

46

2022

Celestinesca



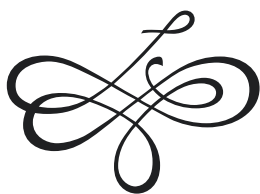
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

e-ISSN: 2695-7183

NÚM. 46

2022



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*) del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, FFI2017-82588-P.

Celestinesca

NÚM 46

ÍNDICE

2022

ARTÍCULOS

- CÁSEDA TERESA, JESÚS FERNANDO, «*La Tercera Celestina* de Gaspar Gómez: Identidad del continuador de la obra de Feliciano de Silva y licencia literaria para un final pactado» 9
- GALÉ CASASÚS, ENRIQUE I., «*La Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Pedro Manuel de Urrea y la tradición impresa de *La Celestina* en la primera década del siglo XVI» 33
- LÓPEZ-RODRÍGUEZ, IRENE, «Sobre las zorras *Celestina* y *Lozana*: el simbolismo animal en la configuración del personaje de la puta alcahueta» 79
- MERTZ-VEGA, CALEB, «Apetito ‘contra natura’: *Celestina* and her same-sex desires» 97
- MORCILLO PÉREZ, José Juan, «Libros y lecturas de Fernando de Rojas en el *Lazarillo de Tormes* (y en *La Celestina*)» 119

RESEÑAS

- Ivette Martí Caloca, «*Todo se ha hecho a mi voluntad*»: *Melibea como eje central de «La Celestina»*. Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2019. Por BRYAN WINKLER 191

SECCIÓN ESPECIAL: «CARACTERIZACIÓN DE UNA CONTINUACIÓN CELESTINESCA: EXPRESIONES LITERARIAS EN LA TRAGICOMEDIA DE LISANDRO Y ROSELIA DE SANCHO DE MUÑÓN»

- GARCÍA, ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio, «Caracterización de una continuación celestinesca: expresiones literarias en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón» 197
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Lecciones literarias de Sancho de Muñón en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*» 203
- FRANÇOIS, Jérôme, «Elicia transfuncionalizada: el retrato de la alcahueta en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*» 231
- GUERRY, François-Xavier, «Oído y oyentes en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (y demás continuaciones celestinescas)» 253

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

SAGUAR GARCÍA, Amaranta & PAOLINI, Devid, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 44)»

283

Artículos

La *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez: Identidad del continuador de la obra de Feliciano de Silva y licencia literaria para un final pactado

Jesús Fernando Cáseda Teresa
I.E.S. Valle del Cidacos–Calahorra (La Rioja)

RESUMEN

Esta investigación identifica a Gaspar Gómez de Toledo, el autor de la obra. Se trata de un comerciante toledano, tratante ocasional de esclavos y administrador de Feliciano de Silva. Propongo la hipótesis de que se compuso de común acuerdo con este último con un objetivo: cerrarla e impedir su continuación. Para ello se hacía necesario acabar con todos los personajes y dar un final feliz a los amores de Felides (Feliciano de Silva) y Polandria (Gracia Fe, su esposa) con su boda. Un enlace que, en la vida real, resultó muy cuestionado por los orígenes judíos de aquella y por la gran diferencia de edad de ambos. Se recupera en todo caso el decoro estamental perdido durante la historia: los rufianes tienen un final trágico y los señores alcanzan sus «lícitos» propósitos.

PALABRAS CLAVE: Gaspar Gómez, Feliciano de Silva, *Celestina*, continuación, pacto literario.

Gaspar Gómez's *La Tercera Celestina*: Identity of the continuator of Feliciano de Silva's work and literary licence for an agreed ending

ABSTRACT

This research identifies Gaspar Gómez de Toledo, the author of the work. He is a Toledo merchant, occasional slave trader and administrator of Feliciano de Silva. I propose the hypothesis that the work was composed in agreement with the latter with one aim: to close the work and prevent its continuation. To do this, it was necessary to kill off all the characters and give a happy ending to the love affair between Polandria (Gracia Fe, Feliciano de Silva's wife) and Felides (Feliciano de Silva) with their wedding. A marriage that, in real life, was highly questioned due to the Jewish origins of the former and the great difference in

their ages. In any case, the lost decorum of the estates is recovered during the story: the ruffians have a tragic end and the lords achieve their lawful purposes.

KEY WORDS: Gaspar Gómez, Feliciano de Silva, *Celestina*, continuation, literary pact.



1.– Antecedentes y propósito

Hasta hace unos pocos años, apenas contábamos con ediciones de la *Tercera Celestina*, llamada *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, publicada en Medina del Campo en 1536 con reedición tres años después (1539) en Toledo, obra de «Gaspar Gómez, natural de la muy insigne ciudad de Toledo». En 1965, más de trescientos años después, apareció una edición de Mac Eugene Barrick¹, primera publicada tras la facsimilar de Manuel Criado de Val². En 2016, la profesora de la Universidad de Barcelona Rosa Navarro Durán la incluyó en su edición de las *Segundas Celestinas*³.

Si escasas han sido las ediciones del texto de Gaspar Gómez así como de las del caballero Feliciano de Silva y del clérigo Sancho de Muñón, muy pocos han sido también los estudios críticos sobre estas continuaciones de *La Celestina* de Rojas y especialmente del texto objeto de este estudio. Para Menéndez Pelayo la obra es de poco valor y afirma un tanto despectivamente que

aunque la *Segunda Celestina* no deja ningún cabo suelto, no debió de parecérselo así a un oscuro escritor toledano, llamado Gaspar Gómez, que, escudándose con el nombre de Feliciano de Silva, y dedicándole su obra, aunque dudamos que fuese con su anuencia, estampó en 1536 una *Tercera Celestina* que es la más rara de esta serie⁴.

Según el investigador cántabro en las líneas anteriormente transcritas, hay dos aspectos fundamentales que identifican la obra de Gómez: su

1.– Barrick, Mac Eugene, *A Critical Edition of Gaspar Gómez de Toledo's Tercera Parte de la Tragicomedia de LC*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1965.

2.– Criado de Val, Manuel y otros, *Las Celestinas*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976.

3.– Navarro Durán, Rosa, *Segunda comedia de Celestina, (Feliciano de Silva). Tercera parte de la tragicomedia de Celestina, (Gaspar Gómez). Tragicomedia de Lisandro y Roselia, (Sancho de Muñón)*, Madrid, Biblioteca Castro, 2016.

4.– Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Santander, Universidad de Cantabria, 2017 [1905-1914], p. 926.

deseo de no dejar «ningún cabo suelto», esto es, cerrar completamente el texto de Silva; y el hecho de que probablemente no contó para ello con la aprobación del escritor de Ciudad Rodrigo. Ambas afirmaciones son de especial interés y han de orientar cualquier estudio de la *Tercera Celestina*. Ciertamente es que Menéndez Pelayo se refiere a «la insípida rapsodia de Gaspar Gómez», la cual le parece tediosa. La profesora Rosa Navarro Durán alude asimismo a «su aburrido espacio literario y sus escasos aciertos».

El primer estudio monográfico fue llevado a cabo por Luis Mariano Esteban Martín en su Memoria de Licenciatura⁵ inédita y cuyas conclusiones recogió en un artículo⁶ posterior de 1986 en el que insistió en un aspecto fundamental: el principal objetivo de Gaspar Gómez fue ir cerrando todo lo que había quedado pendiente en la obra de Silva. Señala un hecho que parece incontestable: las huellas de la *Celestina* original en su texto son mucho más pequeñas que en la continuación de Silva.

Este investigador publicó en 1992 un estudio titulado «Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco»⁷ que venía a completar el anterior situando la obra dentro del ciclo literario del que forma parte y relacionándola con el resto de las continuaciones de la obra de Rojas. La aparición en 2016 de la edición de Rosa Navarro del texto de Gómez junto con los de Silva y de Muñón parece que motivó a los antiguos editores a volver a publicar nuevamente, un año después a la conjunta de Rosa Navarro, la de Mac E. Barrick, que volvió a salir a la luz en 2017⁸. Finalmente, en 2020 la revista *Celestinesca* en su «Sección especial» introducida por los «Acercamientos críticos a la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gómez de Toledo: nuevas perspectivas de la celestinesca» de Juan Pablo Mauricio García Álvarez⁹, incluyó varios trabajos valiosos para una aproximación más profunda al análisis de la obra. Así, Luis Mariano Esteban Martín llevó a cabo un estudio en el que considera que la intención de su autor estuvo «motivada por el deseo de fama, de pasar a la posteridad como el autor que culminó las aventuras de la alcahueta de Fernando de Rojas y, por tanto, gozar del éxito que el público otorgó a las dos obras que le

5.– Esteban Martín, Luis Mariano, *La presencia de «La Celestina» en la «Tercera Celestina» de Gaspar Gómez de Toledo. Memoria de licenciatura*, Madrid, Universidad Complutense, 1986.

6.– Esteban Martín, Luis Mariano, «Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo», *Celestinesca*, 11.2 (1987), pp. 3-20.

7.– Esteban Martín, Luis Mariano, «Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco», *La Coronica*, 20.2 (1992), pp. 42-49.

8.– Barrick, Mac Eugene., *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina. A Critical Edition*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 2017.

9.– García Álvarez, Juan Pablo Mauricio, «Acercamientos críticos a la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gómez de Toledo: nuevas perspectivas de la celestinesca», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 387-392.

precedieron»¹⁰. Rosa Navarro Durán llega a la conclusión de que Gómez buscó en su obra «restaurar el orden social que su modelo dejó trastocado: el mundo de los rufianes, prostitutas y alcahueta se separa por completo del de los señores, con su exhibición pública de honra, riqueza y poder»¹¹. La investigadora alemana Folke Gernert es autora de otro artículo incluido en la misma sección de *Celestinesca* en el que trasluce sus sospechas -sirviéndose de una inteligente lectura de la obra- de que el autor de la obra fue un médico¹². Juan Pablo Mauricio García Álvarez cierra el conjunto de estudios del número citado de la revista con un análisis del dolor de Celestina en la *Tercera parte de la Tragicomedia*. Señala que las «heridas físicas y emocionales se convierten en una materialización de los valores morales y sociales de la vieja, mostrando con ello un tratamiento original»¹³.

El estudio que ahora inicio tiene varios objetivos. En primer lugar, profundizar en el análisis del autor de la obra partiendo de un hecho claro: se trata de una persona conocida por Feliciano de Silva puesto que el mutismo de este sobre su continuación parece hacer buena para nuestro caso la conocida sentencia de que «quien calla, otorga». Además, como veremos, hay en el texto indicios claros e incluso declaraciones muy explícitas sobre su identidad y de su relación con Silva.

Y, en segundo lugar, este estudio busca entender por qué Gaspar Gómez quiso cerrar completamente la obra y, con ello, la posibilidad de una ulterior continuación del texto de Feliciano de Silva. En la *Segunda Celestina* de este último aparecen multitud de elementos autobiográficos y referencias muy explícitas a su propia persona, a su esposa Gracia Fe, a miembros de su familia e incluso a amigos suyos. Parece lógico pensar que, si por la razón que fuera él no quiso o no pudo hacerlo, mandó a alguien conocido que, según su propio plan, llevara a cabo esta labor. Quizás -pensó- tanto él como el resto de los indicados con anterioridad debían cerrar sus historias no quedando expuestos a continuaciones no controladas que pudieran llevar a sus protagonistas a lugares indeseables y a situaciones comprometidas. En tal caso, Celestina debía morir y los protagonistas, Felides y Polandria, casarse.

10.– Esteban Martín, Luis Mariano, «Gaspar Gómez de Toledo y la búsqueda de la fama», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 393-404 (p. 393).

11.– Navarro Durán, Rosa, «Siguiendo el guion, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina*», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 405-430 (p. 405).

12.– Gernert, Folke, «Crimen y castigo en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo: ¿la visión moralizadora de un médico?», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 431-456.

13.– García Álvarez, Juan Pablo Mauricio, «Materialización del dolor de Celestina en la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 457-488 (p. 457).

2.– La identidad del autor de la *Tercera Celestina*. ¿Quién es Gaspar Gómez, natural de la ciudad de Toledo?

Los estudiosos de la obra se han aventurado a proponer un perfil del autor de la continuación. Folke Gernert indica que fue un médico por la semejanza de algunas declaraciones insertas en la obra con ciertos protocolos médicos de la época. Considera que la actividad de curandera de *Celestina*, su lenguaje y el dominio de las técnicas conocidas en su tiempo son indicios de que su autor estaba muy próximo al mundo de la medicina y de la farmacopea de entonces. He intentado seguir esta pista y he encontrado, después de un rastreo minucioso a la búsqueda de los médicos contemporáneos de nombre Gaspar y naturales de Toledo, solo a uno, de nombre Gaspar de Meneses, nacido a primeros del siglo *xvi* y fallecido en Lima en 1573. El intervalo biográfico de este médico coincide con el del autor de la obra. Sin embargo, este individuo que —según Luis Antonio Eguiguren— «por el año de 1572 (2 de Julio), fue electo rector de San Marcos, siendo el primer médico que ocupara tan elevado cargo» era «extremeño y estudió medicina en Sevilla, graduándose de maestro de Artes»¹⁴. No cumple, por tanto, la condición de haber nacido en la ciudad del Tajo y, en consecuencia, ha de desestimarse como autor de la continuación del texto de Silva si hacemos caso a sus declaraciones de que era natural de Toledo.

Entre los registros de la época, solo he podido identificar a un individuo con el mismo nombre («Gaspar Gómez de Toledo») que el autor de la *Tercera Celestina*. En el Archivo General de Indias se conserva una «Real cédula dando licencia a Gaspar Gómez para pasar a Indias un esclavo negro»¹⁵ de fecha de 24 de febrero de 1561. El documento se limita a dar a este la licencia correspondiente de una forma muy breve y no aparecen más datos sobre su persona. Se conceden asimismo otros permisos con igual fin a Juan de Salazar, al licenciado Montano, a Sebastián Rodríguez y a otros.

El caso del licenciado Montano es bien conocido. Se trata de Juan de Montano, relator en Valladolid y hombre odiado por muchos de sus contemporáneos. Según Francisco Martín Rosales,

se le acusaba de haber aprovechado su posición para causar ventajosamente a sus deudos, de haberles otorgado encomiendas, de haber tolerado el maltrato de indios, admitiendo cohechos, y de haber sido «comerciante, estancquero y minero», aprovechándose de los indios de la

14.– Eguiguren, Luis Antonio, *Historia de la Universidad: Historia de la medicina peruana*, Lima, Imprenta de Santa María, 1951, p. 51.

15.– Archivo General de Indias. ES.41091.AGI/26//INDIFERENTE,425, L. 24, F.15V (4).

Corona y de los esclavos negros para el trabajo de las minas de Mariquita¹⁶.

Entre sus negocios parece, por tanto, que se encontraba el tráfico de esclavos. El que «Gaspar Gómez de Toledo» aparezca en la relación de licencias para pasar a las Indias «a un esclavo negro» junto con el licenciado Montano me hace sospechar que, probablemente, todos los citados en el documento anterior tenían, entre sus actividades, la del comercio de esclavos.

De hecho, cuando el esclavo no forma parte de una trata o trato comercial de compraventa y acompaña a la persona a la que sirve como su criado, se dice esto de forma explícita en las licencias; por ejemplo, en la concedida a otro Sebastián Rodríguez, homónimo del anteriormente citado, quien a primeros del siglo XVIII —1715— obtiene «licencia de pasajero a Indias [...] con los esclavos negros Matías Sánchez y Pedro Velasco a Chile»¹⁷.

¿Es este comerciante de esclavos el autor de la continuación de la *Celestina* de Feliciano de Silva? Si así fuera, sería entonces probablemente un joven cuando en 1536 —veinticinco años antes de la licencia conservada en Sevilla en 1561— dio a la imprenta su obra. Esta sería una creación de juventud, como es el caso de la continuación de la *Celestina* de Sancho de Muñón, cuyo texto fue escrito poco después de obtener el grado de bachiller en Salamanca cuando contaba con aproximadamente esa edad¹⁸.

Parece, en conclusión, que este «comerciante» de nombre Gaspar Gómez de Toledo tenía entre sus actividades la de tratante de esclavos y era, en cualquier caso, una persona acostumbrada a los negocios. En el prólogo a la *Tercera Celestina* su autor dice lo siguiente:

Y yo, como su **administrador** y muy cierto siervo de vuestra merced, en su nombre pido ayuda a vuestra merced como a persona que tiene poder de poderla dar y si se maravillare del sobrado atrevimiento que me conmovió atrever pidiendo mercedes a quien jamás hice servicios¹⁹.

Se dice explícitamente que era «administrador» de Feliciano de Silva, esto es, el encargado de los negocios, de las rentas y de la organización de sus bienes. El perfil de comerciante en Toledo y de «administrador»,

16.— Martín Rosales, Francisco, «Corregidor licenciado Juan Montano». En red: <<http://pacomartinrosales.blogspot.com/2016/07/coregiddor-licenciado-juan-montano-cabo.html>>. Consultado el 03/12/2021.

17.— Archivo General de Indias. ES.41091.AGI//CONTRATACION, 5468, N. 2, R.72.

18.— Huarte y Echenique, Amalio, «Sancho de Muñón. Datos para su biografía», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, (1919), pp. 235-253.

19.— Barrick, Mac Eugene, *A Critical Edition of Gaspar Gómez de Toledo's Tercera Parte de la Tragicomedia de LC*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1965, p. 76.

como confiesa en el prólogo de la obra su autor, no parecen muy alejados. De hecho, en la obra no se percibe la mano de un clérigo, a diferencia de lo que ocurre en la continuación de Sancho de Muñón, pues el texto de este último está lleno de referencias a la Teología, a la vida de los clérigos y abundan las menciones de carácter religioso. Nada permite sospechar que Gaspar Gómez de Toledo fuera un clérigo. Por el contrario, la familia Gómez de Toledo, con diversas ramas en la ciudad del Tajo y un número considerable de miembros, contaba con muchos comerciantes, en su mayoría judeoconversos²⁰.

Sabemos que Feliciano de Silva fue un hombre perseguido por los problemas económicos. Se llegó a decir que a su muerte se encontraba en la más absoluta indigencia. De hecho, y pese a que ganó una buena cantidad de dinero gracias a sus exitosas ediciones de libros de caballerías, advirtió su buen amigo Jorge de Montemayor, que lo trató mucho a lo largo de su vida, que tuvo «más honra que dineros». El Archivo de la Nobleza guarda diversos embargos de sus bienes, promovidos, entre otros, por su prima Juana de Silva. Este es el caso en 1517 de una «Escritura de empeño por Feliciano de Silva, a favor de Juana de Silva, hija de Pedro de Silva, de unas casas en la «rúa vieja» de Ciudad Rodrigo (Salamanca) por el impago de una deuda por parte del primero»²¹. Finalmente, en 1524 esta tuvo que ejecutar la garantía hipotecaria ante el impago, lo cual se verificó a través de una «Escritura de compraventa otorgada por Feliciano de Silva, regidor de Ciudad Rodrigo (Salamanca), a favor de su prima Juana de Silva, hija de Pedro de Silva, de una casa en la calle Rúa Vieja, en dicha ciudad»²², quedándose con el bien a un precio muy ventajoso y devolviendo una pequeña cantidad del sobrante del débito a Feliciano de Silva. En un estudio anterior a este, he dado cuenta de los diversos tropiezos económico que tuvo el escritor, especialmente con esta mujer y con otros miembros de su familia, entre ellos el arcediano Juan Gómez de Silva —su tío— y otro homónimo y también arcediano, su primo Hernán Gómez de Silva —hijo del anterior—, que también le prestaron dinero²³. Es curioso que ambos se apellidan Gómez como el autor de la continuación de la obra de Feliciano de Silva. ¿Era familiar, aunque por la otra rama, no por la de los Silva, de este padre y de este hijo? Lo desconozco; pero es una posibilidad que no puede ser completamente descartada. En la *Celestina* del escritor de Ciudad Rodrigo cobra gran protagonismo el personaje del

20.— De esta época es una «Ejecutoria del pleito litigado por Alonso de Madrid, vecino de Valladolid, con Hernán Gómez, vecino de Toledo, sobre deudas por comercio de tejidos». Archivo de la Real Chancillería de Valladolid ES.47186.ARCHV //REGISTRO DE EJECUTORIAS, CAJA 231,20.

21.— Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168. AHNOB//YELTES,C.9,D.36.

22.— Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.7,D.110.

23.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «La *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva a la luz de nuevos datos sobre su biografía», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 81-106.

«arcediano», al que en otros momentos llama «arcediano el viejo». ¿Se inspiró en su tío Juan Gómez de Silva («arcediano el viejo») y en su primo Hernán Gómez de Silva («arcediano») para este personaje? Es muy probable, puesto que en su texto aparecen, como luego veremos, también muchos otros individuos que ocultan, aunque escasamente, a miembros de su familia o de su entorno e incluso a él mismo.

Que el administrador de los bienes y rentas de un noble como Feliciano de Silva fuera el autor de la obra no es algo inédito en nuestra literatura. Un ejemplo es el de Gregorio González, autor de la tercera novela picaresca conocida, el *Guitón Onofre*. Cuando González escribió su obra era «gobernador [o administrador] de las tierras» de Juan Ramírez de Arellano, señor de Alcanadre, Ausejo y Murillo de Río Leza» en La Rioja²⁴. Gregorio González fue, por cierto, antepasado del conocido autor de la *Historia crítica de la Inquisición en España*, el afrancesado Juan Antonio Llorente, según recuerda este último en su *Noticia biográfica*²⁵.

En el *Quijote* cervantino hay una rara coincidencia. En el conocido pasaje del principio de la primera parte, se dice lo siguiente:

Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda. Y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas fanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y, así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos; y, de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas enricadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de don quijote de la mancha desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura». Y también cuando leía: «Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os

24.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «El *guitón Honofre*, de Gregorio González. Una novela picaresca poco conocida», *Kalakorikos: Revista para el estudio, defensa, protección y divulgación del patrimonio histórico, artístico y cultural de Calahorra y su entorno*, 4 (1999), pp. 281-288.

25.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Juan Antonio Llorente y Gregorio González: una relación familiar», *Kalakorikos: Revista para el estudio, defensa, protección y divulgación del patrimonio histórico, artístico y cultural de Calahorra y su entorno*, 24 (2019), pp. 269-276.

fortifican y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza²⁶.

Por una extraña causa —o quizás casualidad— aparece en la cita tomada de Feliciano de Silva («La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura») una alusión a la «mala administración de su hacienda», en este caso de D. Quijote. Sin embargo, cuando Cervantes escribió estas líneas era muy conocida la afirmación de Jorge de Montemayor de que el escritor de Ciudad Rodrigo «tuvo más honra que dineros», convertida en un lugar común cuando se hablaba de este exitoso autor de novelas de caballerías. Todavía su mujer Gracia Fe, una vez fallecido su esposo, tuvo que hacer frente a una serie de deudas según recogen documentos conservados en el Archivo Histórico de la Nobleza²⁷.

Es muy probable que Gaspar Gómez de Toledo —según sus palabras «su administrador y muy cierto siervo de vuestra merced»— fuera judeoconverso en virtud de su actividad —administración de bienes y rentas—, de su procedencia —la ciudad Imperial— y de sus apellidos, tal vez familiar de la conocida familia de comerciantes de la ciudad del Tajo. Feliciano de Silva, noble relacionado con las más importantes familias del reino, los Medinasidonia y los duques de Béjar, se casó con una judeoconversa y mantuvo una gran amistad con un círculo de escritores judeoconversos como los portugueses Jorge de Montemayor, Sá de Miranda, Bernardim de Ribeiro y el castellano Alonso Núñez de Reinoso. No resultaría extraño que el encargado de administrar sus bienes fuera también un judeoconverso.

Hay un dato que revela la escasa preparación literaria de Gaspar Gómez, la relativa a la erudición demostrada en su obra, puesta en relación con la de las otras continuaciones de Silva y de Sancho de Muñón. Luis García Valiente y Antonia Martínez Pérez han hecho una comparación a través de medios informáticos de las tres continuaciones y del texto de Rojas y de ella resulta lo siguiente:

El análisis de esta tabla permite comprobar algunos datos interesantes: en primer lugar, si partimos de una edición conjunta de las obras (*Segundas Celestinas*, editada por Rosa Navarro Durán en Biblioteca Castro en 2016), y que por lo tanto siga criterios de publicación idénticos, podemos apreciar que, efectivamente, el abuso de

26.– Jay Allen, John y Coomonte, Pilar (eds.), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 98.

27.– Es el caso de la siguiente escritura del año 1564 cuando ya hacía diez años que había muerto Feliciano de Silva: «Escritura de hipoteca otorgada por Isabel de Aldana, viuda de Juan Hernández, a favor de Gracia, mujer de Feliciano de Silva, cuyo aval es impuesto sobre una casa y bodega en el término de Ciudad Rodrigo (Salamanca)». Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.8,D.6.

la erudición en la obra de Muñón es mucho mayor, pues se multiplican por diez el número de citas pese a que es sensiblemente menos extensa que las composiciones de Silva y de Gómez: sale a una media de 3'17 citas por página frente a *La Segunda Celestina*, que promedia 0'36; y a *La Tercera Celestina*, que se quedaría en un irrisorio 0,26. Y si tomáramos como referencia la única edición conjunta que existe de estas continuaciones junto a su obra modelo (editada por Manuel Criado de Val para Planeta, 1976) e incluyésemos en liza a *La Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, la obra de Silva obtendría un 0'37 de citas eruditas por página, la de Gómez de Toledo presentaría 0'26 y la composición de Muñón se dispararía hasta una media de 3'38 alusiones por página. En cambio, la obra modelo contiene una media 0,65 por lo que es ligeramente más alta que *La Segunda Celestina* y *La Tercera Celestina*, pero se queda muy atrás respecto a las cifras presentadas por la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*²⁸.

En cualquier comparativa que realicemos sobre erudición, pero también en dominio lingüístico y en calidad literaria, el texto de Gaspar Gómez se situaría en último lugar. La obra del clérigo y catedrático en Salamanca Sancho de Muñón siempre es la que hace mayor alarde, algo lógico pues se trata de un doctor en Teología y de un hombre de buena formación académica. En Silva, con mucha experiencia literaria cuando escribió su obra, también es evidente su conocimiento de autores y de fuentes. Sin embargo, el «administrador» Gaspar Gómez, del que no sabemos que escribiera nada más, no demuestra en ningún caso un excesivo conocimiento, situándose las muestras de erudición en su obra por debajo, en número y en apariciones, de todos ellos.

Tampoco Gómez dominaba el arte literario, pues en cuanto al uso de citas o referencias a autores clásicos, como señalan los anteriores investigadores,

[...] llama la atención el hecho de que sean criados como Poncia, Sigeril y Penuncio quienes encabecen la lista de citas frente a los jóvenes señores o frente a Celestina, la reina de la palabra. Por lo que, al igual que ocurría en la obra de Muñón, no resulta del todo verosímil que un hortelano sea capaz de emitir todas esas enumeraciones de personajes históricos y mitológicos, o que el criado

28.— García Valiente, Luis y Martínez Pérez, Antonia, «El uso de la erudición en las continuaciones argumentales de *La Celestina*», *Estudios Románicos*, 28 (2019), pp. 259-268 (p. 264).

Sigeril sepa que «Marco Tulio escribió “De amicitia”».
(Gómez de Toledo 1973: 103)²⁹

La falta de pericia de Gaspar Gómez se percibe también —en opinión de Luis García Valiente y Antonia Martínez Pérez— en la distribución de las citas o alusiones eruditas:

[...] aquí la mayoría se amontonan en el primer tercio de la composición, especialmente durante la discusión misógina entre Poncia y el hortelano Penuncio —es más: este pasaje representa el 48'86 % de las citas eruditas de toda la obra de Gómez de Toledo—; mientras que, a excepción de una alusión a Platón que se realiza en la última página, no se encuentra ni una sola cita en los dos últimos tercios de la obra³⁰.

La razón que señalan es que tal vez perdió su cuadernillo de citas. Sin embargo, es más probable que sea algo deliberado. La acción se precipita en la última parte de la obra y es entonces cuando Gaspar Gómez prescinde de cualquier otra consideración, especialmente retórica, que entorpezca o haga más lento su desarrollo. Finalmente lleva a cabo el plan que tenía en mente desde un primer momento y que ya aparece en su título: cerrar todas y cada una de las historias que habían quedado abiertas en el texto de Feliciano de Silva. Plan que probablemente vigiló, en cuanto a su ejecución, este último.

Hay una circunstancia que asemeja editorialmente a obras tan próximas cronológicamente en su publicación como la primera parte del *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano y la *Tercera Celestina* (1536) de Gómez: la rara aparición en cada una de ellas de un añadido o elemento editorialmente extraño. En la primera encontramos la «Lamentación» y el «Sueño». Y en la segunda el conocido «Canto de Lelo» o «Canto de los cántabros» en vascuence. Si es cierta la hipótesis que manejo sobre que Silva supervisó el trabajo de Gaspar Gómez, entonces debemos pensar que no es casualidad la presencia de dichos añadidos en ambas obras tan próximas en su publicación. El «Canto de Lelo» es un breve cantar épico escrito a primeros del siglo XVI que poetiza la lucha de los vascuences —vizcaínos— contra las tropas romanas. Su extraña aparición en la obra quizás guarde alguna relación con el que se ha supuesto su autor, el ujier de Carlos V, el arratiano Antón de Bedia, creador de un desconocido *Tratado de las cosas de Vizcaya* que solo conocemos por algunas noticias y cuyo texto no nos ha llegado³¹. La gran diferencia es que, si el «Sueño» o la «Lamentación» son obras de Feliciano de Silva, autor de la obra en

29.— *Ibidem*, pp. 265 y 266.

30.— *Ibidem*, p. 265.

31.— Villasante, Luis, *Historia de la literatura vasca*, Bilbao, Sendo, 1961, p. 39.

que aparecen ambos textos, sin embargo no parece que Gaspar Gómez, natural de la ciudad de Toledo, sea el autor del «Canto de Lelo». ¿Quizás fue el desconocido impresor de Medina del Campo quien lo insertó para completar hojas en blanco?

3.— Licencia de Feliciano de Silva para la continuación de su obra

Como ya he señalado con anterioridad, Menéndez Pelayo hizo una dura crítica del texto de Gaspar Gómez e incluso aventuró que no contó probablemente con la aprobación del escritor de Ciudad Rodrigo para llevarlo a cabo. Sin embargo, no existe prueba de tales afirmaciones, aunque tampoco de lo contrario. El que no hiciera ningún comentario permite sospechar que, tal vez, lo aceptó porque le resultaba indiferente. Por otra parte, él conocía muy bien lo que ocurría con las novelas de caballerías, como mejor ejemplo de textos continuados por otros autores distintos al primero. Y su *Celestina*, continuadora de la de Fernando de Rojas, es prueba muy evidente. Sin embargo, creo que Feliciano de Silva fue más allá y animó muy probablemente a su administrador Gaspar Gómez de Toledo a seguirla y tuvo, por todo ello, su favor e incluso su consejo. Hay dos hechos en que me baso. En primer lugar, el objeto de su escritura parece muy claro: cerrar las historias y acabar con la posibilidad de futuras continuaciones. Y, en segundo lugar y tal vez más importante, ofrecer un final a cada personaje del gusto de Feliciano, supuesto —como he intentado demostrar en un estudio anterior a este³²— que buena parte de ellos son familiares o amigos del escritor de Ciudad Rodrigo. Ambos objetivos sin duda serían del gusto de este último. La pregunta que deberíamos hacernos es que, si esto fue así, por qué no escribió él su continuación.

Su *Celestina* salió a la luz en 1534 en Medina del Campo, en la imprenta de Pedro Tovans, y solo dos años más tarde la de Gaspar Gómez en la misma ciudad sin pie de imprenta, en la cual consta tan solo lo siguiente: «Acabóse la presente obra en la muy noble villa de Medina del Campo. A seys dias del mes de Julio. Año de mil y quinientos y treynta y seis». Ese mismo año —1536— se publicaron también dos ediciones del texto de Feliciano, una en Salamanca y otra en Venecia. En 1539 apareció en Toledo la segunda edición del texto de Gaspar Gómez, en la imprenta de Hernando de Santa Catalina.

Es curioso que ambas obras se editaron en Medina del Campo, aunque en el caso del texto de Gaspar Gómez sin pie de imprenta. ¿Tal vez porque era la misma en que dos años antes salió a la luz la obra de Silva? ¿Se

32.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «La *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva a la luz de nuevos datos sobre su biografía», *op. cit.*

quiso encubrir la posible intervención de Feliciano en su publicación? La temprana salida a la luz del texto de Gómez se produjo coincidiendo con las ediciones salmantina y veneciana del texto de Feliciano. Y la de este último ni siquiera vio la luz en la importante plaza editorial de Toledo, cuando se vivía entonces en esta ciudad un momento de importante efervescencia impresora. Sí salió, sin embargo, en ella el texto del toledano Gaspar Gómez.

Por alguna razón, Feliciano de Silva deja de publicar durante diecisiete años, desde la salida a la luz de su *Celestina* —1534— y la publicación de la Cuarta parte de *Florisel de Niquea* en Salamanca en 1551. Durante ese largo periodo, solo se publicó su Tercera parte de *Florisel de Niquea* en Medina del Campo, en la imprenta de Pedro Tovans en 1535. Nunca, desde que comenzó a escribir, se había demorado durante tanto tiempo. Parece que algo debió de ocurrir y, por desgracia, faltan muchos datos de su biografía para saber qué provocó su abandono tan prolongado de la escritura. Es muy probable que lo que ocasionó esa ausencia de las letras fuera lo que provocó que no se ocupara de cerrar su obra, sino que lo encargara o permitiera que lo hiciera su administrador Gaspar Gómez de Toledo, probablemente bajo su mandato y con su supervisión.

Lo que más sorprende a cualquier lector de la obra es que, como ha señalado Luis Mariano Esteban Martín, las huellas de la *Celestina* en su obra son escasas³³. Más que una continuación de *La Celestina*, se trata de una continuación de la de Feliciano de Silva. Y, como ha afirmado con inteligencia Rosa Navarro Durán³⁴, Gómez trata de separar los ámbitos de los señores y de los criados, buscando establecer un orden estamental en la conclusión de la obra. Si el objetivo fundamental de Gaspar Gómez fue cerrar la obra de su señor al que sirvió como «administrador», parece lógico pensar que hubo un concierto entre ambos sobre cómo ello se verificaría. Además, Feliciano estaba interesado en clausurar dos capítulos fundamentales que habían quedado abiertos: el destino final de *Celestina*, que en su obra seguía viva, y el de los protagonistas Filinides y Polandria. Ello se declara explícitamente en el título de la obra: *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina. Va prosiguiendo los amores en los amores de Felides y Polandria. Conclúyense sus deseados desposorios y la muerte y desdichado fin que ella hubo [...]* Si bien es cierto que en ocasiones el título y la designación de las partes en que se dividen las obras son, en la época, en muchas ocasiones diseñados por los editores e impresores, no parece que este sea el caso. Cuando salió a la luz la continuación de su obra, Silva era ya un consumado autor de novelas con criterios muy claros sobre

33.— Véase Esteban Martín, Luis Mariano, «Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo», *op. cit.*

34.— Navarro Durán, Rosa, «Siguiendo el guión, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina*», *op. cit.*

su trabajo y, especialmente, en la continuación de su propia obra cuyos aspectos de creación literaria, incluso los más nimios, seguramente supervisó *desde cerca*.

Para cualquier lector avezado, parece bastante claro que Felides es un nombre que oculta en forma abreviada el del autor Feliciano de Silva: «FELI-«, de Feliciano y «-DES», forma abreviada de «de Silva». Este nombre se transforma en el pastoril «Filinides» que no es otra cosa que la sublimación del anterior. Sannazaro ocultó antes en su *Arcadía* su propio nombre, como «Sincero». Y Jorge de Montemayor se ocultó como «Sireno» —haciendo homenaje con ello a Sannazaro— llamándose a sí mismo con un nombre parecido al que utilizó el escritor italiano y creador de la moderna novela pastoril. El escritor portugués jugó con el nombre de la protagonista, «Diana», que encubre de una manera bastante clara y conocida a una mujer de la que estuvo enamorado, doña Ana Muñiz, vecina de la localidad leonesa de Valencia de D. Juan, a la que trató en la pequeña corte de la condesa doña Luisa de Acuña y Manuel³⁵. ¿Qué tiene de extraño que Feliciano de Silva hiciera lo mismo en su continuación de la obra de Rojas?

Jorge de Montemayor, miembro del círculo de amigos literatos del que formó parte Silva, jugó onomásticamente con sus nombres en varias de sus composiciones como he intentado demostrar en un estudio previo a este³⁶. Pero no solo el género pastoril se prestó a este juego, sino también la novela de caballerías como ha explicado María Coduras en varios trabajos³⁷, y en nuestro caso también Silva.

Según Cravens³⁸, hay a este respecto un nexo importante entre las novelas de caballerías, los cancioneros y la literatura pastoril: el escritor Feliciano de Silva. Según Manuel Cerezo Magán, con el nombre de «Florisendos» que aparece en su famoso poema titulado «Baltea» encubre Reinoso a su gran amigo Feliciano de Silva³⁹. En las obras de este último encontramos a «Florisendos» o «Felisendos» en referencia a sí mismo. También en la «Égloga V» de Bernardim de Ribeiro hallamos «Florisendos», de nuevo el

35.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Pruebas documentales sobre la identidad de la Diana de Jorge de Montemayor: doña Ana Muñiz en los archivos de Valladolid», *Estudios Humanísticos. Filología*, 41 (2019), pp. 153-169.

36.— 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.

37.— Véase Coduras Bruna, María, *La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadísiano*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013. De la misma autora: Coduras Bruna, María, *Por el nombre se conoce al hombre: Estudios de antroponimia caballeresca*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015.

38.— Cravens, Sydney, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid, Castalia, 1976.

39.— Cerezo Magán, Manuel, «El mito clásico en la novela pastoril: Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo», *Faventia*, XXVII (2005), pp. 101-119.

escritor de Ciudad Rodrigo. Núñez de Reinoso, autor de la conocida novela bizantina titulada *Los amores de Clareo y Florisea*, introduce en ella a un personaje llamado «Felisendos de Trapisonda», en realidad Feliciano de Silva.

La segunda Celestina de este último juega onomásticamente con sus personajes, los cuales ocultan, en muchos casos, probablemente a personas reales. Polandria (de «poliandria»), nombre de origen griego, tiene un primer significado como ‘estado de la mujer casada simultáneamente con dos o más hombres’, en ningún caso referido al personaje de la obra. Pero tiene un segundo: ‘condición de la flor que tiene muchos estambres’ (DRAE). El estambre es el órgano reproductor de la flor y con ello quiere probablemente significar Feliciano que quien se oculta bajo ese nombre es su esposa Gracia Fe con la que tuvo siete hijos.

Rosa Navarro se ha apercebido de cómo Gómez sigue a Silva no solo en el hilo argumental y en la historia, sino también en el estilo y a este respecto señala lo siguiente:

Es tanta la repetición de los mismos recursos retóricos que da que pensar, porque no puede ser tan solo la muestra de la inhabilidad de Gómez, como dice Heugas, y además el retórico primer parlamento de su Felides no está escrito a su semejanza, aunque acumule también figuras y referencias cultas⁴⁰.

Para esta investigadora, el continuador de Silva añade nuevos elementos a su obra, pero siempre con un objetivo: cerrarla. Por ello, habida cuenta de la muerte de *Celestina*, ya no se llama «Comedia» como el texto del autor de Ciudad Rodrigo, sino «Tragicomedia». Y, además,

Gaspar Gómez, «natural de la muy insigne ciudad de Toledo», no solo le toma a Feliciano de Silva a sus personajes, sino que le dirige la obra y convierte su prólogo en carta no al lector, sino al escritor; bien es cierto que este con su continuación de *La Celestina* «resucitando» a su personaje —es decir, decidiendo que su muerte fuera solo apariencia— daba licencia para que cualquier escritor hiciese lo mismo con su obra, y Gaspar Gómez siguió su camino. La diferencia es que él la escribe en vida de Feliciano de Silva y, no sabemos si para captar su benevolencia, se la dirige y lo alaba con entusiasmo⁴¹.

No recuerdo muchos casos en que el continuador de una obra se dirija de este modo tan elogioso al primer autor, y mucho menos cuando está

40.– Navarro Durán, Rosa, «Siguiendo el guión, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina*», *op. cit.*, p. 407.

41.– *Ibidem*, p. 406.

todavía vivo. Recordemos que en la *Celestina* de Rojas/Proaza se alude a un primer autor como «sciente» («La otra que oí su inventor ser sciente») y se refiere a él como probablemente un clérigo («por su pasión sancta, que a todos nos sana») aunque siempre en pasado: «Loable a su autor y eterna memoria, /al qual Jesucristo reciba en su gloria».

Según Luis Mariano Esteban Martín, la obra de Gómez «muestra una clara voluntad de continuar con exclusividad la obra de Feliciano de Silva, prescindiendo de cualquier alusión a *Celestina*». Por ello la obra, según las palabras, «carece de memoria»⁴². Este investigador ha analizado cómo Gaspar Gómez va «acabando» con todos los personajes que pudieran «dar lugar a una posible continuación de su obra». Expone tres ejemplos de cómo esto ocurre a lo largo de tres episodios. El final de Areúsa se hace inevitable. Y la muerte de *Celestina* cuando se ha producido la feliz boda de Felides y Polandria tiene lugar de una forma muy similar a como le ocurrió a Calisto en la *Celestina* de Rojas —caída de una escalera— buscando que nadie pueda continuar la obra. Bien es cierto que Silva ya había recurrido antes a un subterfugio un tanto rebuscado y artificioso, puesto que él «resucitó» a *Celestina* de forma bastante cuestionable.

Hay, por tanto, muchos indicios que apuntan a que Gaspar Gómez, administrador de los bienes de Silva, se puso de acuerdo con él para seguir y cerrar la obra en un momento en que este último dejó prácticamente de escribir, no retomando su actividad hasta dieciséis años después de acabar su *Tercera parte de Florisel de Niquea* (1535).

Gómez, según el «encargo» de Silva, tenía que acabar con *Celestina*, trabajo que llevó a cabo con cierta crueldad, y dar un final feliz a los amores de Felides y Polandria. Algunos críticos han visto en el «Sueño» de Feliciano de Silva inserto en la primera parte del *Amadís de Grecia* una referencia al matrimonio de Feliciano de Silva y Gracia Fe, matrimonio al que se opuso la familia de este⁴³. Feliciano trataría con este sueño de dignificar a su esposa, muy cuestionada a lo largo de mucho tiempo. En un proceso de limpieza de sangre de 1596 para la concesión del hábito de Santiago a don Fernando de Toledo y Silva, nieto de Feliciano de Silva, se alude a la parte judeoconversa de la familia heredada de Gracia Fe, que se intentó enmascarar haciéndola descendiente de un Mendoza. Señala Gema Montero García lo siguiente:

Según algunos de los distintos testimonios recogidos por los informantes de Felipe II, esta era hija de Hernando de Caracena, cristiano nuevo, quien huyó a Portugal en 1492 tras el decreto de expulsión de los Reyes Católicos,

42.— Esteban Martín, Luis Mariano, «Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo», *op. cit.*, p. 15.

43.— Hernández Vegas, Mateo, *Ciudad Rodrigo: la catedral y la ciudad*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1982, p. 106.

criándose en casa de doña Catalina de Sandoval, marquesa de Cerralbo, donde se bautizó. El mismo testigo afirmaba que Juan de Silva y Guzmán, hermano de Feliciano, «se puso muy mal con él» por el origen hebraico de Gracia y que el mismísimo autor había publicado que no era hija de Caracena, sino de un noble, del duque del Infantado o del de Arcos (Cotarelo, 1926: 133). Otros testigos que querían favorecer a la familia Silva, corroboraban el testimonio anterior afirmando que era hija de un «caballero Mendoza» (Cotarelo, 1926: 133), concretamente de Diego Hurtado de Mendoza, tercer duque del Infantado, «célebre por sus amoríos hasta con gitanas y a quien no se hacía grave ofensa en atribuirle uno más con la mujer de un judío». (Cotarelo, 1926: 138)⁴⁴

Probablemente Feliciano de Silva aplaudió en su día la hipótesis sobre que era hija, aunque ilegítima, de un Mendoza y de ahí —según afirman algunos críticos— se deriva la circunstancia de que dedicara su *Amadís de Grecia* a un miembro de tan ilustre familia castellana.

Si Polandria, como creo haber demostrado en un estudio anterior⁴⁵, encarna a Gracia Fe, y si son ciertos como parecen los ataques que habría sufrido Feliciano con motivo de su boda con la joven hija de un judío, ello le habría llevado a defenderla en el *Amadís de Grecia*, texto publicado en 1530, cuatro años antes que su *Segunda Celestina* y también en esta, convirtiéndola así en la amada de Felides (Feliciano de Silva) y, por tanto, el final lógico que debía llevar a cabo Gaspar Gómez en 1536 en su historia era el feliz matrimonio de ambos. En todo caso, a diferencia de la boda de Feliciano y Gracia, que fue secreta, la de los dos protagonistas de la obra es pública y recibe los parabienes y la aceptación de todos los personajes de la obra, frente al repudio que despertó entre la familia del escritor de Ciudad Rodrigo su enlace. Esta «mancha» impidió finalmente que su nieto obtuviera el hábito de Santiago por no tener orígenes «limpios».

El segundo objetivo de Gaspar Gómez era dar muerte literaria a *Celestina* en su continuación. Para ello, como señala Juan Pablo Mauricio García Álvarez, y a diferencia de las otras obras, este personaje

se distinguirá en la continuación de Gómez de Toledo por ser maltratada por sus congéneres y padecer dolor

44.– Montero García, Gema, *Edición y estudio del libro segundo de La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea. Memoria para optar al grado de doctor*, Madrid, Universidad Complutense, 2016, p. 56. En red: <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/39940/1/T37938.pdf>>. Consultado el 03/12/2021.

45.– Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «La *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva a la luz de nuevos datos sobre su biografía», *op. cit.*

en gran parte de la obra, lo que limitará su capacidad de resolución ante las problemáticas que se le presentan⁴⁶.

En la obra de Gómez, Celestina es aficionada a la bebida —como en el texto de Silva—, pero es muy débil: llora, suplica, es herida y perseguida, acuchillada y apaleada por los rufianes. No tiene nada que ver con el personaje de Rojas, mujer dominadora en todo momento del resto de los personajes, con una capacidad dialéctica por encima de todos ellos. La Celestina de Gómez, mucho más que la de Silva, aparece desvalida, hundida en el dolor cuando muere Areúsa y con su muerte la posibilidad de que alguien continúe su legado y su historia literaria. Su indefensión pública llega al punto máximo cuando el corregidor la expone emplumada y desnuda tras ser azotada. Un vecino resume bien las penalidades sufridas y sus causas:

Vecino: Por lo que juraste, te diremos lo que cada uno supiere; y es que, hablando contigo la verdad, si Pandulfo te hirió, no fue por lo que nosotros hecimos. Si Barrada te afrentó y robó, hemos sabido que le habías hecho por qué. Si Albacín te cruzó la cara y se llevó a tu sobrina Elicia, tus murmuraciones e impedimentos que no la hablase lo causaron; que claro está que un rapaz como aquel paje no se había de atrever a tal cosa, sino que muchas veces la demasiada razón causa sobrado atrevimiento. Ansí que no te quieras hacer ignorante de este hecho; que no lo decimos ante la justicia, sino como entre padres e hijos; que bien veíamos entrar y salir a Bravonel, un rufián que en tu presencia abrazaba Areúsa el otro día; y si tú no consintieras su yerro, Grajales no la diera agora tal castigo. Y si no es ansí como hemos dicho, tú lo que quisieres, que, por no te venga daño, lo concederemos⁴⁷.

De este modo, Celestina es repudiada y deshonrada de la peor forma posible: ante la mirada de todos. Entonces pide la muerte para evitar sentir el oprobio y la vergüenza ante la burla de sus vecinos. Felides, de caza, no puede protegerla y ella sufre de este modo su desventura. Su muerte será, como la de Calisto en la obra de Rojas, producto de la mala suerte o de la mala fortuna a que se refiere Pleberio en su planto al final de la obra. Una vez sufrida la vergüenza y casados Felides y Polandria, Celestina decide ir

46.— García Álvarez, Juan Pablo Mauricio, «Materialización del dolor de Celestina en la Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina», *op. cit.*, p. 462.

47.— Navarro Durán, Rosa, *Segunda comedia de Celestina, (Feliciano de Silva). Tercera parte de la tragicomedia de Celestina (Gaspar Gómez). Tragicomedia de Lisandro y Roselia (Sancho de Muñón)*, *op. cit.*, p. 630.

en busca del recién casado para cobrarse la recompensa por el éxito de los amores y final boda de los protagonistas. Al bajar por las escaleras de su propia casa, cae y se rompe la cabeza. Finalmente, los vecinos la encuentran ya muerta. Irónicamente, su final desastroso —como el de Calisto producido al resbalar de su «escala»— es la venganza que Gaspar Gómez y probablemente también Feliciano de Silva tenían preparada desde un principio para esta mujer. Mientras tanto, Felides —Feliciano de Silva— y su esposa Polandria —Gracia Fe— disfrutan de su recién estrenado matrimonio, ya libres de esta vieja artera que ni siquiera pudo cobrarse su dinero. Celestina no solo ha muerto públicamente, sino también sola y abandonada en su casa, y antes que ella también Areúsa y el mundo rufianesco. Por el contrario, los «señores» Feliciano de Silva, su esposa y su administrador Gaspar Gómez, natural de Toledo, disfrutan de su vida, libres de ese mundo de rufianes y de prostitutas. Como señala Rosa Navarro,

Las libreas con el significado de sus colores son la mejor exhibición de cómo el relato prostibulario puede mezclarse con el cortesano siempre que se ponga a los personajes en el sitio que les corresponde, guardando el decoro de su condición

Conclusiones

Una vez acabado este estudio, y mientras no se aporten pruebas documentales que contradigan o desvirtúen lo anteriormente expresado, podemos establecer las siguientes conclusiones:

1. Esta investigación identifica a Gaspar Gómez de Toledo, autor de la continuación de *La segunda Celestina* de Feliciano de Silva. Se trata, probablemente, de un miembro de una conocida familia toledana de comerciantes de orígenes judeoconversos. He localizado una licencia para pasar a Indias a un esclavo negro de su propiedad que no aparece nombrado como su criado. Ello me lleva a pensar que se trata de un comerciante, probablemente ocasional, de esclavos. En el mismo viaje y con iguales licencias se mencionan a otros individuos dedicados también ocasionalmente a estos menesteres.
2. En el prólogo a su obra Gómez, se llama a sí mismo «administrador» de Feliciano de Silva. Se trata de una declaración que tiene indicios de ser cierta, toda vez que sabemos que el autor de Ciudad Rodrigo sufrió muchos problemas económicos por su mala organización doméstica, problemas que arrastró su esposa Gracia Fe después de que este falleciera. No es por ello improbable que utilizara los servicios de un administrador para poner orden en sus cuentas.

- Doy razón de sus dificultades, de procesos civiles o embargos, casi siempre de miembros de su propia familia que le prestaron dinero y que aparecen como personajes en su continuación de la obra de Rojas. Curiosamente Cervantes en su Quijote cuando se refiere a Feliciano alude al abandono de la administración de sus tierras. Ya Jorge de Montemayor advirtió que «tuvo más honra que dineros».
3. La continuación de Gómez se publicó en Medina del Campo al igual que la de Feliciano, aunque sin indicación de imprenta, circunstancia que me hace sospechar que tal vez este último participó en su edición. Su prólogo, muy elogioso de su antecesor, y el título (*Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina. Va prosiguiendo los amores en los amores de Felides y Polandria. Conclúyense sus deseados desposorios y la muerte y desdichado fin que ella hubo*) me permiten aventurar que existió un acuerdo expreso entre Feliciano y su administrador para llevar a cabo el cierre, a través de la publicación de una nueva continuación, de todo lo que había quedado abierto en la continuación del escritor de Ciudad Rodrigo.
 4. La obra salió a la luz solo dos años después que la anterior, justo en el momento en que Feliciano dejó de escribir, interrupción que duró diecisiete. Desconocemos qué motivó esta larga parada en su actividad literaria. En cualquier caso, esta fue también la causa de que él no continuara y cerrara su obra y de que encargara a su administrador Gaspar Gómez de Toledo la empresa, guiado en todo momento por él mismo.
 5. La obra de Gaspar Gómez, a diferencia de las otras continuaciones de la *Celestina* como han advertido Luis García Valiente y Antonia Martínez Pérez en un buen análisis comparativo, no tiene apenas citas; en ella casi no hay referencias a autores clásicos y se detecta una mayor pobreza y menor preparación literaria, a diferencia del texto de Silva o de la continuación del teólogo y profesor universitario Sancho de Muñón. Ello concuerda con el hecho de que su autor fue un comerciante, un hombre dedicado más a los números que a las letras.
 6. El título de su obra ya anticipa por qué se escribió: «[...] *Conclúyense sus deseados desposorios y la muerte y desdichado fin que ella* [Celestina] *hubo*». La intención de su autor no fue hacer una continuación de la obra de Rojas, la cual aparece ya como una lejana referencia a la que ni siquiera se alude, sino de la de Silva. Ambos episodios debían ser cerrados para que nadie más la continuara. Ello resulta muy extraño, o al menos es paradójico que un continuador no quiera que haya más continuaciones. En el caso de Cervantes, quien cierra la posibilidad de continuar el *Quijote* es el mismo Cervantes, dando fin a su héroe en su segunda parte y en ningún caso

- Alonso Fernández de Avellaneda. En realidad, quien habla por boca de Gaspar Gómez y actúa en su nombre es Feliciano de Silva según un plan previamente diseñado.
7. Este trabajo intenta dar una explicación de por qué Feliciano quiso cerrar completamente su obra: puesto que una buena parte de los personajes eran miembros de su entorno (su esposa Gracia Fe o Polandria; su tío Juan Gómez de Silva o el «arcediano el viejo»; Hernán Gómez de Silva o su primo el «arcediano», etc.) o él mismo (Felides, Filinides), no quiso que nadie pudiera utilizar a sus personajes de forma indebida en sucesivas continuaciones.
 8. Las muertes de Celestina y de su heredera Areúsa se hacían inevitables si quería que la obra no tuviese una continuación espuria; aunque Feliciano de Silva, sin embargo, se permitió antes la licencia de «resucitarla» en la suya.
 9. El final «lógico» de los amores de Polandria (Gracia Fe) y Felides (Feliciano de Silva) era la boda. De este modo, su cuestionado matrimonio en la vida real alcanzaba por vía literaria el reconocimiento que antes no tuvo. El feliz enlace de ambos se convierte así en la apoteosis en la conclusión del texto.
 10. A diferencia de la obra de Rojas, la continuación de Gómez sitúa a cada uno de los personajes en un orden estamental y se recupera el decoro perdido. Los rufianes tienen en consecuencia un final trágico y los señores alcanzan sus lícitos propósitos. Como señala Rosa Navarro, se les pone «en el sitio que les corresponde, guardando el decoro de su condición». De este modo Feliciano de Silva, caballero de la nobleza de Ciudad Rodrigo, y Gaspar Gómez de Toledo alcanzan su objetivo planteado en un acuerdo previo a la escritura de la continuación.

Bibliografía

- BARRICK, Mac Eugene, *A Critical Edition of Gaspar Gómez de Toledo's Tercera Parte de la Tragicomedia de LC*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1965.
- , *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina. A Critical Edition*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 2017.
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «El guitón Honofre, de Gregorio González. Una novela picaresca poco conocida», *Kalakorikos: Revista para el estudio, defensa, protección y divulgación del patrimonio histórico, artístico y cultural de Calahorra y su entorno*, 4 (1999), pp. 281-288.
- , «Juan Antonio Llorente y Gregorio González: una relación familiar», *Kalakorikos: Revista para el estudio, defensa, protección y divulgación del patrimonio histórico, artístico y cultural de Calahorra y su entorno*, 24 (2019), pp. 269-276.
- , «Pruebas documentales sobre la identidad de la Diana de Jorge de Montemayor: doña Ana Muñiz en los archivos de Valladolid», *Estudios Humanísticos. Filología*, 41 (2019), pp. 153-169.
- , «La *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva a la luz de nuevos datos sobre su biografía», *Celestinesca*, 44, (2020), pp. 81-106.
- , «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.
- CEREZO MAGÁN, Manuel, «El mito clásico en la novela pastoril: Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo», *Faventia*, XXVII (2005), pp. 101-119.
- CODURAS BRUNA, María, *La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- , *Por el nombre se conoce al hombre: Estudios de antroponimia caballeresca*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015.
- CRAVENS, Sydney, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid, Castalia, 1976.
- CRIBADO DE VAL, Manuel y otros, *Las Celestinas*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976.
- EGUIGUREN, Luis Antonio, *Historia de la Universidad: Historia de la medicina peruana*, Lima, Imprenta de Santa María, 1951.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano, *La presencia de La Celestina en la Tercera Celestina de Gaspar Gómez de Toledo. Memoria de licenciatura*, Madrid, Universidad Complutense, 1986.

- , «Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo», *Celestinesca*, 11.2 (1987), pp. 3-20.
- , «Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco», *La Coronica*, 20.2 (1992), pp. 42-49.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano, «Gaspar Gómez de Toledo y la búsqueda de la fama», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 393-404.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio, «Acercamientos críticos a la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gómez de Toledo: nuevas perspectivas de la celestinesca», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 387-392.
- , «Materialización del dolor de *Celestina* en la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 457-488.
- GARCÍA VALIENTE, Luis y MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia, «El uso de la erudición en las continuaciones argumentales de *La Celestina*», *Estudios Románicos*, 28 (2019), pp. 259-268.
- GERNERT, Folke, «Crimen y castigo en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo: ¿la visión moralizadora de un médico?», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 431-456.
- HUARTE Y ECHENIQUE, Amalio, «Sancho de Muñón. Datos para su biografía», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, (1919), pp. 235-253.
- HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo, *Ciudad Rodrigo: la catedral y la ciudad*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1982.
- JAY ALLEN, John y COOMONTE, Pilar (eds.), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 1977.
- MARTÍN ROSALES, Francisco, «Corregidor licenciado Juan Montano». En red: <<http://pacomartinrosales.blogspot.com/2016/07/coregiddor-licenciado-juan-montano-cabo.html>>.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Santander, Universidad de Cantabria, 2017 [1905-1914].
- MONTERO GARCÍA, Gema, *Edición y estudio del libro segundo de La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea. Memoria para optar al grado de doctor*, Madrid, Universidad Complutense, 2016.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, *Segunda comedia de Celestina, (Feliciano de Silva). Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina, (Gaspar Gómez). Tragicomedia de Lisandro y Roselía, (Sancho de Muñón)*, Madrid, Biblioteca Castro, 2016.
- , «Siguiendo el guión, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina*», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 405-430.
- VILLASANTE, Luis, *Historia de la literatura vasca*, Bilbao, Sendo, 1961.

La *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Pedro Manuel de Urrea y la tradición impresa de *La Celestina* en la primera década del siglo XVI

Enrique I. Galé Casajús
I.E.S. «Río Arba», Tauste (Zaragoza)

RESUMEN

Pedro Manuel de Urrea, señor de Trasmoz, publicó su *Égloga* con la versificación del inicio del Auto Primero de *La Celestina* en su *Cancionero* de 1513. El análisis de la técnica compositiva de Urrea, el estudio pormenorizado de su biografía y una detallada comparación con los testimonios más antiguos conservados de la *Tragicomedia* permiten situar con bastante precisión en el *stemma* de la obra de Rojas el ejemplar que el señor de Urrea estaba manejando y algunas de las particularidades de esa edición, hoy desconocida pero similar a la que utilizó Alfonso Ordóñez para su traducción al italiano.

PALABRAS CLAVE: Pedro Manuel de Urrea, *Tragicomedia*, *Égloga de Calisto y Melibea*, Rojas, Alfonso Ordóñez, 1513, *stemma*.

Pedro Manuel de Urrea's *Égloga de La Tragicomedia de Calisto y Melibea* and the Printed Tradition of *La Celestina* in the First Decade of the Sixteenth Century

ABSTRACT

Pedro Manuel de Urrea, Lord of Trasmoz, published his *Égloga* using a versification of the beginning of the Auto Primero of *La Celestina* in his *Cancionero* of 1513. The analysis of Urrea's compositional technique, together with an in-depth study of his biography as well as a detailed comparison with the oldest testimonies preserved of the *Tragicomedia*, enable the readers to settle, in a pretty accurate way, the model that Lord Urrea was handling on de *stemma* of Rojas's work, as well as some special features of that edition, unknown today but similar to the one used by Alfonso Ordoñez for his Italian translation.

KEY WORDS: Pedro Manuel de Urrea, *Tragicomedia*, *Égloga de Calisto y Melibea*, Rojas, Alfonso Ordóñez, 1513, *stemma*.

Publicada por vez primera, que sepamos, en Logroño en 1513 ocupando los últimos folios de la primera edición del *Cancionero* de Pedro Manuel de Urrea, la *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melíbea* ha de ser considerada, como intentaremos demostrar en este artículo, la primera recreación española del universo literario de la obra de Fernando de Rojas.¹ Solo el anónimo *Romance de Calisto y Melíbea*,² publicado en Sevilla ese mismo año, se acerca tanto en el tiempo a las primeras ediciones del texto ampliado a 21 autos de *La Celestina*, cuya *princeps* se supone impresa en Salamanca en 1502.³ La composición de la *Egloga* del escritor aragonés, sin embargo, como vamos a ver, precede en varios años al de su año de publicación y el original que sigue, además, puede ser muy cercano a esa fecha primigenia.

1.— «Egloga de la Tragicomedia de Calisto y Melíbea, de prosa trobada en verso por don Pedro de Urrea, dirigida a la condesa de Aranda, su madre», en *Cancionero de las obras de don Pedro Manuel de Urrea*, Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1513, ff. liiii v. - lix r. En el *Cancionero de todas las obras*, Toledo, Juan de Villaquirán, 1516, ocupa los ff. lxxxviii v. - xciii r. y le sigue el resto de las églogas dramáticas, que en la edición de Logroño no se publican. Del impreso de Toledo contamos hoy con dos ediciones críticas, Pedro Manuel de Urrea: *Cancionero de todas las obras*, ed. de E. Galé, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, y Pedro Manuel de Urrea, *Cancionero de todas las obras*, ed. de I. Toro, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2012. Por A. Rodríguez-Moñino, *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Edición corregida y actualizada por A. L.-F. Askins y V. Infantes, Madrid, Editorial Castalia / Editora Regional de Extremadura, 1997, 613.5, p. 519, sabemos también que en el *Abecedarium* de Hernando Colón, n. 13688, figuraba una entrada referida a [Urrea, Pedro de]: *Égloga de Calisto y Melíbea y unos disparates en coplas*, s.l., s.i., s.a., que pudiera ser de fecha anterior a 1513. Sin embargo, el hecho de que en uno de los textos prologales de su *Cancionero* el señor de Trasmoz haga mención expresa a una única publicación suya previa, que, por cierto, también figura, según Rodríguez-Moñino, 614, p. 519, en el *Abecedarium*, 12416 [= 12426], como Pedro de Urrea: *Glosa en coplas super el Credo*, s.l., s.i., s.a., sugiere que la puesta en circulación independiente de la *Égloga* sería posterior. Tras una primera edición de R. L. Hathaway, «*La Égloga de Calisto y Melíbea* de Ximénez de Urrea», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27 (1978), pp. 314-330, DOI: <<https://doi.org/10.24201/nrfh.v27i2.2750>>, sin apenas estudio introductorio pero con el texto de Rojas añadido en la mitad inferior de cada página para el cotejo, la *Égloga* ha sido reeditada por P. Taravacci en Pedro Manuel Ximénez de Urrea, *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, Bologna, Pàtron, 1993, y por J. L. Canet en Pedro Manuel de Urrea, *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, en Anexos de la Revista *Lemir*, 2003, disponible en <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Egloga/EglogaCalisto.htm#_ftn1>.

2.— C. Mota, «*La Celestina*, de la comedia humanística al pliego suelto. Sobre el *Romance de Calisto y Melíbea*», en *Críticón*, 87-88-89 (2003), pp. 519-535, disponible en <https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089_525.pdf>.

3.— Sobre las primeras ediciones de la obra de Rojas, F. J. Norton, «Apéndice B. Las primeras ediciones de la *Celestina*», en *La imprenta en España 1501-1520*, ed. J. Martín Abad (con un nuevo «Índice de Libros Impresos en España, 1501-1520»), Madrid, Ollero y Ramos, 1997, pp. 209-224, reedición del texto clásico que alertó sobre las falsas impresiones de 1502. Ya en nuestro siglo, hallamos una exhaustiva puesta al día de la cuestión en V. Infantes, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliográfica* al cabo [y una nota final]», en *La trama impresa de Celestina: ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 11-103.

Urrea, que a lo largo de toda su obra muestra un repetido interés, aunque más bien parcial, por la obra de Rojas,⁴ en su *Égloga* versifica solo las dos escenas iniciales del acto primero de *La Celestina*, concretamente hasta el momento en el que Sempronio sale de casa de Calisto en busca de la «vieja barbuda». Tal vez por esa razón, más allá de la mera reproducción del texto, solo en los últimos años ha recibido esta pieza una atención específica por parte de los especialistas⁵ y, a pesar de ello, en fechas más recientes ha sido el único de los testimonios impresos de las primeras décadas de existencia de la *Tragicomedia* soslayado a la hora de estudiar la historia del texto de Rojas.⁶ Por el contrario, otra versificación, esta sí completa, la que publicó Juan Sedeño en Salamanca en 1540, casi 30 años después que Urrea, ha sido objeto de estudios en profundidad y de una cuidada edición crítica por parte de Lorenzo Blini,⁷ y suele ser utilizada

4.– De tema celestinesco es, sobre todo, su *Penitencia de amor*, que fue publicada de forma independiente, junto con algunos poemas sueltos, en Burgos en 1514 y pasó a formar parte de su *Cancionero* de 1516. Como en la *Égloga*, tal vez lo más llamativo del acercamiento al texto de Rojas por parte del señor de Trasmoz sea la escasa atracción que parece sentir este noble aragonés por el propio personaje de Celestina. Si en la *Égloga* su tarea de versificación termina justo en el punto en el que Celestina va a entrar en escena, en la *Penitencia*, el «proceso de los amores» de Darino y Finoya, por más que recrea de forma similar el papel de los dos criados de Rojas, prescinde, sin embargo, por completo de la intervención de la alcahueta. Solo en la *Égloga* suya *adonde se introduzen tres pastores*, vv. 161-162, el personaje de la vieja tercera, innominado por otra parte, dice, refiriéndose a sí misma: «¿Y no sabes tú que soy / hermana de Celestina?».

5.– Durante mucho tiempo los únicos acercamientos críticos a esta pieza de Pedro Manuel de Urrea fueron R. H. Webber, «Pedro Manuel de Urrea y *La Celestina*», en *«La Celestina» y su contorno social: actas del I congreso internacional sobre la «Celestina»*, coord. por M. Criado de Val, Barcelona, Borrás, 1977, pp. 359-366, M. C. Ayala, «Índices léxicos de la *Égloga de Calisto y Melibea* y su comparación con el primer acto de *La Celestina*», en *Archivo de Filología Aragonesa*, 38 (1986), pp. 251-264, y P. Taravacci, «Riscrittura e innovazione nella *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Pedro Manuel de Urrea», en *Quaderni di filologia romanza*, 10 (1993), pp. 171-208. También hemos de mencionar algunos estudios de conjunto sobre el teatro del señor de Trasmoz, aunque en este caso la atención se dirige más hacia el resto de las piezas dramáticas, especialmente, A. Egido, «Aproximación a las *Églogas* de Pedro Manuel de Urrea», en T. Buesa y A. Egido (eds.), en *Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Edad Media)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, pp. 217-255 y Jesús Maire Bobes, *La obra dramática de Ximénez de Urrea*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, 1993.

6.– Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco Lobera Serrano, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, e Iñigo Ruiz Arzálluz (eds.), Barcelona, Crítica, 2000. Tampoco fue tenida en cuenta en F. de Rojas: *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de M. Marciales, Urbana y Chicago, The University of Illinois Press, 1985, ni en Anónimo/F. de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea (II)*, ed. de F. Cantalapedra, Kassel, Reichenberger, 2000.

7.– L. Blini, «La *Tragicomedia* en verso de Juan Sedeño (1540) y sus relaciones con las ediciones anteriores de *La Celestina*», en *Lemir*, 13 (2009), pp. 133-168. Se trata de una reelaboración de su tesis inédita *Il rifacimento in versi della Celestina di Juan Sedeño (1540): edizione interpretativa, introduzione e note*, Roma, Università La Sapienza, 1988-1989. La edición crítica, a cuyo texto nos referiremos como *Sed.*, aparece igualmente en *Lemir*, 13 (2009) – Textos, pp. 29-234. Para una posible relación directa entre la versificación de Sedeño y la de Urrea,

casi como un testimonio más a la hora de establecer el texto original. Sin embargo, ya solo por su temprana fecha de publicación le caben a la *Égloga* del señor de Trasmoz los méritos de ser uno de los textos inaugurales de la dramaturgia en lengua castellana⁸ —el primero en toda la Corona de Aragón—, la primera de las aproximaciones que Urrea hizo a la obra de Rojas, y la evidencia, en fin, de que el poeta de Épila fue el primer escritor español conocido que ha leído, aprecia y recrea en su producción literaria los desastrosos amores de Calisto y Melibea.

Este artículo pretende estudiar con detalle las relaciones textuales entre los versos del *Cancionero* de Pedro Manuel de Urrea y la tradición impresa de *La Celestina* a lo largo de la primera década del siglo XVI, para poder determinar, de una forma suficientemente fiable, la posición del poema de Urrea en ese «laberinto editorial» al que se refería con tanto acierto el profesor Víctor Infantes en su artículo de 2002 para referirse a estos primeros años de la historia impresa de *La Celestina*.

Para llevar a cabo ese acercamiento, partimos de premisas críticas similares a las que utilizó el profesor Blini para el texto de Sedeño: repasaremos primero el sistema de versificación utilizado por el poeta de Épila para convertir en estrofas cancioneriles la prosa dialogada de Rojas. De este modo nos resultará más fácil precisar el tipo de aprovechamiento que se puede hacer del texto de la *Égloga* para la intención que nos ocupa. A continuación, realizaremos de forma sistemática un análisis lo más exhaustivo posible de las variantes textuales que resulten dignas de ser tenidas en cuenta y, por último, a partir de ese análisis, intentaremos identificar el punto de la tradición impresa en el que habría que localizar el texto original versificado por Urrea.⁹ Para terminar, en el *Anexo II* recogemos la comparación completa de las dos obras: la *Égloga* y el inicio del Auto Primero de *La Celestina*.¹⁰

cf. J. T. Snow, «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Juan de Sedeño. Algunas observaciones a su primera escena, comparada con el original», en *Celestinesca*, 2-2 (1978), pp. 13-27, DOI: <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.2.19476>, quien, no obstante, parece haber cometido un descuido en su lectura del texto correspondiente de *La Celestina*, ya que la ausencia de fuente que menciona para los versos 31-40 de Sedeño no es tal, como podemos ver en el cotejo correspondiente de Urrea, vv. 29-36.

8.— En el ámbito de la imprenta, solo las obras dramáticas de Juan del Encina recogidas en su *Cancionero* de 1496, al que tanto debe, por otra parte, toda la literatura de Pedro Manuel de Urrea, son claramente anteriores a 1513.

9.— Reproducimos en el *Anexo I* el *stemma* concreto de *La Celestina* que seguimos en el cotejo de las variantes.

10.— Para la *Égloga*, sigo el texto de la edición de E. Galé del *Cancionero de todas las obras*, *op. cit.*, pp. 498-507; para la *Tragicomedia*, el de F. J. Lobera *et alii*, *op. cit.*, pp. 27-48.

I.- La técnica versificatoria de Pedro Manuel de Urrea

Pedro Manuel de Urrea decidió utilizar para su égloga una estrofa, copla novena, de 9 versos octosílabos y 4 rimas, de estructura bimembre *abba:ccddc*. Se trata de una elección voluntaria dentro de las muchas posibilidades que le ofrecía la literatura cancioneril de su época¹¹ y, en sí, el modelo elegido no parece tener mayor relevancia pues no aporta ningún significado especial. Cabe suponer que la preferencia del autor por este esquema métrico pudo venir determinada por el acierto¹² logrado en la versificación del primer parlamento de los protagonistas, condicionado a su vez por determinados ritmos y rimas internas ya presentes en el texto de Rojas:

Cali. **Veo en esto, Melibea,**
la gran grandeza de Dios.

Meli. **¿En qué, Calisto,** veys vos
cosa que tan alta sea?

Cali. **En dar poder a Natura**
que de perfeta hermosa,
acabada **te dotasse,**
y a mí que verte alcançasse
sin merescer tal ventura.

(vv. 1-9)

CALISTO.- **En esto veo, Meli-**
bea, la grandeza de Dios.

MELIBEA.- **¿En qué, Calisto?**

CALISTO.- **En dar poder a natura**
que de tan perfecta hermo-
sura te dotase, y hacer a mí, in-
mérito, tanta merced que verte
alcanzase.

(p. 27)

Esta primera copla,¹³ de hecho, es una de las que mejor reproduce el original en toda la composición y no puede ser considerada representativa del

11.- Puede verse un cuadro sinóptico comparativo de la métrica de Urrea con la de otros poetas de la época como Juan del Encina y los recogidos en el *Cancionero General* de 1511 en el estudio introductorio de E. Galé a la edición del *Cancionero de todas las obras*, *op. cit.* pp. 152-163. Las coplas de nueve versos figuran entre las más utilizadas por los poetas de cancionero de la época y esta en concreto es la misma de la que se sirve en el *Cancionero General* Pedro de Cartagena en «Otra obra suya en que introduce interlocutores: El dios de Amor y un enamorado». Resulta interesante comprobar que en ambos casos estamos ante una composición de características semidramáticas.

12.- Para la comparación entre la versión de Urrea y el texto de Rojas se siguen las siguientes convenciones gráficas: se resalta en negrita el texto de Rojas que Urrea reproduce, marcando en bastardilla los giros léxicos que no repiten exactamente las palabras originales, y se subrayan las que, siendo las mismas de *La Celestina*, tienen distinto orden en la *Égloga*. Se utilizan estas mismas pautas en el *Anexo II*.

13.- Para comprender mejor en qué consiste lo que aquí consideramos el acierto técnico de Urrea, compárese esta primera copla de su *Égloga* con el texto correspondiente de la versificación de Sedeño: «Ca. **En esto veo, Melibea, / la grandeza de mi Dios** / cuán sublime y grande sea. / Me. Dezid, por que yo lo vea, / **Calisto, en qué** lo veis vos. / Ca. **En dar poder a natura / que tan linda te hiziesse / y dotasse tu figura / de tan alta hermosa** / que ninguna igual te fuesse.», vv. 1-10 de J. Sedeño, *op. cit.*, p. 55. Al margen de otras consideraciones, en sus primeros diez versos el poeta de Arévalo reproduce con mayor número de palabras menos cantidad de texto original que el de Épila en nueve.

trabajo del señor de Trasmoz, como veremos a continuación. Sin embargo, que Urrea pudiera construir, en el inicio de su obra, sin apenas ninguna modificación sobre el texto recibido, cinco de sus versos, aprovechando palabras originales para más de la mitad de ellos, incluyendo la rima, y con un solo verso improvisado para completar la copla, bien pudo animarle a servirse de esta estructura métrica para su propósito creativo. Eso sí, ya en muy pocas ocasiones le va a resultar ese esquema tan cómodo como aquí.

Una vez elegida su forma, la copla se repite de forma idéntica a lo largo de toda la composición, lo que obliga al autor a ajustar la lectura de su texto a las exigencias métricas de este modelo. El proceso iba a ser repetido décadas después por Juan Sedeño, por lo que puede resultar ilustrativa una comparación, siquiera sea a grandes rasgos, entre las dos versificaciones. La de Juan Sedeño, que optó por una copla de 10 versos, también de cuatro rimas, abaab:cdccd, consta, hasta el momento en que Urrea concluye su composición, de 84 coplas y media, para un total de 845 versos. Para el mismo fragmento del Auto Primero, Urrea utiliza 810+8 versos distribuidos en 90+2 coplas.¹⁴ Por lo que a la cantidad de texto se refiere, Sedeño construye su versión con 4.040 palabras aproximadamente, frente a las 3.880 de Urrea. Desde un punto de vista estadístico, estos datos suponen que Urrea utiliza un 6% menos de versos que Sedeño y un 4% menos de palabras, lo que indicaría, en principio, que Urrea se ciñe más al texto de Rojas. Sin embargo, no creemos que se trate de una diferencia significativa y una comparación puntual entre ambos textos, aunque superficial, transmite la impresión de que ambos utilizan técnicas similares para conseguir resultados equivalentes, aunque los versos sean ocasionalmente incluso muy distintos entre sí.

Dos son las cuestiones técnicas que más condicionan la labor de Urrea, como sucederá después con la de Sedeño: la construcción de los octosílabos y la selección de las rimas. Podemos interpretar la tarea de los versificadores como un mero ejercicio de estilo: ambos intentan repetir el mayor número de las palabras originales de Rojas en su poema manipulando el texto de este lo menos posible. En la medida en que el autor, como

14.— No incluyo en el cómputo las coplas que cantan Calisto y Sempronio, que no forman parte, en realidad, de la versificación. Tampoco, el villancico final, que nada tiene que ver con el texto de *La Celestina*. Sí anoto de forma diferenciada que, excepcionalmente, Urrea recoge las últimas palabras del diálogo de Calisto y Melibea y la despedida final de Sempronio en sendas redondillas. El primero de estos fragmentos es incluido por Sedeño al principio de una de sus coplas, cuya segunda mitad la completa el inicio del diálogo de Calisto con Sempronio. Este detalle destaca la importancia que para Urrea tenía la concepción de su trabajo como obra dramatizada: mientras que Sedeño se puede permitir unir el final de una escena con el inicio de otra en una misma copla de un texto meramente poético, Urrea se ve obligado a modificar, por una única vez, su técnica de versificación porque para él no tiene sentido unir en una misma estrofa dos partes separadas por el cambio de escena. Pero, además, en ese punto del impreso de Logroño de 1513 figura también la acotación escénica que indica la salida de Melibea y la entrada de Sempronio, algo que solo es posible porque los versos de Urrea se cortan justamente ahí.

hemos visto en la copla I de la *Égloga* de Urrea, consiga este propósito, su labor es un éxito. Estamos ante una creación literaria «anticreativa», si se nos permite decirlo así. Este proceso puede ser relativamente sencillo si los sintagmas del texto de Rojas ya en sí son octosilábicos («**que mi secreto dolor / manifestarte pudiese**») pero lo más habitual es que al poeta le falle alguna sílaba y haya de ajustar el texto al octosílabo. En este caso procurará, en la medida de lo posible, añadir o quitar el menor número posible de palabras nuevas («**la gran grandeza de Dios**», «**que de tan perfecta hermosura**»). Urrea intenta también mantener el orden de esas mismas palabras de acuerdo con la sintaxis de Rojas, pero en ocasiones no duda en recurrir a la inversión de los términos si de esta manera se favorece una sinalefa que suprima por sí sola esa sílaba sobrante («**Veo en esto, Melibea**»). Un rápido repaso a la comparación completa de los dos textos, que incluimos en el *Anexo II*, nos permite comprobar que este tipo de mecanismos versificatorios básicos son usados de forma sistemática por el poeta de Épila.

Mucho más complejo es el proceso que tiene que ver con la construcción del esquema de rimas. En este caso el principio fundamental es la selección de la última palabra del verso, que exige, a partir de esa elección, la presencia posterior de otra o de dos más con esa misma terminación, figuren o no en el original de Rojas. Esto quiere decir, primero, que Urrea debe tener mucho cuidado con la palabra que coloca en posición de rima. Por ejemplo, no puede permitirse términos utilizados por el autor original que le dificulten mucho la construcción de sus versos. El fragmento del que nos hemos servido antes, la copla I, es un ejemplo de «facilidad» condicionada por los vocablos usados por Rojas: en dos casos, «Natura, hermosura», «dotase, alcanzase», las propias palabras riman entre sí; en los otros dos «Melibea, Dios», la rima que exigen ambos vocablos es bastante sencilla. Pero, como hemos dicho ya, esa estrofa primera no refleja el resultado más habitual del trabajo versificatorio del poeta aragonés. Más representativa de lo que podemos esperar de la *Égloga* es la copla III, donde comprobamos, sin alejarnos demasiado del arranque casi brillante del poema, la dificultad de mantener ese nivel:

¿Quién vio nunca **en esta vida**
un **cuerpo glorificado**
como el mío, que a mirado
una cosa tan sentida?

Por cierto, todos **los santos**,
donde **gozan** de sus cantos
mirando a nuestro Señor,
no tienen gloria mayor
que yo en ver placeres tantos.
(vv. 19-27)

¿Quién vido en esta vida **cuerpo**
glorificado de ningún hombre
como agora el mío?

Por cierto, los gloriosos **santos**
que se deleitan en la visión
divina no gozan más que yo
ahora en el acatamiento tuyo.
(p. 27)

En la primera parte de la copla, Urrea selecciona para formar las rimas, casi sin modificar su texto base, dos terminaciones sencillas, «vida, glorificado» pero, aun así, se ve obligado a reconstruir los dos versos siguientes para completar la redondilla. En la segunda parte, el aprovechamiento de la palabra «santos» le exige buscar dos rimas nuevas que no están en el texto, «cantos, tantos», mientras que para la otra rima opta por manipular el texto de Rojas y escribe «mirando a nuestro Señor» por «en la visión divina», lo cual le facilita una rima consonante aguda «Señor/mayor», parafraseando de nuevo el original. Esta forma de reelaboración del texto de la *Tragicomedia* es mucho más típica de la versificación del poeta de Épila que la que hemos analizado antes. De hecho, la tensión técnica del poema consiste en un esfuerzo continuo por acercar este segundo resultado al anterior.

Establecidos estos dos criterios básicos, aprovechamiento de sintagmas octosilábicos y selección de rimas tomadas del original, podríamos imaginar una escala valorativa de la técnica de Urrea que, teniendo la copla inicial en su punto más alto de logro, situaría en el más bajo otras, no muy numerosas, también es cierto, como esta:

Vete ya, **torpe, de ay**,
como hombre mucho liuiano,
que en vn coraçón humano
no caber seruir a mí,
que no tomo con **pasciencia**
que, en ausencia ni en presencia,
un muy **ylícito amor**
piense ningún amador
comigo alcançar de eçencia.
(vv. 64-72)

¡**Vete**, vete **de ahí, torpe!**, que
no puede mi **paciencia** tolerar
que haya subido **en corazón**
humano conmigo en **ilícito**
amor comunicar su deleite.
(p. 28)

en la que ninguna de las palabras de Rojas que Urrea utiliza forma parte de un octosílabo completo ni se aprovecha para un juego de rimas. Sin embargo, es muy significativo que incluso en una copla tan desafortunada como esta, las cuatro rimas reutilizan sendos vocablos originales del texto de Rojas. Esto quiere decir que Urrea siempre busca reproducir al menos una parte de ese texto original que tiene delante en lugares significativos de su poema aunque se vea obligado a reconstruir el resto de la copla con circunloquios y divagaciones que le permitan rimar y concluir la estrofa.

II.- Relación con el *Stemma*

Puesto que el *Cancionero* logroñés del señor de Trasmoz en el que se encuentra la *Égloga* fue publicado, según dice el colofón del impreso, en marzo de 1513, la versión que hace Urrea de *La Celestina* ha de tener como fecha *ad quem* 1512 y, por lo tanto, el impreso que el poeta aragonés pudo tener delante para su versificación hubo de ser publicado con

anterioridad o, como mucho, ese mismo año. Por otro lado, según dice el *Argumento*, dato corroborado, como veremos, por el análisis que sigue, la *Égloga* versifica el texto, en concreto, de la *Tragicomedia* de Rojas. Esto implica que las únicas ediciones conocidas al alcance de Urrea —de las desconocidas hablaremos a continuación— serían la de Zaragoza (Z) de 1507, una de Sevilla de 1511 (I) y acaso una de Toledo (H), que la crítica sitúa hacia 1510-1514, aunque la posible utilización por parte del señor de Trasmoz de estas dos últimas plantea problemas previos, relacionados con lo que ahora sabemos de su biografía, como también vamos a ver más adelante¹⁵.

Por supuesto, tampoco podemos descartar que Urrea trabajara a partir de un texto que no ha llegado hasta nosotros. De acuerdo con el *stemma* de la profesora Patricia Botta que reproducimos en el *Anexo I*,¹⁶

15.— Para la biografía del poeta en esta etapa de su vida *vid.* Pedro Manuel de Urrea, *Peregrinación de las tres casas sanctas de Jherusalem, Roma y Santiago*, ed. de E. Galé. Volumen I: Estudio Introductorio, Zaragoza, IFC, 2008, pp. 53-76. El punto de partida básico es la documentación recopilada por E. Galé, «Aportación documental para el establecimiento de la biografía de Pedro Manuel de Urrea, señor de Trasmoz (I)», en *Turiaso*, XIV (1997-1998), pp. 225-302. A este respecto, conviene anotar aquí la presencia, hasta ahora desconocida, en la corte de los Reyes Católicos de un «Pedro de Urrea, moço de cambra de su Majestad», que acaso podamos relacionar con el poeta de Épila: A[rchivo] de la C[orona] de A[ragón], Maestre Racional, 843, f. 106, 31 de diciembre de 1503, Medina del Campo, o ACA, Maestre Racional, 844, f. 8, 30 de abril de 1506, Valladolid. Del señor de Trasmoz sabíamos ya que antes de 1512 era «contino» de Fernando II gracias a Ramón de Vilanova, «Noticias acerca de la institución del cuerpo de gentileshombres por don Fernando el Católico en 1512», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 82 (1923), pp. 17-40, disponible en <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/noticias-acerca-de-la-institucion-del-cuerpo-de-gentileshombres-por-don-fernando-el-catolico-en-1512/>>. La aparición documental de este Pedro de Urrea, mozo de cámara, en el entorno real a mediados de la primera década del siglo, resulta relevante para el tema que nos ocupa pues es bien sabido que la corte de los Reyes Católicos y, tras la muerte de Isabel I en 1504, del rey de Aragón Fernando II, se movió durante esos años, de finales de 1503 a principios de 1506, por Salamanca, Medina del Campo, Burgos, Valladolid y otras ciudades castellanas muy relacionadas con la imprenta de la época en general y con la historia textual de *La Celestina* en particular.

16.— P. Botta, «La contaminación en N, la traducción italiana de *La Celestina*», en *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 4 (2016), pp. 107-121. Disponible en <<http://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/creneida/article/view/6388/5981>>. Para el texto de la *Tragicomedia*, que es el que aquí nos interesa, sigue siendo el mismo presentado de forma provisional, ya en 1989 por F. J. Lobera: «Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (III)», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*: (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989) / coord. por María Isabel Toro, Vol. 2, Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, pp. 965-974. Téngase en cuenta que, tal y como precisaba Emma Scoles al inicio de su ponencia (I), los tres investigadores, Scoles, Botta y Lobera, habían preparado sus comunicaciones a ese congreso, de las que la de Botta era la (II), «en colaboración». De hecho, en la ya citada edición de Crítica de 2000, p. CCXXII, se sigue reproduciendo el mismo *stemma*, aludiendo, p. CCXXVI, a las «lectiones conjuntivas [de N] con la *Comedia* que pueden explicarse solo por contaminación de su modelo u otro antecedente γ^3 ». Sin embargo, la última propuesta de Lobera, publicada en «Un laberinto de errores»: el *stemma* de *La Celestina*», en *Literatura medieval hispánica: Libros, lecturas y reescrituras*, coord. M.^a J. Lacarra, eds. N. Aranda García, A. M. Jiménez Ruiz y A. Torralba Ruberte, San Millán

estaríamos hablando sobre todo de los arquetipos situados en los nudos γ^1 , γ^2 y γ^3 , anteriores a la traducción italiana de 1506, y γ^4 y γ^5 , anteriores a I. Incluso podríamos pensar en γ^6 y γ^7 , si se publicaron varios años antes de los testimonios derivados de ellos que han llegado hasta nosotros. Y no podemos desdeñar, tampoco, la posibilidad de que haya existido alguna otra edición anterior a 1513 que no conozcamos todavía, diferente de todas las mencionadas.

Esto es lo que implica, en relación con los testimonios impresos de *La Celestina*, la mera fecha de publicación del *Cancionero* logroñés de Urrea. Sin embargo, el estudio detallado de algunas de sus composiciones, combinado con lo que sabemos sobre la biografía del poeta, permite llegar a determinadas conclusiones sobre las fechas de escritura de las obras que lo componen que resultan relevantes para el tema que aquí tratamos. Las principales son las siguientes:¹⁷

- No hay ningún dato interno que sitúe la redacción de ninguna de las piezas de ese *Cancionero*, con la significativa excepción de la última de ellas —incorporada fuera del lugar que le hubiera correspondido, como a todas las demás, por su género—, en una fecha posterior a 1509, año en el que Pedro Manuel de Urrea se trasladó a vivir de forma permanente a su feudo de Trasmoz.
- Más allá de su coincidencia con el *Cancionero* de Juan del Encina, lo cierto es que todos los datos biográficos, y son muchos, que encontramos en sus obras se corresponden con la anotación que aparece en la «Tabla» de contenidos del *Cancionero*, en la que se dice que todas las piezas que lo componen fueron escritas antes de que el autor cumpliera 25 años, es decir, antes de 1510.
- A partir de su llegada a Trasmoz en 1509, la vida de Pedro Manuel de Urrea sufrió un cambio drástico, ya que él se dedicó intensamente a la defensa y expansión de su pequeño feudo. Entre 1510 y 1513, el señor de Trasmoz entró en litigio con todos sus vecinos (Lituénigo, Vera, Litago, el monasterio de Veruela, Ambel...), viéndose envuelto en conflictos armados, muchos de ellos provocados por él mismo, cada vez más complejos, que llegaron en 1512 a provocar un conato de guerra civil en Aragón que exigió la intervención del propio rey Fernando II. Nada de esto aparece en las obras del poeta a pesar de su gusto por los contenidos autobiográficos y, en realidad, no parece que fuera la mejor época para que el autor

de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 669-687, incluye una modificación relevante en ese «árbol genealógico» al suprimir precisamente el nudo γ^3 y prescindir de la posible contaminación en el original castellano que traducía Ordóñez. Las conclusiones a las que llegamos en este estudio nos hacen optar por la versión primitiva, con contaminación en γ^3 , del *stemma*.

17.— Los datos que vienen a continuación están tomados del estudio introductorio de E. Galé a su edición crítica del *Cancionero*, *op. cit.*, pp. 43-75.

se entretuviera componiendo piezas literarias como la versificación de la *Tragicomedia*.

- En relación con esto, en las páginas prologales de su *Cancionero* el poeta de Trasmoz anota su intención de abandonar la literatura una vez publicadas sus obras juveniles y dedicarse a cuestiones más provechosas y apropiadas a su edad y su posición social. De nuevo esto se relaciona con su cambio de situación personal y estamental a partir de 1509, año en que deja de vivir con su madre en Jarque y se traslada a su propio castillo a la sombra del Moncayo.
- Por último, la dedicatoria de las piezas teatrales a la condesa viuda de Aranda, doña Catalina de Híjar y Urrea, el modelo literario de Juan del Encina, siempre tan presente en Urrea, haciendo representar sus églogas en el palacio de los duques de Alba, y el hecho de que el poeta de Épila viviera la mayor parte de su juventud en compañía de su madre en Almonacid de la Sierra y Jarque, invitan a suponer que las obras dramáticas de Pedro Manuel de Urrea fueron escritas para ser representadas ante la condesa, en una fecha indeterminada hasta ahora pero, al menos por lo que a la *Égloga* se refiere, durante la época en la que el escritor residía junto a ella, es decir, una vez más, antes de 1510.

Si aceptamos todos estos condicionamientos biográficos, que apuntan de forma unívoca en la misma dirección, la fecha de redacción de la *Égloga* de Urrea debe adelantarse como mínimo a finales de 1508 o principios de 1509, últimos meses en los que el poeta pudo dedicarse con tranquilidad a la creación literaria en el castillo de Jarque junto a doña Catalina. Esto implicaría que la única edición conocida de la *Tragicomedia* que podría haber manejado Urrea sería la de Zaragoza de 1507. Sin embargo, en el análisis que viene a continuación no podemos dejar de tener en cuenta también las supuestas ediciones desaparecidas que la crítica considera necesarias para configurar la historia textual de *La Celestina* en esa primera década del siglo XVI.

1.- *Égloga / Comedia*¹⁸

1.1.- *Lecturas separativas*

El análisis de las variantes no deja lugar a dudas de que, más allá de que lo anuncie el propio título de la composición, Urrea tenía delante, mien-

18.- Para el cotejo me he servido de las siguientes ediciones digitales: Burgos: Fadrique Biel de Basilea, [c.1499-1502] (B): <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccc0x3>>; Toledo: [Pedro Hagenbach], 1500 (C): <<https://textred.spanport.lss.wisc.edu/celestina/texts/TEXTC02.txt>>; Sevilla: Stanislao Polono, 1501 (D): <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k320388s>>.

tras versificaba, una edición de la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas, no de la *Comedia*. Los versos del poeta aragonés siguen siempre, en los casos más notorios de divergencia entre las dos grandes ramas del *stemma* de *La Celestina*, el texto de la versión en 21 autos:

(I)
¡O! Si **Crato y Galieno**,
cada qual médico bueno,
fuéssedes en mi dolencia. (vv. 108-110)

(II)
¿No as rezado en san Juan
hablando de aqueste affán,
donde dize esta muger
antiga hizo perder
el paraíso a Adam? (vv. 531-535)

Son dos lecturas separativas de toda la tradición textual de *Trag.*¹⁹ frente a *Com.* Mediante la primera, uno de los problemas de transmisión más estudiados de la obra, la *Tragicomedia* intenta sin éxito corregir un pasaje corrupto de *Com.*, «Eras y Crato», procedente de un «Erasístrato» original; en el segundo, *Trag.* ofrece un salto de igual a igual en la lectura inicial, que se lee completa en las tres ediciones conservadas de *Com.*

Aprovecharemos ahora, por cierto, para señalar cómo, en algunos casos, los versos de Urrea, aun sin recoger directamente el texto de Rojas, permiten también asegurar la lectura de su fuente a partir del circunloquio que la reemplaza. El ejemplo que hemos seleccionado muestra, al mismo tiempo, las limitaciones interpretativas de este procedimiento:

(III)
¡O, **piEDAD** de gran virtud
del alto Dios verdadero!
Pon en **coraçón plebero**. (vv. 113-115)

De entre las lecturas que las ediciones más antiguas de la obra de Rojas presentan, es evidente que la piedad «de gran virtud /del alto Dios verdadero» del poeta de Trasmoz amplía el sintagma «virtud celestial», propio de *Trag.*, y que nada tiene que ver con la lectura «de silencio» común en *Com.* Sin embargo, no es tan fácil valorar el adjetivo «plebe-

19.— Para evitar confusiones, utilizamos de forma específica las abreviaturas *Com.* y *Trag.* para referirnos, respectivamente, a las lecturas comunes en todos los testimonios de las ramas textuales de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*, de acuerdo con el *stemma* que reproducimos en el *Anexo I*. A su vez, con el nombre completo, *Tragicomedia*, remitimos al título de la obra de Rojas. Para referirnos a las diferentes ediciones con las que vamos a comparar el texto de Urrea seguiremos las abreviaturas de ese mismo *stemma*. De acuerdo con la práctica habitual, utilizamos también la abreviatura *edd.* para señalar las lecturas que comparten todas las ediciones antiguas frente a algún testimonio en particular.

ro», que tanto puede remitir al «pleberio coração», exclusivo de Z, como ser una adaptación del «plebérico corazón» de los otros testimonios. Es forzoso reconocer en este segundo caso, que el método de filiación que utilizamos no es concluyente, por lo que en cada uno de los ejemplos de los que vamos a servirnos en este estudio habremos de utilizarlo con discernimiento y precaución.

1.2.- *Lecturas conjuntas con Com:*

Más interesantes que las diferencias de la *Égloga* con el texto común de *Com.*, obvias al fin y al cabo, van a resultarnos determinadas e inesperadas coincidencias puntuales que los versos de Urrea comparten con el texto común de esa rama alta del *stemma*, frente a todos los testimonios de *Trag.*:

(IV)

Cali. Muy torpe cosa es mentir

al que a otro enseña a dezir. (vv. 369-370)

(V)

sabe que traen mill daños,

cosa que bien no entendemos. (vv. 550-551)

(VI)

Cali. Vete ya; si no, ruýn,

haré en ti cosa muy fuerte:

ante **mi** rabiosa muerte,

te dé arrebatado fin. (vv. 122-125)

(VII)

y en vn grado **incomparable**,

sin jamás ser variable. (vv. 90-91)

(IV) y (V) son casos especialmente significativos porque la utilización de una u otra lectura, «el que / cosas» en *Trag.*, no hubiera afectado a la métrica del poema. Situadas al principio del verso, no le añaden ni restan ninguna sílaba y no afectan a la rima. Se entiende, por lo tanto, que esas formas en concreto, «al que / cosa», lecturas propias de *Com.*, aparecen en el verso porque el señor de Trasmoz las estaba leyendo en su versión de *La Celestina*. El primer caso, que forma parte de una estrofa donde Urrea reescribe con especial fidelidad un buen fragmento del texto de Rojas, refleja, además, un error de transmisión en *Com.*, que aparece corregido en todas las versiones que han llegado hasta nosotros de *Trag.* En el mismo sentido, en (V) Urrea mantiene la forma en singular, «cosa», propia solo de la *Comedia*, lo cual, en el contexto en que se encuentra esa palabra, no tendría ningún sentido a no ser que esa fuera la lectura concreta que el autor pretendía reproducir porque era la que estaba leyendo. Estamos, en cierto modo, ante el mantenimiento de una *lectio difficilior*.

En el tercer (VI) y cuarto (VII) ejemplos, nos hallamos ante otras lecturas separativas de *Com.* que solo aparecen en este punto de la tradición impresa de *Trag.* Sin embargo, aquí contamos también con las lecturas particulares que hallamos en la traducción italiana de Alonso Ordóñez: «mia rabiosa», f. 13 r., «grado incomparabile», f. 12 v. En el caso de (VI), más en concreto, la versión de Urrea utiliza el posesivo «mi» en el lugar que métricamente podían haber ocupado otras palabras del original, lo cual habría hecho innecesaria su interpolación. Esto nos hace pensar que el señor de Trasmoz escribe «mi rabiosa» porque así podía leerse en el texto que estaba versificando, similar, pues, a *Com.* y a la traducción italiana. Por último, (VI) y (VII) son, precisamente, dos de los ejemplos que varios editores modernos de *La Celestina* y los principales estudiosos del impreso romano aducen para suponer una contaminación de γ^3 , el arquetipo utilizado por Ordóñez, con un testimonio de la *Comedia* procedente de la parte más alta del *stemma*²⁰. De todos modos, sobre la estrecha relación entre la *Égloga* y N tendremos ocasión de volver por extenso más adelante.

2.- *Égloga* / *Trag.*

Como ya hemos explicado antes, por cuestiones biográficas el texto de Rojas que Urrea manejaba solo podía pertenecer a ediciones anteriores a 1510, lo que hace imprescindible concretar la relación que puede establecerse entre la *Égloga* de Urrea y el impreso de Jorge Coci, también aragonés, Z, de 1507, e igualmente, en la medida de lo posible, con el arquetipo γ^1 , del que dependen la edición valenciana de 1514 (P) y los testimonios posteriores de la *Tragicomedia*. Este nudo de la tradición textual es anterior a la traducción italiana N, de 1506, y, por lo tanto, se encuentra dentro del arco temporal que tenemos que cubrir.

20.— P. Botta, *op. cit.*, p. 116. O. di Camillo, «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», en *Five Hundred Years of Fernando De Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, ed. de J. C. Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 115-145. Disponible en <https://www.academia.edu/26077384/Hacia_el_origen_de_la_Tragicomedia_huellas_de_la_princeps_en_la_traducci%C3%B3n_al_italiano_de_Alfonso_Ordo%C3%B1ez> y «Algunas consideraciones sobre *La Celestina* italiana», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. P. Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 216-226. Disponible en <https://www.academia.edu/2332985/Algunas_consideraciones_sobre_La_Celestina_italiana>. El punto de partida para estas investigaciones se halla en un precursor estudio de Emma Scoles, «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*», en *Studi Romanzi*, 33 (1961), pp. 155-217, que ya alertaba sobre la necesaria existencia de una edición desconocida de la *Tragicomedia* anterior a la de Zaragoza, 1507, situándola en las cercanías del impreso de Valencia, 1514.

2.1.- *Égloga / Z*²¹: *Lecturas separativas*.

(VIII)

Sem. Harto es esto, y muy mortal
estar libertad altiua
en solo un lugar **captiva**. (vv. 359-361)

(IX)

abre la puerta cerrada.
Aya cama **adereçada**. (vv. 96-97)

(X)

Cali. En la que me da vltraje
mira su antigo linaje. (vv. 621-622)

En el primer caso, en el que solo Z escribe «cativo», Urrea, pese a sustituir la palabra «voluntad» del original, sigue concordando en femenino el adjetivo que nos interesa, más importante por ser el que va a utilizar para construir la rima. Y ese «cativa» es en este punto la única de las palabras de la versificación tomada del texto de Rojas, ya que las otras dos de la rima, «altiva/aviva», son aportaciones del poeta. Urrea no sigue, por lo tanto, el texto particular de Coci sino la versión estándar de *Trag.*

El segundo ejemplo (IX) es una de las lecturas separativas más evidentes de esta parte alta del *stemma*. En este punto, Z y P coinciden con la *Comedia* en el uso de la palabra «endereza» frente a todo el resto de *Trag.*, que lee «adereza», como aquí, «racconcia» en N y «[lecho] aparejado» en *Sed.* Lo mismo sucede con (X), en el que la parte alta del *stemma* se opone, con la forma «miras», a todos los demás testimonios, con los que, como vemos, coincide Urrea.

2.2.- *Égloga / Y*²²: *Lecturas separativas*.

(XI)

Sem. A los sabios bien regidos
querría yo que **ymitasses**²³
no **querría**²⁴ que mirasses (vv. 545-547)

21.- Zaragoza: [Jorge Coci], 1507 (Z): <<https://textred.spanport.lss.wisc.edu/celestina/texts%20celestina%20spanish.html>>.

22.- Valencia: Juan Joffre, 1514 (P): <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnk390>>.

23.- remediases HP; te quería ver remediar *Sed.*

24.- La repetición del condicional en estos dos versos, que se corresponde con el «querría» general de *Trag.*, se opone, sin embargo, al imperfecto «quería», exclusivo de Z. Solo la traducción de Sedeño, como hemos visto en la nota anterior, recoge esta forma verbal.

Estamos ante uno de los principales errores separativos de P en esta parte inicial del impreso, que afecta además a H,²⁵ dependiente de γ^4 , y por lo tanto a un sector central amplio del *stemma*. La edición valenciana de 1514, como la toledana de 1510-1514, leen por error «remediases» frente al correcto y más difícil «remedases» de la tradición original. Se habría dado, pues, una doble *emmendatio ope ingenii* en γ^3 y γ^5 , tras el error de γ^1 reproducido en γ^2 y γ^4 , lo cual explicaría la coincidencia de P con H.²⁶ Dada su posición en el *stemma*, esta variante afectaría también, en teoría, a N, que depende de γ^2 ; sin embargo la versión de Ordóñez, de acuerdo con el resto de testimonios, traduce «assimigliassi», p. 16 r, y, en la misma línea, la selección del verbo «imitar» por parte de Urrea indica sin género de dudas que el escritor aragonés estaba leyendo «remedases» en el original que versificaba.

(XII)

Sem. ¡**Tus**²⁷ misterios grandes son!

Diste fuerça al affición

que se turben los que aman. (vv. 326-328)

Algo similar podría pasar en este caso, en el que P y H leen de forma conjunta contra toda la tradición de *Trag*. Sin embargo, no se puede descartar la coincidencia de un mismo y sencillo error mecánico provocado por la confusión entre una «f» alta y una «t».

(XIII)

luego *las veys en fatiga*

y luego en plazer que piden. (vv. 561-562)

Terminaremos esta sección comentando esta nueva paráfrasis de Urrea que remite al «ensañanse» de *Trag.*, que en este punto difiere del error de P, «enséñanse». Sin embargo, esta diferencia no es tan significativa como la anterior, ya que se trata de un error particular de P, que perfectamente pudo ser cometido durante la confección de la propia edición que ha llegado hasta nosotros, de 1514, la cual, por su fecha, en ningún caso pudo ser manejada por Pedro Manuel de Urrea durante la escritura de su *Égloga*.

25.– Toledo: [Sucesor de Pedro Hagenbach], [c. 1510-1514] (H) –<https://textred.spa-port.lss.wisc.edu/celestina/texts/TEXTC09.txt>.

26.– Así lo plantea F. J. Lobera *et alii*, *op. cit.*, en su aparato crítico, p. 385, al que remito, igualmente, para el cotejo con las versiones de *La Celestina* pertenecientes a la parte baja del *stemma*. En realidad, allí se indica que la corrección también podría haberla introducido el propio Ordóñez en su traducción; sin embargo, la coincidencia con el texto de Urrea implica que ya figuraba en el original castellano.

27.– sus HP; tus *edd.*

2.3.- Lecturas comunes con Z y P

(XIV)
 Y assí mejor pareció
 que la que Paris juzgó,
 juzgó entre las tres **diesas**.²⁸ (vv. 720-721)

(XV)
 La perfección muy crescida
 secreta no **pude**²⁹ ver. (vv. 716-717)

(XVI)
 quien tiene fe no senzilla
 atrás se **queda**³⁰ de triste. (vv. 331-332)

(XVII)
Sem. como si *solo* el amor
 contra él **tirara**³¹ su huego. (vv. 322-323)

En (XIV) Urrea y Z recogen un «diesas» privativo de estas dos versiones. Por supuesto, se trata de un mero detalle de impresión poligenético, pero no estaría de más relacionarlo en este caso con ciertos gustos ortográficos aragoneses que compartirían el poeta de Trasmoz y el cajista de Jorge Coci.

Los otros tres ejemplos que vienen a continuación tienen que ver con lecturas compartidas por los versos de Urrea tanto con Z como con P y que, por lo tanto, remiten a variantes separativas de γ^1 y γ^2 , reconstruidas en γ^4 . Las más interesantes para nuestro propósito son (XV) y (XVI). En el primer caso, la forma que utiliza Urrea, «pude», coincide con la rama alta de la tradición, que, a través de un erróneo «puede» se reconstruye también de forma errónea como «puedo» en la parte más baja del *stemma*. En el segundo, Urrea reelabora todo el primer verso para versificar el singular «amante» de su original y hacerlo así concordar con el verbo «queda». De haber leído un plural «quedan», como en el resto de los testimonios inferiores -incluido N, que, por su parte corrige «li Amanti»-, el señor de Trasmoz hubiera optado por manipular la parte en la que improvisaba, no la palabra original que quería repetir.

(XVII) es menos concluyente pero va en la misma dirección que los ejemplos anteriores: la terminación «-ara» del subjuntivo cambia a «-ase» a partir de γ^4 . Por supuesto, ese cambio podría haberlo hecho el propio Urrea por su cuenta pero, de ser así, estaríamos ante el único caso en el

28.- Z

29.- BD-ZP-Sed.; puede C·HI; puedo KLM.

30.- BCD-ZP; quedan HIKLM.

31.- assestara BDC-ZP; asentasse H; assestasse IKLM.

que el señor de Trasmoz no respeta la desinencia del subjuntivo utilizada por su modelo.

2.4.- Égloga / *testimonios posteriores*.

Ya hemos analizado varias ocasiones, en el apartado 1.2., ejemplos (III) al (VI), en las que Urrea recoge en su versificación lecturas que se enfrentan a toda la tradición de *Trag.*, ofreciendo versiones similares a las de *Com.* Estas lecturas nos permiten afirmar con cierta seguridad que Urrea está versificando un texto anterior a los impresos derivados de γ^4 , ninguno de los cuales presenta nada parecido. En otros casos, ejemplos (XV) y (XVI), la lectura de la *Égloga* remite, en el mismo sentido, a la parte alta del *stemma* particular de la *Trag.* (Z y P), frente a toda la tradición posterior. Por último, encontramos también algún caso aislado como el siguiente:

(XVIII)

Cali. Sempronio, Sempronio, diablo.

¿A dónde está este maldito?

Sem. Aquí **estoy**³², señor, muy hito. (vv. 77-79)

La lección «estoy», que aparece al principio de la tradición y desaparece en γ^1 , reaparece en γ^7 ; no se puede descartar, por lo tanto, que su recuperación sea poligenética.

Lo cual nos lleva a tratar, por último, de una coincidencia especialmente llamativa del texto de Urrea con la parte más baja del *stemma*, de la que hasta ahora lo hemos visto muy distante. Se trata de los siguientes versos:

(XIX)

Y es muy mayor la que **quem**a³³

un ánima con su tema,

que todo lo otro es civil. (vv. 252-254)

En este caso hemos de pensar que el propio Urrea, tan interesado a lo largo de toda su vida por las cuestiones relacionadas con la teología del alma,³⁴ corrigió por su cuenta, como lo haría más tarde el editor de γ^7 , la herética lección original del texto, «mata», que presupone la mortalidad del alma. La elección del verbo «quemar» sería, por otra parte, casi automática tanto por el propio contexto, donde se utiliza ese mismo verbo varias veces, como por las alusiones obvias a las «llamas» del Infierno.³⁵

32.- BCD-ZLM-N-Sed

33.- Solo en LM

34.- E. Galé, «Estudio Introductorio» a la *Peregrinación*, *op. cit.*, pp. 487-493.

35.- Tampoco puede descartarse una posible sugerencia procedente de la propia secuencia tipográfica ya que de un sintagma «q mata» a otro «q [q]ma/ta/» hay muy poca distancia, sobre todo si el texto que se pretende reproducir se halla al final de la línea impresa o salta a la línea siguiente.

3.- *Égloga* / N³⁶

Excepto esta última, que aquí interpretamos como una *emendatio ope ingenii* particular del autor, todas las lecturas específicas de la *Égloga* analizadas hasta ahora nos indican que el texto de la *Tragicomedia* que manejaba Urrea pertenecía a una edición situada, dentro del esquema actual de la tradición textual de *La Celestina*, entre γ^2 y γ^4 . Para precisar más tenemos aún que analizar la relación entre la versificación de Pedro Manuel de Urrea y la traducción de Alonso Ordóñez, único impreso conocido de la época situado en ese mismo punto.

Ya hemos visto ejemplos de lecturas en las que Urrea y Ordóñez coinciden con nudos muy concretos del árbol de testimonios de *La Celestina*, como (V) a (VII), donde *Égloga* y N leen de forma conjunta con *Com.*, o bien (XI), en el que el «imitases» de Urrea y el «assimigliassi» de Ordóñez remiten al «remedases» de toda la tradición, excepto P y H.

Ejemplos menos significativos pero dignos de ser también tenidos en cuenta son los siguientes:

(XX)

no ternía **más** consuelo

que con esto que me abiu. (vv. 44-45)

(XXI)

¿Quién vio **nunca** en esta vida

un cuerpo glorificado. (vv. 19-20)

La lectura correspondiente a (XX) en *Trag.* es «no lo tendría por **tanta** felicidad»; sin embargo, en N leemos «non lharei a **maggior** fecilita»,³⁷ lectura más cercana a la de Urrea. En principio, se trata de un mero detalle en el conjunto de la obra, que, de forma aislada, deberíamos considerar irrelevante, pero vamos a ver que va en la misma línea que otra serie de lecturas más llamativas.

En (XXI), por ejemplo, Urrea añade un «nunca» inexistente en toda la tradición impresa. También podríamos pensar en el típico mecanismo amplificatorio tan utilizado por el autor para componer sus octosílabos pero, en ese caso, ese «nunca» coincide no solo con un «mai», f. 12 r., añadido también por Ordóñez en este mismo punto sino con un «jamás» equivalente interpolado por Sedeño. Lo cual nos lleva a preguntarnos por otras lecturas similares en las que podemos detectar una coincidencia

36.- [F. de Rojas:] *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Roma, Eucario Silber, 1506 (N): <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000011584>>.

37.- f. 12 v. Se trata de una de las lecturas que utiliza P. Botta, «La contaminación...», *op. cit.*, p.114, para justificar su teoría de la contaminación de N a partir de un ejemplar con correcciones coincidentes con el *Manuscrito de Palacio*, donde también se lee «mayor felicidad».

múltiple en N, Sed. y la *Égloga*, frente a todas las demás versiones de la obra de Rojas.

Comenzaremos con una adición que hasta ahora solo aparecía en N³⁸ y que sin embargo Urrea también versifica:

(XXII)
 por Dios tengo a tal señora,
 por Dios se tiene y se **adora**³⁹
 y confieso sin rescelo. (vv. 387-389)

que se corresponde con el texto de Rojas: «Por Dios la creo, por Dios la confieso», que solo en N presenta la variante «per dio la credo, per dio la confesso, per dio ladoro», f. 15 r. En el texto de Urrea hay que tener en cuenta que, de acuerdo con su técnica compositiva habitual, a la que ya nos hemos referido, el verbo «adora» sería la palabra original que el poeta aprovecha para organizar la rima y forzar la modificación del verso anterior. En caso contrario, tendríamos que pensar que, de forma muy excepcional, nada de lo que Urrea leía en su impreso le ha servido para construir las rimas de este pasaje.

(XXIII)
 Pues de aquestos dos extremos
 lo **mejor** es yr y hablalle. (vv. 194-195)

(XXIV)
Cali. Maldito seas, **traydor**,
 porque me has hecho reýr. (vv. 410-411)

(XXV)
Sem. Mas en asnos digo yo.
Cali. ¿Qué dizes? ¿Qué **hablas** callando? (vv. 671-672)

Los tres ejemplos que comentamos ahora van en la misma dirección. El primero de ellos, en el que «mejor» sustituye al «más sano» del texto recibido de Rojas, coincide con parte de la traducción de N, «meglio e piu sano», f. 13 v., y con otro «mejor» de la versificación de Sedeño, estr. 23.1. Habría que entender que la versión que manejaba Ordóñez tenía aquí un

38.– Marciales en este caso, ya había seguido la lectura de N en su edición crítica. Conviene recordar aquí que lo que se creía una interpolación particular de N en el propio título, «novamente agiontovi quello che fin a qui manchava nel processo de loro innamoramento», ahora, gracias al descubrimiento de un ejemplar con todos los paratextos de Z, sabemos que se trata de un añadido que procede, tal vez, de la propia *princeps* de la *Tragicomedia*; *cf.* P. Botta, *idem*, p. 119.

39.– Sedeño no versifica en su poema estos versos en concreto, evitando de esta manera reproducir la blasfemia de Calisto. No parece descabellado suponer que la elusión es intencionada para evitar problemas con la censura, sobre todo cuando vemos que, en el único ejemplar de la edición toledana del *Cancionero* de Urrea que ha llegado hasta nosotros, estos dos versos fueron también tachados sobre el papel impreso.

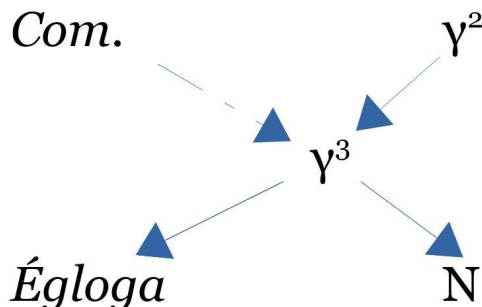
sintagma duplicado, «mejor y más sano», que Urrea y Sedeño simplificaron de forma diferente al resto de las ediciones de *Trag.*

Algo similar, aunque en sentido contrario, hallamos en los ejemplos (XXIV) y (XXV). El vocablo «traidor» que añade Urrea a la pregunta de Calisto coincide con los también añadidos «questo matto» de Ordóñez, f. 15 r., y «mezquino» de Sedeño, estr. 45.8, lo que hace pensar que γ^3 incluía un vocativo ofensivo detrás de la maldición de Calisto. En el otro caso, la segunda parte del verso, que, en principio, bien podía ser un simple añadido de Urrea, coincide con otro similar en N y Sed.,⁴⁰ que utilizan además el mismo verbo «dillo/di», equivalente al «hablas» de Urrea.

III - Conclusiones

El detenido repaso comparativo que acabamos de ofrecer de un buen número de pasajes de la *Égloga* de Pedro Manuel de Urrea nos indican, en primer lugar, que el ejemplar de la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas que el señor de Trasmoz tenía delante para llevar a cabo la versificación de este fragmento inicial del Auto Primero pertenecía a una edición de la obra hoy desconocida. Esta, tal y como era de suponer teniendo en cuenta la biografía del autor, se sitúa en la parte alta del *stemma* de la tradición textual de esa rama de *La Celestina*, más en concreto, en el punto que se ha venido denominando el nudo o arquetipo γ^3 , cuya característica esencial es que se trata de un texto de la *Tragicomedia* en 21 actos que fue contaminado con una versión antigua de la *Comedia*, por ahora indeterminada, una edición de la que tampoco ha llegado hasta nosotros ningún ejemplar. En este punto del *stemma*, la traducción italiana de Alonso Ordóñez, de enero de 1506, es el texto conservado más cercano a la versión de Urrea.

Así pues, la posición de la *Égloga* de Pedro Manuel de Urrea en el *stemma* de *La Celestina* es la siguiente:



40.- che hai dicto dillo forte N, f. 19 r.; ¿Qué dixiste? Di, hombre lerdo Sed., estr. 74.2.

Dado que Alonso Ordóñez había terminado de redactar su traducción en Roma ya en el año 1505,⁴¹ y teniendo en cuenta el lapso de tiempo que se necesita no solo para la labor de traducción de una obra de esas dimensiones sino también para la llegada a Italia de un impreso que debemos suponer salido de prensas españolas, hemos de concluir que el señor de Trasmoz estaba leyendo un ejemplar de *La Celestina* publicado como muy tarde a lo largo del año 1504.

Esto no quiere decir, por supuesto, que su trabajo de versificación hubiera de ser llevado a cabo precisamente en esas fechas. Podría ser muy posterior, incluso de hasta 1509, como hemos visto. Sin embargo, sabiendo como sabemos que hacia 1507 Pedro Manuel de Urrea pasó un largo periodo de tiempo retirado junto a su madre en la localidad de Jarque, resulta lo más probable que esa, *c.* 1507, sea la fecha de redacción de la obra y que esta forme parte, como tantas otras composiciones del *Cancionero* y, suponemos que buena parte o todas las piezas teatrales del autor, de un esfuerzo creativo destinado al entretenimiento cortesano en el castillo de la condesa viuda de Aranda. De este modo, la *Égloga* de Pedro Manuel de Urrea sería, en efecto, no solo la composición más antigua que ha llegado hasta nosotros de ese conjunto de recreaciones de la obra de Rojas que hoy se conoce como «celestinesca» sino, también, el primer testimonio hispano de la existencia, el éxito y la difusión peninsular de la versión ampliada a 21 autos de *La Celestina*.

Para terminar recordaremos que, como ya se ha señalado, la contaminación que puede detectarse en la traducción italiana de 1506 indica que la tarea de Ordóñez se realizó a partir de una edición en la que se había tenido en cuenta otra, hoy desconocida, de la *Comedia*. Pues bien, buena parte de los términos de esa misma contaminación podemos encontrarlos no solo en la *Égloga* de Urrea sino también en la versificación de Juan Sedeño, que su principal estudioso y editor sitúa también en esta misma parte alta de la transmisión textual de *Trag*.⁴² Estas lecturas particulares compartidas por *Sed.*, N y Urrea nos permiten apuntalar esa hipótesis de que el texto de γ^3 presentaba variantes diferenciadas de toda la tradición textual de *La Celestina* que hoy conocemos.

41.— V. Infantes, *op. cit.*, p. 82: «Tendría que haber manejado una edición española de la *Tragicomedia* anterior a 1505 —puede que incluso, y como máximo, de ese mismo año—».

42.— L. Blini, *op. cit.*, pp. 166-167 sitúa el original sobre el que trabajaba Sedeño en un punto intermedio entre γ^1 y P, que él denomina γ^1 .

IV.- Bibliografía

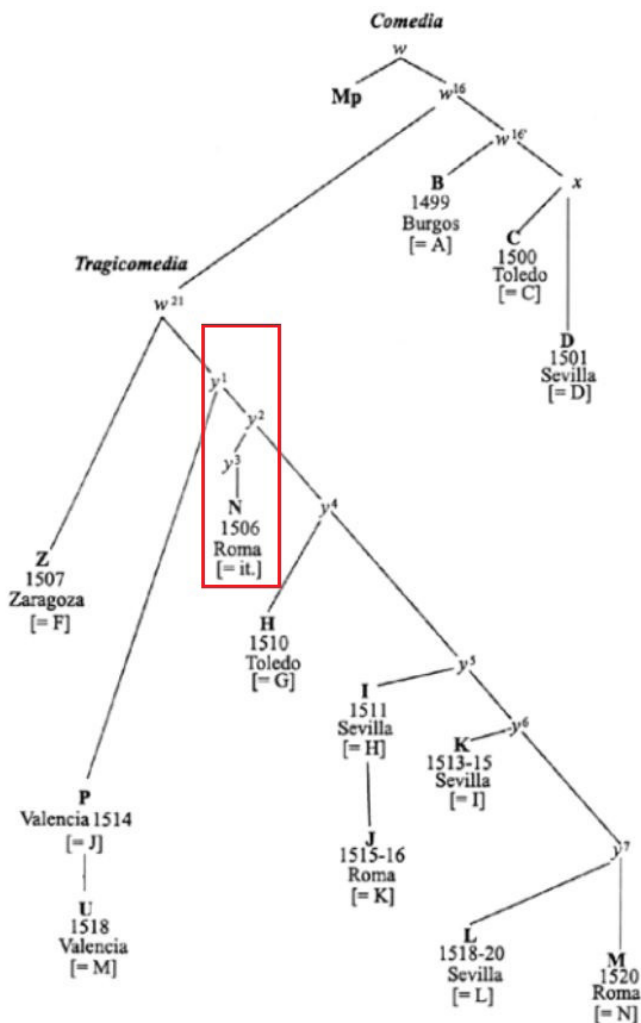
- ANÓNIMO/ROJAS, F. de, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Fernando Cantalapiedra, Tomo II: Edición crítica, Kassel, Reichenberger, 2000.
- AYALA, M. C., «Índices léxicos de la 'Égloga de Calisto y Melibea' y su comparación con el primer acto de *La Celestina*», en *Archivo de Filología Aragonesa*, 38 (1986), pp. 251-264.
- BLINI, L., «La *Tragicomedia en verso* de Juan Sedeño (1540) y sus relaciones con las ediciones anteriores de *La Celestina*», en *Lemir*, 13 (2009), pp. 133-168.
- BOTTA, P., «La contaminación en N, la traducción italiana de *La Celestina*», en *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 4 (2016), pp. 107-121. Disponible en <<http://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/creneida/article/view/6388/5981>>.
- CODURAS, M., «Acerca de la reciente aparición de dos ediciones críticas del *Cancionero* de todas las obras de Pedro Manuel de Urrea (1516)», en *Archivo de Filología Aragonesa*, 68 (2012), pp. 313-323.
- DI CAMILLO, O., «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordoñez», en *Five Hundred Years of Fernando De Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, ed. de J. C. Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 115-145. Disponible en <https://www.academia.edu/26077384/Hacia_el_origen_de_la_Tragicomedia_huellas_de_la_princeps_en_la_traducci%C3%B3n_al_italiano_de_Alfonso_Ordo%C3%B1ez>.
- DI CAMILLO, O., «Algunas consideraciones sobre *La Celestina* italiana», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. P. Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 216-226. Disponible en <https://www.academia.edu/2332985/Algunas_consideraciones_sobre_La_Celestina_italiana>.
- EGIDO, A., «Aproximación a las *Églogas* de Pedro Manuel de Urrea», en T. Buesa y A. Egido (eds.), en *I Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Edad Media)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, pp. 217-255.
- GALÉ, E., «Aportación documental para el establecimiento de la biografía de Pedro Manuel de Urrea, señor de Trasmoz (I)», en *Turiaso*, XIV (1997-1998), pp. 225-302.
- HATHAWAY, R. L., «La *Égloga de Calisto y Melibea* de Ximénez de Urrea», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27 (1978), pp. 314-330.
- INFANTES, V., «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica*

- al cabo [y una nota final]», en *La trama impresa de «Celestina»: ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Visor Libros, 2010, pp. 11-103.
- LACARRA, M. J., «Fernando de Rojas, *Celestina*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza (España), ISSN 2530-1985 [en línea]. Publicación: 15-03-2019. Actualización: 04-02-2022, DOI: <https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_322>, [Consulta: 30-04-2022].
- LOBERA, F. J., «Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (III)», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, coord. por María Isabel Toro, Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, Vol. 2, 1994, pp. 965-974.
- LOBERA, F. J., ««Un laberinto de errores»: el stemma de *La Celestina*», en *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, coord. M.^a J. Lacarra, eds. N. Aranda García, A. M. Jiménez Ruiz y A. Torralba Ruberte, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 669-687.
- MOTA, C., «*La Celestina*, de la comedia humanística al pliego suelto. Sobre el *Romance de Calisto y Melibea*», en *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 519-535. Disponible en <https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089_525.pdf>.
- ROJAS, F. de (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, e Iñigo Ruiz Arzálluz (eds.), Barcelona, Crítica, 2000.
- SAGUAR, A., «Hacia un censo completo unificado de los ejemplares conservados de *Celestina* (I): ejemplares de ediciones en castellano localizables en línea», en *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 265-318.
- SCOLES, E., «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*», en *Studi Romanzi*, 33 (1961), pp. 155-217.
- SEDEÑO, J., *Tragicomedia de Calisto y Melibea. Nuevamente trovada y sacada de prosa en metro castellano*, ed. de L. Blini, *Lemir*, 13 (2009) - Textos: 29-234.
- SNOW, J. T., «*La Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Juan de Sedeño. Algunas observaciones a su primera escena, comparada con el original», en *Celestinesca*, 2-2 (1978), pp. 13-27. DOI: <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.2.19476>>.
- URREA, P. M. de, *Peregrinación de las tres casas sanctas de Jherusalem, Roma y Santiago*, ed. de E. Galé. Volumen I: Estudio Introductorio, Zaragoza, IFC, 2008.
- URREA, P. M. de, *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de J. L. Canet, en Anexos de la Revista *Lemir*, 2003. Disponible en <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Egloga/EglogaCalisto.htm#_ftn1>.
- URREA, P. M. de, *Cancionero de todas las obras*, ed. de E. Galé, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.

- VILANOVA, R. de, «Noticias acerca de la institución del cuerpo de gentileshombres por don Fernando el Católico en 1512», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 82 (1923), pp. 17-40. Disponible en <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/noticias-acerca-de-la-institucion-del-cuerpo-de-gentileshombres-por-don-fernando-el-catolico-en-1512/>>.
- WEBBER, R. H., «Pedro Manuel de Urrea y *La Celestina*», en «*La Celestina*» y su contorno social: *actas del I congreso internacional sobre la Celestina*, coord. por M. Criado de Val, Barcelona, Borrás, 1977, pp. 359-366.

ANEXO I:

Stemma de las primeras ediciones de *La Celestina* hasta 1520. Tomado de P. Botta, «La contaminación en N...», *op. cit.*, p. 112. Destacamos en rojo la sección relacionada con la *Égloga* de Pedro Manuel de Urrea.



ANEXO II

Comparación de la versificación de Urrea y el texto de Rojas

[Como venimos haciendo a lo largo de todo el artículo y se indicaba en la n. 11, se resalta en negrita las palabras de Rojas que Urrea reproduce, marcando en bastardilla los giros léxicos que no repiten exactamente el texto original, y se subrayan las palabras que, siendo las mismas de *La Celestina*, tienen distinto orden en la *Égloga*. Recordamos, también que seguimos, para el texto de Urrea la edición de E. Galé de 2012, pp. 498-507, y para el de Rojas, la edición de F. J. Lobera *et alii* de 2000, pp. 27-48.]

Cali. **Veo en esto, Melibea,**
la gran **grandeza de Dios.**

Meli. ¿**En qué, Calisto,** veys vos
cosa que tan alta sea?

Cali. **En dar poder a Natura** 5
que de perfeta hermosura,
acabada **te dotasse,**
y a mí que verte alcançasse
sin merescer tal ventura.

Y en lugar donde me viesse 10
gozar de tanto fauor,
que mi secreto dolor
manifestar te pudiese.

Sin duda tal galardón
es mayor en **deuoción** 15
que obras de **sacrificio,**
aunque **por** tal exercicio
espero yo saluación.

¿Quién vio nunca **en esta vida**
un **cuerpo glorificado** 20
como el mío, que a mirado
una cosa tan sentida?
Por cierto, todos **los sanctos,**
donde **gozan** de sus cantos
mirando a nuestro Señor, 25
no tienen gloria mayor
que yo en ver plazeres tantos.

Somos en esto apartados,
que **la gloria que poseen**
por muy perpetua la veen, 30
sin ser de allí **derribados;**

CALISTO.- **En esto veo, Melibea,**
la grandeza de Dios.

MELIBEA.- ¿**En qué, Calisto?**

CALISTO.- **En dar poder a natura**
que de tan perfecta hermosu-
ra te dotase, y hacer a mí, in-
mérito, tanta merced que ver-
te alcanzase,

y en tan conveniente lugar, que
mi secreto dolor manifestarte
pudiese.

Sin duda, incomparablemente **es**
mayor tal galardón que el servi-
cio, **sacrificio, devoción** y obras
pías que, **por este lugar alcan-**
zar, yo tengo a Dios ofrecido.

¿Quién vido en esta vida **cuerpo**
glorificado de ningún hombre
como agora el mío? Por cier-
to, los gloriosos santos que se
deleitan en la visión divina no
gozan más que yo agora en el
acatamiento tuyo.

Mas, ¡oh triste!, que **en esto de-**
ferimos, que ellos puramente **se**
glorifican sin temor de **caer** de
tal bienaventuranza y yo, misto,

mas yo **me veo alegrar**
con recelo de dexar
 tu vista y acatamiento,
recelando el gran **tormento** 35
que en ausencia he de passar.

Meli. ¿**Por gran premio** por tu fe
tienes aqueste, Calisto?

Cali. **Por tanto**, en esto que he visto,
 como agora te diré: 40
que si Dios me diese arriba
 a esta mi alma captiua
 la gloria del alto cielo,
 no **ternía más consuelo**
 que con esto que me abiuu. 45

Meli. **Pues aún más galardón**
te daré si perseueras.

Cali. **Mis orejas** plazenteras
bienauenturadas son,
que indignamente an oýdo 50
palabra de gran sonido.

Meli. **Mas serán desuenteradas**
 tus orejas, bien aozadas,
después de auerme entendido.

Que la paga será, tal 55
qual tu loco atreuimiento
meresce, por yr sin tiento
 a cosa descomunal.

¡Qual tu **ingenio**, tu decir!
 ¿**Tal hombre** a de descubrir 60
 de **perderse en mi virtud**,
 y poner tú tu salud
 en osarme a mi seruir?

Vete ya, torpe, de ay,
 como hombre mucho liuiano, 65
que en vn corazón humano
 no caber seruir a mí,
 que no tomo con **pasciencia**
 que, en ausencia ni en presencia,
 un muy **ylícito amor** 70
 piense ningún amador
 conmigo alcançar de eçencia.

me alegro con recelo del esquivo
tormento que tu ausencia me ha de
 causar.

MELIBEA.- ¿**Por gran premio tienes**
éste, Calisto?

CALISTO.- Téngolo **por tanto**, en ver-
 dad, **que si Dios me diese en el cie-**
lo silla sobre sus santos, no lo **ternía**
 por **tanta felicidad.**

MELIBEA.- **Pues aun más igual galar-**
dón te daré yo, si perseveras.

CALISTO.- ¡Oh **bienaventuradas ore-**
jas mías, que indignamente tan
gran palabra habéis **oído!**

MELIBEA.- **Mas desauenturadas de que**
me acabes de oír, porque la **paga**
será tan fiera **cual merece tu loco**
atreuimiento y el intento de tus pala-
 bras ha seído.

¿Cómo de **ingenio** de **tal hombre** co-
 mo tú habié de salir para **se perder en**
 la **virtud** de tal mujer como **yo?**

¡**Vete, vete de ahí, torpe!**, que no pue-
 de mi **paciencia** tolerar **que** haya subi-
 do **en corazón humano** conmigo en
 el **ilícito amor** comunicar su deleite.

Cali. **Yré como aquel** que va
sin esperanza ninguna,
y **contra él solo Fortuna** 75
hará quanto mal podrá.

(Agora se va Calisto y sálese Melibea, y luego
buelue Calisto buscando sus criados)¹

Cali. **Sempronio, Sempronio**, diablo.
¿A **dónde está este maldito?**

Sem. **Aquí estoy, señor**, muy hito
con **cauallos** en establo. 80

Cali. ¿Pues **de la sala as salido?**

Sem. **Girifalte se a abatido**
y **fuyle** yo a **enderesçar**
y al **alcándara** tornar:
más atado que ante a sido. 85

Cali. **Assí el diablo te gane,**
perescas arrebatado,
y **tormento muy sobrado**
nunca a ti se te liuiane,
y **en vn grado incomparable,** 90
sin jamás ser variable,
penosa y rabiosa muerte
a la muerte de mi suerte
traspases y corporable.

Anda ya, **maluado**, pues: 95
abre la puerta cerrada.

Aya **cama adereçada.**

Sem. Ya, **señor**, ya **hecho es.**

Cali. **Cierra**, cierra esa **ventana**
pues estoy de mala gana. 100
Lo oscuro acompañe al triste,
ceguedad al que se viste
de **tristura** tan profana.

Quien tal **pensamiento** tiene
no tenga **lumbre** su suerte: 105

bienaventurada muerte
la que al afligido viene.
¡O! Si Crato y Galieno,
cada qual **médico** bueno,
fuéssedes en **mi dolencia,** 110
viéradés en mi presencia
de todos males ser lleno.

CALISTO.- **Iré como aquel contra**
quien solamente la adversa **fortuna**
pone su estudio con odio cruel.

CALISTO.- ¡**Sempronio, Sempronio,** Sem-
pronio! ¿**Dónde está este maldito?**

SEMPRONIO.- **Aquí estoy, señor**, cu-
rando destos **caballos.**

CALISTO.- **Pues**, ¿cómo **sales de la sala?**

SEMPRONIO.- **Abatiose el girifalte y**
vínele a enderezar en el alcándara.

CALISTO.- ¡**Assí los diablos te ganen!**
¡Assí por infortunio **arrebatado pe-**
rezcas o perpetuo **intolerable tor-**
mento consigas, el cual **en grado in-**
comparablemente a la **penosa y de-**
sastrada muerte que espero **traspasa!**

¡**Anda**, anda, **malvado!**, abre la
cámara y **endereza la cama.**

SEMPRONIO.- Señor, luego. Hecho es.

CALISTO.- Cierra la **ventana** y deja la **ti-**
niebla acompañar al triste, y al des-
dichado la **ceguedad.**

Mis **pensamientos tristes** no son
dignos de **luz**. ¡Oh **bienaventurada**
muerte aquella que deseada a **los**
afligidos viene! ¡Oh si viniéssedes
agora, **Crato y Galieno médicos,**
sentiríades **mi mal!**

1.- Por necesidades tipográficas, la acotación solo aparece en la edición de Logroño (L) de 1513.

- ¡**O** **piedad** de gran virtud
del alto Dios verdadero!
Pon en corazón plebero 115
que sin esperar salud
no me embíe a mí, cuytado,
con Píramo desastrado
y con Tisbe desdichada.
- Sem.* ¡**Qué cosa** tan mal pensada 120
es, señor, la que as hablado!
- Cali.* **Vete** ya; **si no**, ruýn,
haré en ti cosa muy fuerte:
ante mi rabiosa muerte, 125
te dé arreatado fin.
- Sem.* **Yré, pues, solo** en tal rueda.
Tu mal quedar me deueda.
- Cali.* **Ve con diablo**, enemigo...
- Sem.* **No pienso vaya comigo** 130
aquel que contigo queda.
- ¡**O** **desventura** **crescida!**
¡**O** **súbite mal** **venido!**
¿**Qué cosa** le a acaescido
que **el alegría** es perdida?
Y lo que **deste hombre** creo, 135
lo **peor** que en ello veo,
que perdió también **el seso**.
Pues **dexarle** yo así preso
parece gran deuaneo.
- Si lo dexo, matarse a,** 140
y si yo allá dentro fuesse,
en el punto que me viesse
yo creo **me matará**.
Quédese, que **no me curo**,
que mejor es, yo lo juro, 145
que aquel que está triste, muera,
que el que, en vida plazentera,
muestra en morir ser seguro.
- Aunque yo por otra cosa** 150
no desseasse biuir,
sino por poder seruir
a **mi Elicia** tan graciosa,
de peligros **me deuría**
guardarme yo cada día.
Si él se mata sin testigo, 155
- ¡Oh, **piedad** celestial, inspira en el **ple-
bérico corazón**, por **que, sin espe-
ranza de salud, no envíe** el espíritu
perdido **con el del desastrado Píra-
mo y de la desdichada Tisbe!**
- SEMPRONIO.*- ¿**Qué cosa es?**
- CALISTO.*- ¡**Vete** de ahí! No me hables,
si no, quizá, **ante** del tiempo de **mi**
rabiosa muerte, mis manos causarán
tu **arreatado fin**.
- SEMPRONIO.*- **Iré, pues solo** quieres
padecer **tu mal**.
- CALISTO.*- ¡**Ve con el diablo!**
- SEMPRONIO.*- **No** creo, según **pienso, ir**
conmigo el que contigo queda.
- ¡**Oh desventura!** ¡**Oh súbito mal!**
¿**Cuál** fue tan contrario acontecimien-
to que así tan presto robó **el alegría**
deste hombre,
- y lo que **peor** es, junto con ella **el seso?**
¿**Dejarle** he solo o entraré allá?
- Si le deajo, matarse ha; si entro allá,**
matarme ha.
- Quédese, no me curo.** Más vale **que**
muera aquel a quien es enojosa la vi-
da, **que** no yo, que huelgo con ella.
- Aunque por ál no desease vivir**
sino por ver mi Elicia, me debería
guardar de peligros.
- Pero, **si se mata sin otro testigo**, yo

pues que él a estado conmigo,
la **cuenta** yo la **daría**.

Aora yo delibro **entrar**,
mas huye **consolación**
y **consejo**, que es razón 160
muy mala para **sanar**.

Déxole yo en sus sentidos
porque dizen los sabidos:
apostemas, el barbero 165
que las madura primero
que hierros sean metidos.

Madure y **esté** llorando,
llore aquel que dolor tiene;
qualquier **coraçón que pene**
descánsase sospirando. 170
Si yo **delante** estuuiesse
cierto está que **se encendiesse**,
que el sol más suele quemar
do puede reuerberar,
que do no se detuuiesse. 175

La vista puesta en llanura,
se cansará, cierto, ante
que pusiéndole delante
alguna cosa más dura. 180
Y assí, por este interualo,
quédese allí como vn palo.
Si muere, pues poco valgo,
quicá quedaré con algo
con que mude el pelo malo.

Aunque **es** muy **malo** esperar 185
salud en la **muerte agena**.
Quicá el diablo condena:
si muere, me han de matar.
Y después desto **andaré**
soga y calderón allá. 190
También **dizen los letrados**
que los que están con **cuydados**,
con soledad mal les va.

Pues de **aquestos** dos **extremos**
lo mejor es yr y hablalle, 195
y **suffrille y consolalle**,
y los dos solos que hablemos,
que si es posible ser sano,

quedo obligado a **dar cuenta** de su vida.

Quiero **entrar**. **Mas** puesto que entre,
no quiere **consolación** ni **consejo**.
Asaz es señal mortal no querer **sanar**.

Con todo, **quíerole dejar** un poco des-
brave, madure, que oído he decir que es
peligro abrir o apremiar las **postemas**
duras, porque más se enconan.

Esté un poco, dejemos **llorar al que**
dolor tiene, que las lágrimas y **sos-**
piros mucho desenconan el **cora-**
zón dolorido. Y aun **si** delante me
tiene, más conmigo **se encenderá**,
que el sol más arde donde puede
reverberar.

La vista, a quien objeto no se antepone,
cansa, y, cuando aquél es cerca, agú-
zase. Por eso quíerome sufrir un poco.

Si entretanto se matare, **muera**. **Qui-**
zá con algo me **quedaré** que otro no
lo sabe, **con que mude el pelo malo**.

Aunque **malo es esperar salud en**
muerte ajena. Y **quicá me engaña**
el diablo, y **si muere, matarme han**,
y **irán allá la soga y el calderón**. Por
otra parte, **dicen los sabios** que es
grande descanso a los afligidos tener
con quien puedan sus **cuitas** llorar, y
que la llaga interior más empece.

Pues, en **estos extremos** en que es-
toy perplejo, **lo más sano es** entrar y
sufrille y consolarle,

porque, **si posible es sanar sin arte**

sin arte puesta por mano,
más ligero puede **ser** 200
con **arte, y cura** a my ver
puede venir más liuiano.

Cali. ¿**Sempronio?**

Sem. **Señor.**

Cali. **Mira,**

muéstrame el laúd acá.

Sem. **Hele aquí, señor,** do está. 205

Canta Calisto.

¿**Cuál dolor puede ser tal**
que se yguale con mi mal?

Sem. **Destemprado está el laúd...**

Cali. ¿**Cómo temprarle podrá**
el que destemprado está 210
discorde con su salud?

La música es melodía:

¿**cómo sentirá armonía**
el discorde de verdad,
aquel que la voluntad 215
a razón no obedecía?

Aquel que tiene en el pecho
paz, tregua, guerra, aguijones,
amor, injurias, *passiones,* 220
sin jamás ser satisfecho,
a vna causa: pues hundo
todo plazer que es jocundo,
mi mal en morir consiste.

Tañe y canta la más triste
canción que es hecha en el mundo. 225

Canta Sempronio

Mira Nero de Tarpeya,
a Roma como se ardía,
Gritos dan viejos y niños,
y él de nada se dolía.

Cali. Muy **mayor,** pues, **es mi huego,** 230
y menor la piedad

de aquella que con verdad
me a quitado de sossiego.

Sem. **No me engaño** en lo que toco:
digo **que mi amo es loco.** 235

ni aparejo, **más ligero** es guarecer **por**
arte y por cura.

CALISTO.- ¡**Sempronio!**

SEMPRONIO.- **Señor.**

CALISTO.- **Dame acá el laúd.**

SEMPRONIO.- **Señor, vesle aquí.**

CALISTO.-

¿**Cuál dolor puede ser tal**
que se yguale con mi mal?

SEMPRONIO.- **Destemplado está ese laúd.**

CALISTO.- ¿**Cómo templará el des-**
templado?

¿**Cómo sentirá el armonía** aquel
que consigo está tan **discorde,** aquel
en quien **la voluntad a la razón no**
obedece,

quien tiene dentro del pecho
aguijones, paz, guerra, tregua,
amor, enemistad, injurias, pecados,
sospechas, todo **a una causa?** Pero
tañe y canta la más triste canción
que sepas.

SEMPRONIO.-

Mira Nero de Tarpeya
a Roma como se ardía;
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.

CALISTO.- **Mayor es mi fuego y menor**
la piedad de quien yo agora digo.

SEMPRONIO.- (**No me engaño yo, que**
loco está este mi amo.)

Cali. Dime: ¿qué estás murmurando?

Sem. **No digo nada.** Callando
estoy, señor, aquí vn poco.

Cali. **Dilo, no temas** esquiuo.

Sem. **Digo cómo puede ser** 240
mayor el huego a mi ver,
que quema vn solo hombre biuo,
que el que tal ciudad quemó,
con tanta gente que halló.

Cali. ¿Cómo? Yo te lo diré: 245
escucha bien el porqué,
que muy cierto lo sé yo.

Mayor es aquella llama
que tiene ochenta años tassa,
que la que en vn día passa, 250
aunque tiene menos fama.

Y es muy mayor la que quema
un ánima con su tema,
que todo lo otro es ciuil.
Aun **quemar cuerpos cien mil** 255
no será tanta postema.

Como apariencia a existencia,
como de biuo a pintado,
de la sombra a lo abiuado, 260
es tanta la diferencia
del huego que me as hablado
al que a mí tiene quemado,
según está muy notorio:
si es tal el de Purgatorio,
yo **querría más** de grado. 265

que fuese mi alma penada
con los brutos animales,
que yr por medio destes tales
a la gloria desseada.

Sem. **Algo es lo que yo digo** 270
de aqueste caso enemigo,
a muy más verná este hecho.
No basta loco en prouecho
que avn **erege** en testigo.

Cali. **No te he** yo **dicho** ya mal, 275
¿por qué hablas baxo entre dientes?
Habla alto lo que sientes.
¿**Qué as dicho** agora, animal?

CALISTO.- ¿Qué estás murmurando,
Sempronio?

SEMPRONIO.- **No digo nada.**

CALISTO.- **Di lo** que dices, **no temas.**

SEMPRONIO.- **Digo** que **cómo puede**
ser mayor el fuego que atormenta
un vivo que el que quemó tal ciu-
dad y tanta multitud de gente?

CALISTO.- ¿Cómo? Yo te lo diré.

Mayor es la llama que dura ochenta
años que la que en un día pasa,

y mayor **la que mata un ánima** que la
que **quemó cien mil cuerpos.**

Como de la apariencia a la existen-
cia, como de lo vivo a lo pintado,
como de la sombra a lo real, tanta
diferencia hay del fuego que dices
al que me quema.

Por cierto, **si el de 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.

SEMPRONIO.- (¡**Algo es lo que digo;** a
más ha de ir este hecho!

No basta loco, sino hereje.)

CALISTO.- ¿**No te digo** que **hables alto**
cuando hablares? ¿**Qué dices?**

- Sem.* **Digo, que nunca Dios quiera**
tu habla ser verdadera, 280
que es especie de eregía,
que *as dicho* grande falsía.
- Cali.* ¿**Por qué?** Dime en qué manera.
- Sem.* **Contradize lo que as dicho**
la gran **religion christiana.** 285
- Cali.* ¿**Qué a mí,** aunque más mana
de mi dezir entredicho?
- Sem.* Yo a ti **christiano** te veo.
- Cali.* No **soy** sino **melibeo**
y en **Melibea** yo **adoro.** 290
Por ella y sin ella lloro;
en ella y por ella **creo.**
- Sem.* **Tú mismo te lo dirás:**
como Melibea es grande
en su corazón le ande 295
y anda siempre jamás,
y **no cabe** en su persona,
según vemos que razona,
que bien muestra en sus razones
que le sale a burbullones 300
por la boca que baldona.
- Ya, ya, **no es más menester:**
bien sé de qué pie coxqueas.
De todo quanto desseas
yo te puedo libre hazer. 305
- Cali.* **Yncreýble** y muy dudosa
me paresce a mí essa **cosa**
que **prometes** como quiera.
- Sem.* **Ante,** señor, **muy ligera;**
por esso huelga y reposa. 310
- El principio en la dolencia**
es conoscer qué tal es,
que el ser curada después
no es cosa de tanta ciencia.
- Cali.* Dime agora **quál consejo** 315
regirá con aparejo
la cosa que está sin orden,
sin consejo y con desorden
en tiempo nueuo ni viejo.
- Sem.* **Ha, ha, ha. Este es el huego** 320
de Calisto, y su dolor,
- SEMPRONIO.- **Digo que nunca Dios**
quiera tal, que es especie de here-
jía lo que agora **dijiste.**
- CALISTO.- ¿**Por qué?**
- SEMPRONIO.- Porque **lo que dices**
contradice la cristiana religion.
- CALISTO.- ¿**Qué a mí?**
- SEMPRONIO.- ¿Tú no eres **christiano?**
- CALISTO.- ¿Yo? **Melibeo só** y a **Meli-**
bea adoro, y **en Melibea creo** y a
Melibea amo.
- SEMPRONIO.- **Tú te lo dirás. Como**
Melibea es grande, no cabe **en el**
corazón de mi amo,
- que por la boca le sale a borbollo-**
nes.
- No es más menester. Bien sé de**
qué pie coxqueas; yo te sanaré.
- CALISTO.- **Increíble cosa prometes.**
- SEMPRONIO.- **Antes fácil,**
- que **el comienzo** de la salud **es cono-**
cer hombre la dolencia del enfermo.
- CALISTO.- ¿**Cuál consejo puede regir**
lo que en sí no tiene orden ni con-
sejo?
- SEMPRONIO.- (¡Ja, ja, ja! ¿**Éste es el**
fuego de Calisto? ¿Éstas son sus

como si solo el amor
 contra él tirara su huego.
 ¡O, **alto Dios**, a quien llaman
 todos los que se reclaman! 325
 ¡**Tus misterios grandes son!**
 Diste fuerza al **affición**
 que se **turben** los que aman,

y su límite pusiste
 por vna gran **marauilla**; 330
 quien tiene fe no senzilla
 atrás se queda de triste.
todos rompen, son pasados
pungidos y agarrochados.
 No temen nada de veras; 335
sin freno saltan barreras
como toros muy osados.

Mandaste por la muger
 al hombre dexar al padre,
 al padre también la madre: 340
 más qu'esto vemos hazer.
 No solo esto se a visto
 aunque en ello no consisto.
 A ti y tu ley desampan
 como agora lo declaran 345
 las razones de Calisto.

Y no estoy marauillado
 pues los santos y prophetas
 y sabios, gentes discretas,
 por esto te han olvidado. 350

Cali. ¡Ha, Sempronio, ha!
 Sem. Señor.
 Cali. No me dexes con dolor
 solo, con cuyta y tal tayta.
 Sem. De otro temple está esta gayta.
 Quiero entrar: darle he fauor. 355

Cali. ¿Qué vees tú de mi mal?
 Sem. Que amas a Melibea.
 Cali. ¿Y no otra cosa que sea?
 Sem. Harto es esto, y muy mortal
 estar libertad altiuá 360
 en sólo vn lugar captiuá.
 Cali. Poco sabes de firmeza.
 Sem. Perseuerancia es dureza
 en el mal, quando se abiuá.

congojas? ¡Como si solamente el
 amor contra él asestara sus tiros!
 ¡Oh soberano Dios, cuán altos son
 tus misterios! ¡Cuánta premia pusis-
 te en el amor, que es necesaria turba-
 ción en el amante!

Su límite pusiste por maravilla. Pa-
 rece al amante que atrás queda;

todos pasan, todos rompen, pun-
 gidos y esgarrochados como ligeros
 toros, sin freno saltan por las ba-
 rreras.

Mandaste al hombre por la mujer
 dejar el padre y la madre;

agora no sólo aquello, mas a ti y
 a tu ley desampan, como agora
 Calisto.

Del cual no me maravillo, pues los
 sabios, los santos, los profetas, por
 él te olvidaron.)

CALISTO.- ¡Sempronio!
 SEMPRONIO.- Señor.
 CALISTO.- No me dejes.

SEMPRONIO.- (De otro temple está
 esta gayta.)

CALISTO.- ¿Qué te parece de mi mal?
 SEMPRONIO.- Que amas a Melibea.
 CALISTO.- ¿Y no otra cosa?
 SEMPRONIO.- Harto mal es tener la vo-
 luntad en un solo lugar cativa.

CALISTO.- Poco sabes de firmeza.
 SEMPRONIO.- La perseverancia en el
 mal no es constancia, mas dureza o

- No es constancia** si bien vierdes 365
mas pertinacia en dolor.
Los filósofos de amor
llamadla como quisierdes.
- Cali.* Muy **torpe cosa es mentir**
al que a otro enseña a dezir, 370
pues te precias de loar
a tu amiga, y demostrar
que a **Elicia** quieres seruir.
- Sem.* **Harás tú lo que bien digo;**
no hagas lo que mal hago. 375
- Cali.* **Que me reprueuas** deshago
algo de lo que consigo.
- Sem.* **La dinidad que sometes,**
pues que tan baxo te metes,
del hombre, a la imperfección 380
de flaca muger, que son,
es razón que te discretas.
- Cali.* ¿**Muger** la llamas, **grosero?**
Dios, Dios, a de ser llamada.
- Sem.* ¿**Crees o burlas** no es nada? 385
- Cali.* No **burlo**, mas verdadero:
por Dios tengo a tal señora,
por Dios se tiene y se adora
y **confieso** sin rescelo,
no creo otro en el cielo 390
aunque entre nosotros mora.
- Sem.* **Ha, ha, ha. ¡Qué blasfemar!**
¿**Vistes qué gran ceguedad?**
- Cali.* ¿**De qué rýes?** Di verdad.
- Sem.* D'esto que quiero hablar: 395
ríome porque pensaua
que nunca jamás **se hallaua**
otra **peor inuención**
que en Sodoma, y traición
de gran pecado passaua. 400
- Cali.* ¿**Cómo?** Dime esso que dizes.
- Sem.* **Porque aquellos procuraron**
un **uso que mal obraron**
aunque tú más contradizes.
Ángeles no conocidos 405
ofendieron sus sentidos.
Fueron pecados muy graues,
- pertinacia** la llaman en mi tierra.
- Vosotros **los filósofos de Cupido**
llamadla como quisiéredes.
- CALISTO.*- **Torpe cosa es mentir el**
que enseña a otro, pues que tú te
precias de loar a tu amiga Elicia.
- SEMPRONIO.*- **Haz tú lo que bien digo**
y no lo que mal hago.
- CALISTO.*- ¿**Qué me repruebas?**
- SEMPRONIO.*- **Que sometes la digni-**
dad del hombre a la imperfección
de la flaca mujer.
- CALISTO.*- ¿**Muger?** ¡Oh **grosero!** ¡**Dios,**
Dios!
- SEMPRONIO.*- ¿Y así lo **crees, o burlas?**
- CALISTO.*- ¿Que **burlo?** **Por Dios la**
creo, por Dios la confieso
- y **no creo** que hay **otro** soberano **en el**
cielo aunque entre nosotros mora.
- SEMPRONIO.*- ¡Ja, ja, ja! (¿Oístes **qué**
blasfemia? ¿**Vistes qué ceguedad?**)
- CALISTO.*- ¿**De qué** te ríes?
- SEMPRONIO.*- **Ríome que no pensaba**
que había peor invención de peca-
do que en Sodoma.
- CALISTO.*- ¿**Cómo?**
- SEMPRONIO.*- **Porque aquellos pro-**
curaron abominable uso con los
ángeles no conocidos, **y tú** con el que
confiesas ser Dios.

**mas tú ofendes al que *sabes*
hizo todos los nascidos.**

Cali. **Maldito seas, traydor,** 410
por **que me has hecho reír,**
lo que no pensé sentir
ogaño de buen sabor.

Sem. **¿Pues que siempre auías d'estar** 415
de contino con llorar?

Cali. **Sí.**

Sem. **¿Por qué? ¿Por qué?**

Cali. **Porque amo aquella con fe,**
con quien no puedo ygualar.

Sem. **¡O! Qué poco corazón,** 420
hi de puta, qué Nembrote,
qué Alexandre, que en vn trote
hizo del mundo baldón.
No solo tener al mundo
pensaron, mas al segundo.

Cali. **No he oýdo bien tu hablar.** 425
Tórnamelo a declarar
que en esto mucho me fundo.

Sem. **Dixe: ¿tú que tienes tanto**
corazón como Alexandre, 430
como aquel Nembrote grande,
de aquesto tienes espanto,
de alcanzar vna muger?
Y vemos a muchas ser
en alto grado metidas,
vemos dar grandes caýdas 435
y de arriba descender.

Y vienen con puros males
a ressollos con sus fueros
de viles azemileros
y aun de brutos animales. 440
¿No as leýdo bien de coro
de Pasife con el toro
de Minerua con el can?

Cali. **Esso hablillas serán;** 445
no creo caso tan loro.

Sem. **¿Aquello de tu ahuela**
con el ximio hablilla fue?
Testigo al cuchillo sé
de tu ahuelo, que bien buela.

CALISTO.- **Maldito seas, que hecho**
me has reír, lo que no pensé ho-
gaño.

SEMPRONIO.- **¿Pues qué? ¿Toda tu vi-**
da habías de llorar?

CALISTO.- **Sí.**

SEMPRONIO.- **¿Por qué?**

CALISTO.- **Porque amo a aquella ante**
quien tan indigno me hallo que no la
espero alcanzar.

SEMPRONIO.- **(¡Oh pusilánimo! ¡Oh fi**
de puta! ¡Qué Nembrot, qué Mag-
no Alexandre, los cuales no sólo del
señorío del mundo, mas del cielo se
juzgaron ser dignos!)

CALISTO.- **No te oí bien eso que dijiste.**
Torna, dílo, no procedas.

SEMPRONIO.- **Dije que tú, que tie-**
nes más corazón que Nembrot ni
Alexandre, desesperas de alcanzar
una mujer,

muchas de las cuales, en grandes esta-
dos constituidas, se sometieron

a los pechos y resollos de viles acemi-
leros y otras a brutos animales.

¿No has leído de Pasife con el toro,
de Minerva con el can?

CALISTO.- **No lo creo; hablillas son.**

SEMPRONIO.- **Lo de tu abuela con el**
jimio, ¿hablilla fue? Testigo es el cu-
chillo de tu abuelo.

- Cali.* ¡**Maldito sea este necio!** 450
¡Con su hablar de poco precio
que grandes porradas dize!
- Sem.* ¿**Escoziote?** Pues bien hize:
aquí verás tu desprecio.
- Lee los historiales,** 455
los filósofos, poetas,
y verás cosas secretas
causadas de grandes males.
y **las caídas que daron**
los que como tú amaron; 460
oye aquel rey **Salamón**
y verás qué gran razón
dize que en aquesto hallaron.
- Hazen mugeres y el vino**
a los hombres renegar. 465
¿**Ves** en **Séneca** a estudiar?
Desamolás de continuo.
Aristóteles, Bernardo,
las tienen por placer pardo.
Gentiles, moros, judíos, 470
y los christianos, desuíos
ponen, por lo qual me guardo.
- Aunque yo he **dicho** estas cosas
no dan todas en **error:**
muchas ay de grande honor 475
discretas y virtuosas.
Y estas con su claridad
alumbran la escuridad
de las de gran captiuerio,
y **quitan el vituperio** 480
de mentira con verdad.
- De malas ¿quién contaría**
sus mentiras, su maldad,
sus cambios, su liuiandad?
¿**Sus trafagos,** quién diría? 485
¿Y **sus** prestas **lagrimillas,**
alteración, marauillas?
Que quanto pueden pensar
todo lo **osan** obrar:
dissimulación, renzillas. 490
- CALISTO.- ¡**Maldito sea este necio!** ¡Y
qué porradas dice!
- SEMPRONIO.- ¿**Escociote?**
- Lee los historiales,** estudia **los filósofos,** mira los **poetas.** Llenos están los libros de sus viles y malos enjemplós,
y de **las caídas que llevaron los que**
en algo, **como tú,** las **reputaron.**
Oye a Salomón do dice
- que las **mujeres y el vino hacen a los hombres renegar.** Conséjate con **Séneca** y verás en qué las tiene.
- Escucha al **Aristóteles,** mira a **Bernardo. Gentiles, judíos, christianos y moros;** todos en esta concordia están.
- Pero lo **dicho** y lo que dellas dijere no te contezca **error** de tomarlo en común, que **muchas** hobo y **hay santas, virtuosas** y notables cuya resplandeciente corona **quita el general vituperio.**
- Pero **destas otras,** ¿**quién** te **contaría sus mentiras, sus trafagos, sus cambios, su liviandad,**
- sus lagrimillas,** sus **alteraciones,** sus osadías? **Que todo lo que piensan osan** sin deliberar, sus **disimulaciones,** su lengua,

Su engaño y su oluido,
ingratitude, inconstancia,
su desamor, su jactancia,
 su silencio, su ruydo,
 y **su** muy grande **negar,** 495
 negar y **testimoniar,**
su reboluer, presunción,
su vanagloria y baldón,
 su reýr y su llorar.

Y **su** grande **abatimiento,** 500
su locura y **su desdén,**
 y **su soberuía** sin bien,
 su callar, su atreimiento,
su suziedad, su luxuria,
su golozina, su injuria, 505
su atreimiento sin **miedo,**
su hechizería y denuedo,
su embaymiento, su furia.

Escarnios, deslenguamientos,
 muy grande **alcahuetería,** 510
desuergüença y osadía,
 astucias y mouimientos.
Considera qué sesito
está debaxo aquel hito
de aquellas delgadas tocas 515
 y verás tú si son locas
 de pensamiento infinito.

¡**Qué pensamientos** están
so aquel fausto y ropas largas!
 Cosas secretas y amargas 520
 en ellas se hallarán.
 ¡**Qué imperfección, qué albañares,**
 todos bueltos en pesares
debaxo templos pintados!
Por ellas hablan letrados 525
 muchas cosas singulares.

Son, según nos dan auiso,
arma de diablo armado;
 son **cabeça del pecado,**
destrucción del Paráyso. 530
 ¿**No as rezado en san Juan**
 hablando de aqueste afán,
donde dize esta muger

su engaño, su olvido, su desamor,
 su **ingratitude,** su **inconstancia,** su
testimoniar,

su negar, su revolver, su presun-
ción, su vanagloria,

su abatimiento, su locura, su des-
dén, su soberbia, su sujeción, su par-
 lería, **su golosina,**

su lujuria y suciedad, su miedo, su
atreimiento, sus hechicerías, sus
embaimientos,

sus **escarnios, su deslenguamiento,**
 su **desvergüenza, su alcahuetería.**

Considera qué sesito está debajo
de aquellas grandes y delgadas to-
cas,

qué pensamientos so aquellas gor-
 gueras, **so aquel fausto,** so aquellas
largas y autorizantes ropas,

qué imperfección, qué albañares de-
bajo de templos pintados. Por ellas
es dicho

«**Arma del diablo, cabeza de pecado,**
destrucción de paraíso.»

No has rezado en la festividad de
San Juan, do dice: «Ésta es la **mujer,**

- antiga hizo perder el paraíso a Adám?** 535
- Ésta el linaje humano **en el infierno metió; a ésta menospreció Helýas** el soberano.
- Cali.* **Ese Adam y Salamón, Virgilio,** muy gran varón, **Aristótiles, Daud,** **sometiéronse** a esta vid: ¿só yo de **más** perfección? 540
- Sem.* **A los** sabios bien regidos **querría yo que ymitasses;** **no** querría que mirasses **a los que fueron vencidos.** **Huye,** pues, **destos engaños;** **sabe** que traen mill daños, 550 **cosa que bien no entendemos:** sin **modo** y **razón** las vemos; sus hechos son muy estraños.
- Al que ponen escondido en calle está denostado.** 555 **Por rigor han comenzado aquello que han offrescido.** **Combidan, llaman, despiden,** **niegan, señalan,** no miden, muestran **amor** y **enemiga,** 560 **luego** las veys en fatiga y **luego** en plazer que piden.
- Quieren que les conoscamos lo que dessea** su antojo, **¡O, qué llaga! ¡O, qué enojo!** 565 **¡Qué fastío** si las miramos mas de **las oras contadas,** plazientes y descansadas, naturalmente tenidas, donde están, siendo vencidas, 570 **a deleyte aparejadas!**
- Cali.* **Mira, mientras más dirás pusiéndome inconuenientes,** mira bien y para mientes
- antigua malicia que a Adám echó de los deleites de paraíso,**
- ésta el linaje humano **metió en el infierno; a ésta menospreció Elías profeta**», etc.?
- CALISTO.*- Di, pues, **ese Adám,** ese **Salomón,** ese **David,** ese **Aristóteles,** ese **Vergilio,** esos que dices como **se sometieron** a ellas, ¿**soy más** que ellos?
- SEMPRONIO.*- A los que las vencieron **querría que remedases,** que **no a los que de ellas fueron vencidos.** **Huye** de sus **engaños.** ¿Sabes qué hacen?
- Cosa que es difícil entenderlas.** No tienen **modo,** no **razón,** no intención;
- por rigores comienzan el ofrecimiento** que de sí quieren hacer. **A los que meten por los agujeros, denuestan en la calle; convidan, despiden; llaman, niegan; señalan amor,** pronuncian **enemiga;** ensañanse **presto,** apacíguanse luego.
- Quieren que adivinen lo que quieren.** ¡Oh qué **plaga,** oh qué **enojo,** oh **qué hastío** es conferir con ellas más de aquel **breve tiempo** que **aparejadas son a deleite!**
- CALISTO.*- ¿**Vees?** **Mientras más me dices y más inconvenientes me pones,** más la quiero. **No sé qué es.**

- que entonces **la quiero más.** 575
No sé yo qué puede ser.
- Sem. **No es juyzio a mi ver para moços, según veo, que no saben,** según creo, **a razón se someter.** 580
- No se administra** este amante: **cosa de baxo primor,** **es que piense ser lector el que nunca fue estudiante.**
- Cali. **Y tú dime lo que sabes** 585 para que tanto te alabes: **¿quién te mostró a ti esto?**
- Sem. **Ellas, que descubren** presto cosa donde tú no cabes.
- Y aun más** ellas **descubren** 590 ellas mismas **a los hombres.** **Ponte pues** en altos nombres: tus virtudes no se encubren. Procura siempre tomar la honrra **en el más lugar,** 595 **qu'es** mejor que no perder la honrra que puede auer el que la sabe alcançar.
- Cali. **¿Pues quién so yo para esso?**
- Sem. **Hombre de ingenio** y cordura 600 **a quien dotó la natura** de cosa que es gran processo: de **hermosura** y de **gracia,** **fuerça,** maña y audacia, en el cuerpo **ligereza,** 605 **dó Fortuna** su belleza **te repartió** sin fallacia.
- Tal **que el mucho bien de fuera** lo **de dentro resplandesce,** 610 **que sin ello** no parece lo de dentro cosa entera. De que Fortuna es señora hízote en tan buena ora en **costellación** nascido **de todo el mundo querido,** 615 que todo el mundo te adora.
- SEMPRONIO.- **No es éste juicio para mozos, según veo, que no se saben a razón someter,**
- no se saben administrar. Miserable cosa es pensar ser maestro el que nunca fue discípulo.**
- CALISTO.- **Y tú ¿qué sabes?, ¿quién te mostró esto?**
- SEMPRONIO.- ¿Quién? **Ellas, que** desde se **descubren,** así pierden la vergüenza, que todo esto **y aun más a los hombres manifiestan.** **Ponte pues** en la medida de honra; piensa ser más digno de lo que te reputas. **Que,** cierto, peor extremo es dejarse hombre caer de su merecimiento que ponerse **en más alto lugar que** debe.
- CALISTO.- **Pues ¿quién yo para eso?**
- 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 resplandecen.**
- Porque **sin los bienes de fuera,** de los cuales la **fortuna es señora,** a ninguno acaece en esta vida ser bienaventurado, y más, **a constelación de todos eres amado.**

Cali. **Pero no de Melibea.**
Y en quanto as dicho de mí,
según lo que yo sentí,
mayor ventaja se emplea. 620
En la que me da vltraje
mira su antigo linaje,
el ingenio, la hazienda,
y **la virtud** sin enmienda
si es razón que se auentaje. 625

Su **gracia** y **la hermosura,**
de la qual me dexa hablar,
para poder alegrar
con su loor mi tristura,
y lo que yo te dixere 630
será de lo que supiere:
digo **de lo descubierto**
que a saber yo lo encubierto
no hablara en **esto,** que hiere.

Sem. ¡**Qué mentiras** del demonio 635
y locuras tan sin ramo
dirá el captiuo, mi amo!

Cali. ¿**Qué a sido esso,** Sempronio?
Sem. **Dixe, que digas,** señor,
que **assí Dios** me dé fauor 640
que auré plazer en que digas.
Assí al dyablo consigas
como te oyo con amor.

Cali. ¿**Qué?**
Sem. Que digas y cuentos,
que assí Dios me dé plazer, 645
que a todo quanto dixeres
yo te pararé bien mientes.

Cali. **Pues porque puedas holgar**
yo te quiero aquí contar
por partes, por muy estenso, 650
este bien qu'es tan inmenso:
sábeme bien escuchar.

Sem. Yo busqué esta ceguedad;
desta vez **tengo** yo **duelos.**
Pasarse aurán los recelos 655
con **esta importunidad.**

Cali. **Comienço por los cabellos:**
mira que tanto son bellos

CALISTO.- **Pero no de Melibea, y en**
todo lo que me has gloriado, Sem-
pronio, sin proporción ni comparación
se aventaja Melibea.

¿**Miras** la nobleza y **antigüedad** de
su linaje, el grandísimo **patrimonio,**
el excelentísimo **ingenio,** las respplan-
decientes **virtudes,**

la altitud y inefable **gracia,** la sobera-
na **hermosura,** de la cual te ruego **me**
dejes hablar un poco, **por que haya**
algún refrigerio? **Y lo que te dijere**
será de lo descubierto,

que si de lo oculto yo hablarte **so-**
piera, no nos fuera necesario altercar
tan miserablemente **estas razones.**

SEMPRONIO.- (¿**Qué mentiras** y qué
locuras dirá ahora **este cativo** de mi
amo?)

CALISTO.- ¿**Cómo es eso?**
SEMPRONIO.- **Dije que digas,** que
muy gran **plazer** **habré** de lo oír. (¡**Así**
te medre **Dios** como me será agrada-
ble ese sermón!)

CALISTO.- ¿**Qué?**

SEMPRONIO.- ¡**Que así me medre**
Dios como me será gracioso de oír!

CALISTO.- **Pues, por que hayas plazer,**
yo lo figuraré por partes mucho
por estenso.

SEMPRONIO.- (¡**Duelos tenemos!** Esto
es tras lo que yo andaba. De **pasarse**
habrá ya esta importunidad.)

CALISTO.- **Comienço por los cabellos.**
¿**Vees tú las madejas del oro** delgado

como **las madexas de oro**
de allá **en la tierra del moro** 660
y aún es **mayor** gloria vellos.

Mira, **su longura** es,
que cierto en ello no miento,
hasta el postrimer asiento
que tienen **sus** lindos **pies**. 665
Y **después** que están **crinados**
de cuerda, **con cuerda atados**,
nada falta sin mentir
para poder **conuertir**
en piedras enamorados. 670

Sem. **Mas en asnos** digo yo.
Cali. ¿**Qué dizes?** ¿Qué hablas callando?
Sem. **Hablé**, señor, alabando
la razón que se escuchó:
essos cabellos reales 675
cerdas de asno no son tales.

Cali. **Torpe, ¡qué comparación!**
Sem. **Tú, cuerdo;** tú, Salamon,
según parece en tus males.

Cali. **Los ojos verdes rasgados,** 680
pestañas luengas aozadas,
cejas delgadas y alçadas
que a todos darán cuydados.
La nariz tiene mediana,
la boca pequeña y sana, 685
los dientes blancos, menudos,
qu'es para tornarnos mudos:
¡tanta gracia della mana!

Pues más gracias della escondo:
son sus **beços colorados**, 690
grossezuelos y agraciados,
gesto luengo y no **redondo**.
El pecho alto le tiene
qual para bueno conuiene.
Redondas tiene **las tetas;** 695
las otras cosas secretas
quales ella las detiene.

¿**Quién las podrá figurar?**
Mirando su tez lustrosa
Ciertamente a toda cosa 700

que hilan **en Arabia?** Más lindos son
y no resplandecen menos.

Su longura hasta el postrero asiento
de **sus pies**,

después crinados y atados con la
delgada **cuerda**, como ella se los pone,
no ha más menester para convertir
los hombres en piedras.

SEMPRONIO.- (¡**Mas en asnos!**)
CALISTO.- ¿**Qué dices?**
SEMPRONIO.- **Dije** que **esos tales no**
serían cerdas de asno.

CALISTO.- ¡Veed qué **torpe** y qué **com-**
paración!
SEMPRONIO.- (¿**Tú cuerdo?**)

CALISTO.- **Los ojos verdes, rasgados,**
las **pestañas luengas**, las **cejas del-**
gadas y alzadas, la **nariz mediana**,
la boca pequeña, los **dientes me-**
nudos y blancos,

los **labrios colorados** y **grossezuelos**,
el torno del **rostro** poco más **luengo**
que **redondo**,
el pecho alto. La **redondeza** y forma
de **las pequeñas tetas**,

¿**quién te la podría figurar?** Que se
despereza el hombre **cuando** las **mi-**
ra. La **tez lisa, lustrosa**,

- basta hazer *esperazar*.
Su cuero tal nos parece
 que a **la nieue escuresce**;
 su **color** tan bueno a sido
qual ella misma **a escogido** 705
 que ya de bueno no cresce.
- Sem.* **En sus treze está este nescio.**
Cali. **Medianas manos** y apuestas
con dulce carne compuestas,
 que valen muy grande precio. 710
Dedos luengos y **vñas** son
 en ella de perfección:
vñas largas, coloradas,
a rubís son comparadas,
entre perlas, con razón. 715
- La perfección muy crescida
 secreta **no puede ver**,
 mas bien puedo conocer
 ser alta y muy escogida. 720
 Y assí mejor pareció
que la que Paris juzgó,
juzgó entre las tres deesas.
- Sem.* ¿**As dicho** las cosas esas?
Cali. **Quanto breue pude** yo.
- Sem.* **Sea todo esso verdad:** 725
por ser hombre más merescas.
- Cali.* ¿**En qué**, Sempronio, engrandeces
 cosa de tal vanidad?
- Sem.* **En que ella es imperfecta:**
 no puede ser tan discreta, 730
 y assí **por esto dessea**
a ti y a otro que sea
mas baxo que se decreta.
- Al **philósopho has leer:**
como materia a la forma 735
 la **apetece** y se conforma,
así al varón la muger.
- Cali.* Mas **esso quando** lo **vea,**
vea entre mí y Melibea. 740
 No hables desso pues: **calla.**
- Sem.* **Posible es,** y aun oluidalla
quanto agora se dessea.
- el cuero suyo escurece la nieve,** la
color mezclada, **cual ella** la **escogió**
 para sí.
- SEMPRONIO.- (¡**En sus treze está este nescio!**)
 CALISTO.- Las **manos** pequeñas en **me-**
diana manera, **de dulce carne acom-**
pañadas; los **dedos luengos,**
 las **uñas** en ellos **largas y coloradas,**
 que **parecen rubíes entre perlas.**
- Aquella proporción, que **veer** yo **no**
puede, no sin duda por el bulto de fuera
- juzgo incomparablemente ser mejor
que la que Paris juzgó entre las
tres deesas.
- SEMPRONIO.- ¿**Has dicho?**
 CALISTO.- **Cuan brevemente pude.**
- SEMPRONIO.- Puesto que **sea todo eso**
verdad, por ser tú hombre, eres
más digno.
- CALISTO.- ¿**En qué?**
 SEMPRONIO.- ¿**En qué?** **Ella es imper-**
fecta, por el cual defeto dessea y ape-
 tece **a ti y a otro menor** que tú.
- ¿**No has leído el Filósofo** do dice
 «**Así como la materia apetece a la**
forma, así la mujer al varón»?
- CALISTO.- ¡Oh triste!, y ¿**cuándo veré**
 yo **eso entre mí y Melibea?**
- SEMPRONIO.- **Posible es,** y aun que la
aborrezcas quanto agora la amas
 podrá ser, **alcanzándola**

***Después que sea alcançada
puede ser aborrescida.***

- Con otros ojos** tu vida 745 y viéndola **con otros ojos**, libres del
la deue tener mirada. engaño en que agora estás.
Cali. Dime agora **con qué ojos**. CALISTO.- **¿Con qué ojos?**
Sem. **Con otros claros** de enojos. SEMPRONIO.- **Con ojos claros.**
Cali. **¿Y agora con qué la veo?** CALISTO.- **Y agora, ¿con qué la veo?**
Sem. Con ojos de deuaneo 750
todos bueltos en antojos.
- Mira qué digo y escucho:
con alinde la as mirado,
que lo poco haze sobrado 755
y lo pequeño haze mucho. SEMPRONIO.- **Con ojos de alinde**, con
Y porque no desesperes **que lo poco parece mucho y lo pe-**
yo quiero darte placeres **queño grande. Y por que no te des-**
tomando esta grande **empresa,** **esperes, yo quiero tomar esta em-**
y a tu alma que está presa **presa** de complir tu deseo.
sacarla destes afferes. 760
- Cali.* **Dios te dé muy buena andança.** CALISTO.- ¡Oh, **Dios te dé lo que de-**
Gran placer tengo en te ver, **seas**, que glorioso me es oírte, aunque
aunque sé que no **as de hazer** no espero que lo **has de hacer!**
cosa fuera de esperança.
Sem. Yo te lo doy acabado. 765 SEMPRONIO.- Antes, lo haré cierto.
Cali. Aquel **jubón de brocado,** CALISTO.- Dios te consuele. El **jubón de**
Sempronio, que ayer vestí, **brocado que ayer vestí, Sempro-**
séase ya para **tí** **nio, vístetelo tú.**
sólo por lo que as hablado.
- Sem.* **Prospérete Dios, señor,** 770 SEMPRONIO.- **Prospérete Dios por és-**
por esto y más que darás. **te (y por muchos más que me darás.**
Mas **desta burla** verás **De la burla yo me llevo lo mejor;**
yo me lieuo lo mejor. **con todo, si destes** agujijones me
Con todo, si desto da 775 **da,** traérgela he hasta la cama. **Bueno**
aun quiçá él la verá **ando;**
que **gela traya a la cama;**
¡**Bueno ando** en esta fama!
Veamos lo que será.
- Házelo que he rescebido;**
que sin merced rescebir 780
ninguno puede seruir
sin auer algo tenido.
Cali. Pues **no seas negligente.**
Sem. **Ni tampoco tú,** pues siente
que tarde hará presuroso, 785
- hácelo** esto **que me dio** mi amo, **que**
sin merced, imposible es obrarse bien
ninguna cosa.
CALISTO.- **No seas** agora **negligente.**
SEMPRONIO.- **No** lo seas **tú,** que imposi-
ble es **hacer siervo diligente el amo**
perezoso.

el amo qu'es **perezoso**,
al **seruidor diligente**.

Cali. Dime ya **cómo** as pensado
hazer esta pïedad.
Sem. **Yo te diré** la verdad 790
señor, pues me lo as mandado:
a grandes días, sin duda,
que vna vieja barbuda
que se llama Celestina,
conoscí yo, qu'es bien fina, 795
más conocida que ruda.

Sus obras son bien **astutas**
porque **a su mano se han hecho**,
se an hecho **y se han deshecho**
cinco mill virgos de putas. 800
Por su sola auctoridad
aquí **en esta ciudad**,
pedras duras, toda cosa,
hará ser luxuriosa
si ella pone su verdad. 805

Cali. ¿**Podrïala yo hablar?**
Sem. **Yo la haré aquí venir**.
Pues lo que le as de dezir
comiénçalo ya a pensar.
Seyle muy **franco** y **gracioso**, 810
muéstratele dadiuoso
sabe dezirle tu pena:
tambien como la cadena
te quitará su reposo.

Cali. ¿**Y tardas?**
Sem. Señor, **ya voy**. 815
Dios quede aquí **en tu prouecho**.
Cali. Esse encamine tu hecho
para siempre, dende oy.

CALISTO.- ¿**Cómo** has pensado de ha-
cer esta pïedad?
SEMPRONIO.- **Yo te lo diré**. **Días ha**
grandes que conozco en fin desta
vecindad **una vieja barbuda que se**
dice Celestina, hechicera,

astuta, sagaz en cuantas maldades
hay. Entiendo que pasan de **cinco**
mil virgos los que **se han hecho y**
deshecho por su autoridad en esta
ciudad. A las **duras peñas** promove-
rá y **provocará a lujuria**, si quiere.

CALISTO.- ¿**Podrïala yo hablar?**
SEMPRONIO.- **Yo te la traeré hasta**
acá: por eso, aparéjate.

Seyle gracioso, seyle **franco**; **estu-**
dia, mientras voy yo, **a le decir tu pe-**
na tan bien como ella te dará el re-
medio.

CALISTO.- ¿**Y tardas?**
SEMPRONIO.- **Ya voy; quede Dios**
contigo.
CALISTO.- Y contigo vaya.

Sobre las zorras Celestina y Lozana: el simbolismo animal en la configuración del personaje de la puta alcahueta¹

Irene López-Rodríguez
Universidad de Ottawa

RESUMEN

La influencia indiscutible de *La Celestina* en *La Lozana andaluza* no se limita a su estructura, contenido y función (Botta 2002; Checa 2005; Imperiale 1991; Márquez Villanueva 2006), sino que abarca también el simbolismo animal empleado en la configuración del personaje de la puta alcahueta (Shipley 2020; López-Rodríguez 2018; Miaja de la Peña 2017; Snow 2021). Celestina y Lozana son melosas y laboriosas como las abejas, putas y maternales como las gallinas, locuaces y libres como las aves, tentadoras y pecaminosas cuales sierpes, libidinosas y obstinadas como las asnas e incluso mansas e indefensas como las ovejas. En efecto, existe una suerte de bestiario en la creación de las figuras de las proxenetas, cuyo físico y personalidad, vivienda, oficios, creencias y función social están marcados con rasgos animales. Aparte de recalcar el mundo instintivo animal del sexo con el que se ganan la vida estas dos ramera, la iconografía bestial sirve para esbozar la naturaleza polifacética de Celestina y Lozana. A fin de cuentas, su supervivencia, cual animal, depende de su adaptación al medio, porque, en palabras del personaje de Francisco Delicado, «¿Qué me tengo que mantener [...] como camaleón?» (179)..

PALABRAS CLAVE: Celestina, Lozana, simbolismo animal, sexo, supervivencia.

ABSTRACT

The undeniable influence of *La Celestina* on *La Lozana andaluza* is not limited to its structure, content, and function (Botta 2002; Checa 2005; Imperiale 1991; Márquez Villanueva 2006), but it also encompasses the animal symbolism used in the construction of the character of the old bawd (Shipley 2020; López-Rodríguez 2018; Miaja de la Peña 2017; Snow 2021). Celestina and Lozana are sweet and hard-working as bees, promiscuous and motherly as hens, loquacious and free as birds, temptress and sinful as serpents, libidinous and obstinate as donkeys and even docile and helpless as sheep. There is, indeed, a sort of bestiary in the forging of the literary figure of the prostitutes, whose physique and personality, home, jobs, beliefs, and social function are marked with animal traits. In

1.– Este trabajo está dedicado a mi hija, Helena. «Thanks for being in my life».

addition to highlighting the instinctual animal world of sex with which the two prostitutes make a living, the iconography of the bestial serves to sketch the multifaceted nature of Celestina and Lozana. After all, their survival, like an animal, depends on their adaptation to society, because, in the words of the character of Francisco Delicado, «¿Qué me tengo que mantener [...] como camaleón?» (179).

KEY WORDS: Celestina, Lozana, simbolismo animal, sexo, supervivencia



La influencia de *La Celestina* en *La Lozana andaluza* es harto conocida.² Los textos de Fernando de Rojas y Francisco Delicado guardan numerosas semejanzas, a saber, el tema de la prostitución, el marco urbano donde se desarrolla la acción, la crítica mordaz a la sociedad de la época, el marcado carácter oral del escrito, el elemento mágico y religioso, así como la configuración del personaje central de la puta alcahueta. Efectivamente, la joven prostituta Lozana es heredera de la vieja Celestina, de quien se declara émula y rival. Compitiendo con su antecesora desde el mismo título de la obra, donde Delicado asevera que el retrato de su ramera «contiene munchas más cosas que *La Celestina*», la protagonista del presbítero cordobés sigue la senda trazada por la comadre de Rojas.³ De hecho, la misma Lozana posee un ejemplar de la *Tragicomedia*, cuya lectura encomienda a uno de sus clientes.⁴ Además, como Celestina, la cordobesa tiene una reputación sinigual, excelentes habilidades sociales y múltiples oficios con los que se gana la vida.⁵ También el vello facial,

2.– Existen numerosos estudios centrados en los puntos de convergencia entre *La Celestina* y *La Lozana*. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Patricia Botta, Manuel da Costa Fontes, Jérôme François, Jacques Joset, Javier Gómez-Moreno y Nicasio Salvador Miguel, *inter alia*, recogidos en la bibliografía de este trabajo.

3.– Se cita por la edición de Jacques Joset y Folke Gernert (1997) en el caso de *La Lozana* y de Dorothy Severin (1990) para *La Celestina*.

4.– «*Lozana*: Mi señor [...] quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia Tinalaria y a Celestina, que huelgo de oír leer estas cosas mucho. / *Silvano*: ¿Tiénela Vuestra Merced en casa? / *Lozana*: Señor, velda aquí, mas no me la leen a mi modo, como haréis vos» (236).

5.– Al igual que en Celestina, cuya fama sin parangón se refleja hasta en las piedras («no hay instrumento que no forme en el aire su nombre, que, si una piedra tropieza con otra, enseguida se escucha: ¡Putá vieja!» [19]), uno de los viandantes que se topa con Lozana comenta sobre su notoriedad evocando a la vieja de Rojas: «Diré yo como de la otra: que las piedras la conocién» (119). Si Celestina tiene seis oficios como enumera Pármeno («Tiene la vieja seis oficios: costurera, perfumera, maestra de hacer afeites y recomponer virgos, alcahueta y un poquito de hechicera» [54]), Lozana tiene conocimientos de cosmética («tenían por oficio ha-

indicativo de la naturaleza lujuriosa de Celestina, reaparece en la caracterización de Lozana, quien se convertirá en una mujer barbuda; llegando a adoptar el seudónimo de Vellida, es decir, peluda o velluda, una vez finalizada su estancia en Roma.⁶ A estos paralelismos hay que añadir un amplio repertorio de imágenes animales que ayudan a moldear las creaciones literarias de Rojas y Delicado. Ciertamente, los rasgos físicos y psíquicos de Celestina y Lozana, sus idiolectos, viviendas y trabajos están preñados de una rica fauna (simbólica) que ayuda a perfilar la naturaleza polifacética de ambas medianeras.

A pesar de que la crítica ha analizado el mundo animal en *La Celestina* y *La Lozana andaluza*, no existen, en nuestro conocimiento, estudios centrados en un cotejo de imágenes animales usadas en la configuración de sus personajes principales.⁷ No obstante, son muchas las metáforas zoomorfas compartidas en las descripciones de estas rameras. Tanto Celestina como Lozana aparecen bajo la forma de abejas, sierpes, aves o animales de carga, entre otras especies. Este artículo, por tanto, pretende ser una aportación a los trabajos que indagan en el influjo de *La Celestina* en *La Lozana andaluza* realizando un análisis comparativo de la iconografía faunística empleada en la construcción de las putas de Rojas y Delicado.⁸

Los animales poseen una fuerte carga erótica en el imaginario medieval y renacentista (Canet 2018; Clark y McMunn 1989; López-Ro-

zer solimán y blanduras y afeytes y çerillas, y quitar cejas y afeitar novias, y hazer mudas de açúcar candí y agua de açofeyfas, y *qualque buelta*, apretaduras» [94-95]), medicina («Sé quitar ahítos, sé para lombrizes, sé encantar la terçiana, sé rremedio para la quartana y para el mal de la madre. Sé cortar frenillos de bovos y no bovos, sé hazer que no duelan los rriñones y sanar las rrenes, y sé medicar la natura de la mugen y la del ombre» [306]) y magia («Yo sé ensalmar y encomendar y santiguar quando alguno está aojado, que una vieja me vezó, que era saludadera y buena como yo» [306]).

6.– Sempronio describe a Celestina como barbuda: «¡Qué spacio lleva la barbuda; menos sosiego tragan sus pies a la venida! A dineros pagados, braços quebrados. ¡Ce, señora Celestina, poco as agujijado!» (142) y Sagüeso le recuerda a Lozana que ya le apunta el vello facial en plena adolescencia: «Agora está vuestra merced en la adolescencia, que es cuando apuntan las barvas, que en vuestra puericia otrie gozó de vos, y agora vos de nos» (352).

7.– Hay numerosos trabajos que analizan la zoología en ambas obras. Para *La Celestina*, véase, por ejemplo, «Animales en *Celestina*» (Snow 2021), «Naturaleza a través de la botánica y zoología en la literatura renacentista» (Santayana 2011), «Bestiary imagery in *La Celestina*» (Shipley 2022), «Otros bueyes que cazan perdices» (Nicasio 1993), «El secreto oficio de la abeja. A Sociopolitical Metaphor in *La Celestina*» (Guardiola 2006), «*Ars memorativa*, abejas y miel en *La Celestina*» (Vázquez 2018), «Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*» (Blay 1996), «Birds of a feather: Predator and Prey in *Celestina*» (Vivanco 2002); mientras que para *La Lozana*, «Erotismo natural en *La Lozana andaluza*: una visión traslaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado» (Piquero 2015) y «El instinto animal: zoomorfismo en el *Retrato de la Lozana andaluza*» (López-Rodríguez 2018).

8.– En este trabajo, se entiende por «símbolos» todas aquellas figuras literales y metafóricas que designan y evocan sentidos diferentes y/o complementarios al significado real o material de una palabra. El análisis del simbolismo animal en los retratos de Celestina y Lozana, por tanto, implica el estudio de todas las imágenes zoomórficas que describen y rodean a estos personajes.

dríguez 2009). A diferencia del ser humano, cuya capacidad racional le permite controlar sus instintos primarios, las bestias se guían por sus bajas pasiones, entre las que destaca el sexo. De hecho, las metáforas zoomórficas aplicadas a las personas tienden a señalar la falta de control sexual (Lakoff y Johnson 1980). El uso figurado de «fiera», «bestia», «zorra», «perra» o «lagarta», por ejemplo, refiere a una mujer libidinosa e incluso a una prostituta (*D.R.A.E.*). En este sentido, la caracterización zoomórfica de Celestina y Lozana parece estar en consonancia con el mundo instintivo del sexo con el que se ganan la vida estas meretrices.

Asimismo, la imaginaria animal entronca con la cosmovisión que el hombre medieval y renacentista tenía acerca de la organización del universo en torno a la llamada «Gran Cadena del Ser» (Lovejoy 1974: 89-94). Existía la creencia generalizada de que el cosmos estaba organizado jerárquicamente en una suerte de cadena vertical diseñada por la Providencia en la que cada ser ocupa su lugar dependiendo de sus atributos y comportamiento. Cuanto más perfecto es el ser, más alta será su posición en la jerarquía. Así, en la base de esta cadena se halla la materia física natural como los cuatro elementos, definidos por sus propiedades funcionales y estructurales. En el eslabón superior aparecen los animales, que se caracterizan por su comportamiento instintivo. A estos les siguen los seres humanos, que, aunque comparten cualidades de la naturaleza de las bestias, se diferencian de estas por su intelecto y capacidad de raciocinio. Finalmente, se hallan las criaturas celestiales como los ángeles y en la cúspide el ser perfecto, o sea, Dios. A su vez, dentro de cada nivel existían subniveles. Por ejemplo, en el mundo animal, el león está por encima de la liebre, a su vez situada por encima del gusano. El escalafón humano reflejaba el modelo de sociedad estamental con el monarca a la cabeza, seguido de la nobleza, el clero, la milicia y el campesinado. Según este pensamiento, el orden y la armonía estarían garantizados siempre y cuando cada elemento ocupara su lugar, puesto que una mínima alteración resultaría en el caos social. Como se desprende de las obras de Rojas y Delicado, la animalización de sus meretrices principales, así como de todos los personajes de su entorno, pone de manifiesto la degradación moral de la sociedad en la que habitan (López-Rodríguez 2018: 383). El simbolismo animal que impregna ambas obras, por tanto, podría encerrar esta finalidad crítica.⁹

A esto hay que añadir el uso didáctico y mnemónico que los animales tenían durante la Edad Media y el Renacimiento (Rowland 1989). Cierta-

9.— Numerosos estudios han señalado cómo este esquema conceptual de La Gran Cadena del Ser vertebra la tragicomedia (Shiple 2020; Green 1969; Palafox 1999; Galván 2004). Por un lado, las múltiples caídas que causan la muerte de varios personajes recrean visualmente el descenso en esta cadena. Por otro lado, hay un movimiento descendente en cuanto a los planos semánticos, puesto que en la primera parte predominan imágenes relacionadas con la divinidad y el amor idealizado mientras que en la segunda adquieren protagonismo los animales y el deseo carnal.

mente, en sociedades eminentemente analfabetas, los símbolos zoomórficos se empleaban con frecuencia con fines educativos. Desde los textos eclesiásticos cultos a los refranes populares pasando por los archiconocidos bestiarios, la iconografía bestial permeaba el imaginario colectivo. Conocedores de los significados de la fauna figurada, los receptores de *La Celestina* y *La Lozana* pudieron seguramente descifrar todos esos sentidos condensados en los retratos animalizados de las putas de Rojas y Delicado.

Trabajadora incansable y mediadora en asuntos amorosos, Celestina aparece caracterizada como abeja. Aparte de recalcar la naturaleza hacendosa de la medianera, el laborioso insecto recrea el movimiento constante por la ciudad de la alcahueta. Como señala su discípula Elicia: «tú entravas contino como abeja por casa» (302). Ciertamente, si el trabajo de la abeja consiste en ir de flor en flor para su polinización, Celestina se gana la vida yendo de casa en casa, tratando con otro tipo de flores: las muchachas que han de procurar servicios sexuales a sus clientes. En este sentido, dentro de la alegoría de la abeja-Celestina, Melibea se erige como la flor ideal que será transformada en miel y llevada a Calisto para que extraiga y devore todo su jugo —sexual, se sobreentiende— (Guardiola 2006: 150).¹⁰ Dicha interpretación de Melibea como flor queda reforzada a la luz de un pasaje de las *Epistulae morales* de Séneca referenciada en la anónima *Celestina comentada* que dice así: «Deberíamos seguir, dicen los hombres, el ejemplo de las abejas, que revolotean y seleccionan las flores adecuadas para producir miel, y después organizan en las celdas de su colmena todo lo que han traído» (Guardiola 2006: 150). Además, la elaboración de la metáfora apícola continúa a la luz del origen de los nombres de los dos amantes. Etimológicamente, «Melibea» significa «de la voz melosa, dulce» (Cherchi 1997: 82) y, por tanto, se relaciona con la miel. Por otro lado, aunque estrictamente hablando «Calisto» procede del griego *καλλιστω* y significa «hermosísimo», la mitología clásica cuenta la metamorfosis de la ninfa Calisto en un oso (Cherchi 1997: 82), animal que siente predilección por la miel.¹¹

10.— Conviene recordar que el término «flor» era un eufemismo común para referirse tanto a la mujer como al órgano sexual femenino (*D.R.A.E.*) y que en *La Celestina* numerosas imágenes florales connotan la pérdida de la virginidad de Melibea. Recuérdese, por ejemplo, el cántico sobre la belleza natural de un huerto repleto de flores con el que Lucrecia entretiene a su señora Melibea mientras espera su encuentro nocturno con Calisto: «¡Oh quién fuese la hortelana/de aquestas viciosas flores,/por prender cada mañana/al partir a tus amores!/Vístanse nuevas colores/ los lirios y el azucena;/derramen frescos olores, /cuando entre por estrena» (65). La carga erótica que rezuma la canción es mas que evidente, sobre todo teniendo en cuenta el adjetivo «viciosas» para describir las flores del jardín. Etimológicamente, «vicioso» denota un defecto o falta física y/o moral, revelando el comportamiento inapropiado de la joven Melibea, que, a espaldas de sus padres, está a punto de tener un encuentro sexual con Calisto. Además, la presencia de los lirios y azucenas, flores generalmente blancas, parece sugerir la pureza y virginidad de la doncella que Calisto arrebatará.

11.— En cuanto a la relación de Celestina, la abeja y el oso, Shipley comenta: «Certainly Celestina is less like the bee than the bear that destroys the hive to get the honey. Her industriousness

Las grandes dotes de medianera de Celestina, a saber, su pericia retórica y su capacidad embaucadora, se transmiten mediante la imagen de la abeja —animal, por antonomasia, vinculado a la elocuencia (Charbonneau-Lassay 1991: 324). La vieja se apropia de dicho insecto para impresionar a Calisto tras su exitoso encuentro con Melibea, del que obtiene como prueba el cordón de la joven:

CELESTINA.— La mayor gloria que al secreto officio del abeja se da, a la qual los discretos deven imitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejor de lo que son. Desta manera me he avido con las çahareñas razones y esquivas de Melibea; todo su rigor traygo convertido en miel, su yra en mansedumbre, su aceleramiento en sossiego. (183)¹²

La yuxtaposición de vocablos antitéticos «rigor-miel», «ira-mansedumbre» y «aceleramiento-sosiego» apuntan a la naturaleza seductora de Celestina así como a sus dotes manipuladoras con las que logra cambiar la disposición de las gentes. Son, en última instancia, las artimañas y embustes empleados por la vieja en sus tejemanajes amorosos los que llevan a Pármeno a catalogar a Celestina como abeja: «¡Assí, assí, a la vieja todo porque venga cargada de mentiras como abeja, y a mí que me arrastren!» (189).

La anatomía de la abeja se proyecta en el retrato animalizado de Celestina. Aparte del revoloteo de las alas sugerido por su trajín continuo al recorrer la ciudad, existen varias menciones a un agujijón para señalar el daño causado por la alcahueta: «¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles y venir agujijando como quien va a ganar beneficio?» (176). Tras contratar los servicios de Celestina, Calisto habla de su amor por Melibea en términos de la picadura de un agujijón: «¿Quién tiene dentro del pecho agujijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa?» (64). Reticente a compartir las ganancias con los criados de Calisto, Celestina anima a Pármeno y a Sempronio a reclamar más dinero a su amo, a lo que Sempronio replica elaborando la metáfora apícola: «Dionos las cien monedas; dionos después la cadena. A tres tales agujijones no tendrá cera en el oydo. Caro le costaría este negocio» (99). Amén de referirse al sablazo económico que la vieja planea para con Calisto, la mención de la «cera», producto de la abeja, subraya la elocuencia de Celestina, cuya palabrería ha conseguido obnubilar (tapar los oídos) a Calisto.

and her efficiency cannot be doubted; but she is otherwise like the dutiful insect that labors incessantly to preserve harmony and social order in a highly organized society» (2020: 195).

12.— Como apunta Guardiola, este pasaje parece beber de dos fuentes petrarquistas halladas en el *Index*, a saber, «Apes in inventionibus sunt imitandae» (las abejas han de ser imitadas en su inventiva) y «Apibus nulla esset Gloria nisi in aliud et in melius inventa converterent» (No existiría la gloria para las abejas si no transformaran las cosas que encuentran en algo mejor) (2006: 150).

Los paralelismos entre Celestina con la abeja engloban también la organización social de ambas. El carácter gregario de este insecto, con una sofisticada y jerarquizada vida en colonias, guarda relación con la función social que Celestina, como alcahueta, desempeña en la sociedad de su época: «[l]a alcahueta forma parte integral de las sociedades medievales. Su función de tercera en los asuntos amorosos está vinculada a la estructura de una sociedad de mujeres guardadas y controladas» (Šabec 2012: 27). La figura de medianera, por tanto, denostada y glorificada a la par, era imprescindible para el establecimiento de relaciones personales que de otra manera habrían resultado prácticamente imposibles. No es de extrañar, pues, que durante la Edad Media y Moderna la abeja se erigiese como un símbolo ideal sociopolítico. Irónicamente, Celestina tiene una función dual y antitética, puesto que, siendo parte fundamental del entramado social, acaba con buena parte de este al desencadenar la muerte de unos jóvenes, sus criados y traer la deshonra a sus familias.¹³

Al igual que su antecesora, Lozana se identifica con la abeja por sus numerosos empleos, habilidad con la oratoria y por el complejo entramado social fabricado en torno a sus servicios sexuales. Si, como se mencionó, Elicia echaba mano de la imagen apícola para destacar el mando absoluto de Celestina, la furcia Leonor equipara a Lozana con la abeja reina para recordarle su papel primordial en la ciudad y su independencia: «¡Ay, señora, no lo digáis, que sois reina así como estáis!» (241). Además, la joven cordobesa compara su hogar con una colmena debido al continuo pulular de clientes que acuden a su burdel y a la imagen de enjambre recreada por las celosías de sus ventanas: «Que mi casa será colmena, y también, si yo asiento en mi casa, no me faltarán muchos que yo tengo ya domados» (211).¹⁴

De manera similar, las connotaciones sexuales derivadas de la metáfora apícola aplicada a Celestina resurgen en *La Lozana* cuando su protagonista se refiere a su orgasmo como miel (Piquero Rodríguez 2015: 541-542): «Disponé como de vuestro, con tanto que me lo tengáis secreto. ¡Ay,

13.— Guardiola expone la sátira social con la corrupción de valores que se esconde tras la caracterización de la vieja como abeja: «Characterized as *abeja*, a political animal used in the Middle Ages and early modern period that informs the ideal structure of society, Celestina exposes a satire of society and its corruption of moral values» (2006: 147).

14.— Son varias las ocasiones en las que aparece el binomio casa de putas-colmena: «RAM-PÍN.— Por esta calle hallaremos tantas cortesanas juntas como colmenas (47) o RAMPÍN.— ¿Ésa? Cualque cortesanilla por ahí. ¡Mirá qué traquinada de ellas van por allá, que parecen enjambre, y los galanes tras ellas! (48). SAGÜESO.— Si como yo tengo a Celidonia, la del Vulgo de mi mano, tuviese a esta traidora colmena de putas, yo sería duque del todo, mas aquel acemilón de su criado es causa que pierda yo y otros tales el susidio de esta alcatara de putas y alcancía de bobas y alambique de cortesanas. Juro a Dios que la tengo de hacer dar a los leones, que quiero decir que Celidonia sabes más que no ella, y es más rica y vale más, aunque no es maestra de enjambres» (253).

qué miel tan sabrosa!» (65).¹⁵ Además, si los nombres de Melibea-miel y Calisto-oso afianzaban la caracterización de Celestina como abeja, las conversaciones entre Lozana y su amante Rampín igualmente refuerzan el retrato apícola de la joven cordobesa:

RAMPÍN.— Por esta calle hallaremos tantas cortesanas
juntas como colmenas.

LOZANA.— ¿Y cuáles son?

RAMPÍN.— Ya las veremos a las gelosías. Aquí se dice el
Urso. Más arriba veréis munchas más. (47)

Al vocablo «colmena» que denota los lupanares, se suma la referencia al «Urso», es decir, el oso, bestia con la que se conocía a los burdeles y a los hombres que los frecuentaban (Shipley 2020: 215) y un más que probable guiño literario a la obra de Rojas.

Igualmente, los hombres que requieren los servicios sexuales de Lozana recurren a imágenes del campo semántico de las abejas, como se aprecia en el parlamento de abajo con el empleo erótico de los vocablos «miel» y «panales»:

GUARDARROPA.— Me encomiendo, mi señora.

LOZANA.— Señor, sea Vuestra Merced de sus enemigos.

CANAVARIO.— ¿De dónde, por mi vida?

LOZANA.— De buscar compañía para la noche.

GUARDARROPA.— Señora, puede ser, mas no lo creo,
que quien menea la miel, panales o miel come. (141-142)

Finalmente, al igual que con el personaje de Celestina-abeja, el símbolo apícola usado en la configuración de Lozana encierra una sátira social, puesto que, lejos de ser un modelo de conducta, el trabajo sexual de Lozana descubre toda la putrefacción de la sociedad romana de la época.

Otro rasgo zoomórfico común en los retratos de Celestina y Lozana es la sierpe. La naturaleza serpentina del personaje de Rojas engloba su forma de hablar, movimiento, físico, personalidad, enseres y atuendo. El continuo siseo de Celestina en sus negociaciones clandestinas parece emular la voz de la serpiente (Sánchez Doreste 2015: 352-363): «¿Aún hablas entre dientes?» (162), «Habla que te pueda oír» (163) o «Parlando viene entre dientes» (172). Del mismo modo, el veneno que inoculan las víboras se proyecta en la labia de la proxeneta con la que consigue convencer a su clientela. Las numerosas menciones a «el ponzoñoso bocado» (238), «la bruja ponzoñosa» (174), «venenosa bívora» (174) y «maldizente venenosa» (129) resaltan las artes oratorias de Celestina.

15.— Piquero Rodríguez (2015) estudia el campo semántico de la miel en la obra de Delicado asegurando que no solamente las imágenes animales de la abeja, el enjambre o la colmena ocultan una lectura sexual, sino que incluso existe todo un recetario que emplea este ingrediente y que parece estar dirigido en un mismo sentido libidinoso.

Igualmente, sus constantes desplazamientos por todos los recovecos de la urbe se asemejan al reptar de las serpientes, como se desprende el uso de «fregar», verbo aplicado al movimiento de las sierpes (Lizabe 2003: 974): «la más antigua y puta tierra, que fregaron sus espaldas en todos los burdeles» (116).

La relación que se establece entre la Celestina con la tentadora serpiente evoca irremediamente la figura del diablo en el jardín del Edén (Herrero 2007).¹⁶ Junto a la imagen bíblica del huerto de Melibea, las referencias explícitas a la vieja como el mismo satán, sus ungüentos preparados a base de víboras en su laboratorio o el conjuro a Plutón, Celestina asume sin reparos su papel seductor: «[p]ues dame lugar, tentaré» (202).¹⁷ De hecho, tras establecer contacto con la alcahueta, Melibea describe su mal de amores como serpientes que devoran su corazón: «Madre mía, que comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo» (239). Además, varios objetos circulares empleados por la vieja, a saber, la bovina de hilo, el cordón y la cadena, que se encuentran en constante movimiento y son intercambiables, refuerzan visualmente las asociaciones de Celestina con la víbora (Deyermond 1997: 6-12; Eliade 1999: 65; Frazer 1890: 92).¹⁸

16.– Para un estudio pormenorizado de los ecos bíblicos en *La Celestina* véase Weiner, Sosa-Velasco, da Costa Fontes, Galván y Blay Manzanera, *inter alia*.

17.– Sirva a manera de ilustración la exclamación de Sempronio nada más verla regresar: «¡Válala el diablo, haldear que trahel!» (172), que es prácticamente copiada por una sobresaltada Areúsa cuando Celestina aparece a media noche por la casa: «¡Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua a tal hora!» (201) o la pregunta de Areúsa tras oír ladrar a los perros a altas horas de la madrugada: «¿si viene este diablo de vieja?» (209). Por otro lado, entre la parafernalia mágica de Celestina destacan varios ungüentos preparados a base de «culebra», «lengua de víbora [...] para remediar amores y para se querer bien» y «el bote del azeyte serpentino» (171).

18.– Como estudia Deyermond (1977), el hilado, el cordón y la cadena de oro tienen forma de serpiente, están en constante movimiento y son intercambiables (6-12). Primero, Celestina unge un hilado en veneno víperino como parte del conjuro a Plutón (85), quien parece penetrar en este útil de costura. Luego, Celestina lleva este hilado a casa de Melibea con el fin de seducirla y, teniendo en cuenta el lamento de la joven en su siguiente encuentro con la vieja («comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo» [154]), el hechizo surge efecto. Posteriormente, para aplacar el mal de Calisto e instada por Celestina, Melibea le hace entrega de un cordón procedente de Tierra Santa y que la joven llevaba ceñido a su cuerpo. Tal cordón se convierte en una especie de fetiche para Calisto, quien en pago de los servicios prestados concede a Celestina una cadena de oro. De esta manera, la serpiente, como animal circular, se materializa en los objetos anteriormente señalados, que poseen la misma estructura geométrica y son prácticamente indistinguibles. Además, conviene recordar que la figura del círculo poseía resonancias mágicas y satánicas (Russell 2021; Blay Manzanera 1996; Corry 2005), lo que vendría a reforzar la imagen demoníaca de Celestina como serpiente. De hecho, una de las prácticas más comunes para invocar al diablo consistía en formar un círculo con diferentes objetos con el fin de atraparlo e implorar su ayuda. Celestina menciona esta técnica al recordar su etapa de aprendiz de bruja bajo las órdenes de Claudina, quien podía hacer círculos mucho mejor que ella: «Pues entrar en un cerco, mejor que yo, y con más esfuerço» (196). La vieja también emplea objetos circulares como una sogá al conjurar a Plutón: «Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baxa acá el bote de azeyte serpentino que hallarás colgado del pedaço de la sogá que traxe del campo la otra noche quando llovía y hazía oscuro» (146).



Imagen 1. Celestina con su madeja de hilo con forma serpentina.
Xilografía de la edición de 1499.

Asimismo, la muda de piel típica de la serpiente se recrea en los varios ropajes que ansía tener Celestina con las sucesivas ganancias de sus negocios sexuales (Lamberti 2004: 47; Palma Vilaverde 2021: 101; Shipley 2020: 35-64). A fin de cuentas, la necesidad natural de adaptarse al medio reflejada en la muda de piel de las sierpes transmite el anhelo de Celestina de prosperar socialmente. Además, los bestiarios medievales asociaban la capacidad de regeneración de piel de la serpiente con las múltiples metamorfosis que podía sufrir el diablo con el fin de tentar al ser humano (Shipley 2020: 230). Desde esta óptica, la insistencia de Celestina en cambiar de vestido enfatiza su caracterización satánica como serpiente.

Inspirándose en su homóloga, Delicado transforma a Lozana en una víbora para señalar su nociva elocuencia, su disposición rastrera, naturaleza pecaminosa y sus enredos sexuales. Silvano recurre a esta metáfora al hablar de las mentiras y artimañas verbales de la cordobesa y también para indicar sus servicios sexuales. En efecto, al sugerir que Lozana ingiere culebras en mayo, mes asociado al despertar de la naturaleza y del sexo, Silvano subraya su rol pecaminoso y sexual:

SILVANO.— Pues de eso me quiero reír, que os maravilléis vos de sus remedios, sabiendo vos que remedia la Lozana a todos de cualquier mal o bien. A los que a ella venían, no sé agora cómo hace, mas en aquel tiempo que yo la conocí, embaucaba las gentes con

sus palabras ... Cada mes de mayo come una culebra;
por eso está gorda y fresca la traidora, aunque ella de
suyo lo era. (220)

También cabe recordar que la asociación entre Lozana con las culebras y el mes de mayo ya aparecía en *La Celestina* cuando la alcahueta usaba agua de mayo y aceite serpentino, entre otros enseres mágicos, para su *philocaptio*: «Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baja acá el bote del aceite serpentino que hallarás colgado del pedazo de la sogá que traje del campo la otra noche [...] Mira, no derrames el agua de mayo que me trajeron a confeccionar» (112).

Además, como las clientas de Celestina, las mujeres que acuden a Lozana para que les aplique sus cuitas hablan del mal de la madre en términos de una serpiente:

LOZANA.— Señora, es menester saber de qué y cuándo
os vino este dolor de la madre.

CORTESANA.— Señora, como parí, la madre me anda
por el cuerpo como sierpe. (116)

Tradicionalmente vinculadas al mundo de la prostitución (Cirlot 1969: 87), las imágenes aviares aportan una pátina sexual a la pintura de Celestina. Como se pone de manifiesto en la conversación entre Pármeno y Calisto, la vieja ha sido «tres vezes emplumada» (87), el castigo público por el cual se cubría de plumas a las alcahuetas.¹⁹ Ya desde el prólogo, Celestina se identifica veladamente con un milano, ave rapaz que ataca a polluelos y otros pajarillos domésticos (Vivanco 2002: 9).²⁰

Pues si discurrimos por las aves y por sus menudas enemistades, bien afirmaremos ser todas las cosas criadas a manera de contienda. Las más viven de rapiña, como halcones y águilas y gavilanes. Hasta los groseros milanos insultan dentro en nuestras moradas los domésticos pollos y debajo las alas de sus madres los vienen a cazar.

Esta interpretación queda reforzada a la luz de las palabras de Celestina cuando equipara a las muchachas ingenuas y caseras con los pájaros que no saben volar:

CELESTINA.— ¿Qué, hijo? ¡Una docena de agujetas y un
torce para el bonete y un arco para andarte de casa en

19.— A propósito del emplumamiento, Sebastián de Covarrubias apostilla que «a las alcahuetas acostumbran desnudarlas del medio cuerpo arriba y, untadas con miel, las siembran de plumas menudas, que parecen monstruos, medio aves medio mujeres» (509).

20.— El neblí que guió a Calisto hasta Melibea es también un ave de rapiña que busca una presa (amorosa). En *La Celestina* esta presa es Melibea, quien aparece descrita como ave doméstica y comestible (Deyermond 2008).

casa tirando a pájaros y arojando pájaras a las ventanas!
 Muchachas digo, bobo, de las que no saben volar, que
 bien me entiendes. (56)

Allende señalar su oficio de procuradora sexual, la caracterización de Celestina como milano posee connotaciones pecaminosas dado que en la Biblia las aves de rapiña suelen encarnar el pecado (Cirlot 1969: 23). Se acentúa, de esta manera, la naturaleza pecaminosa de la medianera. Por otro lado, aparece la imagen de la gallina para representar a una desvalida Celestina, a punto de ser asesinada por Pármeno y Sempronio: «¿[...] tenés vosotros manos y braveza? ¿Con una gallina atada?» (273). Aparte de la indefensión evocada, la metáfora de la gallina sugiere también la vejez de Celestina frente a la juventud de las muchachas identificadas como pájaros. Por otro lado, como apunta Vivanco, existe un nexo entre las mujeres, las gallinas y la promiscuidad en *La Celestina* (2002: 9), lo que hace que la animalización de la vieja refuerce su rol sexual.

Como su comadre Celestina, Lozana ha sufrido el escarnio popular del emplumamiento. Así le recuerda Valijero: «Señora, no os enojéis; que sean emplumadas cuantas aquí hay, por vuestro servicio, y quien desea tal oficio» (105). De hecho, las resonancias sexuales de los pájaros mencionadas en la descripción celestinesca reaparecen en *La Lozana andaluza* cuando la morada-prostíbulo de la cordobesa se presenta como un nido y un palomar:²¹

SILVANO.— Señora Lozana, no se maravelle que quien
 no viene tarde, y el deseo grande vuestro me ha traído,
 y también por ver si hay pájaros en los nidos de antaño.
 LOZANA.— Señor, nunca faltan palomas al palomar. (221)

Al igual que Celestina, la figura de un ave rapaz aparece en la descripción de Lozana. Además de señalar su voracidad sexual, la imagen del águila sirve para indicar su origen de judío converso. Así se desprende del parlamento entre Lozana y Camisera, cuando la primera deja entrever que el joven apodado Aguilarico ha de ser su pariente, puesto que las narices aguileñas estereotípicamente se relacionan con una imagen negativa del judío:

LOZANA.— Eso querría yo si me mostrase este niño la casa.
 CAMISERA.— Sí hará. Ven acá, Aguilarico.
 LOZANA.— ¡Ay, señora mía! ¿Aguilarico se llama? Mi
 pariente debe ser. (38)

21.— Cabe recordar que Lozana es descrita como paloma para ponderar su capacidad de transmitir una imagen bondadosa y pacífica que esconde su astucia y artimañas sexuales:

CABALLERO.— Monseñor, ¿qué le parece de la señora Lozana? Sus
 injertos siempre toman.
 EMBAJADOR.— Me parece que es astuta, que cierto ha de la sierpe e
 de la paloma. (186).

La animalización de Celestina incluye la oveja, símbolo de la mansedumbre y el sacrificio (Cirlot 1969: 189). La puta alcahueta echa mano de este emblema ante su inminente asesinato, puesto que pretende apelar a la compasión de Pármeno y Sempronio: «¿Qué es esto? ¿Qué quieren dezir tales amenazas en mi casa? ¿Con una oveja mansa tenés vosotros manos y braveza?» (277). Hallamos la misma imagen en el boceto de Lozana, cuando ella se representa como una presa fácil para los hombres, a su vez caracterizados como canes y lobos:

COMENDADOR.— Señora Lozana, ¿por qué no os servís de vuestros esclavos?

LOZANA.— Señor, porque me vencés de gentileza, y no sé qué responda, y no quise bien a hombre en este mundo sino a Vuestra Merced, que me tira el Sagre.

COMENDADOR.— ¡Oh cuerpo de mí! ¿Y por ahí me tiráis? Soy perro viejo y no me deajo morder, pero si vos mandáis, sería yo vuestro por servir de todo.

LOZANA.— Señor, yo me llamo Sancho.

COMENDADOR.— ¿Qué come ese vuestro criado?

LOZANA.— Señor, lo que come el lobo.

COMENDADOR.— Eso es porque no hay pastor, ni perro que se lo defienda.

LOZANA.— Señor, no, sino que la oveja es mansa, perdóname, que todo comendador, para ser natural, ha de ser portugués o galiciano. (143-144)

Símbolo de indefensión y entrega, la imagen de la oveja no parece casar con las personalidades de Celestina y Lozana, mujeres fuertes e independientes. Es más que probable, por tanto, que esta metáfora subraye la capacidad camaleónica de las medianeras, capaces de adaptarse al medio dependiendo de la situación. Dado que se hayan en una posición vulnerable, un asesinato en el caso de Celestina y la explotación sexual en el caso de Lozana, la figura de la oveja es una simple estrategia retórica empleada por las astutas meretrices. De hecho, convendría pensar en el simbolismo de la oveja teniendo en cuenta su lana abundante, que reflejaría de manera alegórica el copioso vello de Celestina y Lozana. En efecto, es sabido que en el Medievo y el Renacimiento el pelo abundante en las féminas era un signo de virilidad, lujuria y naturaleza pendenciera (Bartlett 1994; Guglielmi 1981; von der Walde 2007) por lo que se adecua a la perfección con las personalidades de las dos ramerías.

En el retrato zoomórfico de Celestina se halla la imagen del asno. Dicho animal rezuma erotismo porque, por un lado, se encuentra en celo con frecuencia y, por otro lado, recrea visualmente la montura sexual (Cirlot 1969: 87). Recogiendo estos sentidos procaces, Celestina aparece como asna: «Jo, que te estriego asna coja» (87). Además, la imagen de este

animal de carga encaja con el papel de portadora de mensajes y objetos que Celestina tiene en el comercio de la lujuria (Cárdenas 1990: 89). De manera pareja, Lozana se vincula con un asno en cuanto que su casa está cercana a la vía Asinaria: «Señoras, id a mi casa, que allí moro junto al río, pasada la vía Asinaria, más abajo» (203-204). Amén de los sentidos sensuales ya comentados, se suma el posible intertexto de la obra picaresca *El Asno de oro* de Apuleyo (Gil 1986: 209-220), que contiene numerosos pasajes libidinosos.²²

Los retratos literarios de Celestina y Lozana comparten numerosas imágenes animales. Ambas prostitutas aparecen dulces, laboriosas y dañinas como las abejas, maternales, desvalidas y licenciosas como las gallinas, locuaces, libres y promiscuas como las aves, tentadoras, pecaminosas y venenosas como las serpientes, libidinosas, obstinadas y cargadas de mercancías como las asnas y mansas, indefensas y tiernas como las ovejas. Una fauna de lo más variopinta que refleja la capacidad de adaptación al medio, cual animal, de las dos ramereras. A fin de cuentas, en palabras del personaje de Delicado, «¿Qué me tengo que mantener [...] como camaleón?» (179).

Herederos del bestiario medieval, Rojas y Delicado emplean numerosas imágenes animales para pintar a unas ramereras con una personalidad compleja y polifacética, capaces de dejar huella en el receptor de la época. En efecto, la iconografía bestial era un recurso didáctico y mnemónico hartamente conocido por la sociedad medieval y renacentista, capaz de descifrar y conectar los sentidos ocultos tras las figuras zoomórficas de las medianeras. Asimismo, teniendo en cuenta la cosmovisión de la época acerca de la Gran Cadena del Ser, donde los animales encarnan la bajeza del ser humano, la animalización de Celestina y Lozana saca a la luz la degradación moral no solo de estas ramereras, sino de todos aquellos que se relacionan con ellas, puesto que también son descritos con rasgos zoomórficos. Por último, las semejanzas en las imágenes zoomórficas con las que Rojas y Delicado retratan a sus meretrices parecen indicar una clara influencia de la tragicomedia en *La Lozana andaluza*.

22.— Las connotaciones sexuales de «asno» se aprecian tanto en los parlamentos de Celestina como de Lozana, quienes equiparan a varios hombres con esta bestia. Celestina se refiere a Sempronio como «¡Gracioso el asno!» (180) y a Pármeno le espeta: «¿Qué es afecto asnillo?» (71). Lozana, por su parte, se dirige así a un grupo de hombres que requieren sus servicios: «Hermanos, no hay cebada para tantos asnos» (33).

Obras citadas

- BARTLETT, Robert. «Symbolic meanings of the hair in the Middle Ages», *Transactions of the Royal Historical Society*, 4 (1994), pp. 43-60.
- BLAY MANZANERA, Vicenta. «Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*», *Celestinesca* 22.1 (1996), pp. 129-154.
- BOTTA, Patricia. «*La Celestina* vibra en *La Lozana*», <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-celestina-vibra-en-la-lozana-0/>>. (Fecha de acceso el 2 de julio de 2018).
- . «La magia en *La Celestina*», *Dicenda* 12 (1994), pp. 37-67.
- CANET, José Luis. «La mujer venenosa en la época medieval», <https://pamaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer_venenosa.html> (Fecha de acceso el 12 de julio de 2018).
- CÁRDENAS, Anthony. «Interpretación de asno: signo de bestialidad humana en *La Celestina*», *Texto crítico* 42 (1990), pp. 85-95.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *The Bestiary of Christ*, Londres, Parabola Books, 1991.
- CHECA, Jorge. «*La Lozana Andaluza* (o cómo se hace un retrato)», *Bulletin of Spanish Studies* 82.1 (2005), pp. 1-18.
- CHERCHI, Paolo. «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, ed. de Rafael Beltrán y José Luis Canet. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1997, pp. 77-90. En red: <<https://pamaseo.uv.es/celestinesca/CincoSiglosCelestina/04PaoloCherchi.pdf>>.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Editorial Labor, 1969.
- CLARK, Willene B. y Meredith T. McMUNN. *Beasts and Birds of the Middle Ages*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1989.
- CORRY, Jennifer. *Perceptions of Magic in Medieval Spanish Literature*. Berlín: Lehig University Press, 2005.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*. Madrid: Alta Fulla, 1998.
- Da COSTA FONTES, Manuel. «Celestina as an Antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology* 14.1 (1990), pp. 7-41.
- . «The Art of 'Sailing' in *La Lozana Andaluza*», *Hispanic Review* 66.4 (1998), pp. 433-445.
- . *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*. Purdue: Purdue UP, 2005.

- DELICADO, Francisco. *Retrato de la Lozana Andaluza*. Madrid: Cátedra, 1985.
- La Lozana andaluza*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2007.
- DEYERMOND, Alan. «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca* 1.1 (1977), pp. 1-7.
- . «El que quiere comer el ave: Melibea como artículo de consumo», *Medievalia* 40 (2008), pp. 45-52.
- Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2015, 23.^a edición.
- ELIADE, Mircea. *Imágenes y Símbolos*. Madrid: Taurus, 1999.
- FRANCOIS, Jérôme. «El espacio de la alcahueta: el marco urbano en *La Celestina* y *La Lozana andaluza*», *Medievalia* 48 (2016), pp. 107-129.
- FRAZER, James. *La rama dorada*. Londres: MacMillan, 1890.
- GALVÁN, Luis. «'Valle de lágrimas' y lugares de la gloria: la *Celestina* y el Salmo 83/84», *Celestinesca* 28 (2004), pp. 25-32.
- GIL, Juan. «Apuleyo y Delicado: El influjo de 'El Asno de Oro' en 'La Lozana Andaluza'», *Habis* 17 (1986), pp. 209-220.
- GÓMEZ-MORENO, Javier. «Celestina, Lozana, Lázaro, Urdemalas y la subjetividad. A propósito del lenguaje y los géneros de la 'escritura realista' del Renacimiento», en *El personaje literario y su lengua en el Siglo XVI*. Madrid: Universidad Complutense, 2006, pp. 243-340.
- GREEN, Otis H. *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde 'El Cid' hasta Calderón*. Madrid: Gredos, 1969.
- GUARDIOLA, Cristina. «'El secreto oficio de la abeja': A Sociopolitical Metaphor in the *Celestina*», *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* 36.3 (2006), pp. 147-155.
- GUGLIELMI, Nilda. «Barbas y cabelleras en la Edad Media», *Memorias medievales* 2 (1981), pp. 237-250.
- HERRERO, Javier. «Celestina's Craft: The Devil in the Skein», *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (2007), pp. 343-351.
- IMPERIALE, Louis. «Itinerario peripatético y evolución interior en *La Lozana Andaluza*», <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/13929>> (Fecha de acceso el 15 de mayo de 2018).
- IMPERIALE, Louis. «Una realidad disfrazada en *La Lozana Andaluza*», *Revista de Filología Española* 72.1 (1992), pp. 159-166.
- IMPERIALE, Louis. *El contexto dramático de La Lozana Andaluza*. Madrid: *Scripta Humanistica*, 1991.
- JACQUES, Joset. «... y contiene muchas más cosas que *La Celestina*», *Cultura Neolatina* LVII (1997), pp. 147-166.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LAMBERTI, Mariapia. «El vestuario de *La Celestina*», en *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 45-58.

- LIZABE, Gladys. «El manto de Celestina», *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, vol. 35 (2003), pp. 101-110.
- LÓPEZ-RODRÍGUEZ, Irene. «El instinto animal: zoomorfismo en el retrato de *La Lozana andaluza*», *Literatura española medieval y del renacimiento* 28 (2018), pp. 379-400.
- . «La animalización del retrato femenino en el *Libro de buen amor*», *Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 13 (2009), pp. 53-84.
- LOVEJOY, Arthur. *The Great Chain of Being. A Study of the History of An Idea*. Cambridge: Harvard UP, 1974.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. «El mundo converso de *La Lozana Andaluza*», en *De la España judeoconversa: doce estudios*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2006, pp. 245-256.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa. «La animación de la figura de la alcahueta: Trotaconventos y Celestina» en *Dueñas, cortesanas y alcahuetas. Libro de buen amor, La Celestina y La Lozana andaluza*. Cervantes Virtual (2017), pp. 219-228.
- NICASIO SALVADOR, Miguel. «Huellas de *La Celestina* en *La Lozana andaluza*», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Yndurái*. Madrid: Editora Nacional, 1984, pp. 431-459.
- . «Otros bueyes que cazan perdices», *Medievalismo* 3.3 (1993), pp. 59-67.
- PALAFIX, Eloísa. «De plumas, plumíferos y otros seres alados: trayectoria y enigmas de una metáfora polifacética de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca* 23.1-2 (1999), pp. 43-60.
- PALMA VILLAVERDE, Mariel Aldonza. «El hilo del que está tejido el manto de Celestina», *Celestinesca* 37 (2021), pp. 101-118.
- PIQUERO RODRÍGUEZ, Álvaro. «Erotismo natural en *La Lozana andaluza*: una visión traslaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado», *eHumanista* 31 (2015), pp. 539-559.
- ROWLAND, Beryl. «The Art of Memory and the Bestiary», en *Beasts and Birds of the Middle Ages. The Bestiary and Its Legacy*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 12-25.
- RUSSELL, Peter. «La magia, tema integral de *La Celestina*», <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-magia-tema-integral-de-la-celestina-0/>>. (Fecha de acceso el 29 de julio de 2021).
- ŠABEC, Maja. «El papel de la enfermedad de amor en la tragicomedia de Calisto y Melibea». *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18 (2012), pp. 308-325.
- . «Celestina Denostada y Glorificada: La ambigüedad en las caracterizaciones literarias de la Alcahueta», *Verba Hispanica* 11 (2003), pp. 27-35.
- SÁNCHEZ DORESTE, Josefa. *El paralenguaje en La Celestina*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015.

- SANTAYANA, Manuel Pardo de, *et al.* «Naturaleza a través de la botánica y zoología en la literatura renacentista española: *La Celestina*», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* LXIII.1 (2011), pp. 249-292.
- SEVERIN, Dorothy, ed. *La Celestina*, Madrid, Cátedra Ediciones, 1990.
- . «El mundo como contienda. Estudios sobre *La Celestina*», *Hispanic research Journal* 4 (2003), pp. 92-93.
- . «Witchcraft in *Celestina*: A Bibliographic Update Since 1995», *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures* 36 (2007), pp. 237-243.
- SHIPLEY, George. «Bestiary Imagery in *La Celestina*», <<https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/1833/1627>> (Fecha de acceso el 1 de mayo de 2022).
- SNOW, Joseph T. «Animales en *Celestina*», *Celestinesca* 45 (2021), pp. 169-186.
- SOSA-VELASCO, Alfredo J. «El huerto de Melibea: parodia y subversión de un topos medieval», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 125-148.
- VÁZQUEZ CRUZ, Adam Alberto. «*Ars memorativa*, abejas y miel en *La Celestina*», *Nueva revista de filología hispánica* 66.2 (2018), pp. 1-18.
- VIVANCO, Laura. «Birds of a feather: predator and prey in *Celestina*», *Celestinesca* 26 (2002), pp. 5-27.
- VON DER WALDE MOHENO, Lillian. «El cuerpo de *Celestina*: un estudio sobre fisonomía y personalidad», *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 9 (2007), pp. 129-142.
- WEINER, Jack. «Adam and Eve Imagery in *Celestina*», *Papers on Language and Literature* 5 (1969), pp. 389-396.

Apetito ‘contra natura’: Celestina and her same-sex desires

Caleb Mertz-Vega
UC San Diego

ABSTRACT

Fernando de Rojas’ *La Celestina* drips with sexuality as represented by prostitution, double entendre, and hypersexuality but some scholars have balked at the opportunity to investigate the significance of Celestina’s same-sex desires that permeate through the pages in her interactions. This essay delves into a queer reading of Dorothy Severin’s edition of *La Celestina* using widely accepted hetero-normative scholarship but applied to the female relationships that occur within. Areúsa’s *mal de madre*, Calisto’s *dolor de muelas*, and Elicia’s mysterious *dolor* all benefit from Celestina’s cures and satisfy Celestina’s sexual appetite for same-sex desires. I also suggest that Celestina’s relationship with Claudina is more than a close sisterhood and parallels that of the reverence Calisto holds for Melibea. Finally, I contemplate Pármeno’s societal representation of repulsion toward «the Other.» I argue that Celestina’s passionate past with his mother motivates his murderous intention toward Celestina.

KEY WORDS: homoeroticism, bisexual, sexuality, same-sex desire, double-entendre

Apetito ‘contra natura’: Celestina y sus deseos homosexuales

RESUMEN

La Celestina de Fernando de Rojas es una obra cruzada por la sexualidad, la prostitución, el erotismo y la hipersexualidad. Aun cuando la crítica académica ha abordado estos ejes de análisis, no se ha hecho cargo de tratar la dinámica homoerótica que recorre la obra en torno a su personaje principal. Este ensayo justamente propone una lectura *queer* a partir de la edición que Dorothy Severin hace de *La Celestina* en 2000. En dicha edición de la obra se hace uso de perspectivas de análisis heteronormativas ampliamente aceptadas por la crítica, pero deslizando el énfasis hacia las relaciones homosociales entre mujeres. Si bien los personajes se benefician de las curas ofrecidas por Celestina, por ejemplo, el mal de madre que sufre Areúsa, el dolor de muelas de Calisto o el misterioso padecimiento de Elicia; estas dolencias también satisfacen los deseos homosexuales de Celestina. Propongo que la relación entre Celestina y Claudina va más allá de ser solo comadres, sino que más bien se trataría de una relación amorosa al estilo de la que viven paralelamente Calisto y

Melibea. Finalmente, abordo la representación social que ofrece el personaje Pármeno y las actitudes de repugnancia hacia la otredad. Sostengo que el pasado apasionado entre Celestina y su madre, lo moviliza en su intención homicida.

PALABRAS CLAVE: homoerotismo, bisexualidad, sexualidad, deseo del mismo sexo, doble sentido



Apetito ‘contra natura:’ Celestina’s Same-Sex Desires

...Ransack the histories for clues to their past. Plunder the literatures for words they can speak. And should you encounter an ancient tribe whose customs, however dimly, cast light on their hearts, tell them that tale: and you shall name the unspeakable names of your kind, and in that naming, in each such telling, they will falter a step toward the light.

Jamie O’Neill, *At Swim, Two Boys*

Sexual desire and sexuality careen through the pages of Fernando de Rojas’s *La Celestina*, infecting each of the characters as if as contagious as the plague¹. The person at the center of the outbreak is none other than Celestina, but some scholars have balked at the opportunity to investigate her homoeroticism. Mary S. Gossy notes that «Celestina’s lesbianism has been bowdlerized by critical inattention» (1989: 41) but perhaps not intentionally. The Areúsa and Celestina scene in Act VII captures the most interest for its same-sex desire because sexuality and desire soak through those paragraphs easily and blatantly; yet there is an opportunity to extend these observations to the whole of the text, which no one has done, until now. Israel Burshatin claims this scene is one where the «butch Celestina is a surrogate penis, a momentary stand-in for Pármeno» (1999: 445). Gregory S. Hutcheson drives to the core when he notes it is one of «implicit sexual foreplay that ends in Celestina’s masturbating her young charge» (2001: 251). And finally in Dorothy Severin’s edition of *La Celestina*, footnote 25, she notes that this «revela, quizá inadvertidamente, un interés lesbiano por parte de la vieja» (2000: 202).² I

1.– The authorship of *La Celestina* is debated and most scholars agree that Rojas wrote parts of the story, but not the entire work (see Cadenas 2018). Through this article I will use either «Rojas» or «Authors» to acknowledge this debate.

2.– I specifically use Severin’s 2000 edition. When quoting the text I use the act number followed by the page number as found in this edition.

argue this is not an inadvertent revelation of same-sex desire, but rather one episode that encourages the reader to consider additional interactions Celestina has with other female characters.

This paper takes aim at the homoerotic moments within *La Celestina* to comprehend the fullness of Celestina's sexual appetite for the same sex and how that changes the interpretation of the book and her character. In Joseph Snow's article «The Sexual Landscape of *Celestina*,» he remarks:

I will be looking at both the implicit and explicit sensuality and sexuality on display in *Celestina* in its multiple forms... The vocabulary in play derives from the terminology we associate with heteronormative behavior, and departs from it. That is, the attraction of male to female (and the reverse) as a 'normal' behavior, one leading to a conventional marriage and the formation of a family, *como Dios manda*, as one might phrase it. (2000: 151)

While Snow does then parse through such things as voyeurism, class revenge, masturbation, and orgasm as death, he only briefly touches on the Areúsa scene and even as such, avoids the multitude of opportunities to highlight same-sex desires and actions between women within the text. I appreciate that he qualifies his analysis as being determined from a heteronormative point of view, but then I too must qualify my reading as one from a queer point of view.

I venture to use anachronistic terms such as bisexual and lesbian not as an identity verified by the character, but to highlight the historicity of these practices later deemed «sexuality.» I do this with care and intention. That is, to challenge the heteronormative view, and call out heteronormative readings as anachronistic, especially when homoerotic scenes and relationships are very evident yet uninterrogated, visible but made invisible. I am inspired by Stephen D. Moore, Kent L. Brintnall, and Joseph A. Marchal's book *Sexual Disorientations* where they discuss time, affect, and the ability to reach beyond the present both into the future and the past. They state, «Queer affective historiography... might be styled a canny continuism, a continuism strategically transgressive of the alteritist protocols of traditional historiographical propriety and an exorcising of the specter of 'anachronism' in order to commune with other specters, other ghosts, future as well as past.» (2018: 20-21). A continuity does not imply linear, nor should it, yet it allows for a connection and perhaps many connections that can be drawn as tangential, perpendicular, or parallel, clustered rather than direct. They also go on to quote from Carolyn Dinshaw's 1999 book *Getting Medieval*, «'queers can make new relations, new identifications, new communities with past figures who elude resemblance to us but with whom we can be connected partially by virtue of shared marginality, queer positionality.' In particular, Dishaw called

for ‘a touch across time’ (Moore 2018: 17). While Snow, and many others, may see the heterosexual side of double entendre, word play, etc. I offer only the most basic of the queer insight into *La Celestina* as an attempt at such «a touch across time.»

Even with strong attempts at creating a focus on the same-sex desires of Celestina, Jean Dangler’s, or Gregory S. Hutcheson’s work, though exemplary, still lacks a thorough extrapolation of what Mary Gossy would call, «the untold story.» Though sex and desire soak each page of *La Celestina* calling attention to female sexuality, the untold story falls on those marginal areas that the authors allude to but gloss over, and too many scholars have simply obliged to allow to remain untold. What we can all benefit from, including future scholarship, is acknowledging the evident homoeroticism present within the book to allow for new understandings that can arise from highlighting these moments rather than viewing them as anomalous or different. If we can identify transgendered people, lesbianism, bisexuals, and gay men in the Middle Ages—and still 500 years later—then is it really *contra natura*? Or is it instead something very common, has been present, and continues to be present within nature and society. I argue that through praise, manipulation, and double entendre, as understood through previous research on sexuality in *La Celestina*, we can apply it to the same-sex scenes and understand Celestina as bisexual to better gauge societal reception of «the Other,» the bisexual, lesbian, etc. and how that influences the characters within the work.

Initially I will focus on the most homoerotic scene, Celestina’s cure for *mal de madre* for Areúsa, as a basis to develop the rest of the argument. Then, I will apply previous scholarship to Celestina’s ability to conjure Claudina as a method to tease out the parallels of the relationships between Claudina/Celestina and Calisto/Melibea. This section challenges the widely believed concept of teacher/apprentice and brings in sexual desire rather than a pure desire for knowledge. This essay contemplates the continuous use of double entendre to understand the illusions and deception the text provides, until one can understand that the same sexual symbols investigated with a compulsory heterosexual vigor can also be applied to a queer reading of the text.

In the most reported instance of Celestina’s same-sex desire, the *mal de madre* of Areúsa; flattery, voyeurism, and touch transgress heteronormative gender roles. Voyeurism is a type of sexual pleasure derived through the act of looking and watching, but Celestina takes it a little further when she touches Areúsa, «Pues dame lugar, tentaré» (VII.202). Hutcheson, Burshatin, and Gerli all agree that Celestina touches her and when Areúsa says «Más arriba la siento sobre el estómago» (VII.202) it prompts Gerli to note that she was «palpándole el vientre, y quién sabe más» (2009: 203). Hutcheson makes note of «Galen’s recommendation that midwives bring to orgasm women afflicted...» (2001: 252) which in-

dicates why he believes this scene includes Celestina «masturbating her young charge» (2001: 251). Therefore, the look and the praise eventually led to touch and together show her desire. A desire that magnetically draws Celestina's hands to Areúsa's body.

Though the story centers on Calisto's incessant need to have Melibea, his initial reaction to seeing her is noticeably shorter and gains a much different reaction than when Celestina reacts to Areúsa. For comparison, the first time Calisto sees Melibea he says, «En este veo, Melibea, la grandeza de dios» (I.85). The first time Celestina sees Areúsa naked she utters:

¡Bendígate Dios y el señor Sant Miguel Ángel y qué gorda y fresca que estás: qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver. Pero agora te digo que no ay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo en quanto yo conozco; no parece que ayas quince años. ¡O quién fuera hombre y tanta parte alcanara de ti para gozar tal vista! Por Dios, pecado gana en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren... (VII.202).

The reactions are measurable through the number of words used. There are two thoughts here then. The most accepted thought is that she responds with praise to increase the sexual enticement for Pármemo. I find a problem with this suggestion though and argue that she is responding to her sight with fervor and seduction out of an abundant desire for that which society claims she cannot have.

When given the choice between a male or a female to express such pleasure at this sight, the author chose to put the words in the mouth of Celestina. Jean Dangler puts it best when she suggests that «Celestina performs the male role of gender when she delights in Areúsa» (2001: 70). The authors capitalize on these gender norms to invoke the irony found within Celestina's statement, «¡O quien fuera hombre y tanta parte alcanzara de ti para gozar tal vista!» (VII.202). She most certainly can enjoy her view even if she is not able to follow through on her thoughts because she does not possess the parts necessary to have penetrating sex. Only Pármemo, who has a penis, can fulfill and fully indulge in the view and the cure (read sex) that will come shortly after. Celestina, though lacking a penis or dildo, still delights in this view by spewing her glorification onto Areúsa. In her praise she reinforces a heteronormative discourse while her imagination can fulfill the lesbian experience as she actively participates in foreplay. Celestina bemoans her lack of a penis, «o quién fuera hombre,» but the spoken desire is indeed there, dildo or not. Pármemo performs the final remedy, but Celestina's carnal praise should not fall on deaf ears. The work builds on conversation as a method to

imply staging, acting, and who addresses who, but also the framework for most of the double entendre written about by others.

E. Michael Gerli impresses the importance of the event, the look, and who hears, when he claims that *La Celestina* is «una obra en que se exhibían las propiedades eróticas de la imaginación sensorial, sobre todo las del ojo, las de la mirada, y las del oído... la mirada deleitosa de lo inalcanzable, la obtención del placer —sobre todo el placer sexual— en el mismo acto de ver y mirar» (2009: 192-193). Gerli's suggestion stretches across the entirety of the work through the importance of voyeurism and listening. Hearing, or who is meant to hear, is an integral part of understanding *Celestina* as a bisexual character, let alone a central part of the book with its many asides between the characters (see Illades Aguilar 2017). Within performance and asides or soliloquy, Alan Richardson speaks to the triad which includes the speaker, addressee, and side-participant or overhearer (2002: 367) which then makes the reader an active participant in the story. The two within the dialogue acting as the speaker and addressee. The reader is the intended overhearer, or perhaps the unintended hearer of the words being expressed by the characters in *La Celestina*. There is the possibility that *Celestina* spouts these glorifications because Pármeno must hear it. On the other hand, as I will highlight shortly, he has been quite enthralled with Areúsa from the start. It is the reader who must hear.

In addition to Gerli, Sherry Velasco in her chapter «Listening to Lesbians in Early Modern Spain» makes the sound or listening her central premise for identifying and understanding these early iterations of lesbianism or bisexual individuals. Velasco argues that «we should be *listening* to the archives to discover how women expressed their erotic attraction for other women in the context of how officials and bystanders used aural strategies to identify and control these women» (2022: 585). This strategy aids in understanding those intimate moments that happen behind closed doors in confined and presumably secure places. As evidence Velasco cites multiple legal cases when it is essentially hearsay that identifies the person as acting in a manner consistent with lesbian activities, same-sex action. While the cases present what was heard it was the unintended listeners that identified the actions. It is then in the words and the sounds that present another way to make that touch across time to find historic outsiders that resonate with the LGBT community today.

Rojas himself would have been both the unintended hearer and intended overhearer in the hot topic of acknowledging female homosexuality in a court of law. The private lives of the women who stood trial was told to the courts and thus disseminated to the lawyers, judges, and eventually the law student, putting Rojas in the same situation as the reader: an active participant. The question of female homoeroticism became particularly popular in 1497—approximately two years before the suggested

original publication date of the *Comedia de Calisto y Melibea* the precursor to *La Celestina* —because of new speculation on the part of Gregorio López regarding certain Christian laws for those who commit acts «against nature» (Torquemada 2014: 94). The highlight of the debates was whether women could really sin without wasting semen or without the ability to penetrate but quickly became more about the violence of the action and how «contra natura» these homoerotic situations were deemed. María Jesús Torquemada reveals this medieval judicial interest was particularly in the violence of the act, but also highlights the link between prostitution and lesbianism in the correlations between «desviaciones sexuales, brujería y alcahuetería» (2014: 89). That is to suggest that prostitution did not end at sex for pay, and that witchcraft and deviant sexualities were also prevalent within the women of this profession. Celestina is an *alcahueta* and former prostitute still very engaged in this field. Dorothy Severin (2017) makes the case in «Witchcraft in *Celestina*» that Celestina most certainly was a practicing witch, *bruja*. These *desviaciones sexuales* then only go hand in hand with what the courts were already discussing, thereby giving Rojas and the later authors plenty more to build on when it came to Celestina's *apetito* for the same sex.

Rojas' knowledge of prostitution and the assumptions that accompany the practitioners could have come from these court cases or even through the fact that such brothels were looked down upon, but not outlawed. Rojas was able to aptly portray the three types of prostitution María Eugenia Lacarra highlights as common in Medieval Spain, «[1] putas que están públicamente en la puteria, [2] las mujeres malas, pero no conocidas como putas, y [3] las mujeres forzadas a prostituirse por su relación de dependencia con los alcahuetes» (1993: 37). There is a woman character for every level of this structure with Elicia as the third type, Areúsa as the second, and Celestina as the first type plus filling the role of a bawd. Elicia's situation fits with Lacarra's definition when considering the qualifier, «por su relación de dependencia.» Elicia lives with the bawd and has a good number of clients that Celestina has procured for her, nevertheless, there is a clear reliance on Celestina for housing and lifestyle. Celestina makes it clear that Elicia has been part of the lifestyle through familial ties, «Hazíalo yo mejor quando tu abuela, que Dios haya, me mostrava este officio, que a cabo de un año sabía más que ella» (VII.210). Elicia's grandmother was another past mentor to Celestina which means Elicia has been around prostitution for generations. Areúsa is Elicia's cousin as well, so the trade has been maintained within certain family members. Later, after Celestina's death, Elicia relays just how important Celestina was to her well-being, «Celestina...que yo tenía por madre, aquella que me regalava, aquella que me encubría, aquella con quien yo me honrrava entre mis iguales, aquella por quien yo era conocida en toda la cibdad y arrabales...» (XV.296). Celestina was considered family but is also attributed

to parts of her success, being well known, and her safety, *regalada* and *encubierta*, thus relaying her dependent relationship with this *alcahueta*.

Rojas replicates these categorical inhabitations of the different types of prostitution but also includes the nuanced aspects of each which reinforces the notion that he knew much of this world and would have wanted to incorporate not just the prostitution and witchcraft but the same-sex desires as well, or as Torquemada notes, «desviaciones sexuales, brujería y alcahuetería.» The authors even included another aspect of Areúsa where, «muchas mujeres siguieron ejerciendo la prostitución... en sus propias casas...» (Lacarra 1993: 44). Therefore, to make Celestina as ugly as possible would enhance and strengthen Rojas' self-claimed desire to write a warning against love to demonstrate «all the concomitant threats to family, state, and public morals» (Lawrance 1993: 92). Rojas exceeds his intentions to demonstrate her diabolical nature and everything it represented through careful crafting of such nature as *contra natura*. This is not necessarily a secret, instead it is made implicit in her character; one who subverts norms, revirginizes experienced women, and an old bisexual —completely against nature.

Turning from a historical perspective into the authors' intentions and/or access to such formulations of the prostitute and all her flaws or sinful attributes, I look back toward the text and how Celestina's appetite for the same sex becomes more apparent. Claudina provides one of these links between both the Areúsa scene and the larger premise of Celestina as bisexual. The first time Claudina is mentioned represents the only means of manipulation Celestina has over Pármemo, or «an opportunity to convince him not to oppose her,» (Eesley 1987: 138) but is it? After her celebration, «¡Jesú, Jesú, Jesú! ¿Y tú eres Pármemo, hijo de la Claudina?» (I.120) Celestina pivots away from Claudina to continue the thread of inheritance and connection between Pármemo's father and her. As Joseph Snow mentions she is «quick-witted and alert to this new leverage she can wield, [and] acts quickly to put Pármemo off balance» (1986: 261). She immediately adopts the use of the word *hijo* (son) to cement the familial ties; «Hijo, bien sabes cómo tu madre, que Dios haya, te me dio viviendo tu padre» (I.120-1). This part emphasizes the necessity to hear a message, or on Celestina's part, to find a route for manipulation. She needs allies, and the inheritance, not Claudina, seems like the ultimate fit until she discovers yet another route to motivate Pármemo, and it is Areúsa:

PÁR: ¿De Areúsa?

CEL: De Areúsa.

PÁR: ¿De Areúsa, hija de Eliso?

CEL: De Areúsa, hija de Eliso.

PÁR: ¿Cierto?

CEL: Cierto.

PÁR: Maravillosa cosa es. (I.124)

As is made evident through this rapid exchange and repetition, what interests Pármeno most is the possibility to have Areúsa. There is no *need* to arouse Pármeno to the idea of having sex with her, he has been love struck since the start of the book. It is the reader who must hear, and it will not be the only time this is true. This then questions the suggestion that Claudina is the only means to get to Pármeno. Celestina, in this scene, has focused more on her ties with his family through money and Pármeno's father, rather than her relationship with Claudina. This then compels us to consider her reactionary verbal utterance as that of awe, lust, and a voyeuristic act of female homoeroticism that then transcends to the physical. Thus, giving us good reason to delve a little deeper into her personal relationships with other females within the work.

Celestina's relationship with Claudina deserves further speculation and I argue facilitates a clearer perspective of a sustained recurrence of her same-sex desires. They are closer than that of a teacher and student or close friends, but that of lovers. When Claudina is conjured the second time it is in response to Sempronio's prodding on how it went with her convincing Pármeno to help in their scheme, «;que passaste con mi compañero Pármeno quando sobí con Calisto por el dinero?» she opens up to reveal the history she has with Pármeno, «Acordéle quién era su madre, por que no menospreciasse mi officio; porque queriendo de mí dezir mal, tropeçasse primero en ella» (II.142). This presents a difference between what has already been discussed, where it is thought that Claudina was her persuasion over Pármeno, as the evidence is there to support that Areúsa is truly that which convinces him. Once again, then, the prospect of hearing comes back as extremely important. What follows is Celestina's complete adulation for Claudina, the side of the story the reader does not hear when she speaks with Pármeno. What is subsequently revealed is the intimate relationship his mother and her shared, that *he* would know, but *the reader* must find out.

Celestina says the two were as «uña y carne. Della aprendí todo lo mejor que sé de mi officio. Juntas comiémos, juntas durmiémos, juntas aviémos nuestros solazes, nuestros plazerés, nuestros consejos y conciertos» (II.142). The closeness and intimate sentiment of this communication puts both women at, or near, the level of sisters; but the dual meanings of the same words in other scenes compels us to include sexual interactions. There is an abundance of research that links eating as metaphor for sex in other scenes (see Snow, 2000; Gerli, 1999; Palafox, 2007; Garci-Gómez, 1981). *Placer* has also been shown to be erotic in nature within lyrical poetry or *cancioneros* of Medieval Spain. The act of sleeping, especially together, *juntas*, is also known as metaphor for sex as

can be seen in such texts as *El baladro del sabio Merlín con sus profecías* (c. 1400-1498), or Haro Cortés (1993), and Cantizano Pérez (2010). In the book *Sex before Sexuality*, authors Kim Phillips and Barry Reay concede that «there were accompanying suspicions that [tender friendships] could include something more than friendship, hints ‘Of some dark Deeds at night’ and ‘stuff not fit to be mentioned of passions between women’» (2011: 107) where they briefly use quotes from E.S. Wahl’s *Invisible Relations*. The notes of sexual and sensational language that surround the relationship, as told by Celestina, encourages this wonderment at their closeness. Of course, women can be as close as «uña y carne» and not be sexually active or attracted to each other but such is not the case between Celestina and Claudina, and Celestina and other women who are not even as close as these two were. The double entendre of the words used in this scene, as already discussed by others in a heteronormative vein, can thus be applied to Celestina’s recollection of what the two shared. These instances together highlight the sexual relationship Celestina and Claudina had, to the point that combined with Celestina’s adulation of her, begins to expand her role to the level of lover or girlfriend.

To take this point just a little further I want to point at the third remembrance of Claudina. Here, in addition to incessant praise of her, she also uses the word «varonil.» Celestina says:

¿Y tuve yo en este mundo otra tal amiga, otra tal
compañera, tal aliviadora de mis trabajos y fatigas?
¿Quién suplía mis faltas? ¿Quién sabía mis secretos?
¿A quién descubriría mi corazón? ¿Quién era todo mi
bien y descanso, sino tu madre, más que mi hermana y
comadre? ¡O qué graciosa era, o qué desembuelta, lim-
pia, varonil!» (VII.196)

There are several aspects of this quote to parse, for instance, apart from the use of *varonil*, she also underlines what I stated just above as the two being more than sisters. There is also a note of reverence here, and even scripture-like language present. But first, the Real Academia Española dictionary defines «varonil» as «perteneciente o relativo al varón; propio del varón o que posee características atribuidas a él,» which suggests masculine aspects to the personality and actions of Claudina. In this manner, gender becomes more fluid through actions and demeanor rather than reliant solely on one’s sex. Gender is and was a social construct which left little ability to move between the two. Thinking back to Celestina taking part in the male-gendered role of enjoying the site of Areúsa, here she performs the female role of adoring the male, while simultaneously projecting Claudina as masculine.

Jean Dangler speaks to this gender performance, in her essay, «Transgendered Sex and Healing» in that «Celestina and women close to her

transgress socially-accepted gender and, possibly, sexual boundaries» (2001: 73) but I certainly argue the «possibly» in Dangler's statement can be removed. Not only can the transgendering of performance that takes place in this scene be understood, but Dangler also points to Celestina's beard as a physical transgendered appearance. Dangler equates it with an attempt by Rojas to damage the image of the woman healer and use it as a marker of the grotesque, mirroring her subverting of societal norms. Claudina set the example of how Celestina can manifest manly traits while also fulfilling the socially accepted role of an *alcahueta* (seamstress, procurer, etc.).

Scripture-like phrasing is also evident in this conjuring which encourages a closer look at the religious or saintly undertones that come with this passage. Jerry Rank investigates the use of *Dios* and Dorothy Severin examines the use of *el diablo*, but one figure missing from both articles is the higher power, Claudina. Both essays do a much deeper dive into the role of these characters; *Dios* as provided in common discourse reflective of society and their expressions at the time; and both for their ability to work behind the scenes. In Joseph Snow's, «Celestina's Claudina,» he asserts that «'Claudina' lives only, really, in the third person,» (1986: 268) which underlines what I too noticed in that instead of there being only two characters named but without actual speaking there are indeed three. The third is Claudina. While I do not agree with Severin or Snow on the purposes that Claudina is used for, there is no doubt that she is used in several ways. Rank and Severin in their respective essays investigate how both God and Satan do work within *La Celestina* essentially making them named characters without lines, but with major effect. Snow does not reach the same conclusion as I in his paper dedicated to Claudina, but I suggest that she inhabits the same realm where *Dios* and *el diablo* exist, granting her power, reverence, and praise. Out of these three, Claudina receives the most praise then Satan, while God is mostly used for persuasion or hyperbole (Rank 1980: 78).

Claudina occupying the same space as the divine makes clear why Celestina speaks about her in a different way than Calisto speaks of Melibea. The sacred hyperbole Calisto uses to glorify Melibea, «¿Mujer? ¡O grossero! ¡Dios, Dios!» (I.95) is only necessary because she is still of the flesh. She does not exist on the higher plane whether he wants her too or not. She is not a goddess. Celestina, however, can praise her Claudina as if she were a god through scripture like phrases. «¿Quién suplía mis faltas? ¿Quién sabía mis secretos? ¿A quién descubría mi corazón?» (VII.196). She asks, initiating the image of an omnipresent, omniscient being. In Christianity this would be God or Jehovah. She is of course speaking about Claudina. Considering this scripture like structure of reverence and power one can see that it illuminates an image of God in her eyes. It is not as direct as Calisto to Melibea, but the authors equate carnal love

with celestial reverence through such use as sacred hyperbole. Further, the figure of Claudina, as a goddess to Celestina, invites us to look at the similarities of heretic tone between Calisto's love for Melibea and Celestina's love for Claudina. What both Celestina and Calisto do with this level of reverence is as Sempronio says to Calisto, «contradize la cristiana religión» (I.93). Manuel De Costa Fontes' argument that Celestina is constructed «as an antithesis of the Blessed Mother» or a figure purposefully designated to contradict Christian morals and dogma.

Celestina has been called many things including the «Mistress of Desire» by Gerli (2011), «capable of corrupting the entire city with her manipulation» by Dorothy Severin (1995: 12), «antithesis of the Blessed Mother» by Costa Fontes (2004: 138), and Gregory Hutcheson notes «her skills in verbal seduction» (2001: 252). Desire, corruption, manipulation, and seduction are all themes that are derived from sin and especially, carnal sin. De Costa Fontes argues of how the church congregation would look at her «she became the main object of their devotion, displacing God in his own house. The rapture that she provoked therefore elevated her into the category of a divine, anti-Christian figure» (2004: 117). The book of Revelations in the bible speaks of the anti-christ, but there is no warning of the antithesis of the virgin Mary. *La Celestina* serves as this warning.

The narrative that surrounds Celestina and Claudina when read next to and integrated with the heteronormative or compulsory heterosexual texts revealing double entendre and other hidden meaning, thus provides a greater understanding of the romantic relationship that exists between the two. As Costa Fontes highlights in the above quote, the desire for Celestina, or at least the services and maidens she provides, draws on and elevates desire within the community. Reverence for the procuress even transgresses established religious norms in this town and reaches far beyond the confines of her brothel. This desire is however directed toward Celestina but does not necessarily reflect her own desires. I chose not to highlight the times Celestina remembers the young men she has entertained in her day, or the command she has had over the town and its lusty desires because that has already been done and is clearly revealed either plain as day or through more double entendre (See Gerli, 2011; Snow, 2000; Bidwell-Steiner, 2015; or Garci-Gómez, 1981). Celestina's true desires hide behind double meaning and excuses of old age and expressed quietly through her *oficios*. There is no lack of mention of Celestina's age and wretchedness be it from the scar on her face to her beard to the repeated lines of Pármeno, «puta vieja.» Celestina too comments on her age as method to obscure her desires in such a way that only those who are familiar with her ambiguous social references will understand her desires' call.

Celestina's desires gain depth when the ambiguities of her speech can be understood. Yet another example of such cloaked speech arrives as another example of double entendre but between Celestina and Elicia. With flimsy attention into the dynamics between these two, their relationship appears to be as master and apprentice. The closer one looks though, the more obvious it becomes that not only do the two women live together but also that Celestina has an appetite for Elicia. At the end of the 11th act Celestina arrives home late after conducting business with Pármeno and Sempronio. Elicia worries about this tardiness and scolds Celestina, to which she responds, «dexemos su yda y mi tardanza; entendamos en cenar y dormir» (XI.255). This is yet another time when the combination of eating and sleeping is used. Jean Dangler notes on an earlier instance that «Celestina's request surely implies that she and her protegee share the same bedroom and bed, as did Celestina and Claudina in the past» (2001: 78). Celestina's relationship with Claudina mirrors that between her and Elicia.

Fernando Cantalapiedra Erostarbe suggests that «la 'cámara/cama' es un espacio eufórico del amor,» (1986: 172) yet still from a heteronormative space. He claims that the use of the verbs «'acostar, dormir, reposar' connotan el descanso funcional» and cites the exact line investigated here to contribute to his analysis. Let us remember though that when Celestina establishes her intimate relationship with Claudina she catalogs eating, sleeping, relaxation, and pleasures as those things the two shared. The infinitive of the word used in that catalog is *dormir* yet surrounding this instance a plethora of sexual imagery lingers to play. I have also pointed to many sources that directly link the verb *dormir* to sexual acts. Erostarbe's claim that the verb *dormir* only refers to the physical act of sleeping in this instance is then nullified by not only the work's known sexuality but also through the specific use of metaphor. Since Elicia and her relationship is a mirror to that of hers with Claudina, the sexual undertones then also mirror the same.

This scene still contains more especially regarding the pain and the cure. Many have already shown that Celestina sees sex as a remedy for different types of pain. Calisto's feigned *dolor de muelas* is a prime example of clear symbolism of sexual desire (see West 1979). There is no actual molar pain, instead this pain serves as a euphemism for sexual desire toward someone else. The cure is sex with that person. I also understand Areusa's pain from *mal de madre* to be a calling card for desired sex, though it is not so apparent at first. As I have already shown, Celestina provides the remedy for this malady through her touching and then allowing Pármeno to take over with coitus. Areúsa brings it up again though early in Act VIII when trying to get Pármeno to stay in bed with her she says, «Pues así goze de mi alma, no se me ha quitado el mal de la madre; no sé cómo puede ser» (IIX.211). This comes around her multiple

attempts at getting her young lover to stay by her side even though it is already the middle of the day. Jean Dangler sees this as a failed remedy (2001: 72) but when positioned and understood through Areúsa's clear attempts at getting him to stay, serves as yet another way to instigate and call for the remedy. The remedy, the sex, is being called forth by Areúsa after first being prescribed by Celestina.

I make the point that Celestina views sex as remedy because when she supposes Elicia is in pain from being left alone, I claim she is suggesting the same for her. Elicia is confused by this pain that Celestina insists she has:

CEL: ...Pero no te duele a ti en ese lugar.

ELIC: «Pues, ¿qué me ha de doler?»

CEL: Que se fue la compañía; que te dexé y quedaste sola.

ELIC: Son passadas quatro horas después; ¿y avíaseme de acordar desso?

CEL: Quanto más presto te dexaron, más con razón lo sentiste. Pero dexemos su yda y mi tardança; entendamos en cenar y dormir. (XI.254)

I will borrow from George A. Shipley to describe this moment as «When desires and appetites come into collision with each other and into conflict with social conventions, ambiguity becomes armour for self-defence [sic] and a key tool for practical persuasion» (1975: 328). He goes on to describe sickness and sickness images and how they are used to manipulate characters within *La Celestina* in his article «Concerting through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in 'La Celestina'.» The fuzzy definitions of *dolor* in its many forms allows this ambiguity to form meaning between the speaker, addressee, and the overhearer. Celestina gives Elicia reasons why she would be in pain, the two continue to go back and forth to which Celestina finally suggest that they «[entiendan] en cenar y dormir.» She invokes understanding of this confusion, these blurred definitions of pain, to be understood by eating and sleeping, which has been shown to function as hyperbole for sex. She is the medicine to the pain much like Calisto is Melibea's medicine (Fontes 1984: 6). Celestina, a master manipulator, pulls the thread of solitude to quickly rapture Elicia in her enduring company through sex.

This then makes Miguel Garci-Gómez's (1981) essay even more compelling as he suggests Pármeno's comment «¡O qué comedor de huevos asados era su marido!» (I.109) is implying that Celestina's sexual appetite is so grand that her partner must have needed aphrodisiacs just to keep up with her. Elicia had sex with Sempronio only four hours prior, yet Celestina still provokes desire for sex. This small point is extrapolated by Lacarra Lanz when she quotes from Avicena's *Canon de medicina* which states that «las relaciones homoeroticas femeninas se producen cuando

el hombre no puede satisfacer sexualmente a la mujer» (2009: 216) which would encourage her partner to eat as many grilled eggs as possible—if he did not want his wife to go lesbian for a night or two. This quote also speaks to how easily sexual roles or boundaries were seen as being more fluid but also as a symptom of sexual disfunction. This thinking and skewed association is of course dangerous and mislead. It does not, however, alter the fact that this evidence would support the more «hints» that were dropped by Rojas of Celestina's sexuality; ridiculous or not.

Imagery has proven to be important when considering hidden sexual connotations and still holds true even in a queer reading. In the scene between Areúsa and Celestina, Celestina uses digital masturbation to help Areúsa's *mal de madre*. Celestina rues the lack of a dildo or male member to be able to perform the male gendered role in full-on penetrative sex with Areúsa, yet the use of digits is still a form of sex. In an earlier scene, when Celestina asks Elicia why she did not help the young lady Celestina has sewn up six times prior, Elicia responds with, «Yo le tengo a este oficio odio; tú mueres tras ello» (VII.210). The act of repairing a virgin requires a needle, thread, and of course a closeness to that which is to be sewed or repaired. In this imagery Celestina has her face between the legs of another woman working with her fingers, needle and thread. Though one of her *oficios*, the imagery is similar to performing cunnilingus. George A. Shipley notes the «the potential of imagery as a bridge for communication» (1975: 329) and here Elicia reveals how much Celestina revels in deceiving unknowing deflowerers by remaking a virgin, yes, but also to have her face buried between the legs of another woman. An image, that relies on the reader to understand the closeness to other women's genitals is not solely for the purpose as described but relaying the scene as one that generates pleasure and happiness on the part of the old bawd. That and the recurrence of the need for Celestina to be between this particular young lady's legs seven times is reminiscent of Areúsa's further complaint of *mal de madre* as a ruse for wanting sex. A common understanding between two parties of a figure or figurative situation, to provoke and describe sexual desires.

As evidenced by the scenes reviewed, the propensity for Celestina to be bisexual is quite evident, yet I must wonder why or to what importance would Rojas include a bisexual woman in *La Celestina*. I think the answer in its fullest sense is still unclear because understanding Celestina's sexuality, until now, has not successfully drawn on all (or as many as I could) instances of when her homoerotic desires could be understood. There is a strong sense that the authors would have wanted to underline the diabolical nature of Celestina as was understood in Medieval Spain, especially if truly didactic in nature.

First though, I return to Claudina to replace all that I have suggested back into the text to realize the importance of the subject. In the third ap-

pearance of Claudina, Severin declares that «Celestina completes the seduction of Pármemo to her side in the Calisto affair; she takes her revenge on him by regaling him with a close description of her activities with his mother Claudina, and Claudina's punishment» (1995: 25). Finally, Pármemo agrees with her to become friends with Sempronio, the arguments, for the moment, are finished. What follows though is a continuation of praise like those that arose after Sempronio's question in the second conjuring. The point I want to clarify is that the manipulation was already finished before this effusion of memories. As I mentioned earlier, the convention that Claudina was a tool, or Celestina's only means of manipulation over Pármemo really becomes damaged here. Joseph Snow identifies this complication when he determines that «...while certainly phrased in eloquent rhetorical phrases, not overtly intended to persuade anyone of anything. But, even so, this permits her to keep Claudina very much in the forefront of her concentration, at least as far as Pármemo is concerned. [Snow] would venture to say that the person most 'taken in' by these idealized recollections of former days is Celestina herself» (1986: 272). The memories of those good times are not necessary, initially. If the text is analyzed with the concept of a necessity to persuade Pármemo—as suggested by Snow's comment—we lose the relevance of parable, or the necessity for the reader to hear. What the reader gains from hearing is the support of the amorous relationship between Celestina and Claudina.

If one accepts Celestina as bisexual, there are other realizations to be made, especially in her murder scene. Snow suggests that the conjuring of Claudina only served to awaken *something* in Pármemo, and Severin equates the memories with vengeance. I disagree with this suggestion because the invocation of Claudina is not simply to control Pármemo, and that *something* is a deep hatred of his mother's lover. Even though Claudina is a memory, her story is written by Celestina through Rojas. «Claudina's 'autor' es Celestina» (1986: 259) says Snow, «her 'Claudina' lives only, really, in the third person of Celestina's narration and, although we get quite far into her character realization, she cannot be cut free from that dependence» (1986: 268). His essay underlines Claudina as one of three invisible characters present in the story used to affect change. To say this in combination with the suggestion of Snow that Celestina is the most «taken in» it is understood that this is not just a convenient memory, but a sentimental memory of her goddess. A lover's remembrance. The one negatively affected by these stories, however, is indeed Pármemo.

Before her death, Celestina conjures Claudina for the final time, «Y tú, Pármemo, *no pienses que soy tu cativa por saber mis secretos y mi vida pasada y los casos que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre...*» (XII.273). To which Pármemo responds, «No me hinchas las narices con esas memorias si no embiarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar» (XII.273). Pármemo threatens her life at the men-

tion of his mother in a manner that imitates her first adulation of his mother in front of him. Her words are, «No me la nombres, hijo, por Dios, que se me hinchen los ojos de agua» (VII.196) which she speaks before going into the scripture-like reverie reviewed previously. Nevertheless, the repetition begs for a reading of a revision to the story. The contrast of emotions surrounding these swellings (*hinchar*) both emanate from a deep personal space within both; reactions that surround memories of Claudina. She may cry from these stories where her eyes *swell* with water, but he is enraged by them to the point that his nose flares out of rage. Like society, he does not want to hear any more about the lesbian adventures of his mother or Celestina's «secretos y [su] vida pasada.» If she is so in love with his mother, she can reunite with her in hell, the biblically prescribed destination for people against nature. Pármeno's reaction is of anger, rage, and ire turned toward his mother's lover. This final act of killing Celestina completes the «pena de muerte» prescribed by the *Fuero Juzgo* for *alcahuetas* and sodomites, fulfilling what unfortunately has continued to be the fate of the «other,» especially of LGBT characters.

This quick interaction encourages others like Severin and Snow to read Claudina as a tool. It is in this moment that Snow opines that «Celestina's Claudina turns against her» and that it is «blindness that constitutes her fatal flaw» (1986: 270). Celestina's stubbornness and inability to stop bringing up Claudina lights the flame that is the hatred within Pármeno that finally motivates his desire to kill her. It is important to remember that when Sempronio was set on going to Celestina's place to get their treasure, Pármeno was thinking about going home to sleep or to eat. This could be a call to sexual inuendo again, but Sempronio disturbs this by saying «ve tú donde quisieres...yo yr a Celestina a cobrar mi parte de la cadena» (12.268). It is only Celestina's mention of Claudina and her secrets and past life that flip the switch in Pármeno. Incorporating the roles of subverting societal norms, homoeroticism, and lover of Claudina, I offer that if this book is read as a parable and that it is «meant to warn us against falling in love, or against courtly love, or against the perils of passion» (Lawrance 1993: 88) then the same moral extends to Celestina's story. Severin suggests the memories of Claudina were used as vengeance toward Pármeno, but with our interpretation, Celestina's death represents Pármeno's, and perhaps society's, vengeance against her. The warning served could then be interpreted as a threat of death toward anyone that lives on the margins of sexuality, or who subverts norms, someone who is the Other.

In a recent essay about the gay novel in Latin America, Daniel Balderston and José Maristany (2005) reveal that suicide and other forms of violence are often the fate of the LGBT person. This essay adds an older account to their list and draws it back to Medieval Spain whose religion and imperialism brought with it more violence to Latin America. While Hutch-

eson and Burshatin believe female homosexuality might not have been as invisible as previously decided by others, we still see what Gossy would call «the untold story» or that which is intentionally left out. Rojas and the other authors added to the story and included facets of information and facts relevant to prostitution that few would have cared to include in their work. What is left regarding Celestina's same sex desires and the love affair with Claudina, is an intentional omission, but one that need not be told because it could be understood or presumed. For this part, it is not the imagination that fills the story, but the hints and the scholarship done by others with a heteronormative scope, but finally turned and applied without fear of acknowledging that Celestina was bisexual. Pármemo's reaction fulfilled the prosecution of the «other» and adds one more story to Balderstein's investigation into historic and contemporary LGBT texts as those that terminate the Other, the LGBT character, with violence.

The question that remains then is, did Rojas understand that the laws and institutions pit against people that we could today understand as within the LGBT community, also be those that would be used against *conversos*? I cannot say, and this will depend on whether one believes him to be a converso or not, but I do find it interesting that the fate of those who fulfilled the *pena de muerte* of «the Other» met with a swift death themselves. As Sosia recounts the reason, «manda la justicia [que] mueran los violentos matadores» (XIII.280). I believe more could be said and I think it is a fabulous question that can now be thought out with the addition of this essay to the mountains of scholarship into the sexuality present in *La Celestina*. To understand Celestina as bisexual as a touch across time, and how the subject was both intertwined and untold will promote new interpretations that have been hidden because of the heteronormative course. It will not change the bad aspects Celestina represents, especially her manipulation and greed, on the contrary, it will help us understand Celestina in her environment to answer to the scarcity of research into this subject. I know much more could be said about this topic and there were many things I could not get to. For instance, I would like to know more about the role of Pármemo's father in this story especially because of what Torquemada reveals from *Liber Iudicioiorum* and *Fuero Juzgo* as suggested procedures against those charged with homosexuality and their spouses. Does Celestina's remembrance of his father and his specific wealth cause him more pain? It would also be beneficial if there was a full queer reading of Sempronio and Pármemo's conversations around Celestina because I believe it will add emphasis to the role of love between Celestina and Claudina and society's views of such love. It is my hope that this essay facilitates one more step toward acknowledging the representations of the LGBT community through history in literature. It is also my hope that with this work will form a foundation to answer some of these questions.

Bibliography

- BALDERSTON, Daniel, and José Maristany (2005). «The Lesbian and Gay Novel in Latin America.» *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, edited by Efrain Kristal, Cambridge University Press, pp. 200–16.
- BIDWELL-STEINER, Marlen (2015). «Sex Acts in *La Celestina*: An Ars Combinatoria of Desire.» *Renaissance & Reformation/Renaissance et Reforme*, vol. 38, no. 4, Fall, pp. 121–43.
- BOSWELL, John (1980). *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay people in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*. The University of Chicago Press.
- BURSHATIN, Israel (1999). «Written on the Body: Slave or Hermaphrodite in Sixteenth-Century Spain.» *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, edited by Josiah Blackmore et al., Duke University Press.
- CANET, José (2018). «De nuevo sobre la autoría de *La Celestina*.» *Letras*, 1.77: 35-68.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (1986). *Lectura semiótica formal de «La Celestina»*. Edition Reichenberger.
- CANTIZANO PÉREZ, Félix (2010). «De las ninfas del Olimpo a las ninfas de las tasqueras: una visión de la prostitución en la España del Siglo de Oro.» *eHumanista*, vol. 15, pp. 154–75.
- COSTA FONTES, Manuel da (2004). «Celestina as an Antithesis of the Blessed Mother.» *Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*, Purdue University Press, pp. 101–41.
- (1984). «Celestina's 'Hilado' and Related Symbols.» *Celestinesca*, vol. 8, no. 1, pp. 3–13. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.9.19605>.
- DANGLER, Jean (2001). «Transgendered Sex and Healing in *Celestina*.» *Celestinesca*, vol. 25, no. 1–2, p. 14. DOI: <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.25.19973>
- BESLEY, Anne (1987). «Implications of Celestina's 'Claudina.'» *Romance Notes*, vol. 28, no. 2, Winter, pp. 137–41.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel (1981). «Huevos Asados: Afrodisíacos para el marido de Celestina.» *Celestinesca*, vol. 5, no. 1, <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.5.19528>.
- GERLI, E. Michael (2011). «Celestina, Mistress of Desire.» *Celestina and the Ends of Desire*, University of Toronto Press, pp. 37–63..
- (2009). «El placer de la mirada: Voyeurismo, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*.» *El mundo social y cultural de «La Celestina»*, Iberoamericana Vervuert, pp. 191–210. doi: <https://doi.org/10.31819/9783964566102-011>

- Gerli, E. Michael (1999). «Dismembering the Body Politic: Vile Bodies and Sexual Underworlds in *Celestina*.» *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, edited by Josiah Blackmore et al., Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822382171>
- GOSSY, Mary S (1989). *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*. The University of Michigan Press.
- HARO CORTÉS, Marta (1993). «Erotismo y arte amatoria en el discurso médico de la *Historia de la donzella Teodor*.» *Revista de Literatura Medieval*, vol. 5, pp. 113–26.
- HUTCHESON, Gregory S (2001). «Leonor López de Córdoba and the Configuration of Female-Female Desire.» *Same Sex Love and Desire Among Women in the Middle Ages*, edited by Francesca Canadé and Pamela Sheingorn, Palgrave, pp. 251–75.
- ILLADES AGUIAR, Gustavo (2017). «The Poetics of Voice, the Performance, and the Meaning of *Celestina*.» *A Companion to «Celestina»*, pp. 41–57. https://doi.org/10.1163/9789004349322_004.
- LACARRA, Eukene (1993). «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas.» *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary, Hispanic Seminary of Medieval Studies*, p. 33–78.
- (2009). «Homoerotismo femenino en los discursos normativos medievales.» *Siempre soy quien ser solía: estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla*, pp. 205–28.
- (2010). «Representaciones de homoerotismo femenino en algunos textos literarios medievales.» *Estudios Humanísticos. Filología*, no. 32, pp. 81–103, <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i32.2873>.
- LAWRANCE, Jeremy N. H (1993). «The ‘*Tragicomedia De Calisto y Melibea*’ and Its ‘Morality.’» *Celestinesca*, vol. 17, no. 2, pp. 85–110. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.17.19835>
- MOORE, Stephen D., Kent L. Brintnall, and Joseph A. Marchal (2018). «Introduction. Queer Disorientations: Four Turns and a Twist.» In *Sexual Disorientations: Queer Temporalities, Affects, Theologies*. Edited by Kent L. Brintnall, Joseph A. Marchal, and Stephen D. Moore. Fordham University Press, pp. 1–44.
- PALAFox, Eloísa (2007). «*Celestina* y su retórica de seducción: comida, vino y amor en el texto de *La Tragicomedia*.» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 32, no. 1, pp. 71–88.
- RICHARDSON, Alan (2002). «Apostrophe in Life and in Romantic Art: Everyday Discourse, Overhearing, and Poetic Address.» *Style*, vol. 36, no. 3, pp. 363–385.
- RANK, Jerry R (1980). «The Uses of Dios and the Concept of God in *La Celestina*.» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 5, no. 1, pp. 75–91.

- REAY, Barry, and Kim M. PHILLIPS (2011). *Sex Before Sexuality: A Premodern History*. 1st edition, Polity.
- ROJAS, Fernando de (2000). *La Celestina*. Edited by Dorothy Sherman Severin and Maite Cabello, 12th ed., Cátedra.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2012). «Influencia de la hipérbole sacroprofana bíblica sobre la interpretación y la estructura de *Celestina*.» *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica.*, pp. 15–24.
- SEVERIN, Dorothy Sherman (1979). «Humour in *La Celestina*.» *Romance Philology*, vol. 32, no. 3, pp. 274–291.
- (1995). «Witchcraft in *Celestina*.» *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, pp. 7–55.
- SHIPLEY, George A (1975). «Concerting through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in *La Celestina*.» *The Modern Language Review*, vol. 70, no. 2, pp. 324–32.
- SNOW, Joseph T (2000). «The Sexual Landscape of *Celestina*: Some Observations.» *Caliope*, vol. 6, no. 1/2, pp. 149–166.
- (1986). «*Celestina's* Claudina.» *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute.*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 257–277.
- TORQUEMADA, María Jesús (2014). «Homosexualidad femenina y masculina en relación con el delito de sortilegios.» *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, no. 26, pp. 87–116.
- WEST, Geoffrey (1979). «The Unseemliness of Calisto's Toothache.» *Celestinesca*, vol. 3, no. 1, pp. 3–10. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.3.19482>
- VELASCO, Sherry (2022). «Listening to Lesbians in Early Modern Spain.» *The Routledge Hispanic Studies Companion to Early Modern Spanish Literature and Culture*, edited by Rodrigo Cacho Casal and Caroline Egan, Routledge, pp. 584–600.

Libros y lecturas de Fernando de Rojas en el *Lazarillo de Tormes* (y en *La Celestina*)

José Juan Morcillo Pérez
(Universidad de Salamanca-Alumni)

RESUMEN

Tras defender que el *Lazarillo* es una novela jurídica escrita por un jurista toledano que pudo haber sido Fernando de Rojas, en este trabajo se ofrece un análisis de aquellos libros literarios que celosamente guardó el autor de *La Celestina* en su biblioteca personal hasta su muerte y de otras lecturas que marcaron su carrera literaria y profesional desde esta obra y que justifican su impronta en las páginas del *Lazarillo de Tormes*. Un paso más para consolidar nuestra teoría de que el toledano pudo haber sido el autor del *Lazarillo*.

PALABRAS CLAVE: *Lazarillo de Tormes*; libros y lecturas de Fernando de Rojas; redacción y autoría del *Lazarillo*; jurista toledano; Fernando de Rojas.

Books and Readings by Fernando de Rojas in *Lazarillo de Tormes* (and in *La Celestina*)

ABSTRACT

After defending that *Lazarillo* is a legal novel written by a jurist from Toledo who could have been Fernando de Rojas, in this paper an analysis is offered of those literary books that the author of *La Celestina* jealously kept in his personal library until his death and of other readings that marked his literary and professional career from this work and that justify his imprint on the pages of *Lazarillo de Tormes*. One more step towards consolidating our theory that the Toledan writer could have been the author of *Lazarillo*.

KEY WORDS: *Lazarillo de Tormes*; books and readings by Fernando de Rojas; writing and authorship of *Lazarillo*; Toledan jurist; Fernando de Rojas.



*Mi gratitud a Francisco J. Udaondo, José María Nieto,
Gregorio Acero y Fernando Lillo*

Las investigaciones que sobre el *Lazarillo* se han venido defendiendo desde hace décadas para comprender la estructura y sentido de la obra han girado alrededor de tres análisis generales, a veces convergentes, otras irreconciliables: o bien como novela picaresca, o como una autobiografía o pseudoautobiografía, o bien como novela epistolar. Pero de ninguna de las tres podemos afirmar que sea completa y definitivamente incuestionable, tanto es así que en muchos lugares se ha afirmado que esta era la intención del autor, la de sembrar la ambigüedad para que la obra navegase en el piélago de la incertidumbre. Pero no creemos que esto sea así porque el autor deslegitima en ocasiones el sentido literal y emplea el eufemismo, la paradoja, la ironía y la comicidad para que el lector sea cómplice suyo y descubra tras estos procedimientos la verdad profunda, la verdad auténtica, ante la imposibilidad de aquel de manifestar, de escribir directamente y sin rodeos todo lo que piensa¹. Como ha defendido recientemente Nicolas Correard (2021, p. 110), los motivos que movieron al autor a escribir el *Lazarillo* fueron tres: «políticos (“hay que manejar la verdad”, escribió Erasmo, es decir, saber en qué circunstancia y a quién comunicarla, de manera preferiblemente velada); motivos éticos (porque la única verdad que puede hacer efecto es la que el lector descubre por sí mismo y hace suya, una verdad que debe ser revelada, meditada y aplicada en el interior); y motivos estéticos (porque el placer consiste en el esfuerzo crítico, en la agilidad mental requerida por la interpretación)».

No nos resultaba definitiva la identificación de esta obra con el género picaresco pues era evidente que el autor no pretendía describir de manera detallada —ni de alguna manera encumbrar— las cualidades y costumbres de estos jóvenes condenados a la pobreza, al maltrato y a la esclavitud, si bien nadie duda de que el *Lazarillo*, que tanto debe al material celestinesco como argumentó con acierto Lázaro Carreter (1970, p. 30)², es la base sobre la que se cimentaron el *Buscón* y el *Guzmán*, entre otras obras. A pesar del uso de la primera persona, tampoco nos convencía la tesis de que las palabras de Lázaro configurasen una autobiografía, pues no es su intención relatar las vivencias que han marcado sus aproximadamente veintiséis años, sino unos pocos sucesos que son pertinentes para comprender y juzgar el sentido del «caso» en que está implicado. Finalmente, aunque la novela está relatada en forma epistolar, en otras palabras, aunque el testimonio oral de Lázaro está novelado en forma de

1.— Acierta Ruffinatto al afirmar que en el *Lazarillo*, que es una *obra abierta* según la terminología de Umberto Eco, «el lector encuentra el sentido de una manera activa delante de la obra» (2021, p. 367).

2.— Para Criado de Val (2005, p. 182), con la aparición de Centurio se inicia «el nacimiento de la picaresca». Véase también Bergman (2017).

epístola —en concreto, una epístola forense—, el *Lazarillo* no es una carta ni una epístola, pues Lázaro habla, declara ante Vuestra Merced, y, como ha señalado Ruffinatto (2001, p. 171), es impensable que el de Tormes, «un pobre pregonero, educado en la escuela de la calle, sea capaz de escribir una carta y redactar su autobiografía».

Con el ánimo de que en el *Lazarillo* es obligado «explorar territorios que aún desconocemos» (García Ardila 2011, p. 37), hace ahora tres años comenzamos una investigación orientada a la «descodificación» de la obra, al reconocimiento del armazón sobre el que fue escrita, a comprender su verdadera naturaleza literaria y a hallar, en fin, el sentido oculto de la novela e iluminar definitivamente el espacio real de la acción, el contexto en el que Lázaro expone su declaración oral y el porqué de la presencia física o no de los personajes a los que nombra o a los que se dirige. Y creemos que lo hemos logrado.

Tras una formación en Derecho del Antiguo Régimen, concretamente en Derecho Penal y Procesal, y tras aplicar estos conocimientos al análisis estructural y formal de la obra, llegamos a la convicción de la naturaleza forense del *Lazarillo*. En dos artículos recientes (Morcillo 2021; Morcillo 2022a), hemos definido el *Lazarillo* como un documento jurídico novelado al que hemos denominado «novela jurídica», pues la declaración oral de Lázaro es un testimonio de descargo dentro de un proceso penal abierto de oficio por un juez —cuya identidad se oculta tras el tratamiento de «Vuestra Merced»³— ante un caso de adulterio de dominio público entre una mujer casada y un arcipreste. Todos los datos de la investigación iban encajando como las piezas de un puzle con tanta lógica que, una vez reunidos y ordenados, nos atrevimos a plantear la hipótesis de que el autor pudo haber sido Fernando de Rojas y que comenzaría a escribir el *Lazarillo* en algún momento a partir de la publicación de *Cortes de Toledo del año veynte y cinco* —recopilación de las peticiones y leyes presentadas al emperador Carlos y por él aprobadas—, y que son las Cortes a las que se alude al final de la novela. Para apoyar esta hipótesis de autoría nos basamos en planteamientos que gran parte de la crítica ha ido recordando: el autor era jurista, toledano, estudió Leyes en Salamanca, formado en el erasmismo y en el humanismo jurídico, un lector «excelente» en palabras de Erasmo y un escritor cuya cima y calidad literarias solo están al alcance de una pluma portentosa. En dos artículos publicados en la revista *Crónicas* (Morcillo 2022b; Morcillo 2022c) hemos recopilado decenas de concordancias entre *La Celestina* y el *Lazarillo*, muchas de las cuales van más allá de lo meramente anecdótico y que ya han sido señaladas por García de la Concha, Rosa Navarro, Lázaro Carreter o Francisco Rico,

3.— Ruffinatto (2021, pp. 172 y ss.; 2021, pp. 354-358) sigue la teoría de García de la Concha (1981, pp. 27-32) de identificar a Vuestra Merced con un pesquisidor.

entre otros⁴. En fase de redacción se halla un nuevo artículo en el que se revisan y amplían todas estas concordancias.

Como parte de nuestra investigación y para afianzar nuestra hipótesis sobre la posible autoría de Rojas, analizaremos y justificaremos la influencia en el planteamiento y escritura del *Lazarillo de Tormes* de los principales libros y lecturas de Fernando de Rojas, algunos de las cuales dejaron también su impronta en *La Celestina* y que el toledano conservó en su biblioteca hasta su muerte y dejó en herencia a su mujer. Comencemos.

Tras el éxito de la imprenta en las últimas décadas del s. xv, la libertad de publicación que hasta ese momento se vivía en la Península se vio alterada con la Pragmática de 1502, firmada por los Reyes Católicos para su aplicación en la Corona de Castilla, con el objetivo de que, a través de licencias de impresión y venta aprobadas por los arzobispos de Sevilla, Toledo y Granada, por los obispos de Burgos y Salamanca y por los presidentes de las Audiencias de Valladolid y Ciudad Real, se supervisase la calidad textual y la carga doctrinal de los libros impresos. Estas licencias o privilegios solían ir acompañados de una tasa para evitar que los impresores perdiesen dinero. Durante los primeros años, este control doctrinal ejercido por los prelados de ciudades como Toledo y Salamanca se relajó de tal manera que tan solo actuaron con cierta severidad en casos puntuales, como durante la Revuelta de los Comuneros, prohibiendo pliegos y octavillas en los que se ensalzaba a los cabecillas, o a partir de la extensión del luteranismo, censurando toda obra que oliese a herejía. Por ello, algunas imprentas europeas de dominio español, a las que se les atribuyó la tarea de publicar textos de poca relevancia (libros de texto o en latín), decidieron imprimir obras que en España habrían pasado por un control inquisitorial más férreo. La competencia con la actividad editorial de España se acentuó cuando en ciudades flamencas como Amberes salían impresos libros en español dirigidos a unos lectores burgueses y acomodados que deseaban leer una literatura diferente. De aquí, precisamente, nació una de las primeras ediciones del *Lazarillo*.

A partir de la década de los veinte, trabajadores acomodados, con unos ingresos económicos medio-altos, fueron formando sus propias bibliotecas privadas con novelas de caballería, traducciones de autores clásicos, novelas sentimentales, libros de escritores contemporáneos o libros de devoción, bibliotecas que, al final, solían estar compuestas por una media de entre veinte y cincuenta títulos. Estos libros, para abaratarlos, se imprimían en un formato menor —generalmente en octavo— y en una letra más cómoda de leer. Muchos de ellos provenían, como hemos señalado más arriba, de las imprentas flamencas y a unos precios contra los que no podían competir las de España. Este hecho, unido a la publicación del *Índice de*

4.— Podríamos añadir también las aportadas por Howard Mancing (1976), Jacques Joset (1984) y Dorothy S. Severin (1999).

libros prohibidos en 1551 y, sobre todo, el de 1559, acarrearón una caída brutal en la publicación de obras literarias y un hundimiento económico de la actividad editorial de la que España tardará siglos en recuperarse.

En este contexto hallamos la biblioteca de Fernando de Rojas, que constaba a su muerte de casi cien títulos, bastantes para la época, muchos de ellos impresos en Sevilla⁵. Comparto con Víctor Infantes que «Rojas tuviera ediciones de las que hoy no sospechamos ni su simple existencia, es más, estamos convencidos de ello» (2007, p. 105), y que se desharía de varios libros sobre todo a partir de la década de los veinte, momento álgido en la persecución de alumbrados y erasmistas, con la prohibición de publicar y poseer libros de Erasmo y de aquellos que fuesen sospechosos de erasmismo o de cualquier otro movimiento reformista o innovador. De estos aproximadamente cien libros que dejó en testamento, la mitad eran obras jurídicas, que heredó su hijo Francisco; y la otra mitad, la que más nos interesa, estaba compuesta por libros en español que heredó su mujer, y digo que es la que más nos interesa porque en ellos queda reflejada la personalidad lectora y escritora del toledano. Una biblioteca selecta y cuidada es una seña de identidad cultural de su poseedor⁶, y, de hecho, veremos cómo algunas de ellas son fundamentales para entender la redacción del *Lazarillo*⁷.

No conservamos la fecha de edición de estas obras en romance, pero se supone que algunas de ellas fueron incunables. Recordaremos las más importantes siguiendo el estudio de Víctor Infantes (1998), basado en el artículo de Valle Lersundi (1929) sobre el testamento de Fernando de Rojas.

Rojas conservaba libros religiosos, como una traducción de los *Evangelios y Epístolas* (quizás la de 1493) y el *Retablo de la Vida de Cristo* de Juan de Padilla (¿1516?). Podemos aventurarnos a creer que le gustaban los libros

5.– Sevilla, tras 1492 y ya puerto hacia América, será hasta mediados del s. XVI la ciudad puntera en la impresión de libros. La viuda del impresor Meinardo de Ungut se casa con Jacobo Cromberger, quien hará de su imprenta la más importante de España hasta su muerte en 1528. A su vez, el nieto de este, Jácome Cromberger, se casará con una de las hijas del acaudalado Juan Varela de Salamanca, Inés de Alfaro, y se unirán ambos negocios editoriales (el de los Cromberger y el de Juan Varela) para crear la más importante imprenta de España de la primera mitad del XVI. Por su parte, Valladolid y Toledo, sedes jurídicas y religiosas, gozarán de privilegios reales para imprimir decenas de miles de bulas. Recordemos el episodio del buldero toledano en el *Lazarillo*.

6.– «Uno de los rasgos del llamado prehumanismo estriba en la aparición de colecciones privadas de libros que denotan un afán de lectura más allá de intereses profesionales y académicos. La lectura silenciosa que potencia la imprenta desarrollará la libertad de conciencia del hombre interior. La biblioteca en taller de estudios de las letras, lugar de intercambio de ideas y, en especial, en el principal instrumento del trabajo intelectual» (Solís de los Santos 2012, p. 59).

7.– Nadie pone en duda la cultura literaria y la técnica narrativa del autor del *Lazarillo*. Márquez Villanueva, por ejemplo, señala que «la novela está llena de los mismos detalles intencionados, no hay nada que salga simplemente del vuelo de la pluma. El *Lazarillo* es obra pensadísima, escrita probablemente cuando ya se había estructurado, hasta en sus mínimos detalles, en la mente de su autor» (1957, p. 306).

de viajes⁸, por su *Viaje de la Tierra Santa* de Bernhardt von Breydenbach, traducido al español e impreso en 1498, o el *Itinerario* de Varthema (1520 o 1523). Como jurista, consultaba tratados de Historia, crónicas y biografías: el *Cid* —alguna de las crónicas de principios del s. xvi—; la *Iliada* —se cree que la edición de 1519—; de Boccaccio, la *Caída de Príncipes*, seguramente la edición de Toledo de 1511, y las *Ilustres mujeres* (1494 o 1528); la *Conquista de Rodas* (1526); la *Crónica de la Poncella d'Orleans* (1512), la de *Guarino Mezquino* (1512), la del *Rey don Rodrigo* de Pedro del Corral (¿1511?), la del *Rey don Pedro* de López de Ayala (¿1495?) o la *Crónica Troyana* —alguna de las ediciones de la traducción de López de Ayala—. Conservaba, asimismo, de Hernán Pérez de Guzmán sus *Setecientas* —quizás el incunable de 1492— y su *Mar de historias* (1512). Por otro lado, mantuvo hasta su muerte la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre (1485 o alguna posterior), el *Libro de las maravillas del mundo* de Johan de Mandeville (1521), el *Cancionero General* de Hernando del Castillo⁹ —alguna de las siete ediciones anteriores a 1541—, los *Triunfos* de Apiano (1522), el *Libro de axedrez* de Alfonso X el Sabio (1497), el *Jardín de las nobles mujeres* de Fray Martín de Córdoba (1500) y su *Celestina* de 1499.

Pero una mención aparte merece el resto de obras en español por su relación más o menos directa con el *Lazarillo*. Rojas fue un gran lector de libros de caballerías¹⁰; conservó a su muerte muchos ejemplares: dos *Amadís* y un *Esplandián* de principios del xvi, un *Don Tristán de Leonís* —quizás alguna edición de Sevilla: 1528, 1533—, la *Segunda parte del muy noble y esforçado cavallero don Clarián* (alguna entre 1518 y 1524); y el *Palmerín de Oliva* (1516), el *Primaleón* (alguna entre 1512 y 1528) y el *Platir* (1533). De entre los autores clásicos atesoraba, además de la *Iliada*, las *Metamorfosis* de Ovidio —pudo haber sido una edición de principios del s. xvi—, el

8.— La vida itinerante, el desplazamiento de un lugar a otro impulsado por la necesidad o por el arbitrio, configura un rasgo esencial de la figura literaria del pícaro o del mozo o esclavo en busca de amos, ya presente en autores clásicos como Apuleyo y su *Asno de oro*. Sobre el carácter itinerante del pícaro, véase Morcillo (1993).

9.— Sobre la presencia de coplas de burlas en el *Lazarillo*, véase Navarro (2016, pp. 92-95).

10.— Rosa Navarro (2016) y Francisco Rico (2011), por ejemplo, han anotado en sus ediciones del *Lazarillo* numerosas concordancias con este tipo de novelas. De hecho, el propio título de *Lazarillo de Tormes* parece una parodia del de *Amadís de Gaula* o *Donzel del Mar* («A mí llaman el Donzel del Mar», Libro I, cap. VI, que recuerda al «a mí llaman Lázar de Tormes»), contrapunto que también podríamos justificar en el linaje noble de Amadís frente al vulgar de Lázar, en las aventuras tan distintas que viven cada uno y en el final de sus historias. ¿Pudo inspirarse Cervantes en el *Lazarillo* para parodiar los libros de caballería en su *Quijote*? Es muy posible: junto a Lázar de Tormes, don Quijote de La Mancha; este, nacido en un lugar de cuyo nombre no quiere acordarse el autor; aquel, en Tejares, en una aldea desconocida por el lector aldeaña a la Salamanca del s. xvi; ambos, de escasa consideración social, desheredados el uno por loco y el otro, por ser hijo de padres condenados a penas infamantes, pero que con sus palabras, acciones y opiniones tan erasmistas enjuician, sin proponérselo, a todos los estamentos sociales de la España del Quinientos.

Anfitrión de Plauto¹¹ (1517) pero, sobre todo, la *Vida y fábulas de Esopo*¹² —seguramente la edición de Burgos de 1496 de Fadrique de Basilea— y la traducción de Cortegana del *Asno de oro* de Apuleyo (1513). La obra de Apuleyo, que fue también jurista como Rojas, influyó de manera más que sobresaliente en el toledano no solo porque se menciona en *La Celestina*, aunque entonces solo conoció la versión latina¹³, sino porque el *Lazarillo* comparte con la obra del de Madaura un porcentaje altísimo de identidad literaria, como analizaremos más adelante.

De entre las obras en lengua castellana, además del ya citado *Cancionero General* de Hernando del Castillo, Rojas adquirió y leyó los *Proverbios* del Marqués de Santillana, las *Trescientas* de Juan de Mena (quizás la de 1499), la *Propalladia* de Torres Naharro (¿1520?)¹⁴ y, sobre todo, la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro —muy editada desde 1492— y el *Marco Aurelio* de Fray Antonio de Guevara —también muy editado desde 1527—¹⁵.

Las obras de autores italianos hacia las que Rojas mostró su predilección fueron *El Cortesano* de Castiglione (1534, 1539 o 1540); el *Tractado de la miseria de los cortesanos* de Piccolomini, la edición de Sevilla de 1520, al final de la cual se añadió la traducción de Cortegana de la *Querella pacis* de Erasmo; el ya nombrado *Guarino Mezquino* (1512) de Andrea da Barberino; las *Ilustres mujeres* y la *Caída de Príncipes* de Boccaccio; y los *Triunfos* de Petrarca (1512, 1526 o 1532)¹⁶.

11.— Sobre la influencia de Plauto en el *Lazarillo*, véase Navarro (2004, pp. 121-132).

12.— Rosa Navarro apenas profundiza en la influencia de este libro en la redacción del *Lazarillo* (2016, pp. 95-96). Siguen siendo imprescindibles los artículos de Rodríguez Adrados (1976) y (2004), y el muy reciente de Álvarez Moreno (2020), quien demuestra la presencia del material esópico en *La Celestina* y su posterior influencia en el *Lazarillo*, que analizaremos en este trabajo.

13.— En ocasiones acude Rojas al libro de Apuleyo en la redacción de *La Celestina*, de los que destaco estos tres: **Acto I**: «CALISTO: [...] no ha más menester para convertir los hombres en piedras. SEMPRONIO: ¡Mas en asnos!» (Rojas 2000, p. 44): **Acto III**: «CELESTINA: [...] Todo lo puede el dinero: las peñas quebranta, los ríos passa en seco. No ay lugar tan alto, que un asno cargado de oro no le suba» (p. 102). **Acto VIII**: «PÁRMENO: ¡Allá yrás con el diablo, tú e malos años!, je en tal hora comiesses el diacitrón, como Apuleyo el veneno, que le convirtió en asno!» (p. 199).

14.— El profesor García de la Concha (1972, p. 244) no alberga dudas de que el autor del *Lazarillo* «tuvo que conocer» *La Celestina*, la *Propalladia* y *La lozana andaluza*.

15.— Se ha señalado en múltiples lugares la influencia de estas dos obras en la redacción epistolar del *Lazarillo*, sobre todo la de Fray Antonio de Guevara, cuando Marco Aurelio cuenta su infancia y juventud, llenas de dificultades, hasta llegar a la cúspide de su gloria.

16.— Boccaccio y Petrarca criticaron abiertamente a los juristas del *mos italicus* por su escaso interés por la cultura clásica en general, y ambos son el germen de una forma distinta de entender y poner en práctica el Derecho que culminará a finales del s. xv y principios del xvi en el llamado *mos gallicus* o humanismo jurídico. Rojas siguió este método, y sus principios prácticos y literarios se justifican en la redacción del *Lazarillo*. Véase Morcillo (2021, pp. 628-633).

Por último, de Erasmo, además de la ya citada *Querrela pacis*, Rojas poseía *La lengua de Erasmo nuevamente romançada*, de la que hubo varias versiones en la década de 1530 (Valencia, Toledo, Sevilla).

Para Rosa Navarro (2016, pp. 161-162), una larga nómina de obras anteriores y contemporáneas al autor del *Lazarillo* están presentes en la escritura de este libro. Me parece de gran importancia subrayar no solo que, para nuestra filóloga, fue *La Celestina* una de las fuentes decisivas del *Lazarillo*, sino otras que Fernando de Rojas atesoró en su biblioteca y que acabamos de recordar: libros de espiritualidad, de caballería, las comedias de Torres Naharro, el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Hernán Núñez de Toledo, el *Cancionero General*, Erasmo, fray Antonio de Guevara, la *Vida de Ysopet*, Plauto, Boccaccio, la traducción de López de Cortegana del *Asno de Oro*...

Frente a estas obras literarias, los manuales jurídicos de la biblioteca de Fernando de Rojas que el toledano consultaba como jurista apenas despiertan interés filológico, salvo uno, *Cortes de Toledo del año veynte y cinco*, editado en Burgos por Alonso de Melgar en septiembre de 1525 y febrero de 1526¹⁷, manual del que comenta Víctor Infantes, y con acierto, que en él habría que valorar «algunas sombras del *Lazarillo* hoy tan olvidadas» (2007, p. 109).

La pobreza en la que quedaron hundidas Valladolid y Toledo tras la Reuelta de las Comunidades empujó a Carlos I «a aprobar en las Cortes de Valladolid de 1523 la proposición 51, por la cual se obligaba a los mendigos y pobres foráneos a salir de la ciudad, orden que fue ratificada en la Petición 47 de las Cortes de Toledo de 1525¹⁸» (Morcillo 2021, p. 627), dato que ratifica Rosa Navarro (2016, p. 111) y que coincide con la publicación de *Socorro de pobres* de Luis Vives el mismo año de 1525, en el que el humanista «proponía que los mendigos forasteros “deben reexpedirse a sus pueblos de origen”» (Asensio 1959, p. 81). Por lo tanto, la ordenanza de Toledo de 1546 para la expulsión de los mendigos foráneos ratificaba la que ya se había aprobado en 1525, lo que invalida la teoría de Redondo, Ardila o Márquez Villanueva de que el *Lazarillo* no pudo haberse escrito antes de 1545 o 1547 por basarse en este último documento legal.

El manual, de pocas páginas, muestra señales evidentes de uso y lectura, e incluso de notas marginales que para Infantes fueron escritas por el de La Puebla de Montalbán. Si a estos datos añadimos que el nombre de

17.– El documento lo hemos estudiado en formato PDF en este enlace: <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/37469>>.

18.– En ella se pide a Carlos I que «mande dar provissiones para que en los pueblos se examinen los pobres y mendigantes, y que no puedan pedir por las calles sin cédula de persona diputada por el regimiento», a lo que el rey ordena «que se guarde la ley que sobre ello hezimos en las Cortes de Valladolid, y para execución della mandamos que se den cartas para los nuestros corregidores y justicias y a los alcaldes de nuestra Corte que lo executen aperciéndoles que, en su deffecto y negligencia, lo mandaremos castigar como convenga» (f. IVb).

Fernando de Rojas figura subrayado entre el de aquellos que no gozaron del perdón general que Carlos I otorgó el 28 de octubre de 1522 en Valladolid tras la Revuelta de los Comuneros (Infantes 2007, p. 111, nota 25) —lo que confirmaría el carácter antiimperialista del *Lazarillo*—, todo nos conduce a defender que las Cortes de Toledo mencionadas en la novela son las de 1525; que, en algún momento a partir de este año, Fernando de Rojas comenzaría a escribir la obra; y que Lázaro González Pérez tendría la misma edad de Carlos I: nacería hacia 1500; la Jornada de Gelves sería la de 1510 y, en el momento de su declaración oral, de su testimonio de descargo ante Vuestra Merced —el juez de la novela—, tendría unos veintiséis años (Morcillo 2022, p. 20).

Con ello, el autor, en su novela, logra que «nuestro victorioso Emperador», y no el arcipreste de San Salvador ni Vuestra Merced, sea el antagonista del pregonero Lázaro de Tormes. El testimonio oral de Lázaro presenta una construcción perfecta, una estructura circular o cerrada, que termina nombrando al Emperador y comienza aclarando que quiere empezar su declaración desde su nacimiento y niñez para que «se tenga entera noticia de mi persona», es decir, para que se conozcan ciertos acontecimientos que le han sucedido a lo largo de su vida y que son relevantes para el «caso», pero «también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto» (Rico 2011, p. 5). La palabra *estado* es aquí una dilogía, recurso retórico habitual en el *Lazarillo* y en *La Celestina*: por un lado, ‘posición social’, en este caso elevada, es decir, los que han nacido en familia noble y de cristianos viejos, herederos de un apellido o título ilustres; pero también nos recuerda Covarrubias en su diccionario que estado es el ‘gobierno de la persona real [rey] y de su reyno’, matizado en *Autoridades* como ‘país y dominio de un rey’. ¿Quién en la España de principios del s. XVI ha heredado reinos nobles y prósperos? Carlos de Habsburgo, nacido en Gante, en Flandes. ¿Quién en la novela sufre el revés de la Fortuna y, remando con fuerza y maña, ha salido a buen puerto? Lázaro González Pérez. Protagonista y antagonista: Lázaro de Tormes y Carlos de Habsburgo¹⁹.

Pero ambos, tan distantes y opuestos, de linajes sociales tan extremos, tienen en común algo que los iguala: su nacimiento, pues a sus madres les sorprendió el parto y tuvieron que parir solas y en condiciones más o menos similares: Antona Pérez, en las aguas sucias y fangosas del Tormes a su paso por Tejares; Juana de Castilla, en las de un retrete. Así pues, nuestro autor se une a la crítica feroz que el concepto de linaje recibe en el s. XVI por parte de todos los humanistas, erasmistas, teólogos y reformados.

19.— Ruffinatto acierta al señalar que Lázaro establece «una comparación irónica grotesca con las fortunas del victorioso emperador» (2001, p. 169).

Y hay una dilogía más en la novela que corrobora esta tesis de que el emperador Carlos es el antagonista de Lázaro de Tormes. Al final de su declaración oral, Lázaro confiesa que «con favor que tuve de amigos y señores» alcanza el «oficio real» de pregonero, una de cuyas tareas es la de «acompañar los que padecen persecuciones por justicia y declarar a voces sus delitos» (Rico 2011, p. 77). Lázaro es, pues, pregonero «real». El *Diccionario de Autoridades* aclara que el pregonero es un ‘oficial público que en alta voz da los pregones, y publica y hace notorio lo que se quiere hacer saber, y que venga a noticia de todos. Es oficio mui vil y baxo’, y que, por extensión, el pregonero es ‘el sugeto que publica y hace notoria y patente alguna cosa oculta e ignorada’²⁰, definiciones que se enriquecen con la entrada de *pregón* que leemos en el *Tesoro* de Covarrubias: ‘La promulgación de alguna cosa que conviene se publique y venga a noticia de todos’. De todo lo anterior se entiende que el pregonero es quien en voz alta hace pública una información necesaria, oculta e ignorada para que «vengan a noticia de muchos» (Rico 2011, p. 3), y esto es lo que consigue el pregonero Lázaro de Tormes a lo largo de su declaración oral ante el juez: publicar abierta y sonoramente para que venga a noticia de muchos la lamentable realidad social en la que malviven miles de personas, la corrupción moral en la que retozan representantes del clero y de la justicia, «declarar a voces sus delitos» que impunemente cometen y denunciar al máximo responsable de todo ello, el emperador Carlos, al afirmar Lázaro que su oficio de pregonero es un «oficio real», real no solo porque es auténtico y de verdad, sino porque, como se lee en el *Diccionario de Autoridades*, ‘toca y pertenece al rey’.

Sin duda, el *Libro de Buen Amor*, que Rojas leyó y probablemente copió total o parcialmente durante su etapa de estudiante en Salamanca²¹, es una de las lecturas que más honda influencia dejó en la personalidad literaria del toledano. No vamos a desarrollar aquí la presencia de la obra del Arcipreste de Hita en *La Celestina*, pero sí en el *Lazarillo*, al menos en relación con el caso de la novela, es decir, con el delito de adulterio cometido entre el arcipreste de San Salvador y la mujer de Lázaro. Veámoslo.

El *Libro de Buen Amor*, para un jurista de los siglos xv y xvi, se ofrece como una obra entretenida a la vez que atractiva, pues, en ella, el Arcipreste de Hita plasma sólidos conocimientos de las leyes promulgadas

20.— Calisto se percató de que la mala praxis ejercida por el juez, amigo y servidor de su padre, por la que se ordena la muerte de Pármeno y Sempronio, fue «por no hacer bullicio, por no me disfamar, por no esperar a que la gente se levantara y oyese el pregón del cual gran infamia se me seguía» (Rojas 2000, p. 281). En prensa (*Crónicas*, 53/2022), espera un artículo en el que, como veremos unas páginas más adelante, defendemos la teoría de que este monólogo de Calisto en el Auto XIV pudo servir de inspiración para la construcción jurídica del *Lazarillo*, donde Vuestra Merced, el juez, es casualmente amigo y servidor del arcipreste de San Salvador.

21.— Se trata del Códice de Salamanca, con letra de principios del s. xv.

por Alfonso X y reunidas, por este orden, en el *Espéculo*, en el *Fuero Real* y en las *Siete Partidas*²². Esto se justifica, por ejemplo, en el pleito entre el Lobo y la Zorra (cuadernas 321-371), cuyo juez es Don Simio, alcalde²³ de la ciudad argelina de Bugía²⁴. El pleito es un manual para juristas y jueces —algo más de cincuenta tecnicismos jurídicos se han recogido en estas estrofas— en el que reconocer actores, tiempos y fases procedimentales obligados en cualquier juicio y que figuran detallados en el *Espéculo* y en las *Partidas*: el Lobo, cuyo abogado es el Galgo, demanda a la Zorra por secuestrar al Gallo, el pregonero, y comérselo; esta, con su abogado el Mastín, acusa a su vez al Lobo de demandarla por un delito que él también comete de manera notoria, y añade otro más: casado con Doña Loba, está cometiendo adulterio público con la Mastina, delito para el que, según ley, pide la Zorra pena de excomunión, delito que aprovecha el Lobo para comerse algunas ovejas que le ofrece su amante. Tras consultar con expertos en Derecho, el juez ordena al Lobo y a la Zorra cazar en lugares abiertos y boscosos y no en propiedades privadas, y no condena al Lobo por adulterio al no haberse respetado el plazo de nueve días en los que se debe mostrar la existencia o no del delito.

El amancebamiento de clérigo con barragana era considerado un delito en nuestra Edad Media si era de conocimiento público, «sobre todo a partir de 1338, año en que aparece en Bolonia la *Novella in Decretales Gregorii IX*, de Johannes Andreae²⁵, en la que se sanciona incluso con la excomunión a los clérigos amancebados» (Morcillo 2021, p. 645); unos años antes, en la Constitución 2 del Concilio Provincial de Toledo de 1324, se prohíbe que los clérigos metan en sus casas a *soldadas* ('barraganas'). En este ambiente se escriben las cuadernas finales del *Libro de Buen Amor* (1690-1709), en las que, con lágrimas y gran pesar, el arcipreste de Talavera, amancebado con Orabuena, anuncia la bula papal de «que clérigo nin cassado de toda Talavera,/ que non toviesses mançeba, cassada nin soltera;/ qual quier que la toviess descomulgado era» (*Libro de Buen Amor* 1989, p. 463). Dos datos relevantes hay que considerar de este episodio por su repercusión en el *Lazarillo*: un arcipreste, en este caso el de Talavera, comete el delito de amancebamiento con una tal Orabuena, delito que se sumaría al de adulterio en el caso de que esta fuese casada, como sí sucede entre el arcipreste de San Salvador y la mujer de Lázaro; por otro lado, la figura del arcipreste de la Colegiata de Santa María de Tala-

22.— Véase Bermejo (1973).

23.— En el Derecho medieval de Castilla y en el del Antiguo Régimen, los alcaldes con formación jurídica ejercían también de jueces, como así le sucedió a Fernando de Rojas durante los períodos en los que ocupó el puesto de alcalde de Talavera de la Reina.

24.— Se desconoce el motivo por el que el Arcipreste escogió esta ciudad, quizás porque cerca de ella se sitúa Madaura, donde nació el jurista romano Apuleyo, autor cuyos ecos alcanzan al Arcipreste y a Fernando de Rojas.

25.— Nombrada en el *Libro de Buen Amor* en el cuarto verso de la estrofa 1152.

vera es una licencia literaria del de Hita, pues aún no existía este cargo en esta iglesia cuando el *Libro de Buen Amor* fue compuesto, licencia literaria que también se emplea en el *Lazarillo* —pues la iglesia de San Salvador de Toledo nunca tuvo arcipreste— para evitar que ningún clérigo de San Salvador fuera identificado y acusado desde la lectura de la novela.

Por último, además del juego realidad-ficción que se logra con el empleo del discurso autobiográfico o de la presencia de la alcahuetería en la figura del fraile de la Merced, sobradamente han sido reconocidas y estudiadas la ironía y la ambigüedad en muchos fragmentos del *Libro de Buen Amor*. Al igual que en *La Celestina* y en el *Lazarillo*, «desde la palabra individual hasta la estructura de la obra entera, Juan Ruíz infunde ambigüedades en el *Libro*» (p. 72), y es el lector quien debe interpretarlas como pueda y sepa: «fasta que el libro entendas, dél bien non digas nin mal,/ ca tú entenderás uno e el libro dize ál» (986cd). El Arcipreste de Hita, por tanto, es fiel a la instrucción que Esopo dejó al lector al advertirle de que debe escoger al leer su obra si se queda con la flor, con el fruto o con ambos, y esta misma idea de otorgar al lector un papel esencial y de «desafiarlo» en la comprensión profunda de la obra la continúa Fernando de Rojas en *La Celestina* y en el *Lazarillo*. En ellos, el toledano, como el de Hita, logra la ambigüedad y la ironía desde la misma construcción y estructura de la obra y desde un manejo admirable de los recursos expresivos del idioma, valiéndose de un amplio abanico de figuras retóricas (paronomasias, metáforas, ironía, oxímoros, sinécdoques, dilogías, políptotos...) y de libertad en la creación de neologismos (recordemos, por poner algún ejemplo, el *echacuervos* o la *trotaconventos* en el *Libro de Buen Amor*, o el paraíso *panal* en el *Lazarillo*), que ya ejerció Apuleyo en su *Asno de oro* (*odricida*).

La influencia de Diego López de Cortegana y de otros traductores humanistas y erasmistas en Fernando de Rojas y en el *Lazarillo*: la *Querella pacis* de Erasmo

Escasamente reconocida es la figura de Diego López de Cortegana (1455-1524) en su faceta de traductor de autores clásicos y contemporáneos, que lo sitúan, a pesar de su labor como Inquisidor en Sevilla, a la cabeza del humanismo renacentista que ya palpitaba en la España de finales del s. xv y que se desarrollará con fuerza a comienzos del xvi. Apuleyo o Erasmo pudieron ser leídos en lengua española gracias a Cortegana, cuyas traducciones fueron admiradas por escritores e intelectuales humanistas, entre ellos Fernando de Rojas²⁶.

26.— «Pero si tal fue el caso, como parece, conviene percatarse de que las huellas de Apuleyo marcan a tres de los cuatro amos de mayor relieve; y por ende se confirma la importancia del *Asno de oro* como modelo estructural y argumental del *Lazarillo* y se comprueba que los maestros clásicos incitaban a escudriñar con mirada curiosa la realidad inmediata» (Rico 2011, p. 185).

Esta corriente cultural humanística, basada en los *studia humanitatis*, la adopta Cortegana, quien entronca, como jurista y humanista, con el *mos gallicus* o humanismo jurídico, que nace con Petrarca y Boccaccio, que culminará con Erasmo, Nebrija y Luis Vives y que conoció y aplicó Fernando de Rojas como jurista y escritor²⁷. La rica cultura renacentista italiana, encabezada por Petrarca, llegó pronto a los reinos hispanos gracias al entorno humanista que en Nápoles y Sicilia impregnó la corte del rey aragonés Alfonso V. Este hecho, unido a la llegada de Nebrija a España desde Italia y a la publicación de sus obras a partir de 1481, supone el inicio del Renacimiento en España, dentro del cual fue escrita *La Celestina* a finales del s. xv. Tengamos en cuenta que con Nebrija coincidieron, en la Salamanca de Rojas, dos eminentes humanistas: Luis Maldonado y el siciliano Lucio Flaminio Sículo.

El más aventajado discípulo de Cortegana en la traducción fue Cristóbal de Arcos. Tradujo el *Novum itinerarium* de Ludovico de Varthema y se imprimió en Sevilla por Jacobo Cromberger en 1520 y 1523 con el título *Itinerario del venerable varón micer Luis...* También *De bello Rodio*, de Fontano, y lo publicó en 1526 bajo el título *Conquista de Rodas*, en Sevilla, en la imprenta de Juan Varela. Rojas tenía ambos libros en su biblioteca, además de las traducciones de Cortegana, de lo que se deduce que fue muy probable el contacto cultural del toledano con el movimiento humanista sevillano. Víctor Infantes llega incluso a plantear la posibilidad de que estos dos libros fueran regalo de Cristóbal de Arcos a Fernando de Rojas (1998, p. 21). El propio Arcos justifica su traducción del latín al castellano de esta forma: «desnudasse [el *Itinerario*] de su hermoso y elegante sermón latino y lo vistiese del rudo sayal de nuestro hispano idioma. Porque gozando los doctos varones de dos provechosos deleytes, elocuencia y sentido, los rudos al menos del uno privados no fuessen, pues su descuydo los hizo ineptos para el otro sentir» (Lazure 2012, p. 109). De nuevo, el ideal del humanismo renacentista, de base horaciana, de hacer llegar la cultura escrita en lengua latina al pueblo llano traduciéndola al castellano, para ilustrarlo entreteniéndolo: es, al fin y al cabo, la finalidad pedagógica y moralizante defendida por Vives y Erasmo y seguida en *La Celestina* y en el *Lazarillo*²⁸.

Al hilo de esto último, considero un dato esencial que el cardenal Bernardino López de Carvajal y Sande (1456-1523) fue el mecenas desde Roma de un nutrido grupo de humanistas: Cristóbal de Arcos, Cortegana, Torres Naharro (que además era familiar del cardenal) y de Eneas Silvio Piccolomini, que fue papa con el nombre de Pío II (1458-1464), el

27.- Apuleyo es otra base del humanismo renacentista: «[...] en consonancia con los rasgos más representativos del humanismo renacentista, no es desdoro alguno que en los umbrales de los siglos dorados de las letras españolas haya destacado con tanto éxito e influencia la versión castellana del *Asinus aureus* apuleyano» (Solís de los Santos 2012, p. 26).

28.- Véase Rico (2011, p. 3, n. 3).

cual «había desarrollado en forma epistolar en torno a 1444, durante su estancia en la corte del emperador Federico II, el *De miseriiis curialum*, el *Somnium de fortuna* y, sobre todo, por su influjo en la novela sentimental y en *La Celestina*, la *Historia de Eurialo et Lucretia se amantibus*» (Solís de los Santos 2012, pp. 43-44). Fernando de Rojas poseía en su biblioteca la famosa trilogía impresa en su solo libro en 1520 por Jacobo Cromberger y toda ella traducida por Cortegana²⁹: los dos libros de Piccolomini —el *Tratado de miseria de cortesanos* y el *Sueño de la fortuna*, «con su famosa narración de la *Estoria de dos amantes*» (Infantes 1998, p. 23)— y, al colofón, la *Querrela pacis*, traducida por el onubense como *Tractado de cómo se quexa la paz*. Y las tres obras comparten una estructura epistolar, como la que subyace en el *Lazarillo*. Muy probablemente, la *Estoria de dos amantes*, traducción de la *Historia de duobus amantibus Eurialo et Lucretia*, impresa en Salamanca en 1496, así como el *Asinus aureus*, las leyó Rojas en Salamanca antes de escribir *La Celestina*, y luego las adquirió traducidas por Cortegana. Por tanto, la influencia de Piccolomini como autor, la de los traductores Cortegana y Cristóbal de Arcos y la del humanismo renacentista sevillano son evidentes y esenciales en la carrera literaria de Fernando de Rojas.

Baltasar del Río (c. 1480-1541), converso, canónigo hispalense, obispo de Scala, publica en Roma, en 1504 (impresión de Johann Besicken), su *Tractado de la Corte Romana compuesto en lenguaje castellano*, libro temáticamente relacionado con las traducciones de Cortegana, en el que, desde un prisma erasmista, expone los vicios de la Curia romana, cuyos miembros frecuentaban los bajos fondos de Roma para entregarse a la actividad prostibularia. La lujuria de clérigos y frailes, asumida por la sociedad pero tan denostada por erasmistas y órdenes religiosas españolas que impulsaron la reforma de la Iglesia, impregna y da sentido a las páginas de *La Celestina* y del *Lazarillo*. En su libro, frente al linaje y la pertenencia a clases sociales privilegiadas, Baltasar del Río antepone como rasgos esenciales del ser humano la nobleza de los actos, la cultura y un espíritu caritativo y humanitario con los demás.

En esta línea, hubo no pocos humanistas que desearon transmitir la cultura clásica grecolatina a un público lector emergente formado por comerciantes, juristas, médicos o artesanos. Tampoco faltan entre ellos los clérigos que apenas conocían el latín y que no dominaban, por tanto, la lectura e interpretación de la Biblia. Entre estos humanistas sobresale Rodrigo Fernández de Santaella (1444-1509), que cultivó géneros clásicos como el diálogo moralizante, la epístola o la oda. Escribió Santaella unas líneas dedicadas a la reina Isabel en el prólogo de su *Vocabulario Ecclesi-*

29.— Niklas von Wyle tradujo al alemán, a finales del s. xv, el *Asno de oro* apuleyense y la *Historia de duobus amantibus Eurialo et Lucretia* de Piccolomini, con el que el germano mantuvo una estrecha amistad. Pocos años más tarde, Cortegana siguió los pasos de von Wyle.

ticum (1499) en las que muestra su preocupación por la precaria formación cultural y moral de muchos clérigos: «Algunos clérigos, aunque ayan estudiado grammática, no alcançan perfectamente el seso castellano de muchos vocablos [...]. Otros se hallan tan rudos e ignorantes que, por carecer del todo de los principios de grammática, ninguna cosa ecclesiástica entienden. Otros, por aver poco estudiado, entienden algo, más por uso y por la conformidad del latín con el vulgar castellano que sabiéndolo por razón de arte o de cierto conocimiento» (Lazure 2012, pp. 99-100). Este humanista, también de origen converso, tradujo el *Libro de las maravillas* de Marco Polo³⁰ (Sevilla, 1503, imprenta de Estanislao Polo-Jacobo Cromberger) y escribió asimismo, el mismo año de 1503, su *Tractado de la inmortalidad del alma*, para algunos el primer diálogo renacentista publicado en español. Esta línea de escritura y de traducción al castellano de textos de divulgación cultural y de tratados religiosos se halla dentro de la corriente erasmista y del posicionamiento cultural de los alumbrados, cuya base podemos asentarla en la doctrina de Aristóteles de que «quanto el bien es más común, tanto es mejor i más divino»³¹.

En esta convergencia entre erasmismo y alumbradismo (o iluminismo) debemos mencionar a dos traductores esenciales: Ruiz de Virués y Pérez de Chinchón. Alonso Ruiz de Virués, que formó parte del círculo erasmista del emperador Carlos y que mantuvo correspondencia con el de Róterdam, tradujo ocho coloquios de Erasmo (publicados en 1529) en los que se critican las ceremonias superficiales y las falsas supersticiones que el clero transmitía a los fieles. Fue juzgado por alumbrado y encarcelado en el monasterio de San Benito de Valladolid. También erasmista y alumbrado, de familia de conversos, Bernardo Pérez de Chinchón tradujo de Erasmo, en 1529, la *Preparación y aparejo para bien morir*, *Los silenos de Alcibiades*, y un año antes la *Declaración del «Pater noster»* (1528). En 1535 publicó dos nuevas traducciones de Erasmo: la *Declaración sobre los diez mandamientos* y el *Apercibimiento de la muerte*. También es suya la traducción y publicación en 1531 de una obra esencial de Erasmo, *La Lengua*, que formaba parte de la biblioteca de Fernando de Rojas; sin duda, el toledano tuvo que admirar a este escritor fallecido en Gandía, pues de él también conservaba sus *Diálogos christianos* (1535)³². Para muchos, Pérez

30.– Fernando de Rojas poseía en su biblioteca el *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandeville, editado en Valencia en 1521, en la imprenta de Jorge Costilla. Escrito en el s. XIV, inspirado en el *Libro de las maravillas* de Marco Polo, fue uno de los manuscritos más leídos en la Europa de la Baja Edad Media, pero lo extraordinario de este libro es que juega con el anonimato, como *La Celestina* y el *Lazarillo*, y que durante mucho tiempo se pensó que el protagonista de la obra, el caballero inglés Juan de Mandeville, que relata sus aventuras por tierras de Egipto, Palestina, India y China, entre otros países, fue el autor y que escribió la obra como un libro de viajes.

31.– *Tratado de la inmortalidad del alma*, Sevilla, 1503, f. 4r.

32.– «[...] titulada *Diálogos christianos contra la secta mahomética y la pertinacia de los judíos*, y supone que su lectura sirvió de meditación de Rojas sobre la “razón de la sinrazón teológica

de Chinchón fue el mayor —si no el mejor— traductor de Erasmo en España, y, debido a la prohibición en España de las obras del holandés, pasó inadvertido para el mundo literario y teológico durante los últimos doce años de su vida, hasta su muerte en 1548, confinado en un silencio impuesto por sí mismo o desde fuera. Este dato lo cito porque me parece, además de relevante, coincidente con la silenciosa y prudente actividad de Fernando de Rojas más allá de la meramente profesional como jurista, sobre todo a partir del fracaso de la Revuelta de los Comuneros.

Para concluir, volvamos a Diego López de Cortegana, con cuyas traducciones logró uno de sus principales propósitos: ennoblecer y enriquecer la lengua española. En el prólogo a su edición de la *Corónica del santo rey don Fernando Tercero* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516), Cortegana deja clara su apuesta por el uso del castellano, actualizando incluso términos anticuados al castellano suyo actual: «quando una historia latina se torna en nuestra lengua i común hablar no usamos de los vocablos latinos aunque son más resonantes que el romance, sino de la habla cotidiana, la qual sirve según el tiempo corre. Que ya vemos en espacio de quarenta o cinquenta años assaz diferencia i mudamiento en muchos vocablos de entonces a los de agora»³³. Esta actitud lingüística de defensa del uso literario del español como lengua de cultura frente al del latín, que tan buenos frutos produjo con *La Celestina*, queda reflejada en el «escribo como hablo» de Juan de Valdés, en las páginas del *Lazarillo*, en los libros de Guevara y culminará, décadas más tarde, en las traducciones y obras de Fray Luis de León y, lógicamente, en los escritos de los grandes autores de la segunda mitad del XVI y de todo el XVII.

La traducción de Cortegana del *Asno de oro* (1513) fue brillante y muy celebrada en los círculos literarios y cultos del primer tercio del s. XVI al adaptar su traducción al contexto social y cultural de la España del primer tercio del s. XVI para que la obra de Apuleyo pudiera ser leída y disfrutada por cualquier lector, empleando términos y giros propios de la novela de ficción y de las de caballería. Valentín Núñez Rivera afirma no sin razón que el *Asno de oro* supuso «una pieza cabal, quizá la lectura y asimilación más decisiva de todas las posibles, para el desarrollo de la novela realista» (2012, p. 216) que comenzará con el *Lazarillo* y culminará en obras posteriores como el *Quijote*. El período comprendido entre 1490 y 1513, en el ámbito de la imprenta, corresponde a una «etapa caballeresca, porque los textos de imaginación son libros de caballería o traducciones de textos caballerescos, o bien, textos sentimentales, que también cuentan con el caballero como personaje protagonista» (p. 217). Pero estos géneros no son los únicos que empleó Cortegana

durante sus últimos años”, pues apareció en Valencia, por Francisco Díaz, en 1535 (8^o, 80 hs.). Desde luego, con este título, no es posible asimilar a otra obra el ítem (y lo hemos intentado con esmero léxico), y, además, su autor parece ser bien conocido por Rojas, pues es el traductor de *La lengua de Erasmo*, que figura en el “Inventario” de 1546» (Infantes 1998, p. 39).

33.—Lazure (2012, p. 106).

como modelo de buena literatura y de corrección lingüística: «A tales textos en la órbita caballeresca [...] hay que añadir, por supuesto, otros modelos de ficción que desarrollan una veta más realista. Como centro y eje de toda esta tendencia se encuentra desde luego *Celestina*, pero habría que tener muy en cuenta la traducción [*Nota a pie de página*: «Las traducciones de los modelos sentimentales se publican al mismo tiempo que los textos originales, Boccaccio: *Fiammetta* (Salamanca 1497) y Piccolomini: *Historia de duobus amantibus* (Salamanca 1496)»] del *Decamerón* de Boccaccio en 1498, así como la primera edición del *Corbacho* en el mismo año, e incluso el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (Zaragoza, 1493 y 1494; Burgos, 1498), que versionaba los cuentos del *Calila*. Precisamente, la primera mención conocida del *Asno de Oro* aparece en la *Celestina*, aunque sea simplemente eso, una referencia erudita en el Octavo auto (una alusión que convirtió a Apuleyo, es decir, a Lucio en asno), que hubo de basarse, por entonces, en una edición del texto latino» (pp. 217-218).

*Querella pacis*³⁴

Hemos reservado este apartado para la *Querella pacis* o *Lamento de la paz* por varios motivos que se añaden al hecho de que Fernando de Rojas la conservó en su biblioteca: la influencia que esta obra, escrita en forma epistolar, ejerció en los círculos culturales de la España del s. XVI; asimismo, Erasmo crea en sus páginas un esmerado tratado que resume el espíritu humanista, apoyado en el respeto social, en la bondad, en la fraternidad de los pueblos y en la tolerancia y libertad de pensamiento; y, por último, muchas de sus páginas, que en su mayoría son denuncias que la Paz dirige a los preladados políticos y religiosos, están presentes en el *Lazarillo*. Comprobaremos en las próximas líneas que, si la *Querella pacis* es un intento desesperado de lograr en Europa la concordia, la tolerancia y la caridad, el *Lazarillo* es un acta documental de su fracaso que coincide con la cosmovisión pesimista que Rojas presenta en el prólogo y diálogos de *La Celestina*.

Al margen del contenido irenista de la obra³⁵, la Paz escribe una epístola en un tono de urgencia y de cólera contenida a los gobernantes, a las distintas jerarquías eclesiásticas, a los jueces y juristas y a todos los cristianos en general para que abandonen el camino de la impiedad, de la injusticia y de la violencia, y cultiven la caridad y la humanidad. Y se dirige especialmente a los responsables de impartir justicia, de salvar almas y de mirar por el Estado, que dañan la imagen de la posición que ocupan y cuya sevicia y corrupción ensucian —no fomentan— la convivencia social:

34.— Seguimos la traducción de Eduardo Gil Bera, editada en Acantilado en 2020: (Erasmo 2020). Marcaremos entre paréntesis la página en la que se ubica la cita.

35.— «Cualquier paz, por injusta que sea, es preferible a la más justa de las guerras» (p. 56).

Me dirijo a vosotros, sacerdotes consagrados a Dios, para que prediquéis sin desfallecer lo que sabéis que es más grato a Dios y rechazéis lo que más detesta. Apelo a vosotros, teólogos, para que prediquéis el evangelio de la paz y hagáis que el pueblo no escuche otra cosa. Apelo a vosotros, obispos y demás eminentes dignidades eclesiásticas, para que vuestra autoridad permita fundar la paz sobre bases indestructibles. Apelo a vosotros, nobles y magistrados, para que pongáis todas vuestras facultades al servicio de la sabiduría de los príncipes y la piedad de los papas. Apelo a todos los que os enorgulleceis de ser cristianos para que [...] demostréis cuánto peso tiene en un Estado la concordia de la multitud contra la tiranía de los poderosos. (pp. 80-81).

Sin embargo, ¿qué se puede esperar de una sociedad cuyos dirigentes políticos, espirituales y judiciales fomentan la impiedad, la venganza³⁶, la corrupción y la violencia en una connivencia infame?: «Todas las guerras que los pueblos cristianos han librado deberían haber sido contra los vicios, pero desgraciadamente muchos se han rendido a los vicios y los hombres tan solo combaten contra otros hombres» (p. 41); «A ello se añade la relajación de la moral y el orden público, cosas imposibles de reparar. Y eso no es todo: la guerra vacía las arcas públicas, despoja al pueblo, impone cargas abrumadoras a la gente de bien y empuja al crimen a los malhechores, y, una vez acaba, sus consecuencias persisten durante mucho tiempo. Las artes decaen³⁷, el comercio se resiente» (p. 73).

Erasmus, en esta obra, hace hincapié en los verdaderos principios del cristianismo —la paz y la caridad—, que deben ser ejercidos por todos los cristianos y ser compartidos, sobre todo, con los que defienden pensamientos diferentes y con los que de manera equivocada son tachados de enemigos y herejes. El holandés se alza como un importante reformista de la Iglesia, a la que acusa de sus vicios, de su impiedad, de su violencia, y este es el motivo de que fuese tan bien acogido el pensamiento del holandés entre franciscanos, alumbrados y recogidos, entre un clero español que deseaba desbrozar la Iglesia arrancando de raíz las zarzas de la corrupción moral y espiritual. Desde las primeras páginas, Erasmo, en boca de la Paz, anticipa la crítica que desarrollará contra la nefasta labor de los eclesiásticos que no adoctrinan al pueblo en los verdaderos valores del cristianismo: «[...] ¿no es asombroso que la doctrina cristiana, cuyos preceptos son muy superiores a los de la naturaleza, no persuada a los creyentes de uno de sus preceptos

36.— «No existe un signo más claro de falta de nobleza —sobre todo en un rey— que el afán de venganza» (p. 74).

37.— Recuerda al *Honos alit artes* de Cicerón, citado al comienzo del *Lazarillo*. Véase Morcillo (2021, p. 651).

más importantes como la paz y la bondad con el prójimo [...]» (p. 19). Este mismo grito de alarma es el que se emplea al perfilar todos los personajes eclesiásticos del *Lazarillo* como personas corruptas, de comportamientos infames y violentos, que ejercen su poder espiritual para abusar de las personas más necesitadas en lugar de socorrerlas.

Con un estilo directo y sencillo, ataca sin miramientos la connivencia de la Iglesia con los gobernantes para alentar las guerras y la violencia en nombre de Dios:

Qué repugnante es la lengua de los sacerdotes que exhortan a la guerra, incitan a la maldad y provocan la ruina [...] hoy ha desaparecido entre los cristianos todo el pudor: los sacerdotes consagrados a Dios, y hasta los frailes, que se jactan de ser todavía más santos que los primeros, incitan a los príncipes y a la plebe al asesinato. Convierten el clarín del evangelio en trompeta de Marte [...]. Pero lo que resulta aún más monstruoso es que los propios sacerdotes combatan por cosas que los filósofos de la Antigüedad despreciaban y con más razón deberían desdeñar los sucesores de los apóstoles (pp. 48-49).

Erasmus aprovecha esta reprobación para censurar que los sacerdotes, pública e hipócritamente, piden por la bondad y la caridad no siendo ellos un modelo de piedad, como así se pone de manifiesto en *La Celestina* y en el *Lazarillo*: «Entretanto, se celebran solemnes plegarias públicas, se pide paz a grandes voces y se claman grandes lamentos: “¡Dios, danos la paz, escucha nuestras plegarias!”. ¿No podría Dios responderles con razón: “¿Os reís de mí? ¿Rogáis que os libre del mal que vosotros mismos habéis creado?”» (p. 55).

Frente a esa sociedad ideal «donde florezcan las artes, crezcan las ciudades bien construidas, se cosechen los campos bien cultivados, se redacten leyes justas, aumenten los conocimientos más útiles y se practiquen las costumbres más santas» (p. 70), esa sociedad a la que debe aspirar todo buen cristiano, la Paz observa que «las leyes enmudecen [...]; el conflicto alienta el asesinato, el estupro y otros actos abominables» (p. 71). ¿No es acaso el *Lazarillo* una denuncia de lo mismo, de una sociedad inmoral porque es conducida por prelados y jueces que ejercen la violencia y la corrupción? En este sentido, el *Lazarillo* es una novela erasmista escrita por un jurista que defendía el humanismo jurídico y que se mantuvo fiel al pensamiento de Erasmo en un momento en que este posicionamiento ideológico se consideraba herejía y podía suponer una sentencia a muerte³⁸.

El *Lazarillo* es un documento que muestra y condena la arbitrariedad, corrupción y desproporcionalidad del aparato judicial y penal español de la

38.— «El *Lazarillo* [...] nació el día en que una mente española, impregnada de lectura de Erasmo, puso en acción sus ideas íntimas sobre lo que estaba ocurriendo en España. Fruto de un maduro pensar, el libro está invitando a pensar» (Alatorre 2002, p. 447).

primera mitad del xvi. Erasmo, en su *Querella pacis*, denuncia que «por más vergüenza y tristeza que me dé admitirlo, en los mercados y en los tribunales, en las cortes y en las iglesias, atruenan las disputas más de lo que nunca se vio en las ciudades paganas. Tanto es así que incluso la turba de abogados, a quienes debemos en buena medida las desdichas de la humanidad, pasa desapercibida en medio de la multitud de pleiteantes» (p. 20).

Erasmo propone que, en esa sociedad ideal gobernada por príncipes sabios y justos, «los nobles y los magistrados imiten el comportamiento bondadoso de los príncipes, que su único propósito sea el bienestar del Estado y del pueblo: solo de ese modo estarán velando por sus propios intereses» (p. 58). La detestable arbitrariedad de los jueces impulsa a Fernando de Rojas —que, recordemos, también ejerció de juez— a que el caso de adulterio entre la mujer de Lázaro y el arcipreste de San Salvador sea fallado por el lector, a quien convierte en juez (Morcillo 2021, p. 623), apelando a la objetividad e imparcialidad que ha de seguir a la hora de dictaminar el fallo, y a la proporcionalidad de la pena que recibirán el culpable o los culpables del delito.

Desde el punto de vista político, hay dos hechos relevantes que hacen converger la *Querella pacis* y el *Lazarillo*. Veámoslos:

1. Erasmo, que la escribió en 1516, considera al rey francés Francisco I como el principal garante de la paz mundial, un monarca «que jamás ha dudado en preservar la paz a cualquier precio y, sin miramiento por su propia majestad, se esfuerza por mantenerla de un modo u otro, mostrando que la más noble aspiración de un rey consiste en merecer la mayor gratitud del género humano» (p. 82). Nueve años más tarde, el emperador Carlos lo derrota en la batalla de Pavía y lo encarcela, en agosto de 1525, en el antiguo Alcázar de los Austrias de Madrid varios meses hasta que firmó el Tratado de Madrid, por el que el rey francés cedía al emperador varias posesiones europeas, entre ellas Nápoles, Flandes y Borgoña. Para muchos estudiosos, el cautiverio y *cuidados*³⁹ de Francisco I se mencionan en el *Lazarillo*: «y así sería, porque cierto en aquel tiempo no me debían de quitar el sueño los cuidados del rey de Francia» (Rico 2011, p. 37), con lo que el autor erasmista del *Lazarillo* recuerda la política expansionista y belicista del emperador Carlos en Europa, que derrota y encarcela al rey «que jamás ha dudado en preservar la paz a cualquier precio».

2. El *Lazarillo* es una novela antiimperialista y próxima a la Revuelta de los Comuneros. La traducción de la *Querella pacis* se publicó en 1520, y su lectura pudo haber alentado aún más el alzamiento de las Comunidades de Castilla. Erasmo expone con suma claridad que los reinos no son propiedades materiales y no deben pasar de mano en mano a monarcas que no viven en ellos y que provienen de otros países, «porque toda renovación dinástica origina algún tumulto y el tumulto genera la

39.— Cuidado: 'Vale también rezelo y temor de lo que pueda sobrevenir' (*Aut.*).

guerra» (p. 60), y como solución propone «que los hijos de los reyes se casaran con nobles de su reino o, si desposaran a extranjeras, renunciaran a la sucesión del trono de su país» (p. 60). El malestar de las élites castellanas, junto con un aumento de la presión fiscal a los pecheros, se tradujo en 1520 en los primeros levantamientos populares apoyados por aristócratas castellanos y la proclamación de Juana, madre de Carlos, como legítima reina de Castilla. Erasmo vaticina el desastre: «Entretanto, mientras el príncipe adquiere, conquista y estabiliza el nuevo reino, empobrece y exprime el anterior, y a veces pierde los dos en el intento de gobernar ambos, quizá porque apenas era capaz de administrar uno» (pp. 60-61). Y concluye el de Róterdam:

En cuanto a la sucesión del trono, el sucesor del príncipe debería ser el primogénito o bien aquel que el sufragio popular considere más idóneo. [...] Por último, conviene que los príncipes eviten los viajes a países lejanos, que renuncien a cruzar las fronteras de su reino y recuerden el proverbio confirmado por siglos de consenso: “El ojo del amo engorda el caballo”. Que se consideren ricos, no cuando expolían a sus súbditos, sino cuando logran hacerlos mejores (pp. 61-62).

Carlos I se autoproclama rey de España y de todos los territorios hispanos; se le conoció como el «rey ausente», gobernando más tiempo fuera que dentro de España; empobreció con impuestos abusivos a varias ciudades castellanas, sobre todo a las que se levantaron contra él durante la Revuelta comunera, entre ellas Toledo, y obligó a los castellanos a sufragar esta inmensa maquinaria de guerra y a reducir la enorme deuda del Estado (520.000 ducados) mediante la coacción y la amenaza de mayores impuestos. Este fue el Toledo que, como jurista y cultivado en el humanismo renacentista, conoció en primera persona Fernando de Rojas, y en este Toledo empobrecido, corrupto, jurídicamente arbitrario y abusivo, en este Toledo antierasmista está ambientado el *caso* visto para sentencia de Lázaro de Tormes.

Sebastián de Horozco y Teófilo Folengo: dos autores y tres obras para la datación del *Lazarillo*

El *Lazarillo* comenzaría a escribirse en algún momento a partir de finales de 1525 o principios de 1526 y antes de 1541. No sabemos de qué año es la *princeps*, pero sí es seguro que la novela se conocía, al menos en círculos muy escogidos, manuscrita o impresa, antes de 1548. La profesora Rosa Navarro ha demostrado la influencia del *Lazarillo* en dos repre-

sentaciones teatrales de Sebastián de Horozco fechadas en este año⁴⁰: la *Representación de la Historia Evangélica del capítulo nono de san Joan*, uno de cuyos personajes se llama Lazarillo y es destrón de un ciego, y la *Parábola de san Mateo*, en la que aparecen un clérigo mercenario y un echacuervos. En ambas piezas teatrales, «Horozco está “divinizando” personajes de obras literarias claramente críticas con la Iglesia: el *Lazarillo* y las comedias a noticia de Torres Naharro. Y nos da un dato esencial: que había leído el *Lazarillo* antes de 1548, fecha en que se representó *La parábola de san Mateo*» (Navarro 2016, p. 124).

Trascendente es el dato que ofrece Francisco Rico al recordar que «en 1540, una colección de *Dichos graciosos de españoles* transcribe ya una ‘maña’ que comparte con el *Lazarillo* rasgos todavía más llamativos: “Un mochacho de un ciego asaba un torrezno, y su amo díjole que le diese de él y comióselo todo. El mochacho le preguntó que quién le dijo del torrezno, [a lo que el ciego] respondió que lo había olido. Y yendo por una calle, [el destrón] dejole encontrar con una esquina y comenzole a dar de palos. Díjole el mochacho: ‘Oliérades vos esa esquina, como olistes el torrezno’”» (2011, p. 167).

El profesor Márquez Villanueva (1957) va más allá y dedica decenas de páginas en establecer concordancias paremiológicas entre el *Lazarillo* y las obras de Sebastián de Horozco, e incluso llega a defender la idea de que fue este el autor de la obra. No la compartimos, pero sí coincidimos con el profesor Márquez Villanueva en las siguientes:

– Fecha el *Lazarillo* no más allá de 1540, entre 1530 y 1540 (p. 262). Es decir: antes de la muerte de Fernando de Rojas.

– *La Lozana andaluza*, publicada en 1528, tuvo que ser leída por el autor e influyó en él:

Además de una atmósfera de sátira y picaresca que lo impregna todo, encontramos en *La Lozana* una enorme cantidad de sugerencias que parecen haber sido desarrolladas después por el seguro instinto técnico del autor del *Lazarillo*. En momento de apuro, la Lozana guarda sus anillos en la boca; hay un fraile de la Merced que anda por sitios de lo más inconveniente; ensalmos para curar golpes en la cabeza; ataques contra las bulas; mención proverbial del infame lecho de alquiler, así como de las confituras de Valencia; hidalgos pobres; ambiguas curanderías; criados que van por vino y candelas; reverentes saludos con el bonete; amenazas de jarrazos; uno que se pavonea de no ser “de los ínfimos de mi tierra”; rezadoras de oraciones para casar y parir; criados despedidos por desmandarse en comer; lavanderas pícaras; mozos

40.– Navarro (2016, pp. 120-124).

que buscan amos; canónigos amancebados; gentilhombres que se excusan como pueden para no dar un cuarto a damas; criados que roban la cebada de las bestias; otro que come, bebe y triunfa sin tener envidia del Papa; amén de bastantes expresiones comunes tales como *tan blanco el ojo, entrar por contadero, nunca en tal me vi* (p. 263).

– El autor era un jurista que ejercía en la ciudad de Toledo y provincia. Márquez Villanueva se basa en el listado de tecnicismos jurídicos que recopila en el *Lazarillo* (pp. 269-271), pero ahí se queda.

– «Su autor conoce muy bien Salamanca y Toledo, además de los pueblos situados en el camino más directo entre ambas ciudades, es decir, los que atravesaba un estudiante toledano para ir a Salamanca en el siglo XVI y a los que nuestro buscado autor aplica, con toda exactitud, la terminología de villas, lugares, señoríos, etc.» (p. 267).

– El autor, jurista de profesión, vivía en la provincia de Toledo: «El autor conocía Toledo muy bien; sabía esas cosillas que sólo ve quien ha vivido mucho tiempo en una ciudad o ha nacido en ella. Emplea con discreción el nombre de “Ayuntamiento” que por muy especial honor usaba la municipalidad toledana. Sabe cómo se legislaba allí contra los pobres y que las sentencias se ejecutaban por las Cuatro Calles. La industria bonetera, los imprescindibles aguadores y muchos otros detallitos del pulso cotidiano de la ciudad se ven continuamente reflejados en el *Lazarillo*. Se advierte también el deseo del autor de zaherir y hacer rabiar a los paisanos, de echarles en cara su poca caridad, los vicios de sus hidalgos, demasiado aficionados a no santas diversiones y galanteos a orillas del Tajo, de meterse con la virtud de las mujeres y sus lucios abades amancebados. Toledo no es, así, un telón de fondo, mejor o peor pintado con pretensiones de color local, es una realidad omnipresente, de la que el autor no tiene siquiera que preocuparse debido a que está ahí»⁴¹ (pp. 268-269). Fernando de Rojas, aunque vivía en Talavera de la Reina, viajaba frecuentemente, por motivos profesionales, a Toledo y a las villas situadas entre ambas ciudades.

En esta línea, Rey Hazas (2011), tras descartar como autores del *Lazarillo* «a fray Juan de Ortega, Diego Hurtado de Mendoza, Juan de Valdés, Alfonso de Valdés, Sebastián de Horozco, Lope de Rueda, Pedro de Rhúa, Hernán Núñez, Gonzalo Pérez, Francisco Cervantes de Salazar, Juan Arce de Otálora, Juan Maldonado, Torres Naharro, Juan Luis Vives y algún otro»⁴² (p. 16), traza lo que él llama «un escueto retrato robot» cuyas pinceladas coinciden con la figura de Fernando de Rojas: «Debía de ser, a lo que creo, toledano, o en todo caso vivir o haber vivido en Toledo durante

41.– «El toledanismo de esta obra maestra de nuestro Siglo de Oro es evidente en cuanto al escenario donde se coloca casi toda su acción» (Gómez-Menor 1977, p. 187).

42.– Ruffinatto (2003) hace lo propio recopilando todas las teorías de autoría del *Lazarillo* desde el s. XVII.

mucho tiempo [...]. Probablemente, [...] había estudiado en la universidad de Salamanca. [...] debió de ser, o bien un clérigo o bien un seglar muy cercano a la iglesia y a la espiritualidad cristiana [...]. Y sin ninguna duda, como han sostenido buena parte de los estudiosos, era un humanista destacado, [...] un humanista satírico y moralista, que adoctrina y censura a la par» (pp. 16-17). Y en este punto insiste Rey Hazas: «[...] un humanista muy particular, un estudioso de la teoría renacentista de la literatura [rasgo común de los juristas formados en el *mos gallicus* o humanismo jurídico], sin ninguna duda, que debe de habernos dejado algún que otro texto teórico interesante, alguna que otra perla de relieve [*La Celestina*]. [...] un humanista [...] situado sin duda entre los mejores de su tiempo, que hace un esfuerzo extraordinario para crear un estilo distinto al suyo habitual [...] con el fin de que nadie lo reconozca: un estilo nada fácil a veces, [...] un latinista con voluntad de estilo, en buena medida ciceroniano⁴³, [...] muy interesado [...] por los refranes y proverbios del romance, y por la filosofía vulgar que en ellos subyace [tan propio del erasmismo]» (p. 17). Y concluye Rey Hazas con que el empeño reformista del autor para limpiar la Iglesia de corruptelas y vicios lo «acerca al *monachus non est pietas* del erasmismo» (p. 18).

Teófilo Folengo (1491-1544) fue uno de los grandes humanistas europeos, y su obra gozó de tanta estima que Erasmo no duda en elogiarlo en sus *Colloquia* (1522-1523). Los veinticinco libros que escribió, que suman unos quince mil versos en total, están agrupados en el *Opus macarronicum* o *Macheronee*, más conocido como *Baldus*, impresos en cuatro redacciones: 1517, 1521, 1539-40 y la última, de 1552, póstuma. El conjunto de estos libros es una sátira que golpeaba a todo y a todos: novelas de caballería, autores grecorromanos, jerarquía eclesiástica... Aunque el *Baldus* no se tradujo por primera vez al castellano hasta 1542, fue tan admirado en los círculos erasmistas y humanistas de la España de principios del s. XVI, que, por citar un ejemplo, Juan de Vergara, catedrático de griego y amigo cercano de Erasmo, acusado y procesado en 1533 por alumbradismo, fue «el autor de la primera macarronea española conocida, escrita en torno a 1522» (Domínguez Leal 2001, p. 200), en la que satiriza «las intrigas y maniobras de enriquecimiento ilícito surgidas tras el fin de la guerra de las Comunidades⁴⁴» (p. 200). Tras la de Juan de Vergara, merece la atención de la crítica la brillante epístola macarrónica de Diego Sánchez de Alcaudete, escrita en 1533, no solo por el género literario empleado, sino «por su carácter autobiográfico protopicaresco» (p. 201): esta epístola, como en el *Lazarillo*, es efectivamente una supuesta autobiografía del autor en la que argumenta en su favor ante el destinatario de la carta, Francisco

43.– Véase Morcillo (2021, pp. 631, 635, 649-652, 655).

44.– De nuevo, alumbradismo y antiimperialismo unidos en una obra, como en el *Lazarillo*.

de Vargas Messía (1500-1566), un jurista graduado simultáneamente en Derecho civil y canónico en la Universidad de Salamanca.

La presencia del *Baldus* fue notable en la literatura española de la segunda mitad del XVI y principios del XVII, tanto que a Folengo, por la calidad, el ingenio, el didactismo y la originalidad de su obra, lo consideraban nuestros escritores áureos un clásico a la altura de Virgilio, Séneca, Horacio y, sobre todo, Esopo: Lope de Vega afirmaba que sólo un buen poeta es capaz de escribir versos macarrónicos; Cervantes leyó el *Baldus* y su influencia se deja sentir en varias páginas del *Quijote*.

No es momento ahora de analizar las influencias del *Baldus* en el *Lazarillo*, pero sí he de señalar que no comparto con Rosa Navarro la idea de que el *Lazarillo* influyese en la obra de Folengo⁴⁵, sino que fue al contrario: el autor leyó el *Baldus* y su influencia en la redacción del *Lazarillo* es muy evidente, como han señalado varios especialistas⁴⁶ como el profesor Francisco Rico: «Es perfectamente posible que la chispa de que nació el *Lazarillo* saltara en una lectura del *Baldo* castellano⁴⁷: allí estaban la narración autobiográfica, el héroe de baja extracción, el ciego y su mozo... [...] La pauta autobiográfica del *Baldo*, sin embargo, tiene una procedencia más ilustre que los *libri vagatorum* despojados por Cíngar:[...] El *Baldo* sigue punto por punto el *Asno de oro*» (2011, pp. 134-135).

Tres obras de la biblioteca de Fernando de Rojas esenciales en el *Lazarillo*: la *Vida de Esopo*, el *Asno de oro* y el *Marco Aurelio*

Vida de Esopo

No extraña la devoción de Fernando de Rojas por esta obra. Veremos su influencia en *La Celestina*, pero, sobre todo, en el *Lazarillo*, que «en ningún lugar, entre la literatura precedente, puede encontrarse un paralelo más exacto que en la *Vida de Esopo*» (Rodríguez Adrados 1976, p. 35), pues es «la única obra antigua en que aparece una pareja humana de amo y criado recorriendo el mundo y haciendo, el segundo, crítica social» (Rodríguez Adrados 2004, p. 22). Además, no olvidemos el dato de que el corpus esópico era esencial en la formación cultural de cualquier humanista de

45.– Rosa Navarro (2016, pp. 117-120).

46.– «Si bien se debe advertir que la postura inicial de Blecua era la de sostener la influencia del *Lazarillo* sobre el *Baldo*, haciendo suya la propuesta de Caso González de un proto-*Lazarillo* primitivo, en todo caso, la relación de dependencia se dio al revés, tal como ha ido asumiendo la crítica posterior» (Núñez Rivera 2012, p. 221).

47.– No hay razón para que el *Lazarillo* surgiera de una lectura del *Baldo* en español: Fernando de Rojas, que dominaba perfectamente el latín, leería el *Baldus* en su versión original, como también leyó en latín el *Asinus aureus* y la *Historia de duobus amantibus Eurialo et Lucretia*.

finales del s. xv y principios del xvi por el hecho de que lo valoraban como un filón filosófico y moral bastante diáfano que podía sustituir a las imbricadas sentencias platónicas y aristotélicas, lo que justifica la cantidad de manuscritos e impresos de la *Vida de Esopo* que circularon durante algunas décadas. Además, hay que recordar que la fábula, que comenzó a ser considerada como género literario independiente a partir del s. xviii, era, desde Aristóteles, una figura retórica para lograr la persuasión ante un caso personal o político, y como tal, como figura retórica, podía ser ficticia o alegórica⁴⁸, pero siempre como un *exemplum* al estilo que en la Edad Media practicaron Berceo, el Arcipreste de Hita⁴⁹ o Don Juan Manuel⁵⁰. Erasmo consideraba que podía haber más beneficio en la lectura de una fábula que en un fragmento bíblico: «Te diré, además, que la lectura alegórica de una fábula poética te puede ser, quizás, de más provecho que una historia de la Sagrada Escritura, si te quedas en la corteza de la misma» (Erasmo 1995, p. 147).

Pero comencemos desde el principio. La *Vita Aesopi* es una biografía anónima, de carácter popular, que fue escrita hacia el s. i d.C. en un estilo sencillo y austero, prescindiendo de todo lo superfluo, y en la que la acumulación de anécdotas narradas es constante, de ahí su carácter biográfico⁵¹. Esopo es un esclavo que sirve a tres amos —del primero se desconoce su nombre, luego a Ofelio el esclavista y, finalmente, a Janto el

48.– Para Teón, «“la fábula es un relato fingido que da una imagen de la verdad”» (Esopo 2000, p. XIII).

49.– La animalización y la cosificación como técnicas descriptivas de deformación de la realidad con una finalidad crítica o burlesca que emplea el Arcipreste de Hita en la descripción de la serrana ya se encuentra en la *Vita*. Esopo es una «chepa con dientes», una «tiña», una «raíz de caña», «un caldero con patas, un cubo de pienso o un huevo de oca», «una mierda», «una rana, un cerdo corredor o un cántaro con chepa o el primipilario de los monos, se parece a una botija o al arcón de un carnicero o a un perro en un canasto» (Esopo 2000, pp. 149, 155, 201). Esta técnica, que alcanzará a Quevedo y que culminará en el esperpento de Valle-Inclán, la aplicará Fernando de Rojas en *La Celestina* («unas tetas tiene para ser doncella como si tres veces hobiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas» (Rojas 2000, p. 207); «¡Oh hideputa el pelón, y cómo se desasna!» (p.302)) y en el *Lazarillo*: «Cuando al ofertorio estábamos, ninguna blanca en la concha caía que no era de él registrada: el un ojo tenía en la gente y el otro en mis manos. Bailábanle los ojos en el caxco como si fueran de azogue; cuantas blancas ofrecían tenía por cuenta y, acabado el ofrecer, luego me quitaba la concheta y la ponía sobre el altar» (Rico 2011, pp. 30-31). Al hilo de este fragmento, Gómez-Menor apunta que la *ch* de *concha* y *concheta* han de pronunciarse como [k], y que la *conca* y la *conqueta* eran términos de germanía del xvi para referirse a las «escudillas de madera, como se han fabricado en las comarcas rurales hasta nuestros días» (Gómez-Menor 1978, p. 110). Sobre las personificaciones y cosificaciones en el *Lazarillo*, véase García de la Concha (1981, pp. 230-235).

50.– «Es curioso pensar que Esopo en la *Vida de Esopo* hace un papel similar al de [...] consejero educador que, oportunamente, narra sus pintorescos ejemplos (como el Patronio de *El Conde Lucanor*)» (Esopo 2000, p. XX).

51.– En el primer bloque de la *Vida de Esopo*, que termina en el capítulo 90 con la libertad del protagonista, se observa «una coordinación de episodios mediante la técnica de *enhebrado*, propia del folklore, que aparece también en el *Asno* y llega hasta la novela picaresca» (Ruiz-Montero; Sánchez Alacid 2005, p. 250); «La *Vita* presenta a Esopo enmarcando el

filósofo— hasta que, con el último de ellos, logra su libertad. Ya sorprenden las primeras coincidencias con el *Lazarillo*: testimonio autobiográfico sin firma del autor, de carácter popular, escrita sin artificios innecesarios, en la que Lázaro, que sirve a varios amos, cuenta uno tras otro los episodios más relevantes que ha sufrido desde su nacimiento hasta que logra independizarse, con lo que termina su testimonio de descargo.

El primer capítulo de la *Vita Aesopi* es la descripción física del esclavo Esopo, y con ella le queda claro al lector que era feo y deforme, negro, chepudo y canijo, «una ruina manifiesta», aunque su mayor defecto era la imposibilidad de hablar por ser tartamudo y desdentado. Aunque suena arriesgada la comparación, Rodríguez Adrados ha señalado que el padrastro de Lázaro «es un esclavo negro: eco, sin duda, de Esopo» (1976, p. 43), acusados ambos de robar comida y castigados por el delito, y que en ambas obras están los dos personajes caracterizados por una fuerte carga erótica y sexual. Sí, en cambio, observo semejanzas entre Esopo y Lázaro en su caracterización física. Lázaro, con unos veintiséis años en el momento en que está declarando ante el juez, es un joven con la cara desfigurada y desdentado como consecuencia del jarrazo que le dio el ciego cuando descubrió que se bebía el vino: «Fue tal el golpecillo, que me desatinó y sacó de sentido, y el jarrazo tan grande, que los pedazos de él se me metieron por la cara, rompiéndomela por muchas partes, y me quebró los dientes, sin los cuales hasta hoy día me quedé» (Rico 2011, p. 18). Es más: la diosa Isis, por haber sido Esopo tan bondadoso con una de sus sacerdotisas, le concedió el don de hablar y el de la palabra, y lo convirtió, favorecido por las Musas, en uno de los mejores filósofos y oradores; Lázaro, desde su servicio con el ciego, aprende a crecerse ante la adversidad, a hacer de la necesidad virtud, y su declaración oral ante Vuestra Merced es, como en el caso de Esopo, realmente persuasiva, ingeniosa, bien construida y, en ocasiones, amena («aquel dulce y amargo jarro»; «no tenía tanta lástima de mí como del lastimado de mi amo»), algo que, en principio, resultaría poco verosímil en alguien de su posición y poca formación cultural, pero el *Lazarillo* es una novela en la que nada se interpreta dentro del ámbito de lo increíble, todo el discurso respeta el decoro literario.

Por ello, es habitual toparse en la *Vida de Esopo* y en el *Lazarillo* con brillantes juegos lingüísticos, otorgando al uso de las palabras y al dominio del idioma una importancia suprema para sobrevivir en un mundo hostil y contencioso⁵². Esopo contesta a Janto:

¿Qué hay más útil o importante en la vida que la lengua?
Aprende que por medio de la lengua se ha organizado to-

proceso de creación de las fábulas que siguen, como luego Rojas o Lázaro de Tormes» (Álvarez Moreno 2020, p. 358).

52.— «Todo, en suma, gravita en el *Lazarillo* hacia la palabra» (García de la Concha 1981, p. 244).

do saber y cultura. Sin la lengua nada hay, nada se puede dar, ni tomar, ni comprar. Por la lengua se enderezan los Estados, se precisan los decretos y las leyes. Así que, si por medio de la lengua está toda la vida organizada, nada hay más poderoso que la lengua (Esopo 2000, p. 179).

El idioma es el arma más eficaz, y esto lo sabe Lázaro cuando declara oralmente su testimonio de descargo a favor de su mujer y del arcipreste, pero dejando caer que ambos son culpables (Morcillo 2022, p. 18); por ello, es el uso persuasivo y correcto de la lengua lo único que ayuda a una persona de pocos recursos y de un bajo nivel social a sobrevivir a pesar de las adversidades, y así lo vemos en *Celestina* y en Lázaro⁵³. Pero con la lengua también se generan «insidias, engaños, peleas, celos, discordias, guerras» (Esopo 2000, p. 180), por lo que su mal uso te lleva a la pérdida, incluso a la muerte.

La sociedad en la que se desarrollan la *Vida de Esopo* y el *Lazarillo* es cruel, difícil, hostil, peligrosa, deshumanizada, violenta y sin caridad, en la que se antoja necesaria la lucha por la supervivencia, en la que el más fuerte vence al más débil, pero el más listo al más torpe⁵⁴. La inteligencia de Lázaro y de Esopo ha de ser medida moralmente porque saben que, con ella, el más débil puede vencer al más fuerte, al que social y económicamente está por encima⁵⁵. Esta es la técnica de contraste que emplea

53.— Valgan estos tres ejemplos del *Lazarillo* (Rico 2011): «al cabo carga un porquerón con el viejo alfamar de la vieja —aunque no iba muy cargado» (p. 67) (como un quiasmo sintáctico interno, tan habitual en la literatura barroca, entre la derivación *carga* y *cargado* usa Fernando de Rojas la políptoton *viejo* y *vieja*). Más interesante es el siguiente, porque, además de usar otra derivación (*industriado* e *industrioso*), se comprueba un buen manejo del ritmo que, sumado a una rima interna, nos invita a leer el fragmento haciendo una pausa que lo divide en dos dodecasílabos (marco la pausa con /): «conocí cómo había sido industriado/ por el industrioso e inventivo de mi amo» (p. 75). En el siguiente ejemplo se añade a lo anterior una dilogía: «[...] y de dos en dos meses le alcanzaron lo que él en un año no alcanzara» (p. 65); se observa otra políptoton con dilogía del verbo *alcanzar* ('encontrar' y 'conseguir') y otro ejemplo de buen dominio del ritmo oracional, que divide este fragmento en dos endecasílabos: «y de dos en dos meses le alcanzaron/ lo que él en un año no alcanzara». Esta inclinación pitagórica de llevar el ritmo, la musicalidad, a la literatura la toma Rojas de Apuleyo, pues el *Asno de oro* ofrece todo «un mundo musical, rítmico» (Apuleyo 1988, p. 95). Esta prosa rimada ya la puso en práctica el toledano en *La Celestina*: en el Auto XII, por ejemplo, esta intervención de Melibea está escrita en dos alejandrinos rimados (que separo con /) y con cesura interna (que señalo con |), con un claro paralelismo sintáctico: «Tú lloras de tristeza,| juzgándome cruel;| yo lloro de placer,| viéndote tan fiel» (Rojas 2000, p. 245).

54.— En ambas obras «es constante el tema de la realidad y la apariencia, el del mundo al revés: [...] el tema del *agón* o enfrentamiento a base de ingenio y ocurrencias entre el amo y el criado, con ventaja en definitiva para el segundo, es constante» (Rodríguez Adrados 1976, p. 42).

55.— «[...] lo esópico siempre se vinculó a ese elemento de denuncia más o menos impune del débil contra las clases aristocráticas (la *parresía*)». En este sentido, tanto *La Celestina* como el *Lazarillo* son el resultado «de la acción cautelosa de un converso que acabó acomodándose pragmática e inteligentemente a las circunstancias, llegando a alcalde de Talavera y con un *Isopete* en la biblioteca» (ambas citas en Álvarez Moreno (2020, p. 360)).

el autor anónimo de la *Vida de Esopo* y que copió Fernando de Rojas para su *Celestina* y su *Lazarillo*: el esclavo o sirviente (más inteligente) frente al amo (más torpe). Se trata de una técnica muy antigua que suele ir acompañada de un uso constante de la ironía lograda mediante juegos léxicos y un uso idiomático prodigioso con el fin, como ya señaló Cicerón en *De oratore* (II. 218 y 219)⁵⁶, de crear humor y risa en el lector⁵⁷. El humor es inteligencia; frente a la tara física y social, el poder del ingenio. En este sentido, Rodríguez Adrados recuerda que los filósofos cínicos hablaban de la dualidad de la fealdad del cuerpo y la belleza del alma frecuente en muchos hombres sabios⁵⁸, como también «el origen irregular o de padre desconocido, habitual en los pícaros (así, también, en el *Guzmán de Alfarache*), era normal en los antihéroes cínicos, prototipos de la Picaresca: de ello se glorían Bión de Borístenes y el Esopo de la *Vida*. Es un desafío a la sociedad biempensante de su tiempo» (Rodríguez Adrados 2004, p. 25).

García de la Concha acierta en calificar a Lázaro de Tormes como ese solitario filósofo que «va acumulando a lo largo del camino observaciones que le hacen cada vez más cínico» (1981, p. 185). Y va más allá cuando advierte tres tipos de comicidad en el *Lazarillo*, diferentes, graduales y estrechamente relacionados: una primera comicidad «que se agota en sí misma, en el mérito de su propio valor regocijante, en la potencialidad o en el logro de una intensa expresividad. Se trata de una comicidad de función esencialmente autónoma, aunque desde ella el autor establezca, *ab extrinseco*, relaciones de simetría con otras partes del discurso novelesco» (p. 187), y pone como ejemplo la escena de las uvas que comen de dos en dos y de tres en tres el ciego y Lázaro; con «el segundo tipo funcional de comicidad, las situaciones más lastimosas son redimidas por la gracia o la ironía con que Lázaro las cuenta⁵⁹» (p. 189), como el jarrazo que el ciego sacude sobre la cara del niño Lázaro; y, por último, el tercer tipo funcional de comicidad que establece García de la Concha es «la cínica

56.— «Dos géneros hay de facicias: uno que anima todo el discurso y otro que se reduce a sentencias agudas y breves. Al primero llaman los antiguos *ironía*; al segundo, *dicacidad*. Ligeros parecen estos nombres, pero también es cosa leve el hacer reír. A pesar de eso, bien dices, Antonio, que en muchas causas están bien los donaires y agudezas. Pero en cuanto a la gracia esparcida por todo el discurso, no puede enseñarla el arte. La naturaleza es la que crea a los chistosos narradores, en quienes todo ayuda, el semblante, la voz, el modo mismo de hablar. ¿Y qué arte cabe en la dicacidad, siendo así que los dichos agudos pasan, hieren, antes que se pueda pensar en ellos?» (<https://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore2.shtml>).

57.— El lema aristotélico-horaciano de entretener y enseñar (mover a risa y enseñar a vivir) es incuestionable en la *Vida de Esopo*, en *La Celestina* y en el *Lazarillo*. El humor y la ironía con finalidad crítica configuran la esencia literaria del *Asno de oro*. Garrido Ardila (2011, p. 36) sostiene que «sin *prodesse* —sin poética comprometida— no hay novela picaresca».

58.— Esopo reprende a los samios con estas palabras: «Así que, nadie, por ver menospreciada la talla de una persona, desprecie lo que no ha visto, es decir, su inteligencia» (Esopo 2000, p. 202).

59.— García de la Concha analiza con gran acierto los recursos lingüísticos que en el *Lazarillo* favorecen el uso constante de la ironía (1981, pp. 214-230).

visión de Lázaro de Tormes que escribe [o declara oralmente] en situación de marido complaciente, desengañado total» (p. 190).

Las conexiones entre la *Vita* y el *Lazarillo* son evidentes. A las ya señaladas añadimos:

1. Al comienzo del libro, Esopo, que no podía articular las palabras por los defectos físicos antes mencionados, es acusado injustamente de haberse comido los higos de su amo, y, con el fin de demostrar su inocencia, decide beberse un cántaro de agua tibia y vomitar para que se vea que su estómago está vacío. Este episodio recuerda al de la longaniza que le comió Lázaro al ciego, estando ya ambos en Escalona, cuando al sentir la nariz dentro de su boca husmeando el rastro de olor, «el hecho y la golosina se manifestase y lo suyo fuese devuelto a su dueño. [...] de suerte que su nariz y la negra mal maxcada longaniza a un tiempo salieron de mi boca» (Rico 2011, p. 23).
2. La mujer de Janto deseaba un esclavo bello que la satisficiera sexualmente. Al ver a Esopo, su fealdad y deformidad, se decepcionó, y este, recordando un verso de Eurípides, dirá que «no hay desgracia más terrible que una mujer». La mujer de Janto, al amancebarse con un esclavo, traería la burla y la deshonra contra su marido por cornudo, y así se lo hace saber: «Tú, siendo la prudente mujer de un filósofo, que quiere verse servida por esclavos hermosos, le procuras una injuria desmedida y un inmenso desprecio. Tú me pareces querer follar y no haces lo propio por miedo a que yo te haga ver la cólera de un hombre recién comprado, grandísima puta». La madre de Lázaro debe prostituirse para llevar comida a casa; su mujer está amancebada con el arcipreste. Infidelidad y deshonestidad como consecuencia de la lujuria y de la actividad prostibularia: con el trasfondo de la *Vita*, se dan la mano *La Celestina* y el *Lazarillo*.
3. Tanto en la *Vita* como en el *Lazarillo* subyace una crítica a la esclavitud, a la ausencia de libertad, a la servidumbre injusta y violenta de un ser humano a un amo. Esopo y Lázaro sobreviven en busca de su libertad y también de su propia identidad⁶⁰, y al final lo logran. Ambos, al final de las dos obras, alcanzan lo más alto de su éxito personal, que pronto se ve oscurecido por la adversidad: Esopo es injustamente acusado de haber robado un cáliz de oro del templo de Apolo y sus palabras no le sirven para evitar su sentencia a muerte; Lázaro, tras su testimonio de descargo en el caso penal de adulterio, está pendiente del fallo del juez, que con seguridad será favorable al arcipreste. Esopo, frente a los sacerdotes délficos de Apolo; Lázaro, frente al arcipreste.

60.— «Esta búsqueda de la libertad puede compararse con la búsqueda de identidad que se observa en novelas como la del *Asno* griego» (Ruiz-Montero; Sánchez Alacid 2005, p. 246).

4. Ambas obras, como también se certifica en *La Celestina*, vilipendian el concepto de linaje social —tan asentado en la sociedad clásica y en la del XVI—, el convencimiento de que alguien es mejor que otro por el hecho de haber nacido en una cuna más alta. Esta crítica estaba muy presente en el pensamiento erasmista y en todos los escritores humanistas y reformistas (alumbrados, recogidos) de las primeras décadas del s. XVI. A este respecto, Rodríguez Adrados acierta al señalar que «Esopo, cuando va a ser vendido a Janto, responde a la manera de los cínicos que es “de carne” y “nacido en el vientre de mi madre”, que no da importancia en definitiva a su patria o nacimiento y tanto le da ser esclavo o no. Es algo así como Lázaro, que nada comprende del punto de honor que hizo emigrar al escudero y que coge la comida que le dan sin tener en cuenta el qué dirán» (1976, pp. 42-43).
5. Esopo se burla de los augures y de aquellos que creen en adivinaciones, presagios y supersticiones (capítulos 77 al 89 de la *Vida*). Lázaro hará lo propio tras servir al buldero.
6. Aunque la coincidencia parezca accidental, en ambas obras aparece la figura del toro como símbolo de castigo o de tortura. Durante la servidumbre a Ofelio el esclavista, Esopo exhibe su inteligencia al querer llevar en el viaje el canasto más pesado, el que portaba los panes, porque a lo largo del camino, al ir consumiéndose estos, la carga se hará más leve y la travesía más llevadera; otro esclavo, indignado y envidioso, dirá sobre Esopo: «¡Ay, es digno del toro, el tío!». Se refiere a un tormento muy temido que consistía en introducir a una persona dentro de un toro de bronce colocado sobre ascuas para que el reo se asase lentamente. El primer tormento de Lázaro fue la «calabazada» que le propinó el ciego contra el toro de piedra de Salamanca, «que más de tres días me duró el dolor de la cornada», pero tras la cual «desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba» (Rico 2011, p. 10).
7. Al igual que le ocurrió a Lázaro con algunos de sus amos, Janto le pone a Esopo muchas dificultades en la servidumbre, pero de todas ellas, con ingenio, sale airoso. Así, cuando Janto roba una pezuña de cerdo del asado que está preparando Esopo para acusarlo de que se la había comido, este corta una pata a un cerdo que el amo tenía en el corral. En cierta forma, este episodio recuerda a la uña de vaca que está comiendo Lázaro y que decide compartir con el famélico escudero.

8. Considero de gran importancia los consejos que Esopo le da a su discípulo Lino⁶¹ porque se pudieron haber tenido en cuenta para configurar la etopeya de Lázaro. Encontramos estos consejos en los capítulos 109 y 110 de la *Vida* (Esopo 2000, pp. 212-213): «Toma el necesario alimento cotidiano, todo cuanto puedas, para que al día siguiente estés más activo y así estés más sano» —Lázaro, frente a sus amos, exprime todo el ingenio posible para conseguir alimento y sobrevivir—; «Ábrete camino con lo más agudo de tu lengua» —y así hace Lázaro para salir de su estado de esclavitud—; «No tengas celos de los que obran bien, al revés, congratúlate con ellos y participarás con ellos de su bien obrar, porque quien es envidioso, sin darse cuenta, se perjudica a sí mismo» —Lázaro no actúa contra nadie por envidia; al contrario: siguiendo el consejo de su madre, desea arrimarse siempre a los buenos para aprender de ellos, a pesar de que los que deben serlo no lo son—; «Cuídate de tus esclavos, hazlos partícipes de lo que tienes para que no solo te respeten como a su señor, sino para que te honren como a su bienhechor» —Lázaro es comprensivo con el escudero y, sin éxito, va buscando amos deseando encontrar uno del que reciba un trato respetuoso y al que pueda servir con honradez y sin artimañas—; «Domina tu ánimo. [...] Enorgullécete con la medida, no con el dinero, porque a este el tiempo se lo lleva y la otra permanece inalterable» —Lázaro es un ejemplo de medida, de epicureísmo, aun en los momentos más difíciles, y no se muestra avaricioso en ningún momento: el dinero, para él, solo le vale para vivir sin penurias, para lograr su independencia—; «Guárdate de tu mujer y no le des a conocer nada que no deba ser, porque al ser una especie hostil para la convivencia, sentada todo el día prepara sus armas, maquinando cómo adueñarse de ti» —la mujer de Lázaro se casa con él no por amor, sino para tapar las hablillas y seguir amancebada con el arcipreste—; «Examina tu vida diaria con vistas a recoger lo provechoso y a atesorarlo para mañana, pues es mejor legarlo a los enemigos que, vivo, estar falto de amigos. Sé afable y sociable con los que te encuentres, porque debes saber que el rabo procura pan al perro y la boca, palos» —en Lázaro se justifica el *Necessitas magistra* de Erasmo⁶²; sabe ser sociable con la gente que conoce (las «mujercillas hilanderas de algodón» que vivían al lado de la casa del escudero le

61.— En ellos pudo inspirarse Cervantes para el episodio en el que don Quijote aconseja a Sancho para el buen gobierno de la insula. No son pocos los estudiosos que establecen una estrecha conexión entre la *Vida de Esopo* y el *Asno de oro* con *La Celestina*, *Lazarillo* y Cervantes (sobre todo, en *El licenciado Vidriera* y en el *Quijote*), es decir, en el nacimiento de la novela moderna. Véanse, por ejemplo, Rodríguez Adrados (2004, pp. 24 y ss.) y Álvarez Moreno (2020, p. 348).

62.— «Como la necesidad sea tan gran maestra [...] me era luz la hambre, pues dicen que el ingenio con ella se avisa» (Rico 2011, pp. 36-37).

daban a veces de comer); su trabajo como pregonero lo logró «con favor que tuve de amigos y señores»—; «Si eres feliz, no guardes rencor a tus enemigos, mejor es que les hagas bien para que se arrepientan al saber que fueron injustos con un hombre como tú» —Lázaro sabe que ha sido utilizado por el arcipreste para su propio beneficio, pero no le guarda rencor y «así quedamos todos tres bien conformes»—; «Pudiendo tener piedad, no vaciles, dala en abundancia, pues sabes que la fortuna no es perseverante» —cuando Lázaro observó a los mendigos siendo expulsados a palos de Toledo por las Cuatro Calles, tomó la decisión de nunca «desmandarme a demandar» a alguien—; «Al hombre maledicente y que calumnia aunque sea tu hermano, después de probado, recházalo a tiempo, porque esto no lo hace por ser benévolo, sino que aplicará tus palabras y tus hechos contra otros» —dice Lázaro a Vuestra Merced: «Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué [...] Mirá, si sois mi amigo, no me digáis cosa con que me pese, que no tengo por mi amigo al que me hace pesar»—; «No te alegres con una fortuna grande, ni te entristezcas con una pequeña» —Lázaro vive con austeridad, y le sobra para ser feliz teniendo «paz en mi casa»—.

9. Diálogos ingeniosos y graciosos en el *Lazarillo* que mimetizan algunos de la *Vita*. Veamos un ejemplo. En el capítulo 25, interroga Janto a Esopo (Esopo 2000, p. 157):

Entonces le preguntó Janto:

—¿Qué eres?

—Soy humano —contestó Esopo

—No digo eso —repuso Janto—, sino dónde has nacido.

—En el vientre de mi madre —dijo Esopo.

—Todo lo coge al revés —exclamó Janto—. No te estoy preguntando eso, sino en qué lugar has nacido.

—Eso no me lo dijo mi madre —contestó Esopo—, quizá en el dormitorio, quizá en el triclinio.

Tras la fuga del escudero, en el interrogatorio del alguacil y del escribano a Lázaro para obtener información de las propiedades que posee el huído para embargárselas, leemos (Rico 2011, pp. 66-67):

—Señores —dije yo—, lo que este mi amo tiene, según él me dijo, es un muy buen solar de casas y un palomar derribado.

—Bien está —dicen ellos—. Por poco que eso valga hay para nos entregar la deuda. Y ¿a qué parte de la ciudad tiene eso? —me preguntaron.

—En su tierra —les respondí.

—Por Dios que está bueno el negocio —dijeron ellos—. Y
 ¿adónde es su tierra?
 —De Castilla la Vieja me dijo él que era —les dije yo.
 Riéronse mucho el alguacil y el escribano, diciendo:
 —Bastante relación es ésta para cobrar vuestra deuda,
 aunque mejor fuese.

10. Por último, tanto en la *Vida de Esopo* como en *La Celestina* y el *Lazarillo*, no encontramos una solución social o estamental frente al mundo hostil y contencioso en el que viven los personajes, sino una solución individual y resiliente según la cual el personaje principal debe sobrevivir con su ingenio y su astucia en el fango social en el que les ha tocado vivir. Lázaro, al igual que Esopo, debe ejercer una inteligencia práctica (*metis* para los griegos; *sollertia* para los romanos) para lograr un triunfo práctico en un mundo que parece haber sido abandonado por Dios⁶³.

Para concluir este apartado, los estudios más actuales están profundizando en la impronta dejada por la *Vida de Esopo* en *La Celestina*, no ya porque Fernando de Rojas poseía el libro en su biblioteca, sino por el estilo escéptico y antidogmático que destilan las páginas celestinescas, además de poner en juicio los valores sociales y morales establecidos. ¿Acaso no es esto lo mismo que hallamos en el *Lazarillo*? Comprobémoslo sobre la base de lo expuesto por el profesor Raúl Álvarez Moreno en su último artículo (2020). Para él, Esopo fue el modelo de Rojas para su *Celestina* por ser «personaje de clase baja que adquiriría el protagonismo en una obra de ficción, [...] pudiendo ser burlador y no solo objeto de burlas» (p. 356), como lo es Lázaro en el *Lazarillo*, «[...] un ejemplo de sirviente sabio y socarrón con trazas democráticas e incluso críticas y rebeldes, con no muchos antecedentes literarios disponibles en el xv en España» (p. 356). Desde el punto de vista social, señala Álvarez Moreno que la *Vida de Esopo* presenta «una sociedad corrompida de arriba a abajo, similar a la descrita en *Celestina*» (p. 356), a la que sin miedo podemos sumar la dibujada en el *Lazarillo*, «en la que eran las fallas de los de arriba, de los señores, los desencadenantes de los comportamientos incorrectos del resto de los grupos» (p. 356). En otro estudio (Morcillo 2021, p. 623) se ha expuesto que el autor del *Lazarillo* lleva a juicio a toda la sociedad española de las primeras décadas del s. xvi, a cuyas clases sociales más altas, principalmente a las eclesiásticas, culpa de los desmanes y de la corrupción de toda la sociedad: sin modelos éticos, la moral distorsionada de Lázaro es heredera de la corrupción y de la injusticia practicadas por

63.— «Otro rasgo esópico [...] es su inmanentismo material y la falta de transcendencia. [...] la divinidad está ausente o es ineficaz, [...] mundo sin Dios o, en su defecto, de un “Deus otiosus” ajeno a lo que ocurre en el mundo de los hombres» (Álvarez Moreno 2020, p. 359). Esta ausencia de Dios se evidencia también en *La Celestina*.

las clases favorecidas. Al mismo tiempo, si la de Esopo y la de Celestina es «la historia de alguien humilde que sistemáticamente, gracias a su ingenio y cualidades personales [...], sobresalía por encima de los más poderosos y de linaje más alto» (Álvarez Moreno 2020, p. 356), y, por ello, la lectura de estas obras «armonizaba bien con las clases urbanas profesionales, burguesas y conversas» (p. 356), no se queda fuera del gusto de estos lectores la historia de un sirviente de varios amos, heredero de las penas infamantes de sus padres y de su padrastro, que con astucia y tesón ha logrado salvarse en una sociedad hostil y retrógrada que ve herejía en cualquier acto heterodoxo.

El *Lazarillo* es una novela jurídica (Morcillo 2022, pp. 17-19), y el jurista, juez y alcalde que fue Fernando de Rojas no comulgaba con la metodología forense ni con el arbitrio injusto de los jueces que favorecían a las clases sociales privilegiadas, y de esto se hace eco también Álvarez Moreno al señalar «los problemas y la crítica esópica a la arbitrariedad legal, que antes que la picaresca incluye *Celestina* y seguirá la celestinesca»⁶⁴ (2020, p. 356). Así es. En esta línea, el humanismo jurídico del *mos gallicus* evitaba la erudición escolástica de glosadores y padres de la Iglesia, y redescubría la palabra limpia de impurezas interpretativas y, con ella, los textos primigenios del Derecho Común y de los principales escritores y pensadores de la Antigüedad clásica para hacerlos comprensibles a todos los lectores; este es el motivo de que, para estos humanistas como Rojas, Erasmo, Nebrija o Luis Vives, escritores como Apuleyo o Esopo merecían la misma autoridad filosófica que Platón o Aristóteles. Por ello, se acierta al afirmar que frente «al saber distante al hombre de la calle se imponía el práctico de Esopo, con analogías comprensibles tomadas de la vida real, resultado del sentido común. Este tono antiescolástico y antiautoritario enlazaba con la actitud antifilosófica y retórica de parte del humanismo contra los filósofos profesionales, de ahí el papel primordial dado al lenguaje como medio para imponerse al otro y no tanto para alcanzar una verdad dogmática desechada» (p. 356). Y más adelante se insiste: «A mi ver, lo que tenemos en la *Vida* es un texto y figuras polivalentes que ofrecían un resquicio de pensamiento alternativo, un modelo de enfrentamiento con los valores hegemónicos aplicable a toda época de cambio» (p. 357), y esta es, en el fondo, la esencia del *Lazarillo*, una novela que juega con la «ambigüedad producida por el uso sistemático de la ironía

64.— Unas páginas más adelante, en el apartado «Novela jurídica», dentro del análisis del *Asno de oro*, mencionamos la trascendencia que para la escritura del *Lazarillo* tiene el monólogo de Calisto en el Auto XIV (Rojas 2000, pp. 277-281), en el que queda retratada la verdadera naturaleza corrupta del juez que ha condenado a Pármeno y Sempronio, amigo y servidor del padre de Calisto, y que queda reflejado miméticamente en Vuestra Merced, juez del caso penal de adulterio, «servidor y amigo» del arcipreste de San Salvador.

(también trágica) y el humor, el lenguaje como ocurrencia situacional e instrumento de engaño⁶⁵, o el tono entre paródico y serio» (p. 357).

Por influencia esópica, el *Lazarillo* posee un marcado carácter oral, pero Fernando de Rojas no exime al público o al lector de un esfuerzo importante por ahondar en el mensaje, en el texto⁶⁶. El autor escribe su *Lazarillo*, como ya lo hizo con *La Celestina*, pensando en un lector magnífico, capaz de quedarse con lo superfluo y con lo profundo porque sus textos, como las fábulas, son polisémicos e incluso ambiguos; no son solo didáctico-morales, sino que hay que saber leer entre líneas para descifrar con acierto la crítica social⁶⁷.

En el corpus esópico, tomando como referencia a Horacio, se proponen tres posibilidades de lectura o, mejor, tres tipos de lectores: «Si el fruto te gusta más que la flor, lee el fruto; si la flor más que el fruto, lee la flor; si los dos, toma ambos»⁶⁸. Y esta idea la asume Fernando de Rojas y la expone al final del prólogo de *La Celestina*, en lo que Carlos Heusch ha denominado «poética rojiana» o «estética de la recepción» del autor toledano basada en «el hecho de que Rojas nos está expresando la idea que se hace de la “buena” literatura y también del “buen” lector» (Heusch 2009, p. 87). Este posicionamiento cultural es propio de un buen humanista del Renacimiento, para el que la literatura ha de cumplir con una función pedagógica y llegar al mayor ámbito posible de lectores para que cada cual extraiga de una obra el provecho que pueda alcanzar. El comienzo del *Lazarillo* no es más que esta declaración de principios de Rojas para con los lectores:

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite. Y a este propósito dice Plinio que “no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena”. Mayormente que los gustos no son todos unos, mas lo que uno no come, otro se pierde por ello, y así vemos cosas tenidas en poco de algunos que de otros

65.- «Es el ciego un maestro en el uso de la palabra mentirosa» (García de la Concha 1981, p. 195).

66.- «El *Lazarillo* evita soluciones fáciles de tipo didáctico porque el autor quiere que la novela exista en una relación abierta e inmediata con su lector. Este lector, pieza imprescindible, cuya presencia tenemos que aceptar en esta obra desde el principio, es el testigo ante quien el autor va a exponer sus ironías, equívocos y juegos de realidad. Es partidario a la vez que antagonista del narrador-personaje» (Ricapito 1984, pp. 55-56).

67.- «En este sentido no olvidamos el *Lazarillo*, cuyo prólogo, en la línea expresada nada nueva, aunque se asocie a la modernidad literaria, se hará eco de la idea [lectura doctrinal y de crítica social]: “Podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite”» (Álvarez Moreno 2020, pp. 363-364, n. 55).

68.- Álvarez Moreno (2020, nota 14, p. 350).

no lo son. Y esto para que ninguna cosa se debería romper ni echar a mal, si muy detestable no fuese, sino que a todos se comunicase, mayormente siendo sin perjuicio y pudiendo sacar de ella algún fruto. Porque, si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras y, si hay de qué, se las alaben⁶⁹ (Rico 2011, pp. 3-4).

Estas palabras coinciden —como hemos recordado unas líneas más arriba— con las que escribió el toledano hacia el final del prólogo de su *Tragicomedia*, donde habla de tres tipos de lectores:

1. Los que solo se quedan con el argumento, sin profundizar en él ni en la simbología implícita, que solo «les roen los huesos, que no tienen virtud, [...] no aprovechándose de las particularidades⁷⁰» (Rojas 2000, p. 20).
2. Los que se limitan a memorizar fragmentos, sentencias o escenas concretas, con una visión fragmentada del conjunto, es decir, los que solo «pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya» (p. 20). Esta postura es propia de los juristas del *mos italicus*, que memorizan sentencias de filósofos y padres de la Iglesia, páginas de glosadores, pero no saben ordenar la maraña de esos conocimientos y aplicarlos convenientemente al conjunto del caso, en su práctica forense.
3. El lector ideal es aquel que saca provecho de la lectura de cada página, de cada línea, y luego cohesionarlo todo para obtener con claridad una didáctica nada distorsionada del sentido global del texto y poder aplicarla, con utilidad y provecho, en su propia vida. Para estos lectores, lectores humanistas, su «verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso; las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus autos y propósitos» (p. 20). Pensando en estos lectores escribió Fer-

69.— Es de admirar la similitud del comienzo del *Lazarillo* con este fragmento de la *Vida de Esopo* extraído del facsímil de la edición de Zaragoza de 1489 (se han modernizado todas las grañas): «Y porque como todos seamos diferentes en las voluntades e inclinaciones, a unos parece bien y agrada una cosa, y a otros aquella misma desplace y desagrada, porque parece que no puede alguno a todos complacer» (f. 129v).

70.— *Particularidad* significa aquí ‘singularidad’ (*Aut.*), es decir, posee una connotación positiva. Sin las particularidades no se alcanza el provecho total de la obra. Rojas, en «El autor a un su amigo», señala que de las particularidades del primer auto «salían deleitables fontecicas de filosofía, de otras agradables donaires, de otras avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras» (Rojas 2000, p. 6).

nando de Rojas su *Celestina* y su *Lazarillo*; a estos lectores alabará también Erasmo, a los que denomina «excelentes». En este lector, en fin, confía Fernando de Rojas para que sienta que forma parte de la obra misma invitándole a ser el juez del caso de Lázaro de Tormes, a que forme parte de la obra misma como un personaje más e interprete sabia y libremente las circunstancias que han rodeado la vida de Lázaro. Es un efecto de inmersión que Rojas desea conseguir de todos los lectores invisibles y «excelentes» de su obra. Y en este punto cobran una mayor dimensión las palabras con las que el autor anónimo de la *Vida de Esopo* cierra su obra: «Muchos creen que lo que se descubre con facilidad es fácil también de despreciar» (Esopo 2000, p. 227).

Las particularidades del texto, sus singularidades. Define Carlos Heusch esta «poética de las particularidades» de Fernando de Rojas con las siguientes palabras pensando en *La Celestina*, pero que se adaptan igualmente al *Lazarillo*: «Una poética según la cual escribir es ante todo dilatar al máximo una historia; es partir de casi nada y ser capaz de construir todo un universo; inventar sin remisión; inventar personajes en su mayor complejidad, inventarles un pasado, constantemente enriquecido con nuevos detalles; inventarles también un futuro imaginario, fantasmado e irrealizable, sostenido por las pasiones y por una palabra incansable; agenciarse la posibilidad de tomar posición sobre cuestiones candentes de actualidad, por boca de los personajes, y así Rojas no pierde una para inmiscuirse solapadamente en los grandes debates de su tiempo, como por ejemplo la cuestión de la nobleza» (2009, p. 99).

*Asno de oro*⁷¹

El *Asno de oro* sigue siendo un libro sorprendente casi dos mil años después de haber sido escrito, y su lectura y análisis no deben pasarse por alto entre otros motivos por la fecunda influencia que sembró en la cultura renacentista europea, analizada recientemente por la profesora Julia H. Geisser (2008). Más allá de las anécdotas fantásticas y divertidas como la metamorfosis de personas en animales y del propio Lucio, el protagonista, en asno, la obra, dividida en once libros y cada uno de ellos en capítulos, es una extensa narración en prosa de un profundo y serio contenido moral, de crítica social e, incluso, de reflexión filosófica y religiosa. Al igual que con la *Vida de Esopo*, lo sustancial de esta obra

71.— Para las citas del *Asno de oro* seguimos la edición de Francisco Pejenaute Rubio (Apuleyo 1988); para las del *Lazarillo*, la de Francisco Rico (Rico 2011). En paréntesis anotamos la página en la que se localiza el texto apuleyense.

no está en los detalles superfluos, amenos, escatológicos⁷² o de alto contenido sexual⁷³, sino en las meditaciones que van naciendo en el lector mientras asiste a los actos y comportamientos de los personajes que aparecen ante sus ojos, personajes que pertenecen a una sociedad, la del s. II, cruel y deshumanizada en la que hay que sobrevivir.

Por ello, no es de extrañar que el *Asno de oro* fascinara tanto a Fernando de Rojas cuando lo leyó en su versión latina siendo estudiante en Salamanca y, décadas más tarde, en la exquisita traducción de Diego López de Cortegana (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1513)⁷⁴. Al igual que sucede con cualquier lector de hoy en día, cuya lectura de una obra maestra en la juventud difiere de la disfrutada en la madurez, así lo observamos en nuestro escritor toledano: de su primera lectura del *Asinus aureus*, Fernando de Rojas extrajo el material que consideró útil para la redacción de su *Celestina* (magia negra y blanca⁷⁵, amor apasionado y secreto entre dos jóvenes⁷⁶, el poder del oro pues todo lo compra⁷⁷, peleas nocturnas a cuchillo⁷⁸, alcahuetas⁷⁹, platonismo en la descripción del amor idealizado⁸⁰); de la segunda, el propio para el *Lazarillo* (esclavo que sirve a varios amos,

72.– Las brujas Pantia y Meroe «levantan el camastro y, abiertas las piernas, se ponen en cuclillas sobre mi rostro, desahogando así su vejiga hasta dejarme bañado con su orina nauseabunda» (p. 116). Cuando apalean a Lucio-asno, como tenía el estómago lleno, «expulsó, como por un tubo, un chorro de excrementos con lo que a unos la aspersion de aquel inundo líquido y a otros el pestilente olor les obligó a abandonar mis espaldas ya casi deshechas» (p. 183).

73.– La descripción detallada de las relaciones sexuales entre Fótide y Lucio-hombre (p. 138; pp. 142-143) y de las mantenidas entre Lucio-asno y una matrona de Corinto (p. 372).

74.– Hace medio siglo, Lázaro Carreter acertó al escribir que la mente del autor del *Lazarillo* «estaba modelada por el *Asno de oro* o los relatos lucianescos, estirables o encogibles a voluntad» (1970, p. 39).

75.– La despiadada y lasciva Pánfila, mujer de Milón, convierte a los hombres en animales, y sus prácticas de brujería y el temor que causaba a los vecinos (libro III, cap. 18, p. 171) nos la hacen muy próxima a Celestina. O la hechicera que ayuda a la molinera a vengarse de su marido (libro IX, caps. 29 y 30, pp. 339-341). «Apuleyo, filósofo “platónico”, versado en todo tipo de conocimiento religioso, iniciado en gran cantidad de cultos (y africano como era, parece obvio que, entre ellos, también en el isíaco), después de haber sufrido en su propia carne una acusación de magia, aprovecha una novela de magia y hechicería para [...] hacer de lo que no era más que una novela intrascendente y divertida una obra que, al mismo tiempo que deleita al lector, le alecciona y le enseña, sobre todo a aquel lector que, conociendo el mundo religioso de Isis, está capacitado para captar el mensaje de la obra» (Apuleyo 1988, p. 47).

76.– Entre Lucio y Fótide (libro II, cap. 10, pp. 137-138; cap. 16, pp. 142-143).

77.– El oro es capaz de comprar al más honesto y fiel de los servidores, y cualquiera es conocedor «de la fragilidad de la fidelidad humana, de que no hay dificultades que no se rindan ante el dinero y de que incluso las puertas de acero se vienen abajo ante el oro» (p. 330; véase también libro IX, caps. 18 y 19, pp. 330-332).

78.– Libro II, cap. 32, p. 157.

79.– Como la vieja mediadora que ayuda a la molinera lasciva (libro IX, cap. 15, pp. 328-329).

80.– «Son, en efecto, tus ojos los que, atravesando los míos, han penetrado hasta lo más profundo de mi corazón, desencadenando un terrible incendio hasta en la médula de mis huesos. Así pues, compadécete de la que muere por tu causa» (libro X, cap. 3, p. 356).

algunos de ellos muy próximos a otros tantos que tuvo Lázaro; fuerte contenido forense, con multitud de fórmulas y tecnicismos jurídicos; uso de la autobiografía⁸¹; la ironía; el marido consentidor de adulterio...). Pero hay material apuleyense común en los dos libros de Rojas: la implacable crítica social, el humor y la ironía, el empleo de apartes⁸², el dominio asombroso del idioma con juegos léxicos y recursos oratorios que Rojas copia casi al pie de la letra, la reprobación del sistema judicial, el vituperio contra supersticiosos y contra los que alimentan estas supersticiones en el pueblo ignorante, el regreso a la verdadera espiritualidad de los primeros cristianos y a los evangelios (Erasmus, alumbradismo) para reformar una Iglesia atascada en el fango de la inmoralidad.

Todo ello lo veremos a continuación y comprobaremos que el *Asno de oro* fue quizás el libro más influyente en la trayectoria literaria de Fernando de Rojas, quien vio en el jurista Apuleyo un modelo literario e incluso vital⁸³. Tomás y Valiente recordaba que a los juristas del *mos italicus* les reprochaba Petrarca —autor también presente en la biblioteca de Fernando de Rojas— «su desinterés por todo lo que no fuera el Derecho en sentido estricto, y se asombraba de que los juristas no comprendieran que un mejor conocimiento de la cultura romana y de la personalidad y la vida de los juristas romanos ayudaría a comprender mejor el Derecho mismo» (2005, p. 302). Y este consejo de Petrarca, que entronca con el ideal renacentista de la *imitatio* de los escritores clásicos, lo asumió nuestro escritor toledano, quien determinó guiar su vida de la misma forma como lo hizo Apuleyo: al final del *Asno de oro*, en las últimas líneas de la obra, Lucio-Apuleyo confiesa que alcanzó fama y una situación económica desahogada como jurista, pues gracias a Isis y Osiris «me favoreció proporcionándome ganancias en mi actividad forense» (p. 416), y que hizo realidad su sueño de seguir «con mi actividad, llena de éxitos, en el foro como abogado sin dejarme atemorizar por las malévolas críticas surgidas en Roma por mi actividad como hombre de letras⁸⁴ [e incluso ingresar]

81.— «[...] el *Lazarillo* se presenta como una obra de una novedad radical, porque por primera vez un individuo desclasado, un personaje no caballeresco, se convierte en protagonista y narrador del relato. Ha acabado en gran medida la *etapa caballeresca*, algo que se comprueba en que después de este momento comienza a descender el número de ediciones de los libros de caballería y de los textos sentimentales.[...] Esa decisión de narrar la propia existencia, un empeño con un valor excepcional en todo el conjunto, resulta ser la primera de las técnicas narrativas que el autor anónimo toma de Apuleyo» (Núñez Rivera 2012, p. 224).

82.— Para Núñez Rivera, los apartes de Lucio y de Lázaro, que también son muy habituales en *La Celestina*, «encierran consideraciones del proceso de degradación desde dentro y que podrían ser el germen de las progresivas moralizaciones de la picaresca» (p. 229).

83.— «[...] la pauta primordial para explicar el *Lazarillo* en su conjunto, porque afecta de principio a fin y a la construcción global, [...] parte del *Asno de Oro*» (p. 224).

84.— Lectores, escritores y hasta impresores incordiaron durante varios años a Fernando de Rojas tras la publicación de su *Celestina*, uno de los motivos que podríamos dar como válido para justificar que no quisiera firmar su *Lazarillo*. Así lo confiesa al final del prólogo de su *Tra-*

en el Colegio de los decuriones quinquenales» (p. 417). La similitud de la vida profesional y literaria de Apuleyo y la de Rojas es asombrosa: Rojas, cristiano convencido, también triunfó como jurista, aunque ha pasado a la Historia —como el de Madaura— como escritor⁸⁵; pero también, como el autor latino —que sufrió duras reprobaciones por su *Asinus aureus* y que, incluso, fue llevado a juicio acusado de practicar la brujería—, se sobrepuso a las críticas y amonestaciones lanzadas contra él por su *Celestina*, se centró únicamente en su labor forense y llegó, incluso, a ser juez y alcalde (Apuleyo, en Roma, en decurión quinquenal del colegio de los pastóforos de Isis y Osiris⁸⁶).

El *Lazarillo*, en sus primeras líneas, imita casi *ad litteram* las del *Asno de oro* en el empleo retórico de la *iudicem attentum parare*⁸⁷, en reconocer que la obra entretiene y moraliza, en el uso de la primera persona autobiográfica y en comenzar el relato con datos del origen del protagonista: «Me agradaría ensartar, en esta charla milesia, para que te sirva de distracción, una serie de diversas historias y halagar tus benévolos oídos [...] de modo que te llenes de admiración al ver cómo las formas y la condición del hombre se han cambiado [...]. Atiende, lector: te lo vas a pasar entretenido» (pp. 103-104). Es más: en ambas obras también se apela a la *sermo humilis* disculpándose el autor por el estilo sencillo y muy coloquial que va a emplear: el «suplico se me disculpe si cometo alguna falta al hablar con torpeza una lengua exótica y extranjera» (p. 104) apuleyense tiene su eco en «de esta nonada que en este grosero estilo escribo» del *Lazarillo*.

Humor e ironía

gicomedia: «Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llamela *tragicomedia*. Así que viendo estas conquistas, estos disonos y varios juicios, miré a donde la mayor parte acostaba y hallé que querían que se alargase en el proceso de su deleite destes amantes, sobre lo cual fui muy importunado, de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña labor y tan ajena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición» (Rojas 2000, p. 21). Considero relevante el dato de que, tras la edición de la *Celestina* de Valencia en 1514, Rojas no hizo más modificaciones, y de que la traducción del *Asno de oro* de Cortegana se publicó un año antes.

85.— Lucio-Apuleyo confiesa que, tras su conversión, Isis le concedió la gloria literaria. «Isis, como inventora de la escritura asociada a los papiros, se convierte en esta acepción en legitimadora del texto de la novela apuleyana, de toda la novela» (Hidalgo de la Vega 2007, p. 381).

86.— El Colegio de los decuriones quinquenales estaba compuesto por una élite social de alta consideración social, cuyos miembros, que ejercían como tales durante cinco años y que optaban a la reelección, solían ser nombrados por los magistrados como tribunal público en procesos penales. Pero Apuleyo era también sacerdote (pastóforo) de Isis y Osiris, por lo que unió su ámbito público como jurista al privado como hombre religioso. El padre de Apuleyo, además, fue duunviro en Madaura.

87.— Véase García de la Concha (1981, pp. 68, 79 y, sobre todo, 84-91).

La risa y el humor que nos despiertan algunos personajes y sus acciones del *Asinus aureus* se contagian al lector o al público que asiste al relato de los acontecimientos, y este trasfondo ameno, lúdico e inteligente es copiado en el *Lazarillo*⁸⁸. Sin el humor, sin la sonrisa triste que nace de la tragedia, no podría construirse la implacable crítica social que consolida el sustrato de *La Celestina* y del *Lazarillo*. El humor, que permite al sujeto cierto distanciamiento de la terribilidad existencial del *yo*, es clave para subsistir, para hacer más llevadera la vida. Por ello, el humor y la ironía son imprescindibles para los personajes ficticios de estas obras, pero también para el lector, que sufre el dolor y la esclavitud de la agonía existencial.

Al analizar unas líneas más arriba la *Vida de Esopo* en relación con el *Lazarillo*, destacamos la importancia del humor y de la ironía en personajes que son antihéroes, que viven situaciones humillantes y denigrantes, lo mismo que hallamos entre el *Asno de oro* y nuestra novela del s. XVI. Por tanto, en este sentido, Esopo, Lucio y Lázaro parecen figuras sacadas de un molde idéntico. Como señala Garrido Ardila (2011, p. 36), «la picaresca es hija del humor satírico de las letras romanas».

En ocasiones, los personajes secundarios, reunidos en mesones, tabernas u otros lugares improvisados donde beben vino, estallan en carcajadas amargas al escuchar las desgracias ajenas. La risa aligera la tragedia. Cuando Telifrón termina de contar la historia de la mutilación de su nariz y de sus orejas, «los comensales, saturados de vino, vuelven a estallar en carcajadas [...] mientras piden hacer las libaciones tradicionales en honor del dios de la Risa» (p. 156). Tras el suceso de la longaniza, el ciego contaba «a todos cuantos allí se allegaban mis desastres [...]. Era la risa de todos tan grande, que toda la gente que por la calle pasaba entraba a ver la fiesta; mas con tanta gracia y donaire recontaba el ciego mis hazañas, que, aunque yo estaba tan maltratado y llorando, me parecía que hacía sinjusticia en no se las reír. [...] Hiciéronnos amigos la mesonera y los que allí estaban, y con el vino que para beber le había traído laváronme la cara y la garganta»; cansado de las burlas, Lázaro se lamenta de no haberle mordido la nariz al ciego cuando se la introdujo en la boca y de no habérsela arrancado y comido, «pues tan buen tiempo tuve para ello», dejándolo mutilado como Telifrón, y así, con la nariz y la longaniza en el estómago, «no pareciendo ellas, pudiera negar la demanda»⁸⁹.

El humor del *Asno de oro*, como también el del *Lazarillo*, se enriquece con el empleo de la ironía mediante juegos léxicos y retóricos de gran

88.– «Que el autor del *Lazarillo* se mueve a menudo en un mundo de doble sentido, de relaciones irónico-alusivas, es algo que se pone de manifiesto a la primera lectura de la obra» (Isasi 1974, p. 93).

89.– Tras recobrar el sentido tras el garrotazo del clérigo, una vieja ensalmadora y algunos vecinos curan las heridas de Lázaro y «tornaron de nuevo a contar mis cuitas y a reírlas, y yo, pecador, a llorarlas» (Rico 2011, p. 42).

valor literario⁹⁰. La ironía de Apuleyo en «la amable de Pantia» (p. 115) o en «las encantadoras hermanas de Psique» (p. 218) es idéntica a la de Rojas cuando Lázaro habla del «bueno de mi ciego», de su esposa que es «tan buena mujer»⁹¹, del «victorioso Emperador» o de la «insigne ciudad de Toledo»⁹². En su acertado trabajo sobre la ironía en el *Lazarillo*, el profesor José L. Madrigal la define como socrática, pues el lector observa estos personajes *ridículos* —en definición de Sócrates— que viven en una «discrepancia constante entre lo que [...] creen y lo que en verdad son» (1996, p. 278). Años antes, García de la Concha ya lo señaló:

[...] la ironía constituyó, en Sócrates, una actitud de espíritu. La adoptaba como rebelión frente a la vanidad, la ideología oficial y las reputaciones consagradas. [...] la ironía representa un método de examen crítico encaminado a producir en nosotros una verdadera conversión, a fin de que, superando las convenciones y apariencias, nos identifiquemos con la verdad. En una dimensión ética, Aristóteles sitúa al hombre irónico en el polo opuesto del charlatán que, por vanidad o interés propio, exagera —es el caso, por ejemplo, del *miles gloriosus*— su competencia; el irónico, en cambio, la rebaja y disimula (1981, p. 214)⁹³.

Esta actitud literaria proirónica la desarrolló Erasmo en su *Elogio de la locura*, al poco tiempo se verá en el *Lazarillo* y, décadas más tarde, en el *Quijote*. Pero esta ironía socrática se halla ya en el Apuleyo neoplatónico del *Asinus aureus* y en otro gran autor de enorme influencia en Fernando

90.— Estas palabras de Francisco Pejenaute que describen la técnica lingüística y retórica de Apuleyo son igualmente válidas para el *Lazarillo* y *La Celestina*: «[...] esas alteraciones incesantes, juegos de palabras, onomatopeyas, rimas, paronomasias, *similiter cadentia*; esos diminutivos cantarines llenos de expresividad; esos períodos sintácticos contruidos en series de miembros similares; esas frases montadas sobre el cañamazo de elementos que se repiten o que, por el contrario, se rompen bruscamente. Todo un mundo musical, rítmico, deslumbrante de luz y de color, y, junto a él, una concepción del arte que rivaliza con la naturaleza cuando no es la naturaleza la que se afana por rivalizar con el arte. Artificio, preciosismo, virtuosismo verbal y, encubriéndolo todo, dándole a toda la obra un aura de misterio, una larga e incesante ambigüedad. En definitiva, en Apuleyo [como en Rojas] tenemos a un consumado artista de la palabra» (Apuleyo 1988, p. 95).

91.— ‘Esta palabra, *buen hombre*, algunas veces vale tanto como «cornudo», y *buena mujer*, «puta»’ (Cov.).

92.— El *Lazarillo* «no abunda en elogios hacia Toledo [...], en cambio la pinta de ordinario con tonos sombríos. En un par de ocasiones señala su abundante delincuencia: “En esta ciudad andan muchos ladrones”... “Cierra la puerta con llave, no nos hurten algo”... La casa del escudero es “lóbrega, triste, oscura”. Apunta la existencia de prostitutas: “no se les hizo de vergüenza pedirle de almorzar con el acostumbrado pago”. Y registra la pobreza general: “Como el año en esta tierra fuese estéril de pan...” (Calvo 2020, p. 50).

93.— Sobre los recursos lingüísticos irónicos del *Lazarillo* véase García de la Concha (1981, pp. 214-230).

de Rojas: el Arcipreste de Hita y su *Libro de Buen Amor*⁹⁴. La ironía inteligente de Sócrates, Apuleyo, Arcipreste de Hita y, finalmente, Erasmo fue asimilada, pues, por Fernando de Rojas⁹⁵, ironía que ensarta el *Lazarillo* y *La Celestina*: el «buen puerto» al que ha llegado Lázaro tras remar con esfuerzo —y favores— en la vida y que menciona al comienzo de su testimonio es que, teniendo la posibilidad de hacerlo, no acusa ni a su mujer ni al arcipreste del delito de adulterio —pero tampoco los declara inocentes— y que, por primera vez, lleva las riendas de su vida; además, Lázaro pregona no solo los vinos del arcipreste, sino el nombre de los reos, sus delitos y sus penas, al igual que otros pregoneros hicieron lo propio con sus padres y su padrastró; asimismo, el tratamiento irónico de las bienaventuranzas emparenta de nuevo a *La Celestina* con el *Lazarillo*.

Lázaro, incluso, con diminutivos despectivos enarbola una ironía eufemística: «por esto, y por otras cosillas que no digo, salí de él», dice cuando, en tan solo unas líneas, recuerda su servicio al fraile de la Merced. Esas «cosillas» no son asuntos sin importancia: son de tan extrema gravedad, y avergüenzan de tal manera a Lázaro cuando los recuerda, que prefiere soslayarlas y disimularlas frente a Vuestra Merced con el discreto y humilde uso de un diminutivo. Por ello, la «sonrisa de complacencia [al escuchar a Lázaro], pues, nos condenaba. Pero la ironía iba más allá, era incluso más sutil, casi perversa: es que de cerrar y no percatarnos de ello, éramos nosotros, mucho más que el remitente, los verdaderos necios de la epístola» (Madrigal 1996, p. 315).

El testimonio de Lázaro se abre y se cierra aludiendo al consejo de su madre de «arrimarse a los buenos». La ironía es evidente. Manuel Ferrer-Chivite (1988, pp. 15-37) recuerda que en el s. XVI se empleaba el término *buenos* para referirse a los cristianos viejos y a los partidarios del Carlos I en la Revuelta de las Comunidades, es decir, a los triunfadores, a los que se mantuvieron al lado del «victorioso Emperador»; los *malos*, por tanto, eran los cristianos nuevos y los comuneros. No hay duda de que los *buenos* del *Lazarillo* son los *malos* para el lector, para el autor de la novela y para su personaje principal, Lázaro de Tormes. Este juego antitético entre *buenos* y *malos* se emplea también en *La Celestina*: «De lo cual, no el malo, mas el bueno, como tú, es digno que tenga perfecta virtud» (Rojas 2000, Auto II, pp. 84-85); «Otros se ganan por malos, yo me pierdo por bueno» (p. 92); «[...] de muy buen grado lo haré por el pasado conocimiento y

94.- Véanse Ayerbe-Chaux (1968), Severin (1978-1979) y, sobre todo, Ayllón (1984).

95.- En el empleo de la ironía a lo largo de todo su testimonio, «Lázaro —el Lázaro del Prólogo, el Lázaro del último tratado— se arma con mimbres procedentes de la *Moria* erasmista. [...] El *Lazarillo* [...] podría ser otra variante más: el necio que nos descubre, a través de su *grosero estilo*, la verdad sobre nosotros mismos; es decir, la verdad que ocultamos detrás de nuestras hipocresías, de nuestras mentiras y de nuestra propia *ridiculez*» (Madrigal 1996, pp. 281-282). Sobre la ironía en el *Lazarillo* véase también Sánchez Romeralo (1996, pp. 489-492). Rosa Navarro señala que algún juego irónico del *Lazarillo* «proviene de *La Celestina*» (2016, p. 36).

vecindad, que pone obligación a los buenos» (Auto IV, p. 122); «de los buenos es propio las culpas perdonar» (Auto VI, p. 156); «trabaja por ser bueno, pues tienes a quien parezcas» (Auto VII, p. 172). Antonio Alatorre rescata un fragmento del *Concejo y consejeros del príncipe* (1559), del humanista y filósofo valenciano Fadrique Furió Ceriol, en el que este ironiza con este uso de *buenos* y *malos*: «“No hay más de dos tierras en el mundo: tierra de buenos y tierra de malos. Todos los buenos, agora sean judíos, moros, gentiles, cristianos o de otra secta, son de una misma tierra, de una misma casa y sangre; y todos los malos, de la misma manera”» (Alatorre 2002, p. 451).

El oxímoron «dulce y amargo» que escribe Apuleyo cuando Fótide advierte a Lucio de que, por ser tan impetuoso, puede quedarse sin el premio sexual que desea —«¡Ay de ti, aprendiz, que te tomas un aperitivo dulce y amargo al mismo tiempo!» (pp. 137-138)— se emplea cuando Lázaro relata el momento en que el ciego «con toda su fuerza alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dejó caer sobre mi boca»⁹⁶.

La habilidad del romano en la creación de neologismos —«no a un homicida sino a un odricida»⁹⁷ (p. 172)— encuentra continuación en el toledano cuando Lázaro, al irse el clérigo, abre su «paraíso panal» para comerse un bodigo.

Velando un cadáver, dormía Telifrón tan profundamente «que ni el mismo dios de Delfos hubiera podido distinguir fácilmente cuál entre los dos que estábamos tendidos estaba más muerto» (p. 150); Lázaro se lamenta de parecer más un muerto en vida que un muerto de verdad cuando el ciego descubre el rastro de la longaniza en su boca: «¡Oh gran Dios, quién estuviera aquella hora sepultado, que muerto ya lo estaba!».

Por último, el «tú» autorreflexivo con efecto cómico, el desdoblamiento de Lucio en su otro yo con el que dialoga (libro II, cap. 6, pp. 133-134)⁹⁸, y que Cervantes llevó al *Quijote* en boca de Sancho (II, cap. 10)⁹⁹, aparece en *La Celestina* —con el monólogo de Calisto en el Auto XIV, por ejemplo— y también en Lázaro cuando, en sucesivas ocasiones, habla consigo mismo («dije entre mí») para mostrar compasión («¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se veen a sí mismos!») o

96.— Erasmo escribe: «Tomaste lo amargo por dulce y lo dulce por amargo» (1995, p. 177).

97.— El episodio de los tres odres de vino que por magia negra cobran vida humana y son atravesados y muertos con una espada (libro III, cap. 18, pp. 171-172) lo tomará Cervantes para su *Quijote*.

98.— «“Cuidado, Lucio, monta guardia y mantente en tus cabaes. Tienes a mano la ocasión tan deseada [...]. Echa fuera tus miedos pueriles y el asunto entáblalo cuerpo a cuerpo y con diligencia. [...] a Fótide, la sirvienta, atácala con empeño, pues es bonita, un poco ligera de cascos y coqueta. [...] Así que, buena suerte y, aunque se trate de una empresa arriesgada, ¡manos a la obra y a la conquista de Fótide!”».

99.— Es el soliloquio de Sancho cuando descabalga y se sienta al pie de un árbol por no querer entrar en El Toboso a cumplir el mandato de Don Quijote de anunciar a Dulcinea su entrada en el pueblo.

para tomar aviso sobre su propio bien («“Verdad dice este, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer”»).

Mujeres

Salvo Cáríte, que se suicida sobre la tumba de su marido asesinado por Trasilo —al que previamente ella había cegado—, las mujeres que desfilan en el *Asno de oro* son perversas, indeseables y criminales: brujas (Pánfila), alcahuetas (la vieja mediadora que ayuda a la molinera lasciva), coquetas y traicioneras (Fótide), envidiosas y vengativas (las hermanas de Psique), crueles y malvadas (la mujer del molinero), incestuosas (la madre que «puso los ojos en el hijastro» —libro X, caps. 2-12, pp. 353-365) y, sobre todo, adúlteras y lascivas¹⁰⁰: Apuleyo cuenta en el libro IX cuatro historias de adúlteras, expertas en el arte del disimulo a la hora de ocultar su delito: caps. 5-7; caps. 24-25; y, dentro de la narrada entre los capítulos 14 y 31, el autor inserta otra, entre el 17 y el 21. De estas, de las adúlteras, cuenta más historias, más casos, quizás porque Apuleyo sabía, en su condición de jurista, que era un delito muy habitual en la sociedad del s. II¹⁰¹. En el *Lazarillo*, salvo las hilanderas y la tendera de triperías que alguna vez alimentan al joven Lázaro mientras servía al escudero, las dos mujeres en la vida de Lázaro, su madre y su mujer, cometen delito y son delatadas: la madre, que llegó a prostituirse con los mozos de caballería del Comendador de la Magdalena, acusada de hurto y de amancebamiento ilegal con un esclavo negro no cristiano, es declarada culpable y cumple la pena impuesta; la esposa, acusada de adulterio con el arcipreste y abortista en tres ocasiones, está pendiente de sentencia al final de la novela.

Esclavitud y Fortuna

En la línea de la *Vida de Esopo* y como acontece en el *Lazarillo*, el *Asno de oro* denuncia la esclavitud como una realidad social que denigra al ser humano. El asno era uno de los animales domésticos que peores tratos sufría por sus amos, por lo que Apuleyo decide, como una fábula esópica moralizante, que sea Lucio-asno y no Lucio-hombre quien sufra los malos tratos que solían padecer hasta la muerte tantos esclavos: Lucio-asno, que debe emplear su inteligencia y su intuición para seguir con vida

100.— «Cortegana adscribe la obra, como vio el profesor García Gual, a un género muy en boga entre los siglos XIV y XVI, el de las narraciones sobre los engaños de las mujeres» (Martos Fernández 2012, p. 245). El adulterio de la mujer de Lázaro es el *caso* alrededor del cual cobra sentido el *Lazarillo*.

101.— «El derecho romano primitivo era severísimo con la esposa sorprendida en adulterio: [...] el marido que sorprendiera a su mujer en delito de adulterio podía darle muerte impunemente [...]. El emperador Constantino castigó el adulterio con la pena de muerte, pero únicamente contra el seductor» (Apuleyo 1988, n. 28, p. 339).

en una sociedad extremadamente cruel, es apaleado y golpeado hasta la ulceración, sufre hambre y sed, y a punto está de ser decapitado, eviscerado, emasculado y de que le corten una pierna para cocinarla. Lucio se lamenta durante el tiempo que está metamorfoseado en asno de que la Fortuna le es adversa y contraria, de que es ella la que va marcando y decidiendo las desgracias que va sufriendo. Lázaro sufre vejaciones y maltratos —algunos, infames como la sodomía— hasta que un capellán de la catedral de Toledo «púsome en poder un buen asno y cuatro cántaros y un azote, y comencé a echar agua por la ciudad. Éste fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida, porque mi boca era medida»; Lázaro debe poner en funcionamiento su ingenio para librarse del hambre y del maltrato; y, además, a lo largo de su testimonio, menciona a la Fortuna y a sus fortunas.

La Fortuna es adversa a Lucio hasta que se torna propicia cuando vuelve a su estado de hombre y, como si hubiera regresado a la vida, «celebra el triunfo sobre su propia Fortuna» (p. 401) y «a verme devuelto a la luz del día y de regreso de los infiernos» (p. 403); Lázaro, el resucitado, que ha sufrido desde niño los duros reveses de la Fortuna, acaba sus palabras confesando que su nuevo estado vital le hace sentir «en la cumbre de toda buena fortuna». El testimonio de Lázaro es, pues, cerrado como una rueda, al emplear este término: empieza recordando los caprichos de la Fortuna («pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto») y termina celebrando su «buena fortuna». Por ello, las «fortunas» a las que se refiere el autor-narrador¹⁰² no hay que entenderlas como desgracias¹⁰³, sino desde el abanico polisémico que encontramos en el *Diccionario de Autoridades*: 'Acaso [‘Suceso impensado, contingencia, casualidad u desgracia’], accidente, hado, suerte u destino'. Así, a Lázaro —como a Lucio con sus episodios autobiográficos— la Fortuna le es contraria cuando el Zaide es denunciado («Quiso nuestra fortuna que la conversación del Zaide [...] llegó a oídos del mayordomo»), cuando el clérigo cerró los agujeros del arca con tablillas y clavos («a cuánta miseria y fortuna y desastres estamos puestos los nacidos») o cuando no puede aliviar el hambre el tiempo que sirve al escudero («estuve en poco de caer de mi estado, no tanto de hambre como por conocer de todo en todo la Fortuna serme adversa»; «rabiaba de hambre, la cual con el sueño no tenía amistad. Maldíjeme mil veces, Dios me lo perdone, y a mi ruin fortuna») y en época de poco trigo («quiso mi mala Fortuna, que de perseguirme no era satisfecha»; «¿qué me aprovecha, si está constituido en mi triste fortuna que ningún gozo me venga sin zozobra?»).

102.— «y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades» (Rico 2011, p. 5).

103.— Véase Rico (2011, n. 3, p. 5).

Amos

Lázaro, al igual que Lucio, sirve a varios amos que sobresalen por su ausencia de humanidad y de caridad y por practicar hábitos inmorales. No hay duda, tras leer el *Asno de oro*, de que algunos amos de Lucio son asombrosamente parecidos a los que tuvo Lázaro, por lo que se deduce que Rojas trasladó los apuleyenses del s. II a los de la realidad española de principios del XVI. Pero no debemos olvidar que Rojas hizo lo propio en *La Celestina*. En el Auto XII, Pármemo, conversando con Sempronio, recuerda que «he andado por casas ajenas harto tiempo, y en lugares de harto trabajo, que nueve años serví a los frailes de Guadalupe» (Rojas 2000, p. 249); es decir: Pármemo recuerda con amargura que sirvió a muchos amos, en casas donde padeció mucho y que incluso fue siervo de clérigos. Y Sempronio le responde: «Y yo, ¿no serví al cura de San Miguel, y al mesonero de la plaza, y a Mollejas el hortelano?» (p. 250). Por tanto, nos hallamos ante un punto de unión sustancioso que nos confirma el parentesco literario entre Pármemo, Sempronio y Lázaro: Pármemo y Sempronio, toledanos, viven en Salamanca y allí recuerdan su niñez y primera adolescencia en Toledo; Lázaro, salmantino, vive en Toledo y en su declaración rememora su niñez y primera adolescencia en Salamanca. Pero hay más, pues de la arcilla y de los mimbres de Pármemo modela el escritor gran parte del personaje Lázaro: este también sirvió a varios amos, casi todos clérigos, con los que sufrió «harto trabajo» y vivió en casas y lugares en los que padeció mucho; Claudina, la madre de Pármemo, que se dedicaba con Celestina a la prostitución, tuvo que dejar en manos de esta a su hijo porque no podía mantenerlo, como Antona, que se vio obligada a lo mismo y puso en manos del ciego a su hijo Lázaro para que, a cambio de su manutención, lo ayudara y, de paso, el muchacho aprendiese del viejo, como Pármemo de la alcahueta, argucias y desenvolturas para sobrevivir¹⁰⁴. Pármemo, en fin, solía dormir a los pies de Celestina; Lázaro, a los del escudero.

Tras ser apresado como botín por unos ladrones que se refugiaban en el monte y ser forzado a cargar y transportar hasta la extenuación, Lucio-asno es comprado por un pervertido, viejo y calvo, llamado Filebo, «un sujeto procedente de la hez del arroyo, de esos que por las calles y de ciudad en ciudad, tocando los timbales y haciendo sonar las castañuelas,

104.— Se ha señalado, y con acierto, que el ciego guarda estrechas similitudes con Celestina: «Vuestra Merced sepa que, desde que Dios crió el mundo, ninguno formó más astuto ni sagaz. En su oficio era un águila. Ciento y tantas oraciones sabía de coro. Un tono bajo, reposado y muy sonable, que hacía resonar la iglesia donde rezaba [...]. Allende de esto, tenía otras mil formas y maneras para sacar el dinero. Decía saber oraciones para muchos y diversos efectos: para mujeres que no parían, para las que eran malcasadas, que sus maridos las quisiesen bien. Echaba pronósticos a las preñadas, si traía hijo o hija. Pues en caso de medicina decía que Galeno no supo la mitad que él para muelas, desmayos, males de madre. [...] ganaba más en un mes que cien ciegos en un año» (Rico 2011, pp. 13-14).

llevan a hombros a la diosa Siria, obligándola a mendigar» (p. 306). Filebo y sus compañeros, igual de pervertidos, vestidos estrafalariamente, iban de casa en casa, sobre todo las más ricas, como adoradores y sacerdotes de la diosa, y, con

una barahúnda de alaridos discordes, se ponen a danzar frenéticamente como fanáticos [...], tuercen sus cuellos en lúbricas contorsiones, hacen girar en círculos sus cabellos colgantes, atacan a veces a mordiscos sus propios miembros [...]. Entretanto, uno de ellos es presa de transportes báquicos más intensos y, exhalando desde lo más profundo de sus entrañas repetidos jadeos, como totalmente poseído por un espíritu divino, simulaba una locura enfermiza (p. 310).

Esta exhibición circense para hacer creer al pueblo que están en trance por mediación divina con el fin de obtener comida y dinero recuerda al episodio del buldero y del alguacil a los que sirve Lázaro¹⁰⁵, «cuando el negro alguacil cae de su estado y da tan gran golpe en el suelo, que la iglesia toda hizo resonar, y comenzó a bramar y echar espumajos por la boca y torcella y hacer visajes con el gesto, dando de pie y de mano, revolviéndose por aquel suelo a una parte y a otra». Lucio comenta que eran tan creíbles sus actuaciones que «esquilmaban toda aquella región» (p. 311); Lázaro confiesa ante Vuestra Merced que «en diez o doce lugares de aquellos alrededores donde fuimos, echó el señor mi amo otras tantas mil bulas sin predicar sermón». Incluso, se inventan los falsos adoradores de Siria un vaticinio que «sirviera para distintas ocasiones» (p. 321) —*Los bueyes uncidos aran la tierra de manera que en el futuro los feraces sembrados den su fruto*— para engañar y mofarse de aquellos que acudían a ellos para conocer la suerte de un proyecto futuro, vaticinio tan falso e inútil como las bulas que el buldero y el alguacil vendían.

Finalmente, para celebrar las ganancias, Filebo y sus compañeros invitan a la cena a un joven y apuesto labriego, y apenas «habían mordisqueado algunas verduras cuando aquellos asquerosos crápulas, sin pasar a la cena propiamente dicha, como fieras, impelidos por una comezón abominable, se disponen a poner en práctica las extremas desvergüenzas de una pasión contra natura; y después de desnudar al mozo, tumbado boca arriba, todos en corro le acometían con sus bocas verdaderamente execrables» (p. 312), escena cuyos ecos suenan en los abusos sexuales que por unos días infligió a Lázaro el fraile de la Merced.

Los amos más crueles solían castigar a sus esclavos fugitivos atándolos a una rueda de molino; este era el más forzado y denigrante de todos los trabajos y muchos hombres morían exhaustos, famélicos y enfermos

105.— Véase Núñez Rivera (2012, p. 229).

empujando en círculo la pesada rueda. Apuleyo reprueba estos castigos, y lo hace describiendo, con un realismo impactante, a los animales de carga que conviven con Lucio en la cuadra de un molinero, su siguiente amo, mulos y jamelgos (esclavos) cuyas úlceras, pústulas, sarnas, toses y latigazos los tenían a un paso de la muerte. Los padres de Lázaro, lejos de la crueldad del molinero apuleyense, trabajan en una aceña y el autor nos los presenta como delincuentes que roban grano para sobrevivir y que pagan sus delitos con penas infamantes.

Los hurtos de bodigos que un Lázaro al borde de la inanición perpetra en el arca del clérigo recuerdan «las más dulces golosinas» que Lucio, harto del heno, come a escondidas de otros amos suyos, un panadero-pastelero y su hermano. Dos amos más de Lucio merecen nuestra atención porque de ambos justificamos rasgos presentes en el escudero al que sirve Lázaro. El primero, un «pobrecillo hortelano» que apenas tenía para vivir y con el que Lucio-asno pasó hambre y frío:

[...] me veía atormentado por un frío continuo, encerrado en un establo al raso y sin techo, expuesto a las incessantes lluvias y a las heladas nocturnas, toda vez que mi dueño, a causa de su extrema pobreza, no podía comprarse para sí, y mucho menos para mí, ni una manta ni un simple cobertor, sino que tenía que contentarse con vivir en una choza hecha de paja. [...] En efecto, tanto mi cena como la de mi propio dueño eran iguales y semejantes, pero, a decir verdad, bien escasa: unas rancias lechugas correosas y, por cierto, bien amargas, de esas que, subidas ya de puro viejas, como rabos de escoba, degeneran en una amarga putrefacción de jugo cenagoso (pp. 342-343).

Con el hortelano, como Lázaro con el escudero, Lucio no sufre maltrato físico y sí mucha carestía, pero, a pesar de ello, no le guarda rencor y se compadece de su suerte cuando es acusado en falso de un robo por un soldado insolente y fanfarrón, quien al final se queda con Lucio. Este es el segundo amo al que he aludido más arriba, para el que la fanfarronería y la apariencia, como esa «negra honra» que airea el escudero del *Lazarillo*, son su modo de vida. Lucio lo describe así: «[...] llevaba sobre mí un casco resplandeciente, un escudo que brillaba a lo lejos e incluso una lanza sobresaliente por su larga vara, todo lo cual el soldado lo había colocado encima de los bártulos, en un lugar bien a la vista, como suele hacerse con frecuencia en el ejército, y ello no por cuestión de disciplina, sino con el fin de meter miedo a los pobres caminantes» (p. 353). Es el prototipo del *miles gloriosus* vanidoso y huero; el pobre escudero toledano, como el Centurio de *La Celestina*, es otro *miles gloriosus* de la España de la primera

mitad del s. XVI cuya forma de vivir mueve a risa y a compasión¹⁰⁶. Incluso el propio Lázaro parece copiar actitudes de estos personajes cuando cuenta que ahorró «para me vestir muy honradamente [nótese la ironía] de la ropa vieja, de la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada y puerta y una capa que había sido frisada y una espada de las viejas primeras de Cuéllar. Desde que me vi en hábito de hombre de bien, dije a mi amo se tomase su asno».

Novela jurídica

El *Lazarillo* es una novela jurídica en la que, a través de las historias que Lázaro hila cronológicamente y que configuran su testimonio de descargo ante un juez (Vuestra Merced)¹⁰⁷, el autor consigue, con una intención moralizante, llevar a juicio a la violenta y deshumanizada sociedad española de la primera mitad del s. XVI. Cada una de estas historias son delitos y casos jurídicos que podrían juzgarse independientemente de la obra global, y Rojas, como también hizo en *La Celestina*, salpica el *Lazarillo* con multitud de fórmulas y tecnicismos forenses (Morcillo 2021; Morcillo 2022).

Pues bien, en el *Asno de oro* se ve exactamente lo mismo. Todas las narraciones a las que el lector-público asiste durante el tiempo en que Lucio está metamorfoseado en asno y es esclavo de varios amos son casos jurídicos, delitos que acarrear un procesamiento penal, muchos de los cuales son crímenes horribles cuya pena era la sentencia a muerte. El jurista Apuleyo lleva a juicio a esa sociedad del s. II en la que debe sobrevivir Lucio-asno, y, de hecho, son numerosísimas las fórmulas y los tecnicismos jurídicos que emplea el de Madaura a lo largo de toda la obra.

¿Qué es el *Lazarillo*, entonces, sino un prodigioso ejemplo de *imitatio* renacentista de un clásico latino, el *Asno de oro*? ¿No es acaso su autor un modelo de escritor que entronca con el humanismo renacentista más depurado, más puro, imitando la novela de Apuleyo pero otorgando a su *Lazarillo* de innovaciones técnicas (*inventio*), con su final abierto, visto para sentencia por el juez-lector, que la convierten en la primera novela moderna¹⁰⁸?

Las fórmulas y los tecnicismos jurídicos del *Asno de oro* se cuentan por decenas; escogemos solo aquellos que mantienen una relación más estre-

106.– Para Ferrer-Chivite, el escudero a quien sirve Lázaro es converso por el uso de mondadientes, por el empleo de «Don», por tentar con los dedos el filo de su espada y por exhibir «un sartal de cuentas gruesas» de la empuñadura de su espada. (1996, pp. 177-184).

107.– La técnica autobiográfica de narrar acontecimientos que salen de la normalidad y que encandilan al lector empleada por Apuleyo en el *Asno de oro* «será explotada, en gran manera, por ejemplo, por la novela picaresca» (Apuleyo 1988, p. 69).

108.– «[...] la autobiografía de Lázaro presenta concomitancias con los retratos personales o alegóricos de la perspectiva manierista» (García de la Concha 1981, p. 210). En la década de los treinta se da por terminada en España la etapa de tolerancia y jovialidad del Renacimiento: el *carpe diem* renacentista comienza a dejar paso a un realismo amargo en la literatura que anticipa la estética de la Contrarreforma. El *Lazarillo* es la puerta que abre el cambio.

cha con el *Lazarillo*: «por un decreto del juez provincial» (p. 108); «único testigo que puedo citar como testimonio de mi inocencia ante un tribunal» (p. 117); «Ya los magistrados habían tomado asiento [...]. Entonces los alguaciles me hacen atravesar, como si fuera una víctima, por en medio del escenario y me colocan en mitad de la orquesta» (p. 159); «a través de torpes adulterios cometidos contra las leyes, incluso contra la misma *Ley Julia* y la moralidad pública» (p. 254); «aquel mi criminal acusador y, al mismo tiempo, ejecutor de la sentencia» (p. 281); «ni siquiera, apoyándome en la severidad del derecho y de acuerdo con la ley sobre los adúlteros, voy a llevarte ante los tribunales» (p. 338); «dejando a un lado las molestias de un proceso, la aportación de pruebas manifiestas por parte de la acusación y los calculados subterfugios de la defensa, todos a voz en grito manifestaron el parecer de que se debía tomar pública venganza de lo que era una desgracia pública, lapidando al culpable. [...] celebrado un juicio de acuerdo con las reglas de procedimiento y según la tradición de sus mayores, y tras ponderar debidamente las alegaciones de un bando y otro, se pudiera dar una sentencia conforme a derecho y no se condenara a un reo sin haber sido escuchado, [...] el pregonero hace saber a los abogados defensores que no deben andarse con preámbulos, ni tratar de promover la compasión del auditorio» (pp. 359-360); o, finalmente, este ejemplo que recuerda la fórmula *la verdad sabida* (Morcillo 2021, pp. 653-654) tan frecuente en boca de Lázaro: «Al día siguiente yo, a decir verdad, no sé qué es lo que hizo mi dueño el hortelano» (p. 353).

Por ello, el *Asno de oro* fue para Fernando de Rojas una fuente literaria y de Derecho, un modelo de escritura y un manual de casos forenses. El toledano, muy crítico con la labor arbitraria e injusta de jueces y con el procedimiento penal de su época, en la que la Iglesia y el Derecho común son conniventes¹⁰⁹, desea, como ya se ha defendido¹¹⁰, que el juez del caso de Lázaro de Tormes sea el lector. En Apuleyo, la crítica es igualmente feroz, y el lector del *Asno de oro* también es juez anónimo y callado de todos los procesos narrados en el libro ante la corrupción, ineficacia y poca profesionalidad de los juristas y magistrados del Imperio romano del s. II. Al fin y al cabo, sostiene Apuleyo, ¿qué puede esperarse de unos jurisconsultos cuyo más antiguo antecedente fue el desafortunado juicio que debió fallar Paris ante las tres diosas?:

109.- «En la sociedad del *Lazarillo*, en efecto, la justicia pública favorece al fuerte y es implacable con el débil; la caridad sólo la ejerce quien apenas posee; los apetitos rigen a la razón; los intereses mundanos se imponen sobre los espirituales. Es un mundo sin Dios. O con un Dios tan vacío de contenido, tan disuelto en la banalidad del lenguaje, que *alumbr*a y *pone en camino* y *manera provechosa* al que desoye, precisamente, sus enseñanzas evangélicas, a quien sigue la sabiduría carnal, a quien, como la *Moria*, se acomoda al tiempo y a las circunstancias y asume que la vergüenza, deshonra y maledicencia son sólo perjudiciales si se les presta atención. Tal planteamiento, naturalmente, no podía salir más que de un autor que estaba cercano a Erasmo (o, por lo menos, inserto dentro del humanismo cristiano)» (Madrigal 1996, pp. 313-314).

110.- Morcillo (2021, pp. 639-642).

¿De qué os maravilláis, seres despreciables, brutos animales del foro o, por mejor decir, buitres vestidos de toga, al ver cómo en nuestros días todos los jueces se dejan comprar a la hora de emitir sentencia, cuando, en el principio de los tiempos, un litigio surgido entre los hombres y los dioses fue falseado por el favoritismo y una primera sentencia fue vendida, a cambio de placer, por un campesino, por un pastor elegido precisamente como juez por indicación del gran Júpiter, y eso que con la sentencia atraía la destrucción sobre todo su pueblo? (p. 384).

Esta misma crítica a la escasa profesionalidad y a la corrupción de los jueces la hallamos en el monólogo de Calisto en el Auto XIV (Rojas 2000, pp. 277-281), que, ya se ha analizado (Morcillo 2022, pp. 18-19), pudo haber inspirado a Fernando de Rojas para la creación del *Lazarillo* por la extraordinaria semejanza entre el juez, amigo y servidor del padre de Calisto, y Vuestra Merced, juez del caso penal de adulterio en el que está implicado el arcipreste de San Salvador, su «servidor y amigo», juristas cuya identidad en ambas obras queda velada y cuyo prestigio forense es claramente cuestionado.

Espiritualidad

Para algunos expertos, tras analizar el libro XI y último del *Asno de oro*, Apuleyo, que mostró interés por las religiones místicas, pudo haberse acercado al cristianismo e, incluso, vivir como un criptocristiano. Lucio-asno es transformado en Lucio-hombre gracias a la diosa Isis, venerada por los romanos como *regina caeli*, la reina del Olimpo, al identificarla como Hera. Pero también a Isis se la reconocía como la diosa de la escritura, del discurso, de la oratoria, de la literatura. En la *Vida de Esopo*, la sacerdotisa de Isis suplica a la diosa que otorgue el don de la palabra y de la elocuencia al mudo y defectuoso Esopo: «¡Ornato de la tierra toda, Isis, la de mil nombres! Apiádate de este trabajador desgraciado, piadoso, porque lo ha sido, no conmigo, señora, sino con tu figura. [...] concédele la gracia de hablar, porque tú eres capaz incluso de sacar de nuevo a la luz lo que ha caído en las tinieblas¹¹¹» (Esopo 2000, p. 142); Isis también gratifica a Lucio con «la gloria literaria» (p. 414) al mantenerse fiel a su culto, a la auténtica espiritualidad.

M^a José Hidalgo de la Vega observa en el *Asno de oro* una oposición evidente entre Fótide —la amante de Lucio que con un ungüento de Pánfila lo convierte en asno y le implora que coma rosas para regresar a su forma humana— e Isis, que lo convierte en hombre y lo libera de los engaños y peligros del mundo: «una representa la magia y, por tanto, la muerte, la

111.— Isis resucitó a Osiris, como Jesús a Lázaro.

esclavización y pérdida de la identidad; la otra es la liberación, salvación y esperanza de vida en el más allá. Se contraponen la esclavitud, *mancipium*, a la que conduce la magia, con la *libertas* [...] que se consigue con los misterios de Isis, donde el ser humano, libre, esclavo o dependiente, se reencuentra en armonía unitaria del cosmos y se funde en ella» (2007, pp. 388-389). Esta antítesis vital y religiosa, reflejada en la España de principios del s. XVI, podría aplicarse en el *Lazarillo*: un cristianismo mundano, ensuciado por los vicios y que se fundamenta en supersticiones y milagrerías que el pueblo analfabeto y crédulo cree como ciertas y verdaderas, como las oraciones devotas del ciego o las falsas bulas que vende el buldero; esta falsa y hechicera espiritualidad que esclaviza (*mancipium*) al pueblo ciego debe ser reformada en otra basada en la luz (alumbradismo) que da la libertad (*libertas*) y la tolerancia, en la paz y en el respeto para que el hombre se sienta unido con Dios y con toda la creación, y, con ello, con el resto de los hombres (erasmismo). Pero el *Lazarillo*, a diferencia del *Asno de oro*, es un trasunto de la sociedad española de la primera mitad del s. XVI: el triunfo de la mentira, de la superstición y de la inmoralidad alimentadas por la Inquisición y las órdenes eclesiásticas, y la persecución y eliminación por herejes de los reformistas que han querido extender un cristianismo basado en los mensajes de paz, de caridad, de libertad y de compasión que se leen en los Evangelios y en las Epístolas¹¹².

Nunca se sabrá con seguridad si Apuleyo mostró interés por el frágil cristianismo del s. II, pero lo cierto es que, en este libro XI, cuya temática difiere con claridad de la del resto de la obra, Lucio-asno llega a Cencreas, en Corinto, ciudad conocida por ser una de las más importantes para los primeros cristianos. De hecho, San Pablo, que murió como Saulo y resucitó como Pablo a la nueva vida espiritual, a la nueva religión, cita la ciudad en una de sus *Epístolas*¹¹³, y también se nombra en los *Hechos de los Apóstoles*¹¹⁴. Las epístolas de San Pablo son uno de los cimientos ideológicos más sólidos para Erasmo y para el movimiento reformista de alumbrados y recogidos, y en el *Lazarillo* se recogen evidentes concordancias con ellas¹¹⁵.

112.— Probablemente, Fernando de Rojas presencié escenas como la que describe Sebastián de Horozco, sucedida en 1538 en Toledo, y recogida por Chivite (1996): «[...] los sambenitos de todos estos quemados se pusieron colgados en la sancta iglesia de Toledo; mas, porque andando el tiempo, los dichos sambenitos estaban ya rotos y gastados y no se podían leer, fueron mandados renovar y poner en cada parrochia [‘parroquia’] de esta cibdad, donde los tales quemados o reconciliados eran parrochianos [‘parroquianos’], y en las iglesias de los lugares de donde eran naturales, [...] e yo lo vi, lo qual pesó infinito a los confessos de Toledo dependientes de aquellos» (p. 364).

113.— «Os recomiendo a Febe, nuestra hermana, diaconisa en la Iglesia de Cencreas» (Rom. 16, 1).

114.— «Pablo se quedó allí todavía bastantes días; después se despidió de los hermanos y se embarcó rumbo a Siria; con él iban Priscila y Áquila. En Cencreas se había cortado el pelo porque tenía hecho un voto» (18, 18).

115.— Véase Rico (2011, n. 6, p. 10; n.6, p. 32; n.2, p. 52).

La impronta del magisterio paulinista en *La Celestina* ha sido analizada y demostrada con acierto por el profesor José Luis Canet (2010).

A Lucio, tras rezar e implorar a la divina majestad, se le concede el don de regresar a su estado humano pero llevando una vida espiritual y austera, alejada de los vicios mundanos. La Fortuna, finalmente, sonríe a Lucio: «Despu es de sufrir muchas y variadas desgracias, zarandeado por las enormes vicisitudes de la Fortuna y agitado por borrascas sin límite, he aquí, ¡oh Lucio!, que por fin has llegado al puerto del Descanso y de la Misericordia¹¹⁶. [...] la ciega Fortuna, al atormentarte con las más terribles pruebas, te ha conducido, en su imprevisible malicia, a esta felicidad religiosa» (p. 400). Como Lucio, Lázaro, tras sufrir los terribles reveses de la Fortuna, confiesa, al final de su testimonio, que se encuentra «en la cumbre de toda buena fortuna»; ambos, por tanto, salen de las tinieblas de su vida anterior para entrar en la luminosidad de su nueva vida¹¹⁷.

La nueva religión que abraza Lucio le encamina por la vía asc tica de la austeridad y de la abstinencia, a pesar de que, en los primeros momentos, tenía sus dudas consciente de «lo difícil que era una tal entrega a la religión, lo arduo que resultaba la castidad y la abstinencia y con qué mimo y circunspección hay que proteger una vida que est  expuesta a tantas vicisitudes» (p. 404). La felicidad no reside en tener mucho, sino en contentarte con lo que tienes y en no faltarte lo esencial para vivir: alimento y cobijo; es decir: la base filosófica de Epicuro. Lázaro de Tormes es también un ejemplo de actitud epicúrea, que se conforma con la nueva vida que ha logrado¹¹⁸. El dios de Lucio le dice a este: «“Si tú”, me dice, “hicieras tus c culos para conseguir un objeto de placer, no te andar as con remilgos a la hora de desprenderte de tus vestiduras,   vas a andar con reparos a la hora de abrazar una pobreza que nunca te ha de penar y cuando te dispones a iniciarte en unos cultos tan importantes?”¹¹⁹ (p. 415). Apuleyo emplea el término *reformatus* para nombrar al «metamorfoseado» Lucio. Lucio-asno ya ha muerto; Lucio-hombre o Lucio-Apuleyo es un *reformatus* a la verdadera religión, «ha renacido y se ha convertido en un hombre nuevo que triunfa en su vida profesional y que

116.– La misma imagen se emplea al comienzo del *Lazarillo*: «pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando sa-lieron a buen puerto».

117.– Lázaro es «alumbrado» en su ingenio y aprendizaje cada vez que, como Saulo, es golpeado por la vida y cae al suelo, y aprende de lo que ha visto y sufrido cuando se levanta para seguir viviendo. «Tras la gran calabazada, Lázaro se ha levantado y puesto en camino. Antes veía sin ver, estaba como dormido en la simpleza de niño. Con el golpe, a la manera de Saulo (Act. 9, 3), adquiere súbita conciencia» (García de la Concha 1981, p. 193).

118.– Sobre el epicure simo en *La Celestina*, véase Alcalá (1976).

119.– Recuerda a las palabras que Jesús le dirigió a un joven rico: «Jesús le dijo: “Si quieres ser perfecto, anda, vende lo que tienes y d selo a los pobres, y tendrás un tesoro en los cie-los; luego ven y sígueme”. Al oír estas palabras, el joven se march  entristecido porque tenía muchos bienes» (Mt 19, 21-22).

ocupa un alto cargo en el culto isíaco» (Hidalgo de la Vega 2007, p. 395), y al que Isis le ha concedido la gloria literaria. En la España del s. XVI, los *reformados* (humanistas, alumbrados, recogidos, erasmistas) que invirtieron sus esfuerzos en una reforma necesaria y urgente de la Iglesia fueron perseguidos, juzgados y sentenciados en procesos inquisitoriales de una contundencia definitiva.

Este perfil encajaría con el de Fernando de Rojas: descendiente de conversos, cristiano de convicción, comulgó con el erasmismo y el alumbradismo para lograr la reforma de la Iglesia convencido de que había que regresar (*reformatus*) a la esencia del primer cristianismo, al mensaje directo de Jesús, y, además, alcanzó la gloria literaria con su *Celestina*. Pero Rojas también se inspiraría en el renacimiento a la nueva vida de Lucio para nombrar al protagonista de su novela, Lázaro, el resucitado, el que ha abandonado el mundo de la esclavitud y malos tratos con diversos amos y ha alcanzado una nueva vida, en libertad, a pesar de la deshonra que sufre por el adulterio de su mujer. Por esta razón no deja de ser irónica la elección del nombre¹²⁰, como también es un ejemplo de ironía la actitud de Lázaro, que, desde «la cumbre de toda buena fortuna», contempla con ojos inteligentes la vanidad y los valores morales e ideológicos distorsionados y decrépitos de esa sociedad toledana del primer tercio del XVI de la que no puede salir y en cuyo escenario debe actuar.

Como si fuese otro Lázaro (tanto el bíblico como el literario), Lucio declara que «dejando a un lado el luto que habían echado sobre sí ante el falso anuncio de mi muerte, llenos de repentino gozo, se apresuran, cada uno por su lado, trayéndome regalos, a venir a verme devuelto a la luz del día y de regreso de los infiernos» (p. 403). La muerte de Lucio-asno esclavo y su resurrección al Lucio-hombre libre obtiene su reflejo en la muerte de Lázaro esclavo de varios amos y de su resurrección convertido en un Lázaro libre e independiente¹²¹. Es más: a pesar de la inmoralidad delictiva de las órdenes eclesiásticas que se derrama lienta por las páginas del *Lazarillo* y a pesar también de la evidente ausencia de Dios en la novela, Lázaro siempre tiene presente a la divinidad en sus pensamientos y ruegos —la única piedra en la que apoyarse para sobreponerse y no caer en el abismo de la autodestrucción—, y a Él y a la Fortuna agradece el haber logrado una nueva vida sin amos, sin vejaciones y sin hambre.

San Pablo, que renació de las cenizas de Saulo tras ser «alumbrado» por Dios, es una fuente esencial del erasmismo y del alumbradismo por

120.— José L. Madrigal lo justifica también: «[...] lo más característico de Lázaro (suba o baje, sufra o medre, aspire a la honra literaria o a tener anualmente en casa varias *cargas de trigo*) reside en la relación paródica que tiene con su homónimo bíblico» (Madrigal 1996, p. 292).

121.— Ante la diosa Isis, Lucio «toma parte en una ceremonia que figura su propia muerte al hombre viejo que ha sido hasta entonces y su propia resurrección a un hombre nuevo» (Apuleyo 1988, n. 18, p. 405). Es el *homo novus* que se justifica en Lázaro de Tormes al final de la novela.

sus escritos, por su sincera y profunda espiritualidad y porque, gracias a él, el cristianismo no desapareció. La antítesis entre muerte-oscuridad y resurrección-luz se justifica en el escritor alumbrado y erasmista que alude a un Lázaro «alumbrado» en más de una ocasión: después de Dios, el ciego «me alumbró y adestró en la carrera de vivir»¹²², un Lázaro que reconoce ser «alumbrado por el Espíritu Santo» y al que «quiso Dios alumbrarme y ponerme en camino y manera provechosa». En el *Asno de oro*, Lucio desea ser alumbrado, iluminado por Osiris, para lograr la plenitud en su nuevo camino espiritual: «[...] no había recibido todavía la iluminación que confiere el culto al gran dios y padre de los dioses, Osiris el invicto» (p. 413). Osiris guarda semejanza con la figura de Jesucristo: resucitó de entre los muertos para derrotar a su hermano Tifón, símbolo del mal¹²³.

Así pues, como conclusión a este apartado, Fernando de Rojas vería en Lucio-Apuleyo¹²⁴, iluminado por la verdadera espiritualidad y alcanzada la gloria literaria, una imagen de sí mismo, erasmista y alumbrado, firme defensor de una reforma urgente de la Iglesia, y en la cumbre de su carrera literaria; y en Lucio-asno, que sale de la esclavitud y de un mundo cruel y «en tinieblas» y renace en Lucio-hombre libre, una inspiración para su amargo e irónico Lázaro, que ha resucitado como hombre libre —pero deshonorado— tras haber vivido muchos años una tormentosa y oscura vida como esclavo de varios amos.

Últimas cuestiones sobre el *Asno de oro*

El jurista Apuleyo hace gala de su profesión al introducir en su *Asno* decenas de fórmulas y tecnicismos jurídicos; igual que el Arcipreste de Hita en el *Libro de Buen Amor* y que Rojas en *La Celestina* y en el *Lazarillo*. Es más: para dar mayor verosimilitud a las historias y a sus personajes, ambos autores los contextualizan en localizaciones reales que ellos conocieron o en las que incluso vivieron: Lucio llega a Tesalia, Roma, Cencreas..., ciudades bien conocidas por Apuleyo; la Salamanca de *La Celestina* y del *Lazarillo*, así como Toledo, Escalona, Maqueda o Almorox eran suficientemente conocidos por Fernando de Rojas.

Apuleyo es pitagórico; las doctrinas de Pitágoras y de sus discípulos consolidan el pensamiento humanista del Renacimiento. «Siete es el número que, según aquel divino Pitágoras, es el más apropiado en las ceremonias religiosas» (p. 388), dice Lucio-Apuleyo; siete son los amos a los que sirvió Lázaro y siete son los «estados debajo de tierra» a los que

122.— Véase García de la Concha (1981, p. 194).

123.— «Osiris, con su resurrección, es un símbolo de cómo los hombres que han tenido una vida intachable resucitarán también a la vida de ultratumba» (Apuleyo 1988, n. 27, p. 413).

124.— «[...] las dos voces, *actor-auctor*, coexisten en el texto sin anularse, sino reforzándose una a otra» (Hidalgo de la Vega 2007, p. 376).

se hundirán el buldero y su púlpito si es mentira lo que predica. Lucio debe pasar diez días de ayuno para alcanzar un estado ascético que lo aproxime a la divinidad¹²⁵; Lázaro pasa sin comer diez días sirviendo al escudero, y este lo justifica con un «vivirás más y más sano [...] porque, como decíamos hoy, no hay tal cosa en el mundo para vivir mucho que comer poco». La estructura ternaria del *Lazarillo*, tomada de la del Areopagita¹²⁶, hunde sus raíces en la importancia que Pitágoras daba al número tres: «hazte a la idea de que en sí este mismo número [el tres] es segura garantía de una imperecedera felicidad» (p. 416), le revela Osiris a Lucio en un sueño. Tres días le duró a Lázaro «el dolor de la cornada», tres días estuvo sin sentido por el garrotazo del clérigo, tres días tardó en recuperarse del susto de que la del escudero era la casa oscura y lóbrega donde ni se come ni se bebe; de tres en tres le comía las uvas al ciego, tres maravedíes costaba una cabeza de carnero, tres semanas sufrió Lázaro la avaricia del clérigo, tres pedazos de pan compartió Lázaro con el escudero; tres veces, en fin, abortó la mujer de Lázaro y más de tres veces se lo certificaron. También en *La Celestina* emplea Rojas constantemente el número tres. Valgan estos ejemplos: «tres vezes vendió por virgen una criada que tenía» (Auto I); «donde las tres maneras de amistad concurren, conviene a saber, por bien e provecho e deleyte» (Acto I); «E lo que más dello siento es venir a manos de aquella trotaconventos, después de tres vezes emplumada» (Acto II); «Tres monedas me davan ayer por la onça, assí goze desta alma pecadora» (Acto IV); «Que más de tres xaques he rescebido de mí sobre ello en tu ausencia» (Acto VII); «que la quiere casar d'aquí a tres días e es menester que la remedies» (Acto VII); «Que un cortezón de pan ratonado me basta para tres días» (Acto IX); «Madre, pues tres vezes dicen que es bueno e honesto todos los que escrivieron» (Acto IX); «unas tetas tiene, para ser donzella, como si tres vezes hoviesse parido»¹²⁷ (Acto IX).

Apuleyo sigue el consejo escrito por Aristóteles en su *Poética* de escoger acertadamente el nombre de los personajes. La etimología o el simbolismo de los nombres escogidos hacen bueno el aforismo romano *nomen est omen* ('el nombre es un presagio'). *Lucio* significa 'luminoso, iluminado', igual que su amada Fótide ('la luminosa'); Pánfila ('la amante de todos, la que ama a todos') desea yacer con todos los hombres que conoce y, si no es correspondida, los convierte en animales. Fernando de Rojas hará lo mismo en *La Celestina* —Calisto ('de gran belleza'), Melibea ('de voz me-

125.— «El simbolismo del número 10 es muy claro dentro de una concepción platónica. El 10 es el número perfecto: está formado por la suma de los cuatro primeros números (la "tetractys pitagórica") y era llamado "cosmos" o "mundo" por los pitagóricos porque contenía los elementos de todos los otros números» (Apuleyo 1988, n. 20, p. 408).

126.— Para el análisis de esta cuestión, véase Morcillo (2021, pp. 639-642).

127.— Melibea y la mujer de Lázaro quedan identificadas por este dato: «[...] más de tres veces me han certificado que antes que conmigo casase había parido tres veces» (Rico 2011, p. 79).

losa'), Celestina ('la celeste, la que lee las estrellas, la hechicera')— y en el *Lazarillo*: los únicos nombres que conocemos, debido a la obligación jurídica de identificarse, son los de Lázaro (sobre su simbología bíblica y su carga irónica ya hemos hablado en el apartado anterior)¹²⁸, los de sus padres —Antona¹²⁹ y Tomé¹³⁰— y el de su padrastro —Zaide¹³¹—.

*Libro áureo de Marco Aurelio*¹³²

Víctor Infantes nos recuerda (1998, p. 16) que el *Marco Aurelio* de fray Antonio de Guevara que poseía Fernando de Rojas fuese quizás la príncipe, de 1527, de Sevilla en la imprenta de Jacobo Cromberger. Con toda seguridad no se trataba del *Relox de príncipes*, que, como sabemos, fue la revisión y ampliación que Guevara realizó de su *Marco Aurelio* y culminada con éxito en 1529. El *Marco Aurelio*, por tanto, fue la única obra del cántabro que Rojas poseía, y es poco probable que el de La Puebla de Montalbán leyese, al final de su vida, otras como el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* o las *Epístolas familiares*, publicadas ambas en 1539.

El *Marco Aurelio* es, en esencia, un manual de virtudes, de inspiración erasmista, que todo hombre, y sobre todo un gobernante, debería seguir para alcanzar una vida ejemplar y honesta. Guevara lo escribió para Carlos I, en cuya corte servía, y a propósito eligió como modelo al que, para casi todos los historiadores, fue el mejor emperador de Roma, Marco Aurelio, de ahí que el libro comience con el nacimiento y genealogía del emperador y concluya, en el capítulo cuarenta y ocho, con su fallecimiento por enfermedad en el campo de batalla. Más allá de una obra literaria, el *Marco Aurelio* es lo que hoy en día podríamos definir como un ensayo histórico cargado de reflexiones filosóficas de hondo calado estoico y senecista, en el que hay datos históricos correctos, pero en el que interviene la ficción para recrear diálogos, monólogos y situaciones cercanas al ámbito privado del emperador romano.

El estilo de Guevara en esta obra es muy pulcro, sintácticamente muy correcto, con inclinación al cultismo léxico y dirigido a un lector con un nivel cultural medio-alto. Opino que estos rasgos satisficieron a Fernan-

128.— Sobre la elección del nombre y su simbología, véase Ferrer-Chivite (1984).

129.— Es un nombre muy popular, vulgarizado de *Antonia*, sin relevancia histórica ni simbólica, como lo fue la madre de Lázaro, de la que este ya no habla desde que lo abandonó en manos del ciego. Esto es lo que Unamuno llamó *onomatogonía* o lingüística intrahistórica, de hondas raíces sociales, de un pueblo rural, analfabeto y anónimo del que nacen nombres y conceptos socializados.

130.— «*Santo Tomé* conlleva los semas de “tomar” como *Santa Quiteria* de “quitar”. De ahí que se les aplique por paronomasia la definición onomástica de “ladrón”» (Morel 2004, p. 134).

131.— Nombre morisco, de etimología semítica. Zaide no es, pues, cristiano, y además es esclavo, negro y ha delinquido, peligrosa conjunción de factores para una persona en la España antisemítica e inquisitorial del primer tercio del s. XVI.

132.— Sigo la edición digital publicada en este enlace: <<http://hdl.handle.net/10347/8941>>.

do de Rojas como lector, que sin duda sintió sincera admiración hacia un prosista de una categoría literaria que la crítica de las últimas décadas ha reconocido con acierto. Pero, como humanista y jurisconsulto, Rojas encontró en el *Marco Aurelio* una fuente de advertencias, consejos y sentencias puestas en boca del emperador romano o recogidas de escritores y filósofos clásicos muy útiles para su trabajo como jurista formado en el *mos gallicus*.

Así, por ejemplo, en el capítulo XXVII, Guevara, empleando tecnicismos jurídicos, rescata una costumbre forense llevada a cabo por dos senadores en la ciudad de Roma durante el mes de diciembre para adoctrinar al pueblo en la obligación de cumplir las leyes y de ayudar a la justicia delatando al infractor o reo, según la cual los dos senadores

llamaban a cada romano por sí aparte y amonestábanle con las doze tablas de sus leyes y las pragmáticas particulares de su Senado, y preguntábanle si en su barrio sabía quién las huviesse quebrantado, lo qual hecho davan aquella pesquisa al Senado, y iunctamente allí todos ordenavan las penas según la diversidad de las culpas. No podían a alguno castigar por culpas que huviesse cometido en el presente año, sino avisarle se emendase para el año advenidero. El que fue amonestado en la otra visitaçión y no hallaron en él emienda, este tal era gravemente punido y algunas vezes desterrado.

Y más adelante, en el mismo capítulo, se cuenta el caso de una mujer, esposa de un tal Antígono, vecinos de Roma, «acusada [...] que dava y vendía cédulas para las quartanas», episodio que tiene ecos muy próximos a las penas impuestas por la Iglesia, a principios del s. XVI, contra los falsos bulderos, ecos que llegan, lógicamente, al *Lazarillo*.

Pero también, los consejos y sentencias del Marco Aurelio serían muy útiles para Fernando de Rojas desde el punto de vista personal. Posiblemente, el toledano, tras las críticas vertidas por muchos sectores de la sociedad culta contra él durante quince años por su *Celestina*, se sentiría identificado en estas palabras del capítulo XIV: «Todas las buenas obras de los buenos pueden ser condenadas de las malas intenciones de los malos». Y que su vida austera y alejada de la visibilidad pública, más allá de su ejercicio profesional, estuviese en sintonía con esta advertencia del capítulo XII: «[...] todo hombre que desea ser amado de todos en público no puede escapar de tener muchas culpas en secreto¹³³».

Muchos especialistas en el *Lazarillo* han localizado algunos puntos comunes entre esta novela y las obras de Guevara, si bien apenas con el *Mar-*

133.— *Culpas en secreto* se entienden aquí como ‘difamaciones acusatorias difundidas de manera oculta, anónima y premeditada’.

co Aurelio, y casi siempre convergen sus apreciaciones en tres aspectos: el uso de la epístola —que, como se ha visto (Morcillo 2021, pp. 649-652), fue un género literario muy extendido por la Europa renacentista, sobre todo entre juristas y escritores, gracias a Erasmo y a la recuperación de autores clásicos como Séneca o Cicerón—, el empleo de Guevara de la biografía (*Libro áureo de Marco Aurelio*) y de la autobiografía (*Relox de príncipes*) para abarcar la figura del emperador romano y la coincidencia en el empleo de algún término o giro lingüístico¹³⁴.

Sin embargo, el *Marco Aurelio* y el *Lazarillo* abanderan estilos muy diferentes¹³⁵. No considero que la obra de Guevara influyera de manera notable en Fernando de Rojas para la composición del *Lazarillo*. Sin embargo, sí que podemos anotar y comentar algunos fragmentos y capítulos que pueden ser de interés para evidenciar que ciertos temas —muy comentados por Erasmo y por escritores de la observancia y del recogimiento como Francisco de Osuna— fueron compartidos por escritores humanistas del XVI y que, por tanto, no es de extrañar que aparezcan tanto en el *Marco Aurelio* como en el *Lazarillo*. Veámoslos.

1. Guevara considera una infamia que una sociedad esté dirigida política y moralmente por corruptos, y más deshonesto cabría ser el supuesto en que el propio gobernante lo fuese. Ahora bien, para el cántabro, si es denigrante esta situación, no menos culpa tiene el pueblo, que copia las corruptelas de sus prelados: si hay ladrones, asesinos, adúlteros..., deben cumplir sus penas, sean quienes sean y provengan de donde provengan. El *Lazarillo* es un retrato amargo de la sociedad española corrompida desde abajo por las podredumbres de los de arriba. En el capítulo IV escribe Guevara:

No carece de grave culpa e inmortal infamia el príncipe que, aviendo de dar la mano de buena vida con que otros se levanten, atraviesa el pie de malas costumbres do todos tropieçan. Pero sin comparación es mayor la liviandad del pueblo que no el descuido del príncipe, porque a uno que bive mal seguirle uno no es maravilla, ni aun tampoco que le sigan algunos no es cosa nueva [...]; pero seguirle todos en todo esto es grave escándalo. [...] Por cierto, bien sabe cada uno, por ignorante que sea, que con nuestros príncipes, si somos obligados a obedesçer su iustiçia iusta, no somos obligados a imitar su vida mala. [...] ¡O!, si los príncipes tuviesen tantos buenos

134.— Por no hacerlo interminable, citaré solo unos ejemplos: Madrigal (1996, pp. 288-292); Rico (2011, n. 4, p. 52; n. 4.6., p. 239; n. 5.5., p. 241); Navarro (2016, pp. 69-75; p. 124; p. 150; n. 65, p. 153; n. 2, p. 189; n. 17, p. 192; n. 41, p. 197; n. 53, p. 200; n. 113, p. 211; n. 177, p. 295; n. 27, p. 329; n. 33, p. 331).

135.— Rosa Navarro acierta en puntualizar que Guevara y el autor del *Lazarillo*, aunque contemporáneos, son «muy dispares» (2016, p. 161).

que cumpliesen lo que mandan como tienen malos que imiten lo que hazen, yo iuro que no huviessse menester tener cárçel para los traviessos, mordaza para los blasfemos, hierro para los esclavos, rollo para los traidores, cuchillo para los adúlteros, pozo para los salteadores ni horca para los ladrones.

2. La causa de la corrupción generalizada de la sociedad es la ociosidad, madre de todos los vicios, enemiga de las virtudes. Desde el punto de vista social y pedagógico, este asunto hunde sus raíces en los postulados erasmistas. El cultivo de los vicios está presente en todas las páginas del *Lazarillo*. En el capítulo XXV escribe Guevara:

¿Quién puebla los ausonios de tantos perdidos, los palacios de tantos inhábiles, los montes de tantos ladrones, los theatros de tantos pantomimos, los prostíbulos de tantas malas mugeres y las plaças de tantos vagabundos sino el cánçer de la ociosidad, que ha destruido más tus buenas costumbres que los vientos y las aguas tus antiguas murallas? [...] el ordimbte del telar do se texen todas las ruindades, y la sementera de todos los viçios, y el rebentón de todos los buenos, y el resbaladero de todos los malos, y el despertador de todos los ladrones no es sino la ociosidad. ¿Quién pone sediciones en los pueblos y escándalos en los reynos sino los que huelgan, porque quieren comer el sudor de los que trabajan? ¿Quién inventa los tributos desaforados sino hombres vagabundos que por no trabajar con sus manos inventan cohechos infinitos? ¿Quién pone dissensiones entre vezinos sino los hombres viciosos, los quales, de que no se ocupan sus fuerças proprias en buenas obras, desenfrenan sus lenguas por vidas ajenas? ¿Quién imagina oy tantas malicias [...], las quales jamás fueron oydas de nuestros padres ni leídas en nuestros libros, sino los vagabundos, que, como no tienen ocupado su juicio, nunca piensan sino en daño ageno?

3. Erasmo defendió que la obra literaria fuese un reflejo de la sociedad, de sus costumbres, de sus virtudes y de sus miserias, y que había que dar la voz a personajes anónimos para que fueran más verosímiles y percutantes sus palabras. Es lo que cumple Fernando de Rojas con Lázaro, un personaje anónimo, un antihéroe, que es la voz principal de la novela, una voz que reprueba con ironía la degeneración de su sociedad, pero en la que él actúa como uno más para poder sobrevivir. Esto mismo hace Antonio de Guevara por boca de Mileno, un agricultor germano, de gran

inteligencia a pesar de su aspecto salvaje y deforme —parece un trasunto de Esopo—, que acude al Senado de Roma para querellarse contra las injusticias cometidas, contra la hipocresía de los poderosos, contra el arbitrio y escasa equidad de la justicia, contra los abusos de poder e, incluso, contra la política expansionista y militar de Roma. Este antiimperialismo de Mileno, tan erasmista, y todas sus querellas son idénticos a los que hemos justificado en el *Lazarillo*, y, en cierta manera, esta condenación de la codicia territorial de Roma que desemboca en el hundimiento moral y económico de la sociedad habría que interpretarla como una velada crítica de Guevara contra la política imperialista y bélica de Carlos I. El discurso de Mileno ante los senadores de Roma abarca los capítulos XXXI y XXXII, y, por su sinceridad y su valentía en estas querellas, cuenta Guevara que Marco Aurelio quedó admirado y determinó que el agricultor germano fuese «hecho en libertad patricio y que su persona fuese de Roma vezino y para siempre del erario público sustentado».

4. Guevara toma como base la *Historia Augusta* y da por válida la hipótesis de que Faustina, la esposa de Marco Aurelio, cometió adulterio con marineros y gladiadores. De ahí que, en los capítulos XIX y XX, Guevara arremeta duramente, por boca del emperador, contra —según él— la naturaleza inestable y veleidosa de la mujer, bajo cuya presencia no puede llegar a buen término ningún matrimonio. Este mismo discurso misógino ya lo hemos comprobado en la *Vida de Esopo* y en el *Asno de oro*, cuyos autores reprueban con dureza a las esposas adúlteras, a quienes retratan como personajes detestables y perversos capaces incluso de cometer delito con tal de lograr satisfacer sus caprichos.

En los capítulos citados más arriba, Guevara, por boca de Marco Aurelio, afirma que es «natural a las mugeres menospreçiar lo que les dan y morir por lo que les niegan», que los niños «hazen de quando en quando una cosa con que ayamos plazer, pero vosotras jamás hazéis cosa con que no nos deis pesar», que no hay «más fiero y peligroso enemigo del hombre que es la muger que tiene el hombre si no sabe vivir con ella como hombre» y que no hay «amor perfecto donde no ay igualdad entre los que se aman, y vosotras, como sois imperfectas, vuestro amor es imperfecto»; confiesa que no tiene «embidia a los dioses vivos ni a los hombres muertos sino de dos cosas, y son estas: a los dioses, que viven sin temor de maliciosos, y a los muertos, que huelgan ya sin neçessidad de mugeres»; y aconseja al «hombre cuerdo mire lo que haze antes que se aya de casar, pero después que se determina de tomar compañía de muger, ha de hazer el coraçon ancho para todo lo que con ella le puede venir. Gran poquedad es del hombre hazer mucha cuenta de las poquedades de su muger, castigando en público lo que passa entre ellos secreto».

Al hilo de esto último —el hombre engañado no ha de airear en público lo que dentro de casa sucede ni castigar a su mujer—, Lázaro hace lo propio al no acusar en público el adulterio de su mujer con el preste de San

Salvador, al considerar como «malas lenguas» las fuentes del delito y al decidir no tomar represalias contra ella, sino continuar con la convivencia conyugal haciendo la vista gorda de lo que ha sucedido. Es interesante comprobar que estos mismos juicios misóginos y esta misma determinación de que el marido ha de asumir con resignación el adulterio de su mujer, expuestos tanto en el *Marco Aurelio* como en el *Lazarillo*, son de base erasmista.

Así es. En el capítulo XX del *Elogio de la locura*, Erasmo culpa de la ruina matrimonial directamente a la mujer:

¡Oh, dios inmortal, qué divorcios —o cosas peores que divorcios— habría por todos lados si el trato familiar entre marido y mujer no fuese sostenido y alimentado por medio de la adulación, de los escarceos, de indulgencia, de astucia y disimulo! ¡Ah, qué pocos matrimonios se celebrarían si el novio indagase con prudencia a qué juegos había jugado —ya mucho antes de la boda— aquella aparentemente tan tierna y púdica doncellita! ¡Y aún menos matrimonios se mantendrían unidos si, por estupidez o negligencia de los maridos, no quedasen ocultas numerosas acciones de sus esposas! [...] Pero, ¿cuánto más feliz es estar así engañado que consumirse en el tormento de los celos y resolverlo todo con tragedias?¹³⁶ (Erasmo 1983, pp. 48-49).

5. Finalmente, Guevara habla de la importancia que hay que dar a la educación de los hijos. Si es varón, ha de ser educado por el padre y por ayos varones; Marco Aurelio, en el capítulo VIII, se dirige a los ayos de su hijo Cómodo con estas palabras: «[...] dándohos a mi hijo hos doy más que si hos diese un reyno. La limpia vida del hijo bivo haze gloriosa la fama del padre muerto, pues de quien se fía el hijo en la vida depende la fama del padre ya muerto». Lázaro de Tormes es el contrapunto de la educación perfecta propuesta por Marco Aurelio: quedó huérfano siendo niño, y tanto su padre como su padrastro fueron para él modelos de latrocinio; sus «ayos», en los que observó engaños, inmoralidades y delitos, fueron los amos a quienes sirvió, de los cuales, con razón, dependió la fama del padre ya muerto: la de un reo. Ni la vida de Lázaro fue limpia ni la fama del padre gloriosa. Y es más: en el capítulo IX, Marco Aurelio amonesta los malos tratos infligidos a jóvenes que no son hijos: «Con los hijos estraños, la crueldad es tyrannía»; Lázaro sufre malos tratos físicos y morales en el servicio a sus amos, se le pisotea su

136.— Esta es la actitud de Lázaro: uno es más feliz asumiendo el engaño que consumiéndose en los celos y en los deseos de venganza, que acaban en tragedia.

dignidad a lo largo de su vida y es víctima de engaños y de deshonra incluso por su propia esposa¹³⁷.

Conclusión

A pesar de los ejemplares de los que con toda seguridad, como jurista experimentado, tuvo que deshacerse para evitar pesquisas y represalias inquisitoriales, Fernando de Rojas logró conservar hasta su muerte una copiosa biblioteca personal de unos cien libros, algunos de los cuales fueron el sustrato literario del que muy probablemente brotó con vigor y maestría un documento jurídico novelado al que se tituló *Lazarillo de Tormes*, libros a los que habría que añadir lecturas esenciales que, desde su etapa universitaria en Salamanca, moldearon su personalidad literaria y fortalecieron el ejercicio de su profesión como jurista (*Libro de Buen Amor*, *El conde Lucanor*...).

Hemos comprobado que en su biblioteca adquiere protagonismo *Cortes de Toledo del año veynte y cinco*, cuyas páginas delatan el uso y el interés del toledano por este acontecimiento y que nos orientan en la fecha de composición del *Lazarillo* y en la cronografía de su protagonista; hemos comentado la conexión estrecha que hubo entre Rojas y el humanismo sevillano de corte erasmista, sobre todo en el ámbito de la traslación del latín al español, con Cortegana a la cabeza y sus espléndidas traducciones del *Asinus aureus* y de la *Querella pacis*; y, finalmente, hemos analizado cuatro obras cuya huella en el *Lazarillo* es de enorme relevancia: la *Querella pacis*, el *Libro áureo de Marco Aurelio* y, principalmente no solo por su influencia en *La Celestina*, la *Vida de Esopo* y el *Asno de oro*, libros y lecturas en los que lo forense y lo literario caminan del brazo.

Este estudio, que se completa con otro —en fase de redacción— y en el que se analizan las concordancias entre *La Celestina* y el *Lazarillo* que justifican una misma genética literaria de ambas obras, nos permite dar un paso más en nuestra tesis de que Fernando de Rojas pudo haber sido el autor del *Lazarillo* y que, en tal caso, comenzaría a escribir esta novela jurídica en algún momento a partir de finales de 1525 o principios de 1526, la mantendría inédita hasta 1541, año de su muerte, y la prínceps se publicaría póstumamente hacia 1550.

137.— Para analizar los delitos cometidos en el *Lazarillo* y las penas que a estos se imponían en la España de principios del s. XVI, véase Morcillo (2021, pp. 642-649).

Bibliografía

- ALATORRE, Antonio, «Contra los denigradores de Lázaro de Tormes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50.2 (2002), pp. 427-455. (<<https://doi.org/10.24201/nrfh.v50i2.2189>>)
- ALCALÁ, Ángel, «El neoepicureísmo y la intención de *La Celestina*: notas para una reelección», *Romanische Forschungen*, LXXXVIII (1976), 224-245.
- ÁLVAREZ MORENO, Raúl, «*Si fructus, si flos, si duo*: la tradición paratextual esópica y *Celestina*», *LEMIR*, 24 (2020), pp. 345-370.
- APULEYO, *El Asno de oro*, ed. Francisco Pejenaute Rubio, Madrid, Akal, 1988.
- ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de Buen Amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia, 1989.
- ASENSIO, Manuel J., «La intención religiosa de *Lazarillo de Tormes* y Juan de Valdés», *Hispanic Review*, 27 (1959), pp. 78-102. (<<https://doi.org/10.2307/470414>>)
- AYERBE-CHAUX, Reinaldo, «La importancia de la ironía en el *Libro de Buen Amor*», *Thesaurus (BICC)*, 23 (1968), pp. 218-240.
- AYLLÓN, Cándido, *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1984.
- BERGMAN, Ted, «*Celestina* as a Precursor to the Picaresque», en *A Companion to Celestina*, Enrique Fernández (ed.), The Renaissance Society of America Texts and Studies Series 9, Leiden (Brill), 2017, pp. 292-304.
- BERMEJO CABRERO, J. L., «El saber jurídico del Arcipreste», *Actas I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, 1973, pp. 409-415.
- CALVO, Mariano, *Lazarillo de Tormes*, edición y estudio preliminar, Toledo, Almud, 2020.
- CANET VALLÉS, José Luis, «*La Celestina* y el paulinismo», en *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía* (Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow), Devid Paolini (coord.), The Hispanic Seminary of Medieval Studies, I, 2010, pp. 69-83.
- CORREARD, Nicolas, «*Lazarillo* en sentido metatextual (censuras, autocensuras y disimulo en el texto)», en *El Renacimiento literario en el mundo hispánico: de la poesía popular a los nuevos géneros del Humanismo*, Salamanca, IEMYRhd, IV (2021), pp. 107-125.
- CRiado DE VAL, Manuel, *Don Quijote y Cervantes, de ayer y hoy*, Guadalajara, AACHE, 2005.
- DOMÍNGUEZ LEAL, José Miguel, «Compendio de la poesía macarrónica en España y de su influencia en la literatura española», *Calamus Renascens*, II (2001), pp. 199-221.
- ESOPO, *Fábulas. Vida de Esopo*, intr. Carlos García Gual, trad. y notas P. Bádenas de la Peña, Madrid, Gredos, 2000.
- ERASMO DE RÓTERDAM, *Elogio de la locura*, trad. Oliveri Nortés Valls, Barcelona, ed. Orbis-Origen, 1983.

- ERASMO DE RÓTERDAM, *Enquiridion (Manual del caballero cristiano)*, Madrid, BAC, 1995.
- *Lamento de la paz*, trad. Eduardo Gil Bera, Barcelona, Acantilado, 2020.
- FERRER-CHIVITE, Manuel, «Sustratos conversos en la creación de Lázaro de Tormes», *NRFH*, 33.2 (1984), pp. 352-379. (<<https://doi.org/10.24201/nrfh.v33i2.595>>)
- «Sobre quiénes sean los “buenos” en el *Lazarillo*», *Canente. Revista literaria*, 3 (1988), pp. 15-37.
- «El escudero del *Lazarillo*, cristiano nuevo», *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coord. por Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse, Frédéric Serralta, vol. 3 (1996), pp. 177-184.
- GAISSER, Julia H., *The Fortunes of Apoleius and the Golden Ass*, Princeton University Press, 2008.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, «La intención religiosa del *Lazarillo*», *Revista de Filología Española*, LV.3/4 (1972), pp. 243-277. (<<http://dx.doi.org/10.3989/rfe.1972.v55.i3/4.769>>)
- *Nueva lectura del Lazarillo*, Madrid, Castalia, 1981.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio, «Trayectorias críticas recientes de la novela picaresca», *Ínsula*, 778 (2011), pp. 35-37.
- GÓMEZ-MENOR FUENTES, José Carlos, «En torno al anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* y su probable naturaleza toledana», *Anales Toledanos*, 12 (1977), pp. 185-208.
- «Seis notas al *Lazarillo de Tormes* (desde el campo de la paleografía)», *Boletín de la Real Academia Española*, 58, núm. 213 (1978), pp. 103-134.
- HEUSCH, Carlos, «La literatura según Fernando de Rojas», *Revista de poética medieval*, 22 (2009), pp. 85-102.
- HIDALGO DE LA VEGA, María José, «Iniciación religiosa e interiorización de la dependencia en *Las Metamorfosis* de Apuleyo de Madaura», *Studia Historica: Historia Antigua*, Universidad de Salamanca, 25 (2007), pp. 371-394.
- INFANTES, Víctor, «Los libros traídos y viejos y algunos rotos que tuvo el Bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique*, 100.1 (1998), pp. 7-51.
- «Fernando de Rojas: el lector desvelado (en su caligrafía). De nuevo sobre el “Inventario de sus libros”», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 103-118. (<<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.31.20072>>)
- ISASI ANGULO, Amando, *Lazarillo de Tormes*, est. preliminar, Barcelona, Bru-guera, 1974.
- JOSET, Jacques, «De Pármeno a Lazarillo», *Celestinesca*, 8/2 (1984), pp. 17-24. (<<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.8.19593>>)
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Para una revisión del concepto de “novela picaresca”», *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Colegio de México, 1970, pp. 27-45.

- LAZURE, Guy, «Albores de un humanismo vernáculo: el entorno catedralicio y la traducción de libros en la Sevilla de principios del siglo XVI», *La metamorfosis de un inquisidor: el humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*, Universidad de Huelva-Universidad de Sevilla, 2012, pp. 89-109.
- MADRIGAL, José Luis, «Las ironías de Lázaro», *RFE*, LXXV (3/4) (1996), pp. 277-315. (<<http://dx.doi.org/10.3989/rfe.1996.v76.i3/4.35>>)
- MANCING, Howard, «Fernando de Rojas, *La Celestina* y *Lazarillo de Tormes*», *Kentucky Romance Quaterly*, Lexington, 23.1 (1976), pp. 47-61.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Sebastián de Horozco y el *Lazarillo de Tormes*», *Revista de Filología Española*, XLI (1957), pp. 253-339. (<<http://dx.doi.org/10.3989/rfe.1957.v41.i1/4.1061>>)
- MARTOS FERNÁNDEZ, Juan J., «El comentario al *Asinus Aureus* de Filippo Berroaldo y la versión de López de Cortegana», *La «metamorfosis» de un Inquisidor: el humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*, Francisco J. Escobar Borrego-Samuel Díez Rebozo-Luis Rivero García (eds.), Universidad de Huelva, 2012, pp. 235-254.
- MORCILLO PÉREZ, José Juan, «Camino e itinerarios en la vida del pícaro», *Caminería Hispánica*, Madrid, AACHE, II (1993), pp. 251-255.
- «Derecho y Literatura: *Lazarillo de Tormes*, una novela jurídica de un jurista toledano», *LEMIR*, 25 (2021), pp. 621-660.
- «De nuevo sobre el *Lazarillo de Tormes*: las Cortes de Toledo de 1525 y Vuestra Merced, juez del caso», *Notas-LEMIR*, 26 (2022), pp. 17-22.
- «Concordancias entre *La Celestina* y *Lazarillo de Tormes*. ¿Dos obras y un único autor? (I)», *CRÓNICAS*, 50 (2022), ed. Las cumbres de Montalbán, pp. 17-21.
- «Concordancias entre *La Celestina* y *Lazarillo de Tormes*. ¿Dos obras y un único autor? (II)», *CRÓNICAS*, 51 (2022), ed. Las cumbres de Montalbán, pp. 6-13.
- MOREL D'ARLEUX, Antonia, «El santoral burlesco: un ejemplo de desacralización», *Pandora: revue d'études hispaniques*, 4 (2004), pp. 129-138.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, *Alfonso de Valdés, autor del «Lazarillo de Tormes»*, Madrid, Gredos, 2004.
- *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, ed., intr. y notas, Madrid, Alianza, 2016.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «De Lucio a Lázaro», *La «metamorfosis» de un Inquisidor: el humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*, Francisco J. Escobar Borrego-Samuel Díez Rebozo-Luis Rivero García (eds.), Universidad de Huelva, 2012, pp. 213-233.
- REY HAZAS, Antonio, «Tras las huellas del autor del *Lazarillo*», *Ínsula*, 778 (2011), pp. 16-18.
- RICAPITO, Joseph V., *Lazarillo de Tormes*, edición, Madrid, Cátedra, 1984.
- RICO, Francisco, *Lazarillo de Tormes*, edición, estudio y notas, Barcelona, Círculo de Lectores (Biblioteca Clásica de la RAE), 2011.

- RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO, «La *Vida de Esopo* y la *Vida de Lazarillo de Tormes*», *RFE*, LVIII (1/4) (1976), pp. 35-45.
- «De la *Vida de Esopo* al *Lazarillo* y Cervantes», *Charisterion: Francisco Martín García Oblatum*, ed. Santiago Talavera Cuesta et al., Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 21-33.
- ROJAS, FERNANDO DE (y “Antiguo autor”), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.
- RUFFINATTO, ALDO, «Revisión del caso de Lázaro de Tormes», *Edad de Oro*, 20 (2001), pp. 163-179.
- «Lázaro González Pérez, actor y autor del *Lazarillo*», *Ínsula*, 683 (2003), pp. 11-13.
- «El *Lazarillo* hacia la novela moderna», *Diablotexto Digital*, 9 (2021), pp. 342-374. (<<http://dx.doi.org/10.7203/diablotexto.9.21088>>)
- RUIZ-MONTERO, CONSUELO, y SÁNCHEZ ALACID, M^a DOLORES, «La estructura de la *Vida de Esopo*: análisis funcional», *HABIS*, 36 (2005), pp. 243-255.
- SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, «El triunfo de Lázaro (La estrategia del texto)», *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, III, Toulouse-Pamplona, 1996, pp. 485-492.
- SEVERIN, DOROTHY S., «Humour in *La Celestina*», *Romance Philology*, XXXII (1978-1979), pp. 274-291.
- «Pármeno, *Lazarillo* y las novelas ejemplares», *Ínsula*, 633 (1999), p. 26.
- SOLÍS DE LOS SANTOS, JOSÉ, «El humanismo en Sevilla en la época de Diego López de Cortegana», *La «metamorfosis» de un inquisidor: el humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*, Francisco J. Escobar Borrego-Samuel Díez Rebozo-Luis Rivero García (eds.), Universidad de Huelva, 2012, pp. 13-59.
- TOMÁS Y VALIENTE, FRANCISCO, *Manual de Historia del Derecho español*, Madrid, Tecnos, 2005.
- VALDÉS, ALFONSO DE, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* [1554], edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza, 2016.
- VALLE LERSUNDI, FERNANDO, «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *RFE*, XVI (1929), pp. 365-388.

Abreviaturas

- Aut. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990.
- Cov. Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua española*, Barcelona, Altafulla, 1987

Referencias digitales

ANTONIO DE GUEVARA (Fr.), *Libro Áureo de Marco Aurelio*: <<http://hdl.handle.net/10347/8941>>.

CICERÓN, *De oratore (Liber Secundus)*: <<https://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore2.shtml>>.

Las Cortes de Toledo deste presente año de mil y quinientos y xxv años, imprenta de Alonso de Melgar, Burgos, 4 de septiembre de 1525: <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/37469>>.

Reseñas

Ivette Martí Caloca, *Todo se ha hecho a mi voluntad»: Melibea como eje central de «La Celestina»*. Volumen 26 de la serie Medievalia Hispanica. Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2019.

«*Todo se ha hecho a mi voluntad»: Melibea como eje central de «La Celestina»* refuta la idea de que Celestina es la protagonista de la obra maestra de Rojas. Partiendo de múltiples estudios previos sobre el personaje, así como acerca de la monstruosidad medieval, la mitología grecorromana y las religiones abrahámicas, Ivette Martí Caloca logra evidenciar cómo Melibea es el personaje principal de la novela. Puesto que la crítica no es la primera en hacer una relectura y puesta en valor de la amante de Calisto, en primer lugar nos presenta un interesante resumen sobre estudios previos en su misma línea interpretativa, como son los de Joseph T. Snow —el principal defensor del papel protagónico de Melibea—, Alan Deyermund y Peter Russell, entre otros. Su tesis se basa en el estudio detallado del simbolismo rastreado a lo largo del libro, pero con énfasis especial en el prólogo y el Auto I, en los cuales se refiere a tres elementos serpentinos: la víbora, el basilisco y la Medusa. Al unir estos componentes con las unidades simbólicas propuestas por los demás expertos, Martí Caloca llega a la conclusión de que se debe considerar a Melibea como protagonista de la obra, lo cual abre camino a más investigaciones que pongan énfasis en la doncella.

En el primer capítulo, «La doncella encerrada frente a la vieja depravada», Martí Caloca afirma que la mayoría de los estudiosos prescribe el rol central a la alcahueta, cuyo nombre se usa de manera bastante generalizada para referirse a la obra desde sus mismos orígenes, a pesar del nombre original que le puso Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y el título que utilizaba el suegro de Rojas en casa, *Melibea*. A continuación, resume una variedad de estudios que han intentado averiguar si Melibea es solo otra víctima de Celestina, una *donna angelicata* o si, más bien, demuestra un cierto grado de agencia a lo largo de la obra. Algunos estudiosos de esta primera línea argumentativa proponen que la magia satánica de Celestina corrompe a la doncella, pero otros,

como Salvador de Madariaga, defienden la voluntariedad de Melibea, argumentando que ella toma sus propias decisiones conforme a sus deseos. No es de extrañar que Martí Caloca coincida con los estudiosos de esta segunda línea, aludiendo al hecho de que el estudio cuidadoso del simbolismo de la obra permite al lector concluir que es Melibea el sujeto principal de *La Celestina*.

«Los símbolos que representan a Melibea y su identidad caótica», el segundo capítulo, abarca el simbolismo de la víbora, la Medusa, el basilisco y la sirena, los cuales subrayan los aspectos de peligrosidad en el personaje. Con base en la descripción del ciclo vital de la víbora que se propone en el prólogo, Martí Caloca argumenta que, en cierto modo, Melibea acaba siendo la víbora que mata, no solo a sus padres biológicos, sino también a su madre simbólica, Celestina. Como apunta Scarborough en su reseña de la obra, se suele relacionar la serpiente con Celestina, no con Melibea (184). Por otra parte, al hacer referencia al monólogo de Calisto en el Auto I, Martí Caloca desvela la fuerte conexión entre la descripción de Melibea y la Medusa, la mujer mitológica con serpientes por cabellos que petrifica a los hombres que la miran. En la siguiente subdivisión, la autora da un paso más allá, conectando estas facetas de su argumentación con el basilisco, rey de las serpientes, que también mata con la mirada, sugiriendo que, en una obra en que los protagonistas son víboras, Melibea es el basilisco que lleva a todos a la muerte. Prosigue con otro ejemplo del simbolismo: la sirena, otra figura grecorromana, de la cual habla Pármeno en el Auto XI. Al comparar a esta con Melibea, se enfatiza cómo su belleza se convierte en arma seductora y peligrosa. Termina el capítulo conectando todos estos aspectos, llegando a la conclusión de que Melibea representa cierta monstruosidad que, por su naturaleza, le proporciona una ambigüedad que tiene tanto sus lados beneficiosos, como la sangre terapéutica del basilisco, como sus lados peligrosos, que presagian la muerte de los que se acercan a ella.

El tercer capítulo, «El mundo invertido: Melibea, divina e infernal», vuelve al simbolismo estudiado en el capítulo anterior para profundizar los vínculos entre los símbolos y la doncella. Al establecer conexiones entre la naturaleza demótica de la serpiente y el basilisco, Martí Caloca los asocia con Melibea de nuevo, pero también evidencia cómo esto implica un vínculo directo con Satanás. La estudiosa, a través de la aplicación de una lectura cuidadosa de *El infierno*, establece otra conexión con la Gorgona, con quien se encuentra Dante en el quinto círculo del infierno, enfatizando aún más el enlace entre la Medusa y el averno. Más adelante, prosiguiendo con lo religioso, sugiere que el huerto de Melibea es un anti-Edén que empieza como paraíso, pero enseguida se convierte en infierno, presagiando la muerte de ella y la de su amante. Quizás lo más destacable del capítulo es el vínculo establecido entre la doncella y Lilith, primera esposa de Adán que, por no seguir las reglas del orden

patriarcal, es expulsada de Edén y demonizada. Aquí se enfatiza la agencia que demuestran tanto Lilith como Melibea, ya que demuestran la habilidad de tomar sus propias decisiones. Al unir todas estas facetas, se concluye que Melibea, el dios de Calisto, es tanto un ente divino como diabólico y caótico.

El último capítulo recurre en mayor parte al estudio de Deyermond, que estableció tres símbolos metafóricos de *La Celestina*: el hilado, el cordón y la cadena, proponiendo que estos son los elementos que dan movimiento al texto (6). Tras exponer un resumen detallado de los subsecuentes estudios que también utilizan y expanden la discusión acerca de estos tres objetos, Martí Caloca plantea la inclusión de un objeto que no se había relacionado con la tríada antes: la serpiente. A través de un análisis bien justificado, la autora afirma que todos estos elementos simbólicos —el hilado, el cordón, la cadena y la serpiente— están representados y contenidos en el cabello largo de Melibea. Según ella, el pelo largo representaba en ese entonces tanto la lujuria como la monstruosidad en los ámbitos religiosos y laicos, haciendo a nuestra protagonista tan tentadora como peligrosa. El capítulo concluye con la idea de que los cabellos de Melibea y, en consecuencia, ella misma, atan, encarcelan y evocan deseo. Por estas razones, se sostiene la noción de que la urdimbre del texto no es Celestina, como sugiere la gran mayoría de los expertos, sino la envenenada hija de Pleberio.

Con «*Todo se ha hecho a mi voluntad*»: *Melibea como eje central de «La Celestina»*, Martí Caloca hace una contribución importante al campo celestinesco. La gran variedad de recursos que utiliza, tanto estudios contemporáneos de los últimos diez años como textos antiguos, además de *Las metamorfosis* de Ovidio, refuerzan las conclusiones a las que llega la estudiosa, como ya indicó Snow en su anterior reseña de la obra (358). En este sentido, el estudioso apunta que Martí Caloca «ha enriquecido su propio análisis con muchas citas y opiniones que algunas veces no son coincidentes con su explicación simbólica, perfectamente matizada y conseguida» (358), subrayando aún más la calidad de su investigación. Aunque la autora proponga una extensión sutil de la tríada simbólica que sugiere Deyermond, esta adición desvela la posibilidad de leer *La Celestina* de una manera completamente novedosa. Por otra parte, Scarborough concluye al respecto: «Her work will be most valuable to those critics who perceive in Melibea a much more complicated figure than that of the naïve young woman seduced by the clever persuader, la Celestina» (185). Me gustaría expandir la conclusión de Scarborough; a mi modo de ver, la obra es útil para todo aquel que estudie *La Celestina*, puesto que provee una argumentación convincente y bien investigada. Aunque no se esté de acuerdo con la proposición de Martí Caloca, igualmente se disfrutará de la calidad excelente de su investigación. Asimismo, al tomar en consideración la posibilidad de que Melibea sea el tejido que arme la trama de

la obra, como bien argumenta Martí Caloca, se abre la puerta a investigar sus acciones a partir de una perspectiva más feminista. Quizás estudios futuros puedan exponer con más concreción los límites de la agencia de Melibea en el desarrollo de la trama. En cualquier caso, puesto de una manera sucinta, lo que nos revela Martí a través de su sobresaliente estudio es que, a pesar de haber sido estudiada durante siglos, *La Celestina* todavía guarda un gran número de secretos esperando a ser revelados por sus lectores.

Bryan Winkler

Obras Citadas

- DEYERMOND, Alan. «Hilado, cordón y cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*». *Celestinesca*, vol. 1, no. 2, 1977, pp. 6-12. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.1.19447>>.
- MARTÍ CALOCA, Ivette. «*Todo se ha hecho a mi voluntad*»: *Melibea como eje central de «La Celestina»*. Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, 2019. <<https://doi.org/10.31819/9783964568441>>.
- SCARBOROUGH, Connie L. Review of «*Todo se ha hecho a mi voluntad*»: *Melibea como eje central de «La Celestina»*, by Ivette Martí Caloca. *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 49 no. 1 (2020), pp. 183-186. <<https://doi.org/10.1353/cor.2020.0040>>.
- SNOW, Joseph T. Review of «*Todo se ha hecho a mi voluntad*»: *Melibea como eje central de «La Celestina»*, by Ivette Martí Caloca. *Celestinesca*, 44, (2020), pp. 353-358. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19438>>.

Sección especial

Caracterización de una continuación
celestinesca: expresiones literarias
en la *Tragicomedia de Lisandro y
Roselia* de Sancho de Muñón

Caracterización de una continuación celestinesca: expresiones literarias en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón

Juan Pablo Mauricio García Álvarez
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

Presentación

En el colofón que cierra el impreso de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, y que aparece en 1542, se lee: «Aquí se acaba la tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina, nuevamente impresa». Con estas palabras se ponía punto final a la continuación celestinesca escrita por Sancho de Muñón con unas directrices particulares, las cuales posicionaban a su obra por encima de otras anteriores a la suya con tema celestinesco directo. Además, este gesto escritural advertía el cimientto sobre el cual se erguía su texto, un linaje que, desde su perspectiva, había sido manipulado de la intención original de persuadir a los lectores y oyentes ante distintos vicios y malas acciones representadas por los personajes de este universo genérico. Con estas palabras se dejaba de lado de manera determinante la continuación de Feliciano de Silva al no cumplir con las expectativas compositivas perseguidas por Sancho de Muñón, menos aún la resolución que Gaspar Gómez otorgó al destino de la vieja Celestina con su muerte trágica y el matrimonio de Felides y Poliandra; hechos que le sirven para declarar de manera explícita seguir con el modelo original salmantino al no corresponder este par de continuaciones con la verdadera historia que decide extender, ignorando con ello cualquier tipo de relación intertextual.

Para ello, Sancho de Muñón utilizará distintas estrategias literarias que hacen de su obra un experimento literario innovador al conformarse como una interfaz ficcional por su contaste interrelación con el modelo original del género celestinesco y con la apertura de planos ficcionales que constantemente aparecen a lo largo de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, acción que le permite autonomía en cuanto al devenir narrativo tanto de

la historia como de la concepción de los personajes que ahí intervienen, estableciendo así un estilo particular. Esta estratagema será delimitada desde el inicio, en el «Prólogo al lector» se nos hará saber los lineamientos que ayudarán a construir esta verdadera continuación. En primer lugar, se apela a un lector consciente o, al menos, activo para poder descodificar lo que se presentará delante de sus ojos y oídos, cabe resaltar que éste será caracterizado como «discreto lector», «discreto y sabio lector», «diligente lector», acercándolo más a una entidad receptora capaz de comprender cuáles son los móviles que persiguen los personajes y qué se puede reflexionar a partir de las acciones representadas a lo largo de la obra, así como solicitar su atención en todo momento. Lo anterior, sin duda, deja de lado el entretenimiento al cual apelaba Feliciano de Silva con su comedia y, a su vez, Gaspar Gómez, quien continuó con la estela compositiva de éste, quienes, según Sancho Muñón, privilegiaron un halo que atendía más al entretenimiento sin otro afán didáctico claro, aunque sí que poseen algunos rasgos que apelan a la ejemplaridad y que guardan un ataque de ciertas formas de la naturaleza humana, desvirtuando las buenas maneras de ser y hacer en el mundo del individuo. En segundo lugar, en el prólogo se hace una reiteración constante sobre el buen uso de la ficción para acceder a un razonamiento verdadero que permita un conocimiento sobre una problemática en particular. De ahí que se recurra a cómo los autores clásicos utilizaron la ficción y los cuentos fabulosos y poéticos como medios de consentimiento para un adecuado aprendizaje: «los poetas no son sino filósofos, ni fue su intento tratar de otra cosa sino de filosofía y otras ciencias; mas, porque vieron que la doctrina de la verdad no es muy suave de oír para muchos, quisieronla envolver en fábulas, por que de mejor gana los lectores se aficionasen a percibir aquella doctrina amarga con el dulzor de la ficción fabulosa». Esto será importante como pacto de lectura, pues lo fingido, la simulación, la creación de la ficción dentro de la misma historia de la tragicomedia serán esenciales para la consolidación del clímax dramático y narrativo, además de utilizarse todas estas formas de hacer ficción como un recurso significativo por varios de los personajes para salir bien librados de un problema con el cual será evidenciada su verdadera naturaleza interesada y estar dispuestos a todo con tal de conseguir el objeto de deseo.

En este prólogo se insistirá en que la ficción puede ser una herramienta eficaz tanto en un sentido poético como en otro pragmático. Una declaración que delinea el estilo de composición de Sancho de Muñón y la concepción de sus seres ficticios: «Es, pues, grande la fuerza de la ficción para persuadir, así como hace mucho más el color que sola la raya para que una imagen humana parezca más clara. La semejanza de la verdad mezclada con ficciones hace atónitos en alguna manera y engaña aquellos que la oyen», permitiendo que la naturaleza real de cada uno de los personajes se delinee detrás de un fingimiento que da cuenta de su ver-

dadera identidad. O cuando se insiste en que «la ficción un buen engaño fabricado para traer con él a lo bueno no a hombres que tiene bajo entendimiento y grosero, porque estos tales no se dejan engañar así», lo cual nos pone delante de nuestros ojos y oídos a lo largo de la historia unos seres capaces de transgredir su realidad para obtener y satisfacer la motivación material que los impulsa a realizar las diversas acciones que presenciamos: dinero, joyas, comida, pasión, entre otros elementos que caracterizan y alimentan el lado sensorial y sensitivo de los entes que forman parte del universo celestinesco, y que poseen la capacidad de engañar y ser engañados mediante el uso de un plano semejante al real y que se hace pasar por verdadero.

Desde esta perspectiva, en los trabajos que conforman esta sección dedicada a la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* se pone de realce la labor de escritura y la trascendencia del estilo utilizado por Sancho de Muñón al posicionar su continuación celestinesca como una obra singular y esencial para la historia de la literatura española, además de la nueva apertura creativa que surge con su obra. Rosa Navarro Durán («Lecciones literarias de Sancho de Muñón en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*») abre esta sección con un repaso pormenorizado de las innovaciones y los recursos literarios a los cuales recurrió Sancho de Muñón para la composición de esta continuación celestinesca; resalta la intervención directa de los personajes, quienes, con su diálogo, informan sobre la realidad textual que continua este texto, aspecto innovador, pues será desde el plano ficcional que se cree la aclaración de las dos falsas continuaciones y lo erróneo de su creación al no enlazarse directamente con el texto paradigma salmantino. Este aspecto nos habla ya de una modernidad en cuanto a la percepción que manifiestan los mismos personajes sobre su realidad textual, un subjetivismo esencial que responde a la necesidad de posicionar históricamente este nuevo relato dentro del universo celestinesco. Además, Navarro Durán realiza un recorrido por otras fuentes y los intertextos que sirvieron de base para la formación de la obra en algunos de sus actos y la refuncionalización que se deriva de este proceder escritural en fragmentos particulares como el uso de la carta, las canciones, la construcción de escenas con temáticas eróticas, escatológicas y cómo algunas de éstas ayudan a la configuración de burlas y lo cómico. También se resalta el lenguaje jurídico con un afán didáctico y que sirve de base para ampliaciones temáticas que ayudan a valorar lo correcto y señalar los vicios de forma determinante y clara, estos rasgos retóricos permitirán ahondar en cuestiones específicas, por ejemplo, la defensa de la honra y el honor por parte del hermano de Roselia, Beliseno, al mantener intacto el buen nombre de la familia, antecedente claro a un elemento esencial para el teatro del Siglo de Oro español, haciendo de cada uno de los personajes que aparecen en este tragicomedia una identidad particular que se conjuga para el final trágico de esta continuación. Con este artículo se nos

muestra cuáles fueron las lecciones aprendidas por Sancho de Muñón para elaborar su continuación, además de implementar otras estrategias escénicas y narrativas que, sin duda, ayudaron al buen desenvolvimiento de la ficción de un género híbrido como el celestinesco.

Por su parte, y particularizando en la configuración de la nueva entidad celestinesca, Jérôme François («Elicia transfuncionalizada: el retrato de la alcahueta en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*») puntualiza la resemantización del modelo de Celestina que encarnará Elicia en la continuación de Sancho de Muñón, aludiendo a una actualización dramática y que servirá de base para establecer el entrelazamiento con el modelo paradigma del género. Para ello, François utilizará como elemento de análisis un sistema transfuncional, el cual consiste en estudiar el traslado de la información diegética que se toma del modelo ficcional para elaborar uno nuevo, respondiendo a las expectativas del elemento que sirvió de molde, pero aportando otras características que harán de la composición de la nueva Celestina una identidad ficticia singular. De esta manera, si bien coinciden algunos puntos de contacto entre la vieja alcahueta y la nueva figura de Elicia, existen otros componentes que hacen de esta última, por algunos momentos, estar por encima de su antecedente, consolidando y añadiendo componentes que pugnan por la revaloración de la figura antecesora de la vieja: en lugar de hacer uso de la hechicería Elicia prefiere realizar otras preparaciones en el laboratorio heredado de Celestina y con ello sacar un mayor beneficio material, aunque manifiesta que domina una oración mágica que no conocía la vieja, se distingue por ser una alcahueta competente y prudente que prefiere dominar el arte de la simulación creando situaciones, como directora de escena, para engañar y someter mediante su conocimiento a los demás, entre otros rasgos que la posicionan como una figura de anclaje entre el texto salmantino y el halo innovador de esta continuación. Estamos frente al personaje que culmina el linaje de la vieja alcahueta, pues Sancho de Muñón pondrá punto final a la estirpe de Celestina aludiendo constantemente a su fuente original y ofreciendo a una Elicia que ayudó a traer a la imaginación de lectores y oyentes a la figura inicial del mundo bajo ahí representado.

Por último, François-Xavier Guerry («Oído y oyentes en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (y demás continuaciones celestinescas)») resalta la importancia del sonido, en específico el ruido del mundo celestinesco y en particular en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. En su trabajo se hace énfasis en la necesidad de comprender «el paisaje sonoro» del corpus celestinesco, pues la variedad de notas acústicas que aparecen a lo largo del texto ofrece la ambientación de este universo social bajo, además que ayuda, desde lo sensorial, a la caracterización de cada uno de los personajes que ahí aparecen. La importancia por la construcción de una «banda sonora diegética» ayuda a generar la ficción misma, tanto la primaria del relato como las extensivas que procura la creación de espacios dramáti-

cos que guardan puntos de contacto y unión, ofreciendo al lector y oyente una visualización no sólo de los personajes que intervienen en las escenas, sino de lo que hay alrededor de estos: otros personajes, la ciudad, los diversos ruidos que forman parte de la cotidianidad. Además, el ruido y su trascendencia propicia un manejo significativo de la intriga dramática, la comicidad y el erotismo, convirtiéndose lo sonoro, más allá de realizar una lectura en voz baja o en voz alta del texto, en un compendio de colores acústicos que integran al lector y oyente al ecosistema sensorial y sensitivo que es la celestinesca.

Con esta sección especial se quiere poner al alcance de los estudiosos nuevas lecturas entorno a una obra de transgresión dentro del género celestinesco. Sancho de Muñón retomará los caminos ficcionales planteados en el paradigma salmantino, pero otorgando a su continuación una identidad particular y, sobre todo, un complejo uso de la ficción al mostrarnos en ésta la reivindicación y pertinencia de su obra, además de crear una superposición de planos y espacios ficcionales para resolver los problemas que implicaron dar continuidad a lo propuesto por Rojas. Para ello, decide aprovechar los materiales planteados desde un inicio en el género e incorporar otros recursos que están en ese momento a su alcance, poniendo en juego nuevas estrategias literarias para acercar a un público a una de las figuras que se establecieron como icónicas dentro de la literatura renacentista y que dejará huella al ser retomada una y otra vez, pero de forma fresca e innovadora. En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía* no se recurrirá a personajes anteriores para ofrecer una continuación directa, como sí lo hicieron Feliciano de Silva y Gaspar Gómez, sino que se presentaran nuevas entidades ficticias, enriqueciendo el cariz del individuo que habita en la naturaleza textual de lo celestinesco, de ahí la importancia por volver con nuevas miradas críticas a una pieza angular del género que sigue su camino de pervivencia con expresiones literarias propias y que ha ayudado a construir uno de los más importantes ciclos dentro de la historia de la literatura española.

Por último, quiero agradecer a José Luis Canet, su generosidad y apoyo en todo momento para la realización de este proyecto. De igual manera, extender mi agradecimiento a Amaranta Saguar García por la ayuda brindada y la paciencia a lo largo del proceso de edición para ver materializada esta idea. También, mi gratitud a cada uno de los participantes de esta sección especial y por la confianza que me han tenido para crear nuevos acercamientos críticos y de lectura al corpus celestinesco.

Lecciones literarias de Sancho de Muñón en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*

Rosa Navarro Durán
Universidad de Barcelona

RESUMEN

En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Oligides, criado de Lisandro, desmiente la supuesta resurrección de Celestina, que había reaparecido en la *Segunda Celestina* y en la *Tercera parte*, y demuestra que era otra alcahueta. Elicia, que es la que desempeña el oficio de su tía en esta *cuarta obra*, niega ser casamentera, como lo fue la alcahueta en la *Tercera*. Sancho de Muñón sigue, pues, en su obra la estela de sus antecesoras, pero escoge otros caminos; por ejemplo, introduce el habla de los juristas y no la de negros, un pastor o un vizcaíno, personajes de las otras dos. No mantiene la pareja secundaria de los criados; en cambio, le da a Roselia un hermano, Beliseno, guardián de la honra familiar; de la mano de este llega el terrible desenlace trágico de la obra porque matará con sus flechas a Lisandro y Roselia en el jardín.

PALABRAS CLAVE: Celestina, imitación, disidencias, habla jurídica, guardián de la honra.

ABSTRACT

In the *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Oligides, Lisandro's servant, argues against Celestina's supposed resurrection when she reappeared in the *Segunda Celestina* and the *Tercera parte*. He shows that she was instead a different procuress. Elicia, who succeeds her aunt's profession in the *cuarta obra*, denies being a matchmaker, as the procuress was in the *Tercera parte*. Thus, Sancho de Muñón follows his predecessors' general path in his *Tragicomedia*. However, he chooses different ways; for instance, he introduces legal language instead of using speeches of African slaves, or that of a rustic shepherd or an inhabitant from Biscay, like in the other two *Celestinas*. The writer does not keep the minor servants in his work, but instead, he gives a brother to Roselia, Beliseno who is the keeper of the family's honour. Beliseno is also the one who brings the tragic and terrible ending to the *Tragicomedia*, as he kills Lisandro and Roselia in the garden with his arrows.

KEY WORDS: Celestina, imitation, dissents, jurist speech, the keeper of honour.



Sancho de Muñón dijo ya mucho al titular su obra *Tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina* porque seguía a una serie de obras que le habían precedido —tres—, pero corregía a uno de sus antecesores porque su Celestina no era la cuarta, sino la tercera, ¿qué significaba tal rectificación?

Rectificaciones a las dos *Celestinas* anteriores

Feliciano de Silva en su *Segunda comedia de Celestina* se situó en la estela de la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* cambiando de género porque llamó a su obra «comedia» e hizo que su contenido respondiera a ello, pero transgredió la verosimilitud de la ficción para apoderarse del personaje que inspiraba su creación: Celestina. Su alcahueta es la misma que la de Rojas, aunque muriera asesinada por Sempronio y Pármeno en las páginas de la obra fundacional; en su comedia Celestina hizo ver que resucitaba, pero en realidad nunca murió, porque su magia creó una apariencia que llevó a la horca a los dos criados. Gaspar Gómez en su *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* recuperó el género de «tragicomedia», pero siguió el camino de Silva y mantuvo a la misma Celestina y a la pareja protagonista, Felides y Polandria; el desenlace lleva a la boda de los dos, negociada por una Celestina casamentera, y a la muerte de esta, que se cae por los corredores de su casa con la prisa de ir a recibir el premio por el éxito de sus servicios.

La muerte de la alcahueta, a la que va ella por su propio pie y sin intervención de criados o rufianes, acaba definitivamente con la vida literaria de la Celestina de Rojas, devuelta a ella por Silva; pero Muñón no está de acuerdo con tal añagaza inverosímil, y su Celestina no va a ser la segunda —muerta la primera—, sino la tercera, como dice (y juega además con la dilogía de la palabra «tercera»). La primera realmente murió y tuvo una sucesora, que es la protagonista de la *Segunda* y de la *Tercera*, y la demostración se convierte genialmente en materia literaria y en conversación de sus personajes; como anuncia el argumento de la tercera escena del primer acto:

Lisandro [...] da gran prisa a Oligides a que busque remedio para su mal, el cual todo dice Oligides estar en manos de la nueva Celestina, Elicia, sobrina de la Barbuda, cuyo saber en arte de alcahuetería mucho encarece. Vanla a llamar Eubulo y Oligides, y en el camino declaran toda la vida y origen de esta, y por muchas razones concluyen en que va sin ningún color de verdad la fábula que de la resurrección de la vieja Celestina anda. (Muñón 2016: 714)

La segunda no fue la Barbuda, sino, como dice Oligides, «una muy amiga y compañera de esta, que tomó el apellido de su comadre, como agora estotra, por la causa ya dicha», y la otra es Elicia, que «por que más se cursase su casa y fuese más conocida y tenida, tomó el nombre de su tía, y así se llama Celestina» (Muñón 2016: 719-721). En el texto de *Lisandro y Roselia*, el criado de Lisandro, Oligides, que sabe la verdad, la pone de manifiesto aun a costa de desmentir lo que se afirma en la *Segunda Celestina*; se lo cuenta todo a Eubulo, que recoge lo que la gente dice («la vulgar opinión tiene que resucitó»); pero la verdad está en el modelo de todas ellas, en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, cuyos personajes dicen lo que luego citan los creados por Sancho de Muñón¹. La sentencia de Oligides que zanja el asunto es un prodigio de sutileza narrativa: «Sábetes que esto es lo que pasa; lo demás son ficciones» (Muñón 2016: 721). La afirmación del criado es de una modernidad asombrosa porque contrapone lo que sucede a lo inventado, la realidad a la ficción; pero todo ello dentro de la creación literaria. La realidad de *La Celestina* o de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* se opone a las mentiras, a la ficción de la *Segunda Celestina* o de la *Tercera parte*. No hay mejor desautorización que la que llevan a cabo los mismos personajes, que han oído lo que dice la gente, que saben bien lo que acaeció en vida de Calisto y Melibea. Es una lección literaria única, que aprenderá muy bien Cervantes, lector de esta obra, como indican otros detalles².

Sancho de Muñón va a desmentir además el oficio que Felides y Polandria le encomiendan a Celestina en las obras de Silva y Gómez: el de casamentera. En la última escena, la XL, de la *Segunda Celestina*, Felides decide que la alcahueta sea la intermediaria para sus bodas: «Y la vieja Celestina quiero que concierte lo acordado de nuestro casamiento, para aprobación de su mala estimación», y Polandria le ruega que no sea así: «¡Ay, por Dios, señor, no la metas en que sea nuestra casamentera, para que, pues Dios nos ha ayuntado, no nos pueda el diablo apartar!»; pero Felides va a insistir en darle tal papel: «Déjala; que, si de Dios está, esta lo acarreará más aína que otra persona del mundo» (Silva 2016: 347-348). Gaspar Gómez le va a otorgar ese oficio porque no tiene ya que conseguir lo que su condición de alcahueta logró: unir a la pareja convenciendo a la dama, como le dice Sigeril a Pandulfo cuando le pregunta «en qué quedaron sus amores»: «En que Celestina será interlocutora, y se desposarán público» (Gómez 2016: 370). Pero el propio Sigeril aconseja a su señor «que envíe una carta primero, y que la dará a Poncia, y según Polandria respondiere, así hará», como dice el argumento del auto VIII. Polandria

1.- Véase Navarro Durán (2015).

2.- Siro y Geta, al final de la segunda escena del primer acto, hablan del santo «Panza»: «Panza es un santo que celebran los estudiantes en la fiesta de Santantruego, que le llaman santo de hartura» (Muñón 2016: 713). Ya Menéndez Pelayo dijo de la fiesta «que acaso no fuera ajena al nombre que dio Cervantes a su escudero» (1943: IV, 98).

le contestará con otra carta, que concluye diciendo: «acordándote tengas acuerdo que, vista la presente, la buena vieja sea la medianera para renovar nuestra alegría» (Gómez 2016: 436). Y ese cambio de persona —de Felides a Polandria— en elegir a la alcahueta como casamentera es significativo para devolver la dignidad al personaje de Felides, uno de los objetivos de la *Tercera parte*³.

En *Lisandro y Roselia* Muñón rectificará de nuevo a sus dos antecesores: la propia Celestina niega ser casamentera porque ese no es su oficio. Lo dice en la primera escena del segundo acto tras su espléndido monólogo camino de casa de Roselia, donde va a poner en práctica todos sus conocimientos en el oficio de alcahueta; en él se dice a sí misma cómo tiene que actuar: «mucha serenidad en el rostro, mucho reposo en la persona, mucha templanza en la plática, para que no saque por puntos la malicia de mi embajada»; se confiesa sus miedos, sus ansias, recordando las muchas veces que ha sido «empicotada y azotada» por su oficio, y enumera los otros que ejerce; el dar remedios a todo el mundo con sus bebedizos también tiene sus peligros, pero su saber es mucho más extenso, como el de su tía, la verdadera Celestina. Lo único que tiene ella y no su tía —y dice «¡que Dios haya!»—, recordando su muerte— es la oración del cerco: «*Avis, gravis, seps, sipa, unus, infans, virgo, coronat*»⁴ (Muñón 2016: 743-745); y al final se encomienda a los demonios, a sus «familiares», para que le ayuden en su difícil y peligrosa misión. Llama luego a Drionea para darle instrucciones por si acuden clientes en su ausencia, y ella le hace una curiosa pregunta: «¿Qué respuesta dará a Sigiril, escudero de Felides, si te buscare, que ayer vino acá y no te halló?» (Muñón 2016: 748). ¿Acaso se equivocó Sigeril de alcahueta? ¿Sería, por tanto, contemporánea la acción de las dos obras?⁵ En este caso Sancho de Muñón arriesga la verosimilitud de la vinculación de su texto con el de las otras *Celestinas* (porque la alcahueta de la *Segunda* murió en la *Tercera*), y lo hace solo para incluir un

3.— Véase Navarro Durán (2020: 415-416, 422-423).

4.— Precisamente a ella atribuirá su éxito con Roselia cuando le pregunte Drionea qué tal le ha ido: «De perlas; algo habían de aprovechar los caracteres del cerco de esta noche» (Muñón 2016: 769). Celestina, al decir a Pármene las habilidades de su madre, Claudina, incluye la del cerco: «Pues entrar en un cerco, mejor que yo, y con más esfuerzo, aunque yo tenía harta buena fama más que agora» (Rojas 2000: 168). Vian Herrero, al analizar el tratamiento de la magia en esta obra, señala cómo «el conjuro que hace sirve sobre todo como inyección de optimismo. Y es que Elicia, para lograr su empresa, reparte su confianza entre el empleo de sus hechicerías y sus cualidades naturales: su prudencia, su conocimiento de la psicología de los enamorados y de las mujeres, su habla sinuosa, etc. [...] Asociar de forma tan estrecha en la conciencia del propio personaje encantamiento con palabra insinuante, como hace Elicia, es síntoma de racionalismo y naturalismo» (1997: 221).

5.— El escritor se contradice en su mismo texto porque Eubulo había dicho, en la tercera escena del primer acto, acerca de la supuesta resurrección de Celestina: «No se suena otra cosa en la ciudad, y maguera que poco ha que la encorozaron porque entendió en los amores de Felides y Polandria» (Muñón 2016: 719).

nuevo mentís a lo que hace la supuesta Celestina resucitada —«la amiga de mi tía»— en la respuesta que le da aquella a Drionea:

Dile que se vaya con Dios o con el diablo, que no soy yo casamentera, ni menos es ese mi oficio. ¡Allá a la amiga de mi tía vaya él con esas embajadas!, o a los parientes de Polandria, que concierten el casamiento; que para ese caso no es menester el estudio de mis artes, ni mucho menos que mi tía resucitara o apareciera, como holgaron de mentir. (Muñón 2016: 748)

De estas palabras se deduce que aún tiene que concertarse el casamiento entre Felides y Polandria; por tanto, estaríamos al comienzo de la *Tercera parte*. Sin embargo, lo que le interesa al escritor no es unir ambas historias en el tiempo —y esto chocaría con el propio título de su *Tragicomedia*—, sino negar que entre las actividades de una alcahueta esté el oficio de casamentera, para el que no se necesitan las artes que ella domina.

Tanto la demostración de que la Celestina realmente murió —así sucedió en la obra seminal del género— como la negación de que la alcahueta sea una casamentera son lecciones literarias que da el escritor: está diciendo que faltan a la verosimilitud tanto la *Segunda* como la *Tercera Celestina* y que desvirtúan el magnífico personaje que creó Fernando de Rojas. La Celestina, entonces y ahora, es una astuta alcahueta, con artes o asomos de hechicera, y no pretende negociar bodas.

Sin embargo, no rechaza Sancho de Muñón todas las novedades de sus dos antecesoras, porque acepta materiales literarios que aparecen en ellas: facecias y cartas, y la canción, ya presente en la obra fundadora del género.

Unidades literarias insertas en la *Tragicomedia*

En *Lisandro y Roselía* la música no es un elemento de seducción entre los enamorados, solo sirve para configurar el retrato del caballero cortesano, que expresa así su dolor amoroso. Como dice el argumento de la tercera escena del primer acto: «Después que Lisandro se vee solo en su retraimiento, al son de su vihuela, canta canciones de gran sentimiento en que manifiesta su pena. Estanle un poco escuchando sus dos escuderos Oligides y Eubulo, discantando sobre las palabras que le oyen decir» (Muñón 2016: 714); Oligides alabará su arte: «Dulcemente toca la vihuela. ¡Por Dios!, llorar me hace», y el moralista Eubulo comenta: «Los romances y cantos de amores son para él tizones que refocilan el su fuego y enconan más la llaga» (Muñón 2016: 715). Lisandro sigue, pues, la estela de Calisto, que, como le dice Celestina a Melibea: «Y el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela, y tañe tantas canciones y tan lastimeras [...], parece que hace aquella vihuela hablar» (Rojas 2000: 133).

La carta de amor no está en la obra de Rojas, pero sí es esencial en la *Historia de dos amantes* de Eneas Silvio Piccolomini —y en *Cárcel de amor*—, y aparece en las tres obras celestinescas; en *Lisandro y Roselia* la escribe el caballero a sugerencia de la Celestina, desesperado porque su amada no ha salido a verle, como le había dicho. Se la dará a su criado Oligides para que se la entregue a la alcahueta, que es la encargada de averiguar la razón del incumplimiento de la palabra de Roselia; pero cuando Celestina se la dé, la joven le ha confesado ya su amor rendido por el caballero. Roselia leerá la carta —en la escena siguiente— delante de su criada Melisa, y así veremos la expresión del sentimiento amoroso de Lisandro, un correlato en prosa de lo que cantó primero en verso.

Feliciano de Silva insertó en su *Segunda Celestina* tres cuentecillos⁶, y Sancho de Muñón intercaló otros tres, y la acción de dos de ellos sucede en la misma obra. El primero es en realidad una breve unidad cómica de intenso erotismo que tiene lugar en la segunda escena del tercer acto.

Oligides va a llevar la carta de Lisandro a Celestina y se encuentra por la calle con un Brumandilón furioso porque la alcahueta no le había hablado de la medalla que le regaló el caballero para no compartirla con él, y va decidido a matarla. Oligides le convence de que es mejor robarle sus joyas porque no le ve buen fin a los amores de Lisandro y Roselia y, antes de dar el golpe, es mejor ver el escenario, la casa de la alcahueta. Al subir a ella, Celestina, que lo oye, llama ceceando y en voz baja a Drionea para que esconda al capellán, uno de sus clientes, en el arca del pan advirtiéndole que viene Oligides. Brumandilón que finge pelear con la vieja para que le dé unos reales, le dice en un aparte a Oligides que en el arca que está a los pies de la cama cree que está escondido el cofre donde Celestina tiene «muchas piezas y joyas de oro que ha ganado por este su oficio» (Muñón 2016: 803). ¡El lector sabe muy bien quién se esconde en él!

Mientras Celestina se va a llevar la carta de Lisandro a Roselia, los dos se quedan con sus sobrinas. Oligides sube donde está Drionea, a quien da cuatro reales para franquearse el recibimiento sexual, y ella frena sus ímpetus diciéndole: «Paso, no hundamos la cama como estotro día». Entonces el criado le pide vino a la ramera para coger fuerzas, y ella le manda que mire si la camarilla de Celestina está abierta porque en su cabecera está la bota colgada. Mientras va, el capellán le ruega a Drionea que despida pronto a su amigo porque se ahoga, y al regresar Oligides diciendo que está cerrada, tiene lugar este diálogo en una escena a la vez erótica y cómica:

DRIONEA.— ¡A punto vienes! ¡Ah hi de puta!, ¿piensas que no te entendí que ibas a enristrar por no dar encuentro feo?

OLIGIDES.— Hice bien, porque quien trae baja la lanza topa en la tela.

6.— Analizados por Baranda en la introducción a su edición (1988: 84-88).

BRUMANDILÓN.— ¡Hola, a los de arriba! ¡Paso, cuerpo de Dios, que hundís el sobrado y nos echáis acá tierra!

CAPELLÁN.— ¡Que me ahogo!, ¡que me ahogo! ¡Santa María, confesión!

OLIGIDES.— Jesús, ¿qué es esto?

BRUMANDILÓN.— ¿Qué ruido es aquel? ¡No paro más aquí! ¡Abre, abre! ¡Huiré, no me maten! (Muñón 2016: 809)

Muchas cosas se dicen en tan pocas palabras: Oligides ha comenzado a masturbarse para tener la lanza alta, y el encuentro erótico presagia lo que ya dijo Drionea, como indica la exclamación de Brumandilón, que está abajo. Mientras, el capellán se está ahogando en su encierro en el arca del pan y pide confesión, que bien la necesita. Oligides se asombra ante los gritos del escondido, y Brumandilón, al oír tanto jaleo, hace honor a su conocida cobardía y escapa. Es una escena trepidante que pone de manifiesto la maestría teatral de Muñón, y a la vez enhebra un episodio que puede considerarse un breve relato de estirpe boccacciana vivido en directo por los personajes de la tragicomedia.

Tres escenas más adelante, en la quinta, Celestina, acompañada por Brumandilón, va a dar a Lisandro la buena noticia de la nueva cita que le ha concedido Roselia, y los dos se encuentran por la calle a un Oligides ensangrentado, pero muerto de risa. Él les va a contar lo sucedido: estaba narrando lo del capellán en el arca a su ramera Carmisa (al final de la escena citada ya había dicho que se iba «a dar otro verde» con su puta), «sin sayo, bajas las calzas», cuando llama a la puerta el bachiller, amigo de ella. El relato está formado por la traza que urde una vieja, «su madre», para que el bachiller no sospeche la verdad; en este caso la facecia la cuenta Oligides, aunque como vivida poco antes puesto que lleva aún en su aspecto restos de la traza.

Sancho de Muñón hará todavía otra demostración de las variantes que puede ofrecer su arte narrativo: en la escena tercera del acto cuarto, Brumandilón y Oligides oirán escondidos el relato que hace Elicia, la Celestina de esta tragicomedia, de lo que le pasó con el confesor de su tía y Sempronio. Y comienza precisamente a raíz de lo que le cuenta Drionea del capellán del arca, como dice Oligides: «Escucha, que por mi fe, que hablan del capellán que te conté», y enseguida oímos lo que dice Celestina, que se supone es comentario a lo que le ha narrado su sobrina: «¿Y de eso te espantas, sobrina? Pues óyeme otro donaire que me acaeció siendo de tu edad con el confesor de aquella madre de todas nosotras, ¡que buen gozo haya al alma y reposo al cuerpo!», y la seguirá luego recordando y alabando sus artes: «¡Qué sabia, qué diligente, qué astuta, qué artera...!», y funde en su evocación lo que le cuenta Celestina a Pármeno de su madre Claudina: «¡Qué se le daba a ella mucho que la encorozasen, o la emplumasen, o le diesen quinientos azotes!» (Muñón 2016: 846).

El escritor no desaprovecha ocasión para que sus personajes sigan recordando a la vieja Celestina muerta, y bien muerta; pero en este caso va mucho más allá: cuenta algo sucedido en su tiempo novelesco a la joven Elicia, prostituta entonces, con su amante Sempronio; es un episodio que hubiera podido contar Rojas... si lo hubiese sabido. También Elicia esconde al capellán, pero esta vez debajo de la cama; de nuevo la hundirán, y saldrá entonces el confesor con el bacín de los orines en la cabeza.

En el relato se funde lo erótico con lo escatológico, y en este campo se le puede unir la anécdota de la «siringada» que le cuenta Drionea a Celestina. En los encargos que ha recibido, la alcahueta no quiere asumir el de poner una lavativa a un pupilo de un bachiller porque no quiere invadir el campo de su comadre Clara; pero, como le dice Drionea, ella está fuera de juego: «Dice que está mala de los ojos de una siringada que le soltó un escolar, al tiempo que sacaba el cañuto; que, como le mirase unas almorranas que tenía para se las curar, el estudiante, no pudiendo retener el pujo, suelta y rocíale aquellos hocicos y ciégale los ojos» (Muñón 2016: 769).

¿No leería Quevedo también esta obra? En *El Buscón* incluye una anécdota escatológica semejante protagonizada por Pablos en su pupilaje con el dómine Cabra. Es una vieja de setenta años, tía del licenciado, la encargada de poner la «melecina»; él se resiste a que se la ponga, «pero no me valió, porque, teniéndome Cabra y otros, me la echó la vieja; a la cual, de retorno, di con ella en toda la cara» (Quevedo 2005: 17). Tienen en común la vieja, el bachiller y el pupilo, y sucede lo mismo.

Sancho de Muñón inserta tres breves relatos en su obra, siguiendo la estela de la *Celestina* de Feliciano de Silva; en ellos acentúa el erotismo —unido siempre a la comicidad— con detalles explícitos y además incluye en la materia celestinesca lo escatológico —Silva lo había apuntado ya en uno de los cuentecillos— mostrando el camino que también tomaría otro género literario íntimamente vinculado a ella: la picaresca, que inaugura Mateo Alemán con su Guzmán, el Pícaro. Sigue, pues, dando lecciones literarias al ahondar en la vía trazada por sus antecesores.

Los juegos lingüísticos

El escritor vincula su obra con las otras Celestinas, y también con *La comedia Thebaida*, que está en la estela de la obra de Rojas; pero además escogerá nuevas sendas. Sus rufianes dicen exclamaciones que están en boca de sus semejantes en las otras obras; por ejemplo, Brumaldilón: «¡Que haya yo corrido la casa de Ceca y Meca, y los cañaverales y los olivares de Santander!», que es frase que Pandulfo, el rufián de la *Segunda Celestina*, repite; y otras exclamaciones de este aparecen en boca de Casajes o de Rebollo, de la misma forma el «¡Juro a los corporales de Daroca!» de Dromo lo dijo ya Galterio en *La comedia Thebaida* (1968: 39). Si el escritor

toma esas expresiones, no es porque le falten recursos, sino porque así sitúa a sus rufianes en el mundo de los demás.

Curiosamente va a imitar de la *Tercera parte* de Gaspar Gómez dos comparaciones que están en boca de Polandria; él las pondrá en la de Lisandro, y además añadirá la glosa que de ellas hacen Siro y Geta, los dos mozos de espuelas, cómicamente interesados en la retórica.

Polandria, fingiendo recelos que no tiene, le responde a su tío Dardano cuando le comunica que su madre y él han decidido que se case con Felides, «un caballero de esta tierra, que en linaje es generoso, en riqueza próspero, en condiciones apacible»:

A lo que dices que es de linaje generoso, no lo niego; mas si dará fruto por su persona, no lo sé; que vemos a los laureles, que, por ser tan sublimados árboles, tenían los antiguos de costumbre coronar con sus ramas a los filósofos que mejor oraban y a los capitanes que más vencían en señal de victoria; mas bien sabemos que su fruto es muy poco, y que debajo del encina seca se mantienen los animales silvestres. (Gómez 2016: 645-646)

En *Lisandro y Roselia* las comparaciones con el laurel y la encina las hace Lisandro al hablar por primera vez con Roselia, que está asomada a la ventana que da a la huerta; como dice Siro «nuestro halcón ha visto a la garza», y el caballero le declara su amor así:

Entre muchos beneficios, Roselia, que de Dios recibidos tengo, esta hallo por suprema merced: en ponerme en cuenta y número de tus servidores, porque ser yo tu sirvo es título para mí que más gloria en esta vida no me puede venir; y si tú, angélica imagen, por tal me aceptas, no trocaré mi gloria por toda la del mundo. No me niegues, señora, tu gracia para me salvar, pues las sombrosas encinas amparan los cansados y asoleados animales para les dar solaz. (Muñón 2016: 711)

Siro y Geta, que lo están escuchando, comentan lo turbado que está delante de su dama, y Lisandro prosigue su discurso: «No seas como el laurel, de que no se coge sino la verdura del esperanza sin fruto de galardón; que no es razón que a quien Dios de hermosura hizo cumplida, de piedad se muestre avarienta a aquel que todo se ha dedicado a tu servicio» (Muñón 2016: 711).

Seguirá la conversación entre ambos, él con su rendida declaración amorosa sembrada de referencias cultas, y ella, con su tajante rechazo. Roselia se marcha, y Lisandro, ausente ya su dama, todavía le sigue hablando de su pasión amorosa. De vuelta a casa, Siro y Geta van comentando «las retólicas de nuestro amo», y Siro piensa aprovechar «dos semejanzas» para

una carta de amores que quiere enviar a Trasila, «aquella moza salada de doña Estefanía», y que, según le dice a su compañero, ha entendido perfectamente. Geta le pide entonces que le diga «lo del laurel», y él glosa a su modo la otra comparación: «que el apodo de la encina claro está que amparan los fatigados animales, esto es, los hambrientos puercos engordándolos con bellota, que así su señora le engordaría con su gracia».

Siro se asombra de su declaración porque él no lo había entendido, y Geta añade que también él habría entendido lo del laurel, pero no estuvo atento, y presume del don que tiene para hacerlo porque su madre le dijo que nació «en signo de letras». Su conversación sigue así:

SIRO.— Del laurel dijo que no se coge sino hartura de esperanza.

GETA.— No dirá sino de panza.

SIRO.— Creo que sí.

GETA.— Mira cómo caí en la cuenta, ¿entiéndeslo?

(Muñón 2016: 713)

Y ante su negativa, se lo glosa a su modo. Recuerda al santo Panza y concluye: «y así Lisandro, loando a su señora, la llama hartura de panza; y que no sea laurel, que no da fruto» (Muñón 2016: 712-713).

Geta y Siro son del linaje de los criados que creen que saben retórica, y de ello estuvieron antes convencidos Jusquino, el servidor de Floribundo en la comedia *Calamita* de Torres Naharro, o Pandulfo de la *Segunda Celestina*. La erudición o la retórica son características de las obras celestinescas —son excesivos en la *Comedia Thebaida*—, pero también lo es la comicidad creada por ese convencimiento de los ignorantes en dominar tales artes; y fue Torres Naharro quien ya lo puso en escena con los necios criados «sabios», como el citado Jusquino o como Faceto, el criado de Aquilano, en la *Aquilana*.

Sancho de Muñón primero imita, pero después hace que los criados glosen el pasaje e introduce el registro cómico a partir de esos «animales silvestres», que se mantienen «debajo del encina seca», mencionados por Polandria. Siempre sabe sacarle punta a la imitación y encontrar en ella una nueva senda narrativa.

Aparentemente no sigue el camino de la creación dramática de jergas lingüísticas de sus dos predecesores: en la *Segunda Celestina* Silva introduce el habla literaria de negros con la pareja de Zambrán y Boruca, y la rústica de un pastor idealizado, Filínides, que se lamenta y recuerda a su amada Acaís; en la *Tercera* Gaspar Gómez mantiene brevemente el habla de negros con una pequeña intervención de Boruga —acto quinto— y la del hortelano Penuncio en el acto tercero (al modo del rústico), pero además añade la del vizcaíno Perucho, mozo de caballos.

En *Lisandro y Roselia*, habla un niño y llora un pajecico; el niño es el hijo de Marivañes, vecina de la casa de Eugenia y Roselia. Melisa, la doncella, le dice: «Entrad, mis ojos, ¿a quién buscáis?»:

NIÑO.— A senola mosa.

ROSELIA.— ¿Qué queréis, mi alma?

NIÑO.— Senola, mi madre dise que está alí la mujer de la ropa banca, que tae lo que le mandaste.

ROSELIA.— ¡Corre, decilde, mi vida, que venga!

NIÑO.— Beso las manos de vuesta mesed.

(Muñón 2016: 813)

En el *Retrato de la Lozana Andaluza*, ya salía el niño Aguilaret, el hijo de la Sogorbosa, que hablaba en catalán con su madre, pero no lo hacía como niño, porque en esa obra nada es lo que parece⁷.

El pajecillo, un rapaz, es Filirín, al que llama impaciente su amo, Lisandro, como a los demás criados, al ver que no le abren cuando llega de noche a su casa, después de haber esperando en vano hasta las dos a que saliera a la ventana Roselia: «¿Qué es de aquel rapaz? Filirinillo⁸, puto rapaz, ¿dormís? ¡Espera que yo te despertaré con una vuelta de cabello!». El diminutivo anuncia lo que va a pasar y que sabremos por el llanto del muchacho: «¡Yo, yo, ju, juro a san Juan!, ¡yo, yo lo diga a mi padre que me peela, y me abofete... ea y, que me asiente co... con otro amo mejor!»⁹. Esta réplica, entre lágrimas, dibuja perfectamente lo que sucede, e incluso pueden imaginarse los gestos del mozuelo.

Junto a estas dos breves incursiones en el realismo lingüístico al plasmar el habla de un niño o las expresiones entrecortadas de un mozuelo al que su amo tira del pelo y abofetea, Sancho de Muñón dedica un amplio espacio a otra innovación en ese campo: el lenguaje jurídico, y lo hace en el pleito entre Angelina y Sancias, que Menéndez Pelayo comentó así:

Todo el donosísimo episodio del pleito en que el provisor absuelve al estudiante Sancias de la demanda que por Angelina fue puesta sobre caso de ser su esposo y marido es una parodia desembozada del estilo y modo de razonar de los letrados, en la curia eclesiástica. (1943: IV, 98)

Y así es, porque es terreno que domina el teólogo Sancho de Muñón. Es un paréntesis excesivo a la acción porque ocupa toda la escena quinta del

7.— Véase Navarro Durán (2018b).

8.— El diminutivo «Filirinillo» es peyorativo, como el de «Lazarillo», que solo aparece en boca del ciego en el episodio de la longaniza.

9.— Whinnom subraya esos primeros intentos «de representar el habla de un muchacho que solloza [...] y la de un niño pequeño» (1988: 129).

acto segundo con personajes sin función en la trama, pero no se le puede negar su gracia ni tampoco su condición de innovación lingüística dentro de un género que se había enriquecido con ellas. No es habla de negros ni de pastores ni de vizcaínos, sino de letrados, apoyados en el derecho canónico; así responde a la segunda objeción del provisor el letrado:

A la segunda objeción respondo que es verdad lo que el capítulo dice, y lo que vos inferís a contrario sentido, pero niégo[os] la consecuencia en que decís que lo mismo es en vuestro caso. Entendé el texto, señor provisor, que quiere decir que, si después del pacto condicional hubiere nuevo consentimiento presente, no expresada la condición o se siguiere cópula carnal, entonces queda perjuro si no se casare con ella. Y así digo en nuestro caso que, si Sancias de nuevo consiente con las ceremonias de palabras y otras cosas que sabéis requ[er]irse al matrimonio para que obre después que se puso, o al tiempo que se pone la condición, queda tan casado como vos agora estáis; pero, porque no es ansí, os negué con razón la consecuencia o ilación. (Muñón 2016: 785-786)

Si Silva introduce a un pastor, Filínides, entreverado de rusticidad y bucolismo, que canta a su Acaís, en un par de escenas al margen de la trama de su *Segunda Celestina*, Muñón hace lo mismo con el pleito de Angelina y Sancias. El episodio pastoril sirve de lección moral esgrimida por Poncia ante su señora Polandria (Navarro Durán, 2018a: 390); y este pleito desemboca en otro ejemplo más de lo que señala Sancho de Muñón en toda su tragicomedia: la corrupción de miembros viciosos de una iglesia necesitada de reforma¹⁰.

La sentencia da la razón al estudiante; pero Celestina protesta atreviéndose a decirle al provisor «¡En buena fe mentís!» y le amenaza con lo que le puede doler: «¡Para esta que aquí Dios me puso, que yo te haga también libre y quito de la que estotro día me rogaste que hablase!». Al oírlo, el provisor perdona las costas («y por causas que a ello nos mueven no hacemos condenación de costas»); pero esto no le basta a la alcahueta, que sigue con sus amenazas: «¡Así, don cabezmordido, por los huesos de mis finados, tú me la pagues!, ¡no te aprovecha importunarme con el sacristán, que no la habrás!». Y promete a Angelina engañar a Sancias, y sacarle «del buche un sí, puro y no aguado con condición» (Muñón 2016: 788-789).

Será Brumandilón quien cuente el final a Oligides en la quinta escena del cuarto acto. Celestina logró que Sancias contestara a su pregunta de «¿recibes por mujer a Angelina?», aunque lo hizo diciendo: «Sí, ¡bobo es

10.— Vian Herrero indica que Muñón «desarrolla muchos elementos que en *La Celestina* estaban *in nuce*, y este de la corrupción de la justicia es uno» (2010: 459).

el mozo que lo hará!». Pleitean de nuevo sobre ese sí, y Celestina «prueba que Sancias hizo pausa en el sí y que después añadió lo siguiente». Brumandilón concluye así su relato del nuevo pleito:

Celestina replica que las palabras hanse de entender según el sentido literal, y no según el entendimiento irónico o metafórico, y que, dado que Sancias las pronunciara conforme a su propósito, pero que la Iglesia no juzga según la intención interior, sino por las obras y palabras exteriores que denotan consentimiento. Y de esta manera el juez, convencido así por las razones de Celestina, como por otras causas particulares que entre él y Celestina habían, sentenció por Angelina. (Muñón 2016: 857)

Como comenta Oligides: «No pensé que tanta era la fuerza de Celestina, que bastara a corromper las letras, ¡pero allá van leyes do quieren reyes!». Y es a esa corrupción a la que apunta el erasmista Sancho de Muñón en toda su obra¹¹.

El largo paréntesis se justifica, pues, por el enriquecimiento lingüístico que supone para esta *Tragicomedia*: el lenguaje jurídico queda ampliamente ejemplificado por el teólogo experto que fue su autor, y a la vez ofrece un caso detallado de la corrupción de la justicia eclesiástica por esos clientes de Celestina que en ella dictaban sentencias. Sancho de Muñón une, pues, en esa nueva lección literaria —lingüística en este caso—, la presencia del lenguaje jurídico con la sátira moral hacia los personajes que lo usan.

La construcción de la tragicomedia y sus personajes

La *Tragicomedia de Lisandro y Roselía* tiene cinco actos y cada uno de ellos, salvo el último, cinco escenas: esa es su gran innovación, porque las Celestinas son novelas dialogadas al tener veintiún actos la *Tragicomedia* de Rojas, la obra fundacional. No sigue, pues, el camino de las cuarenta

11.— No solo son los capellanes clientes de las prostitutas (el encerrado en el arca cobra protagonismo), sino el discurso moral de Eubulo al final del acto cuarto en donde habla de los muchos que se condenan y los pocos que se salvan, y entre ellos toda la curia eclesiástica y los bienes espirituales que dispensa: «Por ahí se pasean los pontífices, los cardenales, los arzobispos y obispos, los beneficiados y sacristanes, con un descuido, como si nunca hubiesen de llegar allí donde los halagos de la vida, los regalos del cuerpo, las honras, las riquezas, los favores y todos sus pasatiempos se volvieren en lamentaciones y llantos perpetuos. Ahí serán atormentados muy cruelmente los papas que dieron largas indulgencias y dispensaciones sin causa y proveyeron las dignidades de la Iglesia a personas que no las merecían, permitiendo mil pensiones y simonías. Ahí los obispos y arcedianos que proveen mal los beneficios, teniendo respeto a sus parientes y criados, y no a los doctos y suficientes. Ahí los eclesiásticos profanos y amancebados» (Muñón 2016: 859-860). Ya Menéndez Pelayo, que reprodujo el pasaje, lo califica de «valiente invectiva, que parece un compendio del terrible *Diálogo de Mercurio y Carón*», y lo ve como clara prueba del pensamiento erasmista de Sancho de Muñón (1943: IV, 97).

escenas de la *Segunda Celestina* ni de los cuarenta y ocho actos de la *Tercera parte*. El modelo de Sancho de Muñón es el que le ofrecen las comedias de Torres Naharro con sus cinco actos, aunque eran puro teatro en verso; y de ellas, la que mira a *La Celestina* es la comedia *Himenea*, de donde tomará el autor de *Lisandro y Roselia* a un personaje esencial para la futura comedia áurea: el hermano de la protagonista, guardián de la honra familiar, a pesar de que su comportamiento la olvide porque sus acciones no la manchan.

El Marqués y su criado Turpedio de *Himenea* se corresponden, en la *Tragicomedia*, con Beliseno, el hermano de Roselia, y sus mozos: Casajes, Galfurrio, Dromo¹² y Rebollo. Sancho de Muñón no acepta la innovación que había aportado Feliciano de Silva —y había seguido Gaspar Gómez— con la historia de amor de la pareja secundaria, la formada por los criados de Felides y Polandria, Sigeril y Poncia, fórmula que también iba a triunfar en la comedia nueva. Silva había querido dar una lección de decencia a Polandria con su prudente y sensata Poncia, y Gómez había tenido que rectificarle (Navarro Durán 2020); pero el final trágico que Sancho de Muñón iba a dar a su obra no convenía a tal esquema y miró al modelo inicial, al de Rojas, con una Lucrecia en segundo plano y sin pareja; así será Melisa aunque su papel sea menor porque no sale de casa de Roselia (Lucrecia va a la de Celestina en el acto noveno), y su destino es tan trágico como el de su señora.

La presencia de Beliseno le permite además al escritor agrupar a su alrededor a un grupo de cobardes rufianes, porque tales son sus criados, y no multiplicar los que pululan alrededor de Celestina y sus «sobrinas». En la *Segunda comedia*, además de Centurio, Sosia y Tristán, aparecen Crito, Albacín, Grajales y su mozo Buzarco, Barrada, y los amigos de Centurio y Albacín, Traso el Cojo y Tripa en Brazo, que van al bodegón de Montón de Oro; y asoma Barbanteso, el primo de Celestina, y Zenara, la manceba del arcediano viejo, en cuya casa se escondió la alcahueta. Como enlace entre ese mundo y el de Felides está el mozo del caballero, Pandulfo, un rufián bravucón, que tiene una puta, Palana, y seduce a Quincia, la moza de la madre de Polandria, Paltrana. Algunos de estos personajes permanecen en la *Tercera parte* (como Pandulfo, Grajales, Barrada y Albacín), y otros serán nuevos como Bravonel y su puta Ancona, con su compañera de oficio, Solercia, y Recuajo, amigo de Grajales. En *Lisandro y Roselia*, ya no está Areúsa, muerta por Recuajo y Grajales en la obra de Gaspar Gómez, y Elicia ha tomado el nombre y la función de Celestina, como se ha dicho; tiene dos «sobrinas», que son Drionea y Livia, y aparecen unos amantes suyos: el joven y sin dinero Esclarabel, de Drionea; y Polo, el de

12.— Dromo y Siro son nombres de personajes de *Heautontimorumenos* de Terencio; también se llama Dromo el caballero de Menelao en la *Historia de dos amantes* de Eneas Silvio Piccolomini.

Livia, que es un clérigo, pues lleva escapulario, y que según él, «la sustenta» (Muñón 2016: 750); no olvido en el arca al capellán, pero, como no se le da nombre, quizás no fuera cliente habitual.

También se simplifica el servicio de la casa de la dama, mientras se mantiene la ausencia del padre, muerto ya —obligada por la función de guardián de la honra que adopta el hermano—, y la madre conserva, por tanto, su papel destacado. En la *Segunda*, junto a Polandria y su inteligente doncella Poncia, la madre Paltrana tiene a su servicio a la moza Quincia, y a los dos esclavos negros, Boruca y Zambrán; y en su jardín estará el pastor Filínides. En la *Tercera*, Quincia ya no está puesto que se había fugado con Pandulfo; ni Filínides, pero en su lugar estará el hortelano Penuncio; y aparecerán dos pajes de la madre Paltrana, Guzmanico y Frunces, su hermano Dardano, que va a actuar de casamentero entre su sobrina y Felides, amigo suyo, y su sobrino Antenor, arcediano, que los casará.

En *Lisandro y Roselia* no hay más personajes en casa de Roselia que su doncella Melisa y su madre Eugenia, quien hará el emotivo planto final; solo aparece fugazmente una vecina suya, Marivañes, amiga de Celestina, necesaria para que la alcahueta acceda a la casa de la protagonista; y Oligides menciona al hermano de Eugenia, Menedemo, al que ella ha ido a visitar porque está enfermo, y así le dice a su señor que Roselia está sola en casa, y la ha dejado asomada a la ventana¹³.

Felides tenía a su servicio en la *Segunda* a su fiel Sigeril, enamorado de Poncia, al mozo Pandulfo, un rufián que se llevará al burdel de Valencia a la moza Quincia y cuya ramera es Palana (y lo acompaña una vez un rufián, Barañón), al pajecico Canarín y a Corniel. En la *Tercera*, como ya no está a su servicio Pandulfo, le sustituye como mozo de espuelas Calverino y aparece un mozo de caballos, el vizcaíno Perucho; siguen presentes Corniel y Canarín, y asoma un personaje que va a desarrollar mucho más Sancho de Muñón: el escudero, a quien Felides pide que le dé un libro de leales amadores y que moraliza brevemente. Este Ervión abre el camino del moralista Eubulo en la *Tragicomedia*, que sigue además los pasos del sabio consejero Menedemo de *La comedia Thebaida*, su auténtico modelo.

Lisandro tiene dos criados antagonistas, Oligides y Eubulo; el primero comenzará moralizando un poco, pero enseguida renuncia a ese papel que no le va y que atribuye a los consejos de Eubulo. Este será quien aconseje continuamente y en vano a su señor Lisandro y quien diga el planto final por su muerte, donde menciona a su desdichada madre y añade datos a su retrato: no había cumplido aún veinticuatro años, tenía parientes, linaje y muchas riquezas. Eubulo lo llevó recién nacido al ama para que lo criase, él le enseñó cuando chico; y a los doce años, a correr caballos, y luego buena doctrina, letras y armas; fue, pues, su ayo, su mentor.

13.— Imita así el texto de *La Celestina*, donde está enferma la mujer de Cremes, hermano de Alisa; y ambos nombres (Menedemo y Cremes) lo son también de personajes de la citada comedia de Terencio; Menedemo se llama además el moralista de *La comedia Thebaida*.

Oligides, con puntas de rufián, es quien actúa de intermediario con Celestina, aunque no es personaje de una sola cara porque, de muchacho fue paje del padre de Roselia, como le confiesa a Lisandro, y se dice a sí mismo: «quiero pesquisar y inquerir con mi pensamiento la entrada a Rosalia y ser alcahuete» (Muñón 2016: 705). Él será quien aconseje a su amo que hable a Brumandilón, «un descarado rufián que tomó la vieja por su guarda temiendo el desastre de su tía», y le precisa el porqué:

Este, aunque aprovechar no te pueda, pero puede dañar estorbando lo que a remediar no basta; que, si vee tantico peligro en el negocio, por que a él no le quepa parte, disuadirá a Celestina que en ningunas maneras se meta en danza de espadas, de las cuales él a sabor blasona, siendo como trueno, que espanta y no hace mal. (Muñón 2016: 731)

Morirá por las flechas de los criados de Beliseno, junto a su señor, al igual que Melisa lo hará al lado de su señora; solo la muerte los une, pero no el amor. Al servicio de Lisandro están también dos mozos de espuelas, Siro y Geta, y el pajecillo Filirín.

Brumandilón, el rufián cobarde retratado por Oligides, además de su papel de supuesto protector de Celestina, acabará sirviendo a Lisandro porque este ve que le conviene tenerlo a su lado, hecho del que blasonará el fanfarrón putero. Siempre está amenazando con sus bravatas y es una liebre por su cobardía; es descendiente directo del Centurio de *La Celestina*, de Galterio de *La comedia Thebaida*, de Pandulfo de la *Segunda Celestina* y de Bravonel, de la *Tercera*. Y Sancho de Muñón lo vincula con el mundo de la *Tragicomedia* de Rojas porque Celestina, tras una de sus muchas bravatas, le recuerda: «Ese almacén sería bien excusado a mí, que dentro en el pellejo te conozco. Con todas tus bravezas y fieros no osaste levantar el gaje del suelo que en desafío te echó el escudero de Cremes, cuñado de Alisa, madre de la malograda Melibea» (Muñón 2016: 736). Y ella lo sabe muy bien porque es Elicia y vivió sus tiempos de ramera con la madre Celestina.

El rufián cobarde desempeñará al final el papel del asesino Sempronio matando a Celestina y a Drionea mientras Siro lo azuza, en la función que tuvo Pármene; Geta no interviene porque había huido tras la matanza de Beliseno y sus criados, y Livia logra escapar. Brumandilón, al saber el desastre, no renuncia al plan de robar a Celestina que había urdido con Oligides; y tras la muerte de este, lo sustituye convenciendo a Siro para que lo secunde. Los dos acabarán castigados y ajusticiados por el corregidor. Sancho de Muñón mantiene, pues, el esquema del comportamiento final y castigo de Sempronio y Pármene, pero con una importante diferencia: no matan a la alcahueta antes de la muerte de su señor, sino después, para robarla antes de huir. El asesino no es en esencia criado de Lisandro, si-

no el rufián que supuestamente protegía a la alcahueta, y Geta es solo su cómplice en el último momento porque el auténtico instigador, Oligides, ha muerto en la terrible caza de la segunda escena del último acto.

El papel de Beliseno, el hermano de Roselia

La primera mención del hermano está en boca de Roselia como amenaza a Celestina en la segunda escena del segundo acto. La alcahueta ha dicho, por fin, el nombre de la dama por la que Lisandro pena, fingiendo que no sabe que es quien tiene delante, y la hermosa joven explota de indignación:

¡Astuta vieja, vaso de maldad, maestra de malos recaudos, discípula del diablo, madre de todos vicios! Mas ¿si eres tú la que encorozaron estotro día por semejante caso, que a ella te pareces en tus obras? ¿Con ese mensaje te envió ese loco para que publicases su pasión y locura? Espera, espera, alcahueta, que tú habrás el castigo que merece tu atrevida osadía.

¡Melisa!, ¡Melisa!, ¡llámame acá a mi hermano Beliseno!
(Muñón 2016: 756-757)

Y cuando acude su doncella, le explica lo sucedido, le recuerda las dos veces en que Lisandro ha aparecido en su vida y prosigue con su advertencia, ahora dirigida al joven:

Esta vieja, que me viene con alcahueterías de aquel que estotro día me vido y comenzó a desvariar en aquellos desatinos que viste. Este es el loco atreguado por quien me habló el paje que fue de mi señor padre, que en gloria sea. Pues guárdese; que, si mi hermano le coge, él le dará el pago. (Muñón 2016: 757)

¡Imprudente amenaza porque le van a alcanzar a la pobre muchacha las terribles flechas del ballestero! Ya vencida por el amor que abrasa su corazón, confiesa su pasión a Celestina luchando aún consigo misma en un muy bello parlamento, deudor de Ovidio, como comentaré, y sigue invocando temerariamente la acción de Beliseno.

También su madre, Eugenia, lo mencionará en son de amenaza para Lisandro, al que ha visto rondando la casa. Lo hará poco después, en la misma escena, tras la marcha de la alcahueta, cuya visita desconoce porque Melisa había avisado a Roselia de que su madre se levantaba. Cuando le pregunte con quién estaba hablando, la joven le miente y le dice que lo hacía con su doncella pidiéndole la canastilla de la labor porque ya se sentía mejor. Tranquilizada Eugenia, le dice a su hija: «Pues siéntate y

labra esos cabezones de tu hermano y no te asomes a la ventana; que las vueltas y pasos de Lisandro por aquí y las momerías que hace, mi hijo las vengará» (Muñón 2016: 820).

Así va a ser, por desgracia para ese caballero que la sirve, pero también para ella. Y el planto final de Eugenia, tras la muerte de su hija, olvida por completo al asesino vengador, supuestamente su otro hijo. La «lamentación de Eugenia por la muerte de su única y muy querida hija Roselia», que es el argumento de la tercera escena del quinto acto y equivale al planto de Pleberio por la muerte de su muy amada Melibea, comienza: «¡Ay, ay, que es mi hija muerta! ¡Oh hija mía y todo mi bien!». Recuerda luego como pensaba darle marido, y «soñaba de ti nietos y bisnietos, y yernos y nueras y otros deudos y parentelas, que fueran ayuda para mi vejez». El destino —«los enemigos hados»— ha cambiado sus esperanzas en llanto y la ha hecho la más desventurada mujer del mundo, «quedando sin ti en perpetua soledad, porque no fue Dios servido darme otra sino a ti; y doblados mis males, añadida orfandad a mi primera viudez» (Muñón 2016: 872). La inmensa soledad es idea repetida por Pleberio en su llanto por Melibea: «Pues desconsolado viejo, ¡qué solo estoy!» y al final: «¿Por qué me dejaste triste y solo *in hac lacrimarum valle?*» (Rojas 2000: 341, 347). Pleberio se siente identificado con las palabras de Anaxágoras porque también murió su único hijo ¿por esta razón literaria Muñón hace que Eugenia no mencione a Beliseno? Otro de los modelos del escritor es la *Historia de dos amantes* de Eneas Silvio Piccolomini, y en ella se cuenta: «Tenía Lucrecia un hermano bastardo», que es hijastro —alnado— de su madre; si Beliseno lo fuera, se entendería el silencio de Eugenia, pero nada se dice de ello. Sancho de Muñón mantuvo la honda emoción de la desesperada madre, como la de Leriano en la *Cárcel de amor*, pero tuvo que callar la culpa del que la sumió en la desesperación. Eugenia se queda sola, esperando la muerte, sumida en el llanto por la pérdida de su bella hija Roselia.

Pero volvamos al curso de la acción y a cómo Beliseno se convierte en el ejecutor de la trama. Su amenaza comienza en el tercer acto porque es en su primera escena cuando Lisandro va a la cita que Roselia le ha dado a través de Celestina, y esta se va a frustrar no tanto por la vigilancia de Beliseno con sus criados en la calle, sino por la visita que hace a su hermana en su aposento.

Oligides, que conoce bien a la familia de Roselia, sabe del peligro. Primero se viste «el jubón fuerte de nudillos» porque «a mí más que a otro me trae sobre ojo para me matar Beliseno, hermano de Roselia, después que sintió mis pasos y mis entradas y salidas a su hermana de partes de Lisandro», y después advertirá a su señor del cuidado con que tienen que ir porque sabe de sus pasos «Beliseno el mayorazgo, hermano de ella»:

... supo que yo, habiendo sido paje de su padre, y fiando su casa de mí, con este título le alcahuetaba a su herma-

na para ti, y anda por me matar, según me dijo Galfurrio, su criado y mi amigo. Y también me dijo que te cumple a ti traer la barba sobre el hombro y andar en aviso, porque cada noche fasta las once pasea la calle de banda a banda, y trae espías a ver si te puede coger. Que fue sabidor de cómo los otros días te requebraste con Roselia, y que fasta hoy la sirves y festejas con mil juegos de cañas y justas y pomposos atavíos en tu persona y diversas libreas en tus sirvientes, en las cuales siembras letras de tu pasión, bordadas y chapadas las ropas todas del nombre de la dama; que, aun en los paramentos de los caballos y en la cimera del yelmo, huelgas de escribir su nombre. Con todas esas cosas, ¿no querías ser sentido? (Muñón 2016: 791-792)

Lisandro no se amilana y defiende el servicio a su dama, y habla además de los dientes de su linaje y de cómo supo mostrarlos «en tiempo de afrenta». Siempre los caballeros hablan de afrenta en el linaje propio, pero no ven la mengua por sus acciones en el ajeno. La exhibición de su amor que hace Lisandro con sus atavíos y las libreas de sus criados nos recuerda la de Felides en la *Tercera Celestina* (Navarro Durán 2020: 424), y nos enteramos de ello por las palabras de su criado.

No habrá enfrentamiento alguno en esa primera cita entre Lisandro y sus criados y Beliseno y los suyos porque el miedo guarda la ropa de los cobardes criados rufianescos del hermano de Roselia. Pero ella no saldrá a la ventana por la conversación de su hermano y sus amenazas, como le dice a su doncella Melisa, que le reprocha, al ver su miedo de que Lisandro se pudiera haber enfadado, que por qué no había salido: «¡Salieras tú!, ¿quién te lo estorbaba?», y Roselia le contesta: «¿Quién? Mi hermano, ¡que mala muerte haya, plega a Dios! Así me detuvo fasta bien tarde en pláticas; que ni sé en qué anda ni en qué no [...]. ¡Y aun me hizo fieros que me mataría si ni en poco ni en mucho sentía cosa de mí!». Y su propia doncella le advierte: «Cúmplete avisar no te sienta; que al fin mira por la honra» (Muñón 2016: 821). Ese mirar por la honra llevará al trágico y cruel final.

Sancho de Muñón se inspira para él en *Himenea* de Torres Naharro¹⁴, y en la guarda que hace de Febea su hermano el Marqués, muy poco decoroso en su propia conducta. Ya lo dijo Menéndez Pelayo:

14.— No imitará el comportamiento de Febea, el personaje femenino, que conserva y pregona su castidad, aunque la lamenta; pero sí la cobardía de los criados de Himeneo, sobre todo del experto Boreas —equivalente a Sempronio frente al joven Eliso—, que al huir deja la capa, y por ella lo reconoce Turpedio, el criado del Marqués (Torres Naharro 1994: 451). En *Lisandro y Roselia* quienes abandonan la capa y las armas son los también cobardes criados de Beliseno Dromo y Rebollo, y el más cobarde que ellos Brumandilón, cansado de correr huyendo, las encuentra y presume ante sus compañeros de habérselas quitado! (Muñón 2016: 834-836). Y

En esta solución se fijó el Maestro Sancho de Muñón, pero dándola su verdadero carácter trágico y vindicativo. No es un accidente casual el que lleva a la muerte, desde el seno del placer que apenas comenzaban a gustar Lisandro y Roselia, sino la fiera ley del pundonor familiar, que ordena contra secreto agravio secreta venganza, y arma las ballestas de Beliseno y sus escuderos para asaetear a los dos amantes, y a cuantos habían sido cómplices en la deshonra de su hermana. (Menéndez Pelayo 1943: IV, 102)

La presencia de Beliseno desde el comienzo del tercer acto da un giro totalmente distinto a la obra con respecto a su modelo, *La Celestina*; pero será al principio del cuarto cuando se anuncia lo que va a ser el final terriblemente trágico, como dice el argumento de la primera escena:

Va Lisandro con su gente. Véelo Beliseno y quíerele acometer; impídenle sus criados dándole a entender que era la justicia. Métese para verlo en una rinconada. Acaece que Lisandro con los suyos se va también ahí a recoger por no ser visto de Beliseno y dice lo que ahí pasó. Sube Lisandro por la escala al jardín, y véese con Roselia, su señora. Beliseno, que acechaba lo que pasaba con su hermana, vase muy enojado con propósito de matarlos a todos la noche siguiente. (Muñón 2016: 832)

Será uno de los cobardes criados, Rebollo, quien sugiera la solución: «Y aun mi parecer es que otra noche vengamos con ballestas y que todos mueran, por que no tengan lugar de huir» (Muñón 2016: 836). La lenta preparación de la escena —un auténtico acierto porque llena de suspense y terror esos momentos previos— empieza con el quinto acto, y en la segunda escena las saetas cambian la belleza del ameno jardín de Roselia por la sangre, los gritos y el dolor en el alevoso y terrible asesinato de los amantes en el momento del coito, y luego de sus dos criados, Melisa y Oligides.

ROSELIA.— ¡Ay gozo mío!, ¡no me lastimes!

BELISENO.— Soltad todos; dejá a mí a los dos, que esta saeta los enclavará a entrambos como están.

LISANDRO.— ¡Oh santo Dios!, ¡qué es esto? ¡Muerto soy!
¡Confesión!

ROSELIA.— ¡Oh, válasme Santa María! ¡Que el corazón me han lastimado! ¡Confesión!

BELISENO.— Agora, agora, tirá a la doncella, que sale a los gritos.

además desarrolla la idea apuntada en *Himenea* de la visita que quiere hacer el Marqués a su hermana; en la comedia le disuade su criado Turpedio diciéndole que Febea no estaría despierta. (Torres Naharro 1994: 427)

MELISA.— ¡Virgen María, ayúdame!, ¡no se condene mi
ánima, que muerta soy!

BELISENO.— Arma, arma presto, Galfurrio; no se escape el
de arriba.

OLIGIDES.— ¡Jesús! ¡Credo, credo! ¡Oh, oh!

(Muñón 2016: 868)

Los criados rufianescos se acogen a la iglesia como retraídos, y Beliseno les dice que él los sacará «a paz y a salvo» y se va a casa de su tío el conde¹⁵.

«Un lastimoso ruido lleno de alaridos anda en la huerta» dirá Siro. Es el cierre a esa terrible escena¹⁶; quizás pudo darle la idea a Muñón de esa saeta que atraviesa a la vez los dos cuerpos de los amantes una flecha ovidiana del libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde se narra la venganza de Apolo y Diana contra Níobe matando con sus flechas a sus siete hijos y siete hijas, uno tras otro. Apolo atraviesa con una sola a Fédimo y Tántalo, que «habían juntado los pechos combatiendo en apretado abrazo: una saeta impulsada por la tensa cuerda los atravesó a los dos, unidos como estaban» (Ovidio 1969: VI, vv. 242-244). Y sugiero ese modelo porque Ovidio está muy presente en la *Tragicomedia* de Muñón; lo está en los diez remedios que Eubulo dice a su señor Lisandro contra el amor¹⁷, algunos de los cuales siguen los *Remedia amoris*, por ejemplo los dos primeros: «El primero es la mudanza del lugar donde te prendió» que sigue *i procul et longas carpere perge vias*, v. 214. «El segundo es evitar y huir todas aquellas cosas que te traen a la memoria la hermosura de la que amas», que es *utile finitimis abstinuuisse locis*, v. 626 y ss. (Muñón 2016: 852-854).

La apasionada confesión amorosa de Roselia

El personaje de Roselia cobra hondura gracias a su más largo parlamento, el que dirige a Celestina confesándole el amor que le devora por Lisandro, en la tercera escena del acto tercero. Roselia en su inicial rechazo al cortejo del caballero se había apoyado en las figuras de Judit y Lucrecia —también citadas por la doncella Poncia en la *Tercera parte*—, pero

15.— Vian Herrero, entre las denuncias que hay en el texto de Muñón, señala «los privilegios de una nobleza vindicativa hasta el absurdo, que se toma la justicia por su mano de manera alevosa, traicionera, obcecada y vergonzante, sin cumplir luego con la responsabilidad civil de sus acciones, como en cambio sí tienen que acatar los criados sentenciados por el corregidor» (2010: 466-467).

16.— Remito al prólogo de la edición de Rosa Navarro de la tragicomedia en *Segundas Celestinas*, donde se detalla (Muñón 2016: LXVII-LXXI).

17.— Heugas señala, además, a propósito de estos remedios, que «le discours d'Eubulo s'enchaîne réellement en dix points comme s'enchaînent les vingt rations du *Troisième traité* d'André le Chapelain, ou les onze premiers points d'un traité attribué à Juan de Mena» (1973: 310-311).

no toma palabras de otros personajes de la celestinesca para expresar lo que siente en ese parlamento, sino de Medea en las *Metamorfosis*. Roselia lucha con el amor que le impide actuar como quisiera porque sabe muy bien lo que le conviene, pero no puede más que hacer lo contrario. El enlace entre el texto de Ovidio y el de Muñón lo facilitó otra obra, que leyó muy bien el escritor, y también lo había hecho Fernando de Rojas: la *Historia de duobus amantibus*, que el futuro papa Pío II, Eneas Silvio Piccolomini, escribe en 1444, y cuya primera traducción al castellano se imprimió en 1496 en Salamanca.

Castro Guisasaola (1924: 147) y M^a Rosa Lida (1962: 391) ya señalaron como posible fuente para la albada —aunque no lo sea propiamente— que dice Calisto en el acto XIV de *La Celestina* un pasaje de la *Historia de dos amantes*. Acaba de salir del huerto de Melibea y recuerda a solas el gozo vivido, su felicidad, y se dirige en apóstrofe a la noche, al sol, a las estrellas, al reloj y su curso: «¡Oh noche de mi descanso, si fueses ya tornada! ¡Oh luciente Febo, date prisa a tu acostumbrado camino! ¡Oh deleitosas estrellas, apareceos ante de la continua orden!...» (Rojas 2000: 281-282). Calisto quiere que se apresure el sol, que vuelva enseguida la noche para poder gozar de nuevo con su amada Melibea, a la que ya ha dejado, y desea breves días invernales con sus largas noches. Euríalo, en cambio, está aún en brazos de su amada Lucrecia, y él si dice una auténtica albada; los argumentos son opuestos, por tanto, porque Calisto quiere que la noche vuelva enseguida y Euríalo que permanezca, pero dicen en el fondo lo mismo porque lo mismo desean:

Ninguno más bienaventuradamente que yo vive, ninguno mejor afortunado. Mas ¡ay qué ligeras horas! ¡Oh envidiosa noche!, ¿por qué huyes? Está quedo, Sol, en lo bajo mucho tiempo. ¿Por qué tan presto traes los caballos al yugo? Déjalos por mi amor pacer, no te apresures tanto en mi daño [...]. Nunca noche me pareció tan breve, puesto que en Inglaterra y Dacia he ido muchas veces. (Piccolomini 2001: 212)

Sancho de Muñón, al leer la *Estoria muy verdadera de dos amantes*¹⁸, ve que la enamorada Lucrecia, que lucha en vano con el amor apasionado que siente en su pecho por Euríalo y que no soporta ya la compañía de su tacaño marido, está tomando palabras del monólogo de Medea en el libro VII de las *Metamorfosis* de Ovidio. Dice Lucrecia:

¡Sacude, malaventurada, si puedes, del casto pecho las concebidas llamas! ¡Oh, quién podiese! Por cierto, si en

18.— *Estoria muy verdadera de dos amantes, Euríalo franco y Lucrecia senesa* es el título de la primera traducción española, Salamanca 1496; la siguiente edición impresa en Sevilla, por Jacobo Cromberger, 1512, cambia la grafía de *Estoria* por *Hystoria*.

mi mano fuese, no sería enferma como lo soy. Nueva fuerza me tiene forzada: una cosa amonesta el amor y otra la honestidad, conozco lo mejor y apremiada sigo lo peor. (Piccolomini 2001: 173)

Y Medea:

¡Arroja de tu corazón virginal las llamas que te consumen, si puedes desdichada! Si yo pudiera, sería más dueña de mí; pero me arrastra, contra mi voluntad, una fuerza insólita, y una cosa me aconseja mi deseo, otra mi razón: veo lo mejor y lo apruebo, pero sigo lo peor¹⁹.

La senesa Lucrecia seguirá haciendo suyas las palabras de Medea porque pena por el irresistible amor de un extranjero, el franco Euríalo. ¿Y si luego la abandona? Pero su belleza desmiente esa posibilidad: «Por cierto no tiene él tal gesto. ¿Semblante es aquel para engañar? Su nobleza no le dejará hacer villanía, la gracia de su hermosura no es tal de quien yo tema engaños; no olvidará mi amor, que la fe le tomaré antes» (Piccolomini 2001: 174); como antes se dijo Medea: «Pero ni su cara ni la nobleza de su alma ni el encanto de su aspecto me permiten temer en él el engaño ni el olvido de mis servicios. Además, antes me dará su palabra y haré que los dioses sean testigos de nuestro pacto» (lib. VII, vv. 43-47).

Sancho de Muñón va a dar intensidad, belleza, hondura a la figura de Roselia poniendo en su boca las palabras de Medea en un momento semejante, cuando se muestra rendida al amor que siente por Lisandro, cuando descubre ese fuego abrasador que ata sus manos, que no le deja actuar con libertad. Solo que la hermosa joven no se lo dice solo a sí misma porque tiene como testigo de su lucha interior a la alcahueta, a Celestina:

¡Ay lastimada de mí! Que del primer día que me habló ese caballero siento un fuego escondido en este mi corazón que me lo abrasa, cubierto con las cenizas de mi vergüenza [...] ¡Ea, ea, Roselia, desecha ese fuego de ti! Si pudiere dirás, que, ¡si pudiese, desdichada, sano me sería!; pero una blanda fuerza me trae do quiere. Una cosa la razón, otra Cupido me aconseja. Veo lo mejor, apruebo lo bueno y sigo lo peor. (Muñón 2016: 818-819)

Luego desea la muerte al que quiere deshonorarla, pero enseguida retrocede:

¡Muera, muera el que mi deshonra quiere! Mas ¿qué me da a mí que muera?, ¿soyle yo la causa? Dios es el que

19.— Cito por la traducción de Antonio Ruiz de Elvira para facilitar la lectura (Ovidio 1964: II, 53); pero evidentemente hay que seguir el original de Ovidio (*Excute uirgineo [...] uideo meliora proboque, / deteriora sequor*), vv. 17-21 del lib. VI.

tiene poder de dar vida o muerte. ¿Qué dije, desatinada, loca? ¡Dios le dé vida y mucha! Que bien me es lícito sin le amar desearle vida. ¿Qué hizo el pecador por donde mereciese la muerte que espera si no le socorro? ¿A quien, si no fuere muy cruel, no moverá la florida edad de Lisandro, su linaje y virtud? ¿Quién que lo vea no se aficionará de su gentileza? A mí, cierto, puesto que otras cosas le faltasen, su hermosura me enamora. (Muñón 2016: 819)

Medea parte de las difícilísimas tareas ordenados por su padre Eetes a Jasón previas a su conquista del vellocino de oro para expresar el miedo de que muera el joven al que apenas acaba de conocer; quiere luego borrar este sentimiento, pero enseguida desea que viva y se justifica diciendo. «¿A quién, de no ser empedernido, no conmoviera la edad de Jasón y su linaje y su valor? ¿A quién no seduciría, aunque lo demás le faltase, con su figura? Al menos ha seducido mi corazón» (lib. VII, vv. 26-28).

Roselia sigue acusándose de que será la causa de la muerte de tan hermoso joven si no le socorre: «Si soy causa de su mal y muerte, y pudiendo no le remedio, ¿quién no me tendrá por hija de tigre y por más dura que piedra, y de corazón de peña?», y enseguida mencionará la amenaza real de su hermano como deseo de que la lleve a cabo: «Mas ¡rabiosamente le vea yo acabar en manos de mi hermano! ¡Que si le ase, él castigará su atrevida locura». Pero, aterrada de sus propias palabras, retrocede al instante: «¡Y Jesús!, ¿qué dije? Dios lo vuelva en mejor, y a él guarde por muchos años» (Muñón 2016: 819).

También Medea se acusa de su dureza si no ayuda a Jasón, ella, la única que puede hacerlo; luego vuelve a desearle que perezca en los trabajos que le esperan hasta rogar a los dioses por su suerte: «Si yo soy capaz de soportar esto, admitiré que he nacido de un tigre, y también que llevo hierro y piedras en el corazón [...] ¿Por qué no azuzo a los toros contra él, y a las fieras criaturas de la tierra y al dragón insomne? ¡Que los dioses lo quieran mejor!» (lib. VII, vv. 32-37).

Todavía seguirá Roselia en ese ir y venir de la maldición al ruego enamorado, hasta declararse, por fin, rendida: «¡Ay, ay, ay!, ¡vencida soy!, ¡cautiva soy!, ¡presa soy de su amor!». Y luego se dirige a Celestina conjurándole a que sea «su fiel secretaria»²⁰ y pidiéndole que vaya a decir a Lisandro la hora y el lugar de su nueva cita:

[...] puedes le decir que luego esta noche, pasadas las doce, me venga a hablar, no por esta torre, que es lugar peligroso, así por estar cerca del aposento de mi madre,

20.— También llamó así Melibea a su doncella Lucrecia y a la propia Celestina (Rojas 2000: 229, 228).

como por ser paseado y rondado por fuera de Beliseno, mi hermano; pero sea por el jardín, que es lugar desviado del palacio. De ahí dentro me puede ver y hablar; que yo saldré sin falta a los corredores que salen sobre el huerto (Muñón 2016: 820).

No será solo ver y hablar, y el peligro queda esta vez fuera; pero a la tercera cita, las flechas que tanto Lisandro como Roselia invocan varias veces para expresar su sentimiento amoroso se convertirán en reales, en instrumento de su muerte: Cupido y Apolo serán los flechadores a la vez en esa escena terrible de amor y muerte.

En la *Tercera parte* Corniel describe a Sigeril la librea que van a llevar los pajes de Felides: «Y las mangas izquierdas son de terciopelo verde con dos sutiles corazones en cada manga de carmesí, que casi están juntos con una saeta que entra por el uno y sale por el otro» (Gómez 2016: 385). Esas saetas hieren el corazón de Lisandro y Roselia, como ellos mismos dicen; así el joven enamorado le confiesa a su dama la primera vez que habla con ella: «el sonido de Roselia es la saeta que penetra y ahonda mi corazón» (Muñón 2016: 712). Roselia le confesará a su doncella Melisa: «No puedo más, hermana: que Cupido ha mostrado en mí todo su poder, y todas las enherboladas frechas en un momento asestó contra mí, y los ardientes casquillos de sus saetas son cauterio de mi corazón»; y Lisandro, en la carta que le escribe —y ella lee en esa escena cuarta del acto tercero—, le dice: «tú no cesas de atormentar mi corazón, que nunca vi toro tan agarrochado que más no esté él con tus crudas saetas» (Muñón 2016: 822-823).

Esas saetas van a ser reales en la ballesta del cruel Beliseno y sus cuatro criados rufianescos; él dispara la flecha que los atraviesa a los dos juntos, aunque luego Eubulo, en su planto final, dirá: «sin piedad te mataron, y no como quiera, sino con unas enherboladas frechas, y no bastó con una, mas cinco te tiraron para que mayor fuese tu dolor» (Muñón 2016: 875).

En la creación de ese personaje, el hermano de Roselia, Sancho de Muñón ofrece la más interesante lección literaria que muestra su originalidad con respecto a las tres obras anteriores cuyo camino sigue. Es la intervención terrible del vengador de la honra familiar lo que convierte a *Lisandro y Roselia* en tragicomedia, y los dramaturgos áureos aprenderán tal enseñanza.

Final

El desenlace tiene una fuerza trágica inmensa y alcanza la cima de la intensidad de esta tan notable continuación de *La Celestina*, como vio muy bien Menéndez Pelayo. Sancho de Muñón desmintió a sus dos antecesoras demostrando que Celestina estaba muerta y bien muerta —y además

que su oficio no era el de casamentera— y lo hizo a través de sus propios personajes que citaron como real lo sucedido en el texto de Rojas; esa innovadora creación literaria abriría el camino a la más genial aún de Cervantes en la *Segunda parte* del *Quijote*. En cambio, imitó a esas dos obras con pasajes que exhibían tal deuda, pero siempre añadiendo matices propios; siguió la original senda de introducir hablas específicas de algunos de los personajes de la *Segunda* y de la *Tercera*, recurso tan teatral, pero no las repitió, sino que aportó otras. Y finalmente su tragicomedia acabó con la muerte de los protagonistas, como en la de *Calisto y Melibea*, porque la de la alcahueta y de los criados no implican la tragedia que avanza el título de la obra. El terrible silbido de las flechas asesinas anuncia bien el trágico dolor que llevaría consigo la defensa de la honra familiar por parte de su guardián en el futuro teatro áureo. Como he mostrado, estas son sus grandes lecciones literarias: el mentís a la falta de verosimilitud de la *Segunda* y *Tercera parte* de *Celestina*, la presencia del lenguaje jurídico sumándose a las otras hablas incluidas en esas dos obras, y, sobre todo, la atroz actuación del guardián de la honra de la familia, el hermano de Roselia.

Bibliografía

- CASTRO GUIASOLA, Florentino (1924), *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Anejo 5 de la RFE.
- GÓMEZ, Gaspar (2016), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- HEUGAS, Pierre (1973), *«La Célestine» et sa descendance directe*, Bordeaux, Éditions Bière, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, XLIV.
- La comedia Thebaida* (1968), ed. by G. D. Trotter and Keith Whinnom, London, Tamesis Books.
- (2003), ed. de José Luis Canet Vallés, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- LIDA, María Rosa (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela, IV*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus, CSIC.
- MUÑÓN, Sancho de (2009), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra.
- (2016), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- (2015), «¿Murió o no murió Celestina? El texto literario como desmentido», en Antonio Chicharro (ed.), *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, pp. 563-580.
- (2018a), «Caminos abiertos en una comedia transgresora: *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», en *Celestinesca*, n° 42 (2018), Universitat de València, pp. 375-394.
- (2018b), «*La Lozana Andaluza*», un retrato en clave. Pasquines históricos en la Roma Babilonia, Sevilla, Renacimiento.
- (2020), «Siguiendo el guion, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina*», en *Celestinesca*, n° 44, Universitat de València, pp. 405-430.
- OVIDIO NASÓN, P. (1969), *Metamorfosis, II*, trad. de Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona, Alma Mater.
- PICCOLOMINI, Eneas Silvio (2001), *Estoria muy verdadera de dos amantes, Eurialo franco y Lucrecia senesa*, ed. de Inés Ravasini, en *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (siglos XV-XVI)*, coord. Pedro M. Cátedra, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 161-217.
- QUEVEDO, Francisco de (2005), *La vida del Buscón*, en *Novela picaresca, II*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.

- ROJAS, Fernando de (y «antiguo autor») (2000), *La Celestina*, ed. de Francisco Rico *et al.*, Barcelona, Crítica.
- SILVA, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.
- (2016), *Segunda comedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de (1994), *Obra completa*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro.
- VIAN HERRERO, Ana (1997), «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjunto amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.), *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 209-238.
- (2010), «Sancho de Muñón y las innovaciones literarias en el ciclo celestinesco: a propósito de una nueva edición de la *Cuarta Celestina*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVI, pp. 455-470.
- WHINNOM, Keith (1988), «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *V Academia literaria renacentista. Literatura en la época del Emperador*, Víctor García de la Concha (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 119-130.

Elicia transficcionalizada: el retrato de la alcahueta en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*

Jérôme François
Université de Namur

RESUMEN

Este trabajo examina la resemantización del personaje de la alcahueta ofrecido por Sancho de Muñón en su *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Analizar, en su dimensión caracterológica así como en su aspecto funcional, el retrato de Elisa-Celestina construido en esta obra no solo permite entender mejor uno de los componentes de la tradición celestinesca en cuya elaboración incipiente estaba participando Muñón, sino que también esclarece las técnicas transficcionales que aseguran la conexión entre la alcahueta de la continuación y la Celestina de su modelo.

PALABRAS CLAVE: transficcionalidad – funciones del personaje – Elicia – tipo de la alcahueta

Elicia transfictionalized: the portrait of the go-between in *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*

ABSTRACT

The present essay analyses the resemantisation of the character of the go-between presented by Sancho de Muñón in his *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Analysing, in its characterological dimension but also in its functional aspect, the portrait of Elisa-Celestina built in this work allows to understand more precisely one of the components of the Celestinian tradition, of which Muñón participated in the incipient elaboration, but also to clarify the transfictional techniques which ensure the connection between the go-between of the sequel and the Celestina of its model.

KEY WORDS: transfictionality – character's functions – Elicia – go-between type



Introducción

La *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* representa sin duda un eslabón muy particular en la conformación de la tradición celestinesca, ante todo por su dimensión metaliteraria —extensamente analizada en la introducción de la edición de Navarro Durán (2016: XLVII y sgs.)—, ya que ofrece un desmentido literario a las primeras continuaciones del ciclo propuestas por Feliciano de Silva y Gaspar Gómez de Toledo. En su obra, Sancho de Muñón desacredita en efecto a la Celestina pretendidamente “resucitada” de sus antecesores al oponerle otro personaje de alcahueta: Elicia, personaje ya existente en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* donde aparece como sobrina y pupila de la famosa alcahueta, aunque esta se desilusiona a veces por la pereza de la joven (Snow 2008: 295). En el acto XV del texto rojano, tras la muerte de Celestina, la chica se arrepiente de su falta de tesón en la carrera prostibularia, se da cuenta de su dependencia profesional y económica hacia su mentora fallecida,¹ y resuelve a la vez sobrevivir y perpetuar la memoria de su «madre» al seguir con su labor: «jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios haya. Siempre acuden allí mozas conocidas y allegadas, medio parientas de las que ella crió; allí hacen sus conciertos, de donde se me seguirá algún provecho» (Rojas 2011: 292).

Según la premisa expuesta en la obra de Sancho de Muñón a través del personaje de Oligides, criado del noble Lisandro, Elicia efectivamente heredó el patrimonio material, la actividad profesional y el nombre de Celestina tras la muerte de esta:

La misma Celestina, espantada del saber de su sobrina, dijo a Areúsa: «¡Ay, ay, hija! ¡Si vieses el saber de tu prima, y cuánto le ha aprovechado mi crianza y consejos y cuán gran maestra está!». Pues esta Elicia, por que más se cursase su casa y fuese más conocida y tenida, tomó el nombre de su tía, y así se llama Celestina, y de esto se jactaba ella a su prima Areúsa y a otras muchas personas, adivinando a lo que había de venir, si bien me acuerdo, por estas palabras: «Allí estoy aparrochada; jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios haya; siempre acuden allí mozas conocidas y allegadas, medio parientas de las que ella crió; allí hacen sus conciertos, de donde se me seguirá algún provecho». Y muchos extranjeros que no conocieran a Celestina la vieja, sino de oídas, piensan que es esta aque-

1.— «¡Oh Celestina, sabia, honrada y autorizada, cuántas faltas me encobrías con tu buen saber! Tú trabajabas, yo holgaba; tú salías fuera, yo estaba encerrada; tú rota, yo vestida; tú entrabas contino como abeja por casa, yo destruía, que otra cosa no sabía hacer» (Rojas 2011: 289-290).

lla antigua madre, porque vive en la mesma vecindad, y tienen razón de creerlo, ca ninguna remedó tan bien las písadas y ejemplos, la vida y costumbres de la vieja, como esta; que en la cuna le mostraba a hablar las palabras de que ella usaba para sus oficios; de manera que con la leche mamó lo que sabe. (718-719, cursivas mías)²

La elección de Elicia como protagonista de una continuación celestinesca resultaría por tanto más verosímil que una supuesta «resurrección» (además fingida en las obras de Silva y Gómez de Toledo), tanto a nivel diegético (puesto que la representación de Elicia como heredera de Celestina enlaza con informaciones presentes de forma explícita en *La Celestina* primigenia y que Oligides trae a colación citando el acto XV del modelo) como a nivel caracterológico, ya que no sorprende que Elicia, al haberse formado junto con la famosa alcahueta en la obra de Rojas, sea capaz de emular en la obra de Muñón los quehaceres de la vieja imitando su comportamiento, sus estrategias retóricas y otras destrezas. Eubulo, criado moralizador que funciona como voz de la razón a lo largo del texto de Muñón —aunque los demás personajes suelen ignorar sus advertencias sensatas—, confirma la credibilidad inferior de la Celestina resucitada con respecto a Elicia: «bien me parecía a mí esta segunda Celestina no ser tan sabia como la primera; cierto, otra plática tenía la otra» (721).

En el caso de Sancho de Muñón, la continuación, modalidad transfuncional clave de la tradición celestinesca áurea,³ se sustenta de este modo en la recuperación de un personaje de su modelo, Elicia, transformado en dato diegético móvil capaz de desprenderse de su ficción de origen para integrar otra trama. El presente trabajo examinará esta resemantización del personaje de la alcahueta al analizar el peculiar retrato de Elicia que construye la obra de Sancho de Muñón. Conviene recordar que uno de los rasgos distintivos de la celestinesca como tradición literaria autónoma consiste en ofrecer una galería de retratos de alcahuetas. Encontramos por ejemplo un ejemplo llamativo de este rasgo genérico desde el *Retrato de la Lozana andaluza*, de Francisco Delicado. Así que analizar, tanto en su dimensión caracterológica como en su aspecto funcional, el retrato de Elisa ofrecido por la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* no solo nos permitirá entender mejor uno de los componentes de la celestinesca en cuya elaboración incipiente estaba participando Muñón, sino que también es-

2.— Todas las citas de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* provienen de la edición de Rosa Navarro Durán: MUÑÓN, Sancho de (2016): *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Biblioteca Castro, pp. 687-895.

3.— La transfuncionalidad (Saint-Gelais 2011) designa el fenómeno general de migración de datos diegéticos de una ficción a otra. La celestinesca posterior a los Siglos de Oro, sobre todo a partir del siglo XX, suele privilegiar otras modalidades de la reescritura (como la captura, la trasposición espacio-temporal, la parodia) para seguir enriqueciendo el mundo de Celestina. Ver François (2020) al respecto.

clarecerá las técnicas de enlazamiento (y por tanto de «soldadura») entre la alcahueta de la continuación y la de su modelo.

1. Dimensión caracterológica del personaje

Un personaje literario es, desde luego, un signo lingüístico (Hamon 1977), pero un signo de significante discontinuo (que consiste en un nombre propio, sus pronombres, anáforas, deícticos, perífrasis, etc.) cuyo significado se construye de forma paulatina, por acumulación de datos descriptivos y a través de sus relaciones actanciales con los demás personajes del texto. En la tradición celestinesca, la construcción discursiva del personaje de la alcahueta se suele hacer de forma muy progresiva, primero mediante los retratos esbozados por los demás personajes de la obra y solamente después a través de las acciones y discursos de la propia celestina. Como argumenta Guerry, esta «pré-caractérisation subjective du personnage avant qu'il n'apparaisse en tant que personnage agissant» (2020: 45) se convirtió pronto en un rasgo típico de la celestinesca en la que permite fijar ciertos rasgos físicos y morales recurrentes de la alcahueta que se actualizarán (o no) después en la trama. Este retrato indirecto, que se origina en el modelo rojano, participaría así de la tipificación del personaje celestinesco. Ahora bien, me parece que estos retratos, al poner en todas las bocas el nombre de la alcahueta al mismo tiempo que retrasan su llegada, también enfatizan la fama general de esta —una de las características clave de la alcahueta celestinesca desde la obra de Rojas— y crean para los personajes —en primer lugar el amante infeliz, se llame Calisto o Lisandro— y para el lector cierta expectativa, cierto suspense que hace de la alcahueta un personaje *deseado*, aunque puede resultar algo decepcionante cuando sus destrezas reales no parecen corresponder a la representación hecha con anterioridad: es el caso con la Celestina poco eficaz y hasta martirizada de Silva y, sobre todo, de Gaspar Gómez.⁴

En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, los retratos indirectos, asumidos preferentemente por el criado de Lisandro, Oligides —tal y como los primeros retratos de la alcahueta aparecían en discursos de los criados de Calisto, Sempronio y Pármeneo, en la obra modelo—, movilizan varios elementos de descripción externa o contextual al mencionar el aspecto físico de Elicia o la compañía que suele tener en casa. Se señalan más paralelos que diferencias con su tía rojana. Se subraya así la vejez de Elicia-Celestina y esta vejez, al igual que para la Celestina original, es lo que motiva su actividad de alcahueta: «Quedó Elicia ya vieja y de días; la cual, viendo que los años arrugaban su rostro, y que su casa no se frecuentaba como solía de galanes, ni menos amigos la visitaban, determinó, pues con

4.— Sobre el martirio de Celestina en la *Tercera Celestina*, véase Navarro Durán (2020).

su cuerpo no podía ganar de comer, ganarlo con el pico y tomar el oficio de su tía» (718). Elicia también repite el trío femenino celestinesco de su modelo (Celestina con Elicia y Areúsa; una vieja alcahueta con dos chicas jóvenes) al asociarse con sus dos sobrinas, Livia y Drionea. La nueva Celestina se codea asimismo con un rufián, Brumandilón, aunque este no cumple la misma función que el Centurio de Rojas (relacionado sobre todo con Areúsa, no frecuenta tanto la casa de Celestina), puesto que su relación con la alcahueta es de tipo contractual: Elicia lo emplea como guarda personal «por que su casa no estuviese sin hombre y le acaeciese el desastre que a su tía vino» (722). De este modo, esta ligera modificación de la compañía de Elicia-Celestina con respecto al modelo rojano se ve motivada explícitamente. Como seguiremos viendo, tal justificación diegética de la juntura entre el modelo y su continuación constituye un fenómeno recurrente en el texto de Muñón.

Al lado de los retratos propiamente dichos, la figura de Elicia también sigue caracterizándose, antes de aparecer en escena o cuando ya está actuando, a través de los epítetos con los cuales la denominan los otros personajes.⁵ Se repiten las mismas etiquetas que en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ya reutilizadas en las segundas *Celestinas* de Silva y Gómez: Elicia-Celestina es la «barbuda», «la buena madre», «astuta y sagaz» (718), «la nueva Celestina de las tenerías» (761), antes de desatar una reescritura de la «furia Melibea». Cuando presiente que la vieja quiere «ensuciar su honra», Roselia acumula en efecto los apóstrofes negativos: «¡Astuta vieja, vaso de maldad, maestra de malos recaudos, discípula del diablo, madre de todos vicios!» (756). Brumandilón también multiplica los insultos recuperando varios de los epítetos por los cuales Pármemo designaba a Celestina en el primer acto del modelo: «¡Ah puta embaidora, alcahueta, hechicera!» (765), «puta alcoholada», «esta bellaca, saco de vicios» (767). Desde una perspectiva más moralizante, Eubulo asimismo vitupera contra esta nueva Celestina diabólica: «¡Oh mala y perversa vieja!, ¡Oh miembro de Satanás!, ¡oh ministra de los demonios!, que no basta que estés precita y condenada al infierno, sino que quieras llevar otros en pos de ti con tu ejemplo y maldito oficio; este es diabólico pecado incitar a otros a pecar» (857). Personaje de moralizador aún inédito en la celestinesca naciente,⁶ Eubulo enriquece aquí la lista de epítetos ya conformada por la

5.—Guerry explica que estos epítetos de carácter, que se repiten de una continuación a otra, «contribuent à essentialiser le personnage auquel renvoient les substantifs qui lui sont associés, en le réduisant à une seule de ses caractéristiques: la vieillesse, l'expérience, la sagesse, la popularité, ou, par antiphrase, la bonté et l'honorabilité. Adjectif et nom commun forment des périphrases récurrentes qui individualisent le personnage en même temps qu'ils l'érigent en type» (2020: 7).

6.—Podemos considerar a Pármemo (en *La Celestina* original) o a Poncia (en las *Celestinas* de Silva y Gómez) como antecedentes de este tipo de personajes intradieéticos que advierten a sus amos e intentan defender el respeto de ciertos principios morales. Sin embargo, ambos

tradición anterior para enlazarla luego con una reprensión de Celestina y de las alcahuetas en general, responsables de la corrupción de la mujer y de muchos males en este mundo:

Si tú y tus secuaces fuédes quitadas de en medio de las gentes, ¡cuántos malos recaudos se evitarían!, ¡cuántos yerros se dejarían de acometer! Vosotras ensuciáis los tá-lamos con adulterios, vosotras descasáis las bien casadas con desamor de sus maridos, vosotras contamináis las vírgenes con lujuria, vosotras encendéis los castos propósitos con ponzoñosas palabras [...] ¡Oh alcahuetas, alcahuetas! Si por vosotras no fuese, no habría tantas ma-las mujeres en el mundo. (858-859)

Estos comentarios y epítetos casi siempre negativos (excepto, en ocasiones, en boca de un Lisandro tan embelesado como Calisto) subrayan el carácter didáctico-moralizante típico de la celestinesca áurea (como bien ha mostrado Heugas 1973, en la línea de Bataillon 1961) y recalcado en el paratexto: un amigo del autor habría mandado imprimir la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* por ser este texto «un bien [...] del cual pueden tomar dechado para tomar ejemplos y considerar sentencias, y huir de vicios y abrazar virtudes» (891).

Cuando interviene directamente en la trama, Elicia también contribuye a autorretratarse mediante sus discursos. Conviene desde luego diferenciar sus réplicas dirigidas a otros personajes de los monólogos que pronuncia cuando está sola. Las primeras dan cuenta de una manera de hablar que sigue las pautas del idiolecto construido a base de refranes, bromas procaces y citas eruditas (García Valiente y Martínez Pérez 2019) que ya singularizaba el personaje de la alcahueta en el modelo y sus imitaciones precedentes.⁷ Este idiolecto contribuye a dar a Elicia una verdadera postura de profesora, similar a la adoptada por su tía frente a los jóvenes (e inexpertos) Pármeno, Melibea, Calisto o a su sobrina: «Sigue mi consejo, que sé más del mundo que tú» (725), le dice por ejemplo a Drionea cuando la alecciona sobre cómo tratar con los clientes. Drionea recupera aquí el papel de pupila algo torpe o rebelde que le pertenecía a Elicia en la obra modelo. La nueva Celestina también asesora, de forma mucho más sutil, a la joven noble, Roselia, para que concierte una cita con Lisandro. En este caso, Elicia-Celestina, como su antecesora, acaba venciendo las defensas de la joven enlazando, con un tono imperativo,

personajes evolucionan mucho, a nivel psicológico, a lo largo de la trama, y sus discursos no siempre son tan firmes, al contrario de un Eubulo monolítico en su papel de guardia de la moral.

7.- El concepto de idiolecto «se concibe como la modalidad de habla individual de un determinado personaje, usualmente caracterizado por una serie de formas de uso de la lengua común personales y singulares (expresiones propias, mezclas lingüísticas, coloquialismos, vulgarismos y anacolutos, etc.)» (Valles Calatrava 2008: 175).

argumentos de caridad cristiana con el *topos* literario de la enfermedad de amor, un toque proverbial, lisonjas sobre las cualidades de Lisandro y comentarios sentenciosos filosóficos o hasta algo doctrinales sobre la semejanza entre el amor y la virtud. Vemos aquí un verdadero pastiche de las réplicas celestinescas del modelo rojano que sintetiza de forma densa las artes retóricas de la alcahueta:

Donde la razón y virtud enseñorean y reinan como en ti, en balde ladra el sensual apetito. Y puesto que peligro de alguna liviana tentación hobiese, no por eso te excusas; que de dos males inevitables el menos —dicen—, y pues mayor mal es ser tu homicida que tentada, manifiéstase claro que eres obligada a darle remedio. Ni pienses que te perjudica aquel señor en amarte con tan ardiente deseo; yo pondré a que me corten la lengua que no lo hace a mala fin. Es una bendita criatura, un ángel en limpieza, una dama en condiciones, no es otra cosa; sino, como te vio a ti, que eres otro que él en gracias y hermosura —que a la verdad algo os parecéis en la fisonomía del rostro—, aficionose a amar a su símile, ca toda cosa ama a su semejante, y también que lo hermoso atrae a sí los ojos de todos y mueve los corazones delicados y tiernos a su amor. Yo juraré que, en solo verte y tener una poquita de conversación honesta contigo, quede contento; y tú, satisfecha de la obligación que tienes de socorrer al enfermo. Cuanto más que un poco de recreación con virtuosas personas como lo es Lisandro, virtud es llamado etrapelia de los filósofos. (759-760)

Elicia-Celestina confía en el poder de su lengua y no duda en tranquilizar a Lisandro: «déjamela [a Roselia]; que yo la ablandaré más que cera, y aun la derretiré con mi plática que destile en lágrimas de tu amor. Que mi lengua allana todas esas asperezas y rigores» (798). Y la manipulación retórica de la alcahueta no tarda en dar frutos con la joven noble, como comenta para sí Elicia durante su conversación con ella: «[...] por escalones te he traído a lo que quiero [...]» (818). El análisis de estos discursos didácticos de Elicia así como de los apartes algo irónicos,⁸ también suyos, que suelen acompañarlos hace hincapié en los rasgos psicológicos habituales de esta alcahueta *tipo*, blanco de la intención moralizadora de Muñón: Elicia se muestra encubridora, manipuladora y falsa con el fin de alcanzar sus objetivos. En este proceso, incluso llega a emular réplicas de

8.— Véanse por ejemplo los apartes de Elicia-Celestina frente a Roselia: «[...] Bien está. Ella irá poco a poco a entrar en el garlito. [...] encendida la tengo» (759). O frente a Lisandro: «¡A sus trece torna este necio! ¿Qué como yo de eso?». Este tipo de apartes suele revelar las verdaderas intenciones de la vieja.

su antecesora, por ejemplo cuando comenta para sí misma los parlamentos sin fin de Lisandro («[...] harías mejor cerrar la boca y abrir la bolsa [...]», 730), o maniobras suyas. Así, la alcahueta de Muñón no duda en organizar una escena metateatral para acabar una disputa que la opone a Brumandilón, el rufián fanfarrón y su guarda personal que le exige la mitad de la recompensa dada por Lisandro. En ese momento oyen pasos y el rufián demuestra su cobardía al esconderse en la camarilla de las hierbas porque piensa que el que viene es enemigo suyo. En realidad se trata de Oligides a quien la nueva Celestina pide que mude la voz para hacerse pasar por el enemigo de Brumandilón y así asustarle. Como su modelo rojano, Elicia se desenvuelve perfectamente en este mundo prostibulario del que parece ser la jefa de orquesta, aunque acabará sufriendo las consecuencias de sus mentiras y manipulaciones cuando la asesina Brumandilón en la segunda escena del quinto y último acto. Veremos sobre este desenlace más adelante.

Cuando está sola, la alcahueta de Muñón participa en otra tradición en ciemes del retrato celestinesco al pronunciar monólogos itinerantes, a veces extensos, como el de la primera escena del segundo acto en el que va anticipando, mientras deambula por la ciudad, las reacciones de Roselia y prepara las estrategias retóricas que acabamos de examinar. Como para la Celestina primigenia, el monólogo de Elicia es, por tanto, de índole reflexiva, pero también íntima: es consciente de la dificultad del negocio y se habla a sí misma para expresar sus temores y animarse. En contraste con el retrato diabolizante que le esboza Eubulo, esta Elicia destaca por su dimensión humana cuando reconoce sus defectos («En mi seso me estaba yo en dejar este trato si la maldita y insaciable codicia del más haber —que a los más mortales fuerza acometer lo ilícito— no me venciera», 744) y acumula diversas técnicas de autoconvencimiento para reafirmar su confianza en sí misma: «¿Yo no soy Elicia, la sobrina de Celestina, la que heredó nombre y fama y hechos de la mesma? Sé que Elicia soy, la insigne alcahueta, la famosa hechicera, la sabia nigromántica» (746). Como se puede observar, el orgullo profesional de Elicia se basa ante todo en la filiación con su tía. Esta reivindicación del parentesco celestinesco se repite en varias ocasiones en la obra. Así, cuando Brumandilón critica a Elicia-Celestina por su avaricia, esta se defiende: «A mí quieres engañar con esas mentiras? ¿A mí, que soy Celestina y por otro nombre, Elicia, *sobrina de aquella que por su mucha fama y sabiduría es puesta en refrán de todos?*» (805, cursivas mías). En otro monólogo suyo (en la tercera escena del tercer acto), también camino de casa de Roselia, la alcahueta intenta entender por qué la chica no acudió la noche anterior a su cita con Lisandro. Observamos entonces la gran capacidad reflexiva de esta nueva Celestina, ya no para autoanalizarse sino para emitir conjeturas sobre la psicología ajena:

¿Si se arrepentió? No; que esto tiene el amor, que, cuando prende, hace el corazón constante y no mudable; y aunque el virtuoso pensamiento baste a expeler sus fuerzas causando limpieza, pero pocas veces acaece en su lucha y pelea se alcance victoria [...]. ¿Si lo hace de medrosa, por miedo de no ser sentida? Tampoco; que la voluntad enamorada todo lo pospone por cumplir su apetito, es osada al acometer, y quiere lo que no puede, y lo que puede ejecuta. Y que Roselia ame, evidentes indicios tengo de ello, si es así que por las exteriores obras y señales del cuerpo venimos en conocimiento de las afecciones del alma. (812)

Como señaló María Rosa Lida de Malkiel, los monólogos de *La Celestina* original representan «conflictos anímicos expresados en voz alta, fluctuación afectiva entre opuestos deseos y emociones» (1970: 124). Aunque tales soliloquios no participan en la acción propiamente dicha, «son preciosos para la pintura de los caracteres por la luz que proyectan sobre la intimidad de las almas, que de ninguna manera se exhiben con igual franqueza en el diálogo». Ahora bien, en cuanto a la celestinesca de los Siglos de Oro, la estudiosa dictamina que «el monólogo como expresión afectiva es mucho más frecuente y prolijo en las imitaciones que en el modelo, más erudito el de los enamorados, y más chocarrero el de los sirvientes, bravos, mozas y terceras» (132), ya que, «aunque los imitadores multiplican la actuación de la gente baja, no toman en serio sus procesos psicológicos» (133), sino que fuerzan la nota cómica. Vemos que estas conclusiones no se pueden aplicar sin más a la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* donde los monólogos de Elicia, lejos de reducirse a parlamentos cómicos o groseros, presentan la misma variedad funcional que los de su antecesora: capacidad (auto)analítica a nivel psicológico, estrategias de autoayuda y planificación de sus acciones y recursos oratorios.

2. Dimensión funcional: mediaciones de Elicia

La alcahueta celestinesca es una figura cuya intervención en la trama se justifica ante todo por las relaciones que permite establecer entre varias partes antagónicas o disociadas para ponerlas en contacto. En la gran mayoría de las reescrituras celestinescas, del siglo XVI a la actualidad,⁹ el protagonista, amante infeliz, recurre precisamente a Celestina para que favorezca sus relaciones con una joven noble que, generalmente, no quiere tratar con él. La tercera cumple por tanto una función actancial constante en la fuente rojana y en sus primeras imitaciones: la de *ayudante*

9.- Véase François (2020).

del amante masculino, destinatario de su trabajo de mediación. En las continuaciones de Feliciano de Silva y Gómez de Toledo, se ha de constatar que este papel fundamental del personaje se había reducido de forma radical. Celestina pierde en efecto sus prerrogativas en estos textos visto que otros personajes se reparten su función de intermediaria y facilitadora de amores: tanto en la *Segunda comedia de Celestina* como en la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* es el caso de Sigeril, criado de Felides que se hace mensajero, o de Poncia, criada de Polandria que influye en ésta asumiendo un papel de consejera. Despojada de sus atributos funcionales, la Celestina de estas obras se transforma en mera carterera (cuando se contenta con llevar cartas de un amante a otro, por ejemplo en el acto XXIII de Gómez de Toledo), narradora (la vieja suele resumir a otros personajes lo ocurrido en el acto o la escena anterior, lo que inyecta bastante redundancia en los textos; es por ejemplo el caso en la escena XXXVI de Silva o en los actos XXIV y XXIV de Gómez de Toledo),¹⁰ y, finalmente, en casamentera (desde Feliciano de Silva) y hasta en chivo expiatorio, sobre todo en la obra de Gómez de Toledo donde se multiplican sus agresiones y asistimos a una paulatina pérdida de influencia de una Celestina que ya no consigue convencer a nadie (García Álvarez 2020b: 468). Asimismo, la vieja madre ya no cura a los demás sino que se aplica a ella las curas que sabe; pasa de ser curandera a paciente, como analizó Gernert (2020). Este desplazamiento de la función del personaje se explica por varias tendencias de la primera celestinesca, evidenciadas en buena parte por Menéndez Pelayo (1943) y Lida de Malkiel (1970) en sus respectivos trabajos fundacionales, como 1) la multiplicación de personajes de baja extracción social (que, como vemos, se integran en la trama asumiendo parte del trabajo de mediación que, por tanto, se diluye entre varios actantes), 2) la explicitación intradiegética del propósito moral de la obra,¹¹ que estudió detenidamente Heugas (1973) y que podría justificar la neutralización o desactivación del papel subversivo de la alcahueta, transformada en banal casamentera, o, por último, 3) la tipificación de Celestina en personaje de entremés o de comedia (García Álvarez 2020a: 389; Navarro Durán 2020: 418). Si la *Segunda* y la *Tercera Celestina* son claros eslabones en este proceso, podemos observar que la *Tragicomedia* de Muñón se aparta en cierta medida de estas tendencias al mantener la

10.– Es de notar que Celestina también suele recurrir a la ficción para manipular a otros personajes, por ejemplo cuando cuenta a Paltrana los desposorios imaginarios de Felides con una mujer rica para suscitar su envidia.

11.– Digo «intradiegética» porque *La Celestina* de Rojas tampoco carece de declaraciones moralizantes. La diferencia es que, como se sabe, a diferencia de lo que ocurre en las imitaciones y continuaciones áureas, estos toques didácticos solo aparecen en el paratexto y no en los actos que conforman la (*Tragi*)comedia de *Calisto y Melibea*.

función de mediadora de Celestina-Elicia aunque, eso sí, simplifica algunos de sus componentes rojanos.¹²

La misma Elicia resalta su diferencia con las Celestinas venidas a menos que la preceden cuando rechaza de forma tajante el papel de casamentera, indigno de sus destrezas. En cuanto su sobrina Drionea le anuncia que Sigeril la está buscando, la alcahueta contesta: «Dile que se vaya con Dios o con el diablo, que *no soy yo casamentera*, ni menos es ese mi oficio. ¡Allá a la amiga de mi tía vaya él con esas embajadas!, o a los parientes de Polandria, que concierten el casamiento; que para ese caso no es menester el estudio de mis artes, ni mucho menos que mi tía resucitara o apareciera, como holgaron de mentir» (748). Con esta réplica Elicia se niega a asumir la función de casamentera —impropia de una alcahueta— cumplida por las Celestinas de Silva y Gómez de Toledo y aprovecha para pronunciar otro desmentido de sus continuaciones. Estamos aquí ante otro rasgo singular de esta celestinesca en construcción:

Todos los continuadores remiten a las historias precedentes, es técnica obligada para formar parte de un ciclo literario y justificar el carácter de continuación. [...] Se puede afirmar que la cohesión que mantiene el conjunto de las obras del ciclo entre sí es más fuerte que el vínculo que las relaciona una a una con la *Tragicomedia* [...]. (Baranda y Vian Herrero 2017: 71)

Se trata de una diferencia fundamental entre la celestinesca antigua y la contemporánea en la que prevalece el «modelo satélite» teorizado por Richard Saint-Gelais: «Les dérivés n'entretiennent pas, entre eux, de relations transfictionnelles. Les systèmes qu'ils forment se développent de manière arborescente, en une série de relations biunivoques qui excluent en principe les contacts transversaux» (2011: 315). En otras palabras, en un sistema transfuncional la migración de datos diegéticos se hace únicamente de la ficción modelo (en el caso que nos ocupa, *La Celestina* atribuida a Rojas) a la transficción (aquí cada una de las continuaciones o imitaciones de esta obra modelo). Casi no existe diálogo entre las reescrituras celestinescas contemporáneas, sino que se contentan con profundizar en su lectura de *La Celestina* primigenia, de las que representan lecturas históricas, sin poner en marcha ningún mecanismo cíclico.

Por su parte, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* se integra en el ciclo celestinesco iniciado por Silva y Gómez de Toledo a la vez que *corrige* (término también acuñado por Saint-Gelais en su teoría de la transfuncio-

12.— Como en las continuaciones anteriores, la Elicia de Muñón también cumple una función de cartera en la primera escena del tercer acto, aunque en este caso la alcahueta transporta una carta (de Roselia) cuya redacción ella misma había solicitado. Mientras tanto le pide a Lisandro que escriba una carta de amor para Roselia. Tal función de cartera se proyectará en figuras celestinescas posteriores como la Brígida de Zorrilla. Véase Snow (2007) al respecto.

nalidad) algunos de sus datos ficcionales, entre otros esta pérdida de la función mediadora de la alcahueta. Cuando le aconseja recurrir a una tercera, Oligides ya afirma ante Lisandro la importancia de esta profesión: «En el cielo sin medianera no se alcanza cosa que buena sea, cuanto más en el suelo» (717). Asimismo, desde sus primeras intervenciones directas, Elicia-Celestina reivindica su don «de sanar enfermos» (727), sobre todo los enfermos de amor, y perpetúa el papel de «curandera de amores» de su tía. Su talento para domar las reticencias de Roselia provoca, al igual que en *La Celestina*, la admiración de Lisandro que desvía los códigos amorios de la tradición literaria cortés para aplicar a la vieja réplicas similares a las que Calisto dirigía a Melibea en la escena del huerto: «¡Oh grandeza de Dios! En esto muestra[s] tu potencia, en dar poder a mí, inmérito, que merezca hablar a esta vieja; que no puede ser sino mujer muy honrada si tal cosa me promete de traerme a mi deseado fin, y mis culpas y pecados no sean causa de perder tan gran premio» (717).

En *La Celestina* original, la alcahueta nutre desde el tercer acto —con su famoso «conjuro a Plutón»— la mediación amorosa con la mediación hechiceril o mágica, ya ampliamente estudiada y debatida entre los celestinistas.¹³ La alcahueta asegura en efecto una mediación entre el mundo natural y el sobrenatural al poner en marcha una *philocaptio* de Melibea —sea efectiva o no— como complemento a otras estrategias, más bien retóricas, de la mediación amorosa. La caracterización hechiceril de la Elicia de Muñón se subraya desde su primer retrato indirecto, elaborado, como vimos, por Oligides cuando recomienda a su amo «la más principal y famosa [alcahueta] en el pueblo y que más negocios y despachos tiene, así como legos como con clérigos, ca ninguna cosa toma entre manos que no salga con ella; aunque sea encerrada tras siete paredes, la hará venir a quien se lo encomendare; *creo que es un poco hechicera*» (717, cursivas mías). Es de notar que la indicación final retoma casi literalmente las palabras pronunciadas por Pármeno ante Calisto en el primer acto de la obra modelo cuando enumera los oficios de la vieja y concluye que también es «un poquito hechicera» (Rojas 2011: 54) con una muestra posterior de escepticismo («y todo era burla y mentira», 62) sustituida, en el texto de Muñón, por un comentario de Eubulo que también pone en duda esta competencia hechiceril de la alcahueta, reduciéndola a un nivel metafórico: «No hay otro tan eficaz hechizo como es el amor» (717). Muñón tampoco olvida la descripción del laboratorio de Elicia, herencia de su tía, a través del testimonio de Eubulo: «Yo oí que su tía le dejó por heredera en el testamento de una camarilla que tenía llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos hechos de mil faciones para que mejor ejercitase el arte de hechicería; que ayuda mucho, según dicen, para ser afamada alcahueta. Ya creo que es bien diestra, astuta y sagaz en estas artes li-

13.— Véanse, entre otros, Alberola (2010), Botta (1994), Deyermond (1977) o François (2019).

berales» (718). En uno de sus monólogos, la misma Elicia completará la descripción de su laboratorio, fijándose primero en el material relativo a los cosméticos y la farmacopea,¹⁴ antes de señalar su colección hechiceril:

[...] y otras cosas muchas que con mi buen trabajo y propio sudor y mayor experiencia he yo adquirido, conviene a saber: hieles de perro negro macho y de cuervo, tripas de alacrán y cangrejo, testículos de comadreja, meollos de raposa del pie izquierdo, pelos priápicos del cabrón, sangre de murciélago, estiércol de lagartijas, huevos de hormigas, pellejos de culebras, pestañas de lobo, tuétanos de garza, entrañuelas de torcecuellos, rasura de ara, ciertas gotas de olio y crisma que me dio el cura, zumos de peonía, de celidonia, de sarcocola, de triaca, de hipericón, de recimillos y una poca de hierba del pito que hobe por mi buen lance. *Tengo también la oración del cerco, que no tenía mi tía —¡que Dios haya!—, que es esta: Avis, gravis, seps, sipa, unus, infans, virgo, coronat.* (745, cursivas mías)

Sobresale en este fragmento el orgullo de Elicia por haber reunido su material hechiceril sin la participación de su tía y por dominar una oración mágica desconocida por esta. A pesar de que repite públicamente una y otra vez, como argumento para atraer al cliente, su filiación con Celestina, Elicia, en la intimidad de este monólogo del segundo acto, revela también, de este modo, cierta rivalidad con su modelo.

Otro rasgo de Elicia que se está convirtiendo poco a poco en característica típica de la alcahueta celestinesca es la variedad de sus oficios.¹⁵ De hecho, son sus diferentes actividades las que permiten a Elicia, a imitación de su modelo, relacionarse con todos los medios sociales y entrar en casas ajenas. El inventario del laboratorio celestinesco rojano, llevado a cabo por Pármeno en el primer acto de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Rojas 2011: 56-61), interviene también de forma decisiva en esta caracterización de la alcahueta, ya que abarca ingredientes propios de cada uno de sus oficios. Este inventario revela además cierta cohesión entre las distintas prácticas del personaje: en el glosario que dedica a este laboratorio, Laza Palacios (1958) explica que no era tan nítida como hoy la distinción, en esta lista de productos, entre los remedios terapéuticos, los ungüentos

14.- «No parece mi casa sino botica; así unos entran y otros salen cargados de medicinas; que no piden cosa que no esté en la camarilla que me dejó mi tía —¡que buen siglo haya!— en el testamento. Ahí tengo los perfumes que falseaba, los afeites que conficionaba, las aguas de rostro que hacía, y otras aguas que sacaba para oler, los zumos con que adelgazaba los cueros, los untos y mantecas que tenía y los aparejos para baños y lejías, los aceites que sacaba para el rostro [...]» (745).

15.- «[...] lapidaria, herbolaria, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, perfumera, corredora, melecínica, partera y un poco física soy» (744).

cosméticos y los elementos con supuestas propiedades mágicas. Los oficios celestinescos se superponían con frecuencia en el siglo xv puesto que magia, medicina, alcahuetería y cosmética se relacionaban entre sí no sólo porque podían intervenir todas en la resolución de sufrimientos amorosos (Morros Mestres 2009), sino porque también compartían una lista de ingredientes similares. El laboratorio de Elicia parece, en este sentido, mucho más estructurado que el de su tía al separar claramente los ingredientes destinados a la hechicería de las preparaciones más inocentes.

La descripción del laboratorio celestinesco será recreada por numerosas reescrituras posteriores de *La Celestina*, hasta convertirse en verdadero tópico del retrato celestinesco. Se puede afirmar lo mismo del ya aludido «conjuro a Plutón» del acto III, reescrito al final del mismo monólogo que pronuncia Elicia en la primera escena del segundo acto:

Encomiéndome a mis familiares: Lucifer, Astarot, Arangel, Beliat, Satán, Bercebut, Balán y a Rescodafó, el mi buen amigo, príncipes de los demonios, que me den buena manderecha a lo que voy. Solo os suplico, mis buenos adalides, perturbéis la fantasía de Roselia con deseos lujuriosos y cebéis sus pensamientos con tizonas de amor; yo soplaré con mis fuelles el fuego y atizaré las ascuas que la quemén viva. Emprenda la llama en su pecho con vuestras santas inspiraciones, que yo tendré cuidado de encenderla y avivarla con mis devotos consejos. (748)

Más breve que su modelo, este conjuro reescrito (que no aparecía en las continuaciones de Silva ni de Gómez) también carece de la dimensión literaria y del aspecto ritual, solemne, del original. La petición de Elicia es, además, mucho más directa (ya no se utiliza ningún hilado como vector de la *philocaptio*) y convencional (por basarse en la metáfora tópica del amor como fuego) que el discurso grandilocuente de la Celestina rojana:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles [...]. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, 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, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se

ablande a conceder mi petición. Y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto, que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje; y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceres tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre, y otra y otra vez te conjuro, y así confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto. (Rojas 2011: 108-110)

Como vemos, la construcción del retrato hechiceril de Elicia elaborado por Sancho de Muñón sigue las mismas etapas e incluye los mismos motivos que en la obra de Rojas. El autor anticipa de esta manera la tematización de la magia celestinesca que también marcará las reescrituras contemporáneas, desde *Los polvos de la madre Celestina* (1840) de Juan Eugenio Hartzenbusch hasta *Ojos de agua* (2014) del dramaturgo madrileño Álvaro Tato, pasando por las novelas *El manuscrito de piedra* (2008) de Luis García Jambrina, o *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes (François 2020: 176-249).

Entre Muñón y Hartzenbusch, antes de esta transformación actual de la mediación mágica en verdadero *leitmotiv* de la celestinesca, era doble el tratamiento del tema de la magia en la celestinesca. Heugas señala que los imitadores áureos de Rojas «sont encore dans un vieux système de pensée, qui se prolonge fort tard, dans lequel la sexualité est constamment associée à la sorcellerie» (1973: 538). Pero según Vian Herrero (1997), las continuaciones e imitaciones trágicas utilizan sobre todo la magia como un elemento de didactismo, funcional en la trama, mientras que en las imitaciones cómicas ese tema se reduce a un rasgo ornamental y/o se vuelve motivo de ironía. La magia sirve allí para introducir situaciones jocosas y comicidad. Es lo que ocurre en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo, donde ya no existe ningún tipo de mediación mágica aunque varios personajes llaman a Celestina «hechicera» (Gernert 2020: 435). Muchos personajes, en esos textos, ya no creen en la magia sino que la usan para engañar a los demás con el fin de aprovecharse de su superstición.¹⁶ Por su parte, Alberola destaca también una discrepancia entre los usos del tema según el género practicado, pero opina que la diferencia de tratamiento radica más bien en el grado de credulidad de los otros personajes hacia la hechicería: en la totalidad de entremeses, piezas cómicas o con final feliz que recrean *La Celestina* en los Siglos de Oro, queda clara la

16.— Un caso ejemplar de esta evolución ya era ilustrado por la *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado: en el mamotreto XLII, Lozana explica al personaje del autor que finge practicar la quiromancia y la videncia con el fin de sacar beneficios económicos de la superstitión de sus clientes.

eficacia de los actos mágicos, mientras que «en las tragicomedias, de final desastroso, prevalece la ambigüedad en cuanto a la eficacia y funcionalidad de la magia» (2010: 145).

Otro rasgo importante en el tratamiento literario de la magia en esta primera celestinesca en segundo grado radica en la necesaria filiación femenina en la tercera-hechicería.¹⁷ En efecto, la hechicería solo se tematiza en esta literatura cuando se pone en escena a una antecesora o heredera de Celestina, o a una alumna de Elicia, discípula de Celestina. Desde Claudina, el doble oficio de alcahueta y hechicera se transmite a Celestina, quien lo transmite a Elicia, la cual lo enseña a la Corrija, etc. En las continuaciones e imitaciones, «se va dibujando una línea de continuidad de la tercera y la hechicería que sin duda se aprende, pero, por otra parte, se hereda» (Alberola 2010: 115). No sorprende, por tanto, que las continuaciones que prescinden del personaje de la alcahueta para centrarse en la pareja de amantes también omitan la temática mágica. Digna heredera de Celestina cuyas principales características y funciones retoma —aunque simplificándolas a veces, es decir, tipificándolas—, la Elicia de Muñón otorga a este componente hechiceril un lugar privilegiado en su (auto)retrato.

La mediación amorosa, razón de ser del personaje celestinesco, y las mediaciones retórica y mágica que la respaldan se repiten tipificándose, por tanto, en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Pero la Elicia de Muñón también abre esta función de mediadora a otros ámbitos al añadir la profesión de abogada a sus múltiples oficios. En la quinta escena del segundo acto, Elicia-Celestina llega en efecto a casa de una cliente suya, Angelina, para resolver su caso: el estudiante Sancias se niega a admitir que se ha casado con ella. Elicia organiza un pleito en el que llama a los testigos del matrimonio y al procurador de Angelina para que arguya con el letrado delante del provisor. Vian Herrero ha valorado este pasaje como muestra de la gran teatralidad de la continuación de Muñón y de su capacidad para «desarrolla[r] muchos elementos que en *La Celestina* estaban *in nuce*» (2010: 439), incluido el tema de la corrupción de la justicia. Esta escena, verdadero debate jurídico entre expertos que pelean con diferentes argumentos legales y citas latinas, desemboca en una situación que desfavorece a la cliente de Elicia (puesto que el provisor concluye dando la razón a Sancias), lo que provoca la ira de esta. La abogada celestinesca propone entonces a Angelina adoptar métodos menos ortodoxos para sacarla de apuros: «Yo estudiaré mañana y esotro día para engañar a Sancias, y entre burlas y veras le sacaremos del buche un sí, puro y no aguado con condición» (789). Estos métodos, más afines al funcionamiento tradicional del

17.— Herrera Jiménez hasta considera que lo femenino es lo que organiza la trama celestinesca, aunque «En lo que se refiere a las continuaciones y demás variantes de lo celestinesco, el poder de las mujeres se ve amortiguado por la petrificación de las tramas» (1997: 561).

personaje celestinesco porque consisten en la manipulación y consiguiente reinterpretación de las palabras de Sancias, les saldrán mejor y el juez acabará sentenciando a favor de Angelina. Esta nueva destreza de Elicia-Celestina o, mejor dicho, esta aplicación de sus competencias oratorias en otro campo que el amoroso, le provoca comentarios admirativos de parte de Oligides: «No pensé que tanta era la fuerza de Celestina, que bastara a corromper las letras» (857). Por estas intervenciones suyas en diferentes actividades de mediación a lo largo de la *Tragicomedia* de Muñón, Elicia-Celestina no puede, por tanto, reducirse a un personaje secundario. Giménez Micó sostuvo efectivamente que, al contrario de *La Celestina* que «supuso una gran ruptura con el sistema literario tradicional» (1994: 48) al dar un puesto protagónico al personaje de la alcahueta, el texto de Muñón lo reinstalaba con Elicia «en el lugar secundario». No me alinee con esta conclusión ya que el investigador se apoya en una única réplica de Oligides donde este afirma que son muchas las alcahuetas de la ciudad («No una, sino ciento; está sembrada la ciudad de ellas», 717). No hay que olvidar que el mismo personaje concluye justo después que «la más principal y famosa [de estas alcahuetas] en el pueblo» no es otra que esta nueva Celestina a la que antes llamaban Elicia y que asume las mediaciones de una alcahueta principal.

Conclusiones

Como las demás obras celestinescas áureas, la *Tragicomedia* de Sancho de Muñón oscila en su lectura de la *Tragicomedia* rojana:

Unas veces [...] las imitaciones rechazan las novedades de *La Celestina*, como cuando reintroducen para la persuasión amorosa la carta, heredada de la novela sentimental, que *La Celestina* había desechado por antidramática [...]; otras veces tratan de subsanar los puntos débiles de su estructura, como cuando se esfuerzan por justificar los amores clandestinos e intervención de la tercera. (Lida de Malkiel 1970: 724-725)

Se constata la misma tendencia en el retrato de Elicia que se esboza al hilo de los cinco actos de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía*. Aparte de las funciones de cartera y de abogada que, como vimos, también se pueden considerar nuevas manifestaciones de la tradicional mediación retórica de Celestina, el personaje se construye casi exclusivamente en base a características nucleares de la alcahueta celestinesca (es decir, rasgos que se originan directamente en el texto atribuido a Rojas), rechazando las funciones orbitales de casamentera y chivo expiatorio añadidas por Silva y Gómez de Toledo. La Elicia reescrita de 1542 es por consiguiente el resultado de un proceso de transustanciación de los rasgos de la Celestina

rojana percibidos por Muñón como esenciales.¹⁸ Este conservadurismo en el retrato del personaje celestinesco quizá haya sido posible por los pocos elementos sobre Elicia ya sembrados en *La Celestina* original donde la sobrina de la alcahueta aparece como un personaje algo desdibujado con respecto, por ejemplo, a Areúsa, que habría sido una heredera más afirmada, y tal vez menos pastiche, de Celestina.

La Celestina de Muñón se representa como una alcahueta competente (como vimos, Oligides confía en sus destrezas, 718-719) y prudente, aunque el ser consciente de los peligros de su oficio no le permite evitar su asesinato final a manos del rufián Brumandilón. Como en la obra rojana, la tercera es víctima de su antiguo *ayudante* (en términos actanciales), transmutado en *oponente* suyo por pura codicia, el pecado celestinesco por antonomasia. A diferencia de Silva (en cuya continuación no muere la alcahueta) y de Gómez de Toledo (que mata a Celestina pero solo tras una larga serie de agravios), Sancho de Muñón reanuda en su continuación con el desenlace rojano. Heredera de Celestina, Elicia es víctima de un *fatum* celestinesco. *Nomen est omen* en la obra de Muñón como en las reescrituras contemporáneas del mito de Celestina: al adoptar el nombre de la famosa alcahueta y/o al frecuentar nuevos Calistos y Melibeas, el personaje parece condenado a repetir los mismos errores que su antecesora. Lo confirma Oligides cuando comenta a Brumandilón: «Bien sabes que esta vieja es codiciosa y avarienta. [...] Y que primero le sacarás la vida que la medalla» (802). A pesar de que se muestra varias veces consciente de lo que le costó la vida a una Celestina cuya codicia denuncia («mi tía —que Dios perdone— [...] caro le costó a mi antecesora la negra cadenilla», 728), Elicia repite el mismo error dado que Brumandilón decide matarla por no haber compartido con él la medalla regalada por Lisandro. La alcahueta acepta en efecto compartir algunas monedas con el rufián a la vez que se niega a mencionar una medalla que, paradójicamente, acabará cumpliendo la misma función que la cadenilla de oro ofrecida por Calisto a la Celestina rojana: «Dos reales y cuatro daréselos yo, ¡pero de medalla no me hable nadie!; que no será esta, si yo puedo, la cadenilla de mi tía» (806, cursivas mías). Estas declaraciones de Elicia desempeñan finalmente el papel de anuncios trágicos ya que la mediadora sí acabará como su tía, acuchillada por exsecuaces suyos y sin confesión: «¡Ay, ay, que me ha muerto, sobrinas! ¡Confesión, confesión!» (870).

En esta reescritura del desenlace celestinesco, se puede señalar un esfuerzo del autor por equilibrar mejor el sino de la alta franja social y el del inframundo, que corren paralelos en la medida en que los amantes nobles, la alcahueta y su sobrina Drionea mueren en la misma escena (la

18.— Curiosamente Muñón no moviliza el motivo del alcoholismo de Celestina, muy presente en las Celestinas anteriores y que, según Navarro Durán (2020), contribuye a transformar a la alcahueta en figura cómica de entremés.

segunda) del mismo acto (el quinto). De tal forma se acentúa el efecto de muertes encadenadas del original rojano, se dibuja una correspondencia entre los personajes de ambas capas sociales, pero también, en conformidad con la intención moralizante de la obra, se refuerza el *fatum* trágico: tanto la muerte de los amantes como el triste fin de Elicia-Celestina habían sido anunciados de forma indirecta a lo largo de la obra, respectivamente por las diferentes advertencias que le hace Eubulo a Lisandro, por las apariciones de Beliseno, el hermano homicida de Roselia obsesionado con la honra familiar, y, en el caso de la alcahueta, como acabamos de señalar, por las repetidas referencias a la muerte violenta sufrida por la Celestina original.¹⁹ No obstante, al contrario de la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, de la *Segunda Celestina* y de la *Tercera Celestina*, que terminaban fijándose en personajes nobles (con el planto de Pleberio, una conversación galante entre Felides y Polandria o comentarios generosos de Felides), la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* acaba centrándose en el inframundo. En la última escena de la obra, Eubulo recapitula en efecto las diferentes muertes de la obra, incluso la de esta nueva Celestina, y hace hincapié en que su fallecimiento significa una muerte total del linaje de la alcahueta celestinesca: «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» (882). Sin embargo, como sabe el lector, en realidad la segunda sobrina de Elicia, Livia, consiguió escapar, lo que posibilita la existencia de futuras alcahuetas cuyos retratos salpicarán la celestinesca posterior.

Desde su aspecto físico revelado a través de descripciones indirectas hasta su motivación principal, la codicia, pasando por la función de mediadora que caracteriza sus intervenciones en la trama, examinar el retrato de Elicia que se construye a lo largo del texto de Muñón ofrece pistas para evidenciar procesos de construcción y consolidación del incipiente género celestinesco, como guiños a otras obras celestinescas o la identificación de tipos de personajes celestinescos que la tradición está desarrollando (es el caso de Brumandilón, cobarde fanfarrón descendiente directo de Centurio, Pandulfo y Bravonel). Con esta continuación de 1542 no asistimos a la misma tipificación de la alcahueta que la puesta en marcha por la *Tercera Celestina* (donde la tercera además se caricaturiza y se simplifica al asumir un simple papel de casamentera), pero tampoco observamos un enriquecimiento de las funciones atribuidas al personaje de la alcahueta. Habrá que esperar la época contemporánea, sobre todo a partir del último tercio del siglo xx, para descubrir nuevas facetas de la mediación, cada vez más transgresiva, de Celestina (François 2020). Ahora bien,

19.— Esteban Martín (1988: 17) consideró de hecho la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* como la continuación más próxima a la obra de Rojas por su vuelta a la tradición trágica.

si *La Celestina* representa hoy en día un relato colectivo que forma parte del patrimonio imaginario hispánico y hasta ha ganado el estatuto de mito literario, conviene recordar que sus continuaciones de la primera mitad del siglo XVI constituyen una etapa fundamental en esta historia por construir las premisas de núcleos narrativos que se perpetuarán hasta nuestros días como el retrato diseminado de la alcahueta y, en el caso específico de Sancho de Muñón, su dimensión metaficcional. Como vimos, el retrato de Elicia se construye efectivamente en constante diálogo con la obra rojana, a través de pastiches de réplicas celestinesca,²⁰ recuperación de tópicos y alusiones directas al personaje fuente que moldean la caracterización y las funciones de la Elicia transfuncionalizada por Sancho de Muñón. Más allá de su intención moralizante ampliamente estudiada por los celestinistas, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* constituye sobre todo un homenaje diegético y lingüístico a su (quizá) insuperable modelo: «[dice Elicia:] cada vez que me acuerdo de ella [su tía Celestina], no puedo tener las lágrimas de ver que después acá ninguna ha llegado a su zapato. ¡Qué sabia, qué diligente, qué astuta, qué artera, qué solícita era en todo lo que sabía, qué osada para entrar y salir donde quiera, qué lengua tenía para engañar aun a la serpiente maligna que engañó a la madre Eva!» (846).

Bibliografía

- ALBEROLA, Eva Lara (2010), «Hechicera celestinesca», en *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 99-146.
- BARANDA, Consolación y VIAN HERRERO, Ana María (2007), «El nacimiento crítico del “género” celestinesco: historia y perspectivas», en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, dirs., «*Orígenes de la novela*». *Actas del primer simposio de la Sociedad Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo – Universidad de Cantabria, pp. 407-481.
- BATAILLON, Marcel (1961), *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier.
- BOTTA, Patrizia (1994), «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, 12, pp. 37-67.
- DEYERMOND, Alan (1977), «Hilado-cordón-cadena: symbolic equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1, pp. 6-12.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1988), «Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*», en *Celestinesca*, 12.2, pp. 17-32.

20.— Examinamos varios casos de estos pastiches o reescrituras de réplicas de Celestina a lo largo de este trabajo. Estos ejemplos permiten matizar las conclusiones de Esteban Martín cuando señala que Elicia «inicialmente actúa con notables similitudes con respecto a la vieja de Rojas, aunque no por ello podamos hablar de reminiscencias fraseológicas o ecos» (1988: 21). Por el contrario, tanto los monólogos de Elicia como su conjuro, varios de sus apartes y de sus réplicas dirigidas a Roselia están salpicadas de giros, bromas y digresiones eruditas que emulan intervenciones de la alcahueta de Rojas, cuando no siguen directamente la misma estructura que discursos suyos.

- FRANÇOIS, Jérôme (2019), «'Conjúrote, triste Plutón': Reescrituras contemporáneas de la hechicería de Celestina», en *Aula Medieval Monografías – Edición Storyca*, 3, pp. 79-98.
- (2020), *La Celestina, un mito literario contemporáneo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio (2020a), «Acercamientos críticos a la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gómez de Toledo: nuevas perspectivas de la celestinesca», en *Celestinesca*, 44, pp. 385-392.
- (2020b), «Materialización del dolor de Celestina en la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gómez de Toledo: nuevas perspectivas de la celestinesca», en *Celestinesca*, 44, pp. 457-488.
- GARCÍA VALIENTE, Luis, y MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (2019), «El uso de la erudición en las continuaciones argumentales de *La Celestina*», en *Estudios románicos*, 28, pp. 259-268.
- GERNERT, Folke (2020), «Crimen y castigo en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo: ¿la visión moralizadora de un médico?», en *Celestinesca*, 44, pp. 431-456.
- GIMÉNEZ MICÓ, José Antonio (1994), «Diversas conexiones entre Celestina y Elicia», en *Celestinesca*, 18.1, pp. 35-50.
- GUERRY, François-Xavier (2020), «Du personnage Celestina au type célestinesque. Stéréotypie et innovations dans un cycle littéraire du Siècle d'Or (1499-1570)», en *Crisol*, 10, pp. 1-15.
- HAMON, Philippe (1977), «Pour un statut sémiologique du personnage», en Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, pp. 115-180.
- HERRERA JIMÉNEZ, Francisco José (1997), *El mundo de la mujer en la materia celestinesca: personajes y contexto*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-mundo-de-la-mujer-en-la-materia-celestinesca-personajes-y-contexto--0/>> (20/05/2020).
- HEUGAS, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines.
- LAZA PALACIOS, Modesto (1958), *El laboratorio de Celestina*, Málaga, Fundación Unicaja.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba [1ª ed. 1962].
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), «Imitaciones de *La Celestina*», capítulo XI de *Orígenes de la novela IV*, en *Obras completas*, tomo XVI, Santander, Aldus, col. «Consejo superior de Investigaciones científicas», pp. 3-198 [1ª ed. 1910].
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2009), «Melancolía y amor hereos en *La Celestina*», en *Revista de poética medieval*, 22, pp. 133-183.
- MUÑOÑ, Sancho de (2016), «Tragicomedia de Lisandro y Roselia», en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 687-895.

- NAVARRO DURÁN, Rosa (2016), «Introducción», en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, pp. XI-CXII.
- (2020), «Siguiendo el guion, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina*», en *Celestinesca*, 44, pp. 405-430.
- ROJAS, Fernando de (2011), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Madrid, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, col. «Biblioteca clásica de la Real Academia Española».
- SAINT-GELAIS, Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.
- SNOW, Joseph T. (2007), «La Brígida de José Zorrilla y su celestinaje», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 32.1, pp. 137-148.
- (2008), «Las tres primas del entorno celestinesco y una nota sobre el tema del linaje», en *Celestinesca*, 32, pp. 291-306.
- VALLES CALATRAVA, José (2008), *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistémica*, Madrid, Iberoamericana.
- VIAN HERRERO, Ana (1997), «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», en Rafael Beltrán y José Luis Canet, eds., *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, València, Universidad de Valencia, pp. 209-239.
- (2010), «Sancho de Muñón y las innovaciones literarias en el ciclo celestinesco: a propósito de una nueva edición de la *Cuarta Celestina*», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 86, pp. 455-470.

Oído y oyentes en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (y demás continuaciones celestinescas)

François-Xavier Guerry
Université Bretagne Sud

RESUMEN

Este artículo se propone trazar los contornos del paisaje sonoro de las obras que forman el ciclo celestinesco, con un énfasis puesto en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón (1542). El conjunto de las seis continuaciones de *La Celestina* de Fernando de Rojas (y el antiguo autor), en que el ruido y todas las referencias atinentes al oído revisten especial relevancia y son objeto de una amplificación con respecto al modelo, se presta particularmente a este tipo de análisis. A la par que satura el espacio diegético y nos hace penetrar en la intimidad precaria de los personajes, el ruido se convierte en un atributo esencial de algunos de ellos, y el resorte recurrente de unas escenas que suelen tener implicaciones eróticas. Relacionamos este paisaje sonoro así caracterizado, en que las notas acústicas son otros tantos rasgos descriptivos y didascalias implícitas, con las modalidades de recepción de estas continuaciones *ruidosas* y la ausencia de una representación escénica. Esta materia sonora celestinesca adquiriría todo su sentido y encontraría una verdadera caja de resonancia en unas obras leídas en voz alta, y no faltan los indicios textuales de una lectura dramatizada.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, ciclo celestinesco, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Sancho de Muñón, paisaje sonoro, ruido.

Listening and listeners in the *Tragicomedy of Lisandro and Roselia* (and other ‘sequels’ of *La Celestina*)

ABSTRACT

This article sets out to trace the outlines of the soundscape of the works that form what is called the cycle of *La Celestina*, with particular attention to the *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* by Sancho de Muñón (1542). This set of six sequels of *La Celestina* by Fernando de Rojas, in which noise and all references to sounds take on singular importance and are amplified with respect to the model, lends itself particularly to this type of analysis. At the same time that it saturates the diegetic space and makes us penetrate the precarious intimacy of the characters,

noise becomes an essential attribute of some of them and the recurring source of scenes that generally have erotic implications. We relate this soundscape thus characterized, in which the acoustic notations are as many describing features as implicit captions, with the modalities of reception of these “noisy” sequels and the absence of a stage representation. This sound material from the cycle of *La Celestina* would take on its actual meaning and find its suitable sounding board in works read aloud, and the textual clues to a dramatized reading do not lack at all.

KEY WORDS: *La Celestina*, cycle of *La Celestina*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Sancho de Muñón, soundscape, noise.



El punto de partida de este artículo radica en una reflexión que se me ocurrió a los cuatro o cinco meses de haber leído la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Intentando hacer memoria me di cuenta de que lo que recordaba enseguida de la obra, lo que se desprendía de forma más nítida, era la impresión de un ruido grande y prolongado, un estruendo algo abrumador. Se trata de lo que podríamos llamar, con Aude Leblond, «*l'univers de lecture*», o sea

[...]la représentation mentale disponible pour le lecteur d'un roman lu auparavant. L'univers de lecture comprendrait l'ensemble de ce que nous pouvons convoquer lorsque nous essayons de nous remémorer un roman. Il s'agit de parcourir les éléments et les supports de cette représentation, qu'ils soient visuels, *sonores*, langagiers, qu'ils concernent les personnages, ou [...] qu'ils concernent plutôt le support matériel ou l'environnement dans lequel on a lu le livre. (Énfasis mío, 2018: 128)

La *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* no es propiamente dicho una novela (no abramos el debate acerca del género de *La Celestina* y sus continuaciones), pero sí un libro de entretenimiento, como se solía decir en aquel entonces, más bien voluminoso y al cual pueden aplicarse estas consideraciones. Más allá de los elementos que atañían a la trama, al tipo de personajes o a los lugares de la ficción, era una impresión sonora general lo que sobresalía especialmente y se había grabado en mi mente. De mi voluntad de apuntalar esta impresión de una obra *ruidosa* y tratar de desvelar el porqué de esta reminiscencia sonora, y con vistas a esta sección monográfica dedicada a la *Tragicomedia*, nacieron las páginas que siguen. Pero a medida que iba ahondando en el tema y tirando del hilo se hizo cada vez más evidente que los fenómenos que ponía de realce en

la tercera continuación celestinesca, *llamada Elicia o quarta obra y tercera Celestina* como reza el título de la edición salmantina de 1542, también valían para el conjunto del ciclo celestinesco. Es por eso por lo que, sin dejar de enfocar el discurso en la obra de Sancho de Muñón, conforme a los propósitos de este número, decidí ampliar el corpus.

Tal vez a los lectores de la revista *Celestinesca* huelgue presentarles dicho ciclo literario, a saber, en el dilatado campo de la imitación celestinesca, las seis continuaciones de la obra de Fernando de Rojas (y el autor antiguo) que establecen una relación explícita con esta, retomando algunos de sus personajes o creando nuevos personajes emparentados con ellos: la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (1534), la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez (1539) y la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía* (1542), que constituyen lo que Rosa Navarro Durán llama el «primer círculo» celestinesco (2016: XIII), el más cercano a los planteamientos y personajes de la obra original; luego, la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández (1547), única continuación analéptica, la *Comedia llamada Selvagia* de Alonso de Villegas Selvago (1554) y la anónima *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* (años 1560), que trazan el «segundo círculo» celestinesco, cuyos personajes ostentan un parentesco más remoto con los personajes primitivos (Navarro Durán 2016: XIV)¹. Estas continuaciones entroncan con su modelo ante todo por el personaje de Celestina, de modo que despunta una filiación tanto literaria como protagonística: en virtud de un sistema matrilineal cada vez más laxo pasamos de una alcahueta a otra (Vigier 1988): en las dos primeras continuaciones, la misma Celestina, a quien los espadaños de Sempronio no mataron; en la tercera continuación, Elicia, que toma el relevo en las postrimerías de su vida; en la cuarta, Claudina, mentora de Celestina; en la quinta, Dolosina, nieta de Claudina; en la sexta, por fin, la Corneja, una discípula de Elicia...

Volviendo al problema de los sonidos y ruidos² que pueblan una obra literaria, que forman lo que podríamos llamar la *banda sonora* diegética de un texto³ o su *paisaje sonoro*⁴, quisiéramos mostrar por qué el conjunto

1.– Para una presentación general del ciclo celestinesco o la celestinesca, sus contornos y sus características principales, véanse Heugas (1973), Whinnom (1998), Arata (1988), Baranda (1992), Baranda y Vian Herrero (2007).

2.– Nos sirve en este trabajo una definición ante todo funcional: el ruido sería un sonido que se le antoja desagradable, cacofónico e intempestivo a alguien. De hecho, una misma realidad sonora puede considerarse sucesivamente como un sonido o un ruido, según la percepción subjetiva del oyente. Véase Lucken y Rigoli (2013: 13-34).

3.– Acerca del término *banda sonora*, de procedencia cinematográfica, que incide en la dimensión temporal del texto literario, véase Fritz (2016: 293).

4.– La aplicación al ámbito literario de la noción de *paisaje sonoro* rebasa y ensancha las propuestas iniciales de Raymond Murray Schafer, que la acuñó. A diferencia de la *banda*, la palabra *paisaje* patentiza el hecho de que los acontecimientos sonoros de que consta un texto literario no están engarzados uno tras otro, sino que configuran un cuadro, una red coherente que produce un efecto en el receptor de la obra (Fritz 2016). Al revés de la tradición iconográ-

celestinesco, y la *Tragicomedia* del teólogo de Salamanca en particular, se presta a ese tipo de análisis. No se trata, pues, de inquirir lo que los habitantes de la época podían oír en las ciudades en que se desarrolla la ficción, ni rescatar los sonidos que marcaban el ritmo de la vida cotidiana de nuestros antepasados⁵. Se trata de reconstruir el paisaje sonoro celestinesco, a partir de las notas acústicas diseminadas en el texto, como una operación literaria, como si paseáramos a lo largo del camino no un espejo, sino un magnetófono⁶. De hecho, es una operación artificial y poco precisa dada la índole literaria de la fuente y el que los sonidos que destacan se pongan al servicio de una fábula, y no constituyan por fuerza el reflejo sonoro de la realidad de aquel tiempo. Cualquier resurrección del paisaje sonoro del pasado es difícilísima, si no imposible, aun cuando los sonidos se han grabado con mucha fidelidad, esta es la conclusión esperada pero un tanto descorazonadora a que llega el historiador Jean-Pierre Gutton:

Il faut bien rappeler encore que toute reconstitution artificielle a peu de valeur. [...] La bande sonore d'un discours prononcé il y a cinquante ans, même si elle n'a pas été «reprise» par les techniciens, ne suffit pas à restituer le contexte. Une différence de sensibilité avec celle de l'époque et du milieu (meeting, conférence, débat parlementaire) ne permet pas toujours de comprendre l'effet du discours. (2000: 155)

¡Estamos avisados! Precisamente pondremos el énfasis en el efecto producido por tal o cual sonido en los personajes, en el marco de una recepción intradiegetica.

Lo primero que llama la atención es el nivel sonoro general, especialmente elevado en la celestinesca con respecto a la obra original, aun cuando muchos convendrían en que *La Celestina* pinta ya «un universo

fica del paisaje, que depara una imagen estática y ubica al observador en una posición privilegiada, el paisaje sonoro supone una participación activa y dinámica del mismo (el oyente): «The hearer, or listener, is at the centre of the soundscape [...] [H]ere is a [...] use of the term which is generally neglected: soundscapes as auditory experience. Here it is less an object for contemplation and more a process of engagement with the environment» (Rodaway 1994: sin paginación). Precisamente nuestro discurso se fundamenta en el análisis de los personajes en cuanto receptores y generadores de ruidos.

5.– En efecto, al igual que para el historiador de los colores, las mentalidades, lo sensible, para el historiador del sonido, en pos de una realidad inmaterial, cuya reconstrucción resulta evidentemente ardua, los textos literarios son fuentes de primordial relevancia. No son muchos los trabajos que pretenden estudiar, si no recrear, la atmósfera sonora de la España del Siglo de Oro. Véanse Bejarano Pellicer (2013; 2015; 2017), Esteve Roldán, Martínez Gil y Pliego de Andrés (2015) y Diego Pacheco (2017).

6.– Para retomar una distinción que hace Jean-Marie Fritz, no nos interesa el sonido *del* texto, o sea, sus procedimientos fónicos internos, sino el sonido *en* el texto, o sea, «la *re-présentation* du son dans le corps même, dans la gangue du texte» (2016: 292-293, énfasis suyo).

de ruido y furia» (Goytisolo 1999: sin paginación)⁷. Es la traducción auditiva de lo que ocurre a un nivel más general ya que los continuadores, quien más quien menos, se inclinan a caer en la *surenchère* en todos los aspectos, por lo que la «ruidosa francachela» (Lida de Malkiel 1973: 6) del *auto* IX que reúne en casa de Celestina a los personajes de vil estofa no solo se repetirá en las imitaciones, sino que resonará con mucha más fuerza. No es de extrañar: toda continuación literaria, mucho más allá de los límites geográficos y cronológicos que nos ocupan, tiende a cargar las tintas y exagerar algunas características de la obra-madre. La reiteración de los mismos motivos e hilos argumentales da pie a menudo a cierto agotamiento y engrandecimiento temáticos, a la proliferación de unos personajes de perfil estereotipado y faltos de matices, y unas situaciones límite, rocambolescas o inverosímiles, como si la profusión y el exceso pudieran celar los engranajes eternos de una máquina gastada. La lectura de las últimas novelas de los ciclos caballerescos lo confirma: «Si la hipérbole fue consustancial al libro de caballerías desde sus mismos orígenes acabó desembocando en un río desbordado de inimaginables maravillas que, en muchas obras, apenas pudieron someterse a un mínimo control estructural» (Sales Dasí 2017: 147). Y en cuanto al ciclo celestinesco,

[...] los continuadores utilizan como procedimiento retórico predominante la *amplificatio*. Por una parte, la obra de Rojas se convertirá en una especie de «cajón de sastre» en el que se van introduciendo nuevos personajes y situaciones. Por otro lado, se produce una intensificación de algunos de los rasgos de los personajes que se toman del modelo o de determinadas situaciones. (Baranda 1992: 17)

Esta amplificación, visible especialmente en las cuatro primeras continuaciones, concierne a la parte jocosa y licenciosa, la vertiente novelesca, el carácter rufianesco de los criados que gravitan en torno a los personajes nobles, la oratoria y los procedimientos retóricos, y afecta el número de actos o escenas (veintiún actos en *La Celestina*, cuarenta en la *Segunda Celestina*, y hasta cincuenta en la *Tercera Celestina*)⁸. Aumenta el número

7.– Obviamente el título tomado en préstamo a Faulkner más vale por su poder sugestivo, especialmente para el gran público al que se dirige Juan Goytisolo en *El País*, y en términos metafóricos, que por la realidad sonora a que aludiría.

8.– Sobre esta tendencia a la amplificación, remitimos a la monografía imprescindible de Pierre Heugas sobre la descendencia directa de *La Celestina* (1973: 43, 55, 108, 121, 154, 261 entre otras páginas). En cuanto a la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía*, esta propensión no concierne a la *dispositio* ya que el modelo naharresco subyacente lleva a Muñón a encauzar diferentemente la materia y reducir el número de actos y cenas. En opinión general de la crítica, en lo que se excedió Sancho de Muñón, fue en su «alarde de erudición fácil y extemporáneo» (Menéndez Pelayo 1943: 99). Sobre el particular, véanse Navarro Durán (2009: 60-66; 2016: XXXVIII), y Luis García Valiente y Antonia Martínez Pérez, que identifican y clasifican las

de personajes barriobajeros de la fauna prostibularia urbana, aquellos que descienden, en términos literarios, de Centurio, Elicia, Areúsa y Traso el Cojo. Estos personajes vistosos cuya actividad gira en torno al comercio de los cuerpos y el goce sexual (Brumandilón «ha corrido todas las pute-rías») (Gómez: 131)⁹ ocupan más espacio, tanto físico como textual, y se expresan de forma más clamorosa que los demás personajes. Los continuadores amplifican la materia entre erótica y cómica que procede esencialmente de los actos interpolados que forman el «Tratado de Centurio», en que menudean las referencias al mundo de la prostitución. Es de notar, por cierto, que los juicios severos que se granjearon los continuadores son idénticos a aquellos que recibió la nueva versión de la *Comedia de Calisto y Melibea*, que pasó a llamarse *Tragicomedia*. Se condenan en ambos casos, entre otras cosas, cierta ralentización de la trama, la pérdida de la intensidad dramática, la destrucción de la economía temporal y la continuidad causal de la acción¹⁰. Sea lo que fuere, esta interpolación se acompaña con una inflación o visibilización de los personajes de baja ralea, personajes que son una presencia escandalosa (en el doble sentido de que causan escándalo y ruido). Es más, no son sino una presencia sonora de intensidad exacerbada. Recordemos que son ellos, a quienes Sosia califica de «vellacos, rufianes» (Rojas: 585), Traso el Cojo y sus amigos, quienes provocan la caída mortal de Calisto en el auto XIX. Centurio, por mandato de Areúsa, les encargó que lo amedrentaran e interrumpieran su cita amorosa con Melibea: «Quiero embiar a llamar a Traso el Coxo y a sus dos compañeros, y dezírles que, porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vaya a dar un repiquete de broquel a manera de levada, para oxear unos garçones, que me fue encomendado [...]» (Rojas: 570-571). Cuando la cacerolada a lo celestinesco se lleva a cabo, Tristán intenta avisar a su amo, en vano: «Tente, señor; no baxes, que ydos son; que no era [sino] Traso el coxo y otros vellacos, que passavan bozeando» (586)¹¹. Excepto Centurio, estos personajes inconsistentes viven en las réplicas de los otros personajes y solo tienen una existencia verbal —todos los

citas eruditas de los personajes —comenzando por Eubulo— «que se amontonan exageradamente en determinados pasajes» (2019: 264).

9.– Para que la lectura sea más fluida y a diferencia de los trabajos críticos, no indicamos en el cuerpo del texto las fechas de las ediciones de *La Celestina* y las continuaciones celestinescas manejadas, las cuales se encontrarán en la bibliografía final. Solo indicamos el nombre del autor (Rojas, Silva, Gómez, Muñón, Fernández, Villegas) y el número de la página. Mencionamos la anónima *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* por el nombre de su personaje epónimo (*Polidoro*).

10.– Sobre la poca valoración del «Tratado de Centurio» por parte de la crítica desde inicios del siglo xx, véase Hirel-Wouts (2017: 52-53).

11.– He aquí el argumento del auto XIX, que los críticos, en su mayoría, atribuyen a Rojas: «Estando Calisto dentro del huerto con Melibea, viene Traso y otros por mandado de Centurio a cumplir lo que avía prometido a Areúsa y a Elicia [...] ; oyendo Calisto desde el huerto, onde estava con Melibea, el ruydo que trayan, quiso salir fuera; la qual salida fue causa que sus días peresciessen [...]» (573).

personajes de *La Celestina*, obra no destinada al tablado, tienen una existencia verbal, claro está, en la medida en que existen a través de su propia palabra. Pero la pandilla de Traso el Cojo solo existe a través de la palabra de los demás, y su actuación no reviste sino una dimensión fónica. Desempeña un papel limitado, aunque decisivo: solo es el ruido que produce, y no tiene sino una identidad sonora¹². Pues los continuadores se apropian precisamente de estos personajes de los cuales el sonido constituye un atributo fundamental, por no decir exclusivo. Esta apropiación lleva aparejada por consiguiente la intensificación del nivel sonoro diegético general. Dicho de otra forma, la amplificación de lo erótico¹³ entraña una amplificación (en su acepción propiamente auditiva) de los sonidos.

Efectivamente no son los ruidos cotidianos de una sociedad urbana, a caballo entre Edad Media y época moderna, lo que se sitúa en el primer plano sonoro en la celestinesca. Con respecto a la amplitud de las obras y sus personajes variopintos escasean las menciones de los gritos de los buhoneros, los pregoneros profesionales, la vocería de la muchedumbre, los rituales ruidosos¹⁴... Solo destaca una mención del tañido de las campanas en *La Celestina*¹⁵, por ejemplo, y casi ninguna en sus continuaciones (se ve que el repiquete de broquel ha sustituido al repiquete de las campanas...) aun cuando estas, omnipresentes, acompañaban los ritmos de la vida de todos los días:

Había un sonido que dominaba una y otra vez el rumor de la vida cotidiana y que, por múltiple que fuese, no era nunca confuso y lo elevaba todo pasajeramente a una esfera de orden y armonía: las campanas. Las campanas eran en la vida diaria como unos buenos espíritus monitorios, que anunciaban con su voz familiar, ya el duelo, ya la alegría, ya el reposo, ya la agitación; que ya convocaban, ya exhortaban. Se las conocía por sus nombres [...]. Se sabía lo que significaba el tocarlas y el repicarlas. (Huizinga 1982: 14)¹⁶

12.— Como lo escribe Sophie Hirel-Wouts acerca de Traso, «[s]e esboza de forma mínima, pero eficiente, su perfil, reduciéndolo a unas voces» (2017: 58).

13.— Le damos a la palabra el sentido lato de cuanto se refiere en un texto literario a unas prácticas sexuales de forma alusiva o explícita.

14.— Son, por ejemplo, los «pregones» (Rojas: 505) que anuncian la degollación de Pármeno y Sempronio (mencionados por Sosia sin que lo oigamos) y el castigo de Celestina en la segunda continuación: «[...] por encubridora y alcahueta la mandas [el pregonero se dirige al corregidor] azotar y emplumar públicamente» (Gómez: 634).

15.— Son las campanas que tocarán a muerto, le dice Melibea a su padre, en una evocación sumamente personal en la que los sonidos empatizan con el dolor del personaje a punto de despeñarse, a la par que prefiguran la aflicción de sus genitores: «Bien vees y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la cibdad haze. Bien [oyes] este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas» (Rojas: 598).

16.— Los sonidos del mundo celestinesco poco se avienen con esta descripción —romántica e idealizadora y todo— que hace Huizinga, y con esta armonía, por muy efímera que fue-

Esto sorprende tanto más cuanto que la ambientación de las obras es exclusivamente ciudadana: en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, por ejemplo, se alude a Salamanca a través de sus exponentes más representativos. Amén del patriciado urbano encarnado por los nobles (duques, condes) (Muñón: 133, 136, 327) y, en las antípodas, los personajes de baja extracción y arrufianados, intervienen o se mencionan a los ministros de justicia y profesiones intelectuales (alguaciles o porqueros, un corregidor, un juez, un procurador, un letrado, un doctor) (130, 150, 156, 158, 198, 213, 310, 330), el clero (arcedianos, curas, racioneros, capellanes) (131, 135, 172, 249), un estudiante (208, 211, 309), un mercader (211), unos arrendadores (308), unos comerciantes y artesanos (un sastre, un cordonero, una tripera) (198, 199, 321), etc; unas profesiones que tienen que ver con el hablar en su mayoría, pero no con el ruido propiamente dicho. Patrizia Botta pone el énfasis en una réplica de Pármeno: «Una larga serie de oficios típicamente ciudadanos es la que [...] enumera deteniéndose en los más ruidosos, o sea, herreros, carpinteros, armeros, herradores, caldereros, arcadores, peinadores y tejedores (Pármeno, I.59-60)» (1994: 116). Estos personajes cuya actividad hace mucho ruido solo se mencionan de paso en las réplicas de otros personajes y no actúan en primera persona; o sea, no se les oye trabajar. Lo mismo sucede con los lugares supuestamente saturados de ruidos, el bodegón, la feria, la «plazuela» (Muñón: 228), etc., que vienen mencionados de trecho en trecho, pero no se convierten en el teatro de las peripecias. Estos personajes y estos lugares típicamente urbanos no dejan su huella sonora en el texto. Se trata de unas notas acústicas implícitas, que sugieren que hay ruido, pero un ruido virtual que no se concreta en la diégesis. Lo que oímos (por así decirlo) no es el propio ruido, sino la reacción de los demás personajes, que interrumpen su discurso de forma repentina y agudizan el oído. Es así como en la última continuación, la vieja Corneja oye a lo lejos un pregonero que vende su producto a voz en cuello, pero no consigue identificar de inmediato la fuente del sonido y lo confunde con el clamor que rodea el castigo público de una alcahueta: «Mas, en tanto, será bien poner faldas en cinta e ir a buscar a Salustico. Mas ¿qué es aquello que suena en la plaza? Parece que pregonan. ¿Si es alguna de mi oficio que la sacan a pasear? [...] Quiero escuchar: vino es que pregonan: quiero ver si es tinto o si es blanco: ¡par Dios, que dizen blanco!» (*Polidoro*: 199-200). En la cuarta continuación, Siro oye los gritos de Oligides al ser precipitado al vacío: «¡Oh poderoso Dios!, ¿qué oyo? Un lastimoso ruido lleno de alaridos anda en la huerta. ¿Qué será? Mas, ¿si matan al desdichado nuestro amo?» (Muñón: 327). En la misma obra, Roselia se dirige a Lisandro con un tono casi extático: «¡Oh dulzura de mi ánima!, ¡oh lumbre de mis ojos! [...]

ra. En cuanto a *La Celestina* como ilustración del *omnia secundum litem fiunt*, véase, entre otros muchos trabajos, Gargano (2020: 75-109).

Ponme esas escalas, bajaré allá; que entre esa floridas y olorosas hierbas, al murmurio de esa fontecica, nos holgaremos» (325-326). La evocación sonora de Roselia remite a un paraje ameno tópico antes que a una realidad efectiva. Al igual que Melibea en la réplica que hemos comentado, su estado anímico se proyecta sobre el jardín urbano, el cual se torna de forma transitoria y trágicamente irónica en un pedazo de naturaleza bucólico y hospitalario, poco antes de que Beliseno se abalance sobre ella para matarla¹⁷. Para resumir, no hay una correspondencia entre el paisaje sonoro de la celestinesca y el sinfín de elementos («calle», «esquina», «encrucijada», «rinconada», «calleja», «cantón», etc.) (Muñón: 228, 228, 242, 282, 282, respectivamente) que denotan la ciudad.

Más que los sonidos de la ciudad *stricto sensu*, el redoble de campanas u otros ruidos inherentes a las actividades humanas de una sociedad preindustrial, descuellan los ruidos que acompañan los desplazamientos de los personajes de baja calaña susodichos, cuando no los dicen por completo, unos ruidos que los demás personajes tienen por parasitarios e inoportunos —por eso los llamamos ruidos y no sonidos. Estos ruidos enlazan con el ámbito erótico pues delatan la actividad prostibularia de los personajes, su pertenencia a ese mundo intérlope: es el bullicio ocasionado por los proxenetes para atemorizar a los muchachos que se disputan los encantos de las prostitutas que están bajo su tutela: «Y en llegando, desenvainar, y vosotros haced que queréis quebrar las puertas para ojear los garzones ; y Tripa en Brazo y yo, que lo queremos estorbar» (Silva: 306), así es como Trajo el Cojo les expone a sus socios el plan; son las carreras y espantadas hasta en los tejados de la ciudad: «¡Voto a tal, que yo oía el crujir de las tejas que llevaban!», recuerda con entusiasmo el mismo Tripa en Brazo a propósito de unos rivales que él y sus camaradas acaban de expulsar de casa de sus amantes (Silva: 318); las venganzas tan sangrientas como atronadoras de algunos clientes que se han prendado de una prostituta y no aceptan que ella frecuente otros hombres: por ejemplo, Grajales y Recuajo derriban la puerta de entrada de Areúsa, tras sorprenderla en flagrante relación carnal con un tal Bravonel: «¡Jesús! ¿Y qué rui-

17.— Beliseno acaba de envilecer el jardín y toda la situación amorosa con la réplica que precede a la de Roselia: «Ce, armad las ballestas, que ya sale aquella puta a la azotea; y quedo» (Muñón: 321). Ernst Curtius recuerda que el *locus amoenus* y su fuente cantarina, que históricamente se circunscribía a la descripción de los paisajes, muy pronto se desprendió del contexto «para convertirse en objeto de pinturas retORIZANTES. [...] El paraje ameno suele penetrar asimismo en la descripción poética de jardines» (1995: 280-286). Lo mismo tenemos, de forma más desarrollada, en la verbalización del sueño erótico de Lisandro al inicio del cuarto acto: «¿No nos paseamos después asidas las manos junto a una fontecica con una dulcísima plática? ¿Y cabe unos camuesos no nos despedimos con dos reverencias y sendos besos, cuando los pajaritos mensajeros de la alborada comenzaban a cantar con un suavísimo ruido [...]?» (280). Estos paréntesis de corte pastoril, que encontramos también en la *Segunda Celestina*, a través de la figura de Filínides, pastor enamorado (Silva: 133-141; 267-272), desentonan con el ambiente urbano y degradado celestinesco. Ceden al gusto literario por lo pastoril y acogen unos componentes heterogéneos en el «cajón de sastre» de que habla Baranda.

do es el que anda en el portal?» (Gómez: 627), exclama Areúsa. Sus gritos cuando Grajales la mata («¡Confisión! ¡Confisión!») y el alboroto general consecutivo de los vecinos (uno de los pocos episodios en que estos intervienen) llaman la atención de la justicia: «Balantes, ¿oyes las voces que hay allí abajo?», le pregunta el corregidor a su corchete (Gómez: 629)¹⁸. Se desatan reyertas entre clientes y lenones: «¡Buena cuenta daría yo de mí, si en mi casa dejase hacerse tal escándalo!» (Silva: 319), afirma Montón de Oro; escarapelas entre mediadoras y criados baladrones:

BRUMANDILÓN.— ¿No quieres callar, vieja puta deslenguada? [...]

CELESTINA.— ¡Justicia, justicia, señores! ¡Que me mata este rufián!

OLIGIDES.— Ora ya, Celestina, no vocees; que no te ha muerto. (Muñón: 297)

En la *Tragedia Policiana*, mientras da un paseo por la calle, Claudina no oye los ruidos que emanan de la calle misma, sino los chillidos de Palermo y Pizarro, dos rufianes que descargan su ira en contra de Orosia y Cornelia, dos mujeres que ejercen la prostitución fuera de las mancebías oficiales. La escena tiene lugar de puertas adentro, en un lupanar clandestino. Claudina media para ponerlos en paz: «¡Jesús de la cruz, hijos míos! ¿Y qué gritos son estos que tenéys alborotada la vezindad?» (Fernández: 183). Y podríamos seguir acumulando los ejemplos...

En definitiva, es una melodía —carente de armonía—, doméstica más que urbana¹⁹, a base de voces, ruidos ensordecedores, borceguíes que tacañean el suelo, chirridos, que nos colocan en la intimidad de los personajes, en unos espacios intermedios, entre puertas y ventanas²⁰. En este bosquejo de cartografía del espacio sonoro prevalecen las estridencias, los sonidos molestos. Murray Schafer se inspira en los estudios visuales para distinguir entre *figura* (*figure* en inglés), o sea, el punto central de interés, y *fondo* (*ground*), o sea, el trasfondo, el contexto. Estos ruidos puntuales de la esfera doméstica, amorosa o sexual pertenecen a todas luces a la categoría de las figuras puesto que destacan a las claras en las réplicas de los personajes y funcionan como unas señales perturbadoras (*signal sounds*). Los propios personajes nos dan indicaciones atingentes a la potencia de estos sonidos, único instrumento de medición de los decibelios en un texto literario. He aquí unos ejemplos, sin comentar: «Paso, paso, señora, no alborotes la casa» (Fernández: 169); «Dame mi parte y déjate de voces» (*Polidoro*: 306); «¿Qué hablas, madre, entre dientes?» (Muñón: 179), «Habla alto, madre,

18.— «El corregidor, pasando por casa de Celestina, oye la barahúnda que hay con la muerte de Areúsa», dice el argumento del auto XLI (629).

19.— Para esta expresión de «melodía urbana», remitimos a Gautier y Traversier (2008).

20.— Véase Guerry (2021).

que te entienda» (Muñón: 202), etc. El caso es que la recurrencia de estos ruidos, su presencia masiva acaba por transformarlos en un fondo sonoro (*keynote sounds*), de modo que se produce una especie de inversión:

In the visual figure-ground perception test, the figure and ground may be reversed but they cannot both be perceived simultaneously. For instance, looking into the clear water of a pond, one may perceive one's own reflection or the bottom of the pond, but not both at the same time. If we are to pursue the figure-ground issue in terms of aural perception, we will want to fix the points when an acoustic figure is dropped to become an unperceived ground or when a ground suddenly flips up as a figure [...]. (Schafer 1994: 152)

Los contornos entre figura y fondo tienden a confundirse en las continuaciones celestinescas. Estos ruidos molestos y fuertes tales como los describen los personajes monopolizan la atención auditiva y quizás impidan oír el resto. De ellos nacen esta impresión de que se trata de unas obras *ruidosas*.

Más allá de este proceso de intensificación de los sonidos, los continuadores concretan las potencialidades sonoras de *La Celestina*. Fijémonos en el personaje de Crito, un cliente de Elicia que tiene que esconderse en «la camarilla de las escobas» (Rojas: 250) cuando llega Sempronio sin previo aviso. Participa de la caracterización de Elicia en cuanto prostituta que encubre su quehacer verdadero y hace que entremos de lleno, ya desde el inicio, en un ambiente de liviandad y clandestinidad. Si se deja arrinconar dócilmente y ya no vuelve a aparecer, deja estampada en el texto y en la memoria de los epígonos de Rojas la huella sonora de sus pisadas: «Mas di, ¿qué passos suenan arriba?» (Rojas: 251), interroga el suspicaz Sempronio. La presencia de lo más fugaz de Crito da lugar a una especie de breve entremés teñido de erotismo. El autor se vale de lo que Lope de Vega llamará, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), el «engañar con la verdad» (Lama 2011). Elicia, con una malicia llena de verdad, le responde que son los pasos de un enamorado suyo («Sube allá y verle has») (Rojas: 251). La astucia consiste precisamente en que la sinceridad sin tapujos del personaje femenino hace que Sempronio ya no recele de él. En cuanto a los continuadores, no les interesa tanto este procedimiento dramático y gracioso, bastante sutil, como el ruido apagado de los pasos de Crito. Se hacen con el potencial novelesco y erótico de estos ruidos sospechosos, despliegan considerablemente sus posibilidades y los convierten en un motor de la acción. En la última continuación, Rufino y Tristán, dos criados que aderezan la habitación en que su señor, Polidoro, pasará la noche con una meretriz, oyen un ruido que los desconcierta:

RUFINO.– Pongamos este dosel de brocado aquí, frontero de la cama, y estotro detrás della. ¿Quién está ahí? ¿No respondéis?

TRISTÁN.– ¿Qué es eso, Rufino?

RUFINO.– No sé qué s'es más de que siento aquí, detrás de la cama, ruido.

CORNEJA.– ¡Ay malaventurada de mí, hijos, que no me había acordado! Señor beneficiado, salga acá vuesa merced. Vino el pobre señor a ensalmarse de las muelas, que rabia de dolor dellas, y, así como le ensalmé, fue tan rezio el dolor que le dio que, sin poderlo sufrir, se metió detrás de la cama [...]. (*Polidoro*: 261)

En torno al ruido cuya fuente viene descubierta se construye una situación vodevilesca de gran eficacia cómica y desbordante de erotismo, en el que el motivo del dolor de dientes de que fingidamente está aquejado Calisto, excusa que esgrime Celestina para apaciguar el furor de Melibea y pedirle una oración (Rojas: 331), cobra una dimensión aún más sexual. El ruido contribuye al abultamiento de la dimensión erótica puesta de relieve por Pierre Heugas:

C'est l'acte VII et l'acte IX de *La Célestine* qui vont faire le fond de ces scènes multiples de l'amour mercenaire dans les imitations, avec la scène avec Crito [...]. Mais à partir de ces scènes de l'œuvre modèle, les imitateurs vont multiplier leurs scènes comiques et forcer, de beaucoup, la note obscène qui demeure assez tolérable dans l'œuvre modèle. (523-524)²¹

El eclesiástico, cliente asiduo de las prostitutas, que viene a «purgar sus pecados y malos humores» (Muñón: 296), dice el texto de la tercera continuación, echando mano de una metáfora erótica transparente, vuelve a tener cierto protagonismo en la tercera continuación. Mientras está holgando con Drionea, un capellán, escarnecido y sin nombre, tiene que esconderse de prisa y corriendo en el «arca del pan» (Muñón: 242) cuando Oligides llega de improviso²². El ca-

21.– Sobre el erotismo en el ciclo celestinesco, véase también Guerry (2020).

22.– «Es un auténtico relato de estirpe boccacciana vivido en directo» (Navarro Durán 2009: 53). Acordémonos por ejemplo de la segunda novela de la séptima jornada, en el que Peronella oculta a su amante Giannello en una tina, o la octava novela de la octava jornada, en que el enredo amoroso gira en torno a un baúl (una *cassa* en italiano). En este relato el oído también desempeña un papel clave puesto que Spinelloccio, encerrado en una caja por Zeppa, oye como este, cuya esposa le ha sido infiel con el amigo desleal enjaulado, hace el amor, a modo de desquite, con su propia mujer sobre la misma caja: «Spinelloccio, che nella cassa era e udite aveva tutte le parole dal Zeppa dette e la risposta della sua moglie e poi aveva sentita la danza trivigiana che sopra il capo fatta gli era, una grandissima pezza sentì tal dolore, che pareo che morisse [...]» (Boccaccio: 704). Aquí el ruido, el de la fruición sexual, forma parte

pellán, encerrado, aguarda a que la prostituta y el recién llegado terminen lo suyo²³, pero por poco se asfixia:

CAPELLÁN. ¡Que me ahogo!, ¡que me ahogo!, ¡Santa María, confesión!

OLIGIDES. Jesús, ¿qué es esto?

BRUMANDILÓN ¿Qué ruido es aquel? ¡No paro más aquí! Abre, abre, huiré; no me maten.

El ruido, que acobarda a Brumandilón, que se jactaba de valiente, ya no es, como en *La Celestina*, un ruido oído y olvidado en el acto, sino que se vuelve un resorte frecuente de la trama.

Este aprovechamiento de las virtualidades sonoras del modelo también se debe al hecho de que muchos sonidos diegéticos que se situaban fuera de campo se conviertan en unos sonidos *in* —para decirlo en términos cinematográficos—, unos sonidos que se *ven*, se oyen. Efectivamente, un sinnúmero de sonidos que destacan en *La Celestina* no se oyen, sino que se verbalizan posteriormente, cuando ha vuelto el silencio. Estos sonidos, implícitos y sugeridos, testimonian de un mundo vociferante que ya no existe, como ya no existe la multitud de clientes que se agolpaban en la casa de tolerancia secreta de Celestina:

Pues servidores, ¿no tenía por su causa dellas [sus chicas]? Cavalleros, viejos y moços; abades de todas dignidades, desde obispo hasta sacristanes. [...] Y embiavan sus escuderos y moços a que me acompañassen; y apenas era llegada a casa, quando entravan por mi puerta muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdices, tórtolas [...]. (Rojas: 433-434)

Hay que imaginarse el ruido de unas sillas que entrechocan, las carcajadas, el cacareo de las aves de corral...²⁴ Los continuadores tienen a mano una especie de depósito de sonidos sin explotar o poco explotado, una partidura en blanco o virtual con la que componer. Y van a aprovecharla. Las calles desiertas en que Elicia «ya no [ve] [...] las canciones de [sus] amigos, ya no las cuchilladas ni ruidos de noche» (Rojas: 553) vuelven a tronar y llenarse de zumbidos en las continuaciones celestinescas. Estas insuflan vida a unos personajes que poblaban anónima y silenciosamente

del plan de represalia de Zeppa y de la resolución de la peripecia, cuando en la celestinesca, muchas veces el ruido es lo que da pábulo a esta e incita al lector a estar alerta.

23.— «¡Ay, por Dios, no te bullas! Que es el mi amigo y me matará si te siente», le había avisado Drionea (248).

24.— Para un análisis pormenorizado de estos sonidos que forman parte del paralenguaje implícito, y la manera como el lector puede descifrarlos, apoyándose entre otras cosas en el contexto situacional, la clase social de los personajes, su estado emocional, etc., véase Sánchez Doreste (2015).

(o casi) las páginas de *La Celestina*, aquellos a quienes Alan Deyermond llama los «personajes invisibles» (entre los cuales Traso el cojo, las hermanas de Celestina, Claudina, el mesonero de la plaza, el hortelano Molléjar, el embajador francés...). Estos personajes en potencia, vinculados con el lenocinio en su mayoría, u otros de misma laya, cobran vida en las continuaciones, así como Areúsa, Sosia, Pleberio, personajes primero invisibles se volvían visibles en los actos VII, XIII y XII, respectivamente (2008: 103): son Bravonel, Grajales, Recuajo, Perucho y otros parroquianos que solo se mencionaban de pasada en *La Celestina*; los rufianes petulantes Pandulfo, Brumandilón, Palermo, Pizarro o Heterino que amplifican el papel de Centurio; las alcahuetas Dolosina y Valera en la *Comedia Selvagia* que resucitan al dúo Celestina y Claudina (ella misma heroína de la *Tragedia Policiana*), etc. La aparición de dichos personajes caracterizados por el ruido, tal y como lo hemos dicho, da pie a situaciones eróticas nuevas, que tienen su traducción sonora. No hay desperdicio, ni intersticio celestinesco que quede desaprovechado: las oportunidades narrativas dejadas en suspenso por Rojas las cogen los continuadores (Guerry 2020: 314-321).

Esta densidad sonora, que hemos esbozado a grandes rasgos, corre pareja con una atención aguda a los sonidos por parte de los personajes, lo que Gustavo Illades Aguilar llama, refiriéndose a *La Celestina*, una verdadera «obsesión auditiva», que relaciona con las coordenadas de la sociedad de aquella época y el apogeo de una cultura oral (2003: 15). Como en el modelo, «Nos hallamos ante un universo sonoro colmado [...] de referencias al decir y al escuchar, a los modos de hacerlo, a palabras y voces, a la boca, la lengua y los oídos y también al aspecto acústico de personas y objetos» (Illades Aguilar 2003: 434). Efectivamente, son constantes, a lo largo del ciclo, las invitaciones a escuchar y estar al acecho ótico²⁵, y, como contrapartida lógica, los esfuerzos continuos de los personajes para precaverse contra los oídos indiscretos²⁶. ¡Y no les falta razón! En este mundo celestinesco de simulación y mentira, no se salen con la suya los personajes incapaces de escuchar y analizar correctamente los sonidos

25.– He aquí algunos ejemplos de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, tomados al azar: «Dime eso ; que me es sabroso de oír» (113), «Oye, oye, que nuestro halcón ha visto la garza», «Oye antes que me juzgues por malhechor» (138), «Óyete, que no es lo que piensas» (158), «¡Dices donde no se hartan los ojos de ver, ni las orejas se hinchen de oír» (180), «Pues sábelo Dios y yo que más valdría mi saya y manto de lo que vale si quisiese dar oídos a una cierta persona de esta ciudad» (182), «Cerca estamos, ahí lo oirás» (200), «Pues ten atención y oye» (206), «¿Habéis oído el reloj?» (231), «¡Ah señora!, ¿oísme?» (231), «Escucha, que miento» (242), «Escuchan, que por mi fe, que hablan del capellán que te conté» (295), «Pues óyeme otro donaire que me acaeció» (295).

26.– «Tía, alza las haldas, que hacen ruido, y entra muy quedito aquí en esta recámara» (255) «Anda, que las paredes han oídos» (256), «miremos bien por [...] dónde entraremos más seguros que no nos sientan los vecinos» (294), «Escondeos todos tras esos árboles; quedo, no hagáis ruido y seamos sentidos» (319), «Señora [...], habla paso, no te sientan» (326), «Sube agora pasito conmigo, salva el paso tercero, que está quebrado, no cayas y hagas ruido» (328), etc.

que los envuelven: Sempronio cuya apreciación errónea de los pasos en el piso superior lo convierte en el blanco de la burla y, peor aún, Calisto, cuya interpretación equivocada del tumulto callejero origina la muerte. Los continuadores tematizan esta significatividad del ruido. Es así como en la obra de Alonso de Villegas Selvago, la alcahueta Valera, quien ha presumido de unas aptitudes de brujería que no tiene²⁷, cae en su propia trampa cuando se ve obligada a preparar delante de Cecilia, una criada, un sortilegio. Se encierra en una estancia y hace chocar unos objetos metálicos unos contra otros a fin de producir un fragor extraordinario y hacerle creer que está comunicando con el más allá: «espérate aquí baxo un poco, que allá arriba quiero concluir con el negocio de Isabela; avísote que por cosa que oigas no te alteres, porque ningún daño te puede venir». Cecilia se asusta sobremedera y decide esperar afuera: «Válala el diablo, la consuegra de Barrabas, qué estruendo trae allá arriba; por mi vida, que me tengo de salir a la puerta, que no soy bastante de oillo sabiendo que lo causa gente de garabato» (88-89). Cuando le cuenta a su señora lo que acaba de pasar, sin saberlo acierta, y muestra que, a fin de cuentas, no se deja engañar por la farsa diabólica y ruidosa de Valera: «Semejábame que daban en unas calderas grandes golpes, mas otra cosa no pude ver» (93). Así que el embuste tiene una dimensión sonora en la celestinesca. Los personajes intentan hacer creer lo que no es, de ahí la importancia de prestar mucha atención.

En efecto, sucede muchas veces que los personajes estén en una posición en la que se ven privados de la vista y solo pueden contar con el oído para acercarse a una situación. En la tercera continuación, Eubulo y Oligides se detienen a escuchar lo que se trama del otro lado de la puerta de Celestina, a saber, un diálogo muy instructivo entre esta y Drionea acerca de su actividad ilícita: «¿No oyes, Eubulo? Escucha, escuchamos; no llares», dice Oligides (133); Salucio y Solino, dos criados de la cuarta continuación, escuchan, en unas circunstancias parecidas, lo que hacen sus amantes (poco fieles) cuando se ausentan («Oye, oye, Salucio, no creo en la fe de Mahoma si no hay requiebro con las damas») (Fernández: 30); Polidoro le confiesa a su ayo que lo estaba escuchando a sus espaldas (118). Los continuadores sistematizan y enriquecen esta configuración que viene del modelo y acostumbra a tener implicaciones eróticas: en el séptimo auto, Celestina alaba con encarecimiento los encantos físicos de Areúsa, supuestamente zahareña, y la incita a que se entregue al novicio Pármeneo. Este, agazapado al pie de las escaleras en el piso de abajo, es todo oídos y no sospecha que las dos mujeres le montan un número con vistas a acrecentar su deseo (Rojas: 386-395).

Asimismo, en las *cenar* 34 y 35 de la *Segunda Celestina*, mientras Elicia se resiste a los asaltos y manoseos de Barrada, un cliente muy fastidioso,

27.— Dice para sí: «[...] aunque yo lo del conjuro burlando decía» (Villegas: 85).

Areúsa, Celestina y Barrada espían lo que ocurre en una habitación contigua cuya puerta está cerrada: «oye lo que pasan mi prima y Barrada, y acechemos» (Silva: 284). En esta escena de teatro dentro del teatro, los tres personajes comentan con picardía lo que no pueden ver: «¡Mira, mira mi prima cuán besicompuesta está, como novia de aldea» (285), «¡En mi vida vi tan donoso hombre como este!» (294). Los verbos genéricos *ver* y *mirar* no remiten aquí a una percepción visual, como el verbo *catar* pocas veces remite a una percepción de tipo gustativo en el castellano clásico. En la jerarquía de los sentidos que va elaborándose desde la antigüedad hasta la época clásica, la vista suele llevarle la ventaja al oído y son los valores visuales los que predominan, a falta de un vocabulario preciso para referirse a lo sonoro:

Le verbe voir — Augustin le remarquait déjà dans les *Confessions* (X, 54) — s’applique très fréquemment pour les sensations sonores dans une sorte de synesthésie morte et lexicalisée ; on peut citer le fameux passage d’*Exode* (20, 18) où le peuple hébreu voit (*videbat* dans la Vulgate) des voix et des sonneries de trompette, verset qui a suscité bien des hésitations [...]. (Fritz 2016: 295)²⁸

En la *Selvagia*, Dolosina encierra a Libina, nueva prostituta de su harén, y Escalión, un cliente empedernido, en una habitación: «Alto, que en esta cárcel aprisionados quedaréis, sin esperanza de que hasta el alba quedéis libertados, que yo me llevo la llave» (Villegas: 126). Asistimos a una intromisión auditiva: Lelia y Claudia, otras dos pupilas de Dolosina, intentan enterarse de lo que sucede en la habitación adyacente a que no pueden acceder: «Por tu fe, Lelia, que nos lleguemos callando al aposento donde sus mercedes están; veamos las razones que entre sí pasan», propone Claudia (126-127). Como el dormitorio está cerrado a cal y canto, las dos indiscretas no tienen sino el oído para saciar su curiosidad: «[...] ya que esta noche estamos vacantes, tomaremos un rato de pasatiempo oyendo las bravosidades que entre sí tendrán», «¿No lo oyes, Claudia? ¿no le oyes el necio cómo se lamenta?» (127)²⁹. Es interesante pues el sonido es centrífugo por naturaleza: emana de una fuente circunscrita y se propaga. Aquí lo es ya que pone en evidencia a los personajes en plena acción y sus retozos sexuales se dan a conocer a los cuatro vientos. Pero el sonido

28.— Melibea también utiliza el verbo *ver* cuando le cuenta a su padre la tragedia acaecida: «[Calisto] baxava pressuroso a ver un ruydo que con sus criados sonava en la calle [...]» (Rojas: 600).

29.— Al final Claudia se cansa: «[...] entrémonos en nuestro albergue, que ya tienen sus mercedes pausa, y lo de aquí adelante es más para gustallo de presencia que para oírlo de lejos» (133).

también es una fuerza centrípeta pues empuja a los demás personajes, y a nosotros, a identificar su fuente³⁰.

En estas escenas de voyerismo auditivo, resalta, pues, una doble mediación, una inducida por el testigo auditivo que no tiene más que un conocimiento parcial del acto sexual, otra por los propios personajes que lo practican y comentan, mediante unas acotaciones implícitas borrosamente descriptivas, lo que están haciendo. En estas condiciones, son los gritos, las manifestaciones de alborozo, los gemidos y los ruidos lo que delinea los contornos de toda experiencia sexual. Son los enunciados exclamativos «¡Ay, señor!», «¡Oh, mi señor, por Dios os ruego que no hagáis tal [...]!», «¡Ay desventurada yo! [...], ¡ay, ay!», «¡Ay, mi señor!», «¡Ay, amor mío, así me tratas!», «¡Ah, gozo mío!» de Lelia, Isabela y Roselia (Villegas: 243, 272; Muñón: 287-288, 326), entre quejas y manifestaciones orgásmicas; «tá, tá, tá, no paro más aquí» (Villegas: 272) de Cecilia que se retira para dejarles un poco de intimidad a sus señores; «oxte», «Xó [...] ajó» de Libina ante el hostigamiento de Escualión (Villegas: 128). Onomatopeyas e interjecciones acompañan con profusión los actos eróticos de todas las continuaciones celestinescas, cuando no los reemplazan pura y simplemente. La nota o contrapartida sonora llena un vacío de orden narrativo, visual o dramático en estas obras enteramente dialogadas, no pensadas para la representación, y les confiere a las escenas un dinamismo desenfrenado. También contribuyen a ello los movimientos bruscos («¡Desvíate allá!, ¡ten empacho!») (Silva: 291) y los verbos en imperativo («No me sobajes las manos», «no me lastimes») (Gómez: 603; Muñón: 326). El acto sexual viene mencionado a través de sus efectos colaterales, empezando por sus efectos sonoros. Leamos el diálogo entre Corneja y su hija en la última continuación:

CASANDRINA. ¡Jesús, madre!, ¿y tan de mañana os levantáis?

CORNEJA. ¿Qué quieres que haga?; que en toda esta noche no he podido pegar los ojos con la continua música de tus colchones. (*Polidoro*: 272)

La escena precedente nos muestra como Polidoro penetra en la habitación de Casandrina. Después, elipsis total: de esta noche determinante, cuyos preparativos hemos seguido paso a paso, solo nos llega —indirectamente— el ruido de los muelles de la cama en que han travesado. El acto sexual no es sino ruido³¹, el ruido y la fogosidad retumbante de los amantes. Brumandilón siente que la casa está temblando literalmente co-

30.— La lista de ejemplos podría alargarse: en el auto 35 de la *Tercera Celestina*, Recuajo pilla por sorpresa a Areúsa y Bravonel mientras están holgando (Gómez: 603).

31.— «Ya, ya, apaziguado es el ruydo», declara Lucrecia en *La Celestina*, cuando Melibea y Calisto han dejado de retozar (Rojas: 584).

mo consecuencia de las proezas sexuales de Drionea y Oligides: «¡Hola, a los de arriba! Paso, ¡cuerpo de Dios!, que hundís el sobrado y nos echáis acá la tierra!» (Muñón: 249).

¿Por qué los continuadores estimulan tanto la imaginación auditiva de los lectores? Se plantea la cuestión de la representabilidad de lo erótico: en la medida en que quedaba excluido cualquier tipo de representación frontal en un texto dado a la estampa, había que acudir a una estrategia diferente, de alusión, de sinécdoque, y una representación sonora constituiría una buena solución. Más allá de dicho aspecto, ¿existe cierta analogía entre los personajes que se encuentran en una posición de voyeristas y los oyentes efectivos de las obras, en el supuesto de que efectivamente se trate de unos oyentes? Bien es sabido que *La Celestina*, puro producto de la cultura oral de su tiempo, tal como la describió Stephen Gilman, precisaba de una lectura pública en voz alta, con unas pautas que expone en una octava Alonso de Proaza, corrector de la impresión:

Dize el modo que se ha de tener leyendo
esta tragicomedia

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a *Calisto* mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes,
a vezes con gozo, esperança y pasión.
A vezes ayrado, con gran turbación.
Finge, leyendo, mill artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón. (Rojas: 626)

Se trata, pues, de una lectura dramatizada en un ambiente universitario en la que un lector único representa alternativamente todos los papeles. ¿Es lo mismo para las continuaciones? No cabe duda de que estas obras de «larga acción dialogada en prosa» (Lida de Malkiel 1950: 483) tampoco se destinaban al escenario ni a que unos comediantes las encarnaran: demasiado largas, pecan de eruditas, de licenciosas, y se compadecen poco con las posibilidades técnicas de representación de la época. Pero, ¿se trata de una lectura en voz alta o una lectura solitaria? Hay indicios textuales y paratextuales de una *actio* de tipo retórico realizada por un lector o varios lectores que alternan, de una entonación expresiva capaz de sostener el efecto de mimesis y, al mismo tiempo, la elocuencia de los personajes. En el prólogo de la *Comedia Selvagia*, el autor se refiere a lectores y declara que «lo que les conviniera sacarán, dando gusto al apetito auditivo con el estilo de sus razones» (Villegas: IV). ¿Podría indicar el adjetivo *auditivo* que la obra tenía que leerse en voz alta?³² Por lo que toca a la *Tragicomedia*

32.— La palabra *razón* remite a unas «palabras o frases con que se expresa el discurso» (*Diccionario de la lengua española*). Para Gustavo Illades Aguilar, «Dar “gusto al apetito auditivo”,

de *Lisandro y Roselia*, es el verbo *oír* el que utiliza Sancho de Muñón en el «Prólogo al discreto lector» que versa sobre la oposición trillada entre la verdad amarga, por un lado, y la dulce ficción, por otro, y la necesidad de esta para que aquella sea más placentera y llevadera: «Es, pues, dificultosa y amarga la doctrina de la verdad y virtud; la cual, junta con el dulzor de la fábula, es hecha más fácil, y ámanla más oír y conocer aquellos que [...] tienen el sentido del paladar más vivo y agudo que no el del entendimiento» (89)³³.

En todo caso, concebidas como tales o no, nada impide que las obras del ciclo celestinesco hayan podido ser leídas colectivamente. Si bien la lectura silenciosa se va implantando poco a poco en aquella época, la lectura en voz alta sigue siendo una práctica muy habitual, tanto para la prosa de ficción como para la poesía. El capítulo 32 de la primera parte del *Quijote*, en que Palomeque el Zurdo cuenta como los huéspedes de su mesón suelen reunirse para escuchar la lectura en voz alta de un libro de caballerías, a cargo de uno de los segadores de paso, nos lo recuerda.

En el Siglo de Oro la lectura en voz alta aparece como un modo ordinario, esperado, buscado de la apropiación de las obras, y esto cualquiera que sea su género. [...] [E]sta lectura implícita, que es lectura en voz alta de un lector oralizador para un público de oyentes, no es propia, ni mucho menos, de los géneros poéticos solamente [...]. Es también la lectura que suponen la comedia humanística [...], las novelas de caballería [...], la novela pastoril, las novelas cortas, los textos de historia [...]. La práctica de la lectura oralizada, descrita o buscada por los textos, crea, por lo menos en la ciudad, a un amplio público de “lectores” populares que abarca tanto a los mal alfabetizados como a los analfabetos, y que gracias a la mediación de la voz lectora, se familiariza con las obras y los géneros de la literatura culta, compartida más allá de los medios letrados. [...]. (Chartier 1997: 317)

al paladar del oído, supone la previa existencia de una sensibilidad, de una aptitud, de una apetencia públicas. Sólo a una sociedad de oyentes ávidos pudo dar gusto o sabroso alimento una obra [*La Celestina*] que era sentida —de ahí quizá su celebridad— como un conjunto de exquisitas hablas» (1999: 52).

33.— Otros fragmentos merecen ser citados: «[...] la doctrina de la verdad no es muy suave de oír para muchos [...]» (88); «[...] es cosa de maravilla cuán atentos y obedientes discípulos son a oír fábulas así como las de Esopo» (89). Ménendez Pelayo remarca el artificio retórico propio del autor y su formación universitaria y el que su obra no se disfrute plenamente sino escuchándola: «[...] escribía demasiado bien, en el sentido de que era un prosista de los que *se escuchan* y se complacen ellos mismos con la suavidad y galanura de sus palabras y con la pompa y armonía de sus cláusulas» (1943: 99, énfasis suyo).

No hace falta decir que la materia sonora en que hemos hecho hincapié adquiriría todo su sentido en unas continuaciones leídas en voz alta para un auditorio; encontraría en este marco idóneo una caja de resonancia. La identificación del oyente con unos personajes que, en unas circunstancias que hemos puntualizado, no pueden confiar sino en lo que oyen, necesariamente se vería reforzada. No faltan, del resto, indicios de ese tipo de lectura teatralizada y efectista³⁴. Algunas situaciones se entienden mucho mejor si se leen en voz alta. Si el contexto y la intertextualidad bastan para captar los dobles sentidos de que las obras están repletas, hay otro factor que cabe tomar en consideración: la entonación de quien lee, las modulaciones de lo que Georges Jean llama la «*“voix lectrice”, instrument majeur de toute lecture oralisée*» (1999: 64). El *liseur*, tal como lo llama Jean para diferenciarlo del *lector* solitario, hace que el potencial erótico del texto se active (o no), leyendo con énfasis tal palabra equívoca, haciendo una pausa cómplice, adoptando el tono desenvuelto apropiado. Se asemeja a la figura del intérprete profesional de los textos medievales trovadorescos y juglarescos tales como los describe Paul Zumthor, «*l’auteur empirique*” d’un texte dont l’auteur implicite à l’instant présent importe peu, car la lettre de ce texte n’est plus lettre seule, elle est le jeu d’un individu particulier incomparable» (1987: 79). La reacción de los mismos personajes deja constancia de la ambigüedad de la utilización de algunas palabras en un contexto propicio y dada la manera como su interlocutor las dice. Es una situación de incompreensión interlocutiva la que se representa en la cena 35 de la *Segunda Celestina*, cuando Barrada, ante la negativa rotunda de Elicia y su vano forcejeo, le pregunta: «Pues, señora, ¿cuándo me harás mercedes de quererme remediar?». Sigue un falso diálogo de sordos, en el que Elicia hace como que no entiende la insinuación de Barrada: «¿Qué llamas remedio?» (Silva: 294), le responde. Cabe pensar que la manera como Barrada pronuncia este término, cierto dejo verde, cierta inflexión contribuyen, al igual que la acepción subida de tono tradicional del verbo *remediar*, a poner a Elicia con la mosca detrás de la oreja. Asimismo, en la segunda cena, Quincia, una criada, teme que la conducta y las bravatas de su amante Pandulfo, un rufián de cortos vuelos, le hagan perder su trabajo en casa de Paltrana:

QUINCIA.— ¡Ay, por Dios, no hagas tal cosa!, que sería echarme a mí a perder; pues no era más menester para no osar tornar yo más a casa de mi señora.

34.— Las marcas de oralidad y teatralidad que abarrotan los textos, entre las cuales destacan el uso preponderante de una modalidad de expresión exclamativa, las interjecciones y onomatopeyas que hemos puesto de manifiesto, facilitan la transmisión de los mismos, a mayor abundamiento si se trata de una transmisión oral. Sobre *La Celestina* en cuanto texto pensado para una lectura pública oralizada, véanse especialmente Frenk Alatorre (1982), Gilman (1984), Torres Álvarez (2004) e Illades Aguilar (1999, 2003).

PANDULFO.— Amores de mi alma, ¿habíate a ti de faltar
 casa y casas donde estuvieses a tu honra?

QUINCIA.— ¡Nunca Dios me traiga a tal tiempo! (Silva: 20)

La reacción vehemente de Quincia muestra que «ha entendido que Pandulfo se refiere a casas de mancebía» (Baranda 1988: 132). Otra vez, cierto tonillo de Pandulfo habrá surtido el efecto deseado. Estas réplicas muy expresivas inducirían al recitador a adoptar el tono picante que la situación requiere, y la comprensión justa de la misma sería el resultado de la colaboración entre el autor y el intérprete (o el *liseur* como lo hemos llamado). Numerosos episodios desprovistos de este cariz erótico pierden mucha sal si no se leen en voz alta —a nosotros, lectores solitarios y silenciosos arrutinados, sabemos lo que nos queda por hacer... Es el caso de la comedia sonora que deciden montar Celestina y Oligides en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía*, para que «a este baladrón [Brumandilón] la experiencia del temor castigue la ferocidad de sus arrufianadas palabras y fieros hinchados», dice la alcahueta (Muñón: 155). Mientras están en casa de Celestina, esta le hace creer al fanfarrón que los pasos que oyen y van aproximándose («Pasos oigo, acá suben») bien podrían ser los de un enemigo enfurecido que quiere vengarse de cualquier ofensa recibida. Resulta que son los pasos de Oligides, venido en son de paz... Brumandilón, cuyo temperamento pusilánime le puede a la falsa valentía, se esconde apresuradamente en «la camarilla de las hierbas». El ruido se convierte en el recurso cómico infalible e inevitable que hemos apuntado, en una escena en la que se saca mucho partido de la presencia sonora efímera de Crito en el primer auto de *La Celestina*. La alcahueta le pide a Oligides que le ayude a mofarse de Brumandilón y transforme su voz: «Calla, calla, que mi negro duelo se escondió de ti pensando que eras el escudero con quien hobo palabras. Tú muda el tono de la voz y finge que lo buscas para matar» (Muñón: 155). Los consejos que Celestina le da a Oligides, que se presta de buen grado a esta asechanza, no dejan de recordar aquellos que le prodiga Alonso de Proaza al futuro lector de *La Celestina*³⁵, así como la *performance* de Oligides, que simula la cólera, se adecúa perfectamente a las modalidades de lectura dramatizada de la obra de Rojas («cumple que sepas hablar [...] / A vezes ayrado, con gran turbación»). En este juego metateatral, los oyentes y el *liseur* reales (si los hay) podrían identificarse tanto con Brumandilón, que oye sucesivamente los pasos desconocidos y la broma que se le gasta, como con Oligides, recitador de un papel (no escrito)³⁶.

35.— La exhortación es idéntica: «Tú muda el tono de la voz y finge que [...]» (Celestina), «Finge leyendo mill artes y modos» (Proaza).

36.— En la quinta escena del tercer acto de la misma continuación, Oligides relata una trampa improbable basada en los mismos resortes, que él y Carmisa armaron para embaucar a un bachiller. La estratagema consiste en hacerle creer que lo que acaba de oír no es la «gran

Una escena de la primera continuación celestinesca ofrece otro ejemplo de esto: Polandria les lee en voz alta a dos criadas una carta que acaba de mandarle el noble y rendido Felides:

POLANDRIA.– [...] Y agora oíd: “Señora mía: Tu merecer y mi atrevimiento te darán a conocer la pena que a tu causa paso”.

PONCIA.– Pues ya, señora, que la lees, léela con toda la solemnidad que se requiere.

POLANDRIA.– ¿Qué solemnidad?

PONCIA.– Con suspiros y pasión.

POLANDRIA.– Hi, hi, hi; hora que sea así. Y torno a comenzar por hacerte placer. (Silva: 108)

Si la posición de Poncia se acerca a la del oyente potencial de dicha continuación, Polandria, en cuanto a ella, en su papel momentáneo de lectora, podría asimilarse al *liseur* hipotético de la misma, cuyo rastro seguimos mal que bien entre líneas. Las recomendaciones de Poncia podrían dirigirse tanto a su señora como a aquel a quien le toca leer la *Segunda Celestina* para un público, pongamos, de segadores cervantinos...

Es un dispositivo más bien ingenioso que destaca en muchas escenas, especialmente las que se construyen en torno a una dinámica de voyerismo auditivo, y a partir de las cuales acaso puedan sacarse conclusiones tocantes al efecto producido en los eventuales oyentes de las continuaciones. Es preciso recalcar la excitación que estas escenas, que, recordémoslo, solo se oyen, suscitan en los personajes, los cuales no pueden contar sino con la voz de aquellos a quienes están espionando, como nosotros, lectores, no podemos contar sino con la suya. Si lo que oye aviva su deseo, ¿por qué no avivaría el nuestro? La reacción de Lucrecia, que solo puede oír las palabras amorosas y el jadeo de Calisto y Melibea («tus deshonestas manos me fatigan quando passan de la razón. Dexa estar mis ropas en su lugar [...]») deja poco lugar a dudas: «¡Mala landre me mate si más los escucho! ¿Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaziendo de dentera, y ella esquivándose por que la rueguen! [...]. Ya me duele a mí la cabeça de escuchar [...]» (Rojas: 183-184). De la misma forma, Grajales, en una escena que hemos comentado ya, se enciende al oír los regocijos de Elicia y Barrada. Nos lo indican las réplicas enfadadas de Areúsa, y las didascalías implícitas que contienen: «Está tú quedo también; ¿quieres ahora suplir las faltas de tu compañero?», «¡Ay, deslavado!, ¿una querías tener en papo y otra en saco? ¡Por mi vida, que no mirases tú mucho al deudo que yo y Elicia nos tenemos!» (Silva: 294-295). Grajales, enardecido por

carcajada» de Oligides, que está yaciendo con Carmisa, sino el berrido de un hombre herido, que «de dolor graznaba como pato» (Muñón: 272-273). Rosa Navarro Durán pone de realce la interacción entre Oligides, el cuentista (nunca mejor dicho), y Brumandilón y Celestina, los oyentes (2009: 53).

la manera como Barrada toquetea a Elicia, de lo que se entera gracias a las protestas de ella («¡Déjame, señor, no seas malcriado!») (294), comienza a acariciar a su vez a Areúsa.

Para resumir, se detallan todas las etapas del proceso de seducción, pero, cuanto más se acerca la escena erótica, más se empequeñece el punto de vista, y, al final, solo se oye lo que los personajes oyen, en una especie de duplicación de la posición del propio oyente (o lector). Destaca una doble restricción: la de su propia posición de oyente, que no puede contar con ningún tipo de representación, y la que le impone el texto, que, lejos de darle acceso a lo que le falta (la vista, entre otras cosas), lo mantiene en su postura, a través de unos personajes tan ciegos como él. Estos *alter ego*, en quienes fácilmente puede reconocerse, le dictan de algún modo la actitud que tiene que adoptar ante este tipo de episodios eróticos representados sesgadamente. Se trataría de una especie de guía de lectura, de poética de la escucha.

En conclusión, hay dos maneras de interpretar todo esto. O, las continuaciones no fueron pensadas para una lectura en voz alta, en cuyo caso, esta saturación de la banda sonora y las menciones innumerables de los verbos *oír* y *escuchar*, otras tantas llamadas al lector, una invitación a que preste atención, solo son por así decirlo una cáscara vacía. Las continuaciones harían suyas las principales características temáticas y formales de *La Celestina*, sin el espíritu que la sustenta. Amplificarían lo que constituye la parte superficial de esta materia sonora, el ruido precisamente, pero pierden de camino lo esencial: las modalidades de recepción de la obra que la justifican. Se trataría, pues, de un elemento residual de *La Celestina*, que no se pone al servicio de la obra y su recepción por parte de los oyentes, sino que satisfaría cierto gusto por el exceso..., ¡y lo estrepitoso!

O, segunda posibilidad, más atractiva. Que las obras del ciclo celestinesco hubieran sido leídas en voz alta o no, esta materia sonora ruidosa es la solución que encontraron los autores para compensar la ausencia de representación en las tablas y el hecho de que no se apartaran nunca de una modalidad específicamente dramática. En otros términos, la ausencia de representación directa no se ve contrabalanceada por un reforzamiento de los procedimientos narrativos; las escenas —eróticas en particular— no son objeto de ninguna reconstrucción *a posteriori*. Esta doble restricción tiene como consecuencia que muchos datos se omiten y le corresponde al lector colmar las lagunas entre réplica y réplica. En estas obras que pocas veces ceden a la tentación narrativa, los sonidos serían elementos de caracterización de los personajes, rasgos descriptivos no visuales sino auditivos. Harían de acotaciones implícitas, al igual que las demás, prosémicas, kinésicas, etc., que empiedran las obras precisamente

para atenuar esta doble restricción³⁷. No permiten visualizar una escena, pero sí hacerse una idea auditiva, por muy insatisfactoria e incompleta que sea, de lo que está ocurriendo.

Esta superabundancia de notas sonoras y esta caracterización sonora de los personajes cumplirían esta función. Como la claudicación de Traso el Cojo, el Dios os salve de la alcahueta, el vello del «barbiponiente» Pármeno (Rojas: 393), el ruido es lo que los marca social y eróticamente. Es así como en la escena 29 de la *Segunda Celestina* actúa un tal Fragoso, «marcado rufianazo» cuyo nombre de dimensión programática palmaria anuncia las proezas sonoras que va a llevar a cabo: «Y el Fragoso, como era diablo y sospechoso, viendo nuestra tardanza, daba voces como un perdido, que abriésemos, si no, que quebraría las puertas» cuenta Celestina (Silva: 233). Asimismo, pululan las bravuconadas de los proxenetas en la celestinesca, y su lema, el de Centurio, iniciador de la estirpe, es «que sea el ruido más que las nueces» (Silva: 305). Brumandilón, personaje de la *Tragicomedia* de Muñón que es «como trueno, que espanta y no hace mal» (145), no deja de amenazar con «hacer un hecho sonado, por donde la ciudad se altere y viniese a oídos del rey» (156)³⁸. Este ruido que lo dice todo de los personajes es un *effet de réel* que los acompaña en sus correrías nocturnas, eróticas, delictivas. A nosotros lectores oyentes, de estos ruidos tantas veces mencionados en las réplicas de los personajes solo nos llegan unas voces e interjecciones. Los demás fenómenos sonoros, intrínsecamente no escribibles (con perdón del neologismo³⁹), no solo no nos llegan, sino que casi están ausentes, como si el paisaje sonoro celestinesco se adaptara a las modalidades de recepción de las obras⁴⁰. La

37.– En la categoría de las didascalias enunciativas que definen los modos de producir sonido en *La Celestina*, Alfredo Hermenegildo distingue entre sonidos articulados verbalmente y sonidos no articulados verbalmente (1991: 139).

38.– El ruido es su distintivo a lo largo de la obra, y sus palabras, otros tantos traquidos: «[...] cada noche estudiantes le [a Celestina] daban grita y Brumandilón, como perro ladrador, los aventaja y ojeaba» (132), cuenta Oligides; «Los vivos lo verán, y los que nacieren oirán la hazaña que voy agora a hacer» (240), declara el principal interesado; «[...] ojeó a voces unos popilos», recuerda Celestina (244).

39.– Vertemos al castellano el adjetivo francés *scriptible*: «Le son est par nature fragile, périssable, non-scriptible» (Fritz 2016: 290).

40.– De los tres componentes de que consta la banda sonora, según Fritz (2016: 293-294), el componente más multiforme (ruidos naturales, animales...) está subrepresentado en la celestinesca. El segundo, de orden musical, corresponde esencialmente en nuestros textos a las escenas en que el amante noble está trovando, entrecortadas muchas veces por las risotadas y apartes de los criados. El tercero, todo lo que atañe a la voz humana, domina de forma aplastante. Se mencionan por ejemplo las voces de los animales («ladrado de perro»; «acuchilló el perro de mi vecina, que me ladraba a la puerta»; «Do yo al diablo el Barzino si en toda esta noche paró su ladrido») (Silva: 136; Muñón: 300; Fernández: 225), pero son voces (en los dos sentidos de la palabra) metafóricas las que imperan: «se pone el pandero en tus manos; que lo sabrás bien tañer», afirma Oligides (Muñón: 141); «[...] en balde ladra el sensual apetito», dice engañosamente Celestina (Muñón: 188). De la misma forma, el vocabulario erótico celestinesco suele tomar prestado del campo léxico musical, algo bastante tradicional en la literatura

multiplicación de los gritos, el arsenal exclamativo, los mecanismos de voyerismo auditivo, característicos de una lectura dramatizada, intentan eludir un problema literario fundamental. Sirven de contrapeso a la ausencia de representación escénica, pero, así y todo, al fin y al cabo, aparte de la voz de los personajes, no se oye nada.

Obras citadas

- ANÓNIMO (2016), *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, ed. Pedro Luis Críez Garcés, *Edición y estudio*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- ARATA, Stefano (1988), «Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI», *Celestinesca*, 12.1, pp. 45-50. <<https://www.jstor.org/stable/44282755>>.
- BARANDA, Consolación (1988), ed. *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, Madrid, Cátedra.
- (1992), «De “Celestinas”: problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16.1, pp. 3-32. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.16.19811>>.
- y VIAN HERRERO, Ana (2007), «El nacimiento crítico del “género” celestinesco: historia y perspectivas», en *Orígenes de la novela. Estudios. Ponencias presentadas al congreso I Encuentro Nacional Centenario de Marcelino Menéndez Pelayo celebrado en Santander los días 11 y 12 de diciembre de 2006*, eds. Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- BEJARANO PELLICER, Clara (2013), *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Focus-Abengoa.
- (2015), *Los sonidos de la ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.
- (2017), «El paisaje sonoro en los ambientes picarescos del renacimiento», en *Abordajes sensoriales del mundo medieval*, eds. Gerardo Rodríguez y Gisela Coronado Schwindt, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 188-204.
- BOTTA, Patrizia (1994), «Itinerarios urbanos en *La Celestina* de Fernando de Rojas», *Celestinesca*, 18, 2, pp. 113-131. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.18.1985>>.
- BOCCACCIO Giovanni (1985), *Decameron*, Milano, Mondadori.

erótica de la época: «quien las sabe las tañe; como yo he tañido esta noche a Quincia, que queda, por cierto, tocada de manera que hará otra música que tu romance en latín», se jacta Pandulfo delante de su señor Felides (Silva: 86).

- CHARTIER, Roger (1997), «Del libro a la lectura. Lectores “populares” en el Renacimiento», *Bulletin hispanique*, 99, 1, pp. 309-324. <<https://doi.org/10.3406/hispa.1997.4941>>.
- CURTJUS, Ernst (1995), *Literatura europea y Edad Media latina*, 1, México/Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- DEYERMOND, Alan (2008), «¿Cuántas hermanas tenía Celestina? Las funciones de los personajes invisibles», *Medievalia*, 40, pp. 96-104.
- DIEGO PACHECO, Cristina (2017), «Sonidos inusuales: el paisaje sonoro en algunos acontecimientos excepcionales del Valladolid del Quinientos», en *Abordajes sensoriales del mundo medieval*, eds. Gerardo Rodríguez y Gisela Coronado Schwindt, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 168-187.
- ESTEVE ROLDÁN, Eva, Martínez Gil, Carlos y Pliego de Andrés, Víctor (2015), eds. *El entorno musical del Greco. Actas del Simposio celebrado en Toledo (30 de enero – 2 de febrero de 2014)*, Madrid, Musicalis.
- FERNÁNDEZ, Sebastián (1992), *Tragedia Policiana*, ed. Luis Mariano, *Edición y estudio*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- FRENK ALATORRE, Margit (1982), «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980)*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, pp. 101-123.
- FRITZ, Jean-Claude (2016), «Paysages sonores et littérature médiévale : fécondité et fragilité d'une rencontre», en *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, eds. Laurent Hablot y Laurent Vissière, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 289-305.
- GARCÍA VALIENTE, Luis y Martínez Pérez (2019), «El uso de la erudición en las continuaciones argumentales de *La Celestina*», *Estudios Románicos*, 28, pp. 259-268.
- GARGANO, Antonio (2020), *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en “La Celestina” de Fernando de Rojas*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- GAUTHIER, Laure y TRAVERSIER, Mélanie (2008), eds. *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- GILMAN, Stephen (1984), «Entonación y motivación», en *Estudios de literatura española y francesa, siglos XVI y XVII*, ed. Frauke Gewecke, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 29-36.
- GÓMEZ, Gaspar (2016), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- GOYTISOLO, Juan (1999), «Un universo de ruido y furia», *El País*, 17/04/1999. <https://elpais.com/diario/1999/04/17/cultura/924300001_850215.html>.

- GUERRY, François-Xavier (2020), "En una cámara apartada, que nadie nos vea". *L'érotisme dans le cycle célestinesque (1499-1570)*, tesis doctoral inédita, Paris, Sorbonne Université.
- (2021), «"Parece que tienes más confianza en la cerradura de Philomena que en la ganzúa de la vieja Claudina". La porte et ses implications métaphoriques dans le cycle célestinesque», *e-Spania*, 39, pp. 1-12. <<https://doi.org/10.4000/e-spania.40524>>.
- GUTTON, Jean-Pierre (2000), *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstruction du paysage sonore*, Paris, Presses universitaires de France.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1991), «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, 11, pp. 127-151.
- HEUGAS, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Bière.
- HIREL-WOUTS, Sophie (2017), «Una continuación polémica: el *Tratado de Centurio* en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, eds. David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 51-68.
- HUIZINGA, Johan (1982), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- ILLADES AGUILAR, Gustavo (1999), «Gozo me toma en verte fablar: el apetito auditivo de los personajes celestinescos», *Medievalia*, 29-30, pp. 52-59.
- (2003), «*La Celestina*: teatro de la voz», en *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, eds. Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lillian von der Walde Moheno, México, El Colegio de México, pp. 429-437.
- (2003), «Ecos de una poética de la audición en *La Celestina*», en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. Lillian von der Walde Moheno, México, Universidad autónoma metropolitana, pp. 15-21.
- JEAN, Georges (1999), *Lire à haute voix. Histoire, fonctions et pratiques de la «lecture oralisée»*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, les Éditions Ouvrières.
- LAMA, Víctor de (2011), «"Engañar con la verdad", *Arte nuevo*, v. 319», *Revista de Filología Española*, 91, 1, pp. 113-128. <<https://doi.org/10.3989/rfe.2011.v91.i1.218>>.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1950), *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México.
- (1973), «Elementos técnicos del teatro romano desechados en *La Celestina*», *Romance Philology*, 27.1, pp. 1-12. <<https://www.jstor.org/stable/44941448>>.
- LUCKEN, Christopher y Rigoli, Juan (2013), eds. *Du bruit à l'œuvre: vers une esthétique du désordre*, Genève, MetisPresses.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela. IV. Primeras imitaciones de La Celestina*, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas.

- MUÑOÑ, Sancho de (2009), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra.
- RODAWAY, Paul (1994), *Sensuous Geographies. Body, Sense and Place*, London, Routledge.
- ROJAS, Fernando de (2013), *La Celestina*, ed. Peter Russell, Barcelona, Castalia.
- SALES DASÍ, Emilio José (2017), «¿Continuador o creador? “Las enricadas razones del famoso Feliciano de Silva”», en *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, eds. David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 145-161.
- SÁNCHEZ DORESTE, Josefa (2016), *El paralenguaje en La Celestina*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona. <<http://hdl.handle.net/2445/102109>>.
- SCHAFER, Raymond Murray (1994), *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books.
- SILVA, Feliciano de (2016), *Segunda comedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- TORRES ÁLVAREZ, María Dolores (2004), «De interjecciones, onomatopéyas y paralingüismo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 28, pp. 117-138. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.28.20038>>.
- VIGIER, Françoise (1988), «Quelques réflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la “célestinesque”», en *Autour des parentés en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles: histoire, mythe et littérature*, ed. Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 157-174.
- VILLEGAS, Alonso de (1873), *Comedia llamada Selvagia*, ed. Feliciano Ramírez de Arellano y J. S. Rayón, Madrid, impr. de M. Rivadeneyra.
- WHINNOM, Keith (1988), «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *Literatura en la época del emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 119-130.
- ZUMTHOR, Paul (1987), *La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale*, Paris, Éditions du Seuil.

Suplemento bibliográfico

Celestina: Documento bibliográfico (suplemento número 44)

Amaranta Saguar García
Universidad Complutense de Madrid

Devid Paolini
The City College of New York

2893. APONTE COTTO, María del Rosario, *Poner la vida al tablero: el juego de ajedrez como una representación en miniatura de la vida en «La Celestina»*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 2022 (tesis doctoral). <<https://hdl.handle.net/11721/2787>>

La Celestina fue catalogada como un «best seller» al momento de su publicación en 1499. Las razones para este éxito literario son todavía hoy tema de debate en torno a su género, propósito y autoría. La extensa bibliografía celestinesca da muestras del interés investigativo que ha suscitado a lo largo de sus cinco siglos y algo más de existencia. Sin embargo, la crítica concuerda en que nos enfrentamos a un texto que representa un mundo en total desorden y desconcierto en que el ser humano vive desastrado, sin norte. Dada su ambigüedad, acordamos en que amerita puntos de vista y perspectivas diferentes de lectura para intentar interpretarlo. Entre los muchos temas que ha generado el estudio continuo del texto celestinesco, propongo los juegos de mesa, en particular el juego de ajedrez y dados, como una de las múltiples visiones de la vida que Fernando de Rojas presenta en su obra. En esta investigación exploro las referencias a estos juegos en la obra rojana para apoyar mis comentarios. [Resumen de la autora]

2894. ARSENTIEVA, Natalia, «La degradación tragicómica en *La Celestina*, su recepción y traducción rusa», en *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La Lozana andaluza»*, ed. Francisco Toro Ceballos. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2022, 33-46. <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/06/arsentieva.htm>

Análisis de la traducción rusa de *Celestina* desde el punto del tratamiento de la «degradación tragicómica» de la alcahueta. *Celestina* tie-

ne los elementos necesarios para caracterizarse positivamente como una sabia, pero en el texto asistimos a su progresivo envilecimiento a causa de su codicia, que al final acarreará su muerte. Esto la relaciona con la figura ambigua del *trickster*, cuyas transgresiones también suelen desembocar en un desenlace similar, pero no anulan el hecho de que sean criaturas extraordinarias en otros aspectos, también en lo bueno. La primera traductora de *Celestina* al ruso fue particularmente sensible a esta dualidad, sobre la que escribió en su estudio previo y, con ello, influyó sobre la percepción del personaje en Rusia. En su traducción, esto se refleja en el especial cuidado con el que se refleja cómo Celestina mezcla los registros sublime y bajo o el uso de autoridades, improprios y maldiciones. Sin embargo, las referencias idiosincráticas castellanas no están tan bien traducidas y tampoco están anotadas, por lo que el lector no accede a la dimensión cultural del texto.

2895. BIAGGINI, Olivier, «“Sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria”: mise en scène et subversion de l'*auctoritas* dans la *Célestine*», en *De la lettre à l'esprit. Hommage à Michel Garcia*, ed. Carlos Heusch. Paris: Le Manuscrit, 2009, 75-116.

Partiendo del uso irónico de las *auctoritates* en *Celestina* y la falta de correspondencia entre lo que se dice y lo que se hace que caracteriza tanto la interpretación de la obra como la manera de argumentar de los personajes, se analiza no tanto el uso pervertido de los argumentos de autoridad, sino cómo este pone en duda el propio concepto de *auctoritas*. Afirma que los paratextos no se refieren a las *auctoritates* cuando hablan de «sentencias», sino a las enseñanzas profundas del texto que el lector tiene que extraer por sí mismo. Además, nos presentan al autor como intérprete primero de los «papeles del antiguo autor» y, luego, de los autores que cita, proponiéndolo como modelo a seguir por el lector de *Celestina*. Esto explica la centralidad del tema del conflicto en el prólogo en prosa, pues reconoce que las interpretaciones pueden ser múltiples y también equivocadas. Las posibilidades de perversión interpretativa se multiplican en el caso de las *auctoritates* descontextualizadas, como se puede observar constantemente en el texto de *Celestina*, en el que reina la tensión entre lo que se quiere decir, lo que se quiere entender, lo que realmente significan las palabras —y las *auctoritates*— que se utilizan en su contexto original y lo que acaban significando en su nuevo contexto. Finaliza con el análisis de varios casos de desajuste de este tipo, que permite al autor afirmar que la crítica al concepto de *auctoritas* tal y como se entendía —y se usaba— en los círculos universitarios de la época está entre los objetivos principales de la obra.

2896. BIDWELL-STEINER, Marlen, «Law New and Old: Tropes of Blindness in the *Celestina*», *Celestinesca* 45 (2021), 9-28. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.45.21022>>

Analiza los monólogos de Calisto (auto XIV), Melibea (auto XX) y Pleberio (auto XXI), que luego utiliza para sugerir tensiones entre una ley antigua y otra nueva, que tendrían su correspondencia en la tensión entre judaísmo y cristianismo. Remitiendo al aprendizaje del Derecho a través de la casuística, caracteriza el suicidio de Melibea como un ejemplo paradójico de restauración del honor de su padre a través de su muerte, preferible a una vida sin virginidad. Por otra parte, ubica el detalle de que todas las fuerzas a las que acusa Pleberio de cegar el entendimiento a los amantes tengan representaciones alegóricas iconográficas en las que ellas mismas aparecen llevando una venda sobre los ojos en el contexto de la interpretación panofskiana de la ceguera como símbolo negativo relacionado con las falsas creencias y la aniquilación. Esta relación le permite saltar a la representación iconográfica de Sinagoga, que no está presente en el soliloquio de Pleberio, pero que la autora aplica al salto de Melibea desde la torre. Esta alusión al judaísmo contrastaría con la alusión a la Pasión de las coplas *Concluye el autor*, que siguen casi inmediatamente, estableciendo la tensión entre la fe antigua y la nueva. Continúa desde el presupuesto de que tanto *Celestina* como la literatura celestinesca se enmarcan en la tradición de las naves de locos, gracias a lo cual concluye que los impresores españoles tenían lazos con los humanistas del norte de Europa y que el tema de la crítica a las prácticas jurídicas del *Narrenschiff* original también influye sobre *Celestina*, a través de las relaciones del impresor de la *Comedia* de Burgos, Fadrique de Basilea, con este texto y el interés que Antonio de Nebrija podría haber mostrado respecto a esta crítica. En *Celestina*, la presencia de este tema sería evidente en el monólogo de Calisto tras su noche de sexo con Melibea, que la autora considera representativo del conflicto entre el derecho canónico y el derecho romano, el cual extiende al antagonismo entre el humanismo del cardenal Cisneros y de Nebrija. Todo lo anterior le lleva a concluir que la situación histórica de conflicto entre varias ideas de humanismo y de derecho contribuyó a la transformación de la *Comedia* en *Tragicomedia*.

2897. BIDWELL-STEINER, Marlen, «Justice, Blindfolded: Law and Crime in the *Celestina*», en *Casuistry and Early Modern Spanish Literature*, ed. Marlen Bidwell-Steiner y Michael Scham. Leiden: Brill, 2022, 17-38. <https://doi.org/10.1163/9789004506824_003>

Trabajo complementario del anterior. Analiza los monólogos de Calisto (auto XIV) y Melibea (auto XX) desde la perspectiva de la literatura legal. El soliloquio de Calisto tras su primera noche de sexo

con Melibea se equipara a la reflexión penitencial recomendada por los confesionales de la época. En él se subvierten igualmente algunos principios del derecho civil, todo lo cual contribuye a caracterizar a Calisto como pecador y un miembro improductivo de la sociedad. El mismo análisis se aplica al monólogo de Melibea, quien también queda caracterizada negativamente por razones similares. Por otra parte, el monólogo de Pleberio (auto XXI) se analiza desde el punto de vista iconográfico de la ceguera que afecta a la caracterización visual de Amor, Justicia y Sinagoga, esta última introducida por la condición conversa de Pleberio y personificada en el salto de Melibea desde la torre. La justicia del soliloquio del padre es más positiva que la de Calisto, pero igualmente improductiva en lo que toca a los sucesos de *Celestina*, de manera que la introducción de este tema lo que consigue es multiplicar las dimensiones interpretativas del texto y dotar de profundidad a los personajes, enriqueciendo nuestro análisis.

2898. BRIS GARCÍA, Juan, «Pármeno y las sirenas», en *PRISCORVM INTERPRES. Homenaje al profesor Jaime Siles*, eds. Marco Antonio Coronel Ramos y Ricardo Hernández Pérez. Valencia: Universitat de València, 2021, 399-410.

Rastrea las referencias al mito de las sirenas en *Celestina*, que aparece especialmente vinculado al personaje de Pármeno. Esto es así porque Pármeno, como los marineros, es tentado por Areúsa y conducido a su perdición, pero también porque percibe a Melibea como una presencia femenina amenazadora capaz de destruirle y destruir a todos los que le rodean. Cada una de estas sirenas metafóricas se correspondería con uno de los tipos de seducción que los mitógrafos atribuían a las criaturas mitológicas: Areúsa con la seducción visual, pues tienta con su cuerpo, y Melibea con la seducción auditiva, pues lo hace con sus palabras dulces y, en el auto XIX, su canto. Estos paralelismos con la caracterización clásica de las sirenas aumentan en el paso a la *Tragicomedia*, en consonancia con el mayor peso clásico y mitológico que adquiere la reelaboración, por lo que las referencias están necesariamente buscadas.

2899. BRIZUELA, Mabel «“La piedra, el aire y las palabras”. Antonio Álamo ante la *Celestina* y el *Lazarillo*», en *Buenos Aires - Madrid - Buenos Aires: homenaje a Melchora Romanos*, ed. Florencia Calvo y Gloria Chichote. Buenos Aires: Eudeba, 2017, 709-714.

Análisis de la reescritura por parte del dramaturgo Antonio Álamo de *La Celestina* y el *Lazarillo de Tormes* —tituladas, respectivamente, *Donde hay escalas hay tropiezos* y *Lazarillo. Las lecciones del hambre*—. Las piezas fueron representadas en el año 2002 en Salamanca, durante las celebra-

ciones de la Capitalidad Europea de la Cultura que se otorgó a la ciudad.

2900. BROWN, Kenneth, «Chistes para judíos, chistes para conversos criptojudíos y chistes para cristianos: el repertorio del chiste en *La Celestina*», en *Los judeoconversos en el mundo ibérico*, ed. Enrique Soria Mesa y Antonio J. Díaz Rodríguez. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2019, 171-208.

Basándose en la definición del chiste expresada por Freud y Halkin, el estudioso repasa primero los trabajos que se han ocupado del humor y la comicidad en *La Celestina* para luego enfocarse en el análisis e interpretación de los chistes para judíos como para conversos criptojudíos y cristianos que se encuentran a lo largo de la obra.

2901. CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «La sátira de Rodrigo Cota a Juan de Mena en el *Diálogo del amor y un viejo* y la génesis del prólogo de *La Celestina*», *Celestinesca* 45 (2021), 29-48. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.45.20987>>

Con el propósito de explicar por qué el autor de las modificaciones en los paratextos de la *Tragicomedia* introduce precisamente a Rodrigo Cota y Juan de Mena como posibles autores de los papeles del antiguo autor, se explora una posible crítica de Cota, autor fundamentalmente satírico, a Mena, autor culto por antonomasia. Comienza con un análisis de «El autor a un su amigo» en el que se destacan algunas inconsistencias y pasajes en los que podría haber una intención burlesca, llegando a calificar el paratexto de «jocosero». Esto le permite al autor aplicar el mismo adjetivo a la mención de Mena y Cota, pues estos autores representan los dos extremos del espectro literario, la seriedad hiperculta y lo soez humorístico, de manera que atribuirles la obra viene a ser lo mismo que atribuírsela a cualquiera. Seguidamente, se propone que los paratextos sugieren que la identidad del autor de los papeles encontrados sí era conocida y pasa a analizar potenciales referencias burlescas a la obra de Mena en el *Diálogo entre el amor y un viejo* de Cota (y otras obras que le atribuye). Concluye que esta tensión entre los autores debería tenerse en cuenta a la hora de analizar la atribución en *Celestina*.

2902. CHUNG, Dong-Hee, «*Ars dictaminis* como *ars amatoria* y su estrategia paródica en las continuaciones de *La Celestina*», *The Korean Journal of Estudios Españoles y Latinoamericanos* 9.2 (2016), 149-180. <<https://doi.org/10.18217/kjhs.9.2.201611.149>>

Análisis de la inclusión de cartas de amor en las continuaciones de *Celestina*, en la que se ve un intento consciente de alejarse del modelo, pero sin abandonar los recursos literarios asociados a las ficciones amorosas

en la tradición literaria clásica y medieval. La introducción de las cartas tiene consecuencias más allá de la simple variedad retórica. Primero, generan intertextualidad con la ficción sentimental y el *ars dictaminis*, los cuales acaban subvirtiendo, con efecto paródico. Segundo, modifica la función de la alcahueta, pues parte de la seducción tiene lugar a través de la carta, quitándole cada vez más importancia a su intervención. De hecho, en algunos casos, la carta llega a convertirse únicamente en un recurso para expresar la pasión amorosa del remitente.

2903. CIVERA I GÓMEZ, Manuel, *La gènesi de «La Celestina» (de Morvedre a Joanot Martorell)*. Alzira: Neopàtria, 2016.

El estudio se compone de una introducción —donde se relata la génesis de la investigación y se señalan las principales cuestiones que se van a tocar— y cinco capítulos. En el primero, se expone la causa criminal que tuvo lugar en Morvedre en 1427-1428 y que vio como protagonistas a dos amantes, Joan Argent y Úrsola Vilaroya, y su intento de asesinar el marido de esta última, Jaume Erau. En el segundo, tras pasar a reseñar detenidamente el estudio de García Valdecasas (2000), se señalan y analizan las cuatro partes de las que compondría la *Comedia* (Rojas solamente reajustó la última, que abarca los actos XIII-XVI) y las referencias literarias e intelectuales del antiguo autor. En el tercero, se resaltan los paralelos entre la historia de Joan y Úrsola y la de Calisto y Melibea y se hipotiza que la primera pudo ser el modelo de la segunda y su acción pudo transcurrir en Morvedre. En el cuarto capítulo se examinan algunos elementos internos a la *Comedia* que ayudarían a determinar su data de redacción (1464-1465), la lengua en que fue originariamente escrita (el valenciano) y se defiende la autoría de Joan Martorell. En el último capítulo se explica cómo fue traducida al castellano —autores de esta versión fueron Rodrigo de Cota, primero, y Juan de Lucena, después— y luego impresa a finales del siglo xv.

2904. COOPER, Helen (2021). «*La Celestina* and the Reception of Spanish Literature in England» en *Iberian Chivalric Romance. Translations and Cultural Transmission in Early Modern England*, ed. Leticia Álvarez-Recio. Berlin, Boston: De Gruyter, 233-246. <<https://doi.org/10.3138/9781487539009-014>>

El estudio, tras señalar la recepción de la obra en Inglaterra y su temprana asociación, por los efectos negativos que su lectura podría conllevar, con los libros de caballería, se enfoca en dos reescrituras inglesas de *Celestina* (la anónima de 1525/30 y la de Mabbe, de 1631), señalando sus características principales y los cambios más notables con respecto al texto de partida —cambios que, indirectamente, nos señalan cómo fue recibida la obra allí y cómo se modificó su percepción con el pasar del tiempo—.

2905. EALY, Nicholas, «Desire, Trauma, and Warfare in Fernando de Rojas' *Celestina*», en *Violence, Trauma, and Memory: Responses to War in the Late Medieval and Early Modern World*, eds. Alexandra Onuf y Nicholas Ealy. London: Rowman & Littlefield, 2022, 97-116.

La clave de lectura de la presente investigación es el pensamiento contemporáneo sobre el trauma que, aplicado a *La Celestina* como si fuera una teoría de la herida, nos permite analizar la conexión entre el deseo y la guerra. Esta interpretación nos muestra cómo Calisto y Pleberio, en particular, luchan en contra de sus anhelos y llevan, figurativamente, sobre su piel las heridas de esta continua pelea. De esa manera, los personajes se encuentran en un conflicto perpetuo generado por el deseo insatisfecho que los lleva a una alienación total.

2906. FRANCOMANO, Emily C., «Celestina, Prostitution, and Canonicity, or, the Book as Brothel», en *Pornographic Sensibilities: Imagining Sex and the Visceral in Premodern and Early Modern Spanish Cultural Production*, eds. Chad Leahy y Nicholas R. Jones. New York - London: Routledge, 2020, 34-55.

El estudio se abre con algunas reflexiones sobre la dificultad de definir claramente el término «pornografía» y llama la atención sobre la postura de Menéndez Pelayo frente a la obra y a sus partes más licenciosas. Aunque el erudito intentó justificar los pasajes más sensuales y sexuales de *Celestina* —señalando su originalidad y su maestría en la creación artística con respecto a textos abiertamente libertinos—, la autora indica que, en realidad, la pertenencia de la obra al canon literario se debe, principalmente, al material lascivo presente en ella. Los elementos pornográficos de *Celestina* tendrían como resultado alejar a los críticos modernos de una clara interpretación de sus aspectos más relevantes. La investigación sigue con el análisis de la presencia de la prostitución en la obra y cómo esta se ha interpretado tanto histórica como psicológicamente, y termina invitándonos a superar nuestros límites y bloqueos mentales para así apreciar, de una forma más genuina y calibrada, la grandeza de la obra maestra española.

2907. FRANÇOIS, Jérôme, «Contar el paratexto: recreación ficticia de la génesis de *La Celestina* en *Melíbea no quiere ser mujer* (1991) de Juan Carlos Arce y *El manuscrito de piedra* (2008) de Luis García Jambrina», en *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*, eds. Abel Lobato Fernández et al. León: Universidad de León, 2016, 87-104.

Estudia cómo dos autores contemporáneos aprovechan los enigmas filológicos en torno a la autoría y a la génesis de *Celestina* en materia de sus obras, transformándolos en misterios literarios. Ambos explotan los pocos datos que los paratextos proporcionan sobre su creación:

convierten a un Fernando de Rojas estudiante de derecho en personaje de sus novelas, las ubican en Salamanca al final de la década de 1490 y apelan al motivo del manuscrito encontrado, pero desechan las hipótesis sobre la autoría de Juan de Mena o Rodrigo Cota, inventando otros autores mucho más subversivos en su lugar. También explotan otras informaciones contextuales sobre la obra, extraídas de la crítica celestinesca: dotan de un carácter humanista a su protagonista, insisten en su ascendencia conversa y se alinean con las tesis heterodoxas sobre la intención real de *Celestina*. Desde este punto de vista, ambas obras tienen rasgos metaliterarios, pero también son un homenaje.

2908. FRANÇOIS, Jérôme, «La adaptación teatral moderna y sus retos intermediales en dos puestas en escena de *La Celestina*», en *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, eds. Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón. Madrid: Visor, 2016, 93-103.

Analiza dos puestas en escena contemporáneas de *Celestina* —*Los amores de Calisto, Melibea y la vieja Celestina. Tragicomedia músico-medieval* de Óscar Ulises Cancino (2013) y *La Tragedia fantástica de la gitana Celestina* de Alfonso Sastre (1978)— desde el punto de vista de las estrategias intermediales aplicadas para la adaptación del texto a la escena. Tras el necesario excurso metodológico para justificar la pertinencia del análisis intermedial, se comenta la primera adaptación, que resulta especialmente conservadora respecto al diálogo y la ambientación espacio-temporal, pero que a la vez explota el marco en el que se desarrolla, el antiguo convento del siglo XVII que hoy día es el museo del Carmen de Ciudad de México, convirtiéndose también en una especie de visita al museo y saliéndose del papel de simple decorado. Esta fusión borra los límites entre realidad y ficción, entre representación y público, pero también entre historia y teatro. En cuanto a la segunda adaptación, se trata de una reescritura lúdica con constantes referencias al medio cinematográfico, a través de las cuales el autor busca problematizar y cuestionar el teatro de su tiempo. Mediante las interferencias con, respectivamente, la visita museística y los códigos del cine, ambas obras consiguen plantear preguntas sobre el lugar del teatro en la sociedad contemporánea y en el mundo de la cultura, además de sobre el propio teatro. En consecuencia, no tanto adaptan un clásico literario como lo utilizan para inducir una reflexión sobre algunas preocupaciones del teatro contemporáneo.

2909. GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, «Evolución y protagonismo del hortelano: de la *Tragicomedia* a *Tercera Celestina*», en *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La Lozana andaluza»*, ed. Francisco Toro Ceballos, Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá

la Real, 2022, 111-126. <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/06/garcia-bermejo.htm>

Analiza la introducción del personaje del hortelano Penincio en la *Tercera Celestina*, al que no se puede relacionar con un antecedente concreto en *Celestina* ni en la *Segunda Celestina*. Este podría derivar de la lírica tradicional, pero en esta los hortelanos no suponen ninguna amenaza para el amor, al contrario que Penincio. También podría derivar de los libros de caballerías, en los que hay hortelanos que suponen algún obstáculo para las relaciones amorosas, pero ninguno en la misma medida que este. De donde probablemente deriva es de la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro.

2910. GARCÍA JAMBRINA, Luis, «En busca del personaje reubicado: Celestina y Lazarillo en mis novelas», en *El personaje transfictional en el mundo hispánico*, eds. Jérôme François y Álvaro Ceballos Viro. Liège: Université de Liège, 2018, 37-48.

El autor reflexiona sobre sus razones para escribir sus novelas históricas, que concibe como un homenaje a la ciudad de Salamanca. Reflexiona también sobre su uso de los personajes transfictionales de Celestina y Lazarillo, a los que convierte en personajes históricos que comparten espacio (Salamanca) y existen antes de que se escriban las obras que sirven al autor de hipotexto, *Celestina* y *Lázaro de Tormes*, que se inspirarán más tarde en sus peripecias. En consecuencia, el hipertexto estaría ubicado cronológicamente antes que sus hipotextos, lo que hipotéticamente lo convertiría en una especie de hipotexto de estos. Sin embargo, en su obra de teatro *Una noche en la pícota*, García Jambrina reubica a ambos personajes en un tiempo que une el de los personajes y el actual, con un efecto completamente diferente al de sus novelas, pues lo que persigue es transmitir una sensación de continuidad o de actualidad y universalidad.

2911. GAREIS, Iris, «Entre le feu de l'amour et les flammes de l'enfer. La sorcellerie dans les villes du monde espagnol à l'époque moderne», *Source(s) - Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe*, 16 (2020), 47-66. <<https://dx.doi.org/10.57086/sources.134>>

Dedica toda una sección a la relación de la magia urbana de la Edad Moderna en el imperio español con el personaje de Celestina. Describe las circunstancias socio-históricas en torno a los hechiceros tanto españoles como de las colonias y concluye que había un gran número de personas en una situación marginal similar a la del personaje literario que practicaban la hechicería. Entre estas, las mujeres estarían más especializadas en la magia amorosa y los hombres en la búsqueda de tesoros escondidos, pero todos usaban métodos similares a los de la

alcahueta, practicaban conjuros amorosos y no eran tenidos por demasiado peligrosos por la Inquisición. Aun así, el intercambio con las prácticas hechiceras de otras latitudes que propiciaban las colonias y el tráfico de esclavos tuvieron igualmente repercusión sobre sus métodos. De hecho, puede decirse que las prácticas mágicas se fueron adaptando a cada región del Imperio, dando lugar a tradiciones híbridas, aunque siguieran fundamentalmente el esquema de hechicería más alcahuetería que conocemos del personaje literario.

2912. GARROTE BERNAL, Gaspar, «*Celestina* y el sexo conmutado», *Celestinesca* 45 (2021), 49-78. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.45.20730>>

Profundiza en la presencia de dobles sentidos sexuales en *Celestina*, concentrándose en palabras inocentes que podían tener una lectura erótica en la época y en el contexto en el que aparecen: *alcanzar*, *lugar* (en combinación con *alcanzar*), *paga* (*fiera*) y *polvo* (del *rascacaballos*). Ofrece un análisis exhaustivo de cada aparición de estos términos que, a su vez, proporciona información sobre muchos otros dobles sentidos sexuales.

2913. GERNERT, Folke, «Von Fernando de Rojas zu Cervantes. Figurendarstellung in der spanischen Literatur des "Siglo de Oro" zwischen Tradition und Abweichung», en *Tradition und Traditionsverhalten. Literaturwissenschaftliche Zugänge und kulturhistorische Perspektiv*, eds. Philip Reich, Karolin Toledo y Dirk Werle, Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2021, 179-189. <<https://doi.org/10.17885/heiup.900.c11680>>

Comparación de los retratos de Melibea y Dulcinea. Se parte de la premisa de que, durante la Edad Media y la temprana Edad Moderna, la prosopografía es uno de los recursos retóricos más regulados y más estables, por lo que las descripciones resultan bastante uniformes, sobre todo en el caso de las mujeres. Las teorías fisionómicas de la época son también tenidas en cuenta. Como resultado, el retrato de Melibea que hace el enamorado Calisto es tópico, pero, dentro de la variación que permiten las reglas de la descripción de la belleza femenina y al cubrir algunos huecos de la tradición descriptiva, incluye algunos detalles fisionómicos que permiten caracterizarla como inclinada a la lujuria. Igualmente, el retrato burlesco que Areúsa hace de Melibea responde a los principios retóricos de la descripción de la fealdad femenina, por lo que no tenemos un retrato realista de la hija de Pleberio en ninguno de los casos. Lo mismo ocurre con las descripciones de Dulcinea. Las de su belleza tienen un alto grado de intertextualidad con la tradición petrarquista, que quedará parodiada cuando Sancho intente reproducir sus tópicos, que invierte no originalmente, sino adoptando tópicos del antipetrarquismo. Las de su fealdad lo hacen con las leyes fisionómicas, que la caracterizan moralmente más que físicamente,

estableciendo así un contraste con la personalidad que le atribuye don Quijote y la que revelan sus rasgos. Así, tampoco hay realismo en las supuestas descripciones realistas de Dulcinea, pues ambas, como las de Melibea, sirven a la intertextualidad literaria.

2914. GERLING, David-Ross, «Sexual Fetishism in *La Celestina*: A Psychiatric Evaluation of a Classic Closet Drama», *Journal of Intercultural Disciplines* 9 (2011), 43-48.

Una breve nota en que, tras presentar una escueta introducción, el resumen de la obra y señalar algunas de sus fuentes, el autor analiza muy de pasada el fetichismo de Calisto frente al cordón de Melibea y señala cómo la obra maestra española puede considerarse el texto que dio comienzo a la literatura pre-pornográfica no solo en España, sino también en Europa.

2915. GILES, Ryan D., «Wound, Fetishes and Incantatory Threads in the *Celestina*», en su *Inscribed Power: Amulets and Magic in Early Spanish Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2017, 114-132.

En esta sección de su libro (*Inscribed Power...*), el autor se enfoca en el cambio que experimentó la última copla del acróstico al pasar de la CCM a la TCM —esto es, de la referencia a la Pasión de Cristo al consejo de apartarse de las flechas de Cupido—, señalando cómo la referencia originaria se desgastó y desmitificó por la acción de sus personajes. El estudioso muestra cómo, a partir de la Edad Media, en diferentes textos se asoció el corazón herido de Jesucristo con el mito de Cupido a través de la que podría considerarse una cristianización del dios greco-romano llevada a cabo por teólogos (Hugo de San Víctor y San Bonaventura), mitógrafos (Boccaccio) y poetas. Esta lectura pagano-religiosa puede aplicarse a toda la obra para estudiar los diferentes pasajes en que se mencionan unas heridas simbólicas —es decir, las de amor— que sufren los personajes. Por último, se ocupa también del cordón de Melibea como fetiche de Calisto.

2916. GÓMEZ CABALLERO, Iván, «La trayectoria escénica de *La Celestina* en Castilla-La Mancha durante los siglos xx y xxi», *Celestinesca* 45 (2021), 79-98. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.45.21303>>

Análisis de la trayectoria escénica de *Celestina* en Castilla-La Mancha durante los siglos xx y xxi a partir de materiales de hemeroteca y de archivo digitales. Proporciona información sobre la fecha y el lugar de estreno, la compañía y el responsable de cada adaptación, cuyas características comenta brevemente, y se analizan después los resultados estadísticos. Incluye una reconstrucción de la cartelera teatral celestinesca del rango cronológico seleccionado.

2917. GUERRY, François-Xavier, «Elicia ou l'itinéraire transfictionnel d'un personnage célestinesque. De Fernando de Rojas à Luis García Jambrina (2008)», *HispanismeS* 19 (2022), s.p. <<https://doi.org/10.4000/hispanismes.16360>>

Revisión de la evolución que sufre el personaje de Elicia en sus distintas apariciones en ficciones literarias celestinescas desde *Celestina* hasta *El manuscrito de piedra* de Luis García Jambrina, pasando por las obras del ciclo celestinesco. Comienza repasando su papel más bien anodino en la *Comedia*, que en la *Tragicomedia* se vuelve más sugerente gracias a que se convierte en el personaje que evoca la existencia de todo un mundo prostibulario y erótico que no se nos muestra directamente en el texto. Este aspecto será en el que se profundizará en las obras de la celestinesca, en las que es el personaje que más reaparece y el que más ejerce de vínculo entre los diferentes títulos, pasando por todos los papeles posibles: protagonista, personaje secundario o personaje recordado por los otros. Su relevancia se puede poner en relación precisamente con la poca importancia que tiene en la redacción primigenia, ya que esta apenas limita a los autores posteriores a la hora de inventarle una trayectoria vital. En el caso de la obra de García Jambrina, en cambio, el personaje trasunto del de Elicia, Alicia, y Celestina son asesinadas, acabando así con cualquier posibilidad de continuación por esa vía.

2918. HOSSEINGHOLI NOORI, Fatemeh, «La dialéctica del amor y la revelación del secreto tesoro del espíritu en *La Celestina* y *La leyenda de Cosroes y Šīrīn*», en *Literatura y ecología, literatura y visualidad. Voces de África*, eds. Margarita Rigal Aragón y Fernando González Moreno. Madrid: SELGyC, 2022, 25-43.

Compara *Celestina* y *La leyenda de Cosroes y Šīrīn* de Neẓāmī para defender que el amor de sus protagonistas es verdadero, no un mero capricho sexual. Se atribuye la falta de estudios que defiendan la sinceridad del sentimiento amoroso en ambas obras a que se han tenido en cuenta únicamente perspectivas materialistas, no espirituales. Sigue un análisis de fragmentos en los que se manifestaría la dimensión espiritual del amor, que los dos autores considerarían una experiencia mística. Esta es comparable a la de la tratadística erótica, los místicos árabes y la experiencia de los poetas místicos áureos. En consecuencia, el suicidio de Melibea es algo positivo, no trágico, pues alcanza la unión de los espíritus trascendiendo su propia mortalidad, que es lo que limita el amor. En el caso del texto persa, Cosroes y Šīrīn también trascienden las limitaciones materiales gracias a su amor, pues el rey renuncia a todos sus bienes por ella, lo que le acarreará la muerte a manos de su hijo y, por lo tanto, la liberación de su parte física. Šīrīn

aborda su suicidio posteriormente como si fuera su boda, de manera que adquiere de nuevo la categoría de unión espiritual.

2919. HURT, Tara Leigh, *The Picara: An Analysis of Male Scrutiny of the Female Picaresque Figure from «La Celestina», «Lieutenant Nun: Memoir of a Basque Transvestite in the New World», and «Moll Flanders»*. Emporia: Emporia State University, 2021. Trabajo de final de máster.

Análisis de *Celestina* (ca. 1500), las memorias de Catalina de Erauso en la traducción de Michele y Gabriel Stepto *Lieutenant Nun: Memoir of a Basque Transvestite in the New World* (1996) y *Moll Flanders* de Daniel Defoe (1722) desde el punto de vista de lo picaresco. Defiende que los tres personajes femeninos protagonistas de estas obras son pícaras que sirven para criticar los roles de género aplicados por los autores masculinos en la literatura europea de la Edad Moderna. Por ello, la pícaro expresa su propio deseo (*Celestina*), subvierte las expectativas de género (*Catalina de Erauso*) y no se arrepiente de ello (*Moll Flanders*). [Adaptación del resumen de la autora]

2920. JIMÉNEZ MORENO, Arturo, «El perfil de Melibea como mujer lectora: contextos retórico y sociocultural», en *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La Lozana andaluza»*, ed. Francisco Toro Ceballos. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2022, 231-244. <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/06/jimenez.htm>

Justificación de la caracterización de Melibea como mujer culta que se distancia de las interpretaciones que le atribuyen una función fundamentalmente humorística. En este trabajo se relaciona la cultura de Melibea con la existencia de un público lector femenino en la Castilla de finales del siglo xv, característico de la aristocracia urbana, entre el que la lectura y la escritura funcionarían como marcadores de estatus y bienes de consumo culturales. Se mencionan cuatro casos históricos de lectoras que apoyan el argumento del autor.

2921. JIMÉNEZ RUIZ, Ana Milagros, «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en Barcelona (1525, 1531, 1561, 1565 y 1585): estudio biblioiconográfico (I)», en *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La Lozana andaluza»*, ed. Francisco Toro Ceballos. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2022, 245-264. <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/06/jimenez-ruiz.htm>

Tras un repaso al estado de la investigación sobre la iconografía celestinesca y las metodologías de estudio que actualmente mejor responden a las necesidades de este ámbito (la biblioiconografía y la sociología de los textos), pasa a comentar las ediciones barcelonesas del título desde el punto de vista de sus ilustraciones. Comienza indicando que los grabados de las ediciones de 1525 y 1531 no son los de las edicio-

nes de Valencia 1514 y 1518, sino una copia muy fiel. Las ediciones barcelonesas los usan con menos cuidado que las valencianas, probablemente porque solo buscan satisfacer una demanda comercial y porque ya entendían *Celestina* como una lectura popular. Las siguientes reducen drásticamente sus ilustraciones, limitadas a la marca del impresor en las de 1561 y 1565, y a dos figurillas factótum en portada en la de 1585, en línea con los cambios sufridos por las ediciones populares en la segunda mitad del siglo xvi.

2922. KEHREN, Timo, «Descente aux enfers: l'impact du romantisme allemand sur la réception de *La Célestine*», en *La réception du Siècle d'Or espagnol dans les pays de langue allemande*, eds. Morgane Kappès-Le Moing y Fanny Platelle. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2022, 89-100.

Tras repasar la ambigüedad inmanente del texto, el estudio se enfoca en el análisis de la interpretación romántica, por parte de la crítica alemana (en particular Bülow, Wolf y Klein), del personaje de Celestina —visto como ser diabólico y malvado— y su consecuente influencia en la recepción de la obra en los estudios literarios españoles a partir de Menéndez Pelayo y Cejador y Frauca. Tanto Bülow como el erudito santaderino ahora mencionado, cada uno por su respectiva autoridad, influenciaron generaciones de críticos literarios posteriores hasta que se produjo una reevaluación de la cuestión y una nueva visión de todo el asunto que empezó, en España, con Azorín y se consolidó, luego, con Valbuena Prat.

2923. LARA, Eva, «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo xvi. ¿De la hechicera venida a más al mago venido a menos?», en *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del renacimiento*, eds. Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos. Salamanca: SEMYR, 2014, 367-432.

El capítulo se centra en el análisis de las alcahuetas-hechiceras de impronta celestinesca y los nigromantes en sus vertientes literarias e históricas. Tras una breve introducción sobre las dos figuras y sobre la magia real en el siglo xvi —señalando la dicotomía característica de la época, esta es, el nigromante oficiante de magia culta y la hechicera como maga popular—, la autora reconsidera la polémica del papel del conjuro a Plutón en *Celestina*, y pasa luego a examinar la hechicería en la literatura celestinesca del siglo xvi. Una segunda parte está dedicada al estudio del nigromante en algunos de los textos más representativos del Seiscientos. En las conclusiones señala que el análisis llevado a cabo mostraría cómo, en el universo literario, se creó un cambio de percepción de los dos personajes —con mujeres-comadres *venidas a más* y los nigromantes *venidos a menos*—.

2924. LACARRA, María Jesús, y Ana Milagros JIMÉNEZ RUIZ, «*Tragicomedia de Calisto y Melibea*: testimonios recuperados y una nueva edición [Roma, Marcelo Silber, 1512-1515]», *Celestinesca* 45 (2021), 99-128. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.45.21885>>

Revisión de los ejemplares y las ediciones de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* desconocidos descubiertos recientemente en distintas bibliotecas, con especial atención a un ejemplar manipulado conservado en la Biblioteca estatal de Ulm, compuesto por los dos primeros folios de la edición de Valencia: Juan Jofré, 1514, y los cuadernillos B en adelante de una edición de las que llevan en el éxplícit timado la fecha falsa de «Sevilla 1502», que las autoras proponen como de [Roma: Marcelo Silber: 1512-1515]. Incluye una detallada contextualización del ejemplar en la colección en la que se conserva y una descripción completa.

2925. MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric, «*Celestina ludens*: La negociación del dolor desde la teoría de juegos y la fenomenología de la lectura en *Celestina*», *SCRIPTA Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 19 (2022), 19-42. <<http://doi.org/10.7203/SCRIPTA.19.24461>>

Análisis de *Celestina* desde el punto de vista del papel estructural que el autor atribuye al juego. Combinando el modelo matemático de la teoría de juegos y los principios de la fenomenología de la lectura, el autor examina el juego entre *Celestina* y *Calisto*, que califica de juego de estrategia cooperativo de suma cero cuyo objetivo es saciar el deseo sexual de *Calisto*. En el transcurso de este, los dos jugadores harán una serie de intercambios, económicos para *Celestina*, de información erótica en el caso de *Calisto*. Por lo tanto, los riesgos que asume *Calisto* son de tipo financiero y de prestigio, mientras que los de *Celestina* tienen que ver con la exposición a la que somete a su persona para obtener el objetivo del juego e ir proporcionando a *Calisto* información que mantenga la partida en curso. El hecho de que *Celestina* «pierda» en este juego, aunque *Calisto* «gane», es predecible porque falta a sus normas en el momento en el que traiciona a los criados, con los que juega su propio juego arriesgando igualmente su vida. Y también es predecible por esta vía el suicidio de *Melibea*, por lo que el autor concluye que este tipo de análisis es productivo para entender las relaciones de tipo comercial y sexual en *Celestina*.

2926. OLIVETTO, Georgina, «*Celestina* y la “publicación” antes de la imprenta», en *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La Lozana andaluza»*, ed. Francisco Toro Ceballos. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2022, 323-330. <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/06/olivetto.htm>

Reflexiona sobre las fases previas a la publicación de la *Comedia*. A un primer borrador de autor le habría seguido una primera copia en limpio, sobre la que podrían haberse realizado cambios y revisiones, hasta llegar a la copia en limpio que se habría distribuido en un círculo reducido, que abriría la puerta a nuevas copias pero también podría dar lugar a más revisiones por parte del autor y, por lo tanto, a nuevas versiones en limpio, como podría ser el Manuscrito de Palacio u otras del autor sobre las que podría haberse preparado la ampliación a *Tragicomedia*. Por otra parte, se valora la posibilidad de que los «papeles del antiguo autor», si es que existieron, fueran un reto literario circulado precisamente para que alguien les pusiera final.

2927. PACERINI, María Cristina, «Mujer y magia en la *Celestina*: una mirada a partir de los *Heterodoxos* de Menéndez Pelayo», en *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La Lozana andaluza»*, ed. Francisco Toro Ceballos. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2022, 335-340. <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/06/pascnerini.htm>

Repaso de la génesis, el modelo y el contenido de los capítulos dedicados a las artes mágicas y supersticiones de la *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez Pelayo. En estos es evocada constantemente la figura de Celestina, incluso cuando no se trata ni de su época ni de la obra a la que pertenece, en especial en relación a la Antigüedad clásica. Pero sobre todo se evidencia una relación constante entre mujer y magia.

2928. RIVERA-BARNES, Beatriz, «Dark Alchemy: *Celestina* or the Hatred of Love», en *The Nature of Hate and the Hatred of Nature in Hispanic Literatures*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2021, 17-35.

El estudio, aplicando una visión cristiano-didáctica y nihilista a la obra, presenta una lectura psicológica y filosófica de *La Celestina* y se enfoca en el papel catalizador de Celestina que, con su odio y rechazo hacia el amor, pondrá en marcha la subsiguiente destrucción de todo lo que está a su alrededor. Discute también, entre otras cosas, la importancia de los objetos en la obra (el hilado, el cordón, etc.), las razones por las que, posiblemente, los dos jóvenes no se casan y el papel de la magia.

2929. RUBIALES ROLDÁN, Antonio, «*Tragicomedia de Calisto y Melibea*: la muerte como contracultura», en *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La Lozana andaluza»*, ed. Francisco Toro Ceballos. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2022, 381-396. <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/06/rubiales.htm>

Comienza con un repaso a las ideas en torno a la muerte a finales del siglo xv, que el autor aprovechará para defender que las muertes literarias en *Celestina* se oponen a la obligación social y moral de aceptar la muerte con resignación cristiana. Estas muertes son sobrevenidas, no tienen lugar con la preparación necesaria ni en el escenario adecuado, e incluso algunos personajes, como Celestina, se resisten a ella, como por otra parte probablemente fuera lo más frecuente entre la gente que moría en la época. Esto es así porque la vida les resulta mucho más atractiva que lo que pueda ofrecerles la religión tras la muerte. Por eso el suicidio de Melibea resulta tan provocativo, pues es el único personaje que se arroja, literalmente, a su muerte, sin miedo a una hipotética condena eterna sobrenatural y tampoco nada terrenal que perder, una vez ha muerto su amado. Las otras muertes también resultan provocadoras en lo que pueden implicar de crítica social: los criados reciben el tratamiento que espera a los de su clase, mientras que la caída de Calisto es la materialización de la decadencia de toda una clase social improductiva. Que en el paso a la *Tragicomedia* los personajes pidan de alguna manera confesión o busquen consuelo no cambia este hecho. Finalmente, se argumenta que Pleberio también sufre una muerte en vida, pues tiene que seguir viviendo después de perder el motor de su existencia terrenal —acumular patrimonio para su hija—, pero en este caso la consecuencia es un súbito despertar de sentimientos de *contemptu mundi*. Todo junto hace de *Celestina* una obra antinobiliaria, que se inclina por la perspectiva vitalista de unas clases bajas que no pueden permitirse pensar en el futuro y por ello deciden disfrutar el presente.

2930. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, y Devid PAOLINI, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 43)», *Celestinesca* 45 (2021), 245-264. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.45.22165>>

Suplemento bibliográfico 43.

2931. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «*Melusina, Celestina, Magelona*. Unas notas de investigación sobre la recepción de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en el contexto alemán del siglo xvi», en *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La Lozana andaluza»*, ed. Francisco Toro Ceballos. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2022, 397-412. <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/06/saguar.htm>

Examina la tradición iconográfica de los grabados de Hanz Weiditz para la primera traducción de *Celestina* al alemán desde el punto de vista de cómo emparenta con la de las ediciones ilustradas de prosa de ficción. Comienza señalando la poca distinción genérica entre la prosa de ficción didáctico-moral y la comedia terenciana en el contex-

to alemán. Continúa señalando la indistinguibilidad visual entre las ediciones de la prosa de ficción y las comedias terencianas, en especial entre las ilustraciones de uno y otro género. Por último, comenta la intercambiabilidad de las ilustraciones de ambos géneros, concluyendo que, para los impresores alemanes, los dos eran lo mismo.

2932. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «Hacia un censo completo unificado de los ejemplares conservados de *Celestina* (II): ejemplares de las ediciones de las traducciones (y tres adaptaciones al inglés) localizables en línea», *Celestinesca* 45 (2021), 195-244. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.45.21942>>

Censo de los ejemplares conservados localizables en línea de las ediciones de las traducciones de *Celestina* a lenguas europeas (italiano, alemán, francés, holandés, neolatín e inglés) de los siglos XVI a XVIII. Complementa el censo anterior de los ejemplares localizables en línea de las ediciones de *Celestina* en castellano (no. 2882 del suplemento 43).

2933. SCARBOROUGH, Connie L., «A Female Voice for Action in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Medievalia* 53.2 (2021), 71-90. <<https://doi.org/10.19130/medievalia.2021.53.2.67984>>

Análisis de Elicia como personaje y de la importancia para la trama de su lamento por las muertes de Sempronio, Pármeno y Celestina. Este funciona como punto de inflexión en la *Tragicomedia*, desencadenando las muertes de Calisto y Melibea, pero también en la caracterización de Elicia. Comienza con una revisión exhaustiva del carácter de la prostituta desde el principio de la obra, en la que se destacan su facilidad para el engaño, su irritabilidad, sus celos y su desinterés en el futuro, rasgos que contrastan con la emoción que demuestra ante la muerte de Celestina y su odio de clase. Sigue el análisis de su lamento, dominado por sentimientos de abandono, desorientación, ira e impotencia improductivos, que dejan paso a una actitud más resolutiva una vez Elicia se asocia con Areúsa, de manera que lo que antes había sido una maldición verbal se transforma en acción real que, además, desencadena las muertes del desenlace. Aunque liderada por Areúsa, su intervención es necesaria para poner en marcha el mecanismo por el que Calisto acabará cayendo de la escalera. En consecuencia, el duelo de la prostituta Elicia acaba siendo la fuerza trágica más poderosa y la que materializa el caos generado por el deseo desatado, con lo que esto implica de subversión del orden social.

2934. SEVERIN, Dorothy S., «Paisajes de sonido en *Celestina*», en *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La Lozana andaluza»*, ed. Francisco Toro Ceballos. Alcalá la Real: Ayuntamiento

de Alcalá la Real, 2022, 433-436. <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/06/sherman.htm>

Repaso del paisaje sonoro de *Celestina*, desde las descripciones de sonidos reales, simbólicos e imaginados hasta el carácter oral de la interacción entre personajes y la lectura dramatizada del texto ante un público. Se comentan sus funciones, entre las que destaca la comunicación de lo que pasa fuera del diálogo de los personajes.

2935. SNOW, Joseph T., «Animales en *Celestina*», *Celestinesca* 45 (2021), 169-186. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.45.21433>>

Examen de las menciones de animales en *Celestina*. Comienza con las situaciones en las que los personajes se comparan a sí mismos y a otros con animales, sigue con las ocasiones en las que los animales aparecen como tales, se les atribuyen cualidades antropomórficas o se les relaciona con situaciones sexuales, pasa a los proverbios que involucran animales y termina con los usos de los animales que implican ironía. Se concluye que la inclusión de animales sirve para la caracterización sobre todo psicológica de los personajes, pero también para refinar algunas de las ironías y las anticipaciones de la trama. Al final incluye un apéndice estadístico de los animales celestinescos.

2936. SNOW, Joseph T., «Siguiendo las huellas de Elicia en la *Tragicomedia*», *Lemir* 25(2021), 589-602.

Análisis detallado del personaje de Elicia en la *Tragicomedia*. Como en otros estudios, se destacan su capacidad para la actuación, su facilidad para enojarse, sus celos y su poco sentido de la responsabilidad, cuyo origen está en una visión hedonista del presente y en una personalidad egoísta que solo tolera las cosas que son de su agrado. Esta actitud egocéntrica contrasta con el verdadero apego que muestra hacia Celestina, con la piedad que muestra hacia Calisto, a quien no desea que se mate, solo que se le dé un escarmiento, y con el amor que siente por Sempronio, que se considera sincero. La muerte de Celestina y Sempronio hará que se tenga que enfrentar a la realidad y, sobre todo, al futuro, provocando una inflexión en su forma de ser a la que no acabamos de asistir en el texto pero que, sin duda, cambia su carácter.

2937. STABILE, Valeria, «“En mi lengua”: il gioco delle immagini e delle parole in *La Celestina* di Fernando de Rojas», en *L'immagine nella parola, nella musica, e nella pittura*, ed. Susan Petrilli. Milano: Mimesis, 2018, 257-270.

Examen de la relación metafórica subyacente entre las destrezas retóricas de Celestina y las imágenes que se desprenden de ellas con el objetivo de resaltar el poder que la medianera adquiere a través de la

palabra y la magia. Trata también, al principio, de posibles antecedentes medievales (*Auberée, Pamphilus, De vetula, Sendebar* y *Libro de buen amor*) y, por último, del tema de la muerte y de la fortuna de la figura de la medianera a partir de Celestina.

2938. TARAVACCI, Pietro, *Osservazioni sulla teatralità della «Celestina»*. Pisa: Giardini, 1985.

Unas reflexiones sobre el problema del género que atañe a *La Celestina* y que tiene como objetivo el de superar la clásica dicotomía entre teatro y narración o los hibridismos tales como «novela dramática» o «novela dialogada». Siguiendo las huellas de Lida de Malkiel y, sobre todo, de Gilman y Samonà, el estudioso ofrece un análisis detenido del texto que empieza con recordar los pareceres acerca del género de autores y críticos temporalmente cercanos a la fecha de composición de la obra (Giraldi Cinzio, Juan de Valdés, el anónimo comentador del siglo XVI, Juan de Timoneda...), para luego tratar de si *Celestina* se escribió para ser leída o representada y de algunos de los temas principales de la obra (como el amor y la influencia del amor cortés en el desarrollo de la trama).

2939. VILLALOBOS GRILLET, José Eduardo, «*La Celestina* en la democracia. Adaptación, censura y recepción de la recreación cinematográfica de Gerardo Vera», *Celestinesca* 45 (2021), 129-166. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.45.21331>>

Contextualiza el rodaje de la película de Gerardo Vera *La Celestina* (1996) y expone los problemas a los que se enfrentó. Esta película quería ser una respuesta a las carencias de las adaptaciones teatrales y cinematográficas anteriores fallidas (papel secundario del erotismo, lenguaje inaccesible, personajes mal aprovechados —Calisto, Pármeno y Areúsa, así como los rasgos transgresores de todos los demás— y soslayamiento de la crítica social implícita en el texto) y una exposición del conflicto entre deseo y razón, pero tuvo que pasar por un filtro literario académico que mantuviera el prestigio de la adaptación, aunque ya no tuviera que pasar por una censura moral como la del franquismo. Se analizan a continuación las razones por las que fue un fracaso: guion demasiado conservador, banda sonora que no aporta nada a la película, erotismo explícito y mala interpretación de los actores protagonistas. Finalmente, se responde a algunas críticas ajenas al mundo cinematográfico, pertenecientes al ámbito filológico, reivindicando que la adaptación no es tan fallida como se ha dicho y, sobre todo, no lo es por los aspectos que destacan los filólogos.

2940. XIAO, Yang, «Materializing Desire in Two Literary Traditions *La Celestina* and *Xi Xiang Ji (Romance of the Western Chamber)*», en *Pornographic Sensibilities: Imagining Sex and the Visceral in Premodern and Ear-*

ly Modern Spanish Cultural Production, eds. Nicholas R. Jones y Chad Leahy. Nueva York - Londres: Routledge, 2021, 233-247.

Estudio comparativo entre *La Celestina* y la obra de Wang Shifu titulada *Romance of the Western Chamber*. Ambos textos están escritos en diálogo, presentan una autoría problemática y narran una historia de pasión realizada gracias a la intervención de una alcahueta, entre otros puntos en común. En este estudio el autor se enfoca, en particular, en las muestras de amor representadas, por un lado, por el cordón de Melibea y la cintura de Cui Yingying, y, por el otro, por la vihuela de Calisto y la cítara de Zhang Junrui, señalando el papel y la función que estos objetos de amor desempeñan en cada obra y la concepción del amor que se desprende del análisis llevado a cabo.

VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

Departamento de Filología Española
Facultat de Filologia, Traducció i Interpretació
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010 VALENCIA (SPAIN)