *RODERIC*, <<https://roderic.uv.es/handle/10550/48147>>.
- (ed.) (2020), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, Valencia, *Revista Celestinesca*.
- CAPLAN, Harry (julio, 1929), «The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Mediaeval Theory of Preaching», *Speculum*, 4, 3, pp. 282-290.
- CHEMAMA, Roland (1996), *Diccionario del psicoanálisis: diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu.
- CHINCHILLA SÁNCHEZ, Kattia (1996), «La tradición literaria del hermafrodito o andrógino», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 22, 1, pp. 17-30, <<https://doi.org/10.15517/rfl.v22i1.20998>>.

- DANTE ALIGHIERI (1922), *La Divina Comedia*, trad. Bartolomé Mitre, ed. Nicolás Besio, Buenos Aires, Centro Cultural «Latium».
- DEYERMOND, Alan (2008a), «Fernando De Rojas De 1499 a 1502: ¿cristiano Nuevo?», *Medievalia*, 40, pp. 130-41, <<https://doi.org/10.19130/medievalia.40.2008.241>>.
- (2008b), «Hilado-cordón-cadena: equivalencia simbólica en la *Celestina*», *Medievalia*, trad. Reynaldo Ortiz Galindo, 40, pp. 27-32, <<https://doi.org/10.19130/medievalia.40.2008.229>>.
- (2008c), «“¡Muerto soy! ¡Confesión!”: *Celestina* y el arrepentimiento a última hora», *Medievalia*, 40, pp. 33-38, <<https://doi.org/10.19130/medievalia.40.2008.230>>.
- DENZINGER, Enrique (1963), *El magisterio de la iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la iglesia en materia de fe y costumbres*, Barcelona, Herder.
- DUQUE, Adriano (otoño 2015), «Algunas consideraciones sobre el motivo del jardín en *La Celestina*», *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 44, 1, pp. 67-85, <<https://doi.org/10.1353/cor.2015.0026>>.
- ESTARÁN MOLINERO, José (2015), *La penitencia pública en códices medievales aragoneses*, Madrid, Institución Fernando el Católico.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique (2011), «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista*, 19, pp. 137-156, <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/19>>.
- FROMM, Erich (2000), *El arte de amar*, trad. Noemí Rosenblatt, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (ed., 1999), *Poética de Aristóteles* [1974], ed. trilingüe, Madrid, Gredos.
- GREEN, Otis H. (1969), *España y la tradición occidental*, tomo 1, Madrid, Gredos, pp. 139-148.
- HAINDL UGARTE, Ana Luisa (2016), «La Idea del Purgatorio en la Edad Media: Organización y definición de una tradición», *Revista de Historia*, 23, 1, pp. 53-72, <<https://revistas.udec.cl/index.php/historia/article/view/217>>.
- IGLESIAS, Yolanda (2015), «Implicaciones legales de las seis muertes en *La Celestina*: un acercamiento histórico-literario», *Romance Quarterly*, 62, 2, pp. 59-70, <<https://doi.org/10.1080/08831157.2015.998595>>.
- KAFKA, Franz (2005), *Carta al padre, Meditaciones y otras obras*, Madrid, Edimat Libros.
- LACARRA LANZ, Eukene (2001), «Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea», *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 193-215.
- (2007), «La muerte irredenta de Melibea», *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicome-*

- dia de Calisto y Melíbea*» (18-19 de octubre del 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington), ed. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 173-207.
- LACARRA, María Eugenia<sup>54 bis</sup> (1989), «La parodia de la ficción sentimental en La Celestina», *Celestinesca*, 13, 1, pp. 11-30, <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.13.19693>>.
- LANDERSDORFER, Simon Konrad (1916), *Sumerisches Sprachgut im Alten Testament. Eine biblisch-lexikalische Studie*, Leipzig, J.C. Hinrichs.
- LARA, Eva y Alberto MONTANER (2014), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR).
- LIZABE, Gladys (2023), «La muerte sin sesos de Calisto: castigo bajo el cielo de la misma ley», *Celestina y ecos celestinescos. «Contarte he maravillas...» Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, eds. Ruth Martínez Alcorlo y Amaranta Sagar García, Berlín, Peter Lang, pp. 279-290.
- LOBERA, Francisco *et al.* (ed.) (2011), *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melíbea*, Madrid, Real Academia Española.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2005), «“Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja”: Melíbea y la muerte infamante en *La Celestina*», *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, tomo 1, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 309-326.
- LUBAC, Henri de (1959), *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'écriture*, Paris, Aubier.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (2009), «Celestina en la sociedad de fines del xv: protagonista, testigo, juez, víctima», *El mundo social y cultural de La Celestina: actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2004*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, Madrid, Iberoamericana & Vervuert, pp. 253-271.
- MURRAY, Alexander (1998), *Suicides in the Middle Ages*, v. I (*The Violent against Themselves*), Oxford & New York, Oxford University Press.
- Obras de San Agustín*, ed. bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- ORÍGENES (1967), *Contra Celso*, Madrid, La Editorial Católica.
- (1999), *Tratado de la oración*, Salamanca, Apostolado Mariano.
- PERETÓ, Rubén (2014), «La acedia como causa de la caída del *nous* en Orígenes y Evagrio Póntico», *Teología y vida*, 55, 4/4, pp. 581-593, <<https://doi.org/10.4067/S0049-34492014000400001>>.
- PLATÓN (2010), *Fedro*, ed. bilingüe, trad. Armando Poratti, Madrid, Ediciones Akal.
- RICO, Francisco (1980), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 1, introd. y bibliog. Alan Deyermond, Barcelona, Crítica.

54 bis.— María Eugenia Lacarra y Eukene Lacarra Lanz son la misma persona.



- ROJAS, Fernando de (2012), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, IES Maese Rodrigo (Carmona), Departamento de Lengua Castellana y Literatura.
- ROPERO, Alfonso, comp. (2002), *Lo mejor de Orígenes. Tratado de los principios*, Barcelona, CLIE.
- RUIZ DE CONDE, Justina (1948), *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, M. Aguilar.
- RUSSELL, Peter (1978), «La magia, tema integral de *La Celestina*», *Estudios sobre la Celestina* (2001), ed. Santiago López-Ríos, Madrid, Istmo, pp. 281-311.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2013), *Intertextualidades bíblicas en Celestina*, Universidad de Oxford.
- SANTA CATALINA DE GÉNOVA (2005), *Tratado del Purgatorio*, Pamplona, Fundación GRATIS DATE.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO (2001), *Suma de Teología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, <<https://archive.org/details/suma-de-teologia/mode/2up>>.
- SOSA-VELASCO, Alfredo Jesús (2003), «El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un topos medieval», *Celestinesca*, 27, pp. 127-148, <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.27.20023>>.
- TERTULIANO (2011), *La penitencia. La pudicia*, ed. y trad. Salvador Vicastillo, Madrid, Ciudad Nueva.
- (1992), *Tratado de la paciencia y Exhortación a los mártires*, Sevilla, Apostolado Mariano.
- TITO LIVIO (1990), *Historia de Roma desde su fundación. Libros I-III*, Madrid, Gredos.
- TOYNBEE, Paget (1898), *Dante Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.
- TUGGY, Alfred. E. (1996), *Léxico griego-español del Nuevo Testamento*, El Paso (Texas), Mundo Hispano.
- TURNER III, Robert L. (2010), «Wresting the Scriptures unto Destruction: Biblical Use and Misuse in the *Celestina*», *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 7, pp. 887-896, <<https://doi.org/10.1080/14753820.2011.529286>>.
- VICASTILLO, Salvador (2010), «La clasificación de los pecados según Tertuliano», *Salmanticensis*, 57, pp. 299-306.
- WEINER, Jack (otoño 1969), «Adam and Eve Imagery in *La Celestina*», *Papers on Language and Literature*, 5, 4, pp. 389-396.



# Calisto o la parodia de Jesucristo y la «madre» Celestina o la antítesis de la Virgen María: Una aproximación onomástica al significado religioso de la obra de Rojas

Jesús Fernando Cáseda Teresa  
IES Valle del Cidacos, Calahorra (La Rioja)

## RESUMEN

---

Este estudio analiza la onomástica de los personajes de *La Celestina* en un sentido religioso. Como veremos, los protagonistas son la antítesis de las figuras centrales del cristianismo. Calisto –nombre próximo en su desinencia a Jesucristo– desprecia explícitamente y de forma repetida a la religión cristiana y es una parodia del hijo de Dios. Melibea, cuidadora de su virginidad, es la figura contraria de María Magdalena. Celestina, recomponedora de virgos, actúa a lo largo de la obra como una «madre» y es, sin embargo, el personaje opuesto a la Virgen María. Pleberio, el «Padre» por antonomasia, símbolo de la impotencia, quien achaca a la Fortuna sus desgracias, es la antítesis del «Dios Padre» omnipotente que somete a la Fortuna a través de su Providencia todopoderosa. Y los criados y las criadas de la obra constituyen el ejemplo contrapuesto al de los discípulos o apóstoles de Jesucristo: desprecian a su señor y, a diferencia de aquellos, buscan siempre su propio bien material y no el espiritual.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, onomástica, parodia, religión, cristianismo.

## Calisto or the parody of Jesus Christ and the «mother» Celestina or the antithesis of the Virgin Mary: An onomastic approach to the religious meaning of Rojas's work

## ABSTRACT

---

This study analyses the onomastics of the characters in *La Celestina* in a religious sense. As we shall see, the main characters are the antithesis of the central figures of Christianity. Calisto -a name close in its desinence to Jesus Christ- explicitly and repeatedly despises the Christian religion and is a parody of the son of God. Melibea, who takes care of her virginity, is the opposite figure of Mary Magdalene. Celestina, recomposer of virgins, acts throughout the play as a «mother» and is, however, the opposite character to the Virgin Mary. Pleberius, the «Father»

par excellence, symbol of impotence, who blames Fortune for his misfortunes, is the antithesis of the omnipotent «God the Father» who subdues Fortune through his all-powerful Providence. And the servants and maids in the play are the opposite example to the disciples or apostles of Jesus Christ: they despise their master and, unlike the former, always seek his material and not his spiritual good.

KEYWORDS: *Celestina*, onomastics, parody, religion, Christianity

## 1.- Antecedentes y propósito

No hay muchos estudios monográficos sobre algo que en mi opinión es fundamental para entender *La Celestina*, el significado de la onomástica de los personajes de la obra, un aspecto que puede ayudar a entender qué movió al autor a su escritura y cuál era la intención buscada con su publicación.

Aunque hay breves notas muy puntuales sobre la onomástica en los trabajos de Menéndez Pelayo<sup>1</sup> o de Castro Guisasola en su estudio de las fuentes del texto<sup>2</sup>, y también el de María Rosa Lida de Malkiel<sup>3</sup>, sin embargo, algunos editores como Julio Cejador y Frauca<sup>4</sup>, entre otros muchos, no dicen gran cosa sobre ello. Fothergill-Payne<sup>5</sup> tampoco trata este aspecto, la cual considera que es la parodia lo que mejor la define: «Así, la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* no es un libro tan serio, ni tan pesimista como parece, gracias a la distancia objetiva que nos permite la parodia»<sup>6</sup>. Esta es probablemente una buena guía para el análisis de la onomástica de los personajes, como luego veremos.

Abrams<sup>7</sup> fue uno de los primeros que relacionó el nombre de «Celestina» con el tema celestial, superando la vinculación de este nombre con el adjetivo latino *scelestus* ('criminal') que estableció Menéndez Pelayo. Fernando Cantalapiedra vio el origen de algunos nombres de la obra como

1.- Menéndez Pelayo, «*La Celestina*», en *Estudios de Crítica Literaria*, Madrid, Imprenta A. Pérez Dubrull, 1888, pp. 73-104. Véase sobre él, Snow, Joseph T., «El estudio de *La Celestina* de Menéndez Pelayo (1910) comentado después de un siglo de vida», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVIII, 1, (2012), pp. 89-124.

2.- Castro Guisasola, Florentino, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos/Revista de Filología Española, 1924.

3.- Lida de Malkiel, M<sup>a</sup>. Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, 1962, Eudeba.

4.- Cejador y Frauca, Julio (ed.), *La Celestina*, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1913.

5.- Fothergill-Payne, Louise, *Seneca and Celestina*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

6.- Fothergill-Payne, Louise, «La cita subversiva en *Celestina*», en Vilanova, Antonio (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 189-184 (p. 194).

7.- Abrams, Fred, «The Name 'Celestina': Why Did Fernando de Rojas Choose It?», *Romance Notes*, 14, (1972), pp. 165-167.

los de Sosia o Tristán en el ciclo bretón<sup>8</sup>. Para Ivy A. Corfis los nombres de los personajes tienen un poder mágico y evocador, pues son muy «significativos» en todos los casos<sup>9</sup>. Para Henk de Vries, el de Melibea encuentra su génesis en el de la ciudad de Melíboia en la Tesalia griega que aparece en la *Ilíada* de Homero<sup>10</sup>. Este último investigador es autor de un estudio de carácter numerológico o cabalístico sobre los nombres de la obra, bajo los que, en su opinión, hay un ataque a la Iglesia católica<sup>11</sup>.

En la actualidad, tan solo contamos con dos trabajos que se ocupan de este importante tema de forma monográfica y extensa, uno de Patrizia Botta<sup>12</sup> y otro de Paolo Cherchi<sup>13</sup>. A ellos hemos de añadir el de Daína Chaviano<sup>14</sup> que analiza la onomástica de los tres protagonistas, Calisto, Melibea y Celestina, como «arquetipos» y símbolos de ideas y conceptos previamente definidos por el autor. Y asimismo otros dos de Kurt y Teo Reichenberger y Tilbert Stegman<sup>15</sup> que encuentran un fundamento político en la elección de los nombres de los protagonistas, especialmente en la vinculación de Calisto con el papa Calixto III. La obra sería, bajo el punto de vista de estos dos investigadores, una sátira de los Borgia<sup>16</sup>. También Whinnom percibió esta faceta política, presente en su opinión en la crítica contra la nobleza y en la parodia de los personajes de más alto nivel social<sup>17</sup>.

No es extraño lo que ocurre con *La Celestina* a este respecto —la ausencia de esta clase de investigaciones de carácter onomástico—, pues

8.– Cantalapiedra Erostarbe, Fernando, «Evocaciones en torno a los nombres de Sosia y Tristán», *Celestinesca*, 14.1, (1990), pp. 41-56.

9.– Corfis, Ivy Q., «Naming in *Celestina*», *Celestinesca*, 22.1, (1998), pp. 43-56.

10.– Vries, Henk de, «Melibea, Melíboia», *Celestinesca*, 29, (2005), pp. 145-154.

11.– Vries, Henk de, «La Celestina, sátira encubierta: el acróstico es una cifra», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 54, Cuaderno 201, (1974), pp. 123-152.

12.– Botta, Patrizia, «Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en la historia textual de *La Celestina*», *Crítica*, 87-89, 2003, pp. 97-111.

13.– Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en Canet, José Luis y Beltrán Llavador, Rafael (eds.), *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas* Rafael, 1997, pp. 77-90.

14.– Chaviano, Daína, «Símbolos y arquetipos en la trinidad protagonista de *La Celestina*», *Celestinesca*, (2006), pp. 9-25.

15.– Reichenberger, Kurt y Stegmann, Tilbert Diego, «La denominació dels personatges de *La Celestina* en el seu context històric-polític», en Patrizia Botta, Kurt Reichenberger, Joseph Thomas Snow, Fernando Cantalapiedra Erostarbe (eds.), *Tras los pasos de la Celestina*, s.l., Reichenberger, 2001, pp. 251-260.

16.– Reichenberger, Theo y Reichenberger, Kurt, «Fernando de Rojas como comentarista político: los nombres de los personajes en *La Celestina*», en Botta, Patrizia Kurt Reichenberger, Joseph Thomas Snow, Fernando Cantalapiedra Erostarbe (eds.), *Tras los pasos de la Celestina*, s.l., Reichenberger, 2001, pp. 225-250.

17.– Whinnom, Keith, «Los motivos de Fernando de Rojas», en Deyermond, Alan D. y Rico, Francisco, *Historia crítica de la literatura española. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 389-393.

resulta bastante habitual en nuestra literatura, especialmente en la medieval. Apenas contamos con unos pocos trabajos, algunos recientes, que analicen este aspecto fundamental, los cuales suelen aportar interesantes ayudas para una mejor comprensión de las obras. Este es el caso de los estudios de María Coduras Bruna<sup>18</sup> sobre la literatura de caballerías. Olga T. Impey<sup>19</sup> ha diseccionado la obra principal de Diego de San Pedro desde esta perspectiva y Santiago Gutiérrez García y Santiago López Martínez-Morás<sup>20</sup> han profundizado en la onomástica de la lírica amorosa cancioneril castellana de la Edad Media. Aviva Garribba<sup>21</sup> ha investigado este aspecto en los cancioneros ibéricos del siglo xv. Cáseda Teresa ha trabajado este asunto en *La Diana* de Jorge de Montemayor<sup>22</sup> y en la *Batalla campal de los perros contra los lobos* de Alfonso de Palencia<sup>23</sup>. Necesitamos, no obstante, una monografía como la de Luigi Sasso<sup>24</sup> para la literatura italiana medieval, en nuestro caso para la castellana.

El «juego onomástico» no es algo nuevo en nuestra literatura y lo encontramos ya desde sus orígenes, por ejemplo, en el *Cantar cidiano*, en el que se halla un interesante parónimo en el nombre de «Vidas», pareja de Raquel en la conocida historia de los cofres de arena<sup>25</sup>.

El *Libro de Buen Amor* es tal vez uno de los mejores ejemplos de juego onomástico en la literatura medieval. Juan Ruiz —o Juan Rodríguez de

18.— Coduras Bruna, María, «La antroponimia caballeresca a la luz de la onomástica literaria medieval y áurea (de la lírica popular a Gracián). Un estado de la cuestión», *Tirant, Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 16, (2013), pp. 255-278. De la misma autora: Coduras Bruna, María, *Por el nombre se conoce al hombre: estudios de antroponimia caballeresca*, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.

19.— Impey, Olga T., «Apuntes sobre la onomástica de la *Cárcel de amor*», en Lucía Megías, José Manuel (coord.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995*, Alcalá, Universidad, 1997, pp. 829-839 del vol II.

20.— Gutiérrez García, Santiago y López Martínez-Morás, Santiago, «Onomástica amorosa de material clásica en la lírica cancioneril castellana», *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, 7, (2007), pp. 217-257.

21.— Garribba, Aviva, «Onomástica bíblica en el cancionero del siglo XV: los topónimos», en Ribeiro Miranda, Carlos y Câmara Silva, Rafaela da (eds.), *Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, Lisboa, Estratégias Criativas, 2017, pp. 453-464.

22.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Los orígenes onomásticos (y textuales) de los personajes de la *Diana* de Jorge de Montemayor», *Dirāsāt Hispānicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, 6, (2020), pp. 49-61.

23.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Juego onomástico, crónica política y estructura compositiva de la «Batalla campal de los perros contra los lobos» de Alfonso de Palencia», *Castilla: Estudios de Literatura*, 9.13, (2022b), pp. 74-97.

24.— Sasso, Luigi, *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del Medioevo*, Genova, Marietti, 1988.

25.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Raquel (la judía de Toledo) y el rey Midas o Vidas. Génesis histórica y autorial del *Cantar de Mio Cid*: de la derrota de Alarcos (1195) a fray Diego Velázquez, probable creador de la obra», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 50, (2022c), pp. 493-519.

Cisneros— crea con el arcipreste de Hita *su alter ego*, escasamente disimulado en cuanto al nombre. Este escaso disimulo es perceptible asimismo en la onomástica de la mayor parte de los personajes<sup>26</sup>.

Estos dos ejemplos —muy significativos a este respecto— los podríamos ampliar considerablemente con otros muchos tanto en la literatura medieval —pastoril, caballeresca o en los cancioneros— y en posteriores siglos. La pregunta que hemos de hacernos es si también ocurre lo mismo en *La Celestina*. Este es el objetivo principal de este estudio: saber hasta qué punto utiliza la onomástica o los nombres de los personajes para mostrar y, a la vez, ocultar a personas reales o figuradas e incluso sagradas; para, en definitiva, enviar al lector mensajes que probablemente no podían darse de una forma directa precisamente cuando la Inquisición empezó a llevar a cabo sus primeros autos de fe, cuando los judíos acababan de ser expulsados y los judeoconversos comenzaron a aparecer como sospechosos de marranos y de practicar el criptojudasmo<sup>27</sup>.

Este estudio pretende llevar a cabo asimismo un análisis de la onomástica de los personajes en un sentido religioso. Como veremos, los protagonistas serían una contrahechura de las figuras centrales del cristianismo que servirían de contra-ejemplo o ejemplo *a contrario*. De este modo, Calisto —nombre próximo en su desinencia a Jesucristo—, que desprecia explícitamente y de forma repetida a la religión cristiana, constituiría la antítesis del hijo de Dios. Melibea, atenta a su virginidad, hija de buena familia y cuidada por sus padres, sería la figura contraria de María Magdalena, la prostituta del Nuevo Testamento y amiga de Jesucristo, además de su amante en los textos apócrifos. Celestina, cuyo nombre procede de «cielo», recomponedora de virgos, actúa a lo largo de la obra siempre como una «madre», es el perfecto contraejemplo de la Virgen María y está muy vinculada al «manto» y a otros atributos marianos como la «cadenilla» según la iconografía de su época. En fin, Pleberio, el «Padre» por antonomasia, símbolo de la impotencia, quien achaca a la Fortuna sus desgracias, constituiría la antítesis del «Dios Padre» omnipotente que somete a la Fortuna —según la idea medieval y la cultura cristiana— por medio de su deseo o a través de su Providencia todopoderosa.

El resto de personajes, los criados y las criadas de la obra, forman un corifeo que acompaña a aquellos y constituyen la inversión y el ejemplo

26.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «La historia de D. Melón Ortiz y D<sup>a</sup>. Endrina: Del guarda mayor Íñigo Ortiz de Estúñiga a D<sup>a</sup>. Juana de Orozco y Meneses, miembro de la familia de los señores de Hita. Y algunas referencias navarras en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz de Cisneros», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 49, (2021a), pp. 136–148.

27.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Las razones de la escritura del *Libro de Buen Amor* por Juan Ruiz de Cisneros: Entre el «juego y la burla» y la venganza poética. Y de «Cómo dice el arcipreste que se ha de entender su libro», en Toro Ceballos, Francisco (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de Buen Amor»: Homenaje a Folke Gernert*, Alcalá la Real, Ayuntamiento, 2022a, pp. 69–86.

a contrario de los discípulos o apóstoles de Jesucristo. A diferencia de lo que ocurre en el Nuevo Testamento, desprecian a su señor, buscan solo su propio interés, son todos unos Judas que se venden por unas monedas y, a diferencia de los discípulos cristianos, buscan solo su bien material y no el espiritual.

## 2.– Juego onomástico en los personajes de *La Celestina*

Según Patrizia Botta, en la obra hay ciento seis nombres propios citados y veinte personajes, además de cuatro autores (Mena, Cota, Rojas y Proaza) sumando por tanto todos ellos ciento treinta antropónimos<sup>28</sup>. Sin embargo, mi estudio se centrará exclusivamente en el nombre de los personajes principales del texto.

Destaca la escasez de nombres peninsulares<sup>29</sup> y el predominio de los extranjeros<sup>30</sup>. Señala Botta que el descubrimiento del manuscrito de Palacio trajo algunas sorpresas a nivel onomástico, porque en él en lugar de «Elicia» aparece «Alicia», y en vez de «Alisa», «Elisa».

Paolo Cherchi, en su estudio de la onomastésia en la obra, llega a la conclusión de que muchos son de origen clásico o histórico, especialmente en el caso de los personajes de más elevada condición social. Los de los personajes de clase baja suelen ser antifrásticos. En su opinión, «la onomástica de Rojas tiene un sistema; por lo tanto se excluye la casualidad, y resulta plausible la búsqueda de un sentido general de este sistema<sup>31</sup>».

Es este «sistema» lo que más llama la atención precisamente en el análisis de la onomástica de los personajes. En primer lugar, se trata de nombres «significativos»; de manera que, siguiendo el aserto de que «por el nombre se conoce al hombre», en *La Celestina* están estos diseñados a la medida de cada personaje, en función de su carácter y de su forma de actuar. En segundo lugar, hay una clara diferenciación en la onomástica en función del origen social de cada individuo y del estamento al que pertenece, noble o plebeyo.

Apenas se ha puesto en relación la onomástica de los personajes con la religión, probablemente porque la vinculación con el mundo clásico y pagano de los nombres que aparecen y el debate que tradicionalmente ha existido sobre la presencia religiosa en la obra han impedido percibir un aspecto muy relevante para la comprensión del texto. Ya Ramiro

28.– Botta, Patrizia, «Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en la historia textual de *La Celestina*», *op. cit.*, p. 97.

29.– *Ibidem*, p. 99.

30.– *Ibidem*, p. 99.

31.– Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *op. cit.*, p. 87.



de Maeztu insistió en la condición judeoconversa de Rojas<sup>32</sup>, y podemos percibir cierto aspecto subversivo o herético en las conocidas palabras del principio de la obra:

SEMPRONIO.— Digo que nunca Dios quiera tal, que es especie de heregía lo que agora dixiste.

CALISTO.— ¿Por qué?

SEMPRONIO.— Porque lo que dizes contradize la cristiana religión.

CALISTO.— ¿Qué a mí?

SEMPRONIO.— ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO.— ¿Yo? Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo.

SEMPRONIO.— (Ap.) Tú te lo dirás. Como Melibea es grande, no cabe en el corazón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones<sup>33</sup>.

Algunos críticos, sin embargo, señalan que el tema religioso es irrelevante<sup>34</sup>. Julio Rodríguez Puértolas<sup>35</sup> no lo considera el tema central, a diferencia de Stephen Gilman<sup>36</sup>. Probablemente Rojas coincide en el mismo camino que tomaron otros conversos como Antón de Montoro, quien trató incluso de borrar todo el «rastros de confeso» que arrastraba y que los cristianos viejos le afeaban<sup>37</sup>. Se ha visto la relación, especialmente en la despedida final (*in hac lacrymarum valle*), con la *Vulgata* atribuida a San Jerónimo antes que con la *Salve Regina*<sup>38</sup> y cómo la obra ajusta cuentas con cada uno de los irreverentes protagonistas, ciegos por una avaricia y lujuria que los conduce a la muerte: justicia divina y victoria del *fugit dies* medieval sobre el *carpe diem* renacentista. En cualquier caso, la obra se abre a múltiples interpretaciones y quizás la Inquisición no puso su

32.— Mainer, José-Carlos (ed.), *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, Visor Libros, 2004.

33.— Canet, José Luis, (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, Valencia, Anejos de la revista *Celestinesca*, 2020, p. 25. Cito a partir de ahora por esta edición.

34.— Véase Martín Sastre, María Jesús, «El aspecto religioso en *La Celestina*», *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 8, (1999), pp. 49-60.

35.— Rodríguez Puértolas, Julio, «Fernando de Rojas y su *Celestina*», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 122, (2011), pp. 7-14.

36.— Gilman, Stephen, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de la Celestina*, Madrid, Taurus, 1978.

37.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Los denuetos de Antón de Montoro a Rodrigo Cota («Gentilhombre de quien so»): Génesis política y social de su sátira y algunas cuestiones relativas a su linaje y descendencia judeoconversa», *Alfinge: Revista de filología*, 35, (2023), pp. 137-162.

38.— Galván, Luis, «'Valle de lágrimas' y lugares de la gloria: la *Celestina* y el Salmo 83/84», *Celestinesca*, 28, (2004), pp. 25-32.

mirada sobre ella hasta muy tardíamente, probablemente porque vieron un buen ejemplo de justicia poética y de castigo divino de aquellos que habían ofendido a Dios, por ejemplo en el texto transcrito con las palabras heréticas de Calisto.

Que el asunto religioso es fundamental en la obra parece algo evidente para críticos como María Jesús Martín Sastre<sup>39</sup>, Jacqueline Ferreras<sup>40</sup>, Francisco Mundi Pedret<sup>41</sup> o Dorothy Sherman Severin<sup>42</sup>. No parece un dato irrelevante el siguiente: en la obra encontramos doscientas treinta y siete veces —según cómputo que he realizado— la palabra «Dios», y de ellas, treinta y siete en el primer acto. Aunque tal vez no sea un argumento de peso, se trata de un número muy elevado de ocurrencias, muy superior a cualquier otro texto de su tiempo de parecida o similar extensión en número de páginas. En su mayoría, no se trata de alusiones desmantizadas o de frases hechas, sino de menciones directas a la divinidad como ser superior de contenido teológico.

Kenneth Brown<sup>43</sup> ha localizado en la obra diversos chistes para judíos, para conversos criptojudíos y para cristianos formando un repertorio abundante y significativo de la diversidad religiosa presente en la obra. Enrique Fernández ha remarcado cómo muchos probables lectores del tiempo de la escritura del texto, y posteriores, pudieron ver encarnada la parábola del hijo pródigo en los personajes de Calisto, Melibea y Pármeno<sup>44</sup>. José Luis Canet alude al «Humanismo cristiano» que podemos encontrar en la obra «exagerando el aspecto de la responsabilidad del individuo al tomar sus decisiones y actuar de acuerdo a su voluntad». Según Canet, estas modificaciones se habrían introducido con intencionalidad pedagógica por humanistas como Alonso de Proaza<sup>45</sup>. Este último investigador enlaza la concepción religiosa de la obra con un paulinismo

39.– Martín Sastre, María Jesús, «El aspecto religioso en *La Celestina*», *op. cit.*

40.– Ferreras, Jacqueline, «Amour et religion dans *La Celestina* de Fernando de Rojas (ou Eros et Thanatos?)», en Amrán, Rica (ed.), *Autour de La Celestina*, París, Indigo, 2008, pp. 231-246.

41.– Mundi Pedret, Francisco, «Elementos religiosos, positivos y negativos, en la *Celestina*», en Criado de Val, Manuel (coord.), *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento: actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*, Madrid, PPU, 1989, pp.308-313.

42.– Sherman Severin, Dorothy, *Religious Parody and the Spanish Sentimental Romance 2005*, Newark, Juan de la Cuesta, 2005.

43.– Brown, Kenneth, «Chistes para judíos, chistes para conversos criptojudíos y chistes para cristianos: el repertorio del chiste en *La Celestina*», en Díaz Rodríguez, Antonio José (dir.), *Los judeoconversos en el mundo ibérico*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2018, pp. 171-208.

44.– Fernández, Enrique, «La parábola del hijo pródigo en la recepción temprana de *La Celestina*», en Daniele Arciello, Enrique Fernández, Devid Paolini, Amaranta Saguar García (coords), *Entre ingenios y agudezas: nuevos rumbos de la crítica celestinesca y picaresca*, Salamanca, Universidad, 2023, pp. 99-116.

45.– Canet, José Luis, «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en Romera, Irene y Sirera, Josep Lluís (eds.), *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XV-XX*.

presente en algunos escritores heterodoxos, guiados por el pensamiento jerónimo que ilumina a escritores como el arzobispo de Granada Hernando de Talavera. A este último podemos añadir su gran amigo y poeta madrileño Juan Álvarez Gato, también el discípulo del arzobispo, fray Pedro Ramiro de Alba, personaje principal en el *Diálogo de doctrina cristiana* de Juan de Valdés. La relación del bando renovador de la Universidad de Salamanca con cierta heterodoxia religiosa antiescolástica y humanística, preocupada por debates de filosofía moral y de la ética, está en el origen de la obra, en la *devotio moderna* que ilumina la renovación de pensamiento a finales del siglo xv, especialmente entre agustinos, jerónimos y reformadores en el seno universitario.

En el mismo sentido, la profesora Amaranta Sagar García<sup>46</sup> señala que el texto se puede encuadrar dentro de la *devotio moderna*, algo perceptible en la obra en el abundante empleo de citas bíblicas y en la presencia de la *meditatio humanitatis Christi*. De este modo, se puede identificar

una preocupación por la manipulación de los conceptos religiosos y de las Escrituras, bien como manifestación de la *religio amoris*, bien como argumento de autoridad. Lo primero se relaciona con un tipo de crítica anticortesana que, además de en los escritos de determinados humanistas italianos, se encuentra en Castilla en las censuras de los franciscanos Íñigo de Mendoza y Ambrosio Montesino, lo que nos devuelve al mismo entorno religioso-ideológico del párrafo anterior. Sin embargo, más interesante resulta lo segundo, ya que el tipo de preocupación por la reducción de la Biblia a fuente de *sententiae* que revela admite dos interpretaciones. En primer lugar, puede ser explicada desde una perspectiva ideológico-espiritual, según la cual las Escrituras deben recuperar su papel como máxima autoridad y su valor por sí mismas, ya que en ellas y en su exégesis se encuentran todos los fundamentos del Cristianismo y todo lo necesario para amar y conocer a Dios. Por lo tanto, esta interpretación se perfila como una censura al alejamiento de la Biblia de la Escolástica, que sustituye la exégesis por las disputas sobre cuestiones doctrinales y sólo recurre a las Escrituras como herramienta de refutación o confirmación, y encaja con el lugar central concedido a la Biblia en la *devotio moderna*. En segundo lugar, la preocupación por la reducción

*Actas del Simposio Internacional celebrado en Valencia (21-22 de Noviembre de 2005)*, Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 15-28.

46.— Sagar García, Amaranta, *Intertextualidades bíblicas en Celestina: devotio moderna y humanismo cristiano*, Vigo, Editorial Académica del Hispanismo, 2015.

de las Escrituras a simple fuente *de sententiae* también emparentada con la reivindicación por parte de los humanistas de la lectura directa de los textos originales, frente a su conocimiento a través de los compendios de *auctoritates* en que se basa el método de enseñanza de la universidad dominada por los escolásticos, para evitar que sus descontextualización y errores de transmisión puedan dar lugar a interpretaciones o usos pervertidos de esto<sup>47</sup>.

Sagar resume con estas palabras la proximidad de la obra a los nuevos planteamientos religiosos, próximos en cualquier caso a una nueva percepción que anticipará, en mi opinión, algunas claves del alumbradismo toledano, presentes —añado— en el *Lazarillo* y también en el erasmismo de Vives, de los Valdés, de Juan de Vergara, de Alonso Cedillo, de Andrés Laguna o de Cristóbal de Villalón entre otros muchos. En opinión de esta investigadora:

Finalmente, muestra unos planteamientos didáctico-morales que dependen de criterios voluntaristas agustinianos muy queridos para la pedagogía humanista. En consecuencia, dado este balance entre religiosidad y humanismo, *Celestina* se perfila como una obra del llamado Humanismo Cristiano. Es decir, de un humanismo presidido por una sincera y honda espiritualidad, encuadrada en los parámetros de la *devotio moderna*, con graves preocupaciones sobre la moralidad y el óptimo funcionamiento de la sociedad<sup>48</sup>.

Alan Deyermond<sup>49</sup> insiste en que el mundo que crea Rojas en la obra pertenece al ámbito de un cristiano nuevo. Sin embargo, cree Otis H. Green<sup>50</sup> que hay que situarla en el ámbito de la condenación por los excesos del amor cortés al transgredir sus reglas y subvertir los valores cristianos.

### a) *Calisto o la parodia de Jesucristo*

Calisto, según el estudio de Paolo Cherchi, es un nombre que procede del griego *καλλιστος* y significa ‘hermosísimo’<sup>51</sup>. Sin embargo, se trata de una antifrasis puesto que su belleza no le sirve para conseguir el amor

47.— *Ibidem*, pp. 232 y 233.

48.— *Ibidem* p. 233.

49.— Deyermond, Alan D., «Fernando de Rojas De 1499 a 1502: ¿cristiano nuevo?», *Medievalia*, 40 (2016), pp.130-41.

50.— Green, Otis H., «Amor cortés y moral cristiana en la trama de *La Celestina*», en Rico, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 504-507 del tomo I.

51.— Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *op. cit.*, p. 82.

de Melíbea. Pero es que además, Calisto es el nombre de una ninfa de la mitología griega, por tanto una mujer y no un hombre. Algo parecido en este cambio de género ocurre con el nombre de Melíbea, que aparece como Melíbeo —pastor que dialoga con el también pastor Tirsi— en la primera égloga de las *Bucólicas* virgilianas. Se trata por tanto de un hombre y no de una mujer. ¿Por qué cambia el primitivo autor el género de estos conocidos personajes grecolatinos? Probablemente porque pretende subvertir toda la tradición clásica que arrastran tras de sí ambos nombres. No olvidemos que Virgilio aparece citado en la obra en varias ocasiones, casi siempre en forma risible, como cuando Celestina dice de él lo siguiente:

Verás quién fue Virgilio y qué tanto supo, mas ya habrás oído cómo estovo en un cesto colgado de una torre mirándolo toda Roma. Pero por eso no dexó de ser honrado ni perdió el nombre de Virgilio<sup>52</sup>.

Y Calisto recuerda que también Virgilio se sometió al imperio de la mujer, del amor y de la belleza, por lo cual él encuentra justificación en su propio ejemplo, como también en otros importantes personajes de la Antigüedad, para su loco enamoramiento:

CALISTO.— Di, pues, esse Adam, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Virgilio, esses que dizes ¿cómo se sometieron a ellas? ¿Soy más que ellos?<sup>53</sup>.

No podemos echar en saco roto, por otra parte, que no mucho antes de que se escribiera la obra fue papa un español, Alfonso Borja, con el nombre de Calixto III. Y cuando salió a la luz *La Celestina* gobernaba la Iglesia católica su sobrino Alejandro IV —Rodrigo Borja o Borgia—. Es muy probable que el primitivo autor escogiera el nombre de Calisto por varias razones. Tal vez por su proximidad onomástica a «Jesucristo». O por constituir una antífrasis: el enamorado no conseguirá a Melíbea por su belleza y sus gracias dialécticas, sino por el dinero con que paga los servicios de una hechicera. Aunque quizás hubo un deseo de subvertir —como en el caso de «Melíbea»— el género del protagonista (nombre en nuestro caso femenino para un personaje masculino). Por otra parte, hallamos un probable deseo de ridiculizar la fuente clásica mitológica, tan en boga a finales del siglo xv y durante los Siglos de Oro. Y tal vez existió la intención de referirse subrepticamente a un papa muy próximo temporal y espacialmente al autor de la obra, Calixto III, tío del entonces papa en Roma<sup>54</sup>.

52.— Canet, José Luis, (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melíbea (La Celestina)*, op. cit., p. 100.

53.— *Ibidem*, p. 28.

54.— Cáteda Teresa, Jesús Fernando, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melíbea*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo», *Celestinesca*, 42, (2018), pp. 9-56.

Pero también el nombre de Calisto lo encontramos en el caso de San Calisto o papa Calisto I, un antiguo esclavo romano. Y aparece asimismo como personaje principal en las *Metamorfosis* de Ovidio.

Jesucristo sabe que ha de morir. Sin embargo, Calisto halla la muerte inesperadamente. Jesucristo no vacila cuando está agonizando en el Calvario. A cambio, Calisto grita de miedo cuando siente que va a fenecer. Jesucristo reza a Dios Padre entregándose a él. Y, sin embargo, Calisto sustituye a Dios por Melibea y contrahace el famoso Credo cristiano cuando dice las conocidas palabras: «¿Yo? Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo». Jesucristo, en fin, tiene un grupo de seguidores fieles, los apóstoles, que dan su vida por él, a los que conoce perfectamente. Por ello señala directamente a Pedro advirtiéndole que este lo traicionará antes de que cante el gallo. Sin embargo, Calisto desconoce todo de sus criados, es absolutamente ignorante de sus traiciones, de lo poco que realmente les importa, de que lo único que buscan es obtener de él todo el dinero que puedan. Se burlan de sus amores a su espalda, de su cobardía y de su falta de valor. Sin embargo, los apóstoles llevan la palabra de Jesucristo por todas partes y tienen una fe absoluta en él y en su condición divina.

Enrique Fernández, cuando menciona la muerte de Calisto, destaca que la «escala es usual en la iconografía cristiana»<sup>55</sup>. Recordemos, a este respecto, la repetida imagen del descendimiento de Jesús, objeto de innumerables representaciones artísticas. En su opinión, en las representaciones antiguas de la obra los grabadores siguieron una tradición anterior y en el caso de *La Celestina* se trata más de una «decisión formal que interpretativa por parte de los grabadores»<sup>56</sup>. Quizás la causa de su inclusión fue, en su opinión, que «ayudaba a su venta en los estantes de los libreros». Pero en cualquier caso, en el momento de la publicación de la obra existía toda una cultura religiosa que estaba en la retina del pueblo y que vinculaba la escala con la muerte de Jesucristo.

### *b) Melibea o el contrajemplo de María Magdalena*

Como ya he señalado anteriormente, Melibea (en realidad Melibeo) designa a un hombre y no a una mujer, un pastor de la primera égloga de las *Bucólicas* virgilianas que pena por sus desgracias amorosas. Su nombre aún en su significado la dulzura de la «miel» y la «belleza». Se trata de una mujer dulce, hija de buena familia, rica, cuyo espacio natural es el huerto. Se guarda por una muralla, como Tisbe, y al igual que esta tendrá un trágico final. Según Paolo Cherchi, su nombre significa, de forma más

55.– Fernández Rivera, Enrique, «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista*, 19, (2011), pp. 137-156 (p. 145).

56.– *Ibidem*, p. 153.

precisa ‘de la voz melosa, dulce’<sup>57</sup>. En efecto, en la obra aparece una vez cantando, aunque este dato no es verdaderamente relevante y apenas la identifica. Se trata, de nuevo, en opinión del investigador italiano, de una antífrasis. Bien es cierto que en el auto diecinueve se alude a su «ronca voz de cisne», identificación que ha tenido diversas interpretaciones por la crítica: sexual desde el momento en que se sustituye su voz delicada por otra menos melodiosa, y también premonitoria, en opinión de Joseph Snow: «la ironía es que, sin darse cuenta, Melibea anuncia su muerte»<sup>58</sup>.

Melibea es la perfecta hija, obediente a sus padres, a diferencia de la María Magdalena de la tradición cristiana, una prostituta esta última de cuyos padres nada sabemos. Es cierto que en la Biblia no se indica que lo fuera, pero sí se dice que Jesús echó de ella «siete demonios» (Lucas: 8,2). Fue la propia Iglesia la que relacionó a María Magdalena con la prostitución, concretamente el papa Gregorio Magno en el siglo VI cuando dijo que los siete demonios son los vicios<sup>59</sup>.

Si Melibea está indudablemente marcada por su familia y su *estatus*, el nombre de Magdalena no indica ningún linaje, familia o pertenencia a una tribu, sino que se refiere a la ciudad de Magdala.

Melibea es, por tanto, el ejemplo contrario de María Magdalena por sus orígenes, por su familia, linaje, clase de amor en sus historias (prostituido en un caso; ciego por un único amante, Calisto, en el otro). Ambas son asimismo la más pura antítesis porque si Magdalena cambia de forma radical en el Nuevo Testamento redimiéndose de su vida pasada, llegando a convertirse en la «viuda» de Jesucristo, llorando junto con la Virgen María a los pies de la cruz, sin embargo en el caso de Melibea ocurre lo contrario: su cambio o conversión es claramente a peor, hacia un precipicio que le lleva a enloquecer de amor, a perder la cordura y a suicidarse finalmente.

En la obra se alude a la iglesia de la Magdalena, cerca de las tenerías donde está la casa de Celestina, por tanto un lugar donde van las prostitutas a oír misa. En la Barcelona contemporánea se situaba esta iglesia en el Canyet, donde estaba la mancebía de la ciudad, en el actual Poblenou, cuyo funcionamiento como burdel fue regulado por Alfonso V el Magnánimo en 1452. La voz «tenería» —o «manfla»— se utilizó en la Corona de Aragón en aquella época como sinónimo de burdel y no solo como lugar donde se curtían pieles. Joan Corominas señala a este respecto que

Al parecer todos estos vocablos [tenería, tanar, tanero, tanadar] se emplearon solo en el Norte de España, especialmente en Cataluña y Aragón; y en la época clásica ya todos estaban olvidados salvo tenería, que no figura en

57.– Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *op. cit.*, p. 82.

58.– Snow, Joseph, «Animales en *Celestina*», *Celestinesca*, 45, (2021), pp. 169-186 (p. 181).

59.– Duby, Georges, *Leonor de Aquitania / María Magdalena*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

APal., Nebr. ni Covarr. pero sí en Oudin y Aut., donde se citan ejs. en la *Celestina* y en ley de 1552<sup>60</sup>.

Melibeia, a diferencia de la prostituta representada por María Magdalena, mira repetidamente por su virginidad cuando dice ante Pleberio, al ser conocedora de la muerte de Calisto, que «[Calisto] quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito, perdí mi virginidad, del cual deleitoso yerro de amor gozamos cuasi un mes»<sup>61</sup>. Melibeia, quien repetidamente alude a su deseo de no perderla, cede finalmente porque está enamorada. Y aunque ella se refiere al «deleitoso yerro de amor» y utiliza el verbo «gozamos», queda claro en la obra que se trata de un enamoramiento pleno, no lascivo como en el caso de Calisto. Por ello este será castigado por la Providencia, mientras que Melibeia será ella quien decida perder la vida. Para San Martín Bastida, la presencia de los cuerpos muertos y la violencia de las muertes indican que «*La Celestina* propone una lectura moralista, especialmente la *Tragicomedia*»<sup>62</sup>. Considera en este mismo sentido López Ríos que la muerte de Melibeia es infamante para Pleberio y para su linaje, toda vez que se ha producido de una forma que daría que hablar en la ciudad: la desgracia de los padres no estaba solo en haber perdido a su hija, sino también en el modo y la causa que lo provoca<sup>63</sup>.

María Magdalena, prostituta según la tradición y redimida por Jesucristo, no solo no se representa muerta en la Biblia —a diferencia de Melibeia en la obra—, sino que aparece unida a la Virgen María en una de las imágenes iconográficas más conocidas de finales de la Edad Media, en el Calvario a los pies de la cruz en que agoniza y muere Jesucristo, imagen que desliza la idea de la «viuda» y la madre unidas por el dolor.

La profesora Amaranta Saguar considera el suicidio de Melibeia es un *contrafactum* de la Pasión de Cristo y el planto de Pleberio (*lamentatio Pleberii*) de la compasión de la Virgen<sup>64</sup>, la *lamentatio Mariae*. Así, hay un claro paralelismo entre la oración del Huerto de los olivos y el rezo final a Dios de Melibeia;

De hecho, no cabe descartar que el «se ha hecho a mi voluntad» de Melibeia se sintiera como una inversión del bíblico «fiat voluntas tua», debido al contexto del *contra-*

60.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calisto y Melibeia*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo», *op. cit.*, p. 29.

61.— *Ibidem*, p. 205.

62.— San Martín Bastida, Rebeca, «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: El cuerpo «hecho pedazos» y la ambigüedad macabra», *eHumanista*, 5, (2005), pp. 113- 125 (p. 119).

63.— López-Ríos, Santiago, «Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja. Melibeia y la muerte infamante en *La Celestina*», en Piñero Ramírez, Pedro Manuel (coord.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 309-330 del vol. I.

64.— Saguar García, Amaranta, *Intertextualidades bíblicas en Celestina: devotio moderna y humanismo cristiano*, *op. cit.*, p. 97.



*factum* pasional en que se inserta la escena. Asimismo, desarrollando un poco más este contraste, al comparar la definición doctrinal de la Pasión, gesto supremo de obediencia al Padre y manifestación del amor de Jesús por el Hombre y Dios mismo, con el suicidio de Melibea, fruto del amor hacia un único hombre —«amor del muerto caballero»—, renuncia al amor filial —«[...] que priva al [amor] que tengo con los vivos padres»— y a la debida obediencia a los padres —«Gran sinrazón hago a sus canas; gran ofensa a su vejez»—, vemos que parece existir una contradicción sistemática de los valores del sacrificio de Cristo que no puede explicar la mera casualidad<sup>65</sup>.

El suicidio de Melibea, según Sagar, está en buena medida relacionado con la muerte pasional de Jesús, en forma de *contrafactum*. Y asimismo «existe voluntad de relacionar la Pasión de Cristo también con los últimos momentos de Melibea»<sup>66</sup>. De este modo, si Melibea ocupa el lugar del hijo de Dios, Pleberio en su planto ocuparía un lugar similar al de la Virgen María en el *planctus Mariae*.

Por otra parte, se produce en la obra lo que llama Sagar una «feminización de Pleberio» que contribuye a «minar su autoridad» y también a «justificar su comportamiento defectivo a lo largo de la obra, a saber: duelo exagerado, padre permisivo, tendencia a lo mundano»<sup>67</sup>. Y ello en correspondencia con la masculinización de Melibea en los momentos finales, convertida en un Jesucristo en la Pasión próxima a la muerte.

### c) La «madre» Celestina (recomponedora de virgos) o la Virgen María

Se trata del personaje más rico de la obra, a través de la cual el primitivo autor expresa el lenguaje popular de la calle, suburbial y marginal. Con razón se cambió el título de la obra, sustituyendo el nombre de los amantes por el de la hechicera<sup>68</sup>.

El nombre de «Celestina» hace referencia, según admite mayoritariamente la crítica, al cielo. Y guarda una curiosa correspondencia con el de «Calisto», también próximo en su forma al mismo término. Se trata, una vez más, de una antífrasis, toda vez que en la obra se la relaciona constantemente con el infierno, con el «diablo», palabra esta última que aparece treinta veces en la obra.

65.— Sagar García, Amaranta, *Intertextualidades bíblicas en Celestina: devotio moderna y humanismo cristiano*, op. cit., pp. 91 y 92.

66.— *Ibidem*, p. 93.

67.— *Ibidem*, p. 103.

68.— Botta, Patrizia, «Los epígrafes en *La Celestina*: (títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etc)», en Garribba. Aviva (ed.), *De rúbricas ibéricas*, Roma, Aracne Editrice, 2008, pp. 183-217.

La palabra que más y mejor la identifica es «madre». Sempronio se dirige a ella reconociéndola como su madre: «Dime, madre, ¿qué passaste con mi compañero Pármeno cuando subí con Calisto por el dinero?»<sup>69</sup>. Se encarga Celestina de recordarle a Pármeno que su fallecida madre era como «uña y carne»<sup>70</sup>; y una vez fallecida aquella, reclama su derecho a suplantarla. Incluso recuerda que ella misma crió al sirviente de Calisto al poco de nacer:

CELESTINA.— Aquí está Celestina que le vido nacer y le ayudó a criar. Su madre y yo, uña y carne. Della aprendí todo lo mejor que sé de mi oficio. Juntas comíamos, juntas dormíamos, juntas havíamos nuestros solazes, nuestros plazerés, nuestros consejos y conciertos. En casa y fuera, como dos hermanas. Nunca blanca gané en que no toviesses su mitad<sup>71</sup>.

En la obra la llaman «madre» Sempronio y Pármeno y también Elicia y Areúsa o Lucrecia, e incluso Calisto y Melibea. Y no solo por su edad —pues el término habitual sería en la época, como hasta tiempos recientes especialmente en zonas rurales, «tía»—, sino porque la ven como un ser maternal, poderoso, una *mater amantissima*. De Calisto dice lo siguiente, al igual que de Pármeno, expresando algo que ha solido escapar a los críticos pese a su importancia, cuando se dirige a Melibea y alude al joven enamorado:

CELESTINA.— Podrá ser, señora, de veinte y tres años, que aquí está Celestina que lo vido nacer y lo tomó a los pies de su madre.

MELIBEA.— Ni te pregunto eso ni tengo necesidad de saber su edad, sino qué tanto ha que tiene el mal<sup>72</sup>.

Celestina, por tanto, asistió al nacimiento de Calisto y fue testigo, como su madre, de su llegada al mundo. El carácter de madre contiene de este modo incluso una declaración física como testigo del alumbramiento.

Pero si la Virgen María es el prototipo de madre y también es el prototipo de virgen, Celestina lo es asimismo en ambos sentidos, pero como su versión *a contrario*. Celestina no solo no es virgen, sino que comercia con la virginidad, recompone virginidades perdidas y mercantiliza lo que en el caso de la madre de Jesucristo es una virtud y no un vicio o una forma de hacer dinero como en el caso de la alcahueta. Por otra parte, la Virgen María es la madre de Jesucristo —el hijo de Dios—, y Celestina es «ma-

69.— Canet, José Luis, (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, op. cit., p. 57.

70.— *Ibidem*, p. 57.

71.— *Ibidem*, p. 57.

72.— *Ibidem*, p. 74.

dre» de prostitutas, rufianes e incluso de aquellos que caen en sus redes como Calisto y Melibea.

Cuando Sempronio habla de ella a su amo por primera vez, le indica que ha recompuesto más de cinco mil virgos:

SEMPRONIO.— Yo te lo diré. Días ha grandes que conosco en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. Entiendo que passan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá y provocará a luxuria si quiere.<sup>73</sup>

Pármemo menciona entonces de forma repetida su condición de recomponedora de virgos, indicándole que vendió por virgen a la misma joven en varias ocasiones, por ejemplo a una criada que tenía y que entregó tres veces cuando vino el embajador francés:

Esto de los virgos, unos hacía de bexiga y otros curava de punto. Tenía en un tabladillo, en una caxuela pintada, unas agujas delgadas de pellijeros y hilos de seda encera-dos, y colgadas allí raíces de hojaplasma y fuste sanguino, cebolla albarrana y cepacavallo. Hazía con esto maravillas, que cuando vino por aquí el embaxador francés, tres veces vendió por virgen una criada que tenía<sup>74</sup>.

Hasta Lucrecia, la criada de Melibea, lamenta que con su muerte no habrá posibilidad de recomponer los virgos:

LUCRECIA.— (A $\rho$ .) ¡Aun si bien lo supieses, rebentarías! ¡Ya, ya, perdido es lo mejor! ¡Mal año se os apareja a la vejez! Lo mejor, Calisto lleva. No ay quien ponga virgos, que ya es muerta, que ya es muerta Celestina. ¡Tarde acordáis; más haviades de madrugarse!<sup>75</sup>

Manuel da Costa ha subrayado esta antítesis entre Celestina y la Virgen María<sup>76</sup>. Y ha señalado asimismo la presencia paródica de Jesucristo y de diversos santos en la obra<sup>77</sup>. Hay una traslación paródica del culto a la Virgen María por el culto o veneración a Celestina por todos sus seguidores, según señala Costa. Pone de relieve asimismo el carácter mediador

73.— *Ibidem*, p. 31.

74.— *Ibidem*, pp. 36 y 37.

75.— *Ibidem*, p. 180.

76.— Costa Fontes, Manuel da, *El arte de la subversión en la España inquisitorial: Fernando de Rojas y Francisco Delicado (con dos notas sobre Cervantes)*, Madrid, Iberoamericana-Veruert, 2018.

77.— Costa Fontes, Manuel da, «Jesus and Mary, Christian Prayer, and the Saints in *Celestina*», en Enrique Fernández (coord.), *A Companion to Celestina*, s.l., Brill, 2017, pp. 242-261.

de ambas mujeres, en un caso entre lo divino y humano y en el otro entre Calisto y Melibea o entre las prostitutas y sus amantes.

El autor juega también con elementos iconográficos relacionados con la Virgen María como el manto, objeto de representaciones pictóricas y también pieza fundamental en muchas tallas procesionales o en esculturas de las iglesias y templos de devoción. Celestina alude a su «manto raído y viejo» al principio de la obra, de lo que se queja repetidamente. Es bajo él donde Calisto quiere ampararse, tal y como aparece en muchas pinturas la Virgen acogiendo bajo su manto a sus protegidos:

CALISTO.— ¡Oh gozo sin par! ¡Oh singular oportunidad!  
¡Oh oportuno tiempo! ¡Oh quién estuviera allí debaxo  
de tu manto escuchando qué hablaría sola aquella en  
quien Dios tan estremadas gracias puso!

CELESTINA.— ¿Debaxo de mi manto, dizes? ¡Ay mezquina  
que fueras visto por treinta agujeros que tiene, si Dios  
no le mejora!<sup>78</sup>

Celestina le insiste en varias ocasiones a Calisto que necesita un manto nuevo y no para de repetirlo hasta que este se da por enterado

CELESTINA.— Por un manto que tú des a la vieja, te dará en  
tus manos el mesmo que en su cuerpo ella traía.

CALISTO.— ¿Qué dizes de manto? Manto y saya, y cuanto  
yo tengo.

CELESTINA.— Manto he menester, y este terné yo en harto.  
No te alargues más; no pongas sospechosa dubda en mi  
pedir, que dizen que ofrecer mucho al que poco pide es  
especie de negar.

CALISTO.— Corre, Pármemo, llama a mi sastre y corte lue-  
go un manto y una saya de aquel contray que se sacó  
para frisado<sup>79</sup>.

El manto se convierte en la seña de identidad de Celestina y es objeto incluso de devoción por quienes la buscan para lograr a su amada:

En viéndome entrar se turbavan, que no hazían ni  
dezían cosa a derechas. Unos me llamavan «Señora»,  
otros «Tía», otros «Enamorada», otros «Vieja honrada».  
Allí se concertavan sus venidas a mi casa, allí las idas a  
la suya, allí se me ofrescían dineros, allí promessas, allí  
otras dádivas, besando el cabo de mi manto, y aun algu-  
nos en la cara por me tener más contenta. Agora hame

78.— *Ibidem*, p. 86.

79.— *Ibidem*, p. 89.

traído la fortuna a tal estado que me digas «Buena pro hagan las çapatas»<sup>80</sup>.

Cuando muere Celestina asesinada por los criados de Calisto, Elicia alude de nuevo al manto de la vieja que les protegía a todos, como el manto de la Virgen, y que con su final dejará ya de cubrirles y ampararles:

ELICIA.— ¡Ay qué ravia! ¡Ay mezquina, que salgo de seso! ¡Ay que no hallo quien lo sienta como yo, no hay quien pierda lo que yo pierdo! ¡Oh cuánto mejores y más honestas fueran mis lágrimas en pasión ajena que en la propia mía! ¿Adónde iré, que pierdo madre, manto y abrigo, pierdo amigo, y tal que nunca faltava de mí marido? ¡Oh Celestina, sabia, honrada y autorizada, cuántas faltas me encobrías con tu buen saber!<sup>81</sup>

Un elemento iconográfico fundamental relacionado con la representación de la Virgen María, especialmente a partir del siglo xv, es la cadena de oro con su imagen, presente en las pinturas o en las esculturas, además de objeto de joyería usado por las damas y mujeres nobles. En el caso de nuestra obra, la «cadenilla» de oro con que le paga Calisto a Celestina por sus servicios será, finalmente, el desencadenante del final trágico de esta y de los criados de Calisto.

En la obra, este último la entrega a Celestina relacionándola también con el manto:

CALISTO.— Bien has dicho. Madre mía, yo sé cierto que jamás igualará tu trabajo mi liviano galardón. En lugar de manto y saya, porque no se dé parte a oficiales, toma esta cadenilla. Ponla al cuello y procede en tu razón y mi alegría<sup>82</sup>.

Pármeno, en un aparte, desdice la condición de «cadenilla» por su valor y riqueza:

PÁRMENO.— (*Ap.*) ¿Cadenilla la llama? ¿No lo oyes, Sempronio? No estima el gasto. Pues yo te certifico no diesse mi parte por medio marco de oro, por mal que la vieja la reparta<sup>83</sup>.

Más adelante, cuando Sempronio acude a casa de Celestina en reclamación de su parte de la cadena, esta le responde que Elicia no sabe dónde la ha guardado y que en realidad es un objeto de poco valor, excusas que no

80.— *Ibidem*, p. 125.

81.— *Ibidem*, p. 176.

82.— *Ibidem*, p. 140.

83.— *Ibidem*, p. 140.

le convencen y que, finalmente, serán interpretadas como una negativa a compartir las ganancias. Dice así Celestina:

Di a esta loca de Elicia, como vine de tu casa, la cadenilla que traxe para que se holgasse con ella, y no se puede acordar dónde la puso, que en toda esta noche ella ni yo no havemos dormido sueño de pesar; no por su valor de la cadena, que no era mucho, pero por su mal cobro della. Y de mi mala dicha, entraron unos conocidos y familiares míos en aquella sazón aquí; temo no la hayan llevado diziendo: ‘Si te vi, burleme’, etc. Assí que, hijos, agora que quiero hablar con entrambos, si algo vuestro amo a mí me dio, devéis mirar que es mío. Que de tu jubón de brocado no te pedí yo parte ni la quiero<sup>84</sup>.

En definitiva, el personaje de Celestina está unido, como ejemplo *a contrario*, a la madre de Jesucristo. Como ella, es madre, como ella está relacionada con la virginidad, aunque en un sentido muy diferente, asociada a elementos iconográficos muy vinculados con la Virgen María como el manto protector y como la cadena de oro.

#### *d) Pleberio o el contraejemplo del «Dios Padre»: Fortuna y Providencia*

El nombre de «Pleberio» es una parodia de lo que aparenta ser el personaje, un individuo de alto linaje según las palabras de Calisto, en definitiva un noble y por tanto un cristiano viejo. Sin embargo, el significado del término lo desdice, puesto que procede de la palabra «plebe» (‘pueblo’), de la clase de los pecheros y de origen por tanto popular. Está casado con Alisa o Elisa, nombre de origen hebreo —«Alysha», que significa ‘promesa de Dios’— que nos pone ante la posibilidad de que ambos —y por tanto también Melibea— tengan orígenes judíos. Dice Calisto, cuando habla de su familia al principio de la obra, lo siguiente:

CALISTO.— Pero no de Melibea. Y en todo lo que me has gloriado, Sempronio, sin porporción ni comparación se aventaja Melibea. ¿Miras la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandísimo patrimonio, el excelentísimo ingenio, las resplandecientes virtudes, la altitud y inefable gracia, la soberana hermosura, de la cual te ruego me dexes hablar un poco, porque haya algún refrigerio? E lo que te dixere será de lo descubierto, que si de lo oculto yo hablarte supiera, no nos fuera necesario altercar tan miserablemente estas razones<sup>85</sup>.

84.— *Ibidem*, p. 155.

85.— *Ibidem*, p. 29.

Paolo Cherchi señala en su estudio que «Pleberio es el personaje socialmente más alto y, sin embargo, su nombre indica exactamente lo contrario»<sup>86</sup>. Se trata una vez más de una antífrasis: el nombre dice exactamente lo contrario que es el personaje. Algo que no ocurre en el caso de Alisa o Elisa, en palabras de Cherchi: «Alisa es el primer caso en que el juego antifrástico no resulta de manera tan tajante como en el caso del nombre de Pleberio»<sup>87</sup>.

Pero más allá de la funcionalidad literaria bien conocida del personaje en la obra, Pleberio es la versión *a contrario* de Dios Padre. Ambos son padres de un solo descendiente, en un caso de Jesucristo —hombre— y en el otro de una mujer —Melibea—. Pero las muertes de uno y de otra son muy diferentes. Mientras Dios entrega voluntariamente a su hijo para salvar de los pecados a los hombres, Pleberio llora la pérdida de su única hija y tiene conciencia de culpa, pese a que achaque a la Fortuna su muerte, por no haber estado atento a lo que ocurría en su propia casa, emborrachado en sus negocios y en sus ganancias económicas.

Ambos padres son la más pura antítesis. El Padre celestial —Dios— está representado por su omnipotencia, por su poder absoluto de todo y por su omnisciencia, por no escapar nada a su conocimiento; mientras que Pleberio es ignorante y no sabe lo que ocurre en su propia casa y no tiene ni siquiera el poder de hacer que su hija, lo que más quiere, no se quite la vida.

El planto de Pleberio, diseñado en la obra como un ataque frontal contra Fortuna, a quien culpabiliza de sus desgracias, resume perfectamente el conflicto medieval con Providencia, la disputa tantas veces repetida en la literatura medieval entre la voluntad divina y el caos y el desorden. Tal vez el mejor ejemplo lo encontramos en la Fortuna como protagonista de la obra de Juan de Mena, frente a la Providencia cristiana que organiza el caos bajo el designio divino.

Pero no solo Pleberio considera que es Fortuna quien manda sobre el hombre, sino que también lo piensan otros personajes como Sempronio:

SEMPRONIO.— ¿Quién? Lo primero eres hombre y de claro ingenio, y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo. Conviene a saber: hermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerza, ligereza; y allende desto, fortuna medianamente partió contigo lo suyo en tal cantidad, que los bienes que tienes de dentro con los de fuera resplandescen; porque sin los bienes de fuera, de los cuales la fortuna es señora, a ninguno acaesce en esta vida ser bienaventurado. Y más, a constellación de todos eres amado<sup>88</sup>.

86.— Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *op. cit.*, p. 84.

87.— *Ibidem*, p. 29.

88.— Canet, José Luis, (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, *op. cit.*, p. 29.

Al igual que en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, esta se puede leer en las estrellas a través de la Astrología. Por eso para Celestina es Fortuna la que ha de buscarse como aliada de los hombres para alcanzar el éxito:

CELESTINA.— Mas di, como mayor, que ‘la fortuna ayuda a los osados’. Y demás desto ¿quién es que tenga bienes en la república que escoja bivar sin amigos? Pues, loado Dios, bienes tienes. ¿Y no sabes que has menester amigos para los conservar? Y no pienses que tu privança con este señor te haze seguro, que cuanto mayor es la fortuna, tanto es menos segura. Y por tanto, en los infortunios el remedio es a los amigos<sup>89</sup>.

También Calisto cree firmemente en ella:

CALISTO.— ¡Oh desconsolado de mí! La fortuna adversa me sigue junta, que contigo o con el cordón, o con entrambos, quisiera yo estar acompañado esta noche luenta y oscura. Pero, pues no ay bien cumplido en esta penosa vida, venga entera la soledad. ¡Moços! ¡Moços!<sup>90</sup>

Cree Celestina que la Fortuna es mudanza y rige el devenir de los humanos, muchas veces caprichosa y sin orden de ninguna clase:

Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece; su orden es mudanças. No puedo dezir sin lágrimas la mucha honra que entonces tenía, aunque por mis pecados y mala dicha, poco a poco, a venido en diminución<sup>91</sup>.

Cuando Calisto presiente que todo puede cambiar de un momento a otro y que las cosas se pondrán en su contra, alude también a la Fortuna:

Yo estava en título de alegre, si mi ventura quisiera tener quedos los ondosos vientos de mi perdición. ¡Oh Fortuna, cuánto y por cuántas partes me has combatido! Pues por más que sigas mi morada y seas contraria a mi persona, las adversidades con igual ánimo se han de sufrir y en ellas se prueba el corazón rezio o flaco<sup>92</sup>.

Ni uno solo de los protagonistas pronuncia la palabra clave: Providencia. Solo Areúsa reconoce, cuando la desgracia ya se ha consumado, lo siguiente:

89.— *Ibidem*, p. 44.

90.— *Ibidem*, p. 93.

91.— *Ibidem*, p. 124.

92.— *Ibidem*, p. 163.



AREÚSA.— ¡Oh fuerte tribulación! ¡Oh dolorosas nuevas, dignas de mortal lloro! ¡Oh acelerados desastres! ¡Oh pérdida incurable! ¿Cómo ha rodeado tan presto la fortuna su rueda? ¿Quién los mato? ¿Cómo murieron? Que estoy envelesada, sin tiento, como quien cosa imposible oye. ¡No ha ocho días que los vide bivros y ya podemos dezir «Perdónelos Dios!»! ¿Cuéntame, amiga mía, cómo es acaescido tan cruel y desastrado caso?<sup>93</sup>

Y todavía Pleberio aludirá a Fortuna como causante de todas sus desgracias:

¡Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes!, ¿por qué no executaste tu cruel ira, tus mudables ondas, en aquello que a ti es sujeto? ¿Por qué no destruiste mi patrimonio? ¿Por qué no quemaste mi morada? ¿Por qué no asolaste mis grandes heredamientos? Dexárasme aquella florida planta en quien tú poder no tenías. Díérasme, fortuna flutuosa, triste la mocedad con vejez alegre; no pervertieras la orden. Mejor sufriera persecuciones de tus engaños en la rezia y robusta edad que no en la flaca postremería. ¡Oh vida de congoxas, llena de miserias acompañada! ¡Oh mundo, mundo!<sup>94</sup>

Ni una sola vez se menciona en la obra la Providencia divina. Y en ninguna ocasión —en las más de doscientas veces que se menciona a Dios— se pronuncia esta palabra. Solo al final Pleberio reconoce la verdad, cuando se cita el *In hac lachrymarum valle* de la *Vulgata* jerónima, resumen de la vanidad de vanidades y solo vanidad que cierra la obra. Como señala Peter N. Dunn, solo entonces se produce realmente una reflexión profunda sobre lo ocurrido en toda la obra y se produce en Pleberio un cambio profundo, producto de la desolación<sup>95</sup>.

Por otra parte, como señala Saguar, el planto de Pleberio está lleno de referencias al desprecio del mundo, a los incumplimientos de las promesas, tópicos recurrentes en las obras de Gómez Manrique e incluso en el arcipreste de Talavera, así como del *contemptu mundi* y la *vanitas vanitatum*. Ve una clara relación con el *planctus Mariae* y también con el Libro de Job. Existe asimismo una clara vinculación con las Lamentaciones de la Virgen, y de este modo «el planto de Pleberio se enriquece a nivel literario, emotivo y de contenido gracias a las resonancias de Job y Lamentaciones,

93.— *Ibidem*, p. 162.

94.— *Ibidem*, p. 210.

95.— Dunn, Peter N., «Pleberio's World», *PMLA*, 3, (1976), pp. 406-419.

por lo que no deben considerarse fortuitas, sino buscadas<sup>96</sup>. Las situaciones de Pleberio y la Virgen María, que acaban de perder a sus hijos, no son paralelas, en su opinión, sino «equivalentes». En ambos casos encontramos falta de consuelo y sensación de soledad. Del mismo modo:

la escena en que Pleberio informa a Alisa de la muerte de Melibea al inicio del último acto de *Celestina* guarda un parecido nada despreciable con la poesía de Pasión, donde la comunicación de la Crucifixión por parte de san Juan había llegado a erigirse en escena fundamental, dada su función de enlace entre la *lamentatio Mariae* y la *Passio Christi*. No en vano, el comienzo del último acto de *Celestina* sirve de transición entre la *passio Melibea* del acto anterior y el *planctus Pleberii* con que acaba la obra, a lo que cabría sumar la igualación de Pleberio con el discípulo en su papel de mensajero, que, además, vendría a confirmar nuestra intuición sobre la pertinencia de la escena del encomendamiento de la Virgen a Juan y del paralelismo entre el apóstol y Pleberio en ésta.

#### e) *Los criados y sirvientes o el ejemplo a contrario de los discípulos o apóstoles de Jesucristo*

Según se advierte en la obra, esta se compuso con «muchas sentencias filosóficas y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas»<sup>97</sup>. Desde un principio, por tanto, los sirvientes o criados aparecen como individuos peligrosos que solo miran por su propio beneficio y no por el de sus amos Calisto o Melibea. Este será precisamente un tema presente en las obras del siglo XVI, especialmente en el *Crótalon*, en el cual su probable autor, Cristóbal de Villalón, se muestra muy quejoso de muchos nobles por su forma de tratar a sus criados. Y también será objeto de debate en las obras de Antonio de Torquemada, especialmente en sus *Coloquios satíricos*, cuando «Antonio», probable trasunto de Torquemada, concluye que «antigua querrela es esta de todos los que viven con señores, y los mas dellos tienen poca razón de agraviarse, porque de más de llenarles sus dineros, y sustentarse con hacienda agena».<sup>98</sup>

La crítica ha insistido en que son ellos los que mejor expresan el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. Se ha repetido que la obra muestra un

96.— Sagar García, Amaranta, *Intertextualidades bíblicas en Celestina: devotio moderna y humanismo cristiano*, op. cit., p. 80.

97.— *Ibidem*, p. 9.

98.— Torquemada, Antonio, *Los coloquios satíricos con un coloquio pastoril, compuestos por Antonio de Torquemada*, Bilbao, Mathias Mares, 1584, p. 9.

importante cambio de paradigmas en el comportamiento de los criados que, a diferencia de la obediencia vasallática propia de la época medieval, actúan ahora solo por interés, movidos por sus ansias de dinero y son ejemplo de una nueva época, del nuevo capitalismo en que intercambian su tiempo por una percepción económica, el salario pagado por sus amos<sup>99</sup>. La presencia del reloj en la obra ayuda a medir este intercambio<sup>100</sup>. Y esta relación capitalista se establece entre un amo y un criado y no entre un señor y su vasallo<sup>101</sup>.

Quizás sea Pármeneo quien mejor sintetiza este cambio. Al comienzo de la obra aparece como un fiel servidor que solo mira por su bien, le obedece, justifica sus actos y no piensa en aprovecharse de él ni de su dinero e incluso le previene de los peligros de la vieja embaucadora. Pronto Sempronio y Celestina le advierten que ha de mirar por él y no por su amo.

La etimología de «Pármeneo» está, probablemente, unida a la de su par Sempronio, nombres ambos de orígenes clásicos. Según Cejador y Frauca<sup>102</sup>, aparece en algunas obras de Terencio, en su *Eunuco*, en la *Ecyra* y en los *Adelfos*. Procede quizás del verbo latino *permaneo*, que significa ‘permanecer’. El étimos de «Sempronio» es, en opinión de Paolo Cherchi, más claro: «Su nombre es muy corriente en el mundo clásico, y hasta hoy se usa proverbialmente en italiano cuando se dice Ticio, Caio y Sempronio, que es como decir Mengano, Fulano y Zutano»<sup>103</sup>.

Sin embargo, creo que el nombre que el primitivo autor da a este personaje tiene, sin olvidar esa referencia clásica, mucho que ver con la relación que se establece entre ambos criados. Si «Pármeneo» procede del verbo latino, traducido como ‘permanecer’, el nombre del segundo tiene su origen en el adverbio de esta lengua *semper*, que significa ‘siempre’. De este modo ambos nombre unidos envían un mensaje claro en la obra al lector: ‘los que permanecen siempre unidos’. Y este es probablemente el sentido de los dos nombres: dos criados que sirven a igual amo, acaban caminando por una misma senda —pese a que Pármeneo aparezca inicialmente en actitud muy diferente con respecto a su amo Calisto—, se vinculan a Celestina inexorablemente, se ligan a un par de mujeres —Elicia y Areúsa— muy unidas entre sí, se mueven por idénticos intereses, matan ambos a Celestina y acaban los dos ajusticiados en la plaza pública.

99.– Maravall, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1981.

100.– Fernández Rivera, Enrique, «El reloj, la hora y la economía del tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 34, (2010), pp. 31-40.

101.– Bautista Pérez, Francisco, «Realidad social e ideología en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32, (2008), pp. 37-50.

102.– Cejador y Frauca, Julio (ed.), *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1913, p. 23.

103.– Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *op. cit.*, p. 85.

El caso de Elicia y Areúsa es muy similar al de sus pares masculinos. Sin embargo, su origen onomástico es más complejo. En el caso de «Areúsa», según Paolo Cherchi:

El problema más serio es el de Areúsa. Que yo sepa no se le ha encontrado sentido alguno. Tiene aire de clásico, pero ¿de dónde lo sacó Rojas? ¿Es una corrupción de Are-tusa, nombre de una ninfa marina, con alusión al hecho de que Celestina la llame «sirena» la primera vez que Areúsa sale en la escena? ¿O es una construcción etimológica basada sobre el verbo areo, es decir, 'ser sediento'? Esta segunda hipótesis es la más verosímil porque indicaría una cualidad de la ramera. De todos modos vemos que otra vez una persona baja se oculta detrás de un nombre que sabe a mitología o a antigüedad ilustre<sup>104</sup>.

Y en el de «Elicia» se plantean iguales interrogantes que en el caso anterior:

No es un nombre existente en la antroponimia románica, ni existe ningún personaje histórico o literario con quien pueda asociarse. Existe elicio como atributo de Júpiter, pero no se ve cómo esto connotaría a nuestra Elicia. Tampoco es muy defendible leer bajo este nombre una alusión al monte Helicón y, por tanto, al mundo de las Musas; ni es fácil creer que se relacione con elix o surco, que tendría en nuestro contexto un sentido metafórico demasiado rebuscado; parece más bien que se base en el verbo elicio, con todos sus sentidos de 'seducir', 'sacar con seducción', 'excitar', sentidos muy apropiados para el trabajo de una prostituta<sup>105</sup>.

Es muy probable, en mi opinión, que ambos nombres formen un par, como en el caso de los dos anteriores criados. Así «Elicia» recuerda mucho a la Felicidad y «Areúsa» al oro (*aureum*) o el dinero. De este modo, ambos forman un sintagma: «la felicidad por el dinero».

La primera vez que aparece Areúsa en la obra menciona su relación con un amigo de un capitán que le colma de regalos:

AREÚSA.— Por cierto, sí sería, que me da todo lo que he menester. Tiéneme honrada, favorésceme y trátame como si fuese su señora<sup>106</sup>.

104.— *Ibidem*, pp. 86 y 87.

105.— *Ibidem*, p. 86.

106.— Canet, José Luis, (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, op. cit., p. 102.

Y Elicia se regodea en su idea de la felicidad, su mayor objetivo, cuando le dice en un largo parlamento cuál es el objeto de vivir:

ELICIA.— Por Dios, dexemos enojo y ‘al tiempo el consejo’. Hayamos mucho plazer. Mientra hoy toviéremos de comer, no pensemos en mañana. También se muere el que mucho allega como el que pobremente bive; y el doctor como el pastor; y el papa como el sacristán; y el señor como el siervo; y el de alto linaje como el baxo; e tú con oficio como yo sin ninguno. No havemos de bivar para siempre. Gozemos y holguemos, que la vejez pocos la veen, y de los que la veen ninguno murió de hambre. No quiero en este mundo sino día y victo y parte en paraíso.<sup>107</sup>

La anterior apología del *carpe diem* deja a las claras que para Elicia es la felicidad más importante que el dinero, a diferencia de Areúsa. En cualquier caso, ambas conforman una unidad perfecta como el de sus pares masculinos.

Junto a ellos, aparecen otros en la obra, tras la muerte de los ajusticiados Pármeno y Sempronio, como Sosia, Crito o Centurio, cuya onomástica es claramente clásica, y en el caso de Centurio está relacionada con el «centurión» romano<sup>108</sup>. Sin embargo, Centurio se caracteriza por su cobardía y en tal caso su nombre es también, como muchos en la obra, antifrástico.

Algo parecido podemos decir de Crito, un personaje sin casi presencia en el texto:

Es un personaje cuya presencia se advierte sólo por los ruidos que hace y que llenan de sospechas a Sempronio. Su presencia, en otras palabras, es ‘escondida’; es, diríamos, ‘críptica’: los nombres y las cosas se identifican porque indican ‘lo que está escondido’<sup>109</sup>.

Y Sosia, nombre muy repetido en la tradición clásica como el criado arquetípico, es un personaje de absoluta irrelevancia:

Sosia no puede ser más que un criado: un nombre propio que se ha vuelto un nombre común, una clase de persona; y por esto es fácil ver el elemento cómico en el hecho de que él aspire a salir de su clase cortejando a una ramera que tiene nombre ilustre<sup>110</sup>.

107.— *Ibidem*, p. 107.

108.— Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *op. cit.*, p. 87.

109.— *Ibidem*, p. 86.

110.— *Ibidem*, p. 86.

Falta en este recuento la criada Lucrecia, un personaje que, pese a sus veleidades e indiscreciones, es fiel a su dueña Melibea, le canta poemas, es su confidente y la reconoce, además de como su señora, como su «amiga». Tiene una relación con Tristán y es quien previene y abre los ojos a Pleberio del final desastrado de su hija. Su onomástica es también clásica<sup>111</sup>.

Todos los criados o sirvientes tienen algo en común: desprecian a sus amos, los utilizan para enriquecerse y se aprovechan de ellos. Incluso Elicia y Areúsa ven a Celestina como un ser despreciable. Pero el mejor ejemplo a este respecto es el de los criados de Calisto, para quienes este no deja de ser un objeto de engaño. Son, en definitiva, la antítesis de los discípulos, apóstoles y seguidores de Jesucristo, cuya contrahechura es Calisto. Si los seguidores de Jesús tienen fe ciega en él, los criados de Calisto lo desprecian. Si aquellos dejan sus trabajos, a sus familias y sus negocios por él y así abandonan sus fuentes de ingreso, estos lo utilizan para medrar y se comportan como auténticos Judas vendiendo a su amo por dinero. Así, las cien monedas que da Calisto a Melibea en pago por sus servicios serán el desencadenante de la tragedia en la obra. Sempronio echa cuentas y le dice a la hechicera:

Dionos las cient monedas; dionos después la cadena. A tres tales aguijones, 'no terná cera en el oído'. Caro le costaría este negocio. Contentémonos con lo razonable, no lo perdamos todo por querer más de la razón, que 'quien mucho abarca, poco suele apretar'<sup>112</sup>.

Pero a ello responde Celestina diciendo que son solo suyas, así como también la cadena, y le explica que no debe confundir su ganancia con el salario de aquel:

CELESTINA.— ¡Gracioso es el asno! Por mi vejez, que si sobre comer fuera, que dixera que avíamos todos cargado demasiado. ¿Estás en tu seso, Sempronio? ¿Qué tiene que hazer tu galardón con mi salario, tu soldada con mis mercedes? ¿Só yo obligada a soldar vuestras armas, a complir vuestras faltas?<sup>113</sup>

Finalmente, estos Judas o traidores de su amo y traidores de sí mismos sucumben por sus errores y la obra acaba con el conocido mensaje de la *Vulgata* (*In hac lacrymarum valle*), conclusión última de la victoria del *Fugit dies* sobre el *Carpe diem*.

111.— *Ibidem*, p. 86.

112.— Canet, José Luis, (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, op. cit., p. 155.

113.— *Ibidem*, p. 155.

## Conclusiones

La onomástica de *La Celestina* se caracteriza por ser claramente anti-frástica y se define por romper con los esquemas y subvertir todos los órdenes. Lo hemos visto cuando el autor cambia el género (Calisto o Melibea), cuando el nombre dice otra cosa que su significado (Pleberio, de alto linaje, pero derivado de «plebe» o clase de los pecheros o plebeyos) o cuando juega con la etimología del «cielo» en el nombre de Celestina y sin embargo la vincula con la brujería y con el demonio. En cualquier caso, es siempre «muy significativa» por cuanto, en el espejo a dimensión normal o en su forma cóncava o convexa, refleja las características que identifican a quien lo lleva. Así, Pármemo y Sempronio forman un par no solo en su actividad como personajes, sino también en la composición onomástica: 'los que permanecen siempre juntos', hasta incluso la muerte. Lo mismo podemos decir de sus pares femeninos, Elicia y Areúsa, o las que buscan la 'felicidad por el dinero'.

Toda la obra pinta un fresco de oposiciones en forma de pares. Por un lado, se establece en la obra entre Calisto y la figura de Jesucristo. Calisto es su versión *a contrario* por las numerosas razones que ofrezco en el estudio. Y algo parecido ocurre en el caso de Melibea, la antítesis de María Magdalena. En el Nuevo Testamento y en la tradición cristiana figura como una persona redimida por obra de Jesucristo y por sus propios actos. La mayor prueba es su reproducción pictórica en infinidad de ocasiones a los pies de la cruz de Jesucristo junto con la Virgen María. Sin embargo, el camino que recorre Melibea en la obra es el contrario, no es el de remisión, sino el de la locura carnal y el enamoramiento ciego que acaba en suicidio.

El caso de Celestina es todavía más claro. El autor la asocia en infinidad de ocasiones con símbolos relacionados con la Virgen María como la cadenilla o el manto, sostenidos por una tradición figurativa muy conocida. La propia denominación de «madre» revela este paralelismo y también su antítesis por cuanto ella no es virgen, sino que recompone virginidades perdidas. No la tratan sus criadas y amigos de estas de «tía», lo que hubiera sido mucho más lógico, sino que la llaman una y otra vez «madre». Ella fue testigo del nacimiento de Calisto y ella hizo de madre también de Pármemo.

Pleberio es la contrafigura del Padre omnipotente. A diferencia de este, es el personaje más ignorante de toda la historia. Su propia hija no le obedece, desconoce los engaños de esta, embebido en sus negocios y achaca lastimeramente sus desgracias a la Fortuna. Ni siquiera en el planto reconoce lo que ya parece evidente para el lector: que el final trágico es la consecuencia de una larga sucesión de despropósitos y que Providencia ha actuado imponiendo su ley frente al *Carpe diem* que predomina en la obra.

Finalmente, los criados y criadas, un corifeo solo movido por su propio interés, son la antítesis de los apóstoles y seguidores de Jesucristo en el Nuevo Testamento. Si estos últimos lo dejan todo, a sus familias y sus negocios para seguirlo, los personajes de la obra solo miran por su bien. Si los fieles de Jesús tienen absoluta confianza en él, los criados de Calisto lo desprecian, le engañan, se ríen de él a sus espaldas y se aprovechan de su locura.

En definitiva, el autor de *La Celestina* pinta un fresco que subvierte el Nuevo Testamento, presentando en la obra contrafiguras o personajes contrarios a los protagonistas del cristianismo: Jesús, la Virgen María, Dios Padre, María Magdalena y los apóstoles. ¿Con qué finalidad? Tal vez con la intención de enviar un mensaje desolador de la realidad de su tiempo, una visión muy pesimista de los peligros del mundo, entre otros el «loco amor» a que se refirió Juan Ruiz, en sintonía asimismo con las críticas que entonces arreciaron contra las nuevas modas cortesanas por escritores como Gómez Manrique, su hermano Rodrigo Manrique, Fernán Pérez de Guzmán, Rodrigo de Arévalo, y los habituales a las reuniones en torno al arzobispo de Toledo Alonso Carrillo de Acuña como Juan Álvarez Gato, Rodrigo Cota, Pedro Guillén de Segovia, Alfonso de Palencia, Juan de Mazuela, Pedro Díaz de Toledo o Francisco de Noya, entre otros. En cualquier caso, como ejemplo de «mundo al revés», el mensaje de *La Celestina* no incomodó hasta muy tardíamente a la Inquisición, puesto que la justicia poética opera de tal forma en ella que el mensaje quedaba muy claro al final de la obra: el mundo es un valle de lágrimas.

### Obras citadas

- ABRAMS, Fred, «The Name ‘Celestina’: Why Did Fernando de Rojas Choose It?», *Romance Notes*, 14, (1972), pp. 165-167.
- BAUTISTA PÉREZ, Francisco, «Realidad social e ideología en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32, (2008), pp. 37-50.
- BOTTA, Patrizia, «Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en la historia textual de *La Celestina*», *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 97-111.
- , «Los epígrafes en *La Celestina*: (títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etc.)», en Garribba. Aviva (ed.), *De rúbricas ibéricas*, Roma, Aracne Editrice, 2008, pp. 183-217.
- BROWN, Kenneth, «Chistes para judíos, chistes para conversos criptojudíos y chistes para cristianos: el repertorio del chiste en *La Celestina*», en Díaz Rodríguez, Antonio José (dir.), *Los judeoconversos en el mundo ibérico*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2018, pp. 171-208.



- BROWN, Kenneth y Boer, Harm de, «Recursos léxicos y temáticos de *Celestina* en la *Fábula burlesca de Jesucristo* (c. 1675) de Abraham Gómez Silveira», *Celestinesca*, 23, (1999), pp. 11–15.
- CANET, José Luis, «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en Romera, Irene y Sirera, Josep Lluís (eds.), *Relación entre los teatros español e italiano: siglos xv–xx. Actas del Simposio Internacional celebrado en Valencia (21–22 de Noviembre de 2005)*, Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 15–28.
- (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melíbea (La Celestina)*, Valencia, Anejos de la revista *Celestinesca*, 2020.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «Evocaciones en torno a los nombres de Sosia y Tristán», *Celestinesca*, 14.1, (1990), pp. 41–56.
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melíbea*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo», *Celestinesca*, 42, (2018), pp. 9–56.
- , «Los orígenes onomásticos (y textuales) de los personajes de la *Diana* de Jorge de Montemayor», *Dirāsāt Hispānicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, 6, (2020), pp. 49–61.
- , «La historia de D. Melón Ortiz y D<sup>a</sup>. Endrina: Del guarda mayor Íñigo Ortiz de Estúñiga a D<sup>a</sup>. Juana de Orozco y Meneses, miembro de la familia de los señores de Hita. Y algunas referencias navarras en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz de Cisneros», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 49, (2021a), pp. 136–148.
- , «Juego y burla en el *Cancionero de Baena*: Alfonso Álvarez de Toledo (contador mayor y consejero regio) y su heterónimo poético y literario «Alfonso Álvarez de Villasandino», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 39, (2021b). Recuperado de <https://journals.openedition.org/e-spania/40869>.
- , «Las razones de la escritura del *Libro de Buen Amor* por Juan Ruiz de Cisneros: Entre el «juego y la burla» y la venganza poética. Y de «Cómo dice el arcipreste que se ha de entender su libro», en Toro Ceballos, Francisco (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de Buen Amor»: Homenaje a Folke Gernert*, Alcalá la Real, Ayuntamiento, 2022a, pp. 69–86.
- , «Juego onomástico, crónica política y estructura compositiva de la «Batalla campal de los perros contra los lobos» de Alfonso de Palencia», *Castilla: Estudios de Literatura*, 9.13, (2022b), pp. 74–97.
- , «Raquel (la judía de Toledo) y el rey Midas o Vidas. Génesis histórica y autorial del *Cantar de Mio Cid*: de la derrota de Alarcos (1195) a fray Diego Velázquez, probable creador de la obra», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 50, (2022c), pp. 493–519.
- , «Los denuestos de Antón de Montoro a Rodrigo Cota («Gentilhombre de quien so»): Génesis política y social de su sátira y algunas cuestio-

- nes relativas a su linaje y descendencia judeoconversa», *Alfinge: Revista de filología*, 35, (2023), pp. 137-162.
- CASTRO GUIASOLA, Florentino, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos/Revista de Filología Española, 1924.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (ed.), *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1913.
- Chaviano, Daína, «Símbolos y arquetipos en la trinidad protagonista de *La Celestina*», *Celestinesca*, (2006), pp. 9-25.
- CHERCHI, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en Canet, José Luis y Beltrán Llavador, Rafael (eds.), *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas* Rafael, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 77-90.
- CODURAS BRUNA, María, «La antroponimia caballeresca a la luz de la onomástica literaria medieval y áurea (de la lírica popular a Gracián). Un estado de la cuestión», *Tirant, Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 16, (2013), pp. 255-278.
- , *Por el nombre se conoce al hombre: estudios de antroponimia caballeresca*, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.
- CORFIS, Ivy Q., «Naming in *Celestina*», *Celestinesca*, 22.1, (1998), pp. 43-56.
- COSTA FONTES, Manuel da, «Jesus and Mary, Christian Prayer, and the Saints in *Celestina*», en Enrique Fernández (coord.), *A Companion to Celestina*, s.l., Brill, 2017, pp. 242-261.
- , *El arte de la subversión en la España inquisitorial: Fernando de Rojas y Francisco Delicado (con dos notas sobre Cervantes)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2018.
- DEYERMOND, Alan, «Fernando de Rojas. De 1499 a 1502: ¿cristiano nuevo?», *Medievalia*, 40, (2016), pp.130-41.
- DUBY, Georges, *Leonor de Aquitania / María Magdalena*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- DUNN, Peter N., «Pleberio's World», *PMLA*, 3, (1976), pp. 406-419.
- FERRERAS, Jacqueline, «Amour et religion dans *La Celestina* de Fernando de Rojas (ou Eros et Thanatos?)», en Amrán, R. (ed.), *Autour de La Celestina*, París, Indigo, 2008, pp. 231-246.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «El reloj, la hora y la economía del tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 34, (2010), pp. 31-40.
- , «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista*, 19, (2011), pp. 137-156.
- , «La parábola del hijo pródigo en la recepción temprana de *La Celestina*», en Arciello, Daniele, Enrique Fernández, Devid Paolini, Amaranta Sagar García (coords), *Entre ingenios y agudezas: nuevos rumbos de la crítica celestinesca y picaresca*, Salamanca, Universidad, 2023, pp. 99-116.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «La cita subversiva en *Celestina*», en Vilanova, Antonio (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de His-*

- panistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 189-184.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *Seneca and Celestina*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- GALVÁN, Luis, «'Valle de lágrimas' y lugares de la gloria: la *Celestina* y el Salmo 83/84», *Celestinesca*, 28, (2004), pp. 25-32.
- GARRIBBA, Aviva, «Onomástica bíblica en el cancionero del siglo XV: los topónimos», en Ribeiro Miranda, Carlos y Câmara Silva, Rafaela da (eds.), *Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, Lisboa, Estrategias Criativas, 2017, pp. 453-464.
- GILMAN, Stephen, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de la Celestina*, Madrid, Taurus, 1978.
- GREEN, Otis H., «Amor cortés y moral cristiana en la trama de *La Celestina*», en Rico, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 504-507 del tomo I.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago y LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS, Santiago, «Onomástica amorosa de material clásica en la lírica cancioneril castellana», *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, 7, (2007), pp. 217-257.
- IMPEY, Olga T., «Apuntes sobre la onomástica de la *Cárcel de amor*», en Lucía Megías, José Manuel (coord.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá, Universidad, 1997, pp. 829-839 del vol. II.
- LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup> Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, 1962, Eudeba.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja». Melibea y la muerte infamante en *La Celestina*», en Piñero Ramírez, Pedro Manuel (coord.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 309-330 del vol. I.
- MAINER, José-Carlos (ed.), *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, Visor Libros, 2004.
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1981.
- MARTÍN SASTRE, María Jesús, «El aspecto religioso en *La Celestina*», *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 8, (1999), pp. 49-60.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «*La Celestina*», en *Estudios de Crítica Literaria*, Madrid, Imprenta A. Pérez Dubrull, 1888, pp. 73-104.
- MUNDI PEDRET, Francisco, «Elementos religiosos, positivos y negativos, en la *Celestina*», en Criado de Val, Manuel (coord.), *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento: actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*, Madrid, PPU, 1989, pp. 308-313.

- REICHENBERGER, Theo y REICHENBERGER, Kurt, «Fernando de Rojas como comentarista político: los nombres de los personajes en *La Celestina*», en Botta, Patrizia, Kurt Reichenberger, Joseph Thomas Snow, Fernando Cantalapiedra Erostarbe (eds.), *Tras los pasos de la Celestina*, s.l., Reichenberger, 2001, pp. 225-250.
- REICHENBERGER, Kurt y STEGMANN, Tilbert Diego, «La denominació dels personatges de *La Celestina* en el seu context històric-polític», en Botta, Patrizia, Kurt Reichenberger, Joseph Thomas Snow, Fernando Cantalapiedra Erostarbe (eds.), *Tras los pasos de la Celestina*, s.l., Reichenberger, 2001, pp. 251-260.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «Fernando de Rojas y su *Celestina*», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 122, (2011), pp. 7-14.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta, *Intertextualidades bíblicas en Celestina: devotio moderna y humanismo cristiano*, Vigo, Editorial Académica del Hispanismo, 2015.
- SAN MARTÍN BASTIDA, Rebeca, «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: El cuerpo «hecho pedazos» y la ambigüedad macabra», *eHumanista*, 5, (1005), pp. 113- 125
- SEVERIN, Dorothy S., *Religious Parody and the Spanish Sentimental Romance*, 2005, Newark, Juan de la Cuesta, 2005.
- SNOW, Joseph, «El estudio de *La Celestina* de Menéndez Pelayo (1910) comentado después de un siglo de vida», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVIII, 1, (2012), pp. 89-124.
- , «Animales en *Celestina*», *Celestinesca*, 45, (2021), pp. 169-186.
- TORQUEMADA, Antonio, *Los coloquios satíricos con un coloquio pastoril, compuestos por Antonio de Torquemada*, Bilbao, Mathias Mares, 1584.
- VRIES, Henk de, «La Celestina, sátira encubierta: el acróstico es una cifra», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 54, Cuaderno 201, (1974), pp. 123-152.
- , «Melibea, Melíboia», *Celestinesca*, 29, (2005), pp. 145-154.
- WHINNOM, Keith, «Los motivos de Fernando de Rojas», en Deyermond, Alan D. y Rico, Francisco, *Historia crítica de la literatura española. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 389-393.

# Arte de la voz y la escucha: el discurso performativo en la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*

Gustavo Illades Aguiar  
Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

## RESUMEN

---

Entre los siglos XIII y XVII, la imbricación de las psicodinámicas oral y escritural generó técnicas de producción, difusión y recepción textuales que enmarcan a las letras hispánicas. Concebidos como objetos sensibles, los textos literarios hicieron las veces de partituras gracias a su teatralidad inherente —la cual especializó el teatro áureo—, destinada a las *performances* vocales-gestuales de cantores, recitadores y, andando el tiempo, lectores públicos. Dicha teatralidad se halla cifrada en el «discurso performativo», que instruye la voz, el gesto, el espacio y tiempo de las virtuales *performances*, y está diseminado en la narración y los diálogos —en verso o en prosa— de un corpus literario que recorre medio milenio. Deturpado en las ediciones modernas por inadvertencia, este discurso subsume la *actio* retórica, los signos pragmáticos, así como numerosas didascalías atribuidas a los textos dramáticos. Inusitadamente original y complejo en el caso de la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*, el discurso performativo responde a la necesidad de hacer inteligible tanto a los lectores vocales cuanto a sus oyentes de turno un diálogo a trece voces, al hilo de una trama intrincada y sin apoyo del narrador. En el presente artículo se identifican marcas performativas a lo largo de la obra y se analizan sus funciones, sea en los argumentos de los autos, en diálogos paradigmáticos —entre otros, los dos de Celestina y Melibea—, en técnicas de vocalización —soliloquios y apartes— o en las vicisitudes de la escucha, por ejemplo las que conducen a Celestina hacia la muerte. De fondo, el discurso performativo, allí donde aparece, generó un sentido textual diferente del que hoy se obtiene mediante la hermenéutica de la lectura silenciosa.

PALABRAS CLAVE: voz; escucha; discurso performativo; *performance*; psicodinámicas oral y escritural.

## Art of Voice and Listening: Performative Discourse in the *Comedy/Tragicomedy of Calisto and Melibea*

## ABSTRACT

Between the 13th and 17th centuries, the interweavings of the oral and written psychodynamics gave birth to new production, transmission, and textual reception techniques that frame hispanic literature. Conceived as sensitive objects, literary texts served as sheet music due to their inherent theatricality—which was mastered in Spanish Golden Age theatre stagings—, destined towards minstrel's vocal-gestural performances, bards, and through time, public readers. The aforementioned theatricality lies coded in the «performative text», which instructs the voice, the gesture, the space and time of the virtual performances, and it is disseminated within the narration and dialogue—it being verse or prose— of a literary corpus that encompasses half a millenium. Inadvertently deturped in modern editions, this discourse absorbs the rhetoric *actio*, pragmatic signs, as well as numerous *didascalias* attributed to dramatic texts. Unusually complex and original in the case of the *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*, the performative text responds to the necessity of making in thirteen voices dialogue intelligible to the vocal reader as well as to the listeners, parallelly having an intricated plot and without the narrator's support. In the present article, cues for performativity are indentified throughtout the text and its functions analyzed, within the *autos'* arguments, in paradigmatic dialogues, —e.g. both of *Celestina* and *Melibea*—, in vocalization techniques —soliloquy and asides— or in the vicissitudes of listening, e.g. those that lead *Celestina* towards her death. Ultimately, whenever it became conspicuous, the performative text created a different textual meaning in contrast to the one which is obtained today by the hermeneutics of silent reading.

KEY WORDS: voice; listening; performative text; performance; psychodymanics oral and written.

\*\*\*\*\*

## Marco antropológico-cultural: la ecuación voz-escritura

Más de medio milenio después de su primera publicación, la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea* continúa presentando dificultades —autoría, género, sentido, etc.— a un cabal desciframiento filológico. ¿No es acaso la integral «originalidad artística» de la obra, referida por María Rosa Lida en el título de su memorable libro, la causa de ello? Ha de agregarse que tal originalidad y tal arte son indisociables de una experimentación literaria diríase radical. De hecho, los primeros lectores tuvieron entre manos un libro impreso que no sabían bien a bien cómo vocalizar,<sup>1</sup> no obstante que la lectura en voz alta ante un grupo de oyentes era la técnica de difusión literaria predominante en la época.

Ciertamente, entre lectores y auditorio se interponía una compleja 'partitura' de trece voces-personajes,<sup>2</sup> en el marco de un inusitado día-

1.— Por ello, el corrector de la edición de Toledo (1500), Alonso de Proaza, incluye en sus octavas epilogales una que instruye «el modo que se ha de tener leyendo esta comedia».

2.— Utilizo la etiqueta «voces-personajes» en atención a que *voz* remite al género diálogo y *personaje*, a la fábula.

logo en el que gravitan influjos diversos, desde la comedia romana hasta la novela sentimental. Añádase a esto el hecho de que la obra, surgida en el ámbito de la Universidad de Salamanca, pronto se abrió al gran público porque da voz protagónica, por primera vez en la literatura culta, a prostitutas, criados y, sobre todo, a una alcahueta experta en el arte de hablar. Asimismo, tómese en cuenta la completa ausencia de un narrador que dé cauce al argumento y a la diversidad de acciones implicadas en la fábula amorosa de Calisto y Melibea.

Por otra parte, hay en la obra un ingente número de referencias a la voz y sus cualidades, a la boca, la lengua, los oídos,<sup>3</sup> al aspecto acústico de personas y aun de objetos. También son incesantes las alusiones a los actos de hablar y escuchar por medio de *verba dicendi et audiendi* (no menos de 550 de estos indicios se diseminan solamente en los autos I, IV, VII y X de la *Tragicomedia*). En adición, las voces-personajes se comunican entre sí diciendo y escuchando las réplicas respectivas al tiempo que comentando el efecto que les produce la forma de expresarse de sus interlocutores.

Las observaciones previas convergen cuando se considera en toda su hondura la solución que los autores de la obra dieron a un problema textual del todo nuevo: hacer inteligible a los virtuales oyentes, a través de la voz de un lector, un diálogo a trece voces —con sus correspondientes personalidades, registros lingüísticos y entonaciones—, al hilo de una trama intrincada, con diversidad de coordenadas espacio-temporales, sin apoyo del narrador. La solución a semejante problema consistió en generar, al unísono de los intercambios dialógicos, un sistema de referencias a la voz, el gesto y la escucha que instruyese la lectura vocalizada, cuya ejecución —según se verá más adelante— termina por modificar el sentido textual asequible a la hermenéutica de la lectura silenciosa.

Para analizar dicho sistema de experimentación literaria como un aspecto integral de la originalidad artística que prodiga la *Comedia/Tragicomedia*, conviene situar esta en un marco antropológico-cultural. Entre los siglos XIII y XVII, las letras hispánicas fueron difundidas por las voces de cantores, recitadores y, más tarde, lectores públicos. Por tanto, las obras de aquellos siglos acontecieron como *performances* innumerables, efímeras e irrepitibles antes de conformar archivos de manuscritos e impresos. De ahí que la escritura literaria era concebida como partitura destinada a su ejecución pública, lo cual explica su esencial teatralidad,<sup>4</sup> habida

3.— En «El autor escusando se de su yerro» hay veintidós menciones a la instancia enunciativa y veintiséis referencias al receptor mediante pronombres y verbos frecuentemente imperativos que «invitan a la *lectura*» (Urbina 2016: 210).

4.— Discurriendo sobre la teatralidad inherente a la literatura medieval europea, Paul Zumthor asevera que a partir del siglo XV surge una «especialización ya teatral». Desde entonces, «un teatro, en todo Occidente, nace en el seno de la teatralidad ambiente». En el siglo XVII «el teatro [...] fue la última forma poética en la que subsistió algo del sistema medieval, totalmente determinado por la interpretación» (Zumthor 1989: 291, 292 y 82, respectivamente).

cuenta de que la técnica de recepción auditiva fue predominante hasta el siglo xvii en todos los géneros literarios, como lo demuestra Margit Frenk con base en una copiosa documentación.<sup>5</sup>

Según mi propuesta sobre la «ecuación voz-escritura», publicada recientemente en un libro,<sup>6</sup> a lo largo de medio milenio ocurrió el encuentro de dos psicodinámicas opuestas —oral y escritural— que fueron interpenetrándose al punto de generar diferentes técnicas de producción, difusión y recepción textuales, las que, a su vez, incidieron en las épocas literarias, en los géneros y también en las obras. Todos los géneros del corpus literario hispánico correspondiente a ese prolongado periodo, cuyos balances entre voz y escritura son fluctuantes, presenta dos tipos de discurso. El primero incluye la narración y el diálogo, ya en verso, ya en prosa. El segundo tipo es el discurso *performativo*, el cual contiene las marcas que codifican la voz, el gesto, el espacio y el tiempo de los virtuales difusores —cantores, recitadores o lectores públicos—, con arreglo a las circunstancias específicas de las respectivas *performances*.

A diferencia de las didascalias teatrales explícitas, el discurso performativo se disemina en el primer tipo de discurso, adoptando los mismos patrones del verso, la tirada, la estrofa, el periodo en prosa o las réplicas de los diálogos. Ello ha obstaculizado observar la presencia del discurso performativo y sus funciones, dado que a principios del siglo xix se generalizó, vía el uso intensivo de la imprenta, la psicodinámica escritural —el escritocentrismo—,<sup>7</sup> una de cuyas manifestaciones es la lectura ocular, privada y analítica.<sup>8</sup> De donde se sigue la dificultad actual de leer, estudiar, historiar y editar en silencio y para el silencio un corpus de medio milenio destinado a la escucha de los difusores vocales.

El discurso performativo pauta la voz (*verba dicendī*), se dirige a la auralidad<sup>9</sup> (*verba audiendī*), genera espacios (*deixis*), condiciona la estructura de

5.— «“Lectores y oidores”. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro» (Frenk 1982: 101-123). El artículo se recoge en *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes* (Frenk 2005: 48-85), donde la autora agrega otros estudios con observaciones valiosas para el presente artículo; por ejemplo, los indicios de oralización y la distinción entre oralidad y oralización, que separa con toda pertinencia la *poiesis* de la difusión literaria (Frenk 2005: 27-29 y 34-35).

6.— Illades (2022).

7.— El escritocentrismo adquiere su forma más acabada en los *graflectos* (Ong 1999: 107-108).

8.— El otro proceso que condujo a la lectura silenciosa fue la autosuficiencia de la escritura, esto es, la expulsión de la voz mediante la mimesis conversacional. Esta última forma un arco dilatado que inicia en el *Corbacho*, continúa en la *Comedia/Tragicomedia*, el ciclo celestinesco, el diálogo humanístico —señaladamente el *Diálogo de la lengua*—, la obra de Lope de Rueda y culmina en la novela cervantina.

9.— La *auralidad* (Coleman 1996: 228) es el proceso de recepción de la *vocalidad*, término este último propuesto por Zumthor para designar la historicidad de la voz y para evitar el de *oralidad*, cuyo uso y abuso ha propiciado más confusión que claridad teórica y metodológica (Zumthor 1989: 23).



las obras y apela a los receptores extratextuales.<sup>10</sup> Ahora bien, la n6mina de marcas performativas subsume la *actio* ret6rica, los signos quin6sicos y prox6micos del marco pragm6tico y diversidad de didascalias atribuidas al teatro 6ureo, el cual, desde esta perspectiva, puede verse como una especializaci6n de la teatralidad propia de la literatura medieval.

### Discurso performativo en la *Comedia/Tragicomedia*

En la *Comedia/Tragicomedia*, el discurso performativo es inusitadamente complejo. Si por un lado reelabora el que ofrece la literatura precedente, por otro anticipa aquel que se utilizar6 a vueltas de siglo en el ciclo celestinesco,<sup>11</sup> el di6logo human6stico y el teatro de corral. La raz6n de ello queda ya apuntada: la ausencia de narrador en un di6logo a trece voces colmadas de entonaciones, al hilo de una intrincada trama, m6s numerosas acciones acontecidas en coordinadas espacio-temporales a veces lineales y en ocasiones simult6neas. De ah6 tambi6n la atipicidad gen6rica de la obra, pues no es cabalmente una novela ni fue concebida para la escenificaci6n teatral, a6n en ciernes.<sup>12</sup> Dicho con otras palabras:

10.– He aqu6 un resumen de las marcas performativas. *Vocales y aurales*: entonaci6n, volumen de la voz (cuando tiene valor sem6ntico), formas din6micas de la voz (gritos, suspiros, gemidos, etc.), efectos r6tmicos, r6micos, cacof6nicos y expresivos (votos, juramentos, frases imprecatorias, entre otros), actos de habla con carga performativa, *verba dicendi et audiendi* (indican los usos de la voz, tienen funci6n f6tica, se6alan los turnos de palabra y contienen valores sem6nticos y pragm6ticos), t6cnicas de pronunciaci6n (aparte, soliloquio, habla «entre dientes», «decir para s6», «leer para s6», etc.), figuras ret6ricas con carga ac6stica (*adnominatio, exclamatio*, etc.) y performancial (ap6strofes, etc.). *Visuales*: gestualidad, signos pragm6ticos quin6sicos y prox6micos, alusiones a todo tipo de objetos (incluido el vestuario) con valor pragm6tico. *Estructurales*: segmentaci6n de los textos e interpolaci6n de g6neros de creaci6n vocal. *Marcas gen6ricas de la creaci6n vocal*: formulismo, redundancia, coordinaci6n sint6ctica en vez de subordinaci6n, polis6ndeton, uso de vocativos, etc. *Dial6gicas*: di6logo, soliloquio, aparte, intervenciones dial6gicas de autor. *Marcas y vac6os de la escritura*: toda insuficiencia de los textos manuscritos o impresos que solicite la voz y/o el gesto del int6rprete o del lector vocal para esclarecer el sentido: desajustes espacio-temporales, di6logos sin marcadores de cambios de interlocuci6n, paso abrupto del estilo indirecto al directo sin verbo introductor, etc., etc. (Illades 2022: 258-262).

11.– El mejor ejemplo del ciclo es el *Retrato de la Lo6ana andaluza* (Venecia, 1528), cuyo autor, Francisco Delicado, edit6 *La Celestina* en 1531 y 1534.

12.– Dos son los comentarios m6s consistentes al respecto. El de Juan Timoneda en su Pr6logo a *Las tres comedias* (1559), cuando se refiere al «estilo c6mico para leer puesto en prosa [de la *Comedia/Tragicomedia*] [...] considerando yo esto, quize hazer comedias en prosa, de tal manera que fuesen breves y representables» (Lida 1970: 55). Timoneda diferencia con claridad lectura de representaci6n. El segundo comentario se debe a Jos6 Luis Canet Vall6s: «El autor y / o autores de la *Celestina* tienen claro que no escriben su obra para la puesta en escena, ni tan siquiera para un escenario simple terenciano o de las 6glogas pastoriles. Por tanto, no introducen acotaciones esc6nicas con entradas y salidas de personajes, movimiento o actuaci6n (ellas se incorporan en el interior del propio di6logo). Ni tan siquiera mantienen las unidades espaciales-temporales en el interior de un mismo acto. Por otra parte, son excesivos los mo-

en el esfuerzo por hacer inteligible el texto para lectores y oyentes de turno se cifra la creatividad de su discurso performativo. Y dado que este, al no ser advertido por los editores modernos, sufre deturpaciones, resulta conveniente utilizar en adelante una versión paleográfica de la cuidada edición valenciana de 1514.<sup>13</sup>

Considérese que las técnicas de producción, difusión y recepción textuales provenientes de la interpenetración de las psicodinámicas oral y escritural<sup>14</sup> no pasaban por la intelección ni por la elección estilística de los autores, quienes recibían y utilizaban como algo natural las fórmulas a través de las cuales dichas técnicas se actualizaban. Así por ejemplo, en las octavas preliminares de «El autor», la referencia a «mi pluma» se complementa con «atrae los oydos de penadas gentes» (fol. A2v). El sustantivo *pluma* es metonimia formularia de ‘escritura vocalizada’, pues atrae la escucha —los *oydos*— en este caso de aquellos receptores de la obra que se hallaban aquejados por la pasión amorosa.

Un indicio incontrastable de difusión en voz alta aparece en el Prólogo de la *Tragicomedia*: «assi que quando diez personas se juntaren a oyr esta Comedia» (fol. A4r), salvo que aquí lo reducido del auditorio parece remitir la lectura vocalizada al ámbito universitario de Salamanca. Asimismo, en la segunda de sus octavas epilogales —edición toledana de la *Comedia*, 1500—, el corrector de la misma, Alonso de Proaza, recurre también a metonimias tópicas para aludir a la consabida vocalización del texto («Pues mucho mas puede tu lengua hazer / lector conla obra: que aqui te refiero», fol. I5v). Adviértase que las octavas se dirigen al *lector* vocal, no a los receptores. Otros pasajes, en cambio, actualizan la fórmula leer=oir:<sup>15</sup> «lee los historiales [...]. Oye a salomon» (fol. A6v), aconseja Sempronio a su señor Calisto en el Auto I.

Nada hay en los ejemplos anteriores que se distinga del discurso performativo diseminado en la prosa del siglo xv. Por eso llama tanto la atención la octava con la que Proaza instruye a los lectores en la correcta vocalización de la obra:<sup>16</sup>

nólogos, a veces larguísimos, de los personajes principales; pero lo que más ralentiza la acción son los continuos debates sobre aspectos morales (libre albedrío, amor como pasión que aniquila o no la voluntad, la bondad o maldad de las mujeres, la fortuna, hados, etc.), que la diferencian de las comedias terencianas e incluso de las églogas representables» (Canet 2008: 30).

13.— Se trata de la edición paleográfica de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Valencia, Juan Joffre, 1514) publicada por Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos en 1999.

14.— Por ejemplo, el tipo de texto «vocal-vocalizado» —ajeno a la escritura— proviene de la psicodinámica oral y le corresponden la técnica de producción memorística-formularia, la técnica de difusión vocal-corporal y la técnica de recepción auditiva.

15.— Abundan en la época y hasta el Siglo de Oro equivalencias entre leer y oír (Frenk 1984: 237).

16.— Françoise Maurizi observa el aspecto performativo de la octava de Proaza, salvo que la lectura vocalizada que se implica le parece una peculiaridad de la obra (Maurizi 1997: 151 y ss.).

Dize el modo que se ha de tener leyendo esta  
[comedia/tragicomedia].

Si amas y quieres a mucha atencion  
leyendo a calisto mouer los oyentes  
cumple que sepas hablar entredientes  
a vezes congozo/ esperança/ y passion:  
a vezes ayrado con gran turbacion  
finge leyendo mil artes y modos  
pregunta y responde por boca de todos  
llorando y riyendo en tiempo y sazón. (Fol. I5v)

Desde el epígrafe brotan las singularidades: *esta* [comedia/tragicomedia] solicita un *modo* de lectura específico para que los oyentes estén muy atentos y sean movidos, es decir, para que entiendan y se conmuevan, según se colige de las instrucciones subsiguientes. A saber: murmurar o cuchichear entre dientes los numerosos apartes entreoídos.<sup>17</sup> Diferenciar la entonación —de gozo, esperanza, etc.— correspondiente a los discursos en diálogo. Fingir mil artes y modos, esto es, multiplicar la performance vocal-gestual del lector. Preguntar y responder por boca de todos; enténdase: marcar los turnos de palabra y particularizar las voces de manera que los oyentes no confundan a los personajes. Por último, llorar y reír cuando el texto zigzaguea entre tragedia y comedia.

Así entonces, la originalidad de la obra<sup>18</sup> requería de recursos performativos ajenos a los lectores al uso, lo que a su vez implicaba que la o las ediciones anteriores a la toledana de 1500 habrían sido vocalizadas inadecuadamente y por lo mismo mal *atendidas*<sup>19</sup> por las sucesivas asambleas de oyentes.

### Marcas performativas vocales, aurales y visuales en los argumentos de los autos

El discurso performativo se disemina también en los argumentos de los autos de la *Comedia* y en los añadidos de la *Tragicomedia*. Allí donde aquel aparece, estos funcionan como paratextos dirigidos al lector públi-

17.— Gracias a Marcel Bataillon se sabe que los apartes entreoídos habrían sido vocalizados «entre dientes» (Bataillon 1961: 83-91).

18.— En la octava anterior, Proaza asevera que el poeta (Fernando de Rojas) con su lengua castellana supera tanto a los romanos Nevio y Plauto cuanto a los atenienses Cratino, Menandro y Magnes (fol. I5v).

19.— En el Prólogo a la *Tragicomedia* (Valencia, 1514), Rojas discurre sobre la diversidad de juicios de los *lectores* («oyentes y/ o vocalizadores») de la o las ediciones anteriores: «Unos dezian que era [...] oscura [...]» (fol. A4r). Es posible que a dicha oscuridad responda la octava de Proaza.

co en la medida en que que contienen marcas vocales, aurales y visuales que esclarecen y a un tiempo anticipan las condiciones de intercomunicación de las voces-personajes. En el Prólogo, Rojas menciona su condición advenediza («que avn los impressores han dado sus punturas poniendo rubricas: o sumarios al principio de cada auto», fol. A4r), pero sin duda útil para solventar las dificultades performanciales que contiene el texto. En cambio, el *Argumento*<sup>20</sup> general parece destinado a los oyentes dado el resumen de hechos y la presentación moralizante que se hace de los personajes («Celestina mala y astuta muger», etc.).

Son tantas las marcas performativas incardinadas en los argumentos de cada auto que solo cabe detenerse en unas cuantas. El Auto I comienza así: «ENtrando calisto en vna huerta empos dun falcon suyo: hallo ay a Melibea de cuyo amor *preso*: començole de hablar» (fol. A4v). Nótese la marca proxémica —Calisto trepa por un muro— que sitúa en un espacio aislado —la huerta— a los dos dialogantes. Acto seguido, se indica el turno de palabra para después prescribir mediante una marca vocal —el joven habla *preso* de amor— la entonación erótica con la cual el lector ha de abrir el diálogo y la obra: «ENesto veo melibea la grandeza de dios» (fol. A5r). Así, desde el inicio se entrecruzan amor y religión. Pero si se omitiese la entonación, el léxico de Calisto anticiparía acaso un diálogo a lo divino.

En ese mismo argumento se describen con amplitud las coordenadas espacio-temporales que enmarcan a otros partícipes del diálogo:

Entretanto *que* Sempronio esta negociando con Celestina. Calisto esta razonando con otro cirado suyo por nombre Parmeno: el qual razonamiento dura hasta *que* llega Sempronio y Celestina a casa de Calisto. (Fol. A4v)

Las marcas performativas sirven aquí para diferenciar dos espacios —las casas de la alcahueta y de Calisto— y dos parejas de dialogantes —Sempronio-Celestina y Calisto-Pármeno— que se despliegan en temporalidad simultánea. De tal suerte, los impresores aludidos por Rojas anticipan al lector de turno la novedosa complejidad del diálogo subsecuente.

En tres ocasiones los argumentos —y más adelante los diálogos correspondientes— detallan los usos vocales de Celestina. El argumento del Auto IV abre así: «CElestina andando por el camino: habla *consigo* misma hasta llegar ala puerta *de* pleberio» (fol. C2r). Se trata del soliloquio en el que la alcahueta se debate entre la codicia por el oro de Calisto —si consigue entregarle a Melibea— y el miedo al castigo del padre de esta. Tan agónico es su debate y tan ensimismada se halla Celestina que no deja de hablar en voz audible, desde su casa hasta la de Pleberio. Idéntica vocalización se indica en el argumento del Auto XI, salvo que esta vez el so-

20.— Texto añadido en la edición de Toledo, 1500.

liloquio es causado por su «mucha alegría acuestas», pues ha conseguido en su segundo encuentro con Melibea que la joven se entregue a Calisto.

La alcahueta abre el Auto V con otro soliloquio. En él desgrana su júbilo por el éxito del primer encuentro que acaba de tener con la joven aristócrata. Pero a diferencia de los dos casos anteriores, el argumento anticipa que «va por la calle hablando consigo misma entre dientes» (fol. C7r), es decir que el soliloquio hace las veces de un aparte entreoído si se toma en cuenta la preceptiva de Proaza.<sup>21</sup> Ya en el diálogo, Sempronio le delinea su *effitio*:

Quien jamas te vido por la calle abaxada la cabeça? puestas los ojos en el suelo: τ no mirar a ninguno como: quien te vido hablar entre dientes por las calles? τ venir aguijando como quien va a ganar beneficio? (Fol. C8r)

La marca performativa visual de orden proxémico —caminar *aguijando*— expresa la prisa de Celestina por contar la buena nueva a Calisto. Al mismo tiempo, las marcas visuales de orden quinésico —la cabeza *abaxada* y la mirada en el *suelo*— dan cuenta de su hondo ensimismamiento. A la vez, la pronunciación «entre dientes», que de manera retrospectiva abarca todo el soliloquio, obtiene sentido pleno en el cierre del mismo: «Ay cordon cordon/ yo te hare traer por fuerça/ si biuo/ ala que no quiso dar me su buena habla de grado» (fol. C7v). En efecto, la alcahueta bisbisea para encubrir su voz a los posibles transeúntes porque está exteriorizando su propósito último de destruir a Melibea, no ya obtener la recompensa de Calisto, sino vengar el agravio auditivo que le ha inflingido la mala *habla* de la joven («desuergonçada barbuda [...] falsa hechizera», etc.) durante el primer encuentro. Así, la carga performativa inscrita en la *effitio* de Sempronio deviene etopeya solo si el lector vocaliza correctamente dicho pasaje.

Cuando el sentido textual depende de la vocalización, no de una palabra o frase, sino del discurso de los personajes, los argumentos llegan a aludir las marcas performativas vocales. Por ejemplo, en el Auto XV Areúsa dirá «palabras injuriosas: avn rufian llamado Centurio» (fol. G7r) o en el argumento del Auto XVII la misma Areúsa «con palabras fictas [‘fingidas’] saca [al criado Sosia] todo el secreto: que esta entre calisto τ melibea» (fol. H3r).

En fin, la complejidad del Auto XII —primer encuentro erótico, todavía no sexual, entre Calisto y Melibea y muerte de Celestina a manos de Sempronio— comienza a transparentarse en el argumento. He aquí la sección correspondiente al encuentro de los protagonistas:

21.— Importa notar que la alusión al habla entre dientes que figura en el argumento se halla en la edición de Fadrique de Basilea. Si fuese esta la primera de la obra, significaría que los impresores de la misma habrían estado más o menos al tanto de la performatividad vocal, no así los lectores, de ahí la octava referida de Proaza.

Llegando la media noche/ calisto/ sempronio/ τ parmeno armados: van para casa de melibea. Lucrecia y melibea estan cabe la puerta aguardando a Calisto. Uiene calisto: habla le primero lucrecia. llama a melibea: aparta se lucrecia. hablan se por entre las puertas melibea τ calisto. (Fol. F5r)

Nada más leer el pasaje, el lector de turno pudo situarse en el tiempo —«media noche»—, en el espacio —las calles que conducen a casa de Melibea—, así como asimilar la catadura del contingente masculino —tres hombres armados. Acto seguido se establecen los turnos de palabra con el correspondiente desplazamiento de las mujeres. Por último, el encuentro de los jóvenes enamorados ocurre puertas de por medio, lo cual compromete tanto la gestualidad cuanto el volumen de la pronunciación, además de las entonaciones requeridas por el flujo verbal.

Con base en las observaciones previas es consecuente proponer que los argumentos de los autos, desde la edición burgalesa (¿1499?), fueron destinados por los impresores a los lectores vocales<sup>22</sup> con el fin de orientar sus *performances* y esclarecer en alguna medida la diégesis, habida cuenta de la ausencia de narrador. Y si bien se considera, la vocalización de dichos argumentos dejaría sin efecto para el auditorio el suspenso implícito en la excepcional trama de la obra.

### Marcas performativas dialógicas: *sermocinatio*, soliloquio y aparte

En lo que toca al diálogo celestinesco en cuanto género discursivo, conviene recordar la observación de Ana Vian Herrero según la cual las dos facetas del término griego *diálogo* —recuperadas en España a lo largo del siglo XVI— son la «conflictiva, *dialexis* o *disputatio*, y la conversacional, *sermocinatio*». Y a decir de Manuel Ángel Candelas Colodrón, «la forma del diálogo es en origen la *sermocinatio*, el *modo drammatico*, el estilo directo de la retórica clásica, una manera elocutiva y dispositiva de exposición del discurso».<sup>23</sup> Así entonces, diálogo es una disputa dramática, o sea, en

22.– «La imprenta sustituyó a las audiencias separadas y especializadas de la edad del manuscrito por un nuevo público, en el cual se mezclaban los estamentos, edades y sexos. [...] Al crear un nuevo público, gracias a la circulación de los textos en todos los estamentos sociales, los pliegos sueltos contribuyeron a la construcción de la división entre el «vulgo» y el «discreto lector». [...] Entre 1480 y 1680, la construcción de la nueva figura del lector se remitió a una paradoja. Los lectores letrados y doctos, que acogieron las nuevas obras y las nuevas técnicas intelectuales, siguieron fieles a los objetos manuscritos y las prácticas de la oralidad. Al revés, fueron los lectores «populares», que no pertenecían al mundo de los humanistas y que participaban plenamente en una cultura tradicional oral, visual y gestual, a quienes las innovaciones editoriales constituyeron como un nuevo público de lo impreso» (Chartier 2003, 148-149).

23.– Respectivamente, (Vian 1992: 7) y (Candelas 2003: 78).

estilo directo. No otra cosa asevera Rodrigo de Espinoza y Santayana en su *Arte de retórica* (1578): «diálogo es una manera de disputa, preguntando, argumentando y respondiendo entre dos o más personas». <sup>24</sup> De donde se sigue que al género, a partir de Platón, le es consustancial la teatralidad implicada en un *hic et nunc* permanente de los dialogantes.

Poniendo al margen por un momento la naturaleza literaria de la *Comedia/Tragicomedia*, puede aseverarse que hay en su estrato más profundo un haz de disputas dramáticas, desde el diálogo en la huerta de Calisto y Melibea hasta el planto de Pleberio. De ahí la tensión constante entre las características del género y la andadura de la ficción, más propia, por más libre, del género narrativo. Consecuentemente, el texto multiplica su discurso performativo respecto, por ejemplo, de las novelas sentimentales. Y al soportar mayor teatralidad —sin llegar a ser obra de teatro, claro está—, exige del lector más interacción con su auditorio que la lectura pública de una novela.

Baste con un mínimo ejemplo del Auto VI. Conversan Celestina y Calisto en casa de este último, quien se queja de su «lastimado coraçon» en la doble clave del amor cortés y el amor *hereos*:

(Ca.) [...] todos los sentidos le llagaron [...] cada vno le lastimo quanto mas pudo los ojos en vella: los oydos en oylla: las manos en tocalla. (Ce.) que las ha tocado dizes? mucho me espantas. (Ca.) entre sueños digo (Ce.) entre sueños? (Ca.) entre sueños la veo tantas noches [...]. (Fols. D3r-D3v)

Enunciada diegéticamente, la queja de Calisto con dificultad motivaría lo que aquí, en el discurso mimético, ocurre: el germen de una disputa. Celestina coge al vuelo la imagen tópica de las manos y, buscando su provecho, la vuelve literal: ‘¿tus manos han tocado a Melibea?’. Esto le permite fingir candidez y, a un tiempo, alarma moral («mucho me espantas») con el propósito de arrancar a Calisto la mayor información posible. Sometido a la literalidad de sus propias palabras, el joven se excusa («entre sueños digo») ante la alcahueta, que pasa ahora de la curiosidad interesada a un interrogatorio más que indiscreto («entre sueños?»). Verbalmente asediado, Calisto termina por exponer su mundo onírico a una tercera.

Asida de continuo al recurso de inquirir a su interlocutor repitiendo la última palabra dicha por este (*tocado* y *sueños* en el presente caso), Celestina ataja el tema del «lastimado coraçon» para abrir un debate sobre otro: el posible contacto físico de Calisto y Melibea, pues su tarea es precisamente llevarlo a término. Más allá de la gestualidad y del marco espacio-temporal, se trata aquí de la performatividad inherente a la pura *sermocinatio*. El cambio de tema, el inicio de la disputa por el significado de *tocalla*

24.— Se toma la cita de (Rallo Gruss 1992: 15).

y el predominio verbal de Celestina dependen de que el lector, en medio de rápidas réplicas, entone ese «mucho me espantas» de manera que en el plano intratextual la alcahueta avergüence a Calisto y, en el extratextual, el auditorio perciba su sagaz hipocresía.

No es de extrañar que siendo un *continuum* dialógico poblado de voces contrastantes, la obra contenga soliloquios cuya función primordial consiste en hacer oír el mundo íntimo de los personajes, sus deseos, miedos, resentimientos. Es bien sabido que Terencio, Pláuto, Séneca y los autores de comedias humanísticas y novelas sentimentales los utilizaron con frecuencia. Se trata de una técnica de enunciación que se adapta al verso y la prosa, al diálogo, al drama, la narrativa y a diversos tipos de personajes. En la *Comedia/Tragicomedia*, mujeres y hombres, nobles y plebeyos entran en soliloquio, señaladamente en la apertura de algunos autos y en el planto final.

Salvo prueba en contrario, puede afirmarse que en las letras hispánicas medievales, destinadas como estaban a la difusión vocal, los soliloquios no representan un habla interior, sino audible. Si por monólogo se entiende dicha habla mental,<sup>25</sup> su uso literario pertenece a la época escritocéntrica, caracterizada por la autosuficiencia de la escritura y la lectura privada y silenciosa.

Téngase en cuenta que el oyente medieval escuchaba y sentía en comunidad, mientras que el lector moderno ve y analiza por sí y para sí. El oyente recibía la diégesis y la mimesis textuales *in praesentia, hic et nunc*, en la voz viva que recitaba de memoria o leía. El receptor ocular, aislado y abstraído de su contexto, encuentra en las funciones y en el concepto mismo de *narrador* un sustituto textual del difusor *in situ*.

Entre el *Cantar de Mio Cid* y las obras del siglo xviii abundan casos de soliloquios en voz alta, cuando el personaje se halla a solas, o en voz baja, estando otro u otros presentes.<sup>26</sup> Así lo indica el discurso performativo

25.— Hay por supuesto otras conceptualizaciones: «For our purposes I will use soliloquy to denote «true» soliloquies, i.e., those in which a character finds himself/herself alone and speaks, revealing desires, fears, or other emotional states. I will reserve monologue for those long passages, dominated by a single speaker who gives voice to his/her opinion in a dialogue or seeks to justify his/her position by a long, philosophical argument, metaphorical analogies, or reliance on folk wisdom» (Scarborough 2012: 209). Por su lado, Peter E. Russell equipara *soliloquio* a «monólogo interior» en su edición de la *Comedia/Tragicomedia* (Rojas 1991: 506 n. 33).

26.— La primera tirada del *Cantar de Mio Cid* ilustra el último caso apuntado arriba (los versos y hemistiquios performativos están resaltados con cursivas): «*De los sos oios tan fuertemiente llorando, / tornava la cabeça y estávalos catando; / vio puertas abiertas e uços sin cañados, / alcándaras vazías, sin pieles e sin mantos / e sin falcones e sin adtores mudados. / Sospiró Mio Cid, ca mucho avié grandes cuidados; / fabló Mio Cid bien e tan mesurado: / «¡Grado a ti, Señor, Padre que estás en alto! / Esto me han buelto mios enemigos malos»*» (*Poema de Mio Cid* 1984: 75-76). Advuértase que el Cid ha de llorar (Alberto Montaner anota en su edición 'llorando en silencio', pues «el llanto se reducía a las lágrimas, sin el acompañamiento, entonces habitual, de sollozos», *Cantar de Mio Cid* 2014: 5 n. 1), luego suspirar y por fin hablar «bien e tan mesurado», esto es, debe invocar a Dios con claridad, gravedad y compostura



diseminado en la diégesis, en los diálogos o en los paratextos de las obras, sean estos últimos didascalias teatrales explícitas o, para el caso, los argumentos de los autos.

Los soliloquios de la *Comedia/Tragicomedia* presentan varias hechuras y cumplen diferentes funciones. Conviene detenerse en dos de ellos que, si bien no tienen la altura literaria de otros —el de Celestina, que abre el Auto IV, o el de Pleberio, que cierra el Auto XXI—, ofrecen sin embargo algunas singularidades. El Auto XIII comienza y termina con sendos soliloquios de Calisto. El inicio del primero («O Como he dormido tan ami plazer», fol. G2v) alude a su encuentro nocturno con Melibea. En abierto contraste, el inicio del segundo («o dia de congoxa/ o fuerte tribulacion», fol. G4r) se refiere a la inesperada noticia de las muertes de Celestina, Sempronio y Pármemo.

Por medio de la oposición de temas, razonamientos y estados anímicos con sus entonaciones respectivas, ambos soliloquios esbozan un retrato perspectivista de Calisto<sup>27</sup> a través de sus propias palabras. En uno, el joven amante prodiga gratitud y ternura («O señora τ amor mio melibea», etc., fol. G3r). En otro, pasa de citar a Petrarca<sup>28</sup> en actitud sapiencial («Prouerbio es antiguo: que de muy alto: grandes caydas se dan», etc.) a denostar a los muertos («ellos [...] agora/ o en otro tiempo de pagar auian. la vieja era mala τ falsa») que él utilizó para tener trato sexual clandestino con Melibea.

Ha de agregarse que el arte dialógico de la obra no se agota con el intercambio verbal entre los personajes, ya que en los mismos soliloquios resuenan sus diálogos. Hablando consigo, Calisto se dirige a Melibea («que piensas agora? si duermes/ o estas despierta? si piensas en mi/ o en otro?

en actitud y semblante. Entre otras funciones, las marcas performativas presentan ante los virtuales oyentes del juglar el *ethos* diríase estoico del héroe a través de su voz y gestos en el momento quizá más aciago del destierro. En contraste, la lectura silenciosa provoca que pase inadvertido el discurso performativo porque este, al seguir las mismas pautas rítmicas y rítmicas de la tirada completa, se diluye en el discurso diegético-dialógico. Ahora bien, los editores modernos —Smith, Michael, Montaner y aun Timoteo Riaño y Ma. del Carmen Gutiérrez en su «transcripción paleográfica»— utilizan signos de admiración para enfatizar al menos la primera de las oraciones directas del Cid, generando así un efecto declamatorio injustificado. Al margen de que dichos signos no aparecen en el folio del único códice conservado, el llanto silencioso del personaje y el suspiro que antecede sus palabras, muestras patentes de entereza, predisponen una invocación más íntima que pública, pues el héroe se dirige a Dios, no a su mesnada. Una pronunciación *mesurada*, en vez de altisonante, mostraría al héroe asumiendo el peso entero del destierro («ca mucho avié grandes cuidados»). Por consecuencia, sería útil revisar los criterios editoriales en función de la vocalización del texto escrito, sobre todo cuando la codificación de la voz compromete el sentido.

27.— Joseph T. Snow, en sentido análogo y con su acostumbrada perspicacia, escribe lo siguiente: «A Celestina la seguimos conociendo, poco a poco, en la medida que va entablando diálogos con sus varios interlocutores y, entre éstos, hay que incluir los momentos íntimos cuando ese diálogo lo mantiene consigo misma» (Snow 2002: 15).

28.— La observación se debe a Peter E. Russell (Rojas 1991: 493-494 n. 20).

si estas leuantada/ o acostada?», fol. G3r). Más aún: de camino a casa de Pleberio, Celestina entra en una *disputatio* íntima que deviene diálogo imaginario («Calisto que dira? [...] dara bozes como loco/ dira me en mi cara denuestros raiuosos [...]. Diciendo tu puta vieja porque acrescentaste mis passiones con tus promessas», etc., fols. C2r-C2v). De donde se sigue una dificultad adicional para el lector, pues debe invocar vocalmente al joven allí donde inicia la deixis de segunda persona.

Volviendo al contraste entre ambos soliloquios de Calisto, es de notar que el discurso performativo del primero se hace evidente en el argumento: «DEspertando Calisto de dormir: esta hablando consigo mismo. Dende a vn poco esta llamando a Tristan» (fol. G2v). Entiéndase: el joven se halla solo en su cámara, por tanto habla en voz alta. En cambio, el segundo soliloquio surge, a renglón seguido, de su conversación con el criado Sosia: «(So.) señor aquella su criada dando bozes: llorando su muerte [de Celestina] [...] que porque no quiso partir con ellos [Pármeno y Sempronio] vna cadena de oro que tu le diste. (Ca.) o dia de congoxa/ o fuerte tribulacion [...]» (fol. G4r). Ante el vacío de la escritura, el lector ha de elegir entre indicar el mutis del criado o vocalizar en voz baja el soliloquio, lo que modifica el sentido del mismo, pues lo acerca al aparte, es decir, a un habla inconfesable, esa que denuesta a quienes acaban de morir: sus criados y Celestina.

Una técnica de enunciación y vocalización aun más compleja es el aparte,<sup>29</sup> tan frecuente en la obra. Por ello, como ya se observó, la primera instrucción de Proaza es dar voz «entre dientes» a los apartes entreoídos, que son los más numerosos. Esta manera de pronunciar no fue, por cierto, exclusiva del teatro ni se remonta a la *Comedia/Tragicomedia* en lo que toca al corpus hispánico. Sorprendentemente, hay un caso en el *Libro de Alexandre* y al menos tres en el *Libro de buen amor*.<sup>30</sup> Por otro lado, en la

29.— «Los diálogos, mediatizados a su vez por los apartes, nos ofrecen dos lecturas: una lectura literal, orientada fundamentalmente a dirigir la conducta de los interlocutores textuales y una segunda lectura realizada por el lector o espectador; éste, como actuante englobante u observador» (Suárez 1989-1990: 482). En cuanto a su función literaria, «la mera lectura de los apartes nos haría partícipes de la evolución de los personajes, su codicia, su proceso de convencimiento para participar en la trama, su dominancia respecto a otros, su desprecio hacia los poderosos o sus deseos de revancha, dependiendo de cada caso» (Urbina 2016: 195).

30.— La copla trece del *Libro de Alexandre* refiere el asombro general ocasionado por las proezas del príncipe Alejandro de Grecia: «Los unos a los otros fablauan entre dientes / este moço conuerra las indianas gentes / Felipo e Olimpias que eran sus parientes / auian grant alegría metien en todo mientes». La fórmula «entre dientes», que cierra el primer verso, marca el cambio de estilo indirecto a directo y, a un tiempo, instruye la *pronuntatio* (*Libro de Alexandre* 1987: 93). Asimismo, en la estrofa 373 del *Libro de buen amor*, el Arcipreste enumera sus reproches contra don Amor: «A obra de piedad tú nunca paras mientes: / nin visitas los presos, nin quieres ver dolientes, / si non solteros sanos, mançebos e valientes; / si loçanas encuentras, fablas les entre dientes». En la estrofa 455, responde don Amor al Arcipreste: «Quando la muger vee al perezoso covardo, / dize luego entre sus dientes: “¡Ox te! ¡Tomaré mi dardo!”». Y en el «Enxienplo de lo que conteçió a don Pitas Payas pintor de Bretaña» (estrofa 487) se

España de los siglos xv-xvii fue sinónimo de murmurar<sup>31</sup> —de deshonrar socialmente a otro «diciendo mal» de él—, lo que constituía un pecado mortal para los hombres de iglesia.<sup>32</sup> Tal era la carga semántica y cultural implicada en la fórmula «hablar entre dientes».

El siguiente aparte de la *Comedia* (Auto I) es entreoído, según lo indican las marcas performativas vocales y aurales incardinadas en el diálogo:

(Ca.) porque amo a aquella ante quien tan indigno me hallo: que no la espero alcanzar. (Sem.) o pusilanimio: o fide puta que Nembrot: que magno alexandre [...]. (Ca.) no te oy bien esso que dixiste torna di lo no procedas. (Sem.) dixeste que tu que tienes mas coraçon que Nembrot: ni Alexandre [...]. (Fol. A6v)

La petición por parte de Calisto de un habla más alta («no te oy bien») instruye retrospectivamente la vocalización entre dientes de la réplica anterior del criado, quien luego modifica con evidente hipocresía, y ahora sí en voz alta, el sentido de sus palabras. Por consecuencia, los primeros lectores de la obra, ignorantes de las instrucciones de Proaza, habrían provocado sin proponérselo que sus oyentes bregasen con más de un sinsentido: ¿cómo es posible que el criado insulte al amo en su cara («fide puta»)? ¿Por qué Calisto no escucha el insulto, pero sí la corrección que hace Sempronio («tu que tienes mas coraçon que Nembrot: ni Alexandre»)? ¿Con qué propósito el criado, siempre en voz alta, injuria al amo y acto seguido lo adula? Algo semejante habría ocurrido con cada aparte mal vocalizado, pues volvía ininteligibles las réplicas respectivas.

Si bien es verdad que en el Auto I queda establecido el funcionamiento de los apartes, no es menos cierto que en el Auto VI la técnica de su inserción alcanza el punto más alto. Ya en el argumento se anticipa la compleja

reitera la fórmula: «Diz la muger entre dientes: “Otro Pedro es aquéste, / más garçón e más ardit quel primero que ameste [...]”». Puesto que las mujeres *loçanas* (‘elegantes’, ‘lascivas’), los hombres sexualmente *perezosos* y los amantes («Otro Pedro es aquéste») motivan el habla «entre dientes», puede deducirse que el Arcipreste utiliza de manera intencional y consistente el aparte (Arcipreste de Hita 2001: 184, 204 y 210).

31.— En el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* se define *murmurar* como «dezir mal de alguno, medio entre dientes» (s. v. *murmullo*).

32.— En su *Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia*, Fray Hernando de Talavera hace las siguientes aseveraciones de carácter canónico: la murmuración es pecado mortal que destruye la fama de otro, lo cual resulta peor que dañar su hacienda, y es el más universal de los pecados puesto que incurrir en él aun los hombres de iglesia. Su causa es la *invidia*, «bestia fiera» responsable de la muerte de Cristo, y su primera manifestación en el mundo es obra de Satanás, quien *investido* en la serpiente «dijo á nuestra madre Eva que les vedara Dios comer de aquel fruto por invidia, porque no supiesen todas las cosas así como él». Semejante a la serpiente, el murmurador «muerde al absente de quien dice mal y enfecciona á los que le oyen». Por ello, peca mortalmente él y cuantos se deleitan escuchándolo (Talavera 1911: 49, 48, 47, 51, 48 y 52, respectivamente).

distribución de las réplicas: «mientras ellos estan hablando [Calisto y la alcahueta]/ Parmeno oyendo fablar a Celestina de su parte contra Sempronio a cada razon le pone vn mote» (fol. C8v). Aquí «de su parte» ha de entenderse como ‘por su parte’, esto es, como ‘aparte’. El auto inicia de este modo:

[Ca.] QUe dizes señora τ madre mia? (Ce.) o mi señor calisto [...] *con que* pagaras ala vieja que oy ha puesto su vida al tablero por tu seruicio? [...] mi vida diera por menor precio que agora daria este manto rayado τ viejo. (Par.) [...] a mi amo loco no le pierdas palabra *Sempronio*: τ veras como [Celestina] no quiere pedir dinero: porque es diuisible. (Sem.) *calla hombre desesperado*: que te matara calisto si te oye. (Ca.) madre mia! o abreuia tu razon/ o toma esta espada τ mata me. (Par.) *temblando* esta el diablo como azogado [...] (Ce.) espada señor/ o *que?* [...] buena *esperança que* traygo de *aquella que* tu amas. (Ce.) [Ca.] buena *esperança* señora? (Ce.) buena se puede dezir [...] τ antes me recibira [Melibea] ami *conesta* saya rota: *que* a otra *con* seda τ brocado. (Par.) *sempronio* cose me esta boca: *que* no lo puedo sufrir/ *encaxado* ha la saya (Sem) *callaras* par dios o te echare *dende con* el diablo: *que* si anda rodeando su vestido haze bien [...]. (Fol. D1r)

La extensa cita es apenas un fragmento de la yuxtaposición de dos diálogos que concurren en un mismo espacio. Advértase la secuencia de voces. Primeramente se distribuyen de dos en dos, conforme a cada diálogo: Calisto-Celestina y Pármeno-Sempronio (entre dientes). Luego se imbrica un trío de réplicas: Calisto-Pármeno (entre dientes y para sí mismo, fundiendo aparte con soliloquio)-Celestina. Y vuelta al principio: Calisto-Celestina y Pármeno-Sempronio (entre dientes). Está claro que los primeros lectores de la obra se hallaron ante un desafío vocal desconocido.

A la rápida sucesión de réplicas, volúmenes de voz y murmuraciones entre dientes debe añadirse los propósitos de cada personaje. Alienado por la pasión amorosa, Calisto espera con ansiedad noticias de la alcahueta acerca de Melibea. Celestina, que acaba de salir bien librada de su primer diálogo con la joven, adecua su discurso a la obtención de alguna ganancia —*manto* o *saya*— sin tener que repartirla con los criados, consciente como está de que estos la escuchan. Sempronio reprime los abruptos vocales de Pármeno y, por así decir, cierra filas con la alcahueta (ella «haze bien» en procurar su *vestido*). Las réplicas de Pármeno resultan más difíciles de vocalizar, ya que tienden a desbordar el volumen propio de la murmuración entre dientes a causa de su exaltación: por un lado hace patente ser ya desleal a Calisto («mi amo loco») y, por otro, en vez

de adherirse a la causa de Celestina, profiere contra ella agrios reproches, bien fundados por cierto.

En cuanto a las marcas performativas, las vocales cifran la ironía de Pármeno contra su señor («temblando esta el diablo como azogado») cuando este pide a la alcahueta matarlo con la espada. Y de manera retrospectiva cifran la tesitura de su primera réplica («a mi amo loco no le pierdas palabra») mediante la orden subsiguiente de Sempronio («calla hombre desesperado»).<sup>33</sup> Asimismo, las marcas visuales instruyen tanto la gestualidad del lector («temblando») cuanto las actitudes quinésicas y proxémicas con apoyo en la deixis («este manto rayado τ viejo», «toma *esta* espada», «*conesta* saya rota», «cose me *esta* boca»; los énfasis son míos).

Observado en perspectiva, el fragmento citado imbrica dos diálogos, el segundo de los cuales, además de incluir la maledicencia entre dientes de los criados, funciona como glosa del primero: Celestina no quiere pedir dinero «porque es diuisible». Poco después, «encaxado ha la saya». Y, por fin, tiene derecho a «su vistido». En cuanto a la petición de Calisto («toma esta espada τ mata me»), Pármeno la reduce a mero desplante («temblando esta el diablo»). Sirva el pasaje como botón de muestra de la admirable partitura textual contenida en la obra.

### Marcas performativas vocales, quinésicas y proxémicas

Destinadas a complementar las marcas vocales y en ocasiones a hacer sus veces, las marcas visuales suelen incorporar signos pragmáticos. Por ejemplo, cuando Melibea se entera de que Calisto acaba de caer y perder la vida, exclama: «o la mas delas tirstes triste». La réplica de su criada Lucrecia inicia con signos quinésicos que indican al lector la gestualidad que debe acompañar las palabras anteriores de la joven: «señora no rasgues tu cara/ ni messes tus cabellos» (Auto XIX, fol. H8v). Un caso inverso a esta performatividad retrospectiva se encuentra en la apertura del Auto XXI. Ignorante del suicidio de Melibea, su madre Alisa pregunta: «QUE es esto señor Pleberio? porque son tus fuertes alaridos? [...] porque arrancas tus blancos cabellos? porque hieres tu honrada cara?» (fol. I3r). Se comprende: la réplica («ay/ ay/ noble muger») queda gestualmente acotada.

33.— La *desesperación* fue causa inexorable de suicidio desde las *Siete Partidas* hasta el siglo xvii. El Título xxvii de la *Séptima Partida*, Ley 1, dice a la letra: «De los desesperados que matan a si mismos, o a otros [...]» (*Las Siete Partidas* 1843-1844: 358-360). Y así hasta *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, allí donde un soldado que traiciona a Arnaldo y apuñala a otro soldado, «desesperadamente a voces, y con mal articuladas palabras» confiesa la verdad antes de arrojar al mar (I, 19, fol. 47r). En lo que concierne al aparte, Chantal Cassan observa que Rojas guarda «los apartes inadvertidos para las situaciones desesperadas en las que realmente no añaden nada a la acción misma sino que dramatizan aún más la impotencia del personaje que los pronuncia» (Cassan 1987: 19).

En el siguiente fragmento se sugieren gestos y movimientos cuya significación obscena no requiere de apoyo verbal. Por conducto de la alcahueta, Melibea envía a Calisto un cordón «que es fama que ha tocado las reliquias que ay en roma τ hierusalem» (fol. C5v). Entregado el cordón en el Auto VI, Sempronio alude, no sin malicia, a la acción corporal de Calisto: «señor por holgar *con*el cordon no querras gozar *de* melibea». A su vez, el amo confirma la alusión del criado: «o mis manos *con* que atreui-*miento*/ con quan poco acatamiento teney $\tau$  traey $\tau$ / la triaca [remedio] de mi llaga» (fol. D4r).<sup>34</sup>

Los signos proxémicos cobran relevancia cuando los espacios contiguos provocan la yuxtaposición de dos diálogos. Celestina y Sempronio (Auto I) hablan en la calle, enfrente de la casa de Calisto, quien, desde adentro, conversa con Pármeno. A las veces, los dialogantes se escuchan unos a otros, de suerte que se entretujan con cierta comicidad ambos diálogos. En el Auto XVI se retoman los espacios contiguos, pero con algunas modificaciones que terminan por decantar el esquema precedente. Todo ocurre en casa de Pleberio, quien conversa con su esposa Alisa, en la sala, sobre la conveniencia de casar a la hija. Oculta, la criada Lucrecia los escucha y dice para sí:

[Lu.] [...] mal año seos apareja ala vejez. lo mejor calisto lo lleua. no ay quien ponga *virgos*: *que* ya es muerta: *que* ya es muerta [*sic*] celestina: tarde acordays: mas auiades de madrugar/ escucha/ escucha/ señora melibea. (Fol. H2r)

Por la maledicencia vengativa y burlona que contiene, el breve soliloquio de Lucrecia bien puede vocalizarse entre dientes, a manera de aparte entreoído. Con la misma voz susurrante deja de hablar para sí<sup>35</sup> y urge a Melibea a que se le una. La réplica reprobatoria de esta última («*que hazes ay escondida loca?*»), por medio de un déictico de índole proxémica («ay»), indica el espacio que ocupa la otra, a la vez que descubre su fisgoneo, del cual participa luego la propia Melibea.

En lo sucesivo se alternan y contrastan espacios —sala y escondite—, diálogos —uno abierto, otro encubierto— y temas —matrimonio versus misogamia, conveniencia social versus libertad sexual—, de manera que el discurso de Melibea rebate a *sotto voce* al de su madre, quen la considera virgen y del todo ajena al «ayuntamiento de marido τ muger». Tan intensa es la ira de la hija, feliz como está de *gozar* a Calisto, que ordena a la criada interrumpir la conversación de los padres, «sino quieres *que* vaya

34.— La superposición del campo semántico erótico al religioso observada en el primer diálogo de la obra vuelve a actualizarse, y así hasta el planto final, cuando Pleberio discurre sobre el dios amor.

35.— He aquí otro vacío de la escritura que hubo de solventar el lector de turno.

yo dando bozes como loca: segun estoy enojada: del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia» (fol. H2v).

El pasaje exige al lector la clara diferenciación de las cuatro voces-personajes («pregunta y responde por boca de todos», en palabras de Proaza), el contraste entre las voces altas de la sala y las ahogadas del escondite, además de las modulaciones oscilantes que emite Melibea. En efecto, su largo discurso implican diferentes estados anímicos: indignación, júbilo amoroso, gravedad cuando expone su saber libresco, amenazas y por fin enojo. Tal gama da cabida, incluso, a un léxico tan desafiante como vulgar («no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio/ ni las maritales pisadas de ageno hombre te pisar [repisar]», fol. H2v). Todo ello ha de ocurrir bajo la tensión adicional que impone vocalizar en susurros. Por ende, voz baja y espacio constreñido —el escondite— se corresponden y potencian recíprocamente.

En escala más amplia que la voz, la sonoridad de la *Comedia/Tragicomedia* es observable tanto en su estrato retórico —aliteraciones, anáforas, paronomasias, etc.— cuanto en sus paisajes sonoros.<sup>36</sup> Ambos aspectos concurren, por ejemplo, en el retrato social de Celestina que Pármeno hace para su amo, retrato que culmina del modo más elocuente: «si vna piedra topa con otra luego suena puta vieja» (Auto I, fol. B1r).

### Marcas performativas estructurales

Dos son las marcas performativas estructurales más significativas de la obra. Una consiste en la textualización de géneros discursivos pertenecientes a la *creación vocal*: cantos —de Sempronio, Calisto, Lucrecia y Melibea—, el conjuro que vocaliza ritualmente Celestina en el Auto III e innumerables refranes cuya función varía según el personaje que los pronuncia y el contexto verbal en el que son interpolados. La otra marca estructural segmenta la *performance* de la obra a través de su división en autos, cada uno de los cuales equivaldría, *grosso modo*, a una sesión de lectura vocalizada.<sup>37</sup> No obstante, la notable extensión del Auto I desatiende el criterio compositivo, pues obedece a otro que se explica, como es bien sabido, en el paratexto liminar «El autor avn su amigo»: «porque conos-

36.— «La intención de posicionar a las percepciones sensoriales como medios válidos de conocimiento para las ciencias sociales, originó la construcción de los llamados “estudios sensoriales” que tienen en la historiografía un desarrollo propio conocido como “Historia de los sentidos” y Antropología de los sentidos (Coronado 2020: 279). Derivados de estas, los estudios sobre los «paisajes sonoros» medievales hispánicos ofrecen un contexto histórico-cultural a la *Comedia/Tragicomedia*.

37.— Margit Frenk se pregunta si los capítulos de los libros de caballerías y los del *Quijote* se segmentan en función de la lectura en voz alta y del grado de resistencia de los oyentes (Frenk 1982: 109).

cays donde comiençan mis mal doladas razones acorde que todo lo del antiguo autor: fuesse sin diuision en vn auto: o cena incluso» (fol. A1v).

Las observaciones precedentes están enfocadas en la significación textual resultante de la aplicación, por parte del lector, de las marcas performativas vocales, visuales, dialógicas —*sermocinatio*, soliloquios, apartes—, estructurales y algunos vacíos de la escritura. Toca ahora abordar el otro polo de la emisión discursiva para cerrar el círculo de la comunicación: la recepción aural en el plano intratextual de las voces-personajes y en el plano extratextual de los oyentes *in situ*.

### Marcas performativas aurales

En el mundo celestinesco, la relevancia de la escucha se corresponde con el protagonismo de la voz. Así, las voces-personajes en ocasiones comentan el efecto que les causa la expresión de su interlocutor («trastoca me essas palabras», comenta Lucrecia acerca de una amenaza velada de Celestina contra Melibea, Auto IV, fol. C7r). O califican moralmente las palabras de los otros, lo que adicionalmente puede indicar una entonación retrospectiva («celestina ruynmente suena lo que parmeneo dize», advierte Sempronio, Auto I, fol. B2v). O perciben y también manifiestan las reticencias de su interlocutor: «no te sabria boluer respuesta conueniente: segun lo poco que he sentido de tu habla» (fol. C4v), le dice Melibea a Celestina. O coligen un hecho aciago: «escucha escucha gran mal es este» (fol. H8v), le anticipa Lucrecia a Melibea cuando los criados, tras el muro, reaccionan ante la caída mortal de Calisto. O intuyen sucesos públicos: «O que grita suena enel mercado: que es esto? alguna justicia se haze/ o madrugaron a correr toros» (fol. G3r), se dice a sí mismo Tristán cuando oye el rumor del ajusticiamiento de Sempronio y Pármeneo. Es tal la importancia de escuchar que son frecuentes prosopopeyas lexicalizadas como la siguiente: «o bienauenturadas orejas mias» (fol. A5r).

La obra ofrece dos diálogos modélicos respecto de los procesos de auralidad. En uno, la sensibilidad auditiva y, en otro, el enervamiento de los oídos son causa directa de acontecimientos capitales.

Primer diálogo. Melibea y Celestina se encuentran por segunda y última vez. La joven se queja («me comen este coraçon serpientes dentro de mi cuerpo», Auto X, fol. F14) y dice que la *virtud* de la *lengua* de la alcahuetta remediará su *dolor*. Acto seguido, esta última adopta el léxico médico prometiéndole *melezina*, *cura* y *salud*. Melibea, según afirma, desconoce la causa de su *mal*. Sin embargo, evoca la *alteracion* que le causó la *oracion* solicitada por Calisto. Al instante, Celestina capta la asociación entre las palabras *mal* y *Calisto*: «como señora tan mal hombre es aquel: tan mal nombre es el suyo? que con solo ser nombrado trae consigo ponçoña su sonido?» (fol. F1v). Y en adelante se dará a la ardua tarea de reconstruir el



contexto sonoro del nombre *Calisto*, desligándolo de *mal*, de su *ponçoña* acústica y semántica.

De fondo, el conflicto de Melibea consiste en que desea a Calisto y al mismo tiempo intenta preservar su propia honra. Consciente de ello, la alcahueta dilata la cura con cálculo deliberado, al punto que la joven termina por ceder: «di por dios lo *que* quisieres [...]. Agora toque en mi honra/ agora dañe mi fama/ agora lastime mi cuerpo». A esta altura del diálogo, Celestina asocia «clara melezina» a *Calisto*, pero los finos oídos de su interlocutora todavía se resienten («[no] me le nombres en bueno/ ni en malo»). Depurando sus intentos, la alcahueta sustituye *dolor* por «amor dulce» y culmina proponiendo el remedio de la *flor*: «(Me.) como se llama [esa flor]? (Ce.) no te lo oso dezir. (Me.) di no temas. (Ce.) calisto» (fol. F2v).

Melibea se desmaya al escuchar la armonía lograda por el arte de Celestina: ahora el nombre *Calisto* —del griego ‘hermosísimo’— une su sonido a su significado. Vuelta en sí, la joven resume los hechos de la manera más elocuente:

Muchos  $\tau$  muchos dias son passados: que esse noble cauallero me hablo en amor: tanto me fue entonces tu habla enojosa: quanto despues *que* tu me le tornaste a nombrar alegre: cerrado han tus puntos mi llaga [...]. Alabo [...] tu agradable habla [...]. (Fol. F2v)

Así entonces, la rendición de Melibea se juega en la vocalización de dos sonoridades opuestas, aquella que al inicio emponzoña al nombre *Calisto* y esta que lo asimila a una *flor*. De tal manera, los sensibles oídos de la joven se transfieren a los oyentes del lector vocal.

Segundo diálogo. El Auto XII presenta la siguiente situación: de vuelta a casa con Calisto, tras la visita a la huerta de Melibea, los criados conversan entre sí:

(Par.) adonde yremos sempronio? ala cama a dormir o ala cozina a almorzar? (Sem.) ve tu donde quisieres: *que* antes *que* venga el dia quiero yo yr a celestina: a cobrar mi parte dela cadena [...] no le quiero dar tiempo en *que* fabrique alguna ruyndad *con* que nos escluya. (Par.) bien dizes: olvidado lo auia: vamos entrambos:  $\tau$  si enesso se pone espantemos la de manera *que* le pese: que sobre dinero no ay amistad. (Fol. F8v).

Exhaustos, hambrientos, avergonzados por huir cobardemente dejando al amo a su suerte, haciéndole creer lo contrario, y ansiosos por repartir la cadena de oro con que Calisto ha premiado los servicios de la alcahueta, los criados no han dado muestras a lo largo del texto ni de ser

asesinos ni de concebir la muerte de Celestina.<sup>38</sup> Pues bien, llegan a casa de esta y Sempronio toca la *ventanilla* junto a la que duerme:

(Ce.) quien llama? (Sem.) abre *que* son tus hijos. (Ce.) no tengo yo hijos *que* anden a tal hora. (Sem.) abre nos a parmeno τ a sempronio: *que* nos venimos aca almorzar contigo. (Ce.) o locos trauiosos/ entrad/ entrad/ como venis a tal hora? (Fol. F8v)

Despertada a deshora, la anciana no reconoce la voz de Sempronio, pero cuando entiende de quiénes se trata reacciona amistosamente. Sin embargo, desconoce el estado físico y emocional de los criados, así como el verdadero motivo de su visita. De aquí se sigue un prolongado intercambio verbal en el que se muestra progresivamente errática, presa como va siendo del sobresalto, el asombro, la rabia y por último el pánico. Experta en escuchar, en hablar con falsos silogismos, con amplificaciones hipnóticas,<sup>39</sup> con segundas y terceras intenciones al hilo de registros discursivos cambiadizos —filosóficos, médicos, homiléticos, de bajos fondos sociales—, en el momento más peligroso de su vida es incapaz de controlar sus palabras.

Más allá de pretextar contra toda verosimilitud que Elicia ha extraviado la cadena, lo que hace es desquiciar el diálogo. Por ejemplo, a la juiciosa propuesta de Sempronio («*contentemonos* con lo razonable», fol. G1r) responde con un insulto («gracioso es el asno»). Caldeados ya los ánimos, y picada en el orgullo por la amenaza de Sempronio («no quieras *que* se descubra quien tu eres», fol. G2r), hiere a Pármeneo en lo más hondo al aludir «los casos *que* nos acaescieron ami: τ ala desdichada de tu madre». De ahí la réplica: «no me hinches las narizes *con* essas memorias/ sino/ embiarte [he] *con* nueuas a ella: donde mejor te puedas quejar». ¿Qué hace entonces Celestina? Despierta a gritos a Elicia e, inopinadamente, pasa de la alarma vociferante («para *aquella* justicia me vaya bramando com vna loca») a una dilatada ampliación del tópico de la vejez desvalida, asiéndose conmovedoramente a segmentos verbales extraídos a tirones de la memoria.

Al cierre del aciago diálogo, Sempronio, espada en mano, le da la última oportunidad: «da bozes o gritos: que tu compliras lo que prometiste/ o compliras oy tus dias» (fol G2r). Y en voz muy alta (a *bozes*), la anciana equivoca las palabras de manera fatal esta vez: «justicia/ justicia/ señores vezinos. justicia/ que me matan en mi casa estos rufianes» (fol. G2v). Irónicamente, con un insulto por demás hiriente, provoca lo que intenta

38.— La sugerencia de Pármeneo no deja lugar a la duda: si Celestina se opone al reparto, «espantemos la de manera *que* le pese».

39.— D. J. Gifford explora las técnicas del encantamiento verbal de la alcahueta en sus dos encuentros con Melibea (Gifford 1981: 30-37).

evitar: «rufianes/ o que? espera duna [doña] hechizera: que yo te hare yr al infierno con cartas», exclama Sempronio al atravesarla con la espada.

Si bien la codicia<sup>40</sup> es causa necesaria a la muerte de Celestina, causa suficiente será su sordera, según se entiende en el mundo celestinesco: «oyeme/ τ el afetto no te ensorde», aconseja Pármeno a Calisto (Auto I, fol. B2v). En último análisis, la muerte de la alcahueta no obedece a una sucesión de acciones propia de la trama, sino a un flujo discursivo caótico cuyo origen se halla en los oídos embotados de la anciana, en razón de los excesivos *affetos* que experimenta una vez que la han arrancado del sueño justo antes del amanecer.

Nadie ha comentado mejor el arte aural de la obra que su imitador Alfonso de Villegas Selvago: «[La *Tragicomedia*] da gusto al apetito auditivo con el estilo de sus razones». <sup>41</sup> Cabe preguntarse hasta qué punto ese «apetito auditivo» proviene también de la riqueza oral de la cultura española de aquella época.

El círculo completo de la comunicación deviene un arte de decir y escuchar que trasciende el intercambio verbal directo y la referencialidad de las palabras.<sup>42</sup> Buen ejemplo de ello se encuentra en la primera entrevista de Celestina y Melibea. La alcahueta finaliza su diálogo con la madre de la joven discurrendo sobre el tópico de la vejez cansada con la finalidad adicional de que lo escuche, conmovida, Melibea, quien, sin embargo, le pregunta: «porque dizes madre tanto mal delo que todo el mundo con tanta efficacia gozar τ ver dessea?» (Auto IV, fol. C3v). En su respuesta, la alcahueta incrementa el *pathos* del tópico.

Lejos de conmoverse, la joven inicia una *disputatio*: «bien conozco que hablas dela feria: segun te va enella. asi que otra cancion diran los ricos». Acicateada, Celestina perora acerca de los males aparejados a la riqueza. En vez de arredrarse, Melibea cambia de tema, pasando de las generalizaciones a los argumentos *ad hominem* hasta llegar a decirle, para regocijo en aparte de Lucrecia: «vieja te has parado [...] no te conociera: sino por

40.— Albert Lloret escribe al respecto: «En la situación de Celestina con los dos sirvientes, el único argumento válido hubiera sido el cumplimiento de parte de las promesas de enriquecimiento mutuo. [...] Apasionada por la codicia, la vieja no argumentó con aquello que hubiera podido salvarle la vida, descuidando un principio del universo moral de la *Tragicomedia* que Pármeno recuerda en todo momento: el hecho de que las palabras «de balde las venden dondequiera» (Lloret 2007: 129). Dejando de lado el análisis realizado, interesa agregar que dicho principio moral difícilmente aplica a la alcahueta, pues todo indica que para ella, que ha conseguido lo que tiene a través de sus palabras, son las de los otros las que se venden «de balde».

41.— *La Selvagia*, 1554 (Gilman 1978: 317 n. 113).

42.— Al respecto, M. K. Read identifica una comunión fáctica y un código ritual de conducta celestinescos. Basado en reglas estrictas, el cumplimiento del código genera el formalismo rígido de los encuentros sociales (Read 1978: 163-175). Por su parte, Marie-Claire Zimmerman percibe el exagerado número de expresiones relativas al esquema total de la emisión fónica —emisor, mensaje y receptor—, destaca la presencia sistemática de las funciones conativa y fáctica y concluye que la omnipresente exhibición del decir en la obra tiende a ser un fin en sí mismo, pues la escucha deviene reflejo poético y recepción abismada (Zimmerman 1995: 145-166).

esta señaleja dela cara/ figurase me que eres hermosa/ otra pareces/ muy mudada estás» (fol. C4r).

Poco después, Melibea da por satisfecho su apetito auditivo, indica que la conversación ha concluido y añade una observación más cruel que caritativa: «*tambien* has me dado plazer con tus razones: toma tu dinero  $\tau$  vete con dios: que me parece que no deues auer comido». Celestina corresponde a la ceremonia aural («gozo me toma en ver te hablar») y transita imperceptiblemente al motivo encubierto de su visita: interceder por Calisto, después de un exordio en el cual su técnica de persuasión ha sido ineficaz.<sup>43</sup>

En la siguiente etapa del diálogo la alcahueta dice: «yo dexo vn enfermo ala muerte: *que* con sola palabra de tu noble boca salida: *que* lleue metida en mi seno/ tiene por fe *que* sanara» (fol. C4v). Lo mismo que en la segunda conversación, como ya se observó, Celestina dilata responder puntualmente a su interlocutora, hasta que esta exclama: «por dios sin mas dilatar me digas *quien* es esse doliente» (fol. C5r). Cuando la alcahueta suelta el nombre *Calisto*, Melibea enfurece:

[E]sse es el doliente [...] por quien has venido a buscar la muerte para ti? [...] *desuergonçada* barbuda [...] no se dize en vano que el mas empecible miembro del mal hombre o muger es la lengua [...] *quemada* seas alcahueta falsa hechizera [...] bien se lo mereçe esto/  $\tau$  mas quien a estas tales da oydos. (Fol. C5r)

Nótese que Celestina ha solicitado una «sola palabra» para remediar a su enfermo. En cambio, presa de la curiosidad, Melibea pide el nombre del mismo, cuya vocalización hiere a tal punto sus oídos que responde con ira<sup>44</sup> y aun con saña sorprendente, dada su edad y estado. La alcahueta se atemoriza, trastabillea, invoca al demonio que cree llevar en el hilo e intenta reponerse mediante un inoportuno aparte entreoído («mas fuerte estaua troya/  $\tau$  avn otras mas brauas he yo amansado», masculla entre dientes, fol. C5v).

Hasta aquí la joven ha dominado el diálogo. Consciente de que Celestina ha sido alcahueta y hechicera y entendiendo ahora que es vocera de Calisto, protege su honra bajo la iracundia verbal para dar luego un paso más: guía a su interlocutora hacia un código léxico según el cual resulten satisfechos, a un tiempo, honor y apetito auditivo («Que palabra podias

43.– Erica Morgan muestra a través de un análisis riguroso que Celestina utiliza la técnica retórica aristotélica para persuadir a Melibea (Morgan 1979: 7 y ss.). Si bien lo anterior puede ser cierto, otra cosa es que la alcahueta lo consiga.

44.– Vale la pena enfatizar la alternancia entre curiosidad e ira que experimenta Melibea en su primer diálogo con Calisto (Auto I), después con Celestina (Auto IV) y por último cuando accede a escuchar, escondida junto con Lucrecia, la conversación de sus padres a propósito de casarla (Auto XVI).

tu querer para esse tal hombre que ami bien me estuuiesse?»). La alcahueta comprende de inmediato el nuevo curso dialógico («vna oracion señora que le dixeron que sabias de sancta Polonia: para el dolor delas muelas»). En su siguiente réplica, Melibea busca confirmar que Celestina ha captado el nuevo código de comunicación («si esso querrias [la oración]: porque luego no me lo espresaste? porque me lo dixiste por tales palabras?»).

La edición burgalesa de la *Comedia* dice a la letra: «en tan pocas palabras». El cambio practicado en la *Tragicomedia* («por tales palabras») es sin duda relevante.<sup>45</sup> La primera versión, en efecto, implica ironía, pues Celestina se ha valido de circunloquios, como acostumbra. En cambio, la segunda versión incluye una deixis textual (*tales*) que apunta hacia las palabras que, por herir sus oídos, desatan el enojo de Melibea: «bien temas señora noticia enesta cibdad de vn cauallero mancebo/ gentil/ hombre/ de clara sangre/ que llaman Calisto» (fol. C5r). Además, la deixis comporta una marca vocal retrospectiva: la entonación, acaso erótica, del nombre del joven caballero, de ahí la reacción de Melibea: «con que palabras me entrauas: no se dize en vano que el mas empecible miembro del mal hombre o muger es la lengua». Y más adelante: «jesu no oyga yo mentar mas esse loco» (fol. C5v).

Al tomarse en cuenta la vocalización implicada en la deixis, «tales palabras» se oponen a la «palabra [...] que ami bien me estuuiesse», de manera que el nuevo código exigido por Melibea queda transparentado para la alcahueta. Así, gracias a la presteza y sagacidad de esta, en adelante *oracion* equivaldrá a *Calisto* y «dolor de muelas» a ‘pasión amorosa’ o ‘deseo sexual’. Y una vez que Celestina depura su arte vocal con arreglo al apetito auditivo de su demandante interlocutora, esta última no tendrá inconveniente en disculparse («porque siendo el [Calisto] ignorante: τ tu innocente aueys padescido las alteraciones de mi ayrada lengua», fol. C6v). Y más todavía: pide a Celestina que regrese «mañana por ella [la oración] muy secretamente». Desde esta perspectiva, la alcahueta no persuade a Melibea, ni la hechiza, como esperaba, con el hilado. Por el contrario, la joven se sirve de ella para conseguir lo mismo que Calisto desea tanto.

En el mundo de la *Comedia/Tragicomedia*, voz y escucha poseen tanta fuerza e importancia que generan las pasiones y acciones de las voces-personajes, así la muerte de Celestina, ya analizada, o el desvanecimiento de Alisa («tu madre esta sin seso en oyr tu mal», dice Pleberio a la hija, Auto XX, fol. I1r) o la conmoción de Melibea según la descripción performativa que la alcahueta hace para Calisto:

[...] en nombrando tu nombre/ atajo mis palabras dio se  
enla frente vna gran palmada [...] turbado el sentido/ bu-

45.— Spurgeon W. Baldwin (1967-1968: 120-121) y Dorothy S. Severin (Rojas, 1987: 164 n. 54) consideran redundante la modificación en la *Tragicomedia*, pues Melibea reprende a Celestina por no expresar su demanda de manera clara. Para Peter E. Russell (Rojas 1991: 318 n. 96), «en tan pocas palabras» debe entenderse como ironía de la joven, dada la locuacidad de la alcahueta.

lliendo fuertemente los miembros todos/ a vna parte τ a otra/ herida de aquella dorada frecha que del sonido de tu nombre le toco [...]. (Auto VI, fol. D2v)

O también, por citar un caso más, el inicio del diálogo entre Calisto y la alcahueta —luego del segundo encuentro de esta con Melibea—, en el cual se condensa magistralmente la hondura y alcance de la comunicación *in praesentia* actualizada por el lector vocal. Pendiendo de los oídos su propia existencia, Calisto pregunta: «*que* nuevas traes? *que* te veo alegre τ no se en *que* esta mi vida!».<sup>46</sup> Celestina responde con la verdad, suya y de la obra toda: «en mi *lengua*» (Auto XI, fol. F3v).

### Conclusión

Con base en la «ecuación voz-escritura», los análisis realizados descodifican las marcas performativas en los argumentos de los autos, luego en la *sermocinatio*, los soliloquios y apartes, después en intercambios dialógicos asidos a coordenadas espacio-temporales, también en aspectos estructurales de la obra y, por último, en la auralidad de los personajes. Los resultados obtenidos indican que los argumentos se destinan a los lectores vocales para orientar su *performance* y esclarecer la diégesis. Los soliloquios reelaboran y profundizan los intercambios discursivos de los personajes. Por su lado, los apartes llegan a conformar diálogos paralelos que funcionan como comentario de los diálogos principales. Asimismo, el encuentro de la sensibilidad auditiva de Melibea con la destreza vocal de Celestina muestra relaciones oscilantes de poder desatendidas por la crítica. Entre otros casos analizados, la muerte de la alcahueta se revela como desenlace de su desajuste aural. De fondo, voz y escucha motivan las pasiones y las acciones de los personajes.

Lo anterior es una muestra del arte vocal-aural de los diálogos celestinescos, la originalidad del discurso performativo en que se halla cifrado y la relevancia que comporta su descodificación, de conformidad con la *performance* de la lectura vocalizada, técnica de difusión predominante en aquella época. De donde se sigue la generación de un sentido textual diferente del que se obtiene mediante la hermenéutica de la lectura silenciosa, propia de la psicodinámica escritural vigente.

46.— Los signos de admiración y de interrogación son una interpretación de los editores de la versión paleográfica, como ellos mismos advierten (*Tragicomedia* 1999: 55), con base en el hecho de que la edición valenciana utiliza un mismo signo, difícil de reproducir, para ambos casos. Puesto que se trata de un vacío de la escritura tipográfica, el lector vocal de turno debió elegir entre una y otra opción, entre una y otra pronunciación, lo cual comprometía el sentido de la frase. Dicho con otras palabras: la *performance* de la voz implicaba una hermenéutica efímera del texto destinada a *sus* oyentes.

### Obras citadas

- BALDWIN, Spurgeon W. Jr. (1967-1968), «“En tan pocas palabras” (*La Celestina*, Auto IV)», *Romance Notes*, 9, pp. 120-125.
- BATAILLON, Marcel (1961), «*La Célestine*» *selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (2003), «Modelos dispositivos del diálogo en el siglo XVI español», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 6, pp. 57-78.
- CANET VALLÉS, José Luis (2008), «Género y dramaturgia en la *Celestina*», en *Theatralia. La dramaturgia de “La Celestina”*, eds. José María Ruano de la Haza y Jesús G. Maestro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 27-42.
- Cantar de Mio Cid* (2014), ed. Alberto Montaner, México, Academia Mexicana de la Lengua.
- CASSAN MOUDOUD, Chantal (1987), «El uso de los apartes en *Celestina*», *Celestinesca*, 11, 1, pp. 13-20.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1617), *Los trabajos de Persiles, y Sigismunda, historia Setentrional*, ed. Juan de la Cuesta, Madrid.
- CHARTIER, Roger (2003), «El concepto de lector moderno», en *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*, eds. Víctor Infantes et al, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 142-149.
- COLEMAN, Joyce (1996), *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CORONADO SCHWINDT, Gisela (2020), «Los estudios sensoriales y la Edad Media: planteos historiográficos, desafíos y proyecciones», *Revista de historiografía*, 34, pp. 277-298.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1993), *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla.
- FRENK, Margit (1982), «“Lectores y oidores”. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, pp. 101-123.
- , (1984), «Ver, oír, leer», en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, eds. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, pp. 235-240.
- , (2005), *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- GIFFORD, D. J. (1981), «Magical Patter: The Place of Verbal Fascination in *La Celestina*», en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honor of. P.E. Russell*, eds. F. W. Hodcroft, D. G. Pattison, R. D. F.

- Pring-Mill y R. W. Truman, Oxford, The Society for the Study of Medieval Language and Literature, pp. 30-37.
- GILMAN, Stephen (1978), *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de «La Celestina»* [1972], trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Taurus.
- HITA, Arcipreste de (2001), *Libro de buen amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia.
- ILLADES AGUIAR, Gustavo (2022), *La «ecuación voz-escritura» en las letras hispánicas (del «Cantar de Mio Cid» al «Quijote» y el «Persiles»)*, Zaragoza, España, Libros Pórtico.
- Las Siete Partidas del Sabio Rey Don Alfonso el IX* [sic] (1843-1844), eds. Ignacio Sanponts y Barba, Ramón Martí de Eixala y José Ferrer y Subirana, Barcelona, Imprenta de Antonio Bergnes.
- Libro de Alexandre* (1987), ed. Francisco Marcos Marín, Madrid, Alianza Editorial.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA.
- LLORET, Albert (2007), «El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*», *Celestinesca*, 31, pp. 119-132.
- MAURIZI, Françoise (1997), «“Dize el modo que se ha de tener leyendo esta (tragi) comedia”: breve aproximación al paratexto de *La Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, 2, pp. 151-157.
- MORGAN, Erica (1979), «Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea», *Celestinesca*, 3, 2, pp. 7-18.
- ONG, Walter J. (1999), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* [1982], trad. Angélica Scherp, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Poema de Mio Cid* (1984), ed. Ian Michael, Madrid, Castalia.
- RALLO GRUSS, Asunción (1992), «La confluencia de los géneros: reflexiones sobre la autonomía del diálogo renacentista», *Ínsula*, 542, pp. 14-15.
- READ, M. K. (1978), «Fernando de Rojas's Vision of the Birth and Death of Language», *Modern Language Notes*, 93, 1-3, pp. 163-175.
- ROJAS, Fernando de (¿1499?), *Comedia de Calisto y Melibea*, ed. Fadrique Alemán de Basilea, Burgos.
- , (1987), *La Celestina*, ed. Doroty S. Severin, Madrid, Cátedra.
- , (1991), *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia.
- SCARBOROUGH, Connie L. (2012), «Speaking of *Celestina*: Soliloquy and Monologue in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, 36, pp. 209-236.
- SNOW, Joseph T. (2002), «Quinientos años de animadversión entre Celestina y Pleberio: postulados y perspectivas», en *Visiones y crónicas medievales. Actas de la VII Jornadas Medievales*, eds. Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company, México, Universidad



- Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana/El Colegio de México, pp. 13-29.
- SUÁREZ COALLA, Francisca (1989-1990), «La función de los *apartes* en el discurso dialógico de *La Celestina*», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 39-40, pp. 469-484.
- TALAVERA, Fray Hernando de (1911), «Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia», en *Escritores místicos españoles*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles 16, Madrid, Bailly-Bailliére, pp. 47-56.
- Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1999), [Valencia, Juan Joffre, 1514], ed. paleográfica Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim/Ministerio de Educación y Cultura/Biblioteca Nacional.
- URBINA FONTURBEL, Raúl (2016), «Nuclearidad pragmática y poliacroasis discursiva en los *apartes* de *La Celestina*», *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 10, pp. 180-216.
- VIAN HERRERO, Ana (1992), «El diálogo como género literario argumentativo: imitación poética e imitación dialógica», *Ínsula*, 542, pp. 7-10.
- ZIMMERMAN, Marie-Claire (1995), «Le dire dans *La Célestine*: pouvoir, plaisir et solitude», en *La Célestine. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea. Actes du Colloque International du 29-30 Janvier 1993*, ed. Françoise Maurizi, Travaux et Documents 2, Caen, Université-Maison de la Recherche en Sciences Humaines, pp. 145-166.
- ZUMTHOR, Paul (1989), *La letra y la voz. De la «literatura» medieval* [1987], trad. Julián Presa, Madrid, Cátedra.



# ¿Mozo envidioso? ¿Sirviente fiel?: hacia una nueva caracterización de Pármeno en *La Celestina*

Adán Ramírez Figueroa  
Harvard University

## RESUMEN

---

Pármeno ha sido estudiado por algunos académicos como la representación de un sirviente fiel que es eventualmente corrompido por Celestina. Esta idea está basada en la caracterización de Pármeno como un joven inexperto e ineducado, que aspira a ideales y valores que no le son propios y que, por tanto, está destinado a sucumbir frente a la alcahueta. Sin embargo, esas lecturas tienden a tomar las palabras de Celestina y otros personajes como definitivas, ignorando la información que el mismo Pármeno revela sobre su vida. Este artículo, en lugar de acercarse al personaje por lo que otros personajes dicen, toma la información que el mozo proporciona y estudia sus acciones en la obra para proponer una nueva lectura que nos dé una imagen más precisa y completa del personaje, la cual se aleja significativamente de lo que la crítica ha dicho hasta ahora.

**PALABRAS CLAVE:** Pármeno, edad, Celestina, Areúsa, corrupción, servidumbre.

## Envious waiter? Faithful servant?: Towards a new characterization of Pármeno in *La Celestina*

## ABSTRACT

---

Parmeno has been studied by many scholars as the representation of a faithful servant who is eventually corrupted by Celestina. This image of the Parmeno is based on a specific characterization of the servant as young, inexperienced, and uneducated, who aspires to ideals and values that are not proper to his condition, and consequently destined to be corrupted by the old bawd. Yet, these readings tend to take the words of Celestina and other characters as definitive, ignoring the information that Parmeno himself gives about his life. In this article, instead of approaching the character from what other characters say about him, we take the information given by Parmeno himself and his actions through the text to propose a new reading of the servant that can give us a more complete and accurate image of the character. Image that departs significantly from what the scholarship has shown until now.

**KEYWORDS:** Parmeno, Age, Celestina, Areusa, corruption, servant.

Aurelio González Pérez  
*in memoriam*

Uno de los aspectos que más se ha discutido sobre los personajes de *La Celestina* es la evolución de Pármeno a lo largo de la obra. Es generalmente aceptado que este personaje sufre una degradación moral que lo lleva de ser un sirviente leal de Calisto a convertirse en un ser ambicioso y sin ningún recelo de la moral, situación que provoca su caída y muerte cuando la confederación con Sempronio y Celestina se fractura. En la crítica se suele presentar a Pármeno como un adolescente (Severin 1970, 23; Russell, 95; Barón Palma, 390) inmaduro y vulnerable (Lida, 602; Severin 1970, 23; Russell, 95; Gilman, 103; Beltrán, 65), codicioso y de vil linaje (Lacarra, 60), guiado por su precoz e irrefrenable deseo sexual (Lida, 604; Gerli 1995, 21; Gilman, 112; Tozer, 161), cobarde e hipócrita (Beltrán, 64; Bataillon, 161), fallido disputador escolástico (Bataillon, 161; Severin 1970, 23) y fallido intento de fiel sirviente (Beltrán, 12; Tozer, 153; Berndt, 109), por decir sólo un poco de la caracterización que de él se hace. Lo cual nos obliga a preguntarnos por qué Celestina tiene tanto interés en atraer al joven mozo hacia su causa y por qué lo considera importante para obtener el mayor beneficio de Calisto ¿Por qué habría Celestina de invertir tanto en atraer a semejante personaje a su confederación?

En la crítica, poco énfasis se pone en explicar cuál es la transformación de Pármeno. Se suele asumir simplemente que ocurre y de ahí se proponen análisis que versan sobre algún aspecto particular de dicho proceso, como es el caso de Vilchis, quien en «Pármeno envenenado...» (2017) dedica su estudio a demostrar cómo las palabras de Celestina conducen al mozo a una corrupción moral que se ve afianzada la noche de su encuentro sexual con Areúsa. Este tipo de lecturas dan por sentada la transformación radical de Pármeno y hallan sus explicaciones en lo que otros personajes —principalmente Celestina— dicen de él, asumiendo que, efectivamente, Pármeno ha pasado de siervo fiel a traicionero. Contrario a esta tendencia, este estudio analiza el grado de transformación que sufre Pármeno a partir de una lectura detenida del personaje, y construye su identidad desde la información provista por el mozo y sus acciones.

Es importante señalar que las palabras de Celestina al crear la imagen de Pármeno en distintos momentos de la obra tienen tal peso que pocos estudiosos han sentido la necesidad de investigar más allá de ellas. Abandonando esta actitud, este trabajo propone analizar el personaje de Pármeno tomando como centro a él mismo, pues parece paradójico querer construir una interpretación en la que lo que el personaje dice y manifiesta sobre sí mismo pase a segundo término o sea ignorado. Este estudio busca demostrar que la transformación de Pármeno no es tan radical ni tan misteriosa como muchos argumentan y que en realidad esta idea ha nacido de sostener lecturas que ponen poco énfasis en el personaje en sí mismo.

Desde el monumental estudio de María Rosa Lida de Malkiel, *Originalidad artística de la Celestina* (1962), la imagen de Pármeno se ha mantenido bastante constante y muy apegada a lo que se señalaba arriba; sin embargo, es importante recordar que sus interpretaciones corresponden a una lectura muy particular del texto y que dicha lectura condicionó cómo la académica percibía al mozo. En este contexto, vale la pena poner bajo escrutinio las lecturas que nos muestran éste y otros estudios académicos y enfocarnos en lo que nos muestra la obra directamente, para así encontrar el sentido que nos permita entender un poco mejor cómo opera la obra y sus personajes, en particular, Pármeno.

Es importante señalar que para muchos estudiosos Pármeno es el mejor ejemplo de cómo los personajes de *La Celestina* se adaptan y transforman en sus interacciones durante la obra; dice Heusch: «si bien las desviaciones parecen acompañar la configuración de todos los personajes de *Celestina*, no cabe la menor duda de que, para uno de ellos, se trata de una característica fundamental. Éste es Pármeno, cuya trayectoria, desde el primer auto hasta el decimotercero, en el que se anuncia su muerte, conoce el cambio más radical» (29). Efectivamente, si leemos los diálogos al inicio de la obra y aquellos que aparecen hacia el final de su participación, parece que los valores que expresaba y enarbolaba han ido desapareciendo para dar paso a una versión mucho más cínica de sí mismo. Se acusa de este cambio a las características que ya he mencionado antes y se asume, entonces, que, o todo era una pantomima del mozo, o estaba condenado al fracaso por su inexperiencia en el mundo; sin embargo, poco se dice sobre aquellas contradicciones que pueden indicarnos una interpretación diferente. Así pues, conviene analizar con detenimiento algunas de sus características fundamentales para explicar el porqué de sus acciones y en qué radica —si es que la hay— su transformación.

Se puede comenzar por uno de los elementos que más ha ocupado a los estudiosos: el deseo sexual de Pármeno y su insuperable atracción hacia Areúsa. Es casi un acuerdo entre académicos de la materia la idea de que la degradación moral de Pármeno ocurre porque Celestina pone frente a él la posibilidad de gozar sexualmente de Areúsa. Dice Russell, por ejemplo: «al tratarse de un adolescente, el criado no podrá resistirse más si se le ofrece una primera experiencia sexual con una chica mona» (91). Y Tozer: «la mención del nombre de Areúsa le hace descender en una espiral a la obsesión sexual con alguien que ni siquiera ha conocido. Está claro que su curiosidad sobre las mujeres se deriva de la ausencia de cualquier contacto positivo con el sexo opuesto» (161). Así pues, no son pocos los que han puesto un exagerado énfasis en el «desenfrenado» deseo sexual del mozo. Esta convicción la vemos ya en las palabras de Lida, quien decía que Pármeno «más que enamorado de tal o cual mujer, envuelve a todas en su codicia precoz» (604). En la manipulación de su deseo sexual, muchos críticos ven el medio a través del cual Celestina lo atrae hacia su

causa; dicha convicción parte de una lectura hipersexualizada de ciertos pasajes, como el del *auto* primero en el que Pármeno confiesa sentir atracción por la prima de Elicia, pero, principalmente, de la escena en el *auto* tercero en que Celestina habla con Sempronio:

SEMPRONIO: ¿Cómo has pensado hacerlo, que es un traydor?

CELESTINA: A esse tal dos alevosos. Haréle aver a Areúsa; será de los nuestros [...] (144)<sup>1</sup>

En el diálogo vemos que la vieja considera ésta como la mejor manera para hacer que el joven claudique en la defensa de Calisto, por lo tanto, los críticos —creyendo sobre todo en las palabras de la alcahueta— han determinado que en ello radican las causas de su conversión. Son abundantes los comentarios como el de Ana Montero Moreno, quien afirma que «a Pármeno no le han convencido las apelaciones de la vieja alcahueta, a la amistad, el amor filial, la obediencia a los padres o el dinero, pero sí la promesa del encuentro sexual» (235), o bien Carlos Heusch, quien asegura que «la tentación de la carne es la única arma eficaz de Celestina para con Pármeno; la vieja alcahueta ha sabido muy pronto medir la amplitud de los deseos lúbricos en ese adolescente, que permanece aún en ‘estado de inocencia’» (35). Sin embargo, la escena del primer *auto*, en la que Celestina le ha ofrecido a Pármeno la bella Areúsa, no termina con el ofrecimiento ni hay una completa aceptación por parte de Pármeno; hay más en esta escena, lo cual hace que atribuir el triunfo de Celestina a esta causa pueda no ser tan acertado.

Debemos preguntarnos, entonces, qué tanto juega el deseo sexual en el comportamiento de Pármeno durante la obra. Sabemos que, cuando Celestina habla con él en el primer *auto*, el mozo confiesa cierta intranquilidad sexual, por esta razón la vieja considera que Areúsa será el arma con la cual lo atraerá hacia su causa. El diálogo del tercer *auto*, anteriormente citado, confirma que en la mente de la alcahueta ésta es la clave para doblegar la voluntad de Pármeno. Sin embargo, a pesar de ser un argumento bastante aceptado, falta explicar ¿por qué, si Areúsa es el deseo máximo e irresistible de Pármeno, en primera instancia rechaza el ofrecimiento de Celestina? En el primer *auto* leemos:

CELESTINA: ¿Pero bien te parece?

PÁRMEÑO: No cosa mejor.

CELESTINA: Pues tu buena dicha quiere, aquí está quien te la dará.

PÁRMEÑO: Mi fe, madre, no creo a nadie.

1.— Todas las citas textuales son tomadas de Rojas, Fernando de. *La Celestina*, editado por Dorothy S. Severin. Madrid, Cátedra, 2020. Excepto cuando así sea indicado. Los resaltados son míos.

CELESTINA: Estremo es creer a todos y yerro no creer a ninguno.

PÁRMENO: Digo que te creo pero no me atrevo; déxame.

CELESTINA: O mezquino, de enfermo coraçon es no poder sufrir el bien. Da Dios havas a quien no tiene quixadas. (125)

En este pasaje, como vemos, Pármeno ya tiene el ofrecimiento de la joven; sabe que podrá obtenerla si decide participar en los planes de Celestina y, aún más, en su primera descripción de Celestina, el mozo ha traído a colación las capacidades de la alcahueta en estos asuntos. Sin embargo, rechaza precisamente lo que muchos críticos han considerado su máxima tentación. La frustración de Celestina al escuchar la respuesta del joven nos dice que, en el transcurso del diálogo, ella llegó a pensar que Pármeno no podría rechazar la oferta que le hacía, por eso su airada respuesta cuando el joven da un paso atrás. No han faltado quienes han querido presentar dicha escena poniendo el énfasis en el ofrecimiento de Areúsa, porque concluyen que, si más adelante el mozo acepta colaborar con la vieja, es porque «viendo que su actitud le está restando posibilidades de acceder a Areúsa, decide finalmente enmendarse ante la alcahueta y acceder a la “paz con Sempronio”» (Bernaschina 17), pero esta interpretación olvida que, de hecho, hay otros aspectos en el diálogo inmediatamente posterior que podrían explicar también por qué decide no continuar con la disputa verbal, incluyendo el que esa «paz con Sempronio» bien encaja en su declarado deseo por una «mansa pobreza» o, como lo señala Rodríguez Velasco: «Pármeno se revela [sic] ante la oferta de Celestina, precisamente porque se considera una persona discreta que no desea que sea cegado su ojo racional» (140).

Si Areúsa es aquella figura irresistible para Pármeno que los críticos han insistido largamente en crear, no hay una explicación de por qué habría de rechazarla en ese momento. Él ha confesado su interés sin ninguna presión, no es un amor secreto —como leemos en el *auto* VII— y Celestina no precisa de su elocuencia para obtener esa información y, más importante aún, la promesa de estar con ella ya fue puesta delante; aun así, la resistencia del joven continúa por un buen tanto de la obra. En dichas circunstancias, Pármeno prefiere mantenerse leal a su amo, por lo tanto, el énfasis que algunos académicos han querido darle al deseo sexual es bastante problemático. Pármeno siente atracción por Areúsa, es cierto, pero no es ella la única razón por la cual decide unirse a la causa de Celestina.

Es bastante significativo que, a pesar de la mucha insistencia en que Areúsa juega un rol fundamental en la transformación de Pármeno, la crítica parece no dar importancia a esta información contradictoria que aparece ya en el primer *auto*. Sin embargo, parece importante abordar este tema, pues no se puede construir un retrato completo de este perso-

naje basándonos en supuestos que no sobreviven un análisis detenido. El hecho de que sea una idea bastante bien aceptada que Pármeno sucumbe por la tentación de Areúsa nos hace cuestionarnos qué tanto el gusto por leer la *Celestina* en clave sexual ha hecho que se ponga poca atención a otros detalles de Pármeno que pueden ayudar a entender mejor cómo funciona este personaje, condicionando de esta manera cómo lo leemos, especialmente si consideramos que la relación que establecen Pármeno y Areúsa tiene características que van más allá del deseo carnal.

Al mismo tiempo, parece que la reducción de este personaje a la dimensión sexual le quita mucha de su profundidad, cuando precisamente una de las razones por las que *Celestina* tiene tanta dificultad para atraerlo hacia su causa es porque Pármeno es más complejo que sólo un adolescente con irrefrenable deseo sexual. No se puede negar que Pármeno tenga deseo carnal, lo que parece problemático es querer asumir que su transformación y adherencia al proyecto de *Celestina* se dé solamente por la promesa de gozar de Areúsa. Podríamos pensar que, para el primer autor de la *Celestina*, era suficiente con hacer de Pármeno un arquetipo del sirviente desleal y presentarlo en el estilo de las comedias latinas, donde esta caracterización tenía sentido, pero también parece que Rojas vio en él un potencial dramático irremplazable y, aprovechándose del tenue retrato, decidió complejizarlo, hacerlo renegar de la actitud que acordó después de este primer diálogo con *Celestina*, y extender el conflicto entre la lealtad a y el abandono de Calisto.

El texto mismo nos dice que el cambio es mucho más complicado. Pármeno mantiene una actitud de rechazo hacia *Celestina* y Sempronio por mucho tiempo en la obra, incluso cuando *Celestina* está segura de tenerlo bajo su control y, finalmente, es él quien proclama las palabras que le han de traer muerte a la vieja alcahueta. Ahora bien, aceptando que Pármeno tiene más complejidad que sólo su dimensión sexual, habrá que explicar la naturaleza del encuentro sexual con Areúsa, mas esto conviene dejarlo para más adelante, pues para entenderlo primero debemos clarificar otros elementos del personaje que están en juego en ese momento. También habrá que crear antes un retrato más completo del mozo, tarea que abordaremos a partir de ahora.

Siguiendo con el análisis, podemos decir que, si la lectura de Areúsa como la irresistible tentación es bastante limitante, lo es aún más la lectura de Pármeno como un inexperto e inocente mozo que, confrontado con *Celestina*, tiene todas las de perder en la disputa retórica. Pármeno, si bien es joven, parece estar bastante bien preparado para defenderse de *Celestina*, pues, si hay alguien en todo el texto que pueda sostener un debate con la alcahueta, ese es el mancebo. En el primer *auto* tenemos la primera disputa entre ambos personajes y no queda bien claro quién ha hecho prevalecer su visión. Parece que *Celestina* ha convencido al mozo de unirse a su confederación, pero también parece que Pármeno ha deja-



do de discutir sin realmente conceder, ya que su resistencia continúa por varios *autos* más, hasta el punto de hacer peligrar los réditos de Celestina. Pármeno concede, pero no se rinde a las manos de Celestina; él deja de discutir porque nada provechoso saca de ello.

Es bastante común en la crítica encontrar comentarios como el de Gerli, quien afirma que «in her first interview with Parmeno, Celestina marshalls the full force of the logic of the Schools, the pieties of epigrams, and the rhetoric of the classroom to conquer the young servant's overt resistance to join her and Sempronio in exploiting Calisto» (1995, 21). Sin embargo, como he argumentado, no podemos afirmar que la conquista ocurra. Celestina sí hace un despliegue de sus fuerzas retóricas, pero no parece convencer al joven del todo. En los continuos cambios de tema vemos que Celestina a cada paso se encuentra con la barrera que erige el mancebo. Esa primera charla entre los personajes muestra que Pármeno conoce bien sus fuentes, sostiene de manera correcta sus argumentos y sabe traer a colación las autoridades y sentencias pertinentes, tal como lo haría en una disputa escolástica, por lo cual no es muy inferior a Celestina.

Precisamente por esa capacidad que tiene para filosofar, Pármeno asombra y abruma a Celestina. En ciertos pasajes la vieja está perpleja por la forma en que el joven se expresa, lo cual la exaspera y hace exclamar:

CELESTINA: ¡O malvado, como que no se te entiende!  
¿Tú no sientes su enfermedad? ¿qué has dicho hasta ago-  
ra, de qué te quejas? Pues por burla o di por verdad lo  
falso, y cree lo que quisieres [...] (120)

No hay duda de que Celestina es hábil con las palabras, pero afirmar, junto con Gilman, que «las palabras de Celestina han dejado al descubierto la adolescente pedantería, timidez, sensualidad y falta de estabilidad afectiva de Pármeno» (112) parece ignorar el hecho de que, en varios momentos de ese primer diálogo, Celestina se ve forzada a dar marcha atrás y a conceder terreno frente a los argumentos del joven. Tampoco se ha puesto suficiente atención al hecho de que Pármeno usa correctamente los silogismos y las fuentes en esta disputa. Es cierto que es joven, pero ello no significa que este usando de manera incorrecta la retórica, y quizás por ello Celestina se vuelve más cuidadosa en la manera en que le habla.

Ahora bien, Lida de Malkiel (1962) ya nos advertía sobre la posibilidad de que el despliegue retórico de los personajes sea sólo un recurso artificioso de Rojas (o el autor primitivo), que sólo buscaba gustar a los lectores, pues, como declara, «en estrictos términos realistas sería admisible la erudición de Calisto, la de Sempronio, quien asume con frecuencia el papel de ayo, y hasta la de Pleberio y Melibea, a cuya instrucción alude explícitamente Rojas, pero no la del hijo de Claudina, ni la del mocito Tristán, ni menos que ninguna la de Celestina» (332-333). Podríamos entretener dicha idea y argumentar que las armas retóricas que demues-

tran estos personajes aparecen sólo para el divertimento de los lectores. En este sentido Rojas sería un agudo escritor que anticiparía los gustos de su audiencia y se asegura de colocar su satisfacción en el texto, pero —sin negar la genialidad de Rojas—, si la erudición del mozo es sólo ornato, no hay explicación al hecho de que Celestina se abrume con sus palabras («¡O malvado, cómo que no se te entiende!»). En dicha escena Celestina está escuchando las palabras de Pármeno y se confunde con ellas, cada palabra es oída y recibe su respuesta, aunque a veces sólo sea una interpelación.

Esa habilidad inusual para argumentar es algo en lo que nos conviene detenernos un momento, pues configura mucho del personaje que es Pármeno. Su habilidad retórica es de tipo académico, se basa en filosofías que se estudiaban en los círculos universitarios, contiene ideas que se conocían en los ambientes letrados y está aderezada con sus habilidades naturales. No es inexplicable que tenga dicho conocimiento, pues se sabe por su propia boca que pasó nueve años con los frailes de Guadalupe, lo cual pudo contribuir a su preparación escolar. Estando en un ambiente eclesiástico, aunque no haya sido formalmente educado, pudo obtener el conocimiento de los autores que referencia y pudo aprender los procedimientos de una disputa escolástica, pues parece tener una disposición natural hacia las ideas y el conocimiento que se movían en dichos círculos.

Podemos decir que tiene una preparación escolar, aunque informal, que además se ve reforzada por una de sus características fundamentales: su buena memoria, lo cual pudo contribuir a que retuviera los conocimientos que circulaban en su entorno inmediato, aun cuando no estuvieran dirigidos hacia él. Prueba de esta inusual memoria es lo que leemos en el *auto* VII:

PÁRMENO: Dime, señora, cuando la justicia te mandó prender estando yo en tu casa, ¿teníades mucho conocimiento?

CELESTINA: ¿Si teniémos, me dizes? ¡Como por burla! Juntas lo hezimos, juntas nos sintieron, juntas nos prendieron y acusaron; juntas nos dieron la pena essa vez, que creo que fue la primera. Pero muy pequeño eras tú, yo me spanto cómo te acuerdas, que es la cosa que más olvidada está en la cibdad. (199-200)

La inusual memoria de Pármeno, junto con el ambiente en el que pasó tan largo tiempo parecen ser la causa de que sea tan hábil al discutir y plantar cara a Celestina. Ella no puede manipularlo tan fácilmente porque, a diferencia de los otros personajes que intervienen en la primera mitad de la obra, él sí tiene memoria, lo cual lo ayuda a tener una personalidad más afianzada, pues, como nos recuerda Joseph Snow: «the Parmeno we have at the end of Act XII was contained withtin the Parmeno

of Act I» (1989, 190). Además, su conocimiento de la filosofía lo hace capaz de detectar los engaños y falacias que la vieja pone frente a él.

En relación a esto y combinando la astucia retórica con la sensualidad que se ha mencionado antes, hay quienes han querido ver la broma sexual sobre la «cola de alacrán» del primer *auto* como evidencia de la precocidad e inexperiencia de Pármeno, quien, supuestamente, ahí entrega las claves para su seducción. Para Gerli, la risa del primer *auto* «rather than the gratification of subconscious wishes Parmeno's slips into hilarity serves as a window to his private thoughts and informs Celestina, Sempronio, and the readers, of his readiness to join them in plundering Calisto» (1988, 25). Sin embargo, algo que debemos tomar en cuenta —y que resulta difícil casar con la idea de que el joven es inocente o inexperto— es el hecho de que ante los comentarios insinuantes de la alcahueta, en lugar de responder con vergüenza o evitando el tema, continúa con el tono propuesto por ella y lo adereza con la broma referida:

CELESTINA: [...] que la boz 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.

PÁRMENO: ¡Hy, hy, hy!

CELESTINA: ¡Ríeste, landrezilla, hijo? (119)

Es la respuesta nada inocente de Pármeno, la que da a Celestina la oportunidad de meter la broma, y la risa del joven es un indicio de que es bastante consciente del significado que tienen sus palabras. El joven parece no tener problema en utilizar las palabras para su divertimento cuando ve la oportunidad, por tanto, parece incorrecto asumir que ha sido un «desliz» del joven cuando hace la broma, más bien parece que prefiere reservar sus habilidades para cuando le traen alguna suerte de placer, rompiendo así con la imagen del angélico e inocente Pármeno.

Ha habido algunos críticos, como Heusch, que han seguido la idea de Pármeno como un ser angélico que se corrompe en el transcurso de la obra, pero ya vamos viendo que también cabe la malicia y la sensualidad en el personaje del primer *auto*. Tampoco ha faltado en la crítica quien, basándose en la discrepancia entre lo que el criado enuncia en el primer *auto* y su desastrado fin, llega a la conclusión de que el mozo enarbolaba valores superiores más por ingenuidad que por inclinación natural. Anclados profundamente en su caracterización como casi niño, es frecuente encontrarnos con comentarios que lo acusan de ingenuo por imitar valores que no le corresponden. En la discrepancia entre su juventud y lo que pretende ser, muchos encuentran la razón de su infortunado progreso. Por ejemplo, Bernaschina dice que «Pármeno sufre porque intenta ser sabio siendo joven y feliz en la pobreza y evidentemente, mirando a

quienes lo rodean, no tiene a nadie con quien compartir sus deseos e ilusiones» (15). De nuevo encontramos en esta opinión de la crítica eco de las palabras de Celestina, quien en el *auto* primero dice:

CELESTINA: ¡O hijo! Bien dicen que la prudencia no puede ser sino en los viejos; y tú mucho moço eres. (124)

[...]

CELESTINA: La discreción, que no tienes, lo determina, y de la discreción, mayor es la prudencia. Y la prudencia no puede ser sin esperimientto, y la experiencia no puede ser más que en los viejos. Y los ancianos somos llamados padres, y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y especial yo a ti. (127)

Es obvio, entonces, que la crítica ha seguido —consciente o inconscientemente— las ideas que Celestina tiene del mancebo. No sólo lo tienen por niño, sino por iluso al tratar de esgrimir filosofías que no son propias para su edad. Niegan que tenga la experiencia necesaria para utilizar los conocimientos que están presentes en sus palabras o que tenga la estatura moral para realmente sustentar dichos valores, como si se estuviera limitando a repetir un diálogo aprendido, y ven en sus aspiraciones una discrepancia entre lo que es y lo que puede llegar a ser.

Frente a esto se puede argumentar que Pármeno parece tener un registro impecable a ojos de otros personajes. Como Vilchis señala: «No he encontrado ningún comentario de Celestina sobre los comportamientos de cobardía, envidia, o mentira de Pármeno en el pasado; vaya, no parece ser parte de sus antecedentes o fama en conocimiento de la vieja» (12). Ninguno de ellos aparecerá en ningún momento. No se le puede acusar de cobarde, ya que, como Maravall nos recuerda, su relación con Calisto es únicamente monetaria: «los criados, desde el primer momento, están dispuestos a no arriesgar nada y su deliberada abstención del peligro no es manifestación de una psicología de cobardes, sino resultado de una situación social. Quien moralmente ha reducido su relación con el amo a cobrar un salario, no se siente obligado a más» (1979, 514). Ahora bien, la envidia no es un sentimiento que se pueda deducir simplemente de la obra, sino que es algo que le atribuye Sempronio más tarde.

Pármeno tampoco llega a mentir directamente o a traicionar. Si bien se declara listo a hacerlo cuando están saqueando la despensa de Calisto, no hay necesidad de ello porque el amo ni siquiera recuerda lo que a su hacienda concierne. Y en lo que podría ser su mayor prueba, el juramento a Celestina, tampoco miente, pues, en el *auto* siete, cuando la alcahueta está convencida de que lo ha atraído hacia su confederación, lo que ella realmente le demanda es:

CELESTINA: [...] pues esto por mi intercessión se haze, que él me promete de aquí adelante ser muy amigo de Sempronio y venir en todo lo que quisiere contra su amo en un negocio que traemos entre manos. ¿Es verdad, Pármeno? ¿Prometeslo assí como digo? (209)

Nótese que Celestina ha cometido el error de sólo poner a Sempronio en el juramento, excluyéndose a sí misma por un descuido que más tarde le costará la vida, pero lo más interesante que se deriva de este pasaje —en relación con lo que nos ocupa aquí— es que Pármeno no miente al hacer este juramento, mantiene su palabra, aunque de una manera no tanto retorcida. No es que Pármeno sea un dechado de virtudes o que no cometa fallas morales, lo que ocurre es que se mueve en una zona gris que le permite enarbolar esos ideales, declararlos sin mentir y sin poder ser desmentido por otros. El mozo parece ser bastante astuto en el pragmatismo moral, actuando en los límites difusos donde sus acciones no pueden ser condenadas, pero muy difícilmente serían alabadas. En toda esta discusión no podemos olvidar cuánto pesa la cuestión del linaje con relación a los valores que persigue.

El linaje de Pármeno ha suscitado cierta controversia. Es importante el hecho de que ambos padres aparezcan mencionados en la obra y ambos parezcan haber sido muy cercanos a Celestina. Se sabe, por ejemplo, que Alberto, padre del mancebo, fue compadre de Celestina por el diálogo del primer *auto* y porque más tarde ella dice que fue él quien decidió que ella se haría cargo de la herencia de Pármeno —aunque esto probablemente sea otra mentira, como nos recuerda el autor de *Celestina Comentada* (279), dado que la función de tutor o albacea sólo podía ser desempeñada por hombres—. Más importante, quizás, es la relación de Celestina y Claudina, madre del sirviente, quien aparece en diferentes retratos que la vieja alcahueta hace durante la obra. Así pues, nos hallamos frente al único personaje de la clase servil de quien sabemos algo sobre sus ancestros.

Es significativo que conozcamos algo sobre los padres de Pármeno, ya que a lo largo de la obra aparece constantemente la pregunta sobre si el linaje determina el destino y valor del hombre. Tenemos, por ejemplo, a Sempronio declarando al inicio del segundo *auto* que:

Sempronio: [...] Y dizen algunos que la nobleza es una alabança que proviene de los merescimientos y antigüedad de los padres. Yo digo que la agena luz nunca te hará claro si la propia no tienes. Y por tanto, no te estimes en la claridad de tu padre, que tan magnifico fue, sino en la tuya [...] (131-132)

En el comentario de Sempronio —que aparece replicado por otros personajes más tarde, sobre todo Areúsa—, vemos aquella disputa entre el

valor de la sangre y cuánto influye en el destino del individuo, por lo cual, que se nos den indicios de quiénes fueron los padres de Pármeno bien puede ser entendido como una manera en que la obra misma nos obliga a reflexionar sobre este debate. Entonces, tenemos que preguntarnos si Pármeno cae porque su linaje estaba corrupto o porque sus acciones lo han llevado a su desastrado fin.

Respecto al linaje de Pármeno, he argumentado en otra parte (*vid* Ramírez Figueroa) cómo ese conocimiento es explotado por Celestina para atraerlo hacia su causa; sin embargo, el presente análisis me obliga a corregirme sobre aquella interpretación. En el pasado —y también guiado por las palabras de Celestina— concluía que el momento más importante del texto para entender la transformación de Pármeno ocurría en el séptimo *auto*, cuando Celestina hace una descripción caricaturesca de Claudina, lo que deja a Pármeno descolocado y hace de Celestina un reemplazo aceptable de la madre perdida, dado que él busca una figura materna y ella un amigo de correrías. Según esta interpretación, ambos verían el nexo a través de Claudina como el facilitador de su relación, por eso leemos en esa escena las palabras de la vieja:

CELESTINA: [...] Pues seýme tú como ella, amigo verdadero, y trabaja por ser bueno, pues tienes a quien te parezcas. (202)

Poco puedo rescatar de aquel análisis, pues estas conclusiones partían de una lectura tradicional del personaje. Nuevas lecturas de la obra han cambiado mi interpretación. Quizás el elemento más importante para entender este cambio de opinión viene de poner mayor atención a una línea intercalada en los retratos de Claudina del séptimo *auto*. Precisamente, cuando Celestina está haciendo la descripción grotesca y casi ridícula de su antigua compañera de correrías, Pármeno exclama:

PÁRMENO: No la medre Dios más a esta vieja que ella me da **plazer con estos loores de sus palabras**. (199)

Este pequeño comentario, intercalado en el medio de la perorata de Celestina, da el indicio de que Pármeno no se ve afectado por el retrato grotesco de Claudina; por el contrario, encuentra placer en que su madre sea descrita de dicha manera y se regocija en saber más de aquella faceta que se manifestó cuando él era un niño. Sigo creyendo que Celestina hace el malicioso retrato de Claudina con la intención de vencer la resistencia de Pármeno, pues poco después dice:

CELESTINA: Lastimástemme, don loquillo. A las verdades nos andamos. Pues espera, que yo te tocaré donde te duela. (200)

Y continúa hablando sobre Claudina, confirmando que en su mente los comentarios que hace están «tocando donde le duele» al joven. Además de que ella está convencida de que el poder de su palabra lo está atrayendo hacia su órbita, mas, como vemos aquí —y como veremos más adelante—, las certezas de la alcahueta con relación a Pármeno tienden a estar desviadas.

Mi nuevo análisis me hace sospechar que, si bien Celestina está convencida de que ahora Pármeno se ha unido a su confederación, para Pármeno este diálogo con Celestina aparece como un momento en el que sabe que puede sacar adelante la propuesta de gozar de Areúsa, no en el sentido de una obsesión, pero sí como un beneficio que espera de este desarrollo de eventos. Recordemos que Celestina sigue anclada en las memorias de Claudina y sus pasadas aventuras cuando es interrumpida por Pármeno, quien abruptamente decide traer a cuento sus ambiciones:

CELESTINA: [...] Debemos de creer que le dará Dios buen pago allá, si es verdad lo que nuestro cura nos dijo, y con esto me consuelo. Que lo que tu padre te dejó a buen seguro lo tienes.

PÁRMENO: **Agora dejemos los muertos y las herencias. Hablemos en los presentes negocios** [que si poco me dejaron, poco hallaré], que nos va más que traer los pasados a la memoria. Bien se te acordará, no ha mucho que me prometiste que me harías haber a Areúsa, cuando en mi casa te dije como moría por sus amores. (202)

En esta escena no es Celestina la que ha urdido el plan de poner a Pármeno con Areúsa esa noche, ha sido la demanda del joven la que pone en movimiento dicho evento. No podemos decir que el plan de la alcahueta esté llevándose a cabo, sino que la señal de Pármeno le da la idea de que si desea afianzar cierto control sobre su voluntad —como ella ha supuesto después de este momento de camaradería— será a través de la bella Areúsa.

Continuando, conviene revisitar cómo es que se llega al encuentro entre Pármeno y Areúsa a la luz de este nuevo análisis. Recordemos que este encuentro entre Pármeno y Areúsa se produce poco tiempo después del diálogo en el que Celestina cree haber hecho mella en la imagen que Pármeno tenía sobre Claudina. En ese momento, Celestina insiste sobre la supuesta herencia que Alberto ha dejado para Pármeno. Para Celestina, como podemos apreciar en su insistencia, la idea es efectiva para someter a Pármeno; sin embargo, debemos notar que a él dicha herencia no le resulta tan creíble ni tan importante. En ese mismo pasaje el mancebo dice (y válgame citar el mismo pasaje de antes):

PÁRMENO: Agora dexemos los muertos y las herençias [que si poco me dejaron, poco hallaré]. Hablemos en los presentes negocios que nos va más que en traer los passados a la memoria [...] (202)

En sus palabras se puede apreciar que duda de que dicha herencia exista, o acaso de que sea algo de valor (Gil-Oslé, 181). No es tan ingenuo para realmente dejarse seducir por dicha idea, pero sabe que puede utilizar el intento de engaño que Celestina ha puesto frente a él para obtener un beneficio en el presente. Es precisamente en este momento cuando Pármeno, no Celestina, trae de nuevo el tema de Areúsa.

Parece que Pármeno es bastante consciente de cómo Celestina está tratando de atraerlo a su causa y decide tomar ventaja de ello. Cuando le recuerda a la alcahueta la promesa que le hizo sobre yacer con la prima de Elicia, le está señalando él mismo el camino más conveniente para seguir con sus negociaciones. Poco después, y ya en casa de Areúsa, Pármeno vuelve a hacer referencia a la herencia:

PÁRMENO: Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto, que me ha muerto de amores su vista. Ofrécele quanto mi padre te dexó para mí. Dile que le daré quanto tengo. ¡Ea, díselo, que me parece que no me quiere mirar! (209)

Lo que debemos remarcar es que tan sólo unas líneas atrás Pármeno había declarado no creer en el valor de dicha herencia («si poco me dejaron, poco hallaré»). Así pues, el mozo decide manipular —ahora él— a Celestina. Celestina tendrá que continuar persuadiendo a Areúsa, o bien, confesar que dicha herencia es una mentira, con lo cual nuevamente perdería su supuesto nuevo control sobre el mozo. Pármeno, utilizando las mismas mentiras que Celestina le ha dicho, puede tener la ayuda que necesita para yacer con quien tanto ha deseado, dando inicio así a una relación que parece agradar a ambos. En este contexto, bien parece que Pármeno no es aquel adolescente inexperimentado que muchos académicos han creído y, por la manera en que se desarrolla la relación con Areúsa, conviene cuestionar ahora la verdadera edad del personaje.

A nadie sorprende la dificultad de estimar la edad de los personajes que aparecen en *La Celestina*. Quitando a Calisto, de quien se da la edad de veintitrés años, incluso la de la alcahueta es dudosa debido a las dos menciones incompatibles de «sesenta años» y «seis docenas» que aparecen en el texto, mas eso tampoco implica que sea imposible aproximar conclusiones que nos ayuden a comprender un poco mejor a los personajes. En este caso, como ya se ha mencionado arriba, parece que Pármeno no es tan joven como algunos críticos han supuesto —destaca aquí también la diferencia de edades que atribuyó Lida (1962) a Pármeno y Sempronio—,



y es importante clarificar este punto porque buena parte de la caracterización de este personaje se basa en el supuesto de que es un adolescente, casi niño, y bastante precoz. Casi todas las lecturas que toman dicha postura parten de la caracterización que hace Celestina del personaje en el primer *auto* de la obra. En este diálogo Celestina utiliza diminutivos y expresiones infantiles para referirse a él:

CELESTINA: [...] ¿Qué dirás a esto, Pármeno? ¡Neciuelo, loquito, angelito, perlica, simplecito! ¿Lobitos en tal gesto? Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes [...] (119)

Si bien estas expresiones, además de los muchos momentos en los que Celestina lo acusa de ser joven, han sido la causa de que la crítica lo considerara un niño-adolescente, siempre nos queda la cuestión de cuánto valor podemos poner en las palabras de la vieja, quien apenas unas líneas antes ha colocado la diferencia de edades como la razón por la que ella entiende mejor sobre los vericuetos del amor que Calisto está transitando y quien, además, se basa constantemente en esta diferencia de edades para afirmarse en su autoridad sobre otros personajes.

Aún más, si atendemos a la manera en que Celestina habla a otros personajes de la obra, nos damos cuenta de que sus palabras a este respecto son poco confiables, recordemos que también se refiere a Calisto (quien, como ya dije, tiene veintitrés años) como «caballero mancebo» y a Melíbea (también cercana a los veinte años) como «joven doncella» en el cuarto *auto*. Pármeno es joven comparado con Celestina, eso es obvio, pero ¿quién no lo es en la obra? Las palabras de Celestina aquí permiten la duda, y no podemos encontrar confirmación de esta idea en otros personajes. Calisto lo escucha como a alguien a quien le puede prestar su oído, lo cual no cuadra bien con la idea de Pármeno como un niño-adolescente; mucho menos el hecho de que, en los encuentros nocturnos con Melíbea, éste le confíe la protección de su persona y le dé armas para que lleve a cabo esta labor. ¿Quién, pues, le confiaría su seguridad a un mozo que apenas está abandonando la infancia?

Así pues, conviene dejar de lado la dudosa información que recibimos de parte de la alcahueta y prestar más atención a otros aspectos de la obra, pues nos queda otra fuente de información sobre la edad de Pármeno: él mismo. Esta fuente es quizás más fiable ya que, cuando revela los datos de su vida, esta información es accesoria a su diálogo, no el centro de éste y, por tanto, pocas razones tiene para mentir en este respecto.

Hablando sobre los andares de su vida, hay cuatro datos complementarios en los que el mozo nos da información sobre su edad. El primero aparece en el primer *auto*, cuando habla del servicio que prestó a Celestina. En esta escena nos dice:

PÁRMENO: [...] Días grandes son pasados que madre, mujer pobre, moraba en su vecindad; la cual rogada por esta Celestina, me dio a ella por serviente; aunque ella no me conoce por lo poco que la serví y por la mudanza que la edad ha hecho.

CALISTO: ¿De qué la servías?

PÁRMENO: Señor, iba a la plaza y traía de comer, y acompañábala; suplía en aquellos menesteres que mi tierna fuerza bastaba. Pero de aquel poco tiempo que la serví, recogía la nueva memoria lo que la vieja no ha podido quitar [...] (110)

En este diálogo con su amo, Pármeno está probando que conoce a Celestina y revela que vivió bajo su jurisdicción por algún tiempo; la «tierna edad» es información accesoria al punto que intenta sostener. No da un número exacto para esta edad, pero es posible deducir que tenía la edad suficiente para ir solo a la plaza y cumplir con algunas otras tareas físicas (probablemente del hogar). De acuerdo con esta información, se puede situar la edad mínima cerca de los cinco años, pues parece poco probable que Celestina «rogara» por un sirviente de menor edad, sobre todo si se considera que —como lo dice el joven— realizaba tareas que implicaban moverse solo por la ciudad.

Tomando el límite inferior de lo que parece razonable para el tiempo en el que Pármeno sirvió a Celestina, podemos asumir que entró en su servicio a los cinco años y se separó de ella poco tiempo después. Ahora tenemos que agregar otra información que aparece en la obra, el segundo dato sobre su edad. En el *auto* doce Pármeno dice «que nueue años seruí a los frayles de Guadalupe» (267), si bien este dato es dado cuando él y Sempronio están alardeando de las situaciones peligrosas en las que se han encontrado, pocas razones hay para creer que este número esté exagerado, pues el alarde está en las peleas en que se vio envuelto y no en el tiempo que estuvo al servicio de los religiosos, además de que la especificidad del número sirve como refuerzo de su veracidad. Así pues, pensando que del servicio de Celestina pasó al servicio de los frailes de Guadalupe, sin interrupción entre uno y otro, se tendrían que sumar nueve años a su edad, lo cual da un adolescente de catorce años como mínimo. Aún más, hay otros dos datos a los que se debe atender para tener una mejor comprensión de la edad del personaje.

El tercer dato aparece en el mismo *auto* doce, incluso en el mismo diálogo con Sempronio, cuando Pármeno dice: «avnque he andado por casas ajenas harto tiempo e en lugares de harto trabajo», lo cual nos deja saber que hay otros momentos de transición que no están abarcados con el servicio a Celestina o a los frailes de Guadalupe. Ese «harto tiempo» en que ha servido y deambulado por casas ajenas lo podemos comprimir a tan

sólo un año, aunque esto parezca desmerecer las palabras del joven. Así, a los catorce años a los que se llega por su servicio a Celestina más el de los frailes, se puede agregar uno más y llegar a los quince años.

Finalmente, el cuarto dato que da información sobre la vida de Pármeno es el servicio en casa de Calisto. Es bastante difícil determinar cuánto tiempo ha estado al servicio de su actual amo, se puede suponer que ha vivido bajo su techo algún tiempo significativo dada la cercanía que se manifiesta entre los personajes y la familiaridad con que se tratan. Además, en el primer *auto*, cuando Celestina quiere convencerlo de abandonar el «bando» de Calisto, éste argumenta: «Amo a Calisto, porque le deuo fidelidad, por criança, por beneficios, por ser dél honrrado e bientratado...». Esa «criança» insertada en las razones por las que Pármeno le debe fidelidad a Calisto, nos dice que el tiempo a su servicio es suficiente como para que el mancebo piense que ha recibido cierto grado de preparación. Entonces, para apegarse a los límites inferiores, nuevamente se puede asumir que se trata de un año como máximo (aunque esto también parece desmerecer sus palabras). Dada esta información, más lo que ya se argumentó arriba, parece que la edad de Pármeno habría de rondar muy cerca de los dieciséis años, esto considerando que en cada caso se ha optado por el límite inferior de tiempo cuando la ambigüedad estaba presente.

Si se acepta esa cronología de Pármeno y esa edad —dieciséis años— como una posibilidad, entonces se tiene a un personaje diferente del que la crítica nos ha presentado. Pármeno no es un infante-adolescente, no es precoz en su deseo por las mujeres, y no es ni siquiera un menor para los estándares de la época. Se trata más bien de un adulto joven que estaría en edad de establecer un matrimonio y con él vivir independientemente, si su condición de servidumbre no se lo impidiera. McDonough y Armstrong-Partida han argumentado, en un artículo reciente, cómo para los hombres que se dedicaban a labores de servicio, las posibilidades de establecer un matrimonio estaban limitadas por su situación económica, ya que, para que un matrimonio tuviera la validez frente a la sociedad, el hombre en cuestión debía contar con la solvencia para establecer y mantener una casa. Dichos obstáculos los movían con mayor frecuencia a establecer relaciones de concubinato —asunto sobre el que hemos de volver más adelante cuando hablemos de la relación entre Pármeno y Areúsa—. Entonces, atendiendo a lo que se ha dicho hasta este momento, parece bastante probable que Pármeno tenga cuando menos dieciséis años al inicio de la obra, lo cual se puede confirmar gracias a la información de otros personajes: Celestina y Claudina.

Se puede buscar confirmación a esta teoría sobre la edad de Pármeno analizando las edades de Celestina y Claudina, pues la relación entre ellas nos ayuda a entender un poco mejor al mancebo. Aunque suele ser mencionado como un dato importante para otros aspectos, nada se dice del hecho de que Claudina fuera compañera y modelo de Celestina al

hablar de la edad de Pármeno. En principio, para que la relación entre las dos mujeres fuera tal como aparece referida por la alcahueta en distintos momentos de la obra (pero sobre todo en el séptimo *auto*), se debe colocar a Claudina en un rango de edad en el que sería coetánea o mayor que Celestina, ya que esta última se refiere a la madre del mozo como su mentora y modelo a seguir. Ahora bien, en el texto se mencionan dos posibles edades de Celestina: sesenta y setenta y dos años; ambas presentan información posible sobre el personaje, pero para no aumentar la complejidad del análisis, nuevamente habremos de tomar la que aparece en el límite inferior: sesenta años.

Como ya se ha dicho, para que Claudina fuera compañera, pero especialmente un modelo o aspiración de Celestina, parece que la madre de Pármeno habría de ser mayor o, cuando menos, tener la misma edad de Celestina. Si, como sugiero, se le da a Celestina la edad de sesenta años, y se le asigna a Claudina la misma edad, tendríamos que concluir que alumbró a Pármeno —ahora de dieciséis años— pasados los cuarenta años, situándola en la etapa más tardía de fertilidad biológica. Si hacemos de Pármeno un personaje más joven, hacemos el embarazo de Claudina más tardío y, por tanto, más problemático, pues tan sólo con la edad que le he asignado a Pármeno en los párrafos anteriores, tendríamos a Claudina alumbrándolo bastante cerca de la edad promedio de la menopausia y, sin duda, bastante tarde para los estándares de la época. Como es evidente, el cálculo se vuelve todavía más complicado si pensamos que Celestina (y con ella Claudina) tiene setenta y dos años como mínimo.

Reformulando de esta manera la edad de Pármeno (y vale la pena insistir en que dieciséis años es el límite inferior) se pueden entender un poco mejor sus relaciones con otros personajes. Conviene, entonces, comenzar por la relación con Areúsa que dejamos pendiente ya en dos ocasiones en las páginas precedentes. Buena parte de la crítica se ha decantado por atribuir el encuentro sexual entre Pármeno y Areúsa solamente a las artes de Celestina: a la presión que ejerce sobre la joven y el juego que hace de las circunstancias en el *auto* siete.

Este estudio no pone en duda que Celestina sea un catalizador de dicho encuentro, pero parece poco convincente que sea la única razón por la que ocurre pues, de aceptar esta idea, no damos respuesta a por qué Areúsa establece una relación con el mozo después de la primera noche juntos. Esta relación tiene muchas de las características del concubinato del que hablan McDonough y Armstrong-Partida, a pesar de que sabemos que Areúsa estaba en un acuerdo de este tipo con otro hombre cuando el encuentro con Pármeno ocurre. Si bien la primera noche juntos fue un tanto forzada por Celestina, atendamos también a que, cuando la vieja le comenta a Areúsa que Pármeno está esperando debajo de su casa, ella exclama:

AREÚSA: ¡No suba! ¡Landre me mate!, que me fino de empacho, que no le conozco. **Siempre houe vergüença dél.** (208)

Esa «vergüença» de Areúsa bien puede ser entendida como pudor en presencia de alguien que le atrae más allá de las condiciones de su oficio. Si Areúsa es una prostituta —aunque de gran abolengo, como la caracteriza Morros Mestres (356)—, poco pudor habría de sentir en presencia de Pármeno, particularmente si se tratara de un adolescente. Mas si el mozo está en una edad cercana a la suya, y por tanto cae en la categoría de aquellos jóvenes que la podrían atraer, eso explica por qué el recato —y no completo rechazo— de la joven cuando Celestina le propone que Pármeno suba a su habitación.

Además, esto ayuda a entender por qué, ante la entrada de Pármeno en la recámara y su ridículo saludo, ella responde en el mismo tono. Se puede decir que el amor-deseo que afecta a él también afecta a ella:

PÁRMENO: Señora, Dios salue tu graciosa presencia

AREÚSA: Gentilhombre, buena sea tu uenida. (208)

Agregado a esto, se debe considerar que, una vez vencida la primera vergüenza, parece que las objeciones de Areúsa no son ya sobre yacer con Pármeno, sino de hacerlo en presencia de Celestina, quien descarta los recatos de la joven y los conmina a continuar. En este pasaje, también las palabras de Celestina nos dicen mucho sobre el trato entre los jóvenes, pues, cuando al fin la vieja se decide a marcharse, sus palabras son:

CELESTINA: [...] Quedaos a Dios, que voyme solo porque me hazes dentera con vuestro besar y retoçar, que aún el sabor en las enzías me quedó; no le perdí con las muelas. (210)

Ese «besar y retoçar» revela que ambos hallan placer en la situación, que si bien al principio el pudor los refrenaba, una vez vencido, da paso a un desarrollo más satisfactorio para sus deseos. Sabemos, además, que, después de ese primer encuentro, se establece una relación amorosa entre ambos personajes. No es una relación superficial, ya que como vemos más adelante —en el *auto* quince—, cuando la joven se lamenta por la muerte de Pármeno, utiliza expresiones que revelan su sentir:

AREÚSA: ¡O mi Pármeno e mi amor! ¡Y quanto dolor me pone su muerte! Pésame del grande amor que con él tan poco tiempo auía puesto, pues no me auía más de durar [...] (300)

Ahora bien, considerando que «la crítica más solvente ha considerado a Areúsa una prostituta clandestina que recibe en su domicilio solo a

hombres muy ricos y de linaje» (Morros 357), la reacción y lamento de Areúsa por Pármene sólo pueden venir de una sincera conexión entre los personajes, pues el joven no tiene ni dinero ni linaje.

En esta relación que establecen, también se observa que Pármene no es tan inocente ni tan inexperimentado como algunos críticos han sugerido. En el octavo *auto*, la mañana siguiente a su encuentro sexual con Areúsa, ha sido interpretada por algunos críticos como un momento de remordimiento por abandonar el bando de Calisto, leyendo las palabras «O traydor de mí, en qué gran falta he caído con mi amo» (213) como un arrepentimiento moral. Sin embargo, las palabras que siguen parecen indicar que la preocupación está más enfocada en un sentido laboral: «porque es ya mediodía; si voy más tarde no seré recibido por mi amo» (213). Así pues, aunque buenos argumentos se podrían hacer por una lectura moral, parecen más adecuadas las lecturas de Joset (1984) y Maravall (1964), quienes señalan que Pármene está pensando más en sus perspectivas laborales cuando exclama esas palabras. La preocupación de Pármene no viene de sostener unos valores morales superiores sino del efecto que sus acciones pueden tener sobre sí mismo. En este sentido, no hay arrepentimiento por abandonar el bando de Calisto, más bien es una inquietud sobre su propio bienestar. Tan es así que no entretiene ningún tipo de reproche moral, sino que inmediatamente redirige su atención a Areúsa y la invita a comer en casa de Celestina. Esto último, entonces, nos revela algo importante sobre el mancebo, pues no sólo está ya en su cabeza cómo habrá de robar a Calisto, sino también muestra que conoce los procedimientos después del encuentro amoroso, caracterización que nuevamente rompe con la idea del mozo inexperimentado.

Siguiendo en esta línea, es de notar que, cuando Pármene está planeando con Sempronio lo que habrán de tomar de la despensa de Calisto para llevarlo a casa de Celestina, todos los productos que demanda, a saber: pan blanco, vino de Monviedro, perril de tocino, pollos y tórtolas, son los mismos que Celestina menciona más tarde, en el *auto* noveno, cuando está rememorando su pasada bienaventuranza. Pármene demuestra aquí, sin pretenderlo, que es bien versado sobre el modo de proceder más conveniente y los regalos que son más apreciados por las alcahuetas para ganar su buena voluntad y, con ella, la de las jóvenes bajo su dominio. En la selección de lo que deben tomar de la despensa de Calisto, está un conocimiento intrínseco que sólo le puede venir de su experiencia vital, puesto que no hay manual sobre cómo tratar con las alcahuetas.

Aún más, en el *auto* noveno, cuando todos se encuentran en casa de Celestina disfrutando del banquete que han expoliado de Calisto y se desata la discusión sobre la verdadera belleza de Melibea, es Sempronio quien comete el error y la impertinencia de alabar a Melibea enfrente de Elicia, lo que provoca su enojo y la consecuente disputa. Este error de Sempronio sería más propio de alguien sin experiencia en relaciones con

mujeres y, si fuera el caso de que Rojas pensaba a Pármeno como un niño-adolescente, bien se lo hubiera podido asignar a él. Por el contrario, en toda esta escena Pármeno se mantiene callado, como quien bien entiende que no debe alabar la belleza de otra mujer en comparación con la de su pareja, y quien sabe que tampoco habrá de sacar provecho de defender el valor de algo que está presentado en oposición al valor de su amada. En su silencio, Pármeno es más razonable y quizás —y sólo quizás— más experimentado que Sempronio con su inoportuna verborrea<sup>2</sup>.

Otra relación en la que podemos reconstruir la caracterización de Pármeno es, precisamente, en la que establece con Sempronio. Según muchos críticos, hay una diferencia de edades significativa entre ambos personajes, sin embargo, poca evidencia hay para sostener esta afirmación. El hecho de que Sempronio tenga una relación con Elicia al principio de la obra no puede ser de ninguna manera una prueba contundente sobre la distancia de sus edades. Dicho lo anterior, derivar de esto que Pármeno es menor y consecuentemente envidia a Sempronio por su experiencia y relación con Elicia parece un tanto gratuito. Si algunos indicios hallamos en la obra sobre la edad de Sempronio respecto a la de Pármeno, todos parecen ser que hay cercanía en las edades de ambos: Celestina lo declara repetidamente, el hecho de que Calisto escuche con la misma atención a uno o a otro, o la relación de camaradería que se establece entre ambos, todo parece indicar que sus edades son bastante cercanas. También, conviene recordar que la supuesta «envidia» de Pármeno no es un sentimiento que él exprese, sino una idea que Sempronio le achaca, cuando dice:

SEMPRONIO: ¿Qué es esto, desuariado? Reyrme quería, sino que no puedo. ¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder. Calisto a Melibea, yo a Elicia, **tú de embidia has buscado con quien perder esse poco de seso que tienes.** (215)

Todavía más importante que la diferencia de edades, es la naturaleza de la relación entre estos dos personajes. Una primera lectura de *Celestina* parece indicar que, cuando la alcahueta por fin consigue la promesa de Pármeno de colaborar con ellos, es la vieja la que está atrayendo al mozo a su esfera de influencia, pero lecturas posteriores sugieren que otra dinámica está en juego, pues Pármeno gradualmente genera la separación entre Celestina y Sempronio, primero a través de palabras y luego con acciones.

Mediante una complicada secuencia, al principio la alianza ha sido entre Celestina y Sempronio, y es ella quien insiste en atraer a Pármeno a su causa. Cuando ella cree que ha ganado por fin al mozo, en realidad

2.— Conviene también considerar la lectura de Joseph Snow, quien señala que este silencio de Pármeno puede deberse a su renovado desprecio por Celestina y a la conciencia del efecto que la vieja tiene sobre los otros personajes (1989, 190).

comienza a perder a Sempronio, quien se desliza hacia la esfera de influencia de Pármeno. Una vez que la paz está pactada, Pármeno comienza a ejercer una sutil pero constante influencia sobre el otro sirviente, un tirón leve que lo atrae hacia su órbita y que culmina con la muerte de la vieja. Evidencia de esto la tenemos en el *auto* once, durante la escena en la que Calisto da la cadenilla de oro a Celestina. En dicha escena, Pármeno está haciendo el mismo tipo de comentarios que en el sexto *auto*, con la diferencia de que ahora tiene un oído más empático en Sempronio, quien en lugar de acusarlo de ruindad o amonestarle, como había hecho antes, le pide que calle «por amor de mí» y, finalmente, secunda sus palabras.

Aún más, esta complicidad se ve confirmada al final de la escena, cuando Celestina recibe la cadenilla y Sempronio exclama:

SEMPRONIO: Qué quieres que haga una puta alcahueta,  
que sabe y entiende lo que nosotros [nos] callamos [...] ¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma. (256)

En dichas palabras, notamos que la influencia de Pármeno efectivamente ha hecho mella en la relación entre Celestina y Sempronio. Sempronio ahora se expresa de manera similar a como se expresaba Pármeno al inicio de la obra, y la camaradería que se establece entre los dos mozos es de tal naturaleza que, cuando llegan a la casa de Celestina en el *auto* doce, no necesitan planear la mentira que dirán, uno comienza a hablar y el otro continúa la historia de manera tan consistente que Celestina no duda de la veracidad de lo que oye. Dicha separación debe mucho —como ya he señalado arriba— a un descuido de Celestina, quien, al demandar el juramento de colaboración en la casa de Areúsa, pide a Pármeno que se una en confederación a Sempronio, olvidando de ponerse a ella misma en dicho trato. Para la astucia de Celestina, dicho descuido es inexcusable, pero también es la razón de que no haya traición en el hecho de que Pármeno dirija la mano de Sempronio en perjuicio de la alcahueta.

Ahora bien, en el proceder del *auto* doce algunos críticos han querido ver evidencia de la «pusilanimidad» e inexperiencia de Pármeno, argumentando que si se mantiene callado cuando la confrontación con Celestina comienza es por miedo, sumisión o falta de carácter (Beltrán 65). Si algo hemos mostrado arriba es que el silencio de Pármeno no es una falla, más parece una acción calculada. En la disputa entre Celestina y Sempronio, a pesar de que Sempronio es quien la increpa, Celestina dirige sus palabras a Pármeno para apaciguarlo, como si se percatara que su marioneta predilecta está siendo manipulada ahora por alguien más. Nótese que en esta escena Sempronio ha sugerido más de una vez que podrían tomar por la fuerza lo que la vieja se niega a dar voluntariamente; sin embargo, el momento en el que la alcahueta en realidad teme por su vida y da voces para que la ayuden, es cuando recibe la airada respuesta de Pármeno:



CELESTINA: [...] y tú, Pármeno, no pienses que soy tu cautiva por saber mis secretos y mi vida pasada y los casos que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre. Y aun así me tratava ella, quando Dios quería.

PÁRMENO: ¡No me hanches las narizes con esas memorias; si no, embiarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar!

CELESTINA: ¡Elicia! ¡Elicia! Leuántate dessa cama, da-ca mi manto presto, que por los sanctos de Dios para aquella justicia me vaya bramando como vna loca. (275-276)

En su certeza de que las palabras sobre Claudina habían doblegado la voluntad de Pármeno, Celestina recurre a ellas, confiada en que le habrán de dar cierto poder sobre el joven. Su error es no darse cuenta de que sus certidumbres sobre Pármeno habían estado desviadas todo el tiempo. El joven no se había sometido, como ella lo pensaba, por la suplantación de Claudina del *auto* siete, ni había renunciado a su independencia al yacer con Areúsa; tampoco lo había vuelto un títere más como había hecho con Sempronio. En realidad, en todo este proceso había dado entrada a Pármeno para que empezara a influir sobre Sempronio. Por eso mismo son las palabras de Pármeno las que dirigen la mano que le da muerte a Celestina, es la voz de Pármeno la que mueve la mano de Sempronio:

PÁRMENO: Dále, dále, acábala, pues començaste. ¡Que nos sentirán! ¡Muera!, ¡muera! De los enemigos los menos. (277)

El Pármeno que surge de esta lectura no es el que la crítica ha querido crear. No es un inocente y manipulable mozo, cegado por su deseo sexual. Su edad parece ser mayor que lo que muchos asumen y, además, tiene diferentes tipos de conocimientos que le permiten resistir mejor la influencia de Celestina. Su tiempo con los frailes puede ser el origen de su bien fundado conocimiento argumentativo que hace retroceder a Celestina en el primer *auto*, pero también puede que sea cuando refina su conocimiento sobre los procederes de las alcahuetas ya que, como vemos repetidamente en la obra y tal como fue señalado por Márquez Villanueva, son los religiosos los que parecen tener mayor experiencia en amores ilícitos y los que suelen ser los mejores clientes de éstas.

Además de lo dicho, Pármeno vivió con Celestina, sabe de sus argucias, sabe de su carácter, y vemos que en ningún momento deja de criticarla, incluso cuando ya le ha prometido colaborar y hacer la paz con Sempronio, pues esa promesa no incluía a la vieja. Pármeno no desconoce las labores de las alcahuetas y parece que es más consciente que todos los demás de la situación que se está desarrollando. En todo caso, sabe que es cierto que

las alcahuetas pueden juntar a un joven con la mujer deseada, pero no lo hace desde la ignorancia y credulidad. Como nos recuerda Snow «Pármemo, too, posseses 'intelectuales ojos' and is capable of seeing how he can improve his lot with Celestina without becoming too beholden to her: all that he does he does with open eyes» (1989, 189). Contrario a Sempronio, y más tarde Calisto, él no la sigue ciegamente, pues sabe de sus artimañas y cuánto vale poner los asuntos propios en manos de Celestina. Por eso se mueve en los márgenes de la influencia que ésta pueda ejercer sobre él y se mantiene apegado a su pragmatismo moral.

Pármemo, en resumen, es un personaje mucho más complejo de lo que la crítica nos ha presentado. Su edad, sus vivencias y sus propias habilidades intelectuales parecen sugerir que, desde el inicio, sus acciones estaban de acuerdo con su conocimiento de la situación en juego. Pármemo conoce a las alcahuetas y, en particular, a Celestina; sabe cómo proceden, sabe que, si se decide a estorbarla, en algún momento ella habrá de querer comprarlo, pues sin la seducción de Pármemo, la seducción de Melibea estará siempre obstaculizada. Así pues, el mozo sabe que habrá de sacar un beneficio de la situación, quizás por eso él mismo decide declarar tan fácilmente su interés por Areúsa y por eso continúa la charla con carga sexual del *auto* primero, en lugar de ignorarla. Pármemo no se transforma de un ser angelical en un despiadado rufián, simplemente decide jugar sus cartas a un ritmo lento. En su inteligencia, y con la experiencia de vida que ha tenido, navega los eventos de la obra sin entregarse por completo a Celestina ni mostrarse por completo a nadie, pero siempre atento a los momentos en los que puede obtener algún beneficio y en los que puede afianzar sus aspiraciones.

A lo largo de este trabajo, pues, he intentado demostrar que Pármemo es un personaje que ha sido leído incompletamente y que las lecturas hipersexualizadas de éste han sido un obstáculo para apreciar una imagen completa del personaje. He querido probar que Pármemo tiene experiencia, conocimiento, inteligencia y un pragmatismo muy desarrollado, y que su negativa para adherirse a la causa de Celestina es más por lo mucho que la conoce que por enarbolar ciertos ideales o valores superiores, y que si finalmente decide acercarse a la confederación para despojar a Calisto es porque en ello ve la mejor manera de obtener algún provecho en una dinámica que, a final de cuentas, no puede detener. Pármemo, como he intentado demostrar a lo largo de este texto, es un personaje que vale la pena volver a leer.

## Bibliografía

- BATAILLON, Marcel. «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas. Paris, Marcel Didier, 1961.
- BARÓN PALMA, Emilio. «Pármeno: la liberación del ser auténtico: el antihéroe». *Cuadernos hispanoamericanos* 317 (1976), p. 383-400.
- BELTRÁN, Rafael. «Del suicidio de Judas al salto de Pármeno: codicia, traición y caídas mortales en *La Celestina*». *Celestinesca* 44 (2020), pp. 9-80. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19428>
- BERNASCHINA RIVERA, Vicente. «Las políticas de la amistad en *La Celestina*: el caso de Pármeno». *Celestinesca* 34 (2021), pp. 9-28, <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.34.20121>>.
- BERNDT, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*. Madrid, Gredos, 1963.
- Celestina comentada*, editado por Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.
- GERLI, Michael. «A propos the pantomime ox, sexual inuendo, and fuddled partridges: yet more on Parmeno's remark». *Celestinesca* 12 (1988), pp. 55-59.
- . «Complicitous laughter: hilarity and seduction in *Celestina*». *Hispanic Review* 63.1 (1995), pp. 19-38, <<https://doi.org/10.2307/474376>>.
- GIL-OSLÉ, Juan. «La amistad, el remedio de la fortuna en *La Celestina*». *Celestinesca* 29 (2005), pp. 171-195, <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.29.20050>>.
- GILMAN, Stephen. «*La Celestina*: arte y estructura, traducido por Margit Frenk. Madrid, Taurus, 1974.
- HEUSCH, Carlos. «Las desviaciones de Pármeno o la caída de un ángel». *Celestinesca* 26.1-2 (2021), pp. 29-44, <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.26.19986>>.
- JOSET, Jacques. «De Pármeno a Lazarillo». *Celestinesca* 8 (1984), pp. 17-24.
- LACARRA, María Eugenia. *Cómo leer «La Celestina»*. Barcelona, Jucar, 1990.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *Originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
- MARAVALL, José Antonio. «Calisto y los criados: la desvinculación de las relaciones sociales» en *Historia y crítica de la literatura española*. vol. 1 *La Edad Media*, editado por Francisco Rico y Alan Deyermond. Barcelona, Crítica, 1979, pp. 513-516.
- . *El mundo social de «La Celestina»*. Madrid, Gredos, 1964.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona, Antropos, 1993.
- MONTERO MORENO, Ana. «La enfermedad de Areúsa en *Celestina* y la defensa de las mujeres en *Cárcel de Amor*» en *Dueñas, cortesanas y alcahuetas: «Libro de Buen Amor», «La Celestina» y «La Lozana Andaluza»*, editado

- por Francisco Toro Ceballos Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017, pp. 229-238.
- MORROS MESTRES, Bienvenido. «Areúsa en *La Celestina*: de la *Comedia* a la *Tragicomedia*». *Anuario de Estudios Medievales* 40.1 (2010), pp. 355-85, <<https://doi.org/10.3989/aem.2010.v40.i1.307>>.
- RAMÍREZ FIGUEROA, Adán. «La construcción del pasado como estrategia de poder en *La Celestina*» *Letras* 78 (2018), pp. 37-50.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús. «¿Dante por boca de Pármeno? Opiniones, sectas y discreción» *Estudios Románicos* 8-9 (1993-1995), pp. 133-142.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*, editado por Dorothy S. Severin. Madrid, Cátedra, 2020.
- . *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, editado por Peter Russell. Madrid, Castalia, 1991.
- RUSSELL, Peter. «La magia: tema integral en *La Celestina*» en *Estudios sobre «La Celestina»*, coordinado por Santiago López-Ríos. España, Istmo, 2001, pp. 281-311.
- SEVERIN, Dorothy S. «Celestina: a life». *Celestinesca* 25.1-2 (2001), pp. 101-106.
- . *Memory in «La Celestina»*. London, Tamesis Books, 1970.
- SNOW, Joseph. «'¿Con qué pagaré esto?': The life and death of Pármeno». *Bulletin of Hispanic Studies* 66 sup. 1 (1989), pp. 185-192.
- . «Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I-XII)». *Celestinesca* 37 (2013), pp. 119-138, <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.37.20161>>.
- TOZER, Amanda. «La identidad masculina en *Celestina*: la emasculación de Pármeno». *Celestinesca* 27 (2003), pp. 149-164, <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.27.20024>>.
- VILCHIS FRAUSTRO, José Carlos. «Pármeno envenenado: sexo y traición en *La Celestina*». *Destiempos* 56 (2017), pp. 7-33.

# *Reseñas*



Devid Paolini, *La génesis de «La Celestina»*.  
Volumen 38 de la serie Medievalia Hispanica.  
Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am  
Main, Vervuert, 2023.

Si quisiéramos esbozar un recuento de todos los estudios que se han publicado sobre temas celestinescos a partir de una fecha relativamente reciente (la segunda mitad del siglo xx) hasta la actualidad, nos enfrentaríamos a una tarea muy difícil de realizar. Numerosas son las aportaciones que han contribuido a una mayor comprensión de una de las obras en lengua española más leídas y valoradas en el mundo. No obstante, aún quedan aspectos sin resolver que invitan a los investigadores a seguir profundizando en el contenido de aquel texto extraordinario. No es casual, por ejemplo, que hace poco se publicara un volumen sobre picaresca y celestinesca, en que se puede consultar una considerable cantidad de reflexiones formuladas por autoras y autores procedentes de América y Europa.<sup>1</sup> Se dio a la imprenta con el patrocinio del Círculo de Estudios de la Literatura Picaresca y Celestinesca (CELPYC), cuyo presidente actual es el autor del monográfico reseñado, Devid Paolini.

Paolini ya había demostrado su talento como investigador en su abundante bibliografía sobre *La Celestina*, que en parte leemos de forma ampliada y revisada (a veces incluso con posturas diferentes) en su nuevo ensayo. Retomando el discurso ya esbozado en esos análisis, Paolini aborda un tema poco trabajado, que corrobora la originalidad y la calidad de su investigación en *La génesis de «La Celestina»*. Las palabras de Ottavio di Camillo, que realizó el prefacio del libro, ilustran con eficacia su aporte: «La relevancia de este estudio puede bien resumirse en unas pocas palabras: marca, en efecto, un antes y un después en la larga tradición de investigaciones histórico-filológicas sobre varios aspectos de *La Celestina*, rompiendo el silencio con que suele encubrirse el origen misterioso de la obra».<sup>2</sup> Aquel «silencio» alude al descuido por parte de la crítica sobre

1.– Daniele Arciello, Enrique Fernández, Devid Paolini y Amaranta Saguar García (eds.), *Entre ingenios y agudezas: nuevos rumbos de la crítica celestinesca y picaresca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2023. <<https://doi.org/10.14201/0AQ0344>>.

2.– Ottavio Di Camillo, «Prefacio», en Devid Paolini, *La génesis de «La Celestina»*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2023, p. 7. <<https://doi.org/10.31819/9783968694429>>.

algo que ha pasado desapercibido durante mucho tiempo y que se ha rescatado recientemente gracias a una serie de búsquedas documentales que han durado más de veinte años.

Tenemos en nuestras manos, pues, el fruto de muchas indagaciones en archivos y bibliotecas europeas y americanas, donde el autor ha podido corroborar sus hipótesis en torno a los textos principales que han servido de base para el andamiaje narrativo de *La Celestina*. Gracias a Paolini, lectores expertos y noveles pueden acceder a datos muy útiles, explicados de forma muy clara y sencilla. Con la salvedad, quizás, de las expresiones en latín que constelan el texto, ya que podrían dificultar la comprensión del mismo para quien posee escasos conocimientos del antiguo idioma. Asimismo, se aprecia el uso de algunas expresiones más cercanas al italiano, si bien su significado resulta bastante comprensible. La información en las notas a pie de página a menudo es amplísima, lo que a veces podría perjudicar la fluidez de la lectura, aunque, por otro lado, beneficia a los investigadores interesados en conocer con profundidad las vicisitudes del texto celestinesco.

Además, ya desde las primeras páginas los objetivos se presentan con claridad, y tal aspecto positivo se mantiene en todos los capítulos que articulan el libro. El conjunto de sus consideraciones, especialmente las que leemos en los capítulos cuatro y seis, se enriquece con el aparato de apéndices. Incluso la exposición de lo que se ha publicado sobre el teatro no es un mero estado de la cuestión, sino que se desarrolla con juicios pertinentes de un autor que sabe manejar lo que ha examinado, tanto en lo referente a las fuentes más antiguas como a los estudios más recientes. A menudo proporciona información de forma esquemática, trazando tablas con listados de autores y obras que ratifican su perspectiva.

Así, son fáciles de destacar algunos puntos clave de su tesis: el rótulo de comedia humanística y la cuestión del género literario en el que se adscribiría *La Celestina*; las reflexiones lexicográficas y ecdóticas que rebaten la teoría según la cual las comedias de Plauto y Terencio se leían y se aprendían en la España de finales del siglo xv; las argumentaciones acerca de la autoría; los posibles tres modelos de teatro «romano, humanístico y elegiaco»; y finalmente, la hipótesis que podemos considerar como la más novedosa del libro, la influencia de las obras de Terencio y, en menor medida, de Plauto para la composición de *La Celestina* (lo que desplaza la atribución del posible autor a los territorios del humanismo italiano). Precisamente un pasaje de su aquilatada reflexión representa el punto nodal de sus veinte años de investigaciones: «estamos convencidos de que un primer núcleo [...] haya tenido que gestarse en un contexto con una cultura teatral y un conocimiento de las comedias (de Plauto y e Terencio) más avanzado en la época que la península ibérica».<sup>3</sup>

3.– Devid Paolini, *La génesis de «La Celestina»*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2023, p. 172. <<https://doi.org/10.31819/9783968694429>>.



Es interesante observar cómo aplica un método muy acertado para exponer sus argumentaciones: primero exhibe un dato importante en relación con la génesis o la fortuna de la obra, que adolece de un respaldo bibliográfico bastante escueto, para luego indagar sobre el asunto y averiguar la verdad, como si fuera un experimentado detective.

Por último, cabe destacar dos detalles que le confieren más valor al estudio de Paolini: 1) sus esfuerzos de traducir al español las citas textuales más significativas escritas en italiano o en latín; 2) la reiterada declaración de que se trata de una investigación que puede dar lugar a muchas dudas e incertidumbres sobre su validez, pero que también puede ser un buen punto de partida para futuros debates. En nuestra opinión, dicha aseveración es una prueba consistente de la honestidad y modestia de un joven y prometedor filólogo que seguirá aportando nueva vitalidad a la materia celestinesca.

Daniele Arciello  
Universidad de León



## Enrique Fernández, *The Image of Celestina: Illustrations, Paintings, and Advertisements* (Toronto: University of Toronto Press, 2024).

Divided into three chapters that cover, respectively, illustrations, paintings, and advertisements of Fernando de Rojas's book, *La Celestina*, Enrique Fernández's original contribution to *Celestina* foregrounds the visual culture associated with Rojas's procuress, witch, go-between, and wizened woman, Celestina. As Fernández points out in his introduction, *La Celestina*'s illustration history differs from that of other canonical works, such as *Don Quixote* and versions of *Don Juan*; Doré and other illustrators of canonical works paid it scant attention, especially outside of Spain, likely due to the different way in which the reader was meant to relate to Celestina and her immoral nature. This is perhaps why Fernández's book comprises one of the first studies of Celestinesque visual culture.

After a brief overview of the illustration history of printed books in Chapter 1, Fernández digs into the first illustrated edition published in c. 1499 before continuing on to assess subsequent editions of the sixteenth century. As a new story with no illustrated precedent at that time, the first publisher deliberately reached for inspiration from contemporaneously published works of fiction and non-fiction. Fernández's treatment of how such works inspired the illustrations of the c. 1499 edition is a satisfying approach to illustration history, one that knits together the observation that printed book illustration, even by the turn of the fifteenth century, began as a practice with a sweeping geographical scope: works from one region would inspire those of another, and more so when publishers from countries such as the Netherlands and Germany moved to Spain to practice their trade.

As with many other illustrated Spanish works printed in that period, such as the corpus relating to el Cid, there is a considerable gap between their initial popularity and a renaissance three centuries later in the nineteenth century. The images in the case of *La Celestina* grew more provocative and detailed, and the intended viewership became clearly older audiences, who sought these works out as a form of titillation; by the nineteenth century, then, younger readers may have been restricted from reading *La Celestina* for concerns about encouraging immoral behaviour. A century later, the Fran-

co-era enforcement of moral expectations meant that editions of *La Celestina* reduced, softened, or caricaturized this provocative material. After the dictatorship concluded, though, adult versions gained greater popularity.

In terms of painting in the book's second chapter, it is precisely the lewdness of the story that prevented it from garnering much interest from Renaissance and Baroque painters, which is why Fernández then examines procuresses and brothels around the time *La Celestina* was published, as these are the ones that eventually crystallize into the iconic portrait of Celestina as an exaggeratedly old, unattractive woman. By the time Luis Paret y Alcázar created his 1784 watercolour of the book's characters, which went on to influence the likes of Goya decades later, the visualization of Celestina had become iconic, if somewhat romanticised: situated in her humble house, surrounded by the likes of prostitutes or the lovers themselves, as well as her potions and instruments for making them. By the following century, however, the tone of these visualizations grew to encompass counterexamples demonstrating bad behaviour, with Goya's *Celestinas* being particularly dark.

The aspect that I found most refreshing about this book is the third chapter's focus on advertising *La Celestina*, whether as book covers, film posters, or playbills. Fernández rightly points out that sixteenth- and seventeenth-century temporary book covers, which served to catch the reader's attention but were not designed to remain a permanent feature of an edition, have received little attention until his foray into their importance. This chapter offers perhaps the first overview of the work's book covers as, over the centuries, visualizing the content of the book on its cover becomes emphasized and less space is accorded for text, with a trend toward eroticization and titillation in the twentieth century—obviously, sex sells. Many adverts in recent decades have also recycled early modern engravings and paintings, whether directly related to *La Celestina* or to the types of interactions and characters that it contains, as a means of gesturing to the plot's temporal setting or characters' temperaments. At the same time, some recent editions have been satisfied with using any visual material remotely related to «Spanishness», rather than the plot of *La Celestina*, for instance a fragment of Velázquez's c. 1655 painting, *Las hilanderas*. This changes for filmic portrayals for which the actors themselves attract viewers, so it is not a surprise that cinema posters and related material tended to feature the actress playing Celestina.

It is a challenge to find ways of improving upon Fernández's book from a scholarly perspective, and my only quibble is that the illustrations accompanying each chapter are not inserted into the text when they are being discussed, leaving the reader to flip or scroll to the end of the book to view them.

Lauren Beck  
Mount Allison University, Canada

# Calixto y Melibea, o el gallo y la gallina<sup>1</sup>

David Canela Piña  
Universidad Internacional de la Florida

*La Celestina* regresó a Miami<sup>2</sup>, con el grupo de teatro «El público». La compañía cubana afirma que retomó el clásico español «para encontrar en su esencia un retrato contemporáneo de nuestras urgencias y anhelos». Pero después de ver la obra, es difícil imaginar otra urgencia, fuera de la sexual.

Dirigida por Carlos Díaz, y en adaptación de Norge Espinosa, la nueva versión se presentó en el Miami Dade County Auditorium, con el auspicio de la promotora cultural FUNDarte. Las funciones ocurrieron el último viernes, sábado y domingo de enero, en la sala principal del teatro. La asistencia fue plena, aunque sólo se habilitó la primera sección de platea, cuyo espacio fue delimitado por grandes cortinas de gasa blanca.

La escenografía estaba compuesta de telones negros, con texturas rugosas, que daban la impresión de estar en una cueva, o una gruta. Y ciertamente, la decoración ya anuncia un cierto espíritu cavernícola.

En cuanto al vestuario, la *Celestina* iba cubierta de sogas y harapos, como una mezcla entre la vieja Dolores Santa Cruz, de la zarzuela *Cecilia Valdés*, y el rey Jerjes de la película *300*. Los personajes de Sempronio, Pármeno, Tristán y Centurio eran dignos representantes de la cultura *leather*. Exhibían sus torsos, forrados de tiras y correas de cuero negro, igual que las tangas que les cubrían los genitales, con un saquito para el pene; y detrás, llevaban una malla de encaje negro, abierta en ojiva doble, por donde se les veían las nalgas. Sus atuendos evocaban la estética de Robert Mapplethorpe y Tom of Finland. Calisto y Melibea, con su vestimenta de color blanco, simulaban a unos cortesanos del período rococó: ambos de corsé, ella con miriñaque doble, y las tetas afuera. Parecían actores del videoclip *The principles of lust*, de Enigma, pero con menos ro-

1.– Puesta en escena de *Celestina* en Miami, por el grupo de teatro «El público». La obra se presentó los días 26, 27 y 28 de enero, en el Miami Dade County Auditorium. La nueva versión fue estrenada en el «Corral de Comedias» de Madrid, el 1 de julio del 2023, como parte del festival «Clásicos en Alcalá»: <<https://www.clasicosenalcala.net/2023/obras/1226-celestina.php>>

2.– La puesta anterior fue realizada por el grupo Avante, durante el 23er Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami (2008). <https://celestinavisual.org/items/show/1719>

pa, y una sensualidad más rígida, impostada, y bestial. Elicia, de cuerpo hombruno, hacía gala de unas prendas que recordaban a la madame de un prostíbulo francés de inicios del siglo xx; y Areúsa, con una malla enteriza negra, en forma de red de pesca, parecía una trabajadora del burdel de su prima, o una estrella del carnaval de Río. El único que mostraba algún recato, vestido con un abrigo de pieles, era Pleberio.

La versión de Díaz y Espinosa fue bastante fiel al texto de la tragicomedia. Allí están las escenas principales: el primer encuentro en el huerto, la visita de Celestina a Melibea, la preparación del hechizo, las reuniones nocturnas de los jóvenes, y por supuesto, la muerte de la alcahueta, y luego la de los amantes. Sin embargo, las referencias al mundo afrocubano, el chequeré, el machete de Oggún, las danzas a Yemayá y Oshún, la canción de Bola de Nieve, que le canta Celestina a Pármeneo, entre otras, no pasan de ser un guiño, en el mejor de los casos, a la identidad del público cubano. Solamente la canción «En el tronco de un árbol», cantada por Melibea, se justifica como un divertimento, por su doble sentido. En general, no hubo espacios para la duda o el eufemismo. El abuso de gestos lascivos inundaba cada escena de la obra.

Cuando en el año 2002 yo vi la otra puesta de «El Público», en el Triunfo de La Habana, recuerdo que había mucha audacia sexual, pero tenían gracia. Las funciones se repletaban. Todos querían ver a una rubia voluptuosa, que desfilaba completamente desnuda, y también el pene carnal de Alexis Díaz de Villegas, de quien decían que tenía una manguera. Todavía faltaban unos años para que lo bautizaran como Juan de los Muertos. De aquella versión recuerdo el final, con una rumba generalizada, cuyo estribillo decía «la natilla, la natilla». Y mientras todos bailaban, Alexis y un actor rubio, igualmente bien dotado, se paraban a bailar desnudos sobre la baranda del segundo piso del teatro. La gente salía alegre, y repetían la función el próximo fin de semana. Yo lo entendía. Desde que se rompió la tradición del bufo en Cuba, con la desaparición de los teatros Alhambra y Shanghai, en los cuales se presentaban sainetes y vodeviles criollos, que combinaban la picaresca y el erotismo, había quedado un vacío en el teatro cubano. Aquella *Celestina* cubría esa demanda de risas y voyerismo, pero esta versión es otra cosa. Es una caricatura de aquella soltura sexual, pero en farsa grotesca, oscura y animal. Los personajes andan a gatas, con las nalgas al aire, y cuando no están remedando el acto sexual en cualquier escena, están haciendo gestos sensuales, o frotándose unos con otros.

Por ejemplo, la escena en que Celestina visita a Areúsa, para que ésta consienta en el amor de Pármeneo, acaba en una orgía, donde participan Areúsa, Pármeneo, Elisia y Sempronio. Los cuatro personajes declaman una décima, que dice más o menos así: «La gallina con el gallo», «la yegua con el caballo», «el pato con la pata», «el ratón con la rata», y después de mencionar otras parejas de animales, concluye en que a todos les gusta singar. De hecho, el poema rima «pinga» con «singa». Y ese momento, si

se le puede llamar climático, provocó cierta risa en el público, tal vez por su parodia de la décima campesina, con un tema sexual.

Y para seguir con la tónica, hubo otra orgía en el último encuentro de Calisto y Melibea. Mientras ellos parecían besarse, en cuatro patas, Sempronio hacía como que penetraba a Calisto, y lo mismo hacía Lucrecia con Melibea. Incluso, los protagonistas llegan a pegar sus nalgas, a modo de perrito, y se arquean, una y otra vez, como si hubiese un consolador doble que los estuviese penetrando. Y así prosigue la obra. Poco antes de que Tristán le anuncie a Calisto que sus criados han muerto, ambos se despiertan juntos en un lecho, y el criado le besa el cuerpo a su amo, que luce indiferente. De todos los personajes, es Calisto el más tergiversado: se ve como un petimetre, frágil y amanerado, y por si fuese poco, la obra insinúa que ha sido encajado por Sempronio, Pármeno, y hasta Melibea.

La puesta carece de momentos líricos, poéticos, y peor, carece de modulaciones. Su ritmo, más que acelerado, tiene la monotonía de una cabalgata del oeste, con banda sonora de tambores africanos. No hay silencios, adagios, ni ritardandos. Los diálogos suenan a metralla, a chillidos, y a vacío. Ni siquiera el famoso pasaje de «Melibea soy» resulta convincente; y Melibea, que luego del hechizo parecía una hembra en celo, a veces sonaba como la niña de *El exorcista*.

De los actores, sólo puedo destacar —y sin mucho entusiasmo— a Leticia Martín, como Celestina, y a Betiza Bismark, como Areúsa. Todos los actores se crispan, exclaman y se mueven entre luces blancas y rojas, que insinúan un aire diabólico; y a veces, acuden a alguna utilería, que oscila entre falsa y exagerada: el hilado de la vieja eran tres paños grandes como sábanas; el cordón de Melibea, una soga enorme, a la cual se frotaba Calisto para masturbarse, y la camilla sobre la que muere Celestina, parecía sacada de una morgue. La escalera se insinúa, poniendo a Calisto sobre los hombros de Sempronio, e igualmente, la torre de Melibea eran los hombros de su padre. Las dos jaulas de la primera escena fueron acertadas, porque pueden simbolizar el cautiverio en que habría de quedar la voluntad de los amantes.

Finalmente, las supuestas alusiones a un «trasfondo político», que anunciaba el texto del programa, si alguna vez existieron, pasaron desapercibidas. Sin embargo, hubo un mensaje implícito. Desde hace años, la libertad sexual se ha convertido en el último reducto de todas las libertades cívicas en Cuba. O más bien, ha habido dos: el alcohol y el sexo. Hasta hoy, todas las ansias de libertad de los cubanos han debido ahogarse en actos de libertinaje. Y esta obra demuestra que esos impulsos de libertad, cada vez más estruendosos y viscerales, son los gritos iracundos de una sociedad que quiere recuperar su dignidad. Lo que vi no fue una tragicomedia. Fue una farsa, un aquelarre de ninfas y faunos, una orgía *queer*, pero también, fui testigo de una degradación que ya no puede esconder ni siquiera el arte. Esperemos que haya tocado fondo, y sobrevenga el ascenso.





## Una nueva *Celestina* de Eduardo Galán

El domingo 16 de junio del 2024, a las 18:00 horas, en el Teatro Reina Victoria, se dio inicio a la última función de la *Celestina*, adaptada para el teatro por Eduardo Galán y dirigida por Antonio Castro Guijosa. Anabel Alonso hizo el papel principal, el de Celestina. Completaron el reparto José Saiz (Pleberio y Sempronio), Víctor Sainz (Calisto), Claudia Taboada (Melibea y Areúsa), Beatriz Grimaldos (Elicia y Lucrecia) y David Huer-tas (Pármeno). El folleto anunciaba 105 minutos pero fueron en realidad dos horas, que se pasaron velozmente en virtud del gran dinamismo de la puesta en escena.

Eduardo Galán es un veterano cuando se trata de adaptar la *Celestina* al teatro; así como de escribir sobre ella. Esta que comentamos es su tercera adaptación. Ya lo hizo en el 2008, cuando adaptó el texto para una puesta dirigida por Alejandro Arestegui y protagonizada por Lola Polo. Luego, repitió en el 2011, con dirección de Mariano de Paco Serrano y con Gemma Cuervo en el rol protagónico. No he tenido ocasión de ver ninguna de estas representaciones. Mis comentarios se ciñen exclusivamente a la tercera y más reciente adaptación.

El Teatro Reina Victoria, como es sabido, tiene un escenario fijo frente al público y una sala en forma de herradura. El decorado que vimos en esta ocasión era sencillo y dinámico. Son bancos y estructuras de metal que sirven de paredes, puertas, bancos y escaleras a los que se da múltiples usos para convertirse en casas, una torre, una iglesia; todo lo que haga falta. Así, en un escenario tradicional, el director ha sabido crear una puesta dinámica con estas estructuras metálicas que los mismos actores trasladan de un lado a otro según pide la acción. Esto hace que cada episodio se enlace rápidamente con el siguiente y contribuya a algo central en esta obra: los hechos se precipitan hacia la desgracia y no hay vuelta atrás.

La obra comienza con la figura de Celestina como una aparición de ultratumba, con el rostro pintado de blanco, parada en un extremo del escenario. Deja caer arena de sus manos, quizá para señalar el inexorable paso del tiempo. Al fondo, vemos a Melibea arrojar-se desde una torre y de inmediato a Pleberio iniciar su lamento, en el que culpa a Celestina y al amor por la muerte de su hija. La vieja le dice que no la culpe a ella sino al azar y a su descuido como padre. Después de todo, de acuerdo con

una declaración de Eduardo Galán en la hoja promocional, su intención era «provocar una reflexión acerca del comportamiento de Melibea y de la ceguera de Pleberio». La vieja lo invita a ver lo sucedido y a que juzgue por sí mismo. Viene a continuación toda la historia a modo de *flashback* que se nos presenta, de acuerdo con Galán, «desde el punto de vista de Celestina».

Quien está familiarizado con la obra de inmediato advierte la simplificación de la *dramatis personae*. Faltan Alisa y los otros criados y no se toma en cuenta el tratado de Centurio. En verdad no se les extraña pues es bueno tener una representación basada más en la *Comedia* que en la *Tragicomedia*, que es lo más común. El resultado es que todo sucede rápidamente. A la falta le corresponde, casi de inmediato, el castigo y éste nos lleva directamente al planto o llanto de Pleberio, quizá la parte más importante de la obra original. Esta adaptación lo entiende así y comienza la obra justamente con el tan conocido lamento de Pleberio ante el cadáver de su hija.

En su primer encuentro con Calisto, Melibea canta una canción moderna y se ocupa de un hilado. Al irse, el hilado, que ha tomado Calisto, sirve como una cuerda con la que Calisto hace que Melibea caiga sobre él. Anticipa la futura relación sexual pero también es una caída. Ya van dos caídas y por supuesto vienen más pero, entre tantas caídas, hay algunas que se extrañan, como las de Calisto y sus criados. Sus muertes son representadas con pintura roja con la que marcan sus cuellos. Calisto se pasa la mano por la nuca y queda roja. Dice «muerto soy». Contrariamente, cuando Celestina es golpeada y acuchillada no se ve sangre. Mientras es atacada vemos en el fondo a Calisto y a Melibea disfrutar de sus encuentros amorosos. Mientras lo hacen cantan otra canción moderna, «Yo tengo unos ojos negros».

Los personajes que han muerto pueden volver a escena, pero con el rostro pintado de blanco. Son como fantasmas, cuya presencia espectral sirve como aviso y reprimenda para otros.

Los vestidos son sencillos. Celestina está ataviada de la manera más tradicional, de modo que recuerda las ilustraciones de las primeras ediciones. Domina el color rojo en su vestimenta y sobresale en su rostro una cicatriz alargada en la mejilla izquierda (que reemplaza la fea cicatriz que la Celestina del libro tiene en la nariz). La vestimenta y caracterización de los otros personajes es la usual en representaciones del teatro clásico. Hay cierta originalidad en la caracterización de Sempronio, que es presentado como un rústico, corpulento y hasta renco. Su voz de rústico, sin embargo, no se corresponde con sus líneas librescas. Junto con Anabel Alonso y José Saiz, están las actrices Claudia Taboada y Beatriz Grimaldos que, como ya está dicho, hacen papeles dobles. Este trabajo de representar a dos personajes alternativamente debe ser resaltado pues no deja de sorprender la rapidez con que cambian de caracterización y vuelven a escena sin

que se pierda ese dinamismo que es una de las fortalezas de esta puesta. Por su trabajo en esta representación, Beatriz Grimaldos fue nominada al Premio de la Unión de Actores a mejor actriz de reparto.

Parte del dinamismo está también en el lenguaje, aquí modernizado (ligemente, sin perder ese gusto a castellano antiguo que debe acompañar a toda obra clásica). El lenguaje, desprovisto de los arcaísmos que podrían ser extraños a la audiencia, es muy vivo y expresivo y, como es frecuente tratándose de la *Celestina*, resbala con frecuencia en el humor. Un ejemplo de ello ocurre cuando Calisto canta un romance; de inmediato Sempronio replica con versos sarcásticos que riman con los que profiere Calisto. Esto, además de ofrecer un siempre bienvenido humor, revela un uso creativo del aparte.

Para el cierre de la representación volvemos a la muerte de Melibea. A ella la vemos caer por partida doble, al inicio y al final de la representación, para reforzar la idea de que su muerte está vinculada al fracaso de Pleberio como padre. La segunda escena de su muerte es doble porque ella está a un costado del escenario hablando a su padre y a nosotros. Mientras, vemos al fondo del escenario a su doble en la torre hacer gestos y no hablar. La que está a un costado del escenario se sube a un banco y se arroja al suelo, donde queda cadáver. En torno a ese cadáver Pleberio y Celestina continúan la conversación con que se inició la representación. Al final Pleberio queda solo, nos lo recuerda, en este valle de lágrimas.

José Luis Gastañaga Ponce de León  
University of Tennessee at Chattanooga



Ruth Martínez Alcorlo y Amaranta Saguar García (eds.), «*Celestina*» y ecos celestinescos. «*Contarte he maravillas...*» Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I), Berlin, Bruxelles, Chennai, Lausanne, New York, Oxford, Peter Lang, 2023.

Ante un volumen colectivo de tal densidad y envergadura (veintinueve artículos, 572 páginas en total), magistralmente coordinado por Ruth Martínez Alcorlo y Amaranta Saguar García (ambas de la Universidad Complutense), y respaldado por un impresionante comité científico compuesto por cincuenta miembros que atestigua el rigor y la seriedad de la empresa, no podemos sino aplaudir y expresar nuestra admiración. Pero no merecía menos Joseph T. Snow, a quien está dedicado el libro, así como los otros dos volúmenes derivados del *Congreso Internacional de Estudios Medievales Hispánicos* que tuvo lugar en Madrid del 25 al 29 de octubre de 2021, con el fin de festejar como correspondía el octogésimo cumpleaños de aquel que se hace llamar Pepe Nieves, y que coincidió, por una afortunada causalidad de fechas, con el octavo centenario del nacimiento de Alfonso X. Todo ello en un contexto sanitario convulso que las dos editoras evocan en un capítulo introductorio titulado «Amistad y Magisterio», pero que no logró empañar la fiesta. Son estos «ecos celestinescos», que Snow ha perseguido a lo largo de su carrera, cuyos principales hitos recuerdan Martínez Alcorlo y Saguar García, y de la que deja constancia la extensa lista de publicaciones sobre el tema que presentan (13-25), esos ecos que ha buscado y sembrado por doquier, desde los Estados Unidos hasta su pupitre de la Biblioteca Nacional de España, los que se celebran en este volumen. Detrás del fragmento de una réplica del bienaventurado Pármeno —«Contarte he maravillas...» (acto VIII)—, no dejará de reconocerse un guiño al subtítulo de la sección «Noticiero» (1/1), que luego se transformó en «Pregonero» (a partir de 1/2), de la revista *Celestinesca*, fundada por Snow en 1977; un subtítulo que se mantuvo hasta el primer número del cuarto volumen (1980), antes de ser reemplazado por otra cita de *La Celestina*: «...los bienes si no son comunicados, no son bienes...».

Este boletín de noticias celestinescas, canal de información privilegiado y precursor de los grupos de redes sociales y otras plataformas actuales, encuentra, de algún modo, su prolongación en este volumen, para cuya recensión adoptamos, dada la magnitud mencionada y el espacio disponible, una perspectiva de conjunto.

\*\*\*\*\*

La primera parte, titulada «Genealogía y autoría», bien podría haber surgido de una sugerencia formulada por el propio Snow durante una conferencia impartida en 2001: volver incansablemente sobre la cuestión de la autoría de *La Celestina* (134). Esta invitación es acogida explícitamente por Remedios Prieto de la Iglesia, Antonio Sánchez Sánchez-Serrano y los demás autores que, en consonancia con la orientación crítica celestinesca actual, que se viene gestando desde fines del siglo xx, tienden, en mayor o menor medida, a restar importancia al papel de Fernando de Rojas, visto como impresor-librero, «componedor» (en un sentido tipográfico), refundidor o reelaborador (135). En sus contribuciones respectivas, Álvaro Bustos, Ottavio Di Camillo y E. Michael Gerli nos trasladan al Toledo humanista de las postrimerías del siglo xv: por un lado, al entorno reformador y cisneriano de la futura Universidad Complutense (Alcalá de Henares pertenecía a la diócesis toledana), caldo de cultivo intelectual de *La Celestina*; por otro lado, al ambiente profesional y personal del converso Juan de Lucena, impresor de libros en hebreo y en romance, quien, antes de su exilio a Roma, desempeñó su labor en La Puebla de Montalbán, ciudad de la que, como bien es sabido, era originario el propio Rojas, uno de sus parientes (político). Lucena pudo haber sido quien introdujo la edición príncipes de *La Celestina* en Italia, salida de la imprenta de sus tres hijas, quienes permanecieron en España, y posiblemente financiada por el bachiller Rojas, lo cual fue el preludio de la notable fortuna editorial que la obra conocería después, ya sea en Milano (1514) o en Venecia (1515) (51). Este apellido Lucena permite vincular varios artículos de esta primera sección, ya que lo comparten dos figuras que con frecuencia han sido confundidas: el impresor Juan de Lucena y el protonotario Juan (Ramírez) de Lucena. Este último es considerado el potencial «antiguo autor» del primer auto de la *Comedia de Calisto y Melibea* (117) y, probablemente, el redactor de un sermón encarecedor de los Reyes Católicos, incluido en el célebre y polémico manuscrito de Palacio, único testimonio que poseemos anterior a las ediciones impresas de *La Celestina* (94). Desde un enfoque léxico-filológico tradicional o una aproximación estilométrica más novedosa, aunque sus resultados deben interpretarse con cautela, Prieto de la Iglesia y Sánchez Sánchez-Serrano, por una parte, y Francisco Gago Jover, por otra, llegan a la conclusión de que *La Celestina* es producto de una autoría plural, muy probablemente triple, a pesar de que disienten en la identidad de los autores y las partes que se les puede atribuir. Este des-

carta, por ejemplo, la existencia de cualquier «antiguo autor» en el proceso creativo en la medida en que, según el *software* RStudio que utiliza, sus supuestos «papeles» no desentonan con los demás autos que clasifica en tres grupos, achacables a tres autores: A (1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12 y 19), B (2, 10, 13, 14, 20 y 21) y C (15, 16, 17, 18 y el *Auto de Traso* del que hablará a continuación Patrizia Botta, 177). En cambio, aquellos, amén de reconocer la figura de un «antiguo autor», aseveran que existió otro autor, igualmente anónimo, creador de una comedia manuscrita de desenlace feliz (hipótesis que también defiende José Luis Canet en su artículo, 325), vinculada con las comedias humanísticas italianas, que Rojas —y tal vez otras personas o incluso un «equipo», como conjetura Bustos (82)— habría refundido y convertido en una tragedia de *reprobatio amoris*.

Las ocho contribuciones de las que consta la segunda parte del volumen abordan, como indica el título —«Temas, motivos, *loci críticos*»—, aspectos diversos y recurrentes de la crítica celestinesca, pero, no está de más decirlo, desde una perspectiva profundizadora y renovadora. Lo que puede enlazarlas (casi) todas es la dialéctica entre tradición/innovación que se teje en torno a *La Celestina*, y su posicionamiento subversivo respecto a unas prácticas, ya sean literarias, iconográficas o sociales. El lector versado en cuestiones celestinescas se alegrará de encontrarse en terreno conocido con la nota (así la califica Devid Paolini) inaugural, a propósito de un *best seller* crítico por antonomasia: el enigma que encierra la expresión «Testigo es el cuchillo de tu abuelo», que hizo correr tanta tinta y la de los estudiosos más destacados, entre los cuales Kaspar von Barth, Miguel Marciales, María Eugenia Lacarra o Luis Gómez Canseco, a favor de los cuales el autor rompe una lanza. Detrás de la palabra *cuchillo*, probable descuido filológico o gráfico, hay que leer el término *cucillo*, el cual tiene, al menos desde Plauto, Horacio y Juvenal, una connotación escarnecedora, y que en la temprana modernidad adopta un sentido más decididamente erótico, aludiendo a los maridos de las mujeres adúlteras. El artículo siguiente, de Patrizia Botta, al igual que el anterior, permite conectar la primera parte, referente a la génesis de la obra, con esta segunda sección que se adentra en motivos celestinescos frecuentemente debatidos: el *Auto de Traso* (1526, Toledo), objeto de dicho estudio, recuerda que *La Celestina* experimenta un proceso continuo de ampliación, proporcionando, siquiera virtualmente, material y oportunidades a aquellos que deseen continuarla y, en última instancia, adaptarla (véase el artículo de Lieve Behiels). Traso, ectoplasma carente de voz y consistencia inicialmente, cobra inesperadamente vida y forma en este vigésimo segundo acto, más de veinte años después del cierre de la obra, dando lugar a un episodio intersticial que colma lo que podía considerarse un silencio del texto. Este auto hereda en gran medida la lengua del texto matriz, hasta el punto de que el análisis estilométrico realizado por Gago Jover sugiere que su autor podría haber escrito también las interpolaciones de la *Tragi-*

*comedia* (123). Con un evidente tropismo hacia el anclaje urbano arrufianado y prostibulario, este auto suplementario presagia el ciclo celestinesco que habría de desarrollarse a partir de los años treinta del siglo XVI. En la tercera contribución, permanecemos en un ambiente lupanario y, más precisamente, en el dormitorio de Areúsa. Rafael Beltrán arroja una luz esclarecedora sobre la intertextualidad bíblica de la iconografía celestinesca antigua, en particular sobre la ilustración del acto VII, donde destaca el protagonismo que adquiere la cama de la casquivana Areúsa, un enser doméstico altamente simbólico en las representaciones coetáneas de la Anunciación y la Visitación y sinécdoque habitual de la Encarnación. Las reminiscencias marianas identificables en la visita de Celestina a Areúsa, contrafigura aquella del arcángel Gabriel, cobran una dimensión paródica, cuando no abiertamente transgresora, así como la representación profana de Calisto, muerto y sujetado por sus criados, que remite a la *depositio Christi* —es lo que Gladys Lizabe recuerda en el artículo que cierra esta sección (281). En esta misma órbita, centrada en una iconografía asentada pero sujeta a un tratamiento innovador, se inscribe la siguiente contribución de Enrique Fernández, quien se interesa por las once ilustraciones de la *Comedia* de Burgos (1499) que recurren al doble panel, un procedimiento frecuente en la pintura medieval y en los grabados incunables. Este recurso díptico no resalta el carácter consecutivo y secuencial de los acontecimientos, como ocurre en el «Terencio de Lyon» (1493) o en otras ilustraciones posteriores de *La Celestina*, sino su simultaneidad (a nivel temporal) y su contigüidad (a nivel espacial). Estas imágenes explotan plenamente su predisposición, teorizada por Lessing en el siglo XVIII, para representar el espacio. Por medio de convenciones bien arraigadas como la transparencia de los muros o la compresión espacial desorbitada, consiguen conformar un escenario panorámico... nada convencional, imposible de llevar a las tablas: un escenario mental. Los dos últimos artículos de esta sección continúan poniendo de manifiesto el potencial visual de algunos episodios de *La Celestina*, del cual los grabados antiguos sacan mucho partido. Connie L. Scarborough y Gladys Lizabe abordan el tema de la muerte igualadora y los cuerpos despedazados, incidiendo en el hecho de que la evocación literaria, de visualidad extrema, facilita la representación mental de los mismos y su plasmación xilográfica, a la par que delata una inclinación rompedora. Scarborough, fuertemente influida por las tesis de José Antonio Maravall, establece un paralelo entre los dos significados (anatómico y social) de la palabra *cuerpo*, atribuyendo a la sociedad una dimensión orgánica y al cuerpo una dimensión social: la desintegración de la sociedad finisecular se transparentaría en los cuerpos desmembrados que salpican la obra a partir del auto XII. Gladys Lizabe, por su parte, se focaliza en los sesos de Calisto esparcidos por el suelo, analizados a la luz del doble discurso médico y legal de la época, y en la irrelevancia de cualquier necesidad representati-



va, dada la contundencia y el carácter de por sí gráfico del texto. La escenificación de este cuerpo desacralizado, mutilado a modo de castigo, y de esta cabeza partida en tres, de la que fluye el *sensus communis*, dista enormemente de la veneración a la que daban lugar las diferentes partes del cuerpo deliberadamente dividido de los santos o los monarcas, y parece reclamar una autopsia, lo que habría completado el proceso de degradación del personaje. Carlos Heusch vuelve sobre la escena del auto VII ya desmenuzada por Beltrán, aquella de una Areúsa encamada y semidesnuda, evocadora de una sirena. La examina minuciosamente para poner de realce lo que constituye, según él, la gran originalidad de la expresión erótica en *La Celestina*, «capaz de envolverlo todo, hasta al receptor de la obra, provocando su excitación sexual» (246). Alejándose de la veta erótico-burlesca propia de la poesía cancioneril, todavía muy patente en el primer auto, Rojas —o quien sea el autor de la obra— desarrolla una verdadera escritura erótica, en cuyo centro se sitúa Celestina, a través de su discurso en alabanza de los encantos corporales de Areúsa, dirigido al todo oídos Pármeno. Con sus palabras rebosantes de erotismo, que actúan como tantos estímulos, logra despertar el deseo del joven barboponiente y, finalmente, del propio oyente de la obra. Este proceso identificatorio por parte del público y la «democratiza[ción] de la experiencia erótica» (258) caracterizan a otro personaje de baja extracción social, que recibe los honores del artículo siguiente, de Maximiliano Soler Bistué: Lucrecia. Menos secundaria y anodina de lo que a primera vista podría parecer —lo que no debe sorprendernos, después de haber leído a Snow, quien nos enseñó a apreciar la profundidad de todo el elenco de *La Celestina*, e incluso de los personajes pretendidamente menores—, Lucrecia funcionaría, *mutatis mutandis*, como el coro de la tragedia ateniense, pero rebasando con creces estos parámetros clásicos. En efecto, de espectadora desapasionada, exegeta y comentarista distante de la acción en la que se ve involucrada su ama, pasa a ser voyerista anhelosa y, por fin, en el «Tratado de Centurio», actora de su propio deseo, cuando se abalanza sobre el noble Calisto y, de manera tan momentánea como decisiva, se sustituye a Melibea y se arroga un derecho usurpador sobre el cuerpo de su amado. Se revierten las posiciones actanciales y las jerarquías sociales establecidas, y, a través de un personaje *a priori* subalterno, una *ancilla* que actúa como «lector(a) modelo» (concepto de Umberto Eco), con quien se identifica el público, se anuncia la posibilidad, aún incipiente, de un receptor emancipado.

La tercera parte, titulada «Contexto socio-literario», tiene como objetivo situar la obra (tarea iniciada en la primera sección) en su época. La tradición literaria con la que se compara en los dos primeros artículos hace hincapié, otra vez, en su originalidad (concepto que tanto debe a María Rosa Lida de Malkiel) y su carácter rupturista. Ana M. Montero muestra cómo la falta de compasión de Melibea podría ser una reacción de tintes

estoicos al exceso de la misma, y a su aplicación hipócrita y superficial en el retrato que Martín de Córdoba, propagandista pro-isabelino, hace de la aún candidata al trono castellano en su *Jardín de nobles donzellas* (ca. 1468). Prueba de este talante despiadado de Melibea son sus arranques de ira, uno de los síntomas de la melancolía maníaca subrayado por José Luis Gastañaga Ponce de León en su artículo de la quinta sección (490-491), en contraste con la melancolía amorosa de Calisto y con aquella de signo positivo y característica del Renacimiento, propia de los individuos de genio y artistas, entre los cuales se incluye el propio autor, quien, en la imagen que proyecta de sí mismo en la carta prólogo, da muestras de ser melancólico. Cabe notar la divergencia de puntos de vista entre Montero y Bustos: según la primera, *La Celestina*, como obra iconoclasta, se situaría en las antípodas de la axiología y el ideario de la monarca (294), mientras que, según el segundo, se asociaría «a Isabel y Fernando, a sus proyectos, a su financiación, a su mundo ideológico y editorial» (88), indicio de ello, afirma, el escudo de los Reyes Católicos en la príncipes toledana de 1500. Además de esta revisión crítica de la aplicación de la clemencia, virtud encarecida pero ambigua, José Luis Canet sostiene que *La Celestina* incumple los requisitos del estilo cómico tal como lo concibieron las preceptivas retóricas y poéticas de la Antigüedad y la Edad Media. El paso de una comedia de final feliz a una tragicomedia de desenlace funesto, como escarmiento ejemplar —algo que plantearon Prieto de la Iglesia y Sánchez Sánchez-Serrano en su artículo—, con las sucesivas ampliaciones (dieciséis actos, veintiún actos), va de la mano con la promoción de una moralidad y religiosidad humanista de nuevo cuño, que no es la de la comedia latina, espejo de las costumbres, ni la de la comedia humanística, sino la *devotio moderna*. Esta lectura ortodoxa de Canet —como la que propone Gastañaga Ponce de León en el trabajo que acabamos de mencionar (493)— se inscribe en la escuela crítica que Óscar Perea Rodríguez, siguiendo a Severin, denomina en su artículo como didáctico-cristiana (385), sin que entrañe, en este caso, ningún cuestionamiento de la condición conversa de Rojas (demostrada de manera convincente a principios de los años 2000), la cual constituye la base de la segunda escuela antagonica, la denominada «judeo-pesimista». Perea Rodríguez propugna una reconciliación entre estas dos posturas académicas, proponiendo un término medio entre la tentación de convertir la ascendencia de Rojas en el alfa y el omega de la interpretación de *La Celestina*, y la tendencia a ignorar por completo la influencia que dicha condición pudo ejercer en la gestación de la obra. Asimismo, rechaza la negación de su autoría, consecutiva al descubrimiento de datos biográficos incontrovertibles sobre Rojas, cualquiera que sea el grado real de su implicación (tema que, como lo hemos visto, sigue sin zanjarse). Esta disputa y la polarización subsiguiente aún vigente tiene su origen en el libro «*La Celestina*» como contienda literaria (*castas y casticismos*) (1965) de Américo Castro, quien subordina gran parte

de la comprensión de la misma a la condición espiritual de Rojas, prototipo del escritor de «alma herida» (387). Tanto Perea Rodríguez como Juan-Carlos Conde, autor de otro artículo de esta sección que merece leerse conjuntamente, coinciden en señalar (380) que las reflexiones de Castro sobre la España de finales del siglo xv y el tormento existencial de los cristianos nuevos, así como la visión reduccionista que sus detractores, entre los cuales Eugenio Asensio, tuvieron a bien transmitir, han eclipsado el resto de sus aportaciones, de índole literaria especialmente. Entre estas sobresalen valiosos análisis que presentan *La Celestina* como una obra que embiste contra los modelos y pautas literarias e impone un principio de subversión generalizado. Como demuestra Lorenzo Martín del Burgo en su artículo, esta carga subversiva arrastra consigo a las comedias humanísticas de filiación celestinesca (una categoría genérica de contornos imprecisos), que figuran en los índices inquisitoriales del siglo xvi, no solo por la irreverencia de su contenido, heredada de la obra madre, sino también porque muchas de ellas se presentan como obras anónimas. Sin embargo, dicha anonimidad parece ser más atribuible a las deficiencias y ambigüedades de dichos índices que a una efectividad comprobada. Sea lo que fuere, en estos catálogos llenos de imprecisiones de transcripción se va perfilando una descendencia celestinesca virtual más nutrida de lo que conocemos.

La cuarta parte, titulada «Otras lenguas, otras latitudes», sigue indagando en la filiación celestinesca y, más específicamente, la filiación protagonista que conecta a la vieja alcahueta rojana con las «chaperonas» (399) de las *maqāmats* judeo-andalusíes de la Plena Edad Media o, un siglo después, con las *alcayotas* o *covilheiras* portuguesas de las cantigas alfonsíes, otras tantas precursoras; es esta descendencia hispano-semítica la que ponen de relieve Michelle M. Hamilton y Elvira Fidalgo Francisco, respectivamente, inspiradas ambas en los análisis de *Orígenes y sociología del tema celestinesco* (1993) de Francisco Márquez Villanueva, así como cierta «continuidad» (409) en las letras peninsulares y la realidad de un personaje «milhojas», que, además de dimanar de las necesidades de la sociedad de aquel entonces, que recluía a las mujeres, deriva de tradiciones literarias múltiples y solapadas —grecorromana, árabe y mudéjar, hebrea, castellana, y, como recalca María José Rodilla León en su contribución de la sección siguiente, cabalaresca y catalana, enfatizando el influjo de Martorell en *La Celestina*, y de la desparpajada Placerdemivida en la alcahueta de las tenerías (520-521). Desde la poesía galaicoportuguesa, que anticipa *La Celestina*, hasta las traducciones de la misma al portugués, en su variedad brasileña, es decir, desde los antecedentes literarios hasta su recepción, esta es la trayectoria diacrónica —por así decirlo— de esta parte y del volumen en su conjunto, que abarca el espectro temporal celestinesco más amplio posibles. Es así como Harvey L. Sharrer se interesa por una serie de ocho adaptaciones y traducciones modernas y propone,

para estas últimas, un análisis de la manera como se vierte al portugués el rico material paremiológico de *La Celestina*, según el grado de fidelidad y correspondencia con respecto al texto original. Además de llevarnos a interrogarnos sobre qué se entiende por fidelidad traductora (¿fidelidad a la letra o al espíritu del texto prístino?), Sharrer se centra en los aparatos críticos y los estudios introductorios de estas ediciones extranjeras modernas, que son el lugar predilecto de enraizamiento y perpetuación —si los hay— de los *loci critici* que se han desgranado en la segunda parte del volumen. Ana-Milagros Jiménez Ruiz sigue en el mismo ámbito de la recepción y la translación de *La Celestina*, a través del análisis de la traducción al francés de René-Louis Doyon (1952), quien, ante la disyuntiva planteada por Perea Rodríguez, entre una lectura ortodoxa de la obra y otra conforme a la «tesis judaizante» (446, 455), se adhiere plenamente a la segunda: la obra, por su anticlericalismo, el suicidio de Melibea y el papel de la magia, resultaría emblemática de cierto secretismo y cripto-judaísmo, constituyendo, por lo tanto, un desafío lanzado a la sociedad de la época, en la que imperaba la oscurantista Suprema. Dado el público al que se dirige, Doyon parece complacerse en transmitir la visión de un país abultadamente acorde con la leyenda negra y de cierto *couleur locale*, el reverso de una España de charanga y pandereta. Es con el mismo propósito de transmisión y dilucidación del sentido de una obra compleja con el que los lectores ingleses —Henry Staunford y un anónimo del siglo XVI—, en los que Geoffrey West se interesa, glosan, anotan y traducen ciertos fragmentos de los ejemplares de las ediciones antiguas que manejan (fechadas en 1595 y 1599, respectivamente) y que se encuentran hoy en la Biblioteca del Museo Británico. Esta reflexión, relacionada con la práctica traductora y la búsqueda de equivalentes, ya sea en portugués o en inglés, no puede, en nuestra opinión, restringirse a la cuestión de la fidelidad para con el modelo. En su artículo de la última sección, que trata de la recepción gráfica de *La Celestina* mediante dos adaptaciones en forma de cómics, continuación lógica de los aportes de Beltrán y Fernández relativos a las ilustraciones antiguas, Lieve Behiels razona en términos de dispositivos transpositivos, de domesticación o extranjerización del contenido de la obra y su macroestructura.

La última sección, más heterogénea, cumple la función de conclusión, aunando líneas investigativas dispersas a lo largo del volumen; tres de los seis artículos que la componen (Gastañaga Ponce de León, Rodilla León y Lieve Behiels) ya han sido tratados oportunamente sobre la marcha. A semejanza del segundo artículo que la integra, escrito por María Teresa Miaja de la Peña, quien ofrece una síntesis de los principales rasgos etopeicos de *Celestina*, entre los cuales pone el acento en su orgullo, que procede de la convicción de ejercer su oficio con suma maestría, este volumen es un compendio de las tendencias celestinescas que se dan hoy en día en la academia en Canadá, Estados Unidos, Argentina, México,

España, Francia, Italia, Bélgica e Inglaterra. Un reflejo de la inmensa riqueza y, también, del agotamiento de algún que otro filón crítico y de la necesidad de renovación de los estudios sobre *La Celestina*, una condición *sine qua non* para su perdurabilidad, el mantenimiento de su calidad y el interés extraacadémico que puede generar. El *Portal Celestinesco* y sus cinco ámbitos de desarrollo, enmarcados dentro del proyecto *Parnaseo* y presentados en los dos últimos artículos del volumen, escritos por Marta Haro Cortés y Amaranta Sagar García, contribuirán a todas luces a esta transformación, modernización y adecuación al siglo XXI (ya en marcha). Dada la valiosa y abundante información que ofrece con un solo clic y en acceso abierto, su ingente y creciente labor de centralización de referencias bibliográficas y ejemplares dispersados en la Web, esta herramienta se convertirá rápidamente en indispensable, si es que aún no lo es, e impulsará nuevas investigaciones. Este volumen enjundioso, que abarca enfoques variopintos, desde la estilometría hasta la biblioiconografía, desde la crítica genética hasta los *Reception Studies*, constituye una especie de estado de la cuestión exegético. Tan coherente como es el conjunto, y tan entreverados como son los «ecos celestinescos» que resuenan, da la impresión de leerse como se leería una enciclopedia celestinesca, con Joseph T. Snow como guía, hilo conductor y presencia continua (en cuanto a la autoría, 82 o 134; la difusión de la obra, 89; la caracterización de los personajes, 143; la iconografía, 231; la recepción, 336 o 445, y un largo etcétera).

François-Xavier Guerry  
Université Clermont Auvergne (CELIS)



# *Suplemento bibliográfico*





## *Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 46)

Amaranta Saguar García  
Universidad Complutense de Madrid

Devid Paolini  
Università di Siena

3025. AGUIRRE, Silvia, «*La Celestina*: narrativa de perdedores y gestión del conocimiento», *Ágora* 9.21 (2024), 45-66. <<https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar/article/view/919>>.

El estudio explora algunos temas clave que sostienen la estructura literaria de *LC*. La idea central es que las relaciones entre los personajes construyen una narrativa de «perdedores», fundamentada en una visión negativa de todos los elementos de la obra. En particular, se dibuja una perspectiva despectiva hacia la figura femenina y el papel de mediación que asume Celestina, quien utiliza el poder de la palabra en contextos específicos de comunicación. La relevancia de la protagonista radica en su habilidad para romper barreras espaciales y conectar mundos culturales distintos a través de su dominio del conocimiento.

3026. ALFONSO CABALLERO, Marta, *La censura del mundo: la sátira social en «La Celestina»*. Tesina de máster, University of Delaware, Newark, DE, 2024. <<https://udspace.udel.edu/handle/19716/35080>>.

Tesis de maestría que se centra en cómo *LC* utiliza la sátira social para cuestionar y desafiar las normas vigentes en la sociedad de su época. El estudio analiza el uso que hace Rojas de la sátira, la parodia y la ironía para construir una crítica de los valores sociales, éticos y religiosos de la época, ofreciendo una visión profunda y crítica de la naturaleza humana y de la estructura social. Un estudio minucioso de los personajes, sus diálogos y las técnicas narrativas, destaca los aspectos subversivos y el simbolismo que fortalecen esta crítica, subrayando la trascendencia literaria y cultural de esta visión moral en *LC*.

3027. ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua, «La originalidad literaria del “amor de comedias” en *Celestina*», *Colindancias* 9 (2018), 129-146. <<https://colindancias.uvt.ro/index.php/dj/article/view/222>>.

Relaciona el tratamiento del tema del amor en *LC* con la comedia romana, afirmando que el autor y su entorno la conocían bien en su latín original. La originalidad de Rojas estaría en transformar el espíritu lúdico de la comedia romana en algo trágico, pero sus procedimientos están tomados claramente de aquella (y, a juzgar por los ejemplos que se aducen, sobre todo de Plauto): desde la caracterización y el comportamiento de los personajes hasta las motivaciones principales (sexo y dinero) y, sobre todo, el concepto de amor sexual y los roles de género dentro de este y su caricaturización literaria. Lo que hace *LC* es aplicarles un análisis que del todo falta en la comedia romana y dotar de motivaciones, causas y efectos a estos tópicos de su modelo, lo que conduce a una visión desencantada.

3028. BELTRÁN, Rafael (2023), «“Me haces con tu visitación incomparable merced”: el *thalamus* de Areúsa y otras imágenes de la Anunciación en *La Celestina*», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y ecos celestinescos. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 193-212.

Partiendo de la importancia de la imaginaria bíblica en *LC*, se analiza el influjo de las imágenes de la Anunciación tanto a nivel visual como textual, y especialmente el motivo de la cama nupcial (*thalamus*). En el uso de «visitación» para describir la visita de Calisto por parte de Melibea en el auto XIX se ve una referencia a la Anunciación, pero también en la escena en la habitación de Areúsa en el auto VII, que puede llegar a parecer una especie de contrahechura de esta. En ella, la cama es el elemento central, en la que Areúsa permanece sentada, tapada de cintura para abajo solamente. Se buscan antecedentes para esta composición en ediciones incunables de libros de caballerías y otra prosa de ficción, pero el lugar en el que la cama ocupa un lugar igual de central que en *LC* es en la representación visual de la Anunciación. Esta podría haber servido de referencia al autor —y a los grabados incunables en los que aparece una mujer sentada en una cama tapada de cintura para abajo— para plantear la situación, aunque esta cama no sea espacio religioso sino sexual.

3029. BLYSTRA, Sofía, «El arte del engaño en el *Libro de buen amor* y *La Celestina*», *Revista Melibea*, 17.2 (2023), 68-81. <<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/article/view/7435>>.

Comparación de las alcahuetas literarias Trotaconventos y *Celestina* desde el punto de vista de su éxito en su oficio y en la posteridad. Comenta superficialmente las estrategias profesionales de ambos perso-

najes y su efecto, concluyendo que comparten algunas técnicas como, por ejemplo, la proyección como vieja inocua y más o menos respetable, el establecimiento de vínculos afectivos familiares o la apelación a la autoridad que le confiere algún tipo de relación o ascendencia anterior. Pero Celestina tiene algunos recursos extra (magia, más vías de sustento, muchachas a su cargo, falta de competencia en la ciudad, etc.) que le hacen más poderosa y eficaz en su trabajo, aunque solo le conozcamos un trabajo de intermediación frente a los varios, exitosos y fallidos, de Trotaconventos. Esta mayor maestría de Celestina es la que hace que perdure, mientras que Trotaconventos queda como una más de tantas alcahuetas. También es la que hace que el peso de Celestina en la trama sea el que es, pues su influencia no solo sirve para que los protagonistas se emparejen, sino que se extiende por todo el argumento, incluso una vez muerta.

3030. BOTTA, Patrizia, «La lengua del Auto de Traso», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y ecos celestinescos. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 177-192.

Se examina *El Auto de Traso* empleando el mismo procedimiento utilizado en una publicación anterior («Algunas calas en la lengua de *La Celestina*», reseñada en el suplemento anterior, ID 2952). Generalmente, este texto añadido en 1526 ha recibido poca atención por parte de la crítica, ya que se considera una adición espuria. En este análisis, se estudia su lenguaje, especialmente el léxico, para determinar hasta qué punto el *Auto* sigue el modelo de *LC*, de la que busca ser una «continuación», o en qué medida se distancia, dando inicio al incipiente género celestinesco.

3031. BUSTOS, Álvaro, «*Celestina*, el Antiguo Autor y otros universitarios ilustres: la vía complutense», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y ecos celestinescos. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 81-100.

Propuesta que vincula la génesis de *LC* con la diócesis de Toledo, la figura del cardenal Cisneros y la creación de la Universidad de Alcalá. Cisneros ya estaba pensando en fundar la universidad desde su nombramiento como arzobispo de Toledo y concibiendo, entre otras cosas, cómo sería su biblioteca y acumulado algunos volúmenes. La llegada de estos libros pudo haber constituido el medio ideal para el surgimiento de *LC*. Además, que la edición de Toledo, Pedro Hagenbach, 1500 de la *Comedia* lleve el escudo de los Reyes Católicos invita a pensar que, a través de la vinculación del prelado con los monarcas, se relaciona con Cisneros y, por lo tanto, con su proyecto universitario.

Si se acepta, además, como *editio princeps*, esto podría explicar varias características escolares de la obra. Finalmente, la filosofía que domina en *LC*, de corte lulista u ockamista, encaja bien con las inquietudes intelectuales de Cisneros. Su tratamiento impropio de las *auctoritates* se alinea igualmente con los principios detrás de la Biblia Políglota Complutense de conocer los textos originales. Finalmente, la referencia del auto I a la liturgia mozárabe hace pensar en un entorno toledano. Esto hace que la gestación en el entorno cisneriano sea creíble.

3032. CALVO MARTÍNEZ, Irati, «Burdel o clandestinidad: las prostitutas Palana, Elicia y Areúsa en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», *Journal of Spanish Cultural Studies* 24.4 (2023), 465-479. <<https://doi.org/10.1080/14636204.2023.2272038>>.

Se utilizan los personajes de Palana, Elicia y Areúsa de la *Segunda Celestina* para analizar las diferencias en la caracterización de la prostituta legal de burdel (Palana) y la prostituta ilegal encubierta (Elicia y Areúsa). Las segundas, a su vez, representan dos tipos de prostitución ilegal diferentes, aunque ejercen su oficio de manera similar, ocultando su condición de prostitutas y ofreciendo a sus clientes un flirteo y un cortejo previos que las hace más deseables (y más caras) que las prostitutas legales. Por un lado, Elicia depende de una alcahueta más experimentada, que es quien tiene el verdadero poder de decisión sobre los clientes, y trabaja para vivir, al día. Por otro, Areúsa es dueña de su negocio y muestra más ambición y autonomía. En cambio, Palana no puede escoger de ninguna manera los clientes y es públicamente reconocida como prostituta, a cambio de lo cual sus ínfimos intereses económicos están protegidos por la ley. Pero cualquiera de ellas es de alguna manera víctima de una tercera persona: Elicia de su alcahueta y Areúsa y Palana de algún rufián, porque todas necesitan a alguien que las proteja, aunque por motivos diferentes. La principal diferencia en la caracterización de las prostitutas legales e ilegales es de estatus y reputación, muy inferior en el caso de las primeras, y esto se refleja luego en su caracterización física y moral, quedando la prostituta de burdel relegada a personaje cómico, tremendamente deshumanizado, mientras que las prostitutas ilegales son tratadas con mayor consideración.

3033. CANET, José Luis, «*La Celestina* y la *Thebayda*, dos variaciones del estilo cómico en busca de una nueva moralidad», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y *ecos celestinescos*. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 317-334.

*LC* y la *Thebayda* se alejan de los preceptos del estilo cómico de la época con el objetivo de presentar una nueva o diferente moralidad.

Al transgredir las convenciones establecidas por la retórica medieval, esta finalidad se concreta, en la obra de Rojas, a través del desenlace trágico y la muerte sin confesión de casi todos sus personajes y, en la comedia de Torres Naharro, a través de la elevación del estatus social de sus personajes convirtiéndolos en vehículos para transmitir una enseñanza moral, religiosa y didáctica.

3034. CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «Nuevos datos biográficos de Sancho de Muñón, autor de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542): de la ortodoxia teológica a la herejía de un clérigo alumbrado del siglo XVI», *Celestinesca* 47 (2023), 31-52. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.47.26087>>.

Nuevos detalles de la biografía de Sancho de Muñón. Se repasan y, donde es necesario, se corrigen o matizan los datos conocidos hasta el momento y, después, se comparten los nuevos. Estos se centran en sus actividades como canónigo en la catedral de Plasencia y un proceso inquisitorial en su contra. Igualmente, se propone que se puede encontrar más información relevante en Salamanca.

3035. CHANG, Jae Won, «스페인 문학에서 마녀와 마녀사냥의 이미지에 관한 연구 - 『라 셀레스티나』와 「개들의 대화」를 중심으로 [Un estudio sobre las imágenes de las brujas y la caza de brujas en la literatura española - centrándose en *La Celestina* y *El diálogo de los perros*]», *세계문학비교연구 [The Comparative Study of World Literature]*, 84 (2023), 237-266. <<http://dx.doi.org/10.33078%2FCOWOL84.10>>.

Análisis de las imágenes relacionadas con las brujas y las cazas de brujas en *LC* y *El coloquio de los perros*, de acuerdo con sus respectivos contextos sociohistóricos. Se parte de la idea de que estos textos arrojan luz sobre la actitud de sus autores hacia los prejuicios sobre la brujería de su momento. En el caso de Rojas, se relaciona con el materialismo y el interés por el dinero, mientras que Cervantes denuncia los sinsentidos de las brujas y la opresión a la que eran sometidas. Ambos eran conscientes del papel de la violencia institucional y la histeria colectiva en el fenómeno de la brujería, así como de la deshumanización asociada a estos. También lo eran de cómo la acusación de brujería dirigida a las minorías sociales y los marginados los transformaba en el chivo expiatorio de la clase dirigente. Su objetivo era cuestionar la legitimidad de las acusaciones de brujería y ver más allá de la irracionalidad que presidía la creencia en las brujas en su momento. [Adaptación del resumen del autor]

3036. CONDE, Juan Carlos, «La *Celestina* de Américo Castro: de castas y contiendas», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina* y ecos celestinescos. «Contarte he maravillas». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 365-374.

Revisión del libro de Américo Castro «*La Celestina*» como *contienda literaria* (*castas y casticismos*) (1965) centrado en el análisis literario de la obra maestra española. Más allá de las ideas castristas sobre la situación de judíos y conversos en la época que lo han hecho conocido y por las que es criticado y minusvalorado, el estudio destaca cómo Castro aborda el estilo de *LC* como una nueva manera de hacer literatura, en la que se refleja lo convulso del momento. Así, la idea de discordia, contienda y litigio se vuelve central para la creación literaria, tanto como la incoherencia y el disparate. Esto hace que *LC* subvierta los moldes literarios existentes y, en general, modelos, temas, fuentes, etc...

3037. CONTI, Carissa Alexandra, *The Intermediality of Fernando de Rojas' «La Celestina» Through Adaptations and Translations From Literature, Cinema, and Art*. Tesis doctoral inedita, University of California, Riverside, CA, 2023. <<https://escholarship.org/uc/item/9t71j4q6>>.

Tesis doctoral que analiza diversas adaptaciones y recreaciones de *LC* desde el siglo XVI hasta el XXI, con un enfoque particular en versiones cinematográficas, literarias y artísticas de la obra maestra de Fernando de Rojas. El estudio explora cómo la transposición de *LC* a medios pictóricos y fílmicos transforma la representación de las dinámicas psicoanalíticas inherentes, adaptándolas a las estructuras del deseo que moldean estas nuevas lecturas e interpretaciones de la obra. De manera notable, y a pesar de la diversidad de enfoques, un tema central se impone entre los demás: el de la muerte inevitable de los personajes principales.

3038. DI CAMILLO, Ottavio, «De *genealogia Celestinae* o *Celestina* antes de la *Celestina* (Segunda parte)», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y *ecos celestinescos*. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 45-66.

Esta es la segunda aportación de una investigación de mayor alcance que explora los orígenes de *LC*. En esta fase, se examina la tradición indirecta, en especial la traducción italiana, así como los elementos que sugieren un posible estado primitivo del texto original y los datos conocidos sobre su temprana recepción. Asimismo, se destaca una nota de Claricio, quien afirma que la obra fue traducida en Salamanca, aunque sin especificar el idioma original. Por otro lado, se analiza la relación entre una edición perdida de Salamanca —citada por Proaza como modelo de la edición de Toledo de 1500— y sus implicaciones textuales y editoriales. A través de un análisis detallado del impreso toledano, se plantea la posibilidad de que la obra haya sido publicada en La Puebla de Montalbán, financiada por el bachiller Rojas. Finalmente, al abordar la figura de Alfonso Hordoñez, el traductor al ita-

liano, se sugiere que la edición veneciana de 1515 podría considerarse una *ideal copy* de la *Tragicomedia* italiana, dado que fue revisada por el propio traductor para su publicación.

3039. FAYE, Thomas, «La *Celestina* y el cómic: adaptación entre descenramiento y anexión de una heroína en movimiento», *Celestinesca* 47 (2023), 287-304. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.47.26878>>.

Comentario de dos adaptaciones al cómic de *LC*, la de Víctor Palmerín (2016) y la de Rémy Bastien (1988), desde el punto de vista de la traducción intersemiótica. A un repaso de las posturas teóricas sobre la adaptación como traducción que justifique esta perspectiva, le sigue el análisis comparativo de ambos cómics. Cada uno tiene una estética muy definida (influida por las telenovelas y el cómic de héroes americano el más antiguo y por el dibujo animado el segundo) y un uso de los recursos del cómic muy diferente, pero los dos coinciden en la importancia concedida al movimiento, al paso entre escenarios, que también son centrales en *LC*. A pesar de la reducción a la que tienen que someter el texto, las dos adaptaciones recuperan detalles poéticos de este que hacen que sea reconocible porque en cierto modo funcionan como una esencia de la obra.

3040. FERNÁNDEZ, Enrique, *The Image of Celestina: Illustrations, Paintings, and Advertisements*, Toronto: University of Toronto Press, 2023.

El autor analiza la cultura visual del personaje de Celestina en los tres ámbitos indicados en el título: las ilustraciones de las ediciones antiguas y modernas, la pintura y la publicidad de ediciones modernas, representaciones teatrales y adaptaciones audiovisuales de *LC*. Comienza con un repaso a la tradición iconográfica en la imprenta manual, haciendo algunas observaciones sobre sus modelos principales (el burgalés de escenas y el crombergeriano de figuras factótum) y las portadas, donde lo que más destaca es el comentario de las ilustraciones de la *Comedia* de Burgos. Continúa con las ilustraciones de las ediciones modernas, donde se destaca cómo solo aparecen en ediciones para bibliófilos y escolares, cuya naturaleza influye sobre el tipo de imagen y lo representado. En la parte dedicada a la pintura es en la que más importa la distinción entre celestinas (con minúscula) y Celestinas (con mayúscula), pues son las primeras las que más abundan. Esta distinción permite al autor comentar una serie de cuadros no directamente relacionados con *LC* como parte de la tradición visual asociada, especialmente los relacionados con el episodio bíblico del hijo pródigo, y concluir que los autores proyectan sobre la alcahueta, la vieja o la madama, según lo que estén queriendo representar, rasgos de Celestina (y viceversa). Finalmente, la parte dedicada a la promoción se centra en qué aspectos se destacan y cómo estos cambian a lo

largo del tiempo, según varían los criterios que pueden hacer atractiva la obra: autoridad, drama, etc. La conclusión es que la imagen de Celestina es tan flexible como el propio personaje literario, tanto que abarca celestinas que no son Celestina, y dice mucho más de los intereses de la época que recurre a ella y su perspectiva sobre el personaje que de Celestina misma.

3041. FERNÁNDEZ, Enrique, «El personaje celestinesco en el teatro popular de la segunda mitad del XIX y principios del XX», *Bulletin of Spanish Studies*, 101.8 (2024), 1149-1173. <<https://doi.org/10.1080/14753820.2024.2396204>>.

El teatro popular español de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX está lleno de celestinas y personajes llamados Celestina, cuya sola presencia define el tipo de trama amorosa de la obra en la que aparece. Se trata de personajes secundarios altamente estereotipados, tanto con visos goyescos —aunque dicho tipo de alcahueta no fuera funcional en la época y hubiera quedado como una figura costumbrista—, como con rasgos de la madama francesa, más de actualidad —aunque también pueden adoptar otras formas (criadas, vecinas, esposas, etc.)—. Emparientan con el tipo cómico que la cultura popular construyó a partir del personaje literario, del que conservan algunos rasgos como la afición a la bebida, el deseo sexual, la brujería o la falsa religiosidad, según las necesidades del nuevo contexto en el que se insertan. Dependiendo de la obra pueden hasta resultar simpáticas y entrañables, especialmente a partir del personaje de la bruja de *Los polvos de la madre Celestina* (1840) de Hartzzenbusch, o malvadas y despiadadas, sirviendo de vehículo de crítica social. Las relaciones también pueden ser extraordinariamente difusas gracias a la enorme flexibilidad del personaje.

3042. FERNÁNDEZ, Enrique, «La influencia en los espectadores de la fama de las actrices que encarnaron a Celestina», *Celestinesca* 47 (2023), 197-228. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.47.26729>>.

El autor afirma que la reputación profesional, la filmografía anterior y la imagen pública de las actrices que encarnan a Celestina condiciona las expectativas del público, luego la recepción de *LC*. Por la edad del personaje, también resulta relevante el propio envejecimiento de la actriz correspondiente, y, por ser mujer, influyen los conceptos de cada época sobre la femineidad. Analiza, a continuación, lo que una serie de actrices aportó a su interpretación de Celestina: Carmen Cobaña, cuya aura personal la protegió de la inmoralidad del personaje y cuya relativa juventud no le impidió ser considerada una Celestina verosímil; Irene López Heredia, cuya fama funcionó como gancho para relanzar una obra que llevaba medio siglo sin representarse, pero cuya



vejez no se consideró lo suficientemente decrepita para representar a Celestina —si bien gracias a esto el personaje comenzó a liberarse de la idea de la vieja bruja miserable—; Amparo Rivelles, otra actriz famosa que ya había pasado por papeles de mujer mayor polémicos y con la que se recupera la sexualidad de Celestina; Nati Mistral, que imprimió mucho de su carácter y de su carrera al personaje, dándole un aire más cómico y amable; Núria Espert, cuya fama competía con la del director, condicionando su actuación para que no eclipsara el montaje; Gemma Cuervo, cuya fama la convirtió en el principal atractivo de la adaptación, que explotaba su avanzada edad y el contraste con su pasado como *sex symbol*; Lola Gaos, actriz secundaria consagrada por sus papeles de mujer endurecida, dos condiciones que traslada a su Celestina; y Terele Pávez, encasillada en papeles secundarios de mujer mayor dura y malvada, cuya Celestina es también relegada a segundo plano.

3043. FERNÁNDEZ, Enrique, «Espacio y tiempo en las ilustraciones dobles de la *Comedia de Calisto y Melibea* de Burgos, c. 1499», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y *ecos celestinescos*. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 213-232.

Análisis de los grabados de la *Comedia* de Burgos que presentan la acción dividida en dos paneles. Estos no presentan escenas consecutivas, sino simultáneas, pero en diferentes espacios, uno interior y otro exterior, por lo general comunicados por una puerta. Así solventan la incapacidad del texto para plasmar la simultaneidad de las escenas, pero también el problema de la distancia entre los espacios representados, sobreentendiéndola. Esto resulta idóneo para un teatro que se destina a ser leído, por lo tanto, imaginado, no representado, pues sugiere movimiento. Otros grabados-escena celestinescos posteriores sí recurren a la representación en dos o más paneles de escenas consecutivas, como hace a veces el arte medieval y es característico de las ilustraciones de la edición de las *Comoediae* de Terencio de Lyon: Johannes Trechsel, 1493.

3044. FIDALGO FRANCISCO, Elvira, «Algunos antecedentes del personaje de Celestina en las *Cantigas de Santa María*», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y *ecos celestinescos*. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 407-428.

El personaje de Celestina se convirtió, por sus ocupaciones y destrezas, en un arquetipo femenino tras su aparición/creación en la obra de Rojas. Sin embargo, existen figuras precedentes que, aunque anónimas, desempeñaron un papel similar. A través de un recorrido por la

lirica gallegoportuguesa medieval, y especialmente en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, se examina la figura de la *alcayota*, posible precursor de la célebre alcahueta de Rojas. Este análisis destaca tanto las analogías que las vinculan como las diferencias que las alejan de la leyendaria Celestina.

3045. FRANÇOIS, Jérôme, «La sérialité célestinesque (1990-2023): Le cas de *La mujer de la escalera*, de Pedro González Moreno», *Celestinesca* 47 (2023), 149-174. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.47.26553>>.

Tras la definición del marco teórico para el concepto de serialidad, completado con ejemplos de reescrituras celestinescas del período 1990-2023, analiza el caso concreto de *La mujer de la escalera* (2018) de Pedro A. González Moreno. En el terreno de lo paratextual, se alude a *LC* para promocionar la obra y, además, la formación en Filología Hispánica del autor sirve para darle cierta autoridad en el tema. En el de lo intertextual, hay claras correspondencias con el planto de Pleberio, incluso citas de pasajes enteros, hasta el punto de convertirse en *leitmotiv*. Algo similar ocurre con el conjuro y la *philocaptio*. Sus personajes evocan a otros que se hallan en *LC*, algo especialmente evidente en la correspondencia entre Melibea y la narradora. La obra misma, como libro con presencia en el texto, funciona también como elemento metalingüístico, así como el motivo del teatro (en la novela hay una adaptación teatral de *LC*). También se filtran motivos y detalles extraídos de la crítica sobre la obra, como puedan ser la idea de Celestina como araña o marionetista. Estos elementos permiten reconocer *La mujer de la escalera* como miembro de la serie celestinesca contemporánea, pero también proporcionan al lector el placer de ir encontrándolos y reconociéndolos a medida que lee, de manera que la experiencia lectora depende en parte del conocimiento previo de *LC*.

3046. GAGO JOVER, Francisco, «Aproximación estilométrica al problema de la autoría de *Celestina*», en Amaranta Sagar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y ecos celestinescos. «Contarte he maravillas». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 101-132.

Mediante un estudio lingüístico basado en el análisis estilométrico de *LC*, esta investigación examina las distintas hipótesis sobre la autoría de la obra: desde la posibilidad de uno o varios autores y su identificación, hasta la atribución del primer auto y su relación con la continuación, así como la autoría de los cinco actos añadidos por la *Tragicomedia* y el posterior *Auto de Traso*.

3047. GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio, «Cultura del entendimiento del vino en voz de Celestina (un primer acercamiento)», en Francisco Toro Ceballos (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro*

*de buen amor*: «...esta fabla compuesta, de Isopete Sacada». De la fabla al fabulare en la Edad Media y más allá, Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2023, 115-126. <[https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste\\_hita/07/garcia.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/07/garcia.htm)>.

Análisis preliminar del papel desempeñado por el vino en la literatura celestinesca, centrado en la figura de Celestina (en la *Tragicomedia* y en la *Segunda Celestina*) como «entendida» en la materia. Esta no es solo exageradamente aficionada al vino, sino que conoce con detalle las creencias de la época sobre el vino y sus propiedades medicinales, anímicas, espirituales, sociales, mercantiles e, incluso, religiosas. El vino figura como una especie de combustible que mueve a la alcahueta y medida de sus éxitos y sus fracasos profesionales (cuánto vino y de qué calidad ha obtenido con su trabajo). Al mismo tiempo, su relación con el vino explica su interacción con el resto del mundo, especialmente en términos de su egoísmo y de su necesidad de satisfacer sus necesidades básicas. Como resultado, las escenas de banquete son centrales para caracterizarla y para las tramas.

3048. GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN, José Luis, «Entre naturalismo y didactismo: Los personajes femeninos de la *Celestina*», *eHumanista* 59 (2024), 129-139. <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/59>>.

El autor analiza la caracterización de los personajes femeninos de *LC*, especialmente la de Melibea, desde la perspectiva del uso literario de los principios médicos tras los humores y los temperamentos. La idea principal es que las pinceladas fisiológicas (y fisionómicas) sirven para hacer más creíbles los personajes, aunque no respondan exactamente a la teoría de la época, porque provienen mayoritariamente de o se combinan con fuentes literarias. Resulta interesante la afirmación de que todos los personajes femeninos de *LC* excepto Alisa comparten la carencia y la necesidad de un hombre, en lo que podría estar el origen de sus desequilibrios anímicos. Finaliza con una reafirmación del propósito didáctico-moral de la obra, pues contra estas variaciones es contra las que se dirige el texto.

3049. GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN, José Luis, «Sobre las modalidades de la melancolía en la *Celestina*», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y ecos celestinescos. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 487-498.

Trabajo que aporta al análisis de la melancolía en *LC* la perspectiva del *Problema* 30 atribuido a Aristóteles, en el cual se plantea la pregunta de por qué los hombres excepcionales tienden a ser melancólicos. La melancolía está causada por un exceso de bilis negra que, si está caliente, provoca ira y, si está fría, provoca depresión. Esto explica que la

melancolía de Calisto sea depresiva y la de Melibea iracunda. A pesar de su raíz fisiológica, estos síntomas contribuyen a presentar una imagen negativa de los personajes y se utilizan para generar un *exemplum ex contrariis* moralizante, en el cual es el pecado y cómo la sociedad y el dinero propician ese pecado y no la naturaleza la que pierde a los personajes. Esta perspectiva es claramente medieval, sin embargo, convive con una melancolía que se puede considerar típicamente renacentista, más positiva. Esta sería la que muestra el personaje del autor en la carta a un su amigo y se relaciona con el genio creativo.

3050. GERLI, E. Michael (2023), «El impresor judío Juan de Lucena, sus seis hijas y la probable estampación del primer incunable de *Celestina* en La Puebla de Montalbán», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y ecos celestinescos. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 67-80.

Trabajo centrado en la biografía de Juan de Lucena y su labor como impresor de libros en hebreo, que se reconstruye a partir de los documentos inquisitoriales del juicio a su hija, Teresa de Lucena. Se plantean algunas preguntas sobre lo que pudo ser de Lucena una vez llegado a Roma y se especula con que sus hijas pudieran haber impreso la *princeps* de la *Comedia* en su prensa de La Puebla de Montalbán en algún tipo de empresa comercial con los Rojas, de la que habrían enviado algún ejemplar a su padre en Italia, por lo que sería el introductor del texto en la región.

3051. GILABERT, Gaston, «El conjuro diabólico en verso: fuentes y variación estructural de la Antigüedad al nacimiento del teatro áureo», en Fernando J. Pancorbo (ed.), *Oralidad, musicalidad y sonoridad en la literatura áurea*, Kassel: Reichenberger, 2024, 137-165. <[https://doi.org/10.59010/9783967280746\\_006](https://doi.org/10.59010/9783967280746_006)>.

Identifica el conjuro de *Celestina* en el auto IV como modelo de los conjuros de la *Comedia Nueva* y el de *Laberinto de Fortuna* como modelo de los conjuros de la tragedia y el teatro grave. El primero, por la menor solemnidad de la obra en que aparece, su relación con un personaje bajo y su finalidad erótica, evolucionará hacia algo marcadamente cómico e ineficaz en la comedia. Se apoya esta idea con un repaso de los antecedentes clásicos y las características de los conjuros literarios, y el comentario detallado de cada uno de los dos conjuros castellanos.

3052. GUERRY, François-Xavier, «Actualidades celestinescas. La recepción contemporánea de una obra maestra del Siglo de Oro», *Celestinesca* 47 (2023), 131-148. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.47.27411>>.

Introducción a la sección especial «Actualidades celestinescas. La recepción contemporánea de una obra maestra del Siglo de Oro».

3053. GUERRY, François-Xavier, *L'érotisme dans la littérature espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle. Étude des continuations de «La Célestine»*, París, Garnier, 2023.

Estudio que se enfoca en el análisis del erotismo en seis continuaciones de *LC* publicadas entre 1534 y 1560. Estas obras, si bien comparan con el original la característica de evitar referencias explícitas al acto sexual, recurren a un conjunto de alusiones indirectas que generan una marcada erotización de los textos examinados. Sin embargo, en comparación con *LC*, estas continuaciones reconfiguran el tratamiento del erotismo y lo que en la obra maestra española era un tema central, se transforma en sus derivaciones en un recurso estilístico. A través de un minucioso estudio del léxico erótico, así como de las escenas aludidas y su impacto en la recepción lectora, se busca comprender cómo se reconfigura el tratamiento del erotismo en estas obras y qué implicaciones tiene este cambio.

3054. HAMILTON, Michelle M., «Las alcahuetas ibéricas y Celestina: “madres de necesidades”», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina* y ecos celestinescos. «Contarte he maravillas». Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I), Berlín, Peter Lang, 2023, 397-406.

La autora examina los personajes celestinescos de tres obras: la alcahueta perfilada en *Ṭawq al-Ḥamāmah* de Ibn Ḥazm, el personaje de Cozbi en *Minhat Yehuda: Ezrat ha-Nashim* de ibn Shabbetai y el personaje de Sitnah en el *Tahkemoni* de al-Harizi. Estos anticipan a Celestina y su entorno, y comparten con ella varios rasgos visuales (vejez, rosario) y no visuales (mala reputación, múltiples oficios, hipocresía religiosa). Pero también dan información sobre el comercio del sexo y la cultura poética de los siglos XI y XII.

3055. HARO CORTÉS, Marta, «Portal Celestinesco (I): un nuevo proyecto sobre tradición impresa y recepción de *Celestina*. Impresos y grabados», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina* y ecos celestinescos. «Contarte he maravillas». Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I), Berlín, Peter Lang, 2023, 539-558.

Presentación oficial del *Portal celestinesco* (en activo desde 2021), centrada en la sección dedicada a la transmisión impresa de la *Comedia*, a la que se ha dedicado la primera fase del proyecto. Esta cuenta con descripciones tipobibliográficas de sus ediciones, incluida la reproducción de todos sus elementos tipográficos y detalladas descripciones biblioiconográficas de todas las estampas, y los correspondientes facsímiles digitales. El portal aspira a reunir toda la información posible sobre *LC* y su recepción.

3056. HERNÁNDEZ LENCINA, Violeta, y Elena Extramiana del Olmo, «*La Celestina 2.0. Un trending topic*. Una situación de aprendizaje basada

en la intertextualidad para difundir la literatura y coeducar a los adolescentes a través de las redes sociales», en *Exploraciones en el Idioma, Literatura y Traducción: Desde Plataformas de Aprendizaje hasta Expresiones Culturales*, número monográfico de *liLETRAd* 10.1 (2024), 198-210.

Propuesta de secuencia didáctica para enseñar *LC*.

3057. HEUSCH, Carlos, «El “humano” erotismo de *La Celestina*», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina* y ecos celestinescos. «Contarte he maravillas». Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)», Berlín, Peter Lang, 2023, 233-248.

El artículo se enfoca en el erotismo en *LC*. Empezando por un análisis de sus primeras muestras en la tradición erótico-burlesca de la poesía cancioneril, la investigación pasa a señalar cómo Rojas logró despertar, a través de sus descripciones y diálogos, la excitación tanto de los personajes como de los lectores. Todo esto se sustenta con el detenido análisis del Auto VII y, en particular, de la parte en que Celestina obtiene los favores sexuales de Areúsa para Pármeno. Según el estudioso, este pasaje específico constituye «el acto fundacional del erotismo en la literatura española».

3058. ILLADES AGUIAR, Gustavo, «Poética de la voz: calas en las obras de Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes y sor Juana Inés de la Cruz», en Julia D’Onofrio, Clea Gerber y Noelia Vitali (eds.), *Don Quijote en Azul 10: Actas selectas de las X Jornadas Cervantinas celebradas en Azul, Argentina, en 2017*, Tandil: UNICEN, 2018, 11-27.

Se ilustra con ejemplos de la obra de los tres autores mencionados en el título la idea recurrente en la investigación del autor de que las obras de la imprenta temprana surgen en un momento en el que conviven la poética oral y la de la escritura, dando lugar a que en lo escrito haya huellas de la lectura en alto de los textos en la época. Estas pueden tomar varias formas (verbos *dicendi* y *audiendi*, descripciones vívidas y elementos estructurales que apoyan la recitación) e indican cómo hay que leer para otros. Para *LC*, se apoya en el pasaje de las octavas Proaza que sugiere la lectura en alto del texto, pero también identifica indicaciones internas. A medida que los ejemplos progresan en el tiempo, menos frecuentes son estas marcas.

3059. JANIN, Erica, «El arte femenino de la mediación en la literatura castellana medieval: del prado mariano al valle de lágrimas celestinesco», *Exlibris Letras* 13 (2024), 159-175. <<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/4209>>.

Dado que en la Edad Media la mediación era considerada una actividad típicamente femenina, con la Virgen María como su figura emblemática, este estudio se centra en analizar las figuras de mediadoras en

varias obras medievales castellanas, como *Milagros de Nuestra Señora*, *El caballero Zifar*, *El conde Lucanor*, *Libro de buen amor*, dos novelas sentimentales y *LC*.

3060. JIMÉNEZ RUIZ, Ana Milagros, «*La Célestine* (1952), traducción francesa de René-Louis Doyon: un testimonio de lectura liberal», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina* y ecos celestinescos. «*Contarte he maravillas*». Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I), Berlín, Peter Lang, 2023, 445-462.

Comentario de la edición de René-Louis Doyon para el Club français du livre de *La Célestine: Comédie tragique de Calixte et Mélibée* (París: Paul Dupont, 1952). En sus paratextos se discuten una serie de *loci critici* celestinescos (autoría, género e historia editorial), transformándolos en un escaparate de las fuentes sobre *LC* con las que trabajaba la crítica francesa. Asimismo, se adentran en el terreno del mito y adopta una perspectiva negrolegendaria para hablar de la recepción de la obra, dando mucho peso a la condición de converso de Fernando de Rojas, a quien caracteriza como judaizante. Esto encaja con el público liberal al que se dirigía la edición, que compartía una visión oscurantista de España. Todo esto se acompaña de reproducciones facsímiles de dos ediciones antiguas de *LC*: las portadas de las ediciones Venecia: Estéfano da Sabio, 1534 y Ruán: Charles Osmont, 1644, y las figuritas factótum de la primera al principio de cada auto y una selección de estas en portada, probablemente incorporadas solo por criterios estéticos.

3061. JUBERÍAS GRACIA, Guillermo, «Alcahuetas, ventaneras y majas de paseo: imágenes de celestinas en la pintura de género española (1868-1931)», *Celestinesca* 47 (2023), 229-271. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.47.26741>>.

Repaso de la pintura de género española de finales del siglo XIX y principios del XX que contiene celestinas. Esta buscaba representar temas y motivos claramente españoles, y encontró un filón en el canon literario. Celestina ya se había tipificado en la pintura a partir de Goya, así como la composición en la que aparece con una muchacha hermosa, lo cual se tradujo en tres tipos iconográficos relacionados: la alcahueta propiamente dicha, vieja, fea y, por lo general, pobre, que a veces aparece acompañada de su pupila, en contraste joven, bella y colorida; la ventanera, cuya presencia en el balcón o en la ventana es una invitación al galanteo, a la que puede acompañar también una alcahueta, y la maja de paseo, frecuentemente acompañada o vigilada por una celestina. El estilo y la intención de estos cuadros puede ser de lo más variado (desde la crítica social a la sátira, pasando por el erotismo y el mero costumbrismo pintoresco), pero su forma de representar a la celestina tiende a ser similar porque bebe de una misma tradición. Por

otra parte, el cruce de las celestinas con las majas abrió a los artistas una puerta para incorporarse a la moda europea del momento de representar la prostitución y la alcahuetería en la pintura, pero de una manera nacional.

3062. KANG, Min Ji, «Food and Drink Make Relationships: Female Alliances and Commensality in *Celestina* and *La Lozana andaluza*», en Elizabeth S. Cohen y Marlee J. Couling (eds.), *Non-Elite Women's Networks Across the Early Modern World*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, 187-204. <<https://doi.org/10.2307/jj.7249520.12>>.

Análisis del uso de la comida y la bebida por parte de los personajes de *Celestina* y *Lozana* como medios de socialización y establecimiento de redes entre prostitutas y con otras mujeres y como elementos caracterizadores. Comer y beber con alguien señala amistad, confianza y parentesco, mientras que no hacerlo señala hostilidad y enemistad. En consecuencia, que *Celestina* y *Claudina* coman y beban juntas es muestra de su amistad. Asimismo, el consumo excesivo de vino de *Celestina* (y *Claudina*) la identifica como un elemento subversivo que ataca los roles de género impuestos por el patriarcado, según los cuales las mujeres no pueden beber mucho. Por otra parte, su generosidad durante el banquete, escanciando para los demás y sirviendo comida, tiene menos de buena anfitriona que de estrategia para distraer la atención de sus comensales de su parte del pago del negocio. En el caso de *Lozana*, su relación con la comida y la bebida está llena de implicaciones sexuales y sobre su herencia conversa, implicaciones estas últimas que le permiten establecer lazos con otras conversas. En el mundo de *Lozana*, además, estas redes femeninas se sostienen por la compartición de comida y bebida y su intercambio por más comida y bebida o por otros bienes o servicios, midiéndose la calidad de estos por la de la comida y bebida que se reciben a cambio. *Lozana*, consciente de este poder de la comida y la bebida, lo utiliza, como *Celestina*, para aumentar su poder e influencia.

3063. KEHREN, Timo, «*Celestina* pintada por Picasso: nacimiento de un mito moderno», *Celestinesca* 47 (2023), 273-286. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.47.26875>>.

Análisis de una selección de obras celestinescas de Picasso: *Celestina tejiendo* (1903), *Celestina* (1904) y algunos grabados de la *Suite 347* (1968). La primera representa una *Celestina* con varios de los elementos que la caracterizan en el texto original y que han pasado a la tradición visual de las celestinas. El uso del verbo *tejer* adquiere un doble sentido sexual, por la relación del personaje con el remiendo de virgindades, y el gato alude a sus prácticas hechiceras. Se trata de la *Celestina* más tradicional. La segunda es la más célebre de las tres, aunque no se parece tanto a la *Celestina* original. Es más joven y elegante



y ciega de un ojo y, además, retrata a una mujer real, Carlota Valdivia, dueña de un prostíbulo de Barcelona y conocida de Picasso. Esto hace que, si no fuera por el título del cuadro, sea difícil reconocer en él a Celestina, aunque, una vez se ha establecido la asociación, es posible identificar en ella sus rasgos caracterizadores: la mantilla como equivalente al manto, el ojo ciego como recuerdo de su marginalidad, pero también de su lado mágico, como la cicatriz, etc. La tercera pertenece a una serie de 66 grabados de escenas celestinescas que acabaron ilustrando la traducción al francés de Pierre Heugas de *La Celestina*, creando un libro de artista. Con esto recupera la costumbre quinientista de ilustrar la obra e incluso se pueden detectar influencias de las ilustraciones antiguas en sus diseños. Sin embargo, estos introducen muchos detalles ajenos que tienen que ver con España, los mitos y los símbolos españoles, de los que Celestina es uno más.

3064. KRALJ, Rebeka, *El análisis comparativo de las novelas picarescas: «La Celestina», «La pícaro Justina» y «La ingeniosa Elena»*. Tesina de máster, Universidad de Zadar, Croacia, 2024. <<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:647074>>.

Trabajo de final de máster altamente descriptivo, dedicado más a comparar los personajes de Celestina, Justina y Elena de las obras mencionadas en el título que las obras en sí. Lo que no es comparación, es contextualización de las obras y sus respectivas adscripciones genéricas. Se defiende que en la caracterización de Celestina, Justina y Elena se ve una evolución de los personajes femeninos literarios, que cada vez son más autónomos y con mayor profundidad psicológica y capacidad de acción sobre su entorno, lo que no viene acompañado de una valoración positiva de la mujer, sino todo lo contrario. De hecho, los finales trágicos o infelices que se les asigna a cada una de ellas pueden interpretarse como un castigo. Gracias a sus interacciones con todos los estratos sociales y su capacidad de verlos desde fuera, estos personajes sirven para criticar aspectos de la sociedad, otorgándoles un análisis bastante acertado de su entorno, que intentan explotar a su favor, pero también contribuyen con su comportamiento a los aspectos criticados o no hacen nada para combatirlos, solo los sortean. A estas ideas fundamentales, se les suman en distintos lugares afirmaciones no suficientemente argumentadas sobre el deseo de igualdad de género o posturas proto-feministas.

3065. LACARRA, María Jesús, y Juan Manuel Cacho Bleuca, «Crisis e independencia anhelada en el mundo femenino de *Celestina*», en Mario Lafuente Gómez y Ángela Muñoz Fernández (eds.), *Campesinas, burguesas y señoras en la Baja Edad Media. Homenaje a María del Carmen García Herrero*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2024, 277-293.

Comentario de los personajes femeninos de *LC* desde un punto de vista sociohistórico, propiciado por su número proporcionalmente alto (seis de catorce), su distribución en varios estratos de la sociedad del momento y ocupaciones, y sus discursos literarios desacostumbrados. Son mujeres que lamentan las limitaciones impuestas a su género (Melíbea) y oficio (Lucrecia) y anhelan mayor libertad, aunque solo una de ellas se rebela contra esto con su comportamiento. Crean una red de prostitutas independientes de diferentes tipos que se apoyan mutuamente y que, en parte, actúan bajo la reputación de la más mayor de ellas (Celestina), sin intercesión masculina. Al menos dos de los personajes femeninos bajos se muestran maestras en lo suyo y orgullosas de su independencia (Celestina y Areúsa). Y, aun así, no se trata de mujeres emancipadas, sino que su descubrimiento de la autonomía y su deseo de gozar de esta se presenta como una más de las consecuencias negativas y del sinsentido moral y social del momento de crisis en el que aparece la obra.

3066. LEONETTI, Francesca, «La censura religiosa nella trasmissione del testo della *Celestina*», *Critica del testo*, 16.2 (2013), 309-332.

Estudio de cómo la censura religiosa influyó en *LC* con anterioridad al y de manera independiente del *Index Universalis* de 1632. Los impresores y editores fueron, de hecho, los primeros en someter el texto a una revisión ética y crítica, introduciendo supresiones, adiciones y modificaciones que marcaron la tradición textual de las ediciones posteriores. Un análisis detallado de este fenómeno resulta esencial para identificar sus posibles orígenes y comprender su desarrollo a lo largo del tiempo.

3067. LIZABE, Gladys, «La muerte sin sesos de Calisto: castigo bajo el cielo de la misma ley», en Amaranta Sagar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina* y ecos celestinescos. «Contarte he maravillas». Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I), Berlín, Peter Lang, 2023, 279-290.

Análisis de la muerte de Calisto desde la perspectiva médica y legal de su tiempo. La descripción de sus sesos esparcidos por el suelo y la cabeza partida en tres partes no son un detalle baladí, aunque no se incorpore a la tradición iconográfica del texto, porque el cerebro se dividía en tres partes en la tradición médica vigente. Una de estas alojaba el sentido común, que es lo que no rige en Calisto, de forma que su cabeza rota significa la pérdida del mismo (y los fluidos vitales). La división de la cabeza en partes recuerda también a la disección, que empezaba a practicarse sistemáticamente en las cátedras de anatomía de la universidad pero que relacionaba la división del cuerpo con muertes infamantes o indignas, por el tipo de cuerpos de que usaban (criminales, cuerpos robados, etc.). Desde el punto de vista legal, la muerte de Calisto en la calle, a los pies del jardín de una muchacha

- virgen, habría desencadenado una acción legal e implicado una autopsia pública, lo que suma a la indignidad de la muerte de Calisto. Todos estos factores convierten el cuerpo mutilado de Calisto en una advertencia de las implicaciones legales de su comportamiento ilícito.
3068. LORENZO PINAR, Francisco Javier, «La persecución de la alcahuetería por el tribunal eclesiástico salmantino, 1580-1610», *Obradoiro de Historia Moderna* 34 (2024), s.p. <<https://doi.org/10.15304/ohm.34.9649>>.
- Trabajo histórico dedicado a la alcahuetería en Salamanca en la Edad Moderna que compara los datos extraídos de los procesos judiciales por alcahuetería y/o proxenetismo del Archivo Histórico Diocesano de Salamanca (dieciocho casos entre 1582 y 1610) con el personaje de Celestina. El panorama que se da de la alcahuetería en Salamanca no coincide del todo con el que presenta *LC*, pues en la ciudad castellana las alcahuetas tienden a ser mucho más jóvenes (en la treintena) y no tenerle afición a la bebida ni ser antiguas prostitutas, siendo en cambio muchas de ellas mujeres casadas sin sospecha. También prefieren concertar las citas en sus propias casas y ninguna acabó sus días de manera violenta. Sin embargo, como el personaje literario, sí se mueven por interés económico y necesidad de sustento, y usan técnicas de manipulación social y personal para alcanzar sus objetivos. Su extracción social tiende a ser humilde y ejercen toda una serie de oficios que, como a Celestina, les permite mantener las apariencias y no despertar sospechas si entran en casas ajenas, pero la hechicería solo es uno de estos oficios en situaciones excepcionales. Sus clientes mayoritarios son también estudiantes y clérigos.
3069. MACPHERSON, Ian, «Celestina's Thread», en *Love, Religion and Politics in Fifteenth Century Spain*, Leiden, Brill, 1998, 188-195. <[https://doi.org/10.1163/9789004624276\\_016](https://doi.org/10.1163/9789004624276_016)>.
- Reimpresión de «Celestina labradora», *Revista de Literatura Medieval*, 4 (1992), 177-186, con ID 545 (segunda época del suplemento). Se trata de un comentario detallado del auto IV destinado a explicar por qué Alisa deja a Celestina sola con Melibea. Aparte de la intervención demoníaca, se explora la posibilidad de que Alisa sea sencillamente demasiado inocente o irreflexiva, o no entiende cómo se gana la vida Celestina. Si esto es así, toda la escena podría ser leída en clave irónica.
3070. MARTÍN DEL BURGO, Lorenzo, «Anonimia y comedia celestinesca en los índices de libros prohibidos españoles del siglo XVI: problemas bibliográficos», en Amaranta Sagar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y *ecos celestinescos*. «*Contarte he maravillas*». Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I), Berlín, Peter Lang, 2023, 335-364.

Estudio sobre la presencia de obras teatrales de filiación celestinesca (en sentido amplio) en los índices de libros prohibidos españoles de Fernando de Valdés (1559) y Gaspar de Quiroga (1583), que fueron prohibidas mucho antes que *LC*. Los supuestos motivos principales de esta censura eran su irreverencia, anticlericalismo o burla de elementos religiosos, pero también desempeñaba un papel el hecho de que una parte de las obras prohibidas fueran anónimas o no tuvieran datos de impresión. Las particularidades de los índices hacen, no obstante, que sea difícil valorar el peso de estos dos argumentos, pues no se da información sobre las razones exactas de la prohibición y, a veces, la falta de información bibliográfica (o su carácter defectuoso) no es tal, sino que responde al carácter utilitario de los índices mismos, complicando el trabajo del investigador. La identificación y posterior análisis particular de cada obra afectada pone de manifiesto estos obstáculos bibliográficos y la dificultad de determinar las razones más probables para su inclusión en los índices.

3071. MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, «“Quien las sabe las tañe”». La construcción de Celestina como dueña del oficio», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y ecos celestinescos. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 499-514.

Repaso detallado de la caracterización de Celestina, con alusiones a su génesis y comparaciones puntuales con el personaje de Trotaconventos en el *Libro de buen amor*, que destaca sus rasgos más definitorios.

3072. MONTERO MORENO, Ana Mónica, «*Celestina* en la ficción contemporánea: *El ritual de las doncellas* (2006) de José Calvo Poyato y *En la orilla* (2016) de Rafael Chirbes», *Celestinesca* 47 (2023), pp. 53-74. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.47.27515>>.

Estudio de la influencia de *LC* sobre las dos novelas mencionadas en el título, que también se comparan entre sí. La de Poyato practica una hipertextualidad, en términos de Genette, bastante sencilla, transvolcalizando y transmodalizando *LC* para incorporarla a una novela histórica detectivesca. Se vale de esta sobre todo para retratar el mundo del hampa y prostibulario, incluidos algunos ecos textuales, y para el personaje, trasunto de Celestina, de la Vivales. Aunque se trata de un término de referencia literario y de otra época, aporta también verosimilitud a la localización en el Barroco español. En cambio, a pesar de que reconoce explícitamente su deuda para con *LC*, Chirbes adopta un acercamiento más mimético, asumiendo rasgos estilísticos, ideológicos, caracterizadores y temáticos que permiten evocarla sin necesidad de mencionarla (algunos préstamos, no obstante). Estos paralelismos le sirven para retratar la España contemporánea. Ambos autores comparten entre sí y con *LC*, además, la crítica del poder, corrompido.

3073. MONTERO, Ana M., «De *Jardín de nobles donzellas* (c. 1468) de fray Martín de Córdoba a *Celestina* (c. 1499): entre la política y la ficción», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina* y ecos celestinescos. «Contarte he maravillas». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 293-316.

La autora aborda la presencia de personajes femeninos tachados de duros y crueles, pero compasivos, en la literatura de finales del siglo xv como reacción a la propaganda política a favor de Isabel la Católica. Comienza con una revisión de *Exhortación o información de buena e sana doctrina* de Pedro de Chinchilla y *Jardín de nobles doncellas* de Martín de Córdoba para identificar los valores en los que se quería educar a las mujeres de familia real, que eran siempre de castidad, silencio, obediencia, vergüenza, etc. y, en el último caso especialmente, la clemencia. Con la idea de la princesa compasiva, Martín de Córdoba quería hacer atractiva la candidatura de Isabel al trono. Sin embargo, en *LC*, la compasión es presentada en varias ocasiones desde una perspectiva irónica de ascendencia estoica, muy crítica con los comportamientos piadosos, que pone de manifiesto el carácter hipócrita, superficial y hasta egoísta de la compasión y su capacidad para cegar a las personas, lo cual invita a pensar en una crítica al modelo de princesa compasiva del *Jardín* y, por extensión, a las pretensiones de Isabel.

3074. MOYANO, Nora Melina, y Mariana Alejandra CASADO, «Secuencia didáctica 4: ¿Un modo diferente de ver el amor? *La Celestina* en el género teatral y en perspectiva de género para el nivel secundario», en Lidia Raquel Miranda y Gerardo Fabián Rodríguez (eds.), *Castillos en el aula. Reflexiones y propuestas didácticas para aprender y disfrutar con el medievalismo*, Santa Rosa, Universidad Nacional de La Pampa, 2024, 219-237.

Propuesta de secuencia didáctica para enseñar *LC*.

3075. OROBITG, Christine, «Melibea et le devenir sujet: questionnements et ambiguïtés autour de la volonté et du consentement dans *La Celestina*», *Celestinesca* 47 (2023), pp. 175-196. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.47.27049>>.

La autora aplica marcos de pensamiento actuales a *LC*, sobre todo, al personaje de Melibea, prestando especial atención a la mujer como sujeto y no como objeto, el concepto del consentimiento, la liberación a través de la sexualidad y la expresión del deseo, y la capacidad de acción y decisión de la mujer sobre su cuerpo. Caracteriza a Melibea como una mujer que se transforma en sujeto y desarrolla capacidad de acción a partir de reconocer, aceptar y poner en práctica su deseo y disponer de su cuerpo, pero cuestiona si esta evolución se produce con discernimiento por parte de Melibea y si lleva aparejada consentimiento. Lo súbito de su cambio de actitud invita a pensar que no hay

discernimiento, sino que la voluntad de Melibea es manipulada, bien por el hilado encantado, bien porque es víctima de la enfermedad de amor. Y, en consecuencia, tampoco hay consentimiento; de hecho, en las escenas de sexo entre Calisto y Melibea esta no consiente explícitamente y sí se resiste. Siendo esto así, Melibea pasa de ser el sujeto liberado que reivindica parte de la crítica a objeto.

3076. PAOLINI, Devid, «Una lanza a favor de von Barth, Marciales, Lacarra y Gómez Canseco: sobre el *locus criticus* “testigo es el cuchillo de tu abuelo”», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y *ecos celestinescos*. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 161-176.

Discusión del *locus criticus* de la lectura de *cuchillo* como *cuclillo* en el pasaje de *LC* citado en el título. Se alega toda una serie de ejemplos que apoyan la lectura *cuclillo* extraídos de obras clásicas (Plauto, Horacio), humanísticas (Erasmus, Domizio Calderini, Niccolò Machiavelli), la poesía de cancionero y repertorios paremiológicos hispanos.

3077. PASCUAL MOLINA, Lucía, «“Este oficio de aconchar”: sexo y culto al cuerpo en *La Lozana andaluza*», en Óscar Ferrer et al. (eds.), *Memoria, metatexto y posthumanidad. Formas de pensar el cuerpo en las culturas hispánicas*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2023, 55-78.

Estudio de los términos relacionados con los oficios de Lozana que admiten un doble sentido sexual, con el personaje de Celestina como término de referencia para comprobar su ambivalencia y el cuerpo y el cuidado de este como motivo central. El oficio de labrandería (y todo el campo semántico de coser, hilar, tejer, etc.) se relaciona con la pérdida y reconstrucción de la virginidad, pero también con la prostitución en general y el comercio carnal en particular. El de perfumera encaja en el mismo ámbito a través del cuidado del cuerpo de las prostitutas, pero también de las enfermedades de transmisión sexual de las que se tienen que cuidar. Más explícitos, los de remendadora de virgos, alcahueta y prostituta suscitan también toda una serie de eufemismos que hacen referencia al cuerpo.

3078. PEREA RODRÍGUEZ, Óscar, «Auge y caída de lo judeoconverso en *La Celestina*: un debate en decadencia», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y *ecos celestinescos*. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín: Peter Lang, 2023, 375-394.

Revisión de los orígenes y la motivación de la división de la crítica celestinesca en dos líneas irreconciliables: la judeo-pesimista y la didáctica cristiana. Remonta la escisión a los estudios de Américo Castro y detecta razones extra-académicas para la resistencia a la ascendencia

y la herencia conversa del Fernando de Rojas histórico, pero también para el uso de su condición de converso como único término relevante de investigación y para su consideración automática como judaizante. Esta división de la crítica, lejos de superarse en el siglo XXI, ha llevado irremediablemente a un empobrecimiento de los estudios sobre *LC*, pues actualmente no hay diálogo entre las partes. Se propone retomar el contacto y encontrar un término medio entre trivializar el origen converso del Fernando de Rojas histórico y transformar este en la explicación última de cualquier aspecto de la obra maestra española.

3079. PRIETO DE LA IGLESIA, María Remedios, y Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «Fernando de Rojas, *autor/componedor* de la trama de la *Celestina* impresa pero no *autor/creador* de los diálogos que recontextualizó», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina* y ecos celestinescos. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 133-158.

Recapitulación de algunas ideas que los autores han desarrollado en otros trabajos en favor de que Fernando de Rojas no escribió *LC*, sino que adaptó para la imprenta una comedia completa preexistente manuscrita de filiación humanística y final feliz, titulada ya *Comedia de Calisto y Melibea*, que transformó en una tragedia moralizante. La primera idea que se desarrolla es la del significado de los verbos *acabar* y *componer* a finales del siglo XV, que se han usado para reducir la participación del Fernando de Rojas histórico en la redacción de *LC*. La segunda, que se denominaba *autor* también a quien adaptaba, combinaba y/o continuaba obras literarias ajenas, lo cual era práctica común y aceptada. La tercera, que las elecciones léxicas de los paratextos son explícitas sobre esta autoría reducida. La cuarta, que hay incongruencias entre el Argumento de toda la obra y la trama que apuntan a desajustes fruto del proceso de adaptación/reescritura, que afectan especialmente a la caracterización de Melibea, la cual se presenta a veces más cercana a Areúsa que a una mujer de noble estado.

3080. RODILLA LEÓN, María José, «La tercería de dueñas y doncellas en libros de caballerías», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina* y ecos celestinescos. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 515-524.

Repaso de las dueñas y doncellas que, en los libros de caballerías, desempeñan tareas asociadas a los oficios de *Celestina*: médica, mensajera, hechicera, confidente e intermediadora. Estos personajes son indispensables para las tramas.

3081. ROMERA CASTILLO, José Nicolás, «*La Celestina*, de nuevo al escenario (la versión de Torrente Ballester)», *A Distancia* 17.2 (1999), 199-205.

Breve análisis de la adaptación teatral o reescritura de *LC* por parte de Torrente Ballester. El estudio señala algunos de los procedimientos que siguió el autor en su versión, desde los recortes de las partes no dramáticas y de parte de los diálogos —para que su representación pudiera lograrse en menos de dos horas— hasta los cambios y adiciones que decidió introducir para que la historia siguiera de una forma más natural y verosímil.

3082. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, y Devid Paolini, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 45)», *Celestinesca* 47 (2023), 307-348. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.47.27966>>.

Suplemento bibliográfico.

3083. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «*Portal Celestinesco* (II): base de datos bibliográfica y revista *Celestinesca*», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y *ecos celestinescos*. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 559-572.

Presentación oficial de la base de datos bibliográfica *Bibliografía celestinesca* (en activo desde 2013) y la plataforma OJS de la revista *Celestinesca* anterior a su actualización en verano de 2024. Se dan detalles sobre su génesis, su tecnología, su utilidad y su uso.

3084. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, y Ruth Martínez Alcorlo, eds., «*Celestina*» y *ecos celestinescos*. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023. <<https://doi.org/10.3726/b20932>>.

Volumen editado en honor del fundador de *Celestinesca*, Joseph T. Snow (University of Michigan), que se suma al homenaje que se le rindió en el año 2021 (Congreso Internacional de Estudios Medievales Hispánicos en Honor a Joseph T. Snow, 25-29 de octubre de 2021, Madrid). Cada contribución tiene su entrada correspondiente en este suplemento.

3085. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «La “violación” de Melibea: ¿fantasía medieval o altomoderna?», en Meritxell Simó (ed.), «*Prenga xascúgo qui millor li és de mon dit*»: *creació, recepció i representació de la literatura medieval*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2022, 757-769.

Se enmarca la violencia de los encuentros sexuales en *LC* entre el erotismo de corte ovidiano y la reinterpretación de este en la poesía erótica del siglo XVI. Esta se entiende como un acicate erótico destinado a excitar al personaje masculino y al lector heterosexual, y no como una verdadera manifestación de violencia contra Melibea. Se buscan antecedentes en la literatura medieval que sirvan de puente entre Ovidio y la floresta erótica quinientista, encontrándolos en *Tirant lo Blanc*, pero el tratamiento de la fantasía de violación en *LC* tiene mucho más que



ver con el siglo XVI que con el XV, así como el comportamiento de los personajes femeninos emparenta antes con el de las cortesanas de la Edad Moderna que con el de ningún personaje medieval.

3086. SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, Samuel, «Spectatorship, Dead Bodies, and Medical Discourses in *Celestina*», *Celestinesca* 47 (2023), 75-99. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.47.25941>>.

Se defiende que a la idea bajomedieval de que la descripción detallada de los cadáveres de Celestina, Pármeneo, Sempronio, Calisto y Melibea sirve como advertencia y recordatorio de la fugacidad de la vida (*memento mori*) se le suma la tempranomoderna de que los cadáveres pueden ser fuente de conocimiento (médico). La crudeza de las descripciones tiene un valor estético además de ético, de explotación del gusto por lo morboso, pero también recuerda a contextos médicos por el detalle sobre las lesiones. Esto es especialmente visible en la cabeza partida de Calisto, que sugiere una serie de afecciones relacionadas con su manía erótica. Por otra parte, el vistazo a las entrañas de los personajes que proporcionan todas estas muertes, y especialmente la de Calisto, funciona como una exposición pública de los mismos, pues no hay nada más privado y escondido, pero también recuerda a una disección. Aunque todo esto se consigue a través de la palabra, resulta evidente que el foco está en lo visual, aunque sea una recreación imaginativa, y que esta manera de mirar los cadáveres es más renacentista que medieval.

3087. SCARBOROUGH, Connie L., «El cuerpo mutilado en *Celestina*: la muerte violenta como crítica social», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y *ecos celestinescos*. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 263-278.

La autora defiende que los cadáveres de Calisto, Sempronio, Pármeneo y Melibea, destrozados por la violencia de cada una de sus muertes, funcionan como símbolo de la desintegración social que preside LC y lección moralizadora sobre las consecuencias de dicha desintegración. Así, la muerte de Sempronio y Pármeneo castiga su avaricia, pero también es signo de cómo la relación amo-criado se ha echado a perder; la muerte de Calisto y Melibea castiga su transgresión sexual, pero también señala cómo las clases dirigentes no están cumpliendo con su deber, y la muerte de Celestina es el pago de su avaricia, pero también denuncia de la falta de compromiso entre socios. Lo explícito de las descripciones del estado de los cadáveres responde a esta función.

3088. SHARRER, Harvey L., «Sobre las traducciones modernas de *Celestina* en portugués», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina*» y *ecos celestinescos*. «*Contarte he maravillas*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*, Berlín, Peter Lang, 2023, 463-484.

Tras una revisión de las adaptaciones al portugués de *LC* en el siglo xx (escénicas y traducciones), se comparan las tres traducciones brasileñas (Walmir Ayala 1967, Paulo Hecker Filho 1990, Millôr Fernandes 2008) y una portuguesa (José Bento 1988) desde el punto de vista de su fidelidad hacia el texto, con especial atención a los refranes. Se identifican varias estrategias de traducción (literal, parcial, equivalente, similar, reemplazo, reducción) y se detectan casos de mala comprensión del original. La traducción de 2008 es la menos fiel y la que más fallos y cambios introduce, mientras que la de 1967 es la más exacta.

3089. SNOW, Joseph T., «Las relaciones sexuales de las tres primas en *La Celestina*», *Revista Melibea* 18.1 (2024), 29–51. <<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/article/view/8321>>.

Análisis de la sexualidad de Lucrecia, que despierta a raíz de asistir en segundo plano al desarrollo de la relación entre Calisto y Melibea, aunque no se materialice en una relación sexual como tal; y luego la de Elicia, insegura y emocionalmente inestable, con una visión celosa y posesiva del sexo y de Sempronio; y, por último, la de Areúsa, con una sexualidad práctica, con la que explota su belleza y cómo es deseada por todos los hombres, pero también enamorada de Pármeno como para vengar su muerte.

3090. SNOW, Joseph T., «Las confederaciones de tres y de dos en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en Francisco Toro Ceballos (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor»: «...esta fabla compuesta, de Isopete Sacada». De la fabla al fabulare en la Edad Media y más allá*, Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2023, 305-312. <[https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste\\_hita/07/snow.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/07/snow.htm)>.

Comentario de los procesos de formación y afianzamiento y las dinámicas internas de las confederaciones Celestina-Sempronio-Pármeno y Sempronio-Pármeno. El refuerzo de la segunda llevará a la ruptura de la primera, puesta en peligro por el egoísmo de su propia promotora, Celestina. Estas confederaciones anticipan la de las prostitutas (y Centurio) en contra de Calisto y Melibea, y resultan esenciales para el desenlace de la *Tragicomedia*. La complejidad de estas relaciones es uno de los grandes logros literarios de la obra.

3091. SOLER BISTUÉ, Maximiliano, «“¿Tórnaste loca de placer?”: Lucrecia y el despertar del lector emancipado», en Amaranta Sagar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina* y ecos celestinescos. «Contarte he maravillas». Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I), Berlín, Peter Lang, 2023, 249-262.

Análisis del personaje de Lucrecia, a la cual se le atribuye la capacidad de ver la trama de *LC* desde fuera, en una posición similar a la del lec-

tor, pero más privilegiada. Esta le permite comentar y explicar lo sucedido, como si se tratara del coro del teatro clásico, pero sobre todo le permite dar una visión de los hechos que no está sometida al filtro de los paratextos de *LC*, como sí lo está la del lector y, en cierto modo, conversar con él. En el auto XIX, no obstante, Lucrecia abandona por un momento el papel pasivo de comentarista y usurpa el lugar de Melibea, abrazando a Calisto, como el lector que se sumerge en la trama, sugiriendo formas de lectura actuales.

3092. URBAN, Urs, *Konflikt und Vermittlung. Die Ökonomie des Romans in der Frühen Neuzeit (Spanien/Frankreich)*, Leiden, Brill, 2024. <[https://doi.org/10.30965/9783846768181\\_003](https://doi.org/10.30965/9783846768181_003)>.

Se trata en varios lugares de *LC*, pero sobre todo en el capítulo 3, dedicado a mercaderes, pícaros y alcahuetas. Estos dos últimos figuran como trasunto de los primeros y se mueven por su propio provecho, característicamente a costa del de otros, pero su situación marginal hace que este comience por su simple supervivencia, de manera que se aplica una especie de ley del más fuerte, reinterpretada como ley del más inmoral. La diferencia entre comerciantes y pícaros y alcahuetas reside en la disponibilidad de capital y en la legitimidad de los negocios, pero no necesariamente en los métodos. Aun así, existe cierto determinismo de que los personajes bajos, cuando comercien, solo podrán hacerlo inmoralmente, porque es parte de su naturaleza (y, si no comercian, es decir, si viven ociosos o de la caridad, como son pobres, serán vistos como parásitos sociales, calidad que también es inmoral). En cuanto al caso concreto de *LC*, se defiende que Pleberio representa el comercio legítimo y Celestina el ilegítimo, en una época en la que la dignidad del comercio no había acabado de establecerse, era visto con desconfianza por su potencial como ascensor social, pero también como fuente de engaño, y los mercaderes eran, en consecuencia, figuras problemáticas. Ninguno de los dos, sin embargo, es presentado de manera positiva. Esto es una muestra de que aún sigue operativo el conflicto fundamental entre el bien personal y el bien común, que solo se solucionaría siglos después, cuando se consiga reconciliar ambos aspectos en la teoría económica.

3093. VALENTÍN SÁNCHEZ, Sarah, «Desmontando la maldad: un análisis sobre la resiliencia de Celestina», *Celestinesca* 47 (2023), 101-121. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.47.25865>>.

Revisión de la caracterización de Celestina como malvada a la luz de las teorías de Silvia Federici sobre la persecución de la mujer-bruja. La idea principal es que las mismas prácticas que la hacen maligna a nuestros ojos y arrastran hacia los márgenes de la sociedad son precisamente las que la empoderan y le permiten sobrevivir y destacar en

un entorno en el que tiene todo en contra, lo que le atrae el odio de este. Esto genera ambigüedad, pues, *Celestina* resulta, al fin y al cabo, tan admirable como repulsiva. Esta ambivalencia se intenta compensar demonizándola, que es algo que el patriarcado históricamente ha utilizado para controlar y corregir los comportamientos femeninos que traspasan la barrera fijada para su género. La autora desarrolla también la idea de que esta ambigüedad responde a la ascendencia conversa de Fernando de Rojas, bien porque se identificara con *Celestina* y proyectara sobre su ambivalencia sus inseguridades, bien porque la usara a ella y a las de su calaña para desviar la atención de los conversos.

3094. VILLALOBOS GRILLET, José Eduardo, «La adaptación televisiva francesa de *La Celestina* (1967) de Roger Kahane: adaptación, censura y recepción», *eHumanista* 58 (2024), 251-275. <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/58>>.

Análisis de la primera adaptación televisiva de *LC*, serie producida por la Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) y realizada por Roger Kahanae en 1966 (pero estrenada en 1967). A pesar de tratarse de un proyecto francés, fue sometido a toda una serie de limitaciones que repercutieron negativamente sobre su recepción. Estas fueron técnicas, creativas y de duración y presupuesto, no morales, pero lo que más perjudicó su recepción fue el estreno casi simultáneo como adaptación teatral, de modo que no funcionó en ninguno de los dos formatos. El artículo se centra en los aciertos (caracterización del personaje de *Celestina* e interpretación de Maria Meriko, diseño del espacio, tratamiento del tema de la prostitución y de la atracción sexual de los personajes, ritmo narrativo) y desaciertos (omisiones a partir de la escena de la entrevista nocturna, con la consecuente alteración del ritmo narrativo de la última media hora; incongruencias con el tono trágico y en la caracterización de los personajes, la longitud del planto de Pleberio y la actuación que lo acompaña) de esta versión. El autor concluye que todo en la adaptación subraya la lectura didáctico-moral de *LC*, lo que probablemente contrastara con las expectativas del público.

3095. WEST, Geoffrey, «Los primeros ejemplares de *Celestina* en la Biblioteca del Museo Británico», en Amaranta Saguar García y Ruth Martínez Alcorlo (eds.), «*Celestina* y ecos celestinescos. «Contarte he maravillas». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow* (I), Berlín, Peter Lang, 2023, 429-444.

Estudio de los cuatro primeros ejemplares de ediciones de *LC* que llegaron a la colección de la British Library: Amberes 1595 (1072.f.1.), Venecia 1541 (en italiano, 1072.f.2.), Rouen 1599 (en francés y español, 1072.f.3.) y Frankfurt 1624 (en neolatín, 847.f.17.). El de Amberes, que perteneció a un tal Henry Staunford, y el de la traducción francesa

llevaban multitud de marcas de lectura que permiten intuir el uso que de ellos hicieron sus antiguos propietarios. El primero fue leído como fuente de *exempla* y *auctoritates*. El segundo se usó con casi total seguridad para aprender la lengua o comprenderla mejor. De los otros dos no se sabe más.



## *Celestina*: Documento bibliográfico. Incorporación de los artículos de *Crónicas* (revista de carácter cultural de La Puebla de Montalbán) a la base de datos *Bibliografía celestinesca* y los suplementos de *Celestinesca*

Amaranta Saguar  
Universidad Complutense

Tras algunos años de resistencia justificados por el carácter de revista cultural, no académico, de *Crónicas*, publicación cuatrimestral gratuita al cuidado de la Asociación Cultural «Las Cumbres de Montalbán» de La Puebla de Montalbán, la cantidad de especialistas en *Celestina* que han colaborado en ella ha obligado a una incorporación masiva de sus artículos de contenido celestinesco a la base de datos *Bibliografía celestinesca* (<http://parnaseo.uv.es/RefBase>) y, por lo tanto, a su numeración dentro de la secuencia actual de los documentos bibliográficos de *Celestinesca*. Desde 2024, todos los números de *Crónicas*, que comenzó a publicarse en 2006, pueden encontrarse en la página web de la asociación (<https://lascumbresdemontalban.com>) en formato PDF, para su lectura y descarga gratuitas.

3096. BROWN, Kenneth, «¿*La Celestina*, obra literaria de un judeo-converso, o no? El estado de la cuestión (2ª parte)», *Crónicas*, 58 (2024), 11–15.

Continuación del artículo del autor en el número anterior de *Crónicas*, centrado en aportaciones críticas más recientes, del siglo XXI. Se posiciona a favor de la lectura criptojudía de *LC* y reprocha a los defensores de la postura contraria negar la evidencia documental y textual.

3097. BROWN, Kenneth, «¿*La Celestina*, obra literaria de un judeo-converso, o no? El estado de la cuestión (1ª parte)», *Crónicas*, 57 (2024), 19–24.

Repaso crítico a las fases en la polémica entre partidarios de la interpretación de *LC* como obra criptojudía y los que niegan o minimizan el efecto de la ascendencia conversa documentada del Fernando de Rojas histórico sobre la obra. El peso documental de la frecuencia del

criptojudaísmo y de la presencia conversa en la región se usa contra los argumentos contrarios al carácter criptojudío de la obra.

3098. BROWN, Kenneth, «Registros del dialecto judeo-español de fines del siglo xv en *La Celestina* (2ª parte)», *Crónicas* (2023), 56, 25–31.

Continuación del artículo del autor aparecido en el número anterior que proporciona veintidós ejemplos más de potenciales vestigios de un dialecto judeoespañol en *LC* (en el sentido amplio descrito en la entrada siguiente).

3099. BROWN, Kenneth, «Registros del dialecto judeo-español de fines del siglo xv en *La Celestina* (1ª parte)», *Crónicas* (2023), 55, 24–30.

Se propone identificar palabras, expresividad y paremiología judeoespañolas en *LC*, así como cadencias rítmicas, sintácticas y morfológicas del dialecto judeoespañol. El objetivo es demostrar que *LC* no está escrita en castellano, sino en el dialecto hablado por los judíos y, después, por los conversos en Castilla.

3100. BROWN, Kenneth, «Ecos de obras magnas de Maimónides y Moisés de León en *La Celestina*, además de un caso curioso de *tzimtzum*», *Crónicas*, 53 (2023), 37–43.

Tras un repaso rápido a la historia y la herencia judía de La Puebla de Montalbán en tiempos del Fernando de Rojas histórico, se identifican varios pasajes de *LC* en los que se ven ecos de Maimónides, Moisés de León y el concepto de *tzimtzum*. Las coincidencias son sobre todo léxicas: el uso de términos del campo de «perplejidad» y «turbación» para probar la influencia de Maimónides y construcciones puntuales con palabras y/o conceptos similares para los otros dos.

3101. BROWN, Kenneth, «El discurso anti-inquisitorial de *La Celestina*», *Crónicas*, 52 (2022), 6–8.

Se propone que determinados pasajes de *LC* están codificados en clave de proceso inquisitorial: la decepción de Pármeneo con el trato recibido por Calisto (desencanto converso), el miedo a los rumores de Areúsa y la importancia del secreto (miedo a la denuncia), la declaración hereje de Calisto (reconocimiento de no ser cristiano), la mención de las cárceles infernales en el conjuro a Plutón (prisiones secretas de la Inquisición), la aceptación de Pármeneo de la sociedad con *Celestina* y Sempronio (abjuración del judaísmo), las alusiones de Calisto a su condena eterna (sentencia), los términos extraídos de la confesión a los que recurre Pármeneo (confesión previa a la ejecución), las referencias al fuego (auto de fe). Pero en otros pasajes hay llamadas al martirio por la fe judía y la vuelta a esta.

3102. CORDERO, Domingo, «Refranes, dichos y aforismos en *La Celestina*», *Crónicas*, 18 (2011), 19–22.



Texto dirigido al Fernando de Rojas histórico que menciona diferentes escenas y temas de *LC*, polémicas, circunstancias biográficas y personajes relacionados con los refranes celestinescos como hilo conductor.

3103. GÓMEZ GÓMEZ, José María, «Fernando de Rojas. Letrado honorable en Talavera de la Reina», *Crónicas*, 17 (2011), 9–13.

Repaso a la biografía de Fernando de Rojas en Talavera de la Reina, con énfasis en los documentos históricos conservados.

3104. MORCILLO PÉREZ, José Juan, «Fernando de Rojas, autor de la novela jurídica *Lazarillo de Tormes*», *Crónicas*, 53 (2023), 30–36.

Conferencia pronunciada el 26 de agosto de 2022 en el Museo La Celestina, en el marco del XXIV Festival Celestina. Propone que el autor de *Lazarillo de Tormes* fue un jurista toledano, formado en la Universidad de Salamanca, que identifica con Fernando de Rojas. La mayor parte se dedica a definir la faceta jurídica del texto, con apuntes sueltos sobre semejanzas técnicas entre el *Lazarillo* y *LC*. Se apoya la tesis de la autoría de Fernando de Rojas, además, con referencia a sus lecturas y libros.

3105. MORCILLO PÉREZ, José Juan, «Concordancias entre *La Celestina* y *Lazarillo de Tormes*. ¿Dos obras y un único autor? 2ª parte», *Crónicas*, 51 (2022), 6–13.

Continuación de la recopilación de coincidencias entre *Lazarillo de Tormes* y *LC* destacadas por estudiosos como Márquez Villanueva, Rico, Santonja, etc.

3106. MORCILLO PÉREZ, José Juan, «Concordancias entre *La Celestina* y *Lazarillo de Tormes*. ¿Dos obras y un único autor? 1ª parte», *Crónicas*, 50 (2022), 17–21.

Recopilación de coincidencias entre *Lazarillo de Tormes* y *LC*, que llevan al autor a proponer que hubieran podido ser escritas por la misma persona: el Fernando de Rojas histórico.

3107. MULLER, Sylviane, «*La Celestina*. Conocimiento y notoriedad en Francia», *Crónicas*, 37 (2016), 34–36.

Versión escrita de la conferencia pronunciada el 26 de agosto de 2016 en el Museo La Celestina, en el marco del XVIII Festival Celestina. Repasa la recepción de *LC* en Francia, desde la traducción anónima de 1527 y la traducción de Jacques de Lavardin (1578) hasta la actualidad. Se habla de su influjo sobre autores franceses quinientistas y seiscientistas, sobre todo en la poesía satírica y la comedia, y cómo vuelve a ser influyente en el siglo XIX, desde una perspectiva romántica. En el siglo XX, el interés francés en *LC* servirá para exponer temas contemporáneos, lo que consigue que también siga de actualidad en la Francia del siglo XXI.

3108. PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios, «La composición para el prólogo de la *Tragicomedia* y su importancia para deducir la génesis de *Celestina*», *Crónicas*, 58 (2024), 4–10.

Retoma argumentos del artículo de la autora publicado en el número anterior de *Crónicas* y refuerza la idea de la existencia de una comedia completa con final feliz previa a la *Comedia de Calisto y Melibea*. En esta ocasión, el análisis se centra en el prólogo en prosa y la carta del autor a un su amigo. Fernando de Rojas no sería el remitente sino el receptor de esta última y el autor del primero, cuya deuda para con Petrarca pone de manifiesto su manera de intervenir sobre la comedia preexistente y sus objetivos.

3109. PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios, «Deduciendo la génesis de *Celestina* y la influencia de Proaza y Cisneros a través del análisis de los paratextos», *Crónicas*, 57 (2024), 4–11.

Análisis de los paratextos que plantea ciertas incoherencias interpretativas que apuntan a que existió una comedia completa con final feliz previa a la *Comedia de Calisto y Melibea*. Por otra parte, se propone que Alonso de Proaza fue el censor de *LC* y una de las personas que animaron a Fernando de Rojas a transformar en tragedia la comedia preexistente. Asimismo se propone la edición de la *Comedia* de Toledo 1500 como *editio princeps*, apelando a una relación entre Fernando de Rojas y el cardenal Cisneros y/o su visión intelectual.

3110. PULIDO RUIZ, Jesús, «La muerte de Fernando de Rojas», *Crónicas*, 55 (2023), 17–18.

Texto de ficción sobre los últimos minutos del Fernando de Rojas histórico antes de morir.

3111. REYES GÓMEZ, Fermín de los , «*La Celestina* en la imprenta: ¿es la de Burgos la primera edición?», *Crónicas*, 34 (2015), 4–8.

Breve exposición de las dificultades para considerar la *Comedia* de Burgos: Fadrigue de Basilea, 1499 [pero 1499-1501] la primera edición de *LC* desde una perspectiva material. Se repasan rápidamente las características de los incunables y de la edición en la época, y los problemas del ejemplar único conservado de la edición burgalesa, manipulado. Se propone que la secuencia lógica sería: una edición desconocida de Salamanca (*editio princeps*), la edición de Toledo 1500, la de Sevilla 1501 y, finalmente, la de Burgos, probablemente también de 1501.

3112. SNOW, Joseph T., «*Celestina*, una obra clásica en los escenarios mundiales», *Crónicas*, 53 (2023), 4–9.

Recorrido por las adaptaciones escénicas contemporáneas de *LC*, teatrales y de otros géneros, con especial atención a las versiones en castellano.

Se identifica a los actores y actrices más importantes que han interpretado a Celestina, así como los montajes más representativos o únicos.

3113. SNOW, Joseph T., «La incorporación de Centurio en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Crónicas*, 50 (2022), 11–15.

Análisis del personaje de Centurio y justificación de su introducción en la versión en 21 autos de *LC*. Aunque dé lugar a un personaje altamente estereotipado, se presenta bien construido. Su función es la de cambiar la motivación de la muerte de Calisto, de manera que acaba convertido en el personaje central de la ampliación de cinco autos.

3114. SNOW, Joseph T., «Los caminos urbanos del mundo de *Celestina*», *Crónicas*, 46 (2019), 4–7.

Amplía y completa la visión de Botta (1994; ID 0730) sobre los itinerarios urbanos de los personajes de *LC*. Se localizan caminos no identificados por la estudiosa y se añaden los recorridos de los habitantes de la ciudad, implícitos en la historia, que contribuyen a crear el ambiente urbano de la obra.

3115. VELASCO RAMOS, Pedro, «Fernando de Rojas: ¿terciario?», *Crónicas*, 55 (2023), 35–39.

Se describe la religiosidad del Fernando de Rojas histórico a partir de algunos de los cambios que se dan entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*, su testamento y su sepultura. Se propone que podría haberse hecho terciario o, al menos, haberse vuelto muy cercano a la orden franciscana. Se rechaza también la posibilidad de que haya sido judaizante en algún momento.

3116. VELASCO RAMOS, Pedro, «Fernando de Rojas, cristiano», *Crónicas*, 54 (2023), 32–39.

Con motivo de defender la sinceridad de la fe cristiana del Fernando de Rojas histórico, se repasan su biografía y algunos documentos históricos, y se comentan algunos aspectos de *LC* que se han usado para definirlo como judaizante. Se usa esto como una evidencia más a favor de la finalidad didáctico-moral de la obra.

3117. VELASCO RAMOS, Pedro, «El didactismo de *La Celestina* (III)», *Crónicas*, 53 (2023), 24–28.

Tercera continuación de la defensa de la lectura didáctico-moral de *LC*, esta vez centrada en la crítica social y su poder de mejora.

3118. VELASCO RAMOS, Pedro, «El didactismo de *La Celestina* (II)», *Crónicas*, 52 (2022), 32–35.

Continuación de la defensa de la lectura didáctico-moral de *LC* y su ejemplaridad a contrario, con énfasis en la capacidad de los lectores

para elegir cómo leerla y en la dualidad como característica esencial de la obra y su potencial educativo.

3119. VELASCO RAMOS, Pedro, «El didactismo de *La Celestina* (I)», *Crónicas*, 51 (2022), 18–23.

Defensa de la lectura didáctico-moral de *LC* y su ejemplaridad a contrario, que no se considera incompatible con la vivencia del Fernando de Rojas histórico como converso.

3120. VELASCO RAMOS, Pedro, «Nuevos hallazgos sobre los escenarios de *La Celestina* en La Puebla de Montalbán», *Crónicas*, 46 (2019), 39–40.

Reproducción de la entrada 37 del índice de escrituras del condado de Montalbán, localizado en el Archivo de la Nobleza, sección de protocolos Notariales del Duque de Frías, que se usa para apoyar la tesis de la existencia de una huerta de Mollejas en La Puebla de Montalbán.

3121. VELASCO RAMOS, Pedro, «Nuevos hallazgos sobre los escenarios pueblanos de *La Celestina*», *Crónicas*, 40 (2017), 30–35.

Texto resumen de la conferencia pronunciada en el Museo de la Celestina dentro de la programación del XIX Festival Celestina (24/08/2017). Se repasan los escenarios de *LC* que el autor ha identificado con lugares reales de La Puebla de Montalbán y los argumentos a favor de esta identificación. Incluye una breve crónica de la visita del especialista Kenneth Brown a La Puebla de Montalbán y una réplica a unas declaraciones de la alcaldesa del lugar.

3122. VELASCO RAMOS, Pedro, «Mollejas el Hortelano (2ª parte)», *Crónicas*, 37 (2016), 30–33.

Continuación de la argumentación a favor de la historicidad de la huerta de Mollejas en La Puebla de Montalbán. Se aventura una posible localización, la huerta de Agabio.

3123. VELASCO RAMOS, Pedro, «Mollejas el Hortelano (1ª parte)», *Crónicas*, 36 (2016), 19–22.

Profundiza en la idea de que la referencia a Mollejas el hortelano en *LC* remite a un lugar real de la vida de Fernando de Rojas en La Puebla de Montalbán. Se identifica este lugar y se repasan los documentos que lo localizan.

3124. VELASCO RAMOS, Pedro, «Alonso de Proaza y su participación en *La Celestina*», *Crónicas*, 35 (2016), 27–31.

Retrato de Alonso de Proaza con algunos datos biográficos y, sobre todo, de su labor como editor, contextualizado en el panorama universitario e intelectual de la época y en el de la evolución de las prácticas lectoras.

3125. VELASCO RAMOS, Pedro, «Claudina», *Crónicas*, 34 (2015), 27–31.

Caracterización de Claudina a partir de lo que se dice de ella en el texto de *LC*. Sirve para hablar de la distinción entre brujería y hechicería, los oficios femeninos relacionados con estas prácticas y para introducir una referencia a personajes poblanos acusados de brujas o hechiceras.

3126. VELASCO RAMOS, Pedro, «El planto de Pleberio», *Crónicas*, 32 (2015), 17–22.

Comentario del planto de Pleberio que recoge la variedad de opiniones que suscita entre los especialistas: desde los que lo ven como el clímax de la obra hasta los que lo consideran de peor calidad, o desde los que consideran que transmite la moral y el propósito de la obra hasta los que lo ven vacío e inútil. Da mayor credibilidad a los primeros de cada grupo.

3127. VELASCO RAMOS, Pedro, «Pleberio, el padre de Melibea», *Crónicas*, 31 (2014), 35–39.

Caracterización de Pleberio a partir de las opiniones de varios especialistas. Se presenta como un padre entregado y sabedor de sus obligaciones paternales que se desencanta con el mundo con la muerte de su hija, lo que sirve para introducir un comentario del tema de la Fortuna.

3128. VELASCO RAMOS, Pedro, «Alisa, madre de Melibea», *Crónicas*, 29 (2014), 4–8.

Caracterización de Alisa a partir de las opiniones de varios especialistas. Se centra en su actuación como madre al dejar sola a Melibea con *Celestina* en el auto IV y su responsabilidad en que Melibea aún no se haya casado.

3129. VELASCO RAMOS, Pedro, «Auto de Centurio y Traso», *Crónicas*, 28 (2013), 19–22.

Repaso de la historia editorial de *LC*, de la versión en 16 a la versión en 21 autos y, después, a la versión en 22. Se hace un resumen de las sucesivas ampliaciones.

3130. VELASCO RAMOS, Pedro, «Lucrecia: la última de las tres primas mencionadas en *La Celestina*», *Crónicas*, 27 (2013), 26–29.

Caracterización de Lucrecia a partir de las opiniones de varios especialistas. Enfatiza su presencia muda en varias escenas y su posición entre el mundo de las prostitutas (es prima de Elicia) y el de los señores (es criada de Melibea). Esto hace que no sea del todo inocente y sepa cosas que, en teoría, no debería saber, gracias a lo cual tiene una percepción más clara de la situación, pero no deja que esto influya más que puntualmente en el comportamiento que se espera de ella.

3131. VELASCO RAMOS, Pedro, «Areúsa: la otra pupila de *La Celestina*», *Crónicas*, 26 (2013), 8–12.

Caracterización de Areúsa a partir de las opiniones de varios especialistas. Destaca la dualidad del personaje, que se presenta de dos maneras completamente diferentes en la obra. Aprovecha para discutir las modalidades de prostitución y amancebamiento y algunos aspectos de su práctica en La Puebla de Montalbán.

3132. VELASCO RAMOS, Pedro, «Elicia y Areúsa: la mujer en el mundo de *La Celestina*», *Crónicas*, 25 (2013), 9–12.

Caracterización de Elicia y Areúsa a partir de las opiniones de varios especialistas, con énfasis en la práctica de la prostitución en la época y las diferencias sociales.

3133. VELASCO RAMOS, Pedro, «Los otros criados en *La Celestina*: Tristán y Socias o Sosia», *Crónicas*, 23 (2012), 27–30.

Caracterización de Tristán y Sosia a partir de las opiniones de varios especialistas, en contraste con los criados mercenarios y egoístas Sempronio y, luego, Pármemo. Ambos son presentados de manera simpática, Tristán en su dimensión sensible y cabal, y Sosia en su dimensión simple y cómica.

3134. VELASCO RAMOS, Pedro, «Sempronio como personaje de *La Celestina*», *Crónicas*, 22 (2012), 27–30.

Caracterización de Sempronio a partir de las opiniones de varios especialistas. Se le considera representativo de La Puebla de Montalbán y encarna al criado mercenario, egoísta y materialista.

3135. VELASCO RAMOS, Pedro, «Pármemo como personaje de *La Celestina*», *Crónicas*, 21 (2012), 27–30.

Resumen del artículo de Carlos Heusch «Las desviaciones de Pármemo o la caída de un ángel» (2000; ID 1555).

3136. VELASCO RAMOS, Pedro, «Pármemo como personaje de *La Celestina*», *Crónicas*, 20 (2011), 15–19.

Caracterización de Pármemo a partir de las opiniones de varios especialistas, que se plantea sobre todo desde el punto de vista de su antagonismo con Celestina.

3137. VELASCO RAMOS, Pedro, «Melibea como personaje de *La Celestina*», *Crónicas*, 19 (2011), 16–23.

Ubica la huerta y el huerto-jardín de Melibea en la Casa Bonita de La Puebla de Montalbán, tratados como dos escenarios diferentes pero contiguos, y explica cómo podría haberse desarrollado la primera escena del auto I. Prosigue con la caracterización de Melibea a partir de las

opiniones de varios especialistas, destacando en lo que se acerca a y en lo que se distancia de otros personajes y los roles femeninos de la época.

3138. VELASCO RAMOS, Pedro, «Calixto en *La Celestina*», *Crónicas*, 17 (2011), 4–8.

Caracterización de Calisto a partir de las opiniones de varios especialistas, destacando en lo que se acerca a y en lo que se distancia de otros personajes literarios y los roles masculinos de la época, con especial énfasis en lo relacionado con el amor cortés.

3139. VELASCO RAMOS, Pedro, «Celestina como personaje de la obra», *Crónicas*, 15 (2010), 24–28.

Recopilación y comentario de algunas afirmaciones de especialistas sobre el personaje de Celestina. Se hace un repaso de la caracterización del personaje como mujer, como alcahueta, como motor de la obra, como hechicera, como elemento cómico, etc.

3140. VELASCO RAMOS, Pedro, «El último destino de Fernando de Rojas», *Crónicas*, 14 (2010), 7–10.

Recupera varios artículos del periódico *ABC* y la revista *Blanco y Negro* sobre el hallazgo de los restos de Fernando de Rojas. Este en concreto es el que le dedicó Manuela Suárez Cotarelo en *ABC* el 29 de mayo de 1980.

3141. VELASCO RAMOS, Pedro, «El hallazgo de los restos de Fernando de Rojas (II)», *Crónicas*, 13 (2010), 16–18.

Recupera varios artículos del periódico *ABC* y la revista *Blanco y Negro* sobre el hallazgo de los restos de Fernando de Rojas. Este en concreto es el que le dedicó Federico Villagrán en *ABC* el 08 de julio de 1966.

3142. VELASCO RAMOS, Pedro, «El hallazgo de los restos de Fernando de Rojas (I)», *Crónicas*, 12 (2009), 4–7.

Recupera varios artículos del periódico *ABC* y la revista *Blanco y Negro* sobre el hallazgo de los restos de Fernando de Rojas. Este en concreto es el que le dedicó José García Verdugo en *Blanco y Negro* el 12 de abril de 1936.

3143. VELASCO RAMOS, Pedro, «El testamento de Fernando de Rojas», *Crónicas*, 11 (2009), 18–19.

Comentario sobre la posibilidad de que el testamento de Fernando de Rojas fuera ológrafo y las diligencias llevadas a cabo para comprobarlo (con resultado negativo).

3144. VELASCO RAMOS, Pedro, «Probanza de hidalguía de Fernando de Rojas (II)», *Crónicas*, 10 (2009), 17–19.

- Continuación de la transcripción parcial de la probanza de hidalguía de Fernando de Rojas, copiada de la de Valle Lersundi (1925; ID 2744a). Incluye un comentario sobre el valor de estos documentos para retratar a los personajes históricos y saber cómo era un lugar en el siglo XVI.
3145. VELASCO RAMOS, Pedro, «Probanza de hidalguía de Fernando de Rojas (I)», *Crónicas*, 9 (2009), 16–17.  
Transcripción parcial de la probanza de hidalguía de Fernando de Rojas (preguntas del interrogatorio y respuestas de Lorenzo Gálvez), copiada de la de Valle Lersundi (1925; ID 2744a).
3146. VELASCO RAMOS, Pedro, «El romance de Calisto y Melibea», *Crónicas*, 8 (2009), 7–11.  
Transcripción contextualizada del *Romance de Calisto y Melibea*.
3147. VELASCO RAMOS, Pedro, «Los escenarios y lugares de *La Celestina*», *Crónicas*, 7 (2008), 9–11.  
Defensa de que varios escenarios de La Puebla de Montalbán aparecen en *LC*: el huerto de Melibea (la Casa Bonita), la casa de Pleberio (casa de la familia Fuentes – de la Torre), la casa de Celestina (calle de las Tenerías), la casa de Calisto (casa de Fernando de Rojas), la huerta de Mollejas (huerta de Agabio), la casa de Areúsa (pastelería vieja).
3148. VELASCO RAMOS, Pedro, «Datos biográficos de Fernando de Rojas (IV)», *Crónicas*, 6 (2008), 15–16.  
Reflexiones acerca del testamento y el inventario de los bienes de Fernando de Rojas y sobre lo que no se menciona en estos. Repaso de otros documentos históricos relacionados con Fernando de Rojas y de los sucesos modernos relacionados con la localización de sus restos y su destino posterior.
3149. VELASCO RAMOS, Pedro, «Datos biográficos de Fernando de Rojas (III)», *Crónicas*, 5 (2007), 17–19.  
Transcripción del testamento de Fernando de Rojas.
3150. VELASCO RAMOS, Pedro, «Datos biográficos de Fernando de Rojas (II)», *Crónicas*, 4 (2007), 13–15.  
Continuación de la contextualización de la biografía de Fernando de Rojas entre 1486 y 1491 (fecha de su muerte).
3151. VELASCO RAMOS, Pedro, «Datos biográficos de Fernando de Rojas (I)», *Crónicas*, 3 (2007), 11–13.  
Contextualización de la niñez de Fernando de Rojas en el clima adverso a judíos y conversos a finales del siglo XIV y en el siglo XV en la región de Toledo, con detalles concretos sobre La Puebla de Montalbán, a la que



habría referencias directas en *LC* (la huerta de Mollejas, la iglesia de san Miguel, etc.). A pesar de (o debido a) las circunstancias, el lugar tendría una comunidad conversa/judaizante unida, lo que lo haría relativamente seguro para los judíos huidos de Toledo y los conversos.

3152. VELASCO RAMOS, Pedro, «Tres autores para *La Celestina*», *Crónicas*, 2 (2007), 9–11.

Resumen sintético de las teorías sobre la autoría única, la autoría doble y la autoría triple de *LC*.



*Entrevistas*



## Entrevista con Guillermo Alcalde, Jesús Gacías, Ismael Gimeno y Alicia Soravilla, impulsores de *Celestina, un musical joven*

Amaranta Saguar  
Universidad Complutense

El 29 de junio de 2022 se estrenaba en el Centro Cívico Teodoro Sánchez Punter de Zaragoza *Celestina, un musical joven*. Aunque no se trata del primer musical dedicado a *Celestina* —en esta misma revista se ha dado a conocer el de Brad Bond *Celestina. A Tragic Musical Comedy* en los números 23 (1999) y 42 (2018)—, sí es el primero en castellano y, lo que es más importante, un proyecto salido de las propias aulas de Bachillerato en las que la lectura de la *Tragicomedia* suscita últimamente tanto debate. El lleno absoluto de los dos días de representación —y de las otras dos funciones que se programaron como parte de las actividades del Pilar Joven del año 2022— confirma que *Celestina* interesa. ¿O es el formato musical el que la hace interesante? Para encontrar respuesta a esta pregunta y para compensar el no haber podido asistir a ninguna de las representaciones, he entrevistado a las personas detrás de este proyecto.

Para mi sorpresa como celestinista que encontró la vocación leyendo la *Tragicomedia* en la escuela, ninguno de los involucrados en *Celestina, un musical joven* tiene aspiraciones filológicas ni está profesionalmente implicado en el mundo del espectáculo. Guillermo Alcalde (compositor y actor en el papel de Pleberio) es Graduado en Ingeniería de Tecnologías Industriales y cursa actualmente un Máster en Ingeniería Industrial, Jesús Gacías Franco (guionista, letrista, compositor, director y actor en el papel de Sempronio) es matemático, Ismael Gimeno (regidor y asistente de iluminación y sonido) está terminando el Grado en Ingeniería Informática y Alicia Soravilla (coreografía y asistente de dirección e iluminación) es dibujante y técnico en gráfica audiovisual. Pero todos ellos comparten el gusto por los musicales y la inclinación por la música, la actuación y el baile. Además, Guillermo, que forma parte de la Dubadú Big Band, toca el piano desde los seis años y el trombón desde los doce; Jesús, quien ha participado en varios proyectos de teatro semiprofesionales como actor, letrista y guionista, es pianista y cantante, y Alicia, quien fue alumna de la

Escuela Municipal de Teatro de Zaragoza, lleva formándose en distintos estilos de danza desde los cinco años.

A continuación, presento la versión escrita de lo que respondieron. La entrevista completa (¡casi una hora!) puede verse —sin editar— en el blog académico de interés celestinesco *Por treze, tres* (<https://portrezetres.hypotheses.org/?p=5283>).

P: ¿Por qué un musical sobre *Celestina*, nada más y nada menos?

J: La idea surgió cuando estábamos en primero de Bachillerato [*se refiere al año 2017*], que es cuando leímos la *Celestina*. Ahí estábamos Ismael, Guillermo y yo en clase, juntos o no. Comentándola entre clase y clase, en los recreos, y teniendo en cuenta que éramos *fans* de los musicales, empezamos a hablar medio en broma, medio en serio de cómo sería un musical sobre la *Celestina*. Buscamos a ver si había algo hecho y no encontramos nada. Luego, años después, nos enteramos de que, efectivamente, ya había un musical [*se refiere al de Brad Bond*], pero en su momento no lo encontramos. Empezamos a pensar cómo sería y, poco a poco, la broma se fue transformando en en verdad.

P: Sorprende que esta idea surja precisamente en Bachillerato, cuando *Celestina* es uno de los textos de los que más se quejan los estudiantes y que más les cuesta leer. De hecho, figura en todas las discusiones recientes sobre las lecturas obligatorias del currículo y suele usarse como ejemplo de libro que no debería darse a leer nunca a un adolescente. Y, sin embargo, ¿os gustó lo suficiente como para decidir hacer un musical al respecto?

J: Yo creo que, sobre todo, fue que la trama es muy buena para un musical; está llena de traición, está llena de amoríos, está llena de todo, que es algo que va muy bien con el género. Por otro lado, los personajes nos parecieron muy, muy buenos; tienen una personalidad muy marcada. Son muy propicios a darles motivos musicales muy distinguidos y esas dos características se adaptan muy bien al género musical. La *Celestina* es una obra que, una vez destilada de todas aquellas cosas que, en efecto, pueden hacerse pesadas para un adolescente, resulta muy buena para para el género del musical.

G: También transmite un mensaje bastante atemporal en cualquier sociedad sobre el amor. Principalmente, es una obra que trata tanto el amor como el interés por las personas, por el cotilleo, las relaciones que van y vienen... y eso era también bastante interesante para adaptarlo a un musical. Tanto la temática como el mensaje que transmite; el lado bonito del amor, pero también los peligros. Estos eran mensajes bastante vigentes y que se podían adaptar en el contexto actual.

- P: Es curioso que os parezca que es una obra que se presta muy bien a hacer un musical cuando los críticos tenemos en marcha toda una discusión sobre el género de *Celestina*, que no sería teatro y, por lo tanto, no se puede adaptar bien a la escena. Verla adaptada a un formato que es aún más estricto que el del teatro propiamente dicho parece todo un reto. ¿Os dio muchos problemas la adaptación?
- J: Una de las ventajas que tiene el teatro musical, que de verdad es un género muy restrictivo, con muchos códigos, es que permite ser mucho menos realista. En un musical, todo el mundo sabe que en la vida real los personajes no estarían cantando, pero, cuando empiezan a cantar, el público se lo cree, o sea, no tiene ningún problema en aceptarlo. De este mismo modo, es más fácil llevar a la práctica algunas escenas o crear algunos efectos que en la obra original resultan más duros. Se puede, digamos, abstraer un poco. Por ejemplo, se puede incluir saltos temporales dentro de una misma canción (esto es bastante frecuente). Evidentemente, a la hora de adaptar ha habido que sacrificar cosas. La adaptación es un juego de sacrificios. Los aspectos menos tratables de la obra han sido mitigados, pero hemos intentado conservar el hilo de la trama y la estructura lo máximo posible, porque hay muchísimos momentos que se prestan a llevarse a la canción y después a la música.
- G: También hemos tenido que aligerar bastante lo que serían los diálogos porque, como comentabas, es una obra que probablemente no se diseñó para ser interpretada como obra teatral. Tiene una dinámica bastante lenta, un ritmo poco ágil comparado con lo que requiere un musical, que es todo lo contrario, es un ritmo extremadamente frenético, con canciones y mucho movimiento. Como ha comentado Jesús, tuvimos que hacer unas cuantas elipsis, tuvimos que extraer la esencia, pero eso nos permitió también identificar esos momentos en los que la emoción y el ritmo de la obra favorecían que hubiera una canción, y eso fue determinante a la hora de transformar la obra en un musical.
- P: Ya metidos de lleno en este proyecto, más allá de convertir en realidad algo que había empezado como una broma, ¿cuáles pasaron a ser vuestros objetivos? ¿Qué queríais conseguir con este musical? ¿Llegó a tener una motivación más profunda que el simple *hobby*, por ejemplo, acercar más la obra a un público juvenil o dársela a conocer de otra forma? ¿Mostrar al mundo su contemporaneidad?
- J: Un poco todo lo que dices. Primero, evidentemente, nos entretenía mucho. Nos encantaba componer, pensar en ideas para canciones. Pero, después, lo llamamos «Un musical joven» no solo porque fuéramos jóvenes sino porque queríamos acercar la obra a otros jóvenes, llevándola a un género que hoy en día es muy popular, el teatro musical. Pero también uno de nuestros objetivos era dar un poco nuestra propia visión, no de la obra, no en el sentido de nuestra opinión, sino nuestra

visión de la trama. Cómo vemos esas traiciones, esos amoríos, cómo lo ve alguien de primero Bachillerato. Digamos que, a veces, el propio público joven es quien puede dar esa visión un poco más fresca y que puede acercar la obra al público joven.

- P: Esto es algo muy interesante porque, más o menos, ese planteamiento es el que vamos a encontrar en la película sobre *Celestina* que está rodando actualmente Tina Olivares, que ha ubicado la trama en un instituto con esa misma idea de presentársela a un alumno de Bachillerato como algo que tiene que ver con su mundo. Pero, volviendo a vuestra adaptación, ¿cuáles eran vuestras referencias desde el punto de vista del musical? Es decir, ¿cuáles eran vuestros modelos?
- J: Bueno, mucho Broadway. Por aquel entonces éramos muy *fans* de Hamilton, por ejemplo. Yo también conocía algunas adaptaciones de otras obras clásicas, *El hombre de la Mancha*, por ejemplo, que es el musical del *Quijote*. Aunque nos dejábamos llevar mucho por los cánones de Broadway, luego también es una mezcla de estilos, ¿no?
- G: Sí. Yo soy una persona muy amante del *swing* y el *jazz* y todos los géneros musicales de mitad del siglo xx. Desde que empecé a tocar el trombón a los doce años, aunque empecé en el conservatorio muy pronto, empecé a interesarme por este tipo de música y entré en la Dubadú Big Band aquí en Zaragoza, dirigida por el saxofonista Carlos Calvo. Desde entonces mi interés por este tipo de música ha ido en aumento y, lógicamente, me ha influido. Yo creo que el ejemplo más evidente es la canción del conjuro, muy influida por los metales. Pero también teníamos otras influencias un poco menos habituales, como pueden ser otros géneros cercanos al musical, como las películas clásicas de Disney, en las que también hay muchas canciones. Como decía Jesus, dominó el género de Broadway, que suele ser más orquestal, incluso pop, pero con influencias del *jazz* y del *swing* y de todo tipo de música con metales.
- P: Ahora viene la pregunta peliaguda: ¿cómo conseguisteis pasar de la idea a la práctica? Porque una cosa es componer un musical y otra es llevarlo a escena...
- J: Cuando teníamos ya bastante compuesto, casi todo el primer acto (nosotros hicimos un musical en dos actos, que suele ser lo típico) y gran parte de las canciones, contactamos con El Paraguas de Zaragoza [*se refiere al año 2019*]. Me parece que ahora ha dejado de existir, no estoy seguro, pero era un servicio que había en Zaragoza para iniciativas jóvenes como esta. Nos dieron apoyo y ya teníamos un lugar donde ensayar y reunirnos. Entonces éramos solo Guillermo, Ismael y yo. Conocíamos a Alicia, que era familiar de una amiga nuestra y fue



realmente la primera persona a la que contamos todas nuestras ideas, y no costó que se uniera al proyecto.

P: Parece ser que con gusto, ¿no, Alicia?

A: Sí, sí, yo encantada. En cuanto escuché del musical, me encantó la idea y, en cuanto se pusieron en contacto conmigo, yo a tope con todo. Me vinculé todo lo que pude y me lo he pasado muy bien.

P: ¿Y la parte económica? Porque estrenar un musical cuesta dinero: hacen falta unos espacios, unos medios... ¿Os fue muy difícil conseguir financiación?

J: A ver, tuvimos bastante suerte, hay que decirlo. Al principio fue todo más fácil, hasta que hubo planes de llevar el musical a escena. Después tuvimos que buscarnos la vida para encontrar gente que estuviese dispuesta a hacer el máximo trabajo posible por amor al arte, como nosotros.

A: En Zaragoza, antes, porque ahora están recortando mucho, teníamos la suerte de contar con muchos espacios para jóvenes que cedían salas sin ningún problema. Les decías que querías hacer algo y te decían: «Tienes estas fechas». Tenías que comprometerte a hacer algo, claro, pero te daban todo lo que necesitabas.

G: Sin esas facilidades no hubiese sido posible. Era un musical completamente sin ánimo de lucro, éramos todos *amateur*. No hubiésemos podido haberlo llevado a la práctica si no hubiera sido por esos espacios y por esas facilidades que tuvimos. Pero, en cuanto a las personas, también es verdad que tuvimos mucha suerte de encontrar actores y actrices con mucho talento que estuvieron dispuestos a participar con nosotros con el mismo entusiasmo, si no más.

P: Entonces, teníais un proyecto a medio terminar, teníais las canciones, teníais el espacio, teníais el concepto escénico... Esas caras quieren decir que no.

A: No. Se fue construyendo según avanzábamos y, encima, como luego hubo parón, hubo que reconstruirlo otra vez. Se hizo lo que se pudo con lo que se tuvo. Por ejemplo, yo en ese momento estudiaba Audiovisuales y me planteé hacer unos fondos para cada escena. Hice varios, pero nos dimos cuenta de que no era factible proyectar fondos porque no teníamos los medios. Hubo varios casos de esto de intentar algo pero tener que abandonarlo porque teníamos lo que teníamos.

G: También creo que la obra, tal y como está ahora mismo, es bastante adaptable a nivel de *atrezzo* y de los medios de los que se disponga. Se puede adaptar el vestuario y los decorados para hacerlo en un estilo más actual o más de la época de la obra original. Ahora es minimalista.

- P: Estuvisteis trabajado a mataballo, componiendo y ensayando con una fecha límite inminente, y entonces llegó el parón que ha mencionado Alicia, que supongo que es el debido a la pandemia de COVID en 2020. ¿Cómo seguisteis progresando?
- G: Bueno, hay que decir que durante la pandemia tuvimos cierta libertad porque, como teníamos mucha menos clase, mucho más tiempo libre, pudimos aprovecharlo para avanzar en la composición. Yo siempre me acuerdo de una anécdota muy curiosa, que es que estaba buscando el sonido que debía tener la canción que terminamos titulado «Medianoche», que es la que abre el acto dos del musical, cuando Calisto va a encontrarse con Melibea por primera vez, y no encontraba el sonido adecuado. Quería darle un aire un poco misterioso, detectivesco y, de repente, vino el confinamiento y, al tercer día, dije: «¡Creo que tengo algo!». Y en tres horas estaba la canción compuesta del todo. Durante la pandemia pudimos progresar y eso nos vino bastante bien porque, aunque no hubiera ensayos, la parte de composición y elaboración del guion pudo seguir avanzando.
- J: Luego, al volver, todo había cambiado. Actores, actrices. Sus vidas habían cambiado totalmente. Se iban a estudiar fuera o habían cambiado, simplemente, de rumbo y, por desgracia, algunas personas no pudieron seguir con nosotros. Fue como empezar de cero.
- A: Sí, por ejemplo, respecto a la coreografía, rehicimos todo. Y no solo eso, sino que pasé de vivir en Zaragoza y estudiar allí a estar en Huesca y a poder volver un fin de semana cada equis tiempo. Todo tuvo que ser como más poco a poco.
- P: Entiendo. Pero ahora vamos a profundizar un poquito en el musical. ¿Qué escenas escogisteis? ¿Por qué esas escenas?
- J: Vale, ¿por dónde empezamos? Porque hay un montón
- P: Podéis empezar por el principio, ¿no? ¿Cuál fue la primera escena? Entiendo que la del conjuro, porque el concepto lo tenéis clarísimo.
- J: Sí, yo creo que fue esa y otra, simultáneas. Es curioso porque Guillermo y yo fuimos los que realmente hicimos lo que es el guion y todo eso, y algunas canciones las hicimos totalmente mano a mano y luego tenemos canciones que compusimos cada uno a su rollo, sin comentarlas con el otro, como las dos primeras canciones. La del conjuro es totalmente de Guillermo y la mía fue la canción primera que canta Sempronio, en la que intenta convencer a Calisto de contratar a Celestina. Me parecía un momento de la trama que sirve para conocer a Sempronio. Se ve también muy bien por qué está presentando a Celestina tal y como la presenta y luego, además, está el contraste con cómo la presenta otra persona [*se refiere a la canción de Pármene sobre el*

- parlamento de «Puta vieja»]. Se ve muy bien cómo está manipulando a Calisto. Por eso escribí la canción.*
- G: En el caso del conjuro, era también una escena que considerábamos que se prestaba bastante a tener una canción. En nuestra adaptación ocupa el momento central del primer acto, por lo tanto, es un punto álgido, en el que ya se conoce a todos los personajes. El espectador entiende que Celestina va a utilizar su magia para emparejar a Calisto y Melibea, y es el momento en que se muestra directamente cuáles son los poderes de Celestina. Porque quisimos dar importancia a la dimensión de hechicera del personaje. Mezcla un montón de cosas en un caldero y, como es un una escena casi de cocina, como una lista de ingredientes, se presta bastante bien a una canción de estilo *swing*. Esto es ya conocido de otras canciones mágicas, por ejemplo, se me ocurre la del Genio en la versión Disney de *Aladdín* (1992); es otra canción que tiene un estilo bastante de *swing*, de *jazz*.
- P: Bueno, ya sabéis que lo de la efectividad de la magia en *Celestina* es un tema muy discutido, ¿no?
- G: Ya.
- P: Alicia, Ismael, ¿os gusta especialmente alguna de las escenas o de los temas? ¿Hay alguno que os os resulte más emotivo o más personal?
- A: A mí me gustan mucho las canciones que son divertidas, o sea, por ejemplo, hay una que se llama «Puta vieja» que me flipa, me encanta, me divierte. También el conjuro, con todo lo que le metimos de baile. Las canciones que son más juego son las que más me gustan, porque sí, porque a mí me llega eso, me llega el ritmo, la emoción. A nivel personal, no sabría decirte por qué la del principio, la primera... Ahí está todo, es emocionante porque todo va a comenzar. Siempre me trae buen recuerdo.
- P: Esa primera canción, ¿de qué va?
- A: Es como un resumen, cuenta un poco cómo es la vida en el pueblo. Por así decirlo es como la canción de «Bonjour!» de *La Bella y la Bestia* de Disney (1991), un poco ese rollito. Me gusta mucho porque te presenta todo muy bien, siento que es un buen comienzo. Es que me gustan muchas cosas, me cuesta elegir. Hay una canción que se llama «Trece copas» que es muy chula porque interactúan los personajes como si estuviesen hablando, pero están cantando, y es superdivertida.
- P Ismael, ¿y por tu parte?
- I: Coincido con Alicia en lo de las canciones divertidas. Las que dan juego, como la de «Puta vieja», que es la que presenta a Celestina. Y luego también hay dos canciones que a mí me enamoran. La primera es la que canta Areúsa cuando se entera de que han muerto personas por el amor de Calisto y Melibea. Y la siguiente es la que va justo después,

- que es la que canta Elicia cuando se entera de que su... ¿madrastra?, bueno, su madre para ella, ha muerto y maldice a Plutón de una manera muy, muy épica.
- J: Son, además, interesantes porque una de las cosas que adaptamos y que quisimos cambiar bastante fueron los personajes de Areúsa y Elicia, dándoles un poco más de agencia en el segundo acto. Por ejemplo, mientras que en la obra original Areúsa le pide a Centurio que vaya a vengarse, en nuestra versión es directamente Areúsa quien va. Y también a Elicia le dimos lo que en los musicales se conoce como el número de las once, que es el último número bombazo del musical, antes de que se cierre la trama. Ahí añadimos una escena en la que reniega un poco del legado y la vida que le ha dejado Celestina, y de la hechicería, a la que echa la culpa de todo, y le concedimos la oportunidad de dar un giro a su vida.
- G: Es una canción que, musicalmente, se contrapone al conjuro. Están relacionadas pero, a la vez, son una oposición.
- P: Antes habéis dicho que adaptar es un juego de sacrificios. Hasta ahora habéis hablado de los cambios que habéis introducido para enriquecer, pero también habréis tenido que renunciar a mucho.
- J: A personajes hemos renunciado tanto por motivos prácticos como por el sentido de la obra. Por ejemplo, Centurio es un personaje que no aportaba. También ha habido que quitarlos por motivos mucho más pragmáticos. Por ejemplo, no encontramos a nadie que pudiese hacer de la madre de Melibea, así que la matamos. Pleberio es viudo y ya está. Luego, claro, mucha tijera: hay diálogos enteros y escenas que no están. El mayor ejemplo de compresión, por ejemplo, es una canción que se llama «Luto» y que recoge tres o cuatro autos de *Celestina*.
- G: Sí, es una canción que iba a ser tres canciones y decidimos reconvertir en una canción en tres movimientos. Nos pareció más interesante desde el punto de vista del ritmo del musical convertirla en una canción frenética en la que pasan muchas cosas. Eso nos permitió jugar con los estilos, jugar con las escenas, entrar más en la conciencia de Calisto Esa condensación, como lo ha llamado Jesús, produjo un efecto muy interesante en la trama y también desde el punto de vista musical.
- P: Suena muy interesante. Pero, más que la adaptación textual, creo que a la gente que nos lea o nos escuche lo que más les va a interesar es la adaptación interpretativa, porque al final cada montaje de *Celestina* depende mucho de las opiniones sobre aspectos claves del texto de quien la adapta: lo que comentábamos antes de la magia, si Calisto y Melibea están enamorados desde el principio o no, el papel de la de la sexualidad, de la religión... ¿Cuál es la lectura de *Celestina* que habéis aplicado a este musical?

- J: Por ejemplo, en cuanto a la hechicería, *Celestina* tiene realmente dotes mágicas en nuestra interpretación. Creemos que da mucho más juego en una adaptación de teatro musical, aporta mucho más. Tiene, efectivamente, un efecto en *Melibea* e incluso jugamos con que su muerte también está influida por el conjuro en alguna manera. Cuando muere *Calisto*, *Melibea* se ve atraída a correr el mismo destino. Pero hemos intentado también no meternos en muchos barrizales, en el sentido de mantenernos fieles a la trama. Evidentemente, escogimos mantener solo algunos mensajes y actualizar otros, pero no queríamos dar una lectura nueva ni demasiado atrevida. Solo se pensó como una exposición de la trama bajo otra lente.
- A: Sí, es una lectura muy, muy neutra. O sea, es lo que es pero modernizado, ¿no?
- G: Además, la obra original ya es de por sí bastante ambigua, está muy abierta a la interpretación y queríamos conservar esa libertad de los espectadores de sacar sus propias conclusiones, pero adaptando el mensaje, aligerándolo un poco y trayéndolo a nuestra época y a la sociedad y al contexto que entendemos y entienden sobre todo los más jóvenes; darle el punto de vista de los estudiantes de Bachillerato.
- P: Y si os tuvieseis que mojar, ¿qué diríais sobre la obra? Sobre todo me interesa vuestra opinión sobre si es una obra didáctica y moralizante o si todo eso que dice al principio es una cosa completamente vacía.
- J: Bueno, la verdad es que *Celestina* es una obra que —por decir primero lo fuerte— puede resultar un poco pesada, porque hay ocasiones en que las escenas, sí, son muy rápidas y muy dialogadas, pero también hay veces en que la acción se para y se tarda en llegar a una conclusión. Eso perfila muchísimo a los personajes, les da complejidad a ellos y a sus relaciones, y, sin esos parones, no se apreciaría, pero cansa. En cuanto a si es moralizante, la verdad es que ni cuando la leí ni cuando la leo ahora me parece que lo sea. Yo la veo como una obra entretenida, reflexiva, sesuda incluso, pero no creo que esté intentando enseñar tampoco nada de lo que dice. O sea, no siento que me estén dando la turra de cómo hay que hacer las cosas en el amor, por ejemplo. Yo la percibo como una obra, simplemente, muy observadora.
- A: Sí, yo siento más que se ríe de los propios personajes. Tienes a *Celestina*, que es un poco «malilla», por decirlo así, pero no son personajes buenos o malos, los buenos son malos y al revés. Además, yo veo a los dos [*se refiere a Calisto y Melibea*] un poco cortitos. En mi opinión, simplemente es como «Mira, hay estos personajes y pasan estas cosas» y me río con ello. Al final van a pasar desgracias porque no hay nadie que sea ni cien por cien bueno ni cien por cien malo, y a todo el mundo nos pasan cosas malas, porque al final acabamos muertos siempre. El

- ciclo de la vida, algo así, estoy un poco espesa. De hecho, cuando lo leí en la E.S.O. o en Bachillerato, creo que para mí pasó sin pena ni gloria y no fue hasta que hicimos el musical que me metí más en la obra y me gustó. Pero en su momento la leí y ahí me quedé. Hacer el musical me ha hecho entenderla mucho más y me ha hecho reír mucho más que cuando la leí la primera vez, que no le encontré tanto trasfondo, imagino que por el tipo de lenguaje, que me costaba entender.
- G: Es verdad que el lenguaje de la época es una barrera para transmitir una lección o una moraleja a la sociedad de hoy en día. Puede que fuera concebida como una obra moralizante, que intenta transmitir unos consejos o unas lecciones sobre el amor que, sin embargo, hoy día no se perciben de la misma manera. Pero no deja de ofrecer una radiografía de la sociedad de la época, lo cual es bastante interesante. Y también es interesante comprobar cómo los estereotipos se mantienen y hoy en día podemos encontrar los mismos arquetipos y podemos encontrar personalidades relacionadas con los personajes de la *Celestina*.
- I: Cuando leímos la *Celestina* por primera vez en Bachillerato, es cierto que me quedé en un nivel muy superficial, porque siempre he sido una persona a la que le cuesta conectar con este tipo de obras que tienen muchos parones. Aunque la *Celestina* no es tan así porque está escrita en diálogo, hay personajes que sueltan parrafadas que no hacen avanzar nada. Pero con el musical he conectado muchísimo. Aun así, la cosa con la que más me quedé cuando nos la explicaba la profesora de lengua fueron los guiños de humor que tiene la *Celestina* original y que mucha gente hoy en día no entiende. Nosotros hemos intentado traer esos chistes al lenguaje actual.
- P: Esto último me resulta muy interesante porque lo que precisamente me entusiasmó de *Celestina* cuando la leí en el colegio fueron los chistes sexuales. Pero la barrera entre atraer a un público con chistes sexuales y caer en la obscenidad es muy fina. ¿Cómo habéis caminado por esa cuerda floja?
- J: A veces sabíamos que una escena estaba escrita para ser graciosa en la época, y seguro que era graciosísima, pero hoy en día nuestro código de humor ha cambiado y teníamos que pensar qué hacer. ¿Manteníamos el chiste original y sacrificábamos el que la gente se riese o, sabiendo que esta escena o este diálogo tienen que ser graciosos, transformamos el chiste? Al final optamos la gran mayoría de las veces por la segunda opción. Es decir, preferimos que la escena fuera interpretada con el tono que debe, aunque conservamos algunos chistes como eran. Algunas de las obscenidades se conservaron también. Creo que la más clara es cuando Melibea pide a Calisto que no le quite la ropa a tirones y él le dice que quien quiere comerse un pollo le arranca antes

- las plumas. En las adaptaciones, no hemos caído en la obscenidad, por lo menos no en la más extrema.
- G: También influye el hecho de presentar a Calisto como un personaje por definición exagerado, dramático, lo cual permite llevar a la escena este tipo de chistes obscenos y que la gente, cuando los escuche, los acepte y piense: «Hala, ya está el guarro con sus guarradas».
- J: Ahora que lo pienso, también hay chistes musicales. Hay canciones en las que jugamos con esto, por ejemplo, «Dolor de muelas», que es la canción de cuando Celestina está intentando convencer a Melibea de que Calisto no está enamorado de ella, sino que solo le duelen las muelas y quiere su cordón. Hay chistes dentro de la propia canción, con rimas que parecen que van a ser obscenas y luego no; lo típico.
- G: (Esa canción es prácticamente de estilo *gospel*, para que veas un poco la mezcla de estilos; hay de todo).
- I: En la canción de «Trece copas» Sempronio le dice a Celestina: «Celestina, ¿cuántas copas eran?», y le responde Celestina: «Trece». Y, claro, Sempronio dice: «Pues agárramela que me crece».
- J: Muy típico, pero sustituye el chiste del original.
- P: Bueno, es que algunos de los chistes de *Celestina* no son mucho más elegantes. Curiosamente, habéis respetado el humor, que es algo que se pierde en muchas adaptaciones escénicas, que a veces caen en la historia romántica trágica, en una especie de *Romeo y Julieta* o, por el contrario, el drama social. Eso quiere decir que el musical está orientado de una manera entretenida, ¿no? A manera de espectáculo, que es al fin y al cabo lo que es un musical. ¿Surtió este efecto en el público? ¿Cómo fue recibido?
- A: El estreno fue estupendo. Todo el mundo salió contento, todo el mundo nos felicitaba. Yo creo que a todo el mundo le gustó mucho y, además, como llevábamos ya muchos años con el tema, había gente que lo esperaba con ganas: profesoras, familiares, amigos gente que nos había visto crecer con el proyecto.
- G: Nuestras profesoras desde el principio estaban entusiasmadas, desde que se nos ocurrió la idea y se lo íbamos comentando a ellas. Les guardamos entradas en primera fila para que vieran en qué se había convertido. Una cosa muy interesante que nos dijeron varias personas y que para mí es, probablemente, lo mejor que nos podían decir, fue que se esperaban una típica obra de fin de curso, que hace gracia porque conoces a las personas que actúan, pero les pareció algo de un nivel superior.

- J: Recibimos muchos, muchos cumplidos, sí. La verdad es que fue muy, muy especial, sobre todo ver la reacción del público. No es por tirar-nos flores pero...
- A: No, no, fue un buen trabajo. Hay muchísima gente insistiendo en que hagamos más bolos y vayamos a más sitios, pero todos tenemos otras vidas ahora mismo. No nos da, no.
- G: Interpretamos otra vez durante las fiestas del Pilar, que son las fiestas principales de Zaragoza. Estuvimos dentro del programa del Pilar Joven, organizado por el Ayuntamiento, y eso contribuyó a tener más difusión y a que más gente conociera el musical y viniera a verlo.
- A: También nos entrevistaron para la radio.
- G: Sí, tenemos una entrevista en Aragón Radio.
- P: Entonces tuvo bastante repercusión. La inclusión en el programa del Pilar Joven, ¿estaba ya prevista o fue una invitación?
- J: Estos últimos años se programan bastantes musicales a nivel *amateur* y semiprofesional en Zaragoza. Como veían que estábamos trabajando en uno y que estábamos a punto de estrenar, pues nos incluyeron. Estuvo muy bien porque, en la primera oportunidad, por desgracia, Guillermo tuvo un problema de última hora y no pudo actuar. Se puso enfermo y nos quedamos sin Pleberio en el último momento. No pudo acudir al estreno de su propia obra.
- G: Sí, fue un golpe duro y me dio mucha pena. La verdad es que, si no hubiese sido por el segundo pase, me hubiese quedado con un recuerdo bastante más agridulce, pero al final lo pudimos hacer otra vez y todo salió bien. También estuve en la segunda representación del estreno, pero entre el público, que no es lo mismo. Pero pude estar con mis compañeros por lo menos, viéndolos. Jesús interpretó a Pleberio.
- J: Sí, y bueno, me hice una cicatriz en la barbilla haciendo de Pleberio; lleno de sangre en mitad de escena.
- P: Eso es bastante difícil de imaginar, porque Pleberio no es que sea un personaje dinámico...
- G: Sí, parte de la comedia residía en que Pleberio era un personaje bastante estirado, bastante artificial. Se podría decir, engolado.
- P: Habéis comentado que es bastante improbable que se den las circunstancias necesarias para que podáis volver a representar el musical. ¿Habéis pensado en registrarlo o liberarlo para que lo puedan representar otras personas o por el momento no estáis preparados para ponerlo en manos de otros?
- J: Ahora mismo estamos trabajando en una versión que pueda representar otra gente. Nos gustaría aventurarnos a hacer otra producción, evidentemente con un elenco distinto, no porque no nos guste el elen-



- co que tuvimos, que es excelente y maravilloso, sino porque sus vidas han cambiado, evidentemente, y también las nuestras.
- G: Sí, contemplamos esa posibilidad y también nos haría mucha ilusión que, si se hicieran otras producciones, pudieran ser ya de nivel profesional; que hubiera más medios y se pudiera dotar a nuestra idea original de mayor complejidad y pudiéramos verla interpretada por personas con más experiencia. Por eso estamos trabajando para moverlo y llegar a quien pueda materializar esa posibilidad.
- J: Llevamos los dos años que han pasado desde que lo representamos puliendo el musical, limando algunas asperezas, poniendo todo en partituras bien hechas. Y le hemos cambiado el nombre. En vez de *La Celestina, un musical joven* ahora lo llamamos *Celestina, un musical hechizante*, porque queremos desvincularnos un poco de esa parte joven que lo vio nacer para que se adapte mejor a que lo representen otros y no quede como un producto solamente juvenil. Pero tocando lo mínimo posible, para no pierda su esencia.
- G: Es como que se nos ha hecho mayor.
- P: Si por casualidad esta entrevista llegara a alguna compañía interesada en llevar a cabo este proyecto, ¿con quién deberían ponerse en contacto?
- J: Por e-mail nos pueden contactar en celestinamusical@gmail.com, todo junto en minúsculas. También nos pueden encontrar en Instagram, como @celestinamusical. Estaremos encantados de responder las dudas que sea y ver si podemos llegar a un acuerdo.
- P: Esperemos que este llamamiento no caiga en saco roto porque, personalmente, lamento mucho no haberlo podido ver ninguna de las cuatro veces que se representó. Y con estos planes de futuro, creo que es un buen momento para poner fin a la entrevista. Muchas gracias por el tiempo que me habéis concedido y por aceptar responder a mis preguntas.
- J: Gracias a ti. Realmente es un honor poder participar en cosas como esta. Y gracias a Ismael, que es quien ha estado en contacto y organizado todo.
- G: Sí, nos hizo mucha ilusión desde que nos contactaste, casi más que la entrevista en Aragón Radio, porque esto va a llegar a gente especializada.
- P: Al final, somos muy poco dedicándonos a esto, pero espero que, gracias a vuestro musical, *Celestina* llegue a más gente.

## FICHA TÉCNICA



## REPARTO

Guillermo Alcalde (Pleberio), María Andolz (Celestina), Helen Benavides Calle (Melibea), Wafa Benhaddou (Lucrecia), Coral Berrueta (Areúsa), Jesús Gacías Franco (Sempronio), Jaime Gálvez (el Presentador), Joaquín Gómez (Calisto), Paula López (Elicia), Mohamed Nadir Sadat (Pármeno), Jorge Quílez Taborga (Sosia)

## CUERPO DE BAILE

Emma Centelles, Jaime Gálvez y Virgina Jesús Moreria

## GUION, LETRAS Y DIRECCIÓN

Jesús Gacías Franco

## MÚSICA

Guillermo Alcalde y Jesús Gacías Franco

## COREOGRAFÍA Y GRÁFICAS

Alicia Soravilla

## MEDIOS TÉCNICOS

Carlos Burillo e Ismael Gimeno