43 2019

Celestinesca

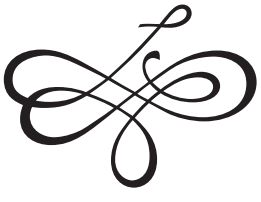
NÚM. 43, 2019, ISSN: 0147-3085

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 43 2019



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

EDITOR y DIRECTOR

José Luis Canet
Universitat de València

EDITOR-FUNDADOR

Joseph T. Snow
Michigan State University

CONSEJO DE REDACCIÓN

Rafael Beltrán Llavador (Universitat de València)
Juan carlos Conde (Magdalen College, University of Oxford)
Marta Haro Cortés (Universitat de València)
Eloisa Palafox (Washington University in Saint Louis)
Joseph T. Snow (Michigan State University)
Devid Paolini (The City College of New York)

COMITÉ EDITORIAL

Patrizia Botta (Sapienza-Università di Roma) (ITAL)
Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca) (SPAIN)
Ivy Corfis (University of Wisconsin) (USA)
Alan D. Deyermond (Westfield College, London) (UK) (†)
Jacques Joset (Université de Liège) (BEL)
Eukene Lacarra (Universidad del País Vasco) (SPAIN)
Carmen Parrilla (Universidad de la Coruña) (SPAIN)
Miguel Á. Pérez Priego (U. N. E. D.) (SPAIN)
Nicasio Salvador (Universidad Complutense) (SPAIN)
Dorothy S. Severin (Liverpool University) (UK)
Josep Lluís Sirera (Universitat de València) (†)

ISSN: 0147 3085
Depósito legal: V-1800-2008

© José Luis Canet - Universitat de València
© De los Autores

Fotocomposición y maquetación: *José Luis Canet*
Diseño de la maqueta y la cubierta: *Celso Hdez. de la Figuera*

Nota: Esta Revista forma parte de la CELJ (The Council of Editors of Learned Journals).

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 43 ÍNDICE 2019

Artículos

Bastianes, María, «La adaptación de *La Celestina* de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Un análisis formal» 9

Calderón Calderón, Manuel, «*Guiomar do Porto* o leer sin perder el hilo» 33

Cáseda Teresa, Jesús Fernando «Los orígenes del arcipreste de Talavera y del primer acto de *La Celestina*» 59

Petre, Ene, «El amor cristiano en la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas y en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva» 93

López Rodríguez, Irene, «La *Celestina* (1499) cinco siglos más tarde: ecos celestinescos en *Tiempo de Silencio* (1962)» 111

Martí Caloca, Ivette, «'Vencido me tiene el dulçor de tu suave canto': Melibea y la imagen de la sirena» 131

Prieto, Remedios & Antonio Sánchez, «Correcciones en la *Tragicomedia* suscitadas por críticas a la *Comedia*. Construcción textual de la *Comedia* inherente a prácticas tradicionales y el apoyo de Cisneros» 141

Ruiz-Moneva, Maria Angeles, «Foreshadowing in Ruano de la Haza's twenty-first century adaptation of Rojas' *Celestina*» 177

Sánchez Sagrado, Lucas, «La piedad filial en *La Celestina*: una interpretación desde la perspectiva del confucianismo» 203

Snow, Joseph T., «Cómo los autores de *Celestina* concibieron el personaje de Areúsa» 221

Villalobos Graillet, José Eduardo, «*La Celestina* en la transición. Censura, polémica e interpretación de la recreación telefílmica de Juan Guerrero Zamora» 241

Reseñas

«*La Celestina* de la compañía Bambalina Teatro Practicable». Por José Luis Gastañaga Ponce de León 289

«Exposición *La Celestina* (1499) y Picasso (1968)». Por José Luis Gastañaga Ponce de León 293

«Sesenta y seis años de la alcahueta en la escena teatral en México». Por Guadalupe Lezama Limias 297

Bibliografía

Amaranta Saguar García & Devid Paolini, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 41)» 305

Artículos

Celestinesca 43 (2019): 9-32

La adaptación de *La Celestina* de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Un análisis formal*

María Bastianes
University of Leeds

En julio de 1951 y bajo la dirección de Gabriel Arias-Salgado se creaba en España el Ministerio de Información y Turismo, organismo que pasaría a hacerse cargo del teatro y la censura (anteriormente competencia del Ministerio de Educación). Luego de más de una década al frente del María Guerrero, Luis Escobar sería relevado de sus funciones un año después, al parecer por orden del propio Arias-Salgado (García Ruiz 76). El director, una de las principales figuras de la escena española durante el franquismo, rencausará entonces su actividad hacia el sector privado. Uno de los emprendimientos más importantes en este ámbito es la compra —junto a su socio, Gonzalo Figueroa, duque de las Torres— del local del Eslava, la mítica sala de Madrid que había sido sede del Teatro de Arte de Martínez Sierra entre 1916 y 1926, y que se encontraba cerrada desde 1942 por no cumplir con las normas de seguridad en caso de incendios (Escobar 187)[1]. La pieza elegida por Escobar para inaugurar el Eslava fue una versión escénica de *LC* que se estrenó el día 10 de mayo de 1957 (Bayona 7).

El texto de la adaptación corrió a cargo del propio Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, antiguo colaborador del director durante sus años al frente del María Guerrero. La versión utiliza como base la edición de la

* El presente trabajo se ha beneficiado de mi vinculación al Instituto del Teatro de Madrid y a los proyectos «TEAMAD-CM. Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatrocontemporáneo en Madrid», financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid (código: H2015/ HUM-3366), y «PTCE. Primer Teatro Clásico Español. Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)», del Plan Nacional de Investigación 'Excelencia', otorgado por el Ministerio de Economía y Competitividad (código: FF12015-64799-2016-2019).

1.– La reforma del local fue encargada al arquitecto Antonio Garrigues Díaz-Cañabate, quien se convirtió en nuevo socio del emprendimiento. Las obras incluyeron la ampliación del escenario en embocadura, altura y profundidad y el acondicionamiento de la sala a las nuevas necesidades técnicas. También se dotó al edificio de aire acondicionado para que pudiese ser utilizado en verano (Borrás 13-17; Escobar 187-91).

Comedia impresa en Sevilla en 1501 (*Informaciones*), pues Pérez de la Ossa la considera «la más teatral» (Programa de mano), aunque añade pasajes de ediciones posteriores[2]. En efecto, adaptador y director coinciden en clasificar la obra de Rojas dentro del género dramático. Según Pérez de la Ossa (23), *LC* «está totalmente pensada como obra dramática y escrita sin cuidado de si había de ser representada o no», de la misma manera que el *Fausto* de Goethe (Pérez de la Ossa 23), y Escobar va más allá al opinar que «[Rojas] la escribió para que se representara, o al menos para que el lector la leyera visualmente» (Programa de mano). Ambos destacan el realismo y la profundidad humana de los personajes como uno de los rasgos más modernos de la obra y como argumento para defender su adscripción al género dramático:

> Fue sin duda esta misma agudísima visión de la realidad humana lo que llevó a Fernando de Rojas, seguramente sin deliberación ninguna, a dar forma dramática a su libro inmortal. Él quiso pintar la vida misma. Hacer que sus personajes vivieran a los ojos de los demás su amor y tragedia, que mostraran sin vanas y enojosas descripciones de la pluma del autor la urdimbre de sus almas (Pérez de la Ossa 26).
>
> Lo fundamental en la literatura dramática no es la acción, ni la tesis, ni la situación; es la verdad interna de los personajes, la vida real de las criaturas escénicas, que ellas mismas han de ir demostrando con toda sencillez a lo largo de la representación, sin un fallo, sin una sola fisura ante la que el espectador pueda acusarles de mentira. Para lograrlo estos personajes han de tener una vida profunda, de la que sólo una parte aparecerá ante el público como un árbol de hondas raíces, o esos barcos que para llevar la vela al viento han de tener una profunda quilla sumergida […].
>
> «La Celestina» nos presenta su época tan viva, tan cercana, que se diría que la podríamos tocar con sólo alargar la mano. Los personajes nos muestran cómo son, lo que son, sin desdecirse jamás a lo largo de la obra. Todo el siglo XV vive entre sus páginas, deseando saltar al tablado, pugnando por «salir a escena» (Programa de mano).

Las modificaciones de la versión con respecto al original se pueden clasificar en dos tipos: aquellas motivadas por el control de la censura y aque-

2.– Lida de Malkiel (105, n. 8) menciona fragmentos interpolados de la *Tragicomedia* en las páginas 48, 65-66 y 94 de la versión de Escobar y Pérez de la Ossa (*La Celestina*, 1959), correspondientes a los autos IV, IX y XIV del original. A estos ejemplos cabe añadir las interpolaciones que se incluyen en las páginas 34-35 (auto III), 41-44 (auto IV), 72 y 76 (auto X).

llas que fueron producto de la adaptación de la obra tanto a los horarios normales del teatro comercial como, en general, a la lectura de los adaptadores y que, para diferenciarlas, podríamos denominar «formales». En el presente trabajo nos dedicaremos a estudiar las variaciones del segundo tipo, a partir de la comparación con la obra original. Debemos tener en cuenta que disponemos de dos testimonios de la adaptación: la entregada a la censura para su revisión, que se conserva en el Archivo General de la Administración (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1957), y la editada dos años después (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959). En este trabajo utilizaremos como base para el estudio la versión editada, una versión más corta y pulida, que posiblemente se acerque más al texto realmente utilizado en la puesta en escena. No obstante, se señalarán también algunas de las diferencias que presenta con respecto a la versión del Archivo General de la Administración. El análisis seguirá un modelo inspirado en el método propuesto por José Luis García Barrientos (*Cómo se comenta*; *Análisis de la dramaturgia*) para comentar textos dramáticos y en las consideraciones de María Rosa Lida de Malkiel acerca de los recursos teatrales y del tratamiento de diálogos, monólogos, acotaciones y apartes en la obra de Rojas.[3] Para estudiar el peso de los personajes en la adaptación emplearemos, también, un método similar al utilizado por José Romera Castillo en su estudio de la versión de Torrente Ballester.

La versión editada se divide en un prólogo —añadido de los propios autores— y dos partes: la primera de diez escenas y la segunda de siete. Para protegerse de los ataques que pudiera recibir la adaptación, Huberto Pérez de la Ossa y Luis Escobar agregan en la parte final de la edición una «Disculpa final» que intenta justificar los recortes y menciona el éxito que ha tenido la obra, así como su valor dramático:

> […] ha sido necesario entresacar en la riqueza de su prosa, prescindiendo constantemente de frases y conceptos bellísimos para desnudar la acción y dejarla en sus elementos esenciales. […] Si alguien se llama a escándalo por ello y nos trata de irrespetuosos, o aun de profanadores, sírvanos de disculpa el que se trata de un pecado de amor hacia nuestra inmortal *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que así ha podido ser representada, gustada y aplaudida infinidad de veces por un público actual que ha penetrado su inmarcesible belleza mucho más resplandeciente a la luz de las baterías que en la íntima penumbra de las bibliotecas. Indudablemente, serán

3.– Cabe advertir que la estudiosa fue también una de las primeras en estudiar en detalle la versión en *La originalidad artística de «La Celestina»*, aunque desde una perspectiva que atiende a los recortes y modificaciones para señalar lo que con ellos se pierde de la riqueza del original (Lida de Malkiel 725).

> muchos más los que lean *La Celestina* en su integridad después de haber visto nuestra versión que los que lo hubieran hecho sin ella.
> […] Mas el que la lectura de la incomparable prosa de Fernando de Rojas sea un gran deleite de la imaginación, no contradice nuestra idea de que *La Celestina* es, sobre todo, un dechado de arte dramático, una perfecta obra teatral y buena prueba de ello es que la presente versión, pensada únicamente para dar solemnidad a la reapertura del Teatro de Eslava, de Madrid, sigue todavía, a los dos años, representándose en los escenarios de España y es continuamente solicitada desde el extranjero.
> […] Y ojalá sirva la difusión de esta *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de indudable sabor primaveral, «drama del amor juvenil, casi infantil»—como dice Menéndez y Pelayo—, de estímulo y acicate a esa brillante pléyade de jóvenes que apunta con tan buenas esperanzas en nuestro teatro actual, para aspirar a la gran creación dramática capaz de superar las modas y los siglos (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 101-02).

La estructura argumental de la versión sigue el orden de los hechos de la *Comedia*. Sin embargo, el prólogo añadido adelanta acontecimientos (se inicia con el anuncio de la condena de los criados de Calisto) y rompe así con el tiempo cronológico. Asimismo, se eliminan algunos pasajes, en general poco relevantes para el desarrollo de la trama (*sucesos*, según los entiende García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia* 15). De esta manera, se omiten los diálogos entre Elicia y Celestina, que tienen lugar en la casa de la alcahueta al final de los autos VII y XI, así como el diálogo en la cama entre Areúsa y Pármeno al inicio del auto VIII o el monólogo inmediatamente posterior de Pármeno por la calle, de manera que la escena se abre con la llegada del criado a casa de su amo. Del auto XV se quitan los momentos previos a los últimos parlamentos de Melibea desde la torre, justo antes de suicidarse: la parte en que Lucrecia va a buscar a Pleberio, la conversación que este mantiene con su hija. También se suprime el comienzo del auto XIII, en que Calisto llama a Tristán a la alcoba y este se dirige a la puerta para evitar que alguien interrumpa el sueño de su señor.

En cuanto a los cambios de lugar de acción, además de los casos que acabamos de describir, en que un espacio desaparece como consecuencia de la supresión del diálogo completo que en él transcurría, también se simplifican otros desplazamientos. Así, se suprime el movimiento desde el interior de la casa de Calisto a las caballerizas al final del auto II y los desplazamientos a través las distintas estancias de las casas de Calisto en el auto VI. También se omiten algunas escenas de calle. El diálogo del

comienzo del auto III transcurre ya en casa de Celestina; los múltiples espacios del auto XI —calle, Iglesia de la Magdalena, casa de Calisto, casa de Celestina— se reducen a uno solo: la casa del caballero. Sin embargo, en otros momentos Pérez de la Ossa incrementa la movilidad del cuadro, así hacia el final de la escena IV de la segunda parte (correspondiente a la primera parte del auto XII del original), luego de despedirse de Melibea, el siguiente parlamento de Calisto no tiene lugar directamente en su casa sino de camino, en la calle (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 86). El cambio responde a una necesidad escénica: se busca dar continuidad a lo que sucede, es decir, no se quiere emplear un oscuro, o un cambio de decorado a la vista, u algún otro medio que permita marcar el tiempo implícito que en la obra original transcurre desde que el caballero deja la casa de la doncella hasta que llega a su propia morada. Este tipo de interrupción, por el contrario, sí se utiliza en otros momentos de la adaptación; por ejemplo para expresar el salto temporal desde la primera conversación con Melibea en el huerto del auto I y el diálogo posterior de Calisto con Sempronio, ya en su casa. En este caso, este primer fallido encuentro entre los amantes culmina con un coro de bufones y criadas que «se ríen con aspavientos» de Calisto, creando una atmósfera irreal, casi onírica, justo antes de que se cierre la escena mediante un fundido y cambio de telón, y se dé paso al siguiente diálogo con Sempronio (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 12).

En lo relativo al lenguaje, la versión pretende seguir de cerca al original, manteniendo vocablos y expresiones, modernizando algunas veces su grafía, forma y la sintaxis de las frases. Muchas frases difíciles de comprender para el lector moderno se suelen eliminar. Otras veces las expresiones se conservan con pequeñas alteraciones que, aunque modifican el sentido, siguen de cerca la forma, no siempre con resultados felices. Baste un ejemplo como demostración de lo dicho. En el auto XIV, Calisto dice a Melibea:

> Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, quando me la diesse, desechalla? Ni tú, señora, me lo mandarás ni yo podría acabarlo comigo. No me pidas tal covardía. No es fazer tal cosa de ninguno que hombre sea, mayormente amando como yo. Nadando por este fuego de tu desseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis passados trabajos? (Rojas 514-15).

La expresión «acabarlo comigo» en este contexto tiene el sentido de 'conseguir cumplir con el pedido'. Para mantener la forma, la versión de Pérez de la Ossa y Escobar cambia la expresión por «ni yo podría acabar contigo», es decir, 'romper la relación', modificando el sentido de la frase (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 93). Los adaptadores tam-

bién prefieren trocar la palabra *fuego* por *piélago*, posiblemente para hacer más transparente la metáfora erótica del barco que llega a puerto.

En cuanto a los tipos de parlamentos, en términos generales y como será frecuente en las versiones escénicas del texto de Rojas, se tiende a aligerar o suprimir los monólogos y las réplicas oratorias, especialmente las de materia didáctica y aquellas que incluyen ejemplos del mundo clásico, y a dar preferencia a los diálogos de réplicas cortas, tal y como ya observaba con disgusto Lida de Malkiel (120, 135).[4] Aunque debemos advertir que la versión no llega a los extremos de otras más modernas, como la de Iniesta, y conserva algunas descripciones, así por ejemplo, el pasaje en que Melibea cuenta su mal a Celestina. En general, en la adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa se eliminan las frases que repiten una idea ya expresada. Por ejemplo:

> Sempronio. Verdad es, pero mal conoces a Celestina. Quando ella tiene qué hazer, no se acuerda de Dios ni cura de santidades. Quando ay que roer en casa, sanos están los santos; quando va a la yglesia con sus cuentas en la mano, no sobra el comer en casa. Aunque ella te crió, mejor conozco yo sus propiedades que tú. Lo que en sus cuentas reza es los virgos que tiene a cargo, y quántos enamorados ay en la cibdad y quántas moças tiene encomendadas (Rojas 416).
>
> Sempronio. Mal la conoces; cuando hay que roer en casa, sanos están los santos. Cuando va a la iglesia con sus cuentas en la mano, lo que reza es las mozas que tiene a su cargo y cuántos enamorados hay en la ciudad (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 64).

Asimismo, se mantienen varios apartes, especialmente los del auto IV de Lucrecia y Celestina, a pesar de que se eliminan más de la mitad de los de los autos I y VI (el último es uno de los autos donde el recurso se utiliza con mayor frecuencia).[5] En cuanto a las escenas simultáneas, se conserva la escena de Crito del auto I; la que tiene lugar poco después a las puertas de la casa de Calisto cuando, a sabiendas de que dentro de la casa el caballero la escucha, Celestina simula verdadera preocupación por el bienestar del joven; y la conversación paralela de Sempronio y Pármeno al final del auto I, mientras se despiden Calisto y la alcahueta. No obstan-

4.– Como se ha mencionado, para Lida de Malkiel (120) esta reducción de largos parlamentos eliminaba el contraste entre este tipo de diálogos de ritmo más sosegados y los diálogos más rápidos de intervenciones cortas.

5.– Pérez de la Ossa dirá que la manera que tiene Rojas de integrar apartes y monólogos en el diálogo, haciendo que muchas veces los interlocutores escuchen estos soliloquios de otro personaje, es «demostración palmaria de hasta qué punto a Rojas le preocupa la naturalidad y verdad de lo que hablan sus personajes» (23).

te, solo se conserva un parlamento de la escena simultánea de Celestina y Sempronio cuando llegan nuevamente a las puertas de casa de Calisto al final del auto V, parlamento que se recoloca en el diálogo anterior entre criado y alcahueta, de manera que ya no conforma una conversación paralela (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 50). Como hemos dicho, los apartes del auto VI, que por momentos se transforman en verdadera conversación simultánea entre Sempronio y Pármeno en el original, se encuentran bastante recortados; este tipo de diálogo que surge de los apartes de los criados se conserva mejor en la escena de la adaptación que se corresponde con el auto XI del original. También se mantiene el pequeño diálogo paralelo de los padres de Melibea del auto XII, cuando desde su recamara escuchan el bullicio que produce la conversación entre los amantes, y la escena simultánea anterior que protagonizan Sempronio y Pármeno, mientras Calisto y Melibea hablan a través de las puertas.[6] En esta última escena, en la versión editada, no así en la que se entrega a la censura (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1957, acto XI 55-56), se reorganiza el material y se adelanta un parlamento de Melibea con el fin de que las reacciones de señores y criados ante los ruidos de la calle parezcan más inmediatas y naturales:

> Pármeno. ¡Huye, huye, que corres poco! ¡O, pecador de mí, si nos han de alcançar! Dexa broquel y todo.
> Sempronio. ¿Si han muerto ya a nuestro amo?
> Pármeno. No sé. No me digas nada. Corre y calla, que el menor cuydado mío es ésse.
> Sempronio. ¡Ce ce, Pármeno! Torna, torna callando que no es sino la gente del alguazil que passava haziendo estruendo por la otra calle.
> Pármeno. Míralo bien. No te fíes en los ojos, que se antoja muchas vezes uno por otro. No me avían dexado gota de sangre.
> […] Sempronio. ¿Y yo no serví al cura de Sant Miguel y al mesonero de la plaça y a Molléjar el ortelano? […]¡Buelve, buelve, que el alguazil es, cierto!
> Melibea. *(Adentro).* Señor Calisto, ¿qué es esso que en la calle suena? Parescen vozes de gente que van en huyda. Por Dios, mírate, que estás a peligro. […]
> Calisto. Señora, no temas, que a buen seguro vengo. Los míos deven de ser, que son unos locos y desarman a quantos passan, y huyríales alguno.
> Melibea. *(Adentro).* ¿Son muchos los que traes?

6.– Escena simultánea independiente esta última según la clasificación de Emilio de Miguel Martínez (162), ya que los dos grupos de personajes que intervienen permanecen incomunicados sin que lo que ocurre a uno afecte al otro.

> Calisto. No, sino dos. Pero aunque sean seys sus contrarios, no recebirán mucha pena para les quitar las armas y hazerlos huyr, según su esfuerço. Escogidos son, señora, que no vengo a lumbre de pajas. Si no fuesse por lo que a tu honrra toca, pedaços harían estas puertas, y si sentidos fuéssemos, a ti y a mí librarían de toda la gente de tu padre.
>
> Melibea. *(Adentro).* ¡O, por Dios, no se cometa tal cosa! Pero mucho plazer tengo que de tan fiel gente andes acompañado. (Rojas 483-85).

> Pármeno. ¡Huye, huye, que corres poco! Si nos alcanzan deja el broquel y todo.
>
> Melibea. *(Adentro).* Señor Calisto, ¿qué es esso que en la calle suena? Parecen gente que [*sic*] que van de huyda. Por Dios, míra, que estás a peligro.
>
> Calisto. Señora, no temas, que a buen seguro vengo. Los míos deben de ser, que son unos locos y habrán hecho huir a alguno que pasaba.
>
> Melibea. *(Adentro).* ¿Son muchos los que traes?
>
> Calisto. No, sino dos. Pero aunque sean seis los contrarios, no tendrían mucha pena en hacerlos huir.
>
> Melibea. *(Adentro).* Mucho placer tengo de que de tan fiel gente andes acompañado.
>
> […] Sempronio. ¿Llevan muerto ya a nuestro amo?
>
> Pármeno. No sé. El menor cuidado mío es ese.
>
> Sempronio. Pármeno, torna, torna callado, que no es sino la gente del alguacil que pasaba haciendo estruendo por la otra calle.
>
> Pármeno. Míralo bien. No te fíes en los ojos. (Escobar y Pérez de la Ossa, *La* Celestina, 1959 84-85).

Por último, se conserva asimismo gran parte de la escena paralela de Tristán y Sosia del auto XIV, sus comentarios durante el encuentro de Calisto y Melibea, y la trifulca callejera.

En lo relativo a los personajes, en el prólogo añadido se hace aparecer a tres nuevos caracteres: el Verdugo, Rojas y un Paseante. También se incluye una Voz de Pregonero, luego de la muerte de Sempronio y Pármeno, que repite parte del discurso del Verdugo (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 91). La versión mantiene todos los personajes del original, aunque a veces destine a un personaje el parlamento de otro, como es el caso del planto de Pleberio que se reparte entre el padre de Melibea, Alisa y un coro. Pasemos a analizar en detalle de qué manera afectan los recortes y añadidos de la adaptación a la configuración de cada uno de ellos, siguiendo el modelo utilizado por Romera Castillo. Así, a con-

tinuación, se ofrece una serie de tablas que, siguiendo el esquema de la división en partes y escenas de la versión editada de 1959, muestran qué se ha usado del material del original en cada una de ellas. Muchas veces la división en escenas coincide con la división en autos de la obra de Rojas, aunque encontramos también varias excepciones. Así, el primer auto se divide en cinco escenas (Tablas 2), los autos V y VI se juntan en una única escena (Tablas 6 y 7), y lo mismo sucede con los autos XIV, XV y XVI (Tablas 15 a 17). Por su parte, el auto XII también se separa en dos escenas: la escena IV de la segunda parte incorpora material de este auto (junto con parte del XI) hasta el asesinato de Celestina, que se coloca en la escena siguiente (Tablas 12 y 13). Las tablas comparan el número de intervenciones para cada personaje en cada auto de la *Comedia* con el número de intervenciones correspondiente en la versión editada de Escobar y Pérez de la Ossa (*La Celestina*, 1959), incluyendo el porcentaje conservado. Para ello se ha empleado la edición «híbrida» de Russell que utiliza como texto base la *Comedia* de 1499 de Burgos y amplía con las interpolaciones nuevas y autos añadidos de la *Tragicomedia* de 1514 de Valencia (Rojas). La última tabla (Tabla 18) muestra el número total de intervenciones de cada personaje en el texto original y en la versión escénica, y el porcentaje que representa con respecto al número total de parlamentos. Se debe tener en cuenta, no obstante, que dentro del conteo de intervenciones de la adaptación, además de los añadidos de la mano del propio adaptador, se encuentran algunas interpolaciones de la *Tragicomedia*, por ejemplo, el parlamento en que Lucrecia agradece la lejía para enrubiar los cabellos y los polvos para el aliento que le ofrece Celestina y la respuesta de la alcahueta en el auto IV, o las bromas de Pármeno y Celestina acerca de la cantidad de vino que se debe beber en cada comida (auto IX).[7]

Tabla 1

Prólogo

Personajes	Escobar y Pérez de la Ossa
Verdugo	1
Paseante	2
Rojas	2
Total	5

7.– Este método resulta útil para valorar cuantitativamente la importancia dada a cada personaje; sin embargo, debemos advertir que no tiene en cuenta ni los recortes dentro de una misma intervención, ni el tipo de material recortado y su incidencia en la construcción de un personaje o, incluso, de la trama.

Tabla 2

Primera parte. Escenas I a V

Personajes	Rojas. Auto I	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Calisto	85	51	60
Melibea	4	4	100
Sempronio	88	49	55,68
Pármeno	42	35	83,33
Elicia	11	11	100
Celestina	49	43	87,76
Crito	1	1	100
Total	280	194	69,29

Tabla 3

Primera parte. Escena VI

Personajes	Rojas. Auto II	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Calisto	15	10	66,67
Pármeno	12	8	66,67
Sempronio	3	2	66,67
Total	30	20	66,67

Tabla 4

Primera parte. Escena VII

Personajes	Rojas. Auto III	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Sempronio	12	10	83,33
Celestina	16	14	87,5
Elicia	5	5	100
Total	33	29	87,88

Tabla 5

Primera parte. Escena VIII

Personajes	Rojas. Auto IV	Escobar y Pérez de la Ossa[8]	Porcentaje conservado
Celestina	41	39	95,12
Lucrecia	17	16	94,12
Alisa	12	11	91,67
Melibea	35	31	88,57
Total	105	97	92,38

Tabla 6

Primera parte. Escena IX (1)

Personajes	Rojas. Auto V	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Celestina	11	9	81,82
Sempronio	10	7	70
Calisto	2	1	50
Pármeno	2	0	0
Total	25	17	68

Tabla 7

Primera parte. Escena IX (2)

Personajes	Rojas. Auto VI	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Calisto	45	25	55,56
Celestina	34	19	55,88
Pármeno	15	7	46,67
Sempronio	11	6	54,55
Total	105	57	54,29

8.– En esta escena tomada del auto IV la versión añade tanto al personaje de Lucrecia como al de Celestina un parlamento de la *Tragicomedia* (Escobar y Pérez *de la Ossa, La Celestina,* 1959 48).

Tabla 8

Primera parte. Escena X

Personajes	Rojas. Auto VII	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Pármeno	20	9	45
Celestina	47	25	53,19
Areúsa	23	19	82,61
Elicia	7	0	0
Total	97	53	54,64

Tabla 9

Segunda parte. Escena I

Personajes	Rojas. Auto VIII	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Pármeno	30	16	53,33
Areúsa	5	0	0
Sempronio	28	15	53,57
Calisto	15	8	53,33
Total	78	39	50

Tabla 10

Segunda parte. Escena II

Personajes	Rojas. Auto IX	Escobar y Pérez de la Ossa[9]	Porcentaje conservado
Pármeno	7	6	85,71
Sempronio	16	10	62,5
Celestina	18	15	83,33
Lucrecia	5	6	120
Areúsa	6	4	66, 67

9.– En esta escena tomada del auto IX la versión añade tanto al personaje de Pármeno como al de Celestina un parlamento de la *Tragicomedia* (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 65-66).

Elicia	9	7	77,78
Total	61	48	78,69

Tabla 11

Segunda parte. Escena III

Personajes	Rojas. Auto X	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Melibea	32	29	90,63
Celestina	29	26	89,66
Lucrecia	5	5	100
Alisa	4	4	100
Total	70	64	91,43

Tabla 12

Segunda parte. Escena IV (1)

Personajes	Rojas. Auto XI	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Celestina	16	10	62,5
Calisto	11	9	81,82
Elicia	4	0	0
Pármeno	6	5	83,33
Sempronio	10	8	80
Total	47	32	68,09

Tabla 13

Segunda parte. Escena IV (2) y escena V[10]

Personajes	Rojas. Auto XII	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Calisto	24	19	79,17
Sempronio	34	25	73,53

10.– Al final de esta escena V se añade una intervención de un pregonero (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 91).

Pármeno	28	17	60,71
Celestina	15	14	93,33
Elicia	2	2	100
Alisa	2	2	100
Pleberio	5	5	100
Lucrecia	4	4	100
Melibea	13	13	100
Pregonero	0	1	-
Total	127	102	80,31

Tabla 14

Segunda parte. Escena VI

Personajes	Rojas. Auto XIII	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Tristán	10	1	10
Calisto	15	4	26,67
Sosia	14	3	21,43
Total	39	8	20,51

Tabla 15

Segunda parte. Escena VII (1)

Personajes	Rojas. Auto XIV	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Melibea	14	12	85,71
Lucrecia	6	5	83,33
Sosia	5	3	60
Tristán	5	5	100
Calisto	7	6	85,71
Total	37	31	83,78

Tabla 16

Segunda parte. Escena VII (2)

Personajes	Rojas. Auto XV	Escobar y Pérez de la Ossa	Porcentaje conservado
Pleberio	8	1	12,5
Melibea	8	2	25
Lucrecia	2	0	0
Total	18	3	16,67

Tabla 17

Segunda parte. Escena VII (3)

Personajes	Rojas. Auto XVI	Escobar y Pérez de la Ossa[11]	Porcentaje conservado
Alisa	1	1	100
Pleberio	1	1	100
Coro	0	1	-
Total	2	3	150

Tabla 18

Número de intervenciones de cada personajes y porcentaje que representa con respecto al número total de parlamentos

Personajes	Rojas (*Comedia*)		Escobar y Pérez de la Ossa		Porcentaje conservado	Diferencia relativa	
	Nº int.	%	Nº int.	%		Nº int.	%
Celestina	276	23,92	214	26,68	77,54	62	-2,76
Calisto	219	18,98	133	16,58	60,73	86	2,4
Sempronio	212	18,37	132	16,46	62,26	80	1,91
Pármeno	162	14,04	103	12,84	63,58	59	1,2
Melibea	106	9,19	91	11,35	85,85	15	-2,16
Lucrecia	39	3,38	36	4,49	92,31	3	-1,11
Elicia	38	3,29	25	3,12	65,79	13	0,17

11.–El parlamento original de Alisa falta, pero el planto está dividido entre Pleberio, Alisa y un coro, como se ha dicho.

Areúsa	34	2,95	23	2,87	67,65	11	0,08
Alisa	19	1,65	18	2,24	94,74	1	-0,59
Sosia	19	1,65	6	0,75	31,58	13	0,9
Tristán	15	1,3	6	0,75	40	9	0,55
Pleberio	14	1,21	7	0,87	50	7	0,34
Crito	1	0,09	1	0,12	100	0	-0,03
Verdugo	0	0	1	0,12	-	-1	-0,12
Paseante	0	0	2	0,25	-	-2	-0,25
Rojas	0	0	2	0,25	-	-2	-0,25
Pregonero	0	0	1	0,12	-	-1	-0,12
Coro	0	0	1	0,12	-	-1	-0,12
Total	1154	100	802	100	69,5	352	0

En la adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa se da relieve a la trama amorosa, orientada especialmente a lo que sucede en casa de Melibea (se debe tener presente que, con la excepción de las escasas intervenciones de Lucrecia, en el original los tejemanejes de los criados se desarrollan en casa de Calisto y, en menor medida, de Celestina). Los autos IV y X, las dos visitas de la alcahueta a casa de Melibea, son los que mejor se conservan, especialmente el primero, de bastante extensión en el original (105 intervenciones), que se conserva en un 92,38 por ciento (Tablas 5 y 11). Asimismo, los personajes de Celestina y Melibea son los que más aumentan su importancia relativa, de acuerdo al número total de parlamentos: un 2,76 y 2,16 por ciento respectivamente (Tabla 18).[12] Sorprende especialmente Melibea, que conserva un 85,85 por ciento, siendo sus intervenciones del auto XV las más recortadas (se suprime toda la parte en que lleva a cabo su plan para quedar sola, se recorta el monólogo en que descubre dicho plan y su extenso parlamento antes de suicidarse). No obstante, se debe tener en cuenta que la mayor parte de las versiones escénicas de la obra recorta de igual manera dicho auto, ya que son demasiados y demasiado rápidos los movimientos y cambios de espacio de los personajes (Lucrecia va a la recámara de Pleberio; Pleberio, a la de Melibea; sale Pleberio; Melibea sube a la torre), y el parlamento final de la doncella suele resultar demasiado extenso para el momento de tensión dramática. Como en su día obervó con disgusto Lida de Malkiel, este tipo de cambios, aunque frecuentes, hacen que el suicidio de Melibea pierda algo de su hondura y significado:

> También coinciden [las versiones de Morales, Custodio y Pérez de la Ossa] en suprimir todo lo que el acto XX

12.– Ya en 1957 Torrente Ballester había advertido en una crítica del espectáculo que la versión de Escobar y Pérez de la Ossa estaba «parcialmente orientada hacia el relieve de la protagonista» (21).

> encierra de movimiento y acción —el plan de muerte, tan revelador de destreza y disimulo, notas no sentimentales de la heroína—, y en abreviar sin piedad su soliloquio y su confesión. La aceleración resultante de estos cortes redunda, como en las adaptaciones de Morales y Custodio, en una tónica de romanticismo trivial (Lida de Malkiel 470).

En cuanto a Celestina, con la supresión de las escenas domésticas con Elicia, al final de los autos VII y XI, la versión deja de lado dos muestras de cómo trabajan y conviven las dos mujeres. No obstante, se mantiene de manera bastante fiel la enumeración de los oficios que Pármeno hace en el auto I, reduciendo solamente el número de ejemplos:

> Pármeno. […] Y los untos y mantecas que tenía, es hastío de dezir: de vaca, de osso, de cavallos y de camellos, de culebra y de conejo, de vallena, de garça y de alcaraván y de gamo y de gato montés y de texón, de harda, de herizo, de nutria. Aparejos para baños, esto es una maravilla de las yervas y raýzes que tenía en el techo de su casa colgadas: mançanilla y romero, malvaviscos, culantrillo, coronillas, flor de saúco y de mostaza, espliego y laurel blanco, tortarosa y gramonilla, flor salvaje y higueruela, pico de oro y hoja tinta. Los azeytes que sacava para el rostro no es cosa de creer: de estoraque y de jazmín, de limón, de pepitas, de violetas, de menjuy, de alfócigos, de piñones, de granillo, de açofeyfas, de neguilla, de altramuzes, de arvejas y de carillas y de yerva paxarera. (Rojas 260-61)

> Pármeno […] Y los untos y mantecas y sebos que tenía me hastío de decir. Como aparejos para baños es maravilla las hierbas y las raíces que tenía en el techo de su casa colgadas. Los aceites que sacaba para el rostro no es cosa de creer (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 21).

Como anota Lida de Malkiel (593), en el monólogo de Celestina del auto V se conservan sobre todo las frases relacionadas con el buen resultado del conjuro, frente a aquellas en las que el personaje se congratula por su conocimiento del arte de la persuasión, de manera que la magia y las dotes de hechicera de la alcahueta adquieren relevancia en el montaje.[13] No

13.– A pesar de ser una de las versiones que conserva con mayor fidelidad las palabras de la alcahueta, la estudiosa considera que los recortes que afectan a la amplificación aforística y erudita de los parlamentos de Celestina simplifican al personaje a la par que desdibujan también su capacidad persuasiva (Lida de Malkiel 593). Según Lida de Malkiel, además, la acción se desarrollaría en un plazo muy corto en la versión de Pérez de la Ossa y Escobar (tres días

obstante, también se mantienen algunas de las tretas de Celestina que muestran su maestría en el arte de la manipulación, por ejemplo, las continuas alusiones a sus raídas vestimentas en el diálogo con Calisto del auto VI, con el fin de obtener unas nuevas como paga por los servicios prestados (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 50-54).

Asimismo, se conservan relativamente bien la descripciones que Celestina ofrece de Claudina (Claudia en la adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa) en los autos III y VII, algo poco frecuente en las versiones escénicas. De hecho, en la descripción de Claudina que corresponde al auto III la versión incluye un añadido de la *Tragicomedia* (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 34-35) y, aunque muy recortadas y reorganizadas, las referencias a la madre de Pármeno son una de las partes que mejor se conservan del diálogo entre el criado y la alcahueta en el auto VII (55-56). Sorprende también que se preserve la triquiñuela sobre la supuesta herencia que el padre de Pármeno ha dejado al cuidado de la alcahueta (26), treta que emplea Celestina en el auto I para ganarse al criado. Al igual que las referencias a Claudina, este tipo de menciones a hechos que conciernen a personajes que no aparecen en la obra y que tienen escasa incidencia en la trama son generalmente suprimidas en las versiones escénicas.

En cuanto a los personajes más secundarios, Alisa y Lucrecia son los que más peso ganan en la versión: aumentan su importancia relativa en un 0,59 y un 1,11 por ciento, respectivamente (Tabla 18). La versión añade un pequeño parlamento en que Lucrecia llama desde la puerta a Celestina en la escena de la comida del auto IX (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 67), para justificar las palabras de Elicia del original «O la voz me engaña, o es mi prima Lucrecia» (Rojas 428), así como un parlamento de la *Tragicomedia* (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 66).

Dentro de los personajes altos, Calisto y Pleberio son los más recortados (conservan un 60,73 y 50 por ciento de sus intervenciones, respectivamente) y Calisto pierde en un 2,4 por ciento su importancia relativa (Tabla 18). Así dirá Lida de Malkiel:

> [La adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa] ha renunciado a pasajes tan importantes para la caracterización de

marcados por las tres noches del acto XVII, XII y XIV), de manera que la magia adquiriría un rol fundamental para comprender el cambio tan abrupto de Melibea (Lida de Malkiel 197). Se debe advertir, sin embargo, que la versión editada no indica de manera precisa en las acotaciones este período de tres días al que hace referencia la estudiosa, ni siquiera mediante cambios de luz, y si el texto conserva las marcas cronológicas puntuales (como el «ayer» en el cual sitúan tanto Melibea como Celestina su primer encuentro, durante la segunda visita de la alcahueta) también conserva las indicaciones de tiempo implícito. En efecto, Lida de Malkiel (197), que tiene en mente un montaje estrictamente realista en el tratamiento del tiempo, considera incongruente en una puesta en escena, y un descuido por parte de los adaptadores, esta mezcla de tiempos precisos e implícitos propia del texto de Rojas. Sin embargo, los juegos añadidos con el tiempo, como el *flash back* del inicio demuestran que lejos estaba la versión de este tipo de pretensiones realistas en cuanto al manejo del tiempo.

> Calisto como su retrato retórico de Melibea en el acto I, su tirada angustiosa al final del acto V, su devanear erudito y trovadoresco del VI, su uso de la mitología ornamental, reprendido por Sempronio en el VIII, y hasta el comer aprisa la tajada de diacitrón (VIII, 23), que tan bien pinta su impaciencia y que, al desaparecer, convierte en un acertijo la imprecación de Pármeno (Lida de Malkiel 404).[14]

A pesar de que la versión muestra la impaciencia de Calisto por otros medios —y así en la escena IX de la primera parte (correspondiente al auto VI del original) una acotación describe la prisa con la que el actor que encarna al caballero debe bajar las escaleras de la casa al escuchar que Sempronio llega con Celestina (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina,* 1959 50)— lo cierto es que tiende a difuminar su tono paródico, especialmente con respecto a la manera exagerada de expresar su amor por Melibea, por ejemplo, en la primera conversación con Sempronio del auto I (solo se conserva un 49,18 por ciento de sus parlamentos), pero también en los autos VI y VIII, de los cuales se mantiene un 55,56 y 53,33 por ciento, respectivamente, de sus intervenciones (Tablas 7 y 9).

Pleberio sufre recortes especialmente en los parlamentos del auto XV (la versión solo incluye uno, Tabla 16). El planto, además, aparece repartido entre Pleberio, Alisa y un Coro (Tabla 17). Lida de Malkiel (135, 487-88) achaca esta división del planto al rechazo moderno hacia los soliloquios. Según la estudiosa (Lida de Malkiel 498), colocar las frases ascéticas contra el mundo del planto de Pleberio en boca de Alisa desentona, además, con el carácter mundano y confiado de la madre de Melibea. Sin embargo, podríamos interpretar tanto la inclusión del prólogo inicial como la transformación de este soliloquio final a coro como estrategias para acentuar la lectura moral de la obra, táctica utilizada con frecuencia durante el franquismo por parte de los adaptadores para conseguir más fácilmente el beneplácito de los censores (véase Bastianes, «Un clásico»). La disposición del planto, además, también tiene una clara función sermonaria. En boca de Pleberio se colocan las pocas frases escogidas de las reflexiones más íntima y humanas del pasaje, donde el padre descubre el absurdo de sus esfuerzos (y de toda su vida) ahora que la hija falta («¿Para

14.– En efecto, a pesar de omitirse el pasaje del diacitrón, no se suprime la posterior referencia al mismo en boca de Pármeno («¡Y en tal hora comieses diacitrón, como Apuleyo el veneno que le convirtió en asno!», Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina,* 1959: 64). Esta incoherencia parece responder a un descuido por parte de los adaptadores, que quizás incluyesen dicha referencia posterior a un pasaje omitido simplemente con el fin de contraponerla a la acción del criado, descrita en una acotación: «Pármeno saca un palo en el que van colgados las tórtolas y los pollos, y con el resto de las provisiones pónense en camino hacia la casa de Celestina» (64). Se debe advertir sin embargo que dicho pasaje sí estaba en la versión entregada a la censura (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina,* 1957, acto VIII 9 y 10). Si la versión editada pule y recorta, para hacerla más ágil, esta primera versión para la censura, el auto VIII, donde se encuentra el mencionado pasaje del diacitrón, es uno de los que más se reduce.

quién edifiqué torres?, ¿Para quién adquirí honras?...» [Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina*, 1959 97]). Por el contrario, los otros dos parlamentos en boca de Alisa y de el Coro incluyen los denuestos contra el mundo —«¡Oh, mundo, mundo, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras!...» (97)— y funcionan como una suerte de respuesta a lo dicho por Pleberio. Así, Bataillon (*«La Célestine». Realisme* 15) comparará este final con un responsorio. Con estas sentencias que condenan la ilusión del mundo se cierra el montaje.

Los criados tienen poca importancia en la versión de Pérez de la Ossa y Escobar: se omite gran parte del discurso misógino de Sempronio del auto I, la mayoría de los recortes efectuados en el auto VI corresponden a los apartes de los sirvientes (Tabla 7), también se disminuye considerablemente el número de parlamento de estos en la escena I de la segunda parte (correspondiente al auto VIII del original, Tabla 9) y, asimismo, está muy recortada la escena simultánea durante la guardia del auto XII. Además, se suprime el comienzo del auto XIII (Tabla 14), momento en que Tristán y Sosia tienen más parlamento (Lida de Malkiel 642). Lucrecia, como hemos dicho, constituye una excepción: sus intervenciones sufren pocas modificaciones e incluso se añaden nuevos parlamentos (Tabla 5, nota 8). Lida de Malkiel (658) sugiere que el personaje gustó a los adaptadores por su lenguaje llano, que carece de retórica o erudición ya en la obra original de Rojas.[15]

Como explica Lida de Malkiel, «si ociosos para la acción, los monólogos de *La Celestina* 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» (124). De esta manera, su conservación o ausencia dice mucho acerca de la importancia de los personajes en la versión. Así, Escobar y Pérez de la Ossa conservan, aunque recortados, tanto los monólogo de los auto X y XV de Melibea como los de los autos IV y V de Celestina (Escobar y Pérez de la Ossa, *La Celestina,* 1959 69-70, 96, 38, 48). Por su parte, Sempronio mantiene su monólogo del auto I (12-13) y Pármeno el suyo del auto II (32), pero no aparece el de este último criado del auto VIII. Por el contrario, Calisto pierde el monólogo que inicia el auto XIII y solo conserva un fragmento del monólogo del final de este mismo auto, que se convierte en parte del diálogo con Sosia y Tristán (Escobar y Pérez de la Ossa, *La* Celestina, 1959 92).

Perdidas, hasta la fecha, las adaptaciones de Francisco Fernández Villegas (1909) y Felipe Lluch (1940), la adaptación de Escobar y Pérez de la

15.– Curiosamente el personaje de la criada rojana ha resultado enigmático y atractivo para muchos directores. En su montaje de 2012, el director Ricardo Iniesta añade una escena de cosecha propia a la puesta en escena para explicar mejor la evolución de la sirvienta en la obra. Por su parte, Calixto Bieito utiliza a Lucrecia en una de las escenas, también de creación propia, más impactante del montaje: el momento en que Celestina vende la virginidad de la moza al mejor postor entre el público.

Ossa de 1957 es, junto con la de Ortenbach (1956), una de las primeras versiones modernas de *LC* finalmente representadas de las que conservamos testimonios y una de las pocas en utilizar como texto base la *Comedia* (véase Bastianes, *La Celestina*). Si a la hora de justificar la elección de la obra de Rojas para reabrir las puertas del Eslava Escobar y Pérez de la Ossa destacaban su realismo y la profundidad de sus personajes, los adaptadores no pudieron sustraerse a la influencia de la lectura tradicional romántica de la pieza, que privilegiaba la historia sentimental de los señores, tal y como ha estudiado Bataillon (*«La Célestine»* 13-47). Siguiendo a Menéndez Pelayo (uno de los principales difusores de dicha interpretación en España), concibieron la obra de Rojas como drama «de amor juvenil, casi infantil» (Menéndez Pelayo 1095), tal y como se advierte en la «Disculpa final» citada al inicio de este trabajo (Escobar y Pérez de la Ossa, *La* Celestina, 1959 101-02). La manera de recortar y acomodar el texto original en la adaptación demuestra que, de este drama de amor, interesaron especialmente los personajes femeninos: mientras Calisto es el personaje más recortado en la versión, Celestina y Melibea, en primer lugar, y Lucrecia y Alisa, en segundo término, serán los cuatro personajes que más peso ganen con respecto al que tienen en la obra original. El mundo de prostitutas y criados y las tensiones sociales presentes en la obra serán considerados «accesorios», para utilizar el término empleado por Menéndez Pelayo (1096), y quedarán relegados. Habrá que esperar a los años de Transición y a la versión de los años setenta de Facio, publicada en 1984, para que esta parte de la obra adquiera relevancia en escena.

Obras citadas

Bastianes, María. *La Celestina en escena (1909-2002)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

—.«Un clásico difícil. Censura y adaptación escénica de *La Celestina* bajo el franquismo». *Hispanic Research Journal*, 19.2 (2018), pp. 117-134.

Bataillon, Marcel. «*La Célestine» selon Fernando de Rojas*. París: Didier, 1961.

—. «*La Célestine*». *Realisme et poésie au théâtre*, editado por J. Jacquot. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1967, pp. 11-22.

Bayona, José Antonio. «El estreno». *La Vanguardia.* 10 May. 1957, p. 7.

Borrás, Tomás. «Te espero en el Eslava». *ABC*. 30 de Abr. 1957, p. 13-7.

Escobar, Luis. *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar 1908-1991*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.

Escobar, Luis, y Huberto Pérez de la Ossa, adaptadores. *La Celestina*, 1957. Ejemplar mecanografiado. Grupo de fondo 3, fondo 46, registro 73-9220, expediente 81-57. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.

—. *La Celestina*. Madrid: s. n., 1959.

Facio, Ángel. *La Celestina*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1984.

García Barrientos, José Luis (ed.). *Cómo se comenta una obra de teatro.* Madrid: Síntesis, 2001.

—. *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos, 2007.

García Ruiz, Víctor. «El teatro español entre 1951 y 1955». *Historia y antología del teatro español de posguerra (1951-1955)*, editado por V. García Ruiz. Madrid: Fundamentos, tomo III, 2006, pp. 11-172.

Informaciones. «*La Celestina*, en el Eslava. Refundición escénica de Pérez de la Ossa, dirección de Luis Escobar». *Informaciones*. 09 May. 1957, p. 7.

Iniesta, Ricardo. *Celestina, la Tragicomedia*, 2012. Ejemplar digital cortesía de Atalaya.

Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*. Reedición. Buenos Aires: EUDEBA, 1970.

Menéndez Pelayo, Marcelino. «*Celestina* (*La*)», en *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y arte*. Barcelona: Montaner y Simón, tomo IV, 1888, pp. 1094-1097.

Miguel Martínez, Emilio de. *«La Celestina» de Rojas*. Madrid: Gredos, 1996.

Pérez de la Ossa, Huberto. «La modernidad de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*». *Gaceta Ilustrada,* 1 (1957), pp. 23-6.

Programa de mano de *La Celestina. Tragicomedia original de Fernando de Rojas*, Teatro Eslava, Madrid, 1957. Signatura T-Pro-Esl-C. Biblioteca, fondo de teatro, Fundación Juan March, Madrid.

Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Editado por P. Russell. Madrid: Castalia, 2001.

Romera Castillo, José Nicolás. «*La Celestina* de Rojas – *La Celestina* de Torrente Ballester», *Frutos del mejor árbol: estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, editado por J. N. Romera Castillo. Madrid: UNED, 1993, pp. 195-219.

Torrente Ballester, Gonzalo. «Inauguración del Eslava con *La Celestina*», *Arriba.* 10 May. 1957, p. 21.

Bastianes, María, «La adaptación de *La Celestina* de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Un análisis formal», *Celestinesca*, 43 (2019), pp.9-32.

RESUMEN

El presente trabajo se propone estudiar la adaptación escénica de *La Celestina* que en el año 1957 realizaron Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa para el montaje con el que el Teatro Eslava reabrió sus puertas. A partir de un modelo inspirado en el esquema de análisis de textos dramáticos de José Luis García Barrientos, las consideraciones de María Rosa Lida de Malkiel acerca de los recursos teatrales en la obra de Rojas y un método de cómputo de intervenciones similar al empleado por José Romera Castillo para estudiar la versión de Gonzalo Torrente Ballester, se ofrece un estudio detallado de lo que podríamos denominar rasgos formales de la dramaturgia, para diferenciarlos de aquellos motivados por el control de la censura.

Palabras Clave: *La Celestina*, teatro, adaptación.

ABSTRACT

This article examines the adaptation of *La Celestina* staged by Luis Escobar and Huberto Pérez de la Ossa in 1957 to reopen the Teatro Eslava of Madrid. In order to achieve this goal, I have employed a multimodal theoretical approach based on José Luis García Barrientos' methodology for the study of dramatic texts, alongside María Rosa Lida de Malkiel's description of theatrical devices employed in La Celestina and José Romera Castillo quantitative analysis of Gonzalo Torrente Ballester's 1988 adaptation..

Key words: *La Celestina,* Theatre, Adaptation.

Celestinesca 43 (2019): 33-58

Guiomar do Porto o leer sin perder el hilo

Manuel Calderón Calderón
Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras (Universidad de Lisboa)
Instituto Español de Lisboa

Conocemos en España una serie de piezas dramáticas, de la primera mitad del siglo XVI, que intentan trasvasar la comedia humanística al teatro representable, partiendo de la materia amorosa con tintes celestinescos y final feliz (Canet 1991; Puerto Moro 2013 y 2014). La crítica ha denominado a estas obras de distintas maneras: «romantic comedy» (Crawford 1922), «comedia urbana» (Canet 1991) y «comedia celestinesca» o «naharresca» (Puerto Moro 2016), pues son imitaciones y no continuaciones de la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas.[1] No obstante, *La Celestina* se convirtió enseguida en un modelo dramático con una poética propia, lo que propició un ciclo teatral específicamente celestinesco (Baranda, 2017).[2]

En el teatro portugués de la época, la alcahueta es un personaje habitual y familiar del teatro de Gil Vicente;[3] y fuera de él lo encontramos en el *Auto da Bela Menina*, de Sebastião Pires; en las comedias de Jorge Ferreira de Vasconcelos y, a diferencia de los textos anteriores, en el anónimo *Auto de Guiomar do Porto* (Camões 2007: 219-258), pues aquí lo hace ya dentro de una trama típicamente celestinesca. Dada su singularidad, trataré de situar este auto en el contexto del teatro peninsular celestinesco y, señaladamente, en relación con las continuaciones de la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas. Empecemos por su argumento.

1.– Me refiero a la *Égloga de Calisto y Melibea* (1513), de Pedro Manuel de Urrea; la *Himenea* (1517), de Torres Naharro; la *Comedia Ypólita* (1521); *Radiana* (*c.* 1525-1535), de Agustín Ortiz; *Vidriana* y *Tesorina* (*c.* 1528-1535), de Jaime de Huete; *Tidea* (impresa en 1550, pero *c.* 1530), de Francisco de las Natas; *Grassandora* (1540 *ad quem*), de Juan Uceda de Sepúlveda y *Rosabella* (1550, aunque probablemente anterior), de Martín de Santander.

2.– Forman este ciclo la *Penitencia de amor* (1514), de Pedro Manuel Jiménez de Urrea; la *Segunda Celestina* (1534), de Feliciano de Silva; la *Tercera Celestina* (1539), de Gaspar Gómez de Toledo; la *Lisandro y Roselia* (1542), de Sancho de Muñón; la *Tragedia Policiana* (1547), de Sebastián Fernández; la *Comedia Selvagia* (1554), de Alonso de Villegas y la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* (1564 *a quo*).

3.– Aparece en el *Auto do Velho a horta*, *Auto da Barca do Inferno*, *Comédia de Rubena*, *Farsa de Inês Pereira*, *Auto dos Físicos*, *Farsa do Juiz da Beira* y *Romagem dos Agravados*.

[Primera escena] (vv. 1-110)

Guiomar, una joven de quince años y medio, es presa del mal de amores. Al despertar a su mozo Rodrigo y declarar que quiere labrar sus penas en una almohada, él le dice que estaba soñando con ella y, a continuación, le entrega una almohaza para la «comichão».[4] «Se foras doudo ['botarate' o 'majadero'], Rodrigo, / eu te castigara já; / mas parvo ['bobo', 'simple'] não tem castigo».

[Segunda escena] (vv. 111-271)

Entran el Namorado con su mozo Gregório y una Alcoviteira, quien recibe seis cruzados y un anillo por llevar de su parte una trova a Guiomar.

[Tercera escena] (vv. 272-311)

Gregório previene a su amo como Pármeno hiciera con Calisto, igualmente sin éxito. «Se o bom com mal sucede, / ao certo seu louvor tem», concluye Gregório.

[Cuarta escena] (vv. 312-530)

La Alcoviteira llega a casa de Guiomar haciéndose pasar por una ropavejera. Oposición entre el árbol seco y el florido, más tópico del *carpe diem*. Rodrigo discanta sobre el diálogo entre la alcahueta y Guiomar. Antes de despedirse, la Alcoviteira se asegura la colaboración de Rodrigo dándole un real y despertando su apetito (sexual) al prometerle un pastel («comer» y «carne» forman parte del mismo campo simbólico que «bordar» y «tejer», como es habitual en el teatro celestinesco).

[Quinta escena] (vv. 531-560)

Soliloquio de Guiomar al leer la trova que le ha dejado la alcahueta.

[Sexta escena] (vv. 561-689)

Consejos del Padre de Guiomar. Rodrigo trata de mulo al Padre por su ceguera ante los tejemanejes de la niña con la celestina, resumidos en la cantiga final de esta escena, al tiempo que juega con el doble sentido de «capuz».

[Séptima escena] (vv. 690-768)

Guiomar, a solas, desprecia los consejos paternos. Riñe a Rodrigo por denunciar a su padre las visitas de la alcahueta. A lo que el mozo responde que los «tolos nunca mentem» y «são como cegos raivosos [como el ciego Cupido, vv. 710-714] / porque nam vem mas sentem / e dão golpes furiosos» (vv. 700-704). Tan excitado está Rodrigo, que se postula como amante («Tens de mi bom pão caseiro, / podes-me comer de graça»).

[Octava escena] (vv. 769-818)

La alcahueta da cuenta al escudero Namorado de su recado. El hilo del diálogo es la dilogía entre «contar» las nuevas de Guiomar y «contar» el dinero que va a costar su tercería.

4.– Cuando Elicia protesta de que Celestina no la deja tener amores con el paje del infante, también recurre a la almohaza: «al diablo la vieja clueca [...] que con esta almohaça te tengo de almohaçar» (*Segunda Celestina,* XXXIX Cena).

[Novena escena] (vv. 819-930)

La Alcoviteira llega a casa de Guiomar y lo primero que hace es entregar el pastel a Rodrigo, quien, al recibirlo, canta un villancico zejelesco donde «bolo» rima con «tolo». Guiomar decide «echar la soga tras el caldero», entregándose a los designios de la alcahueta, por consejo de la cual se escapa de casa llevándose el oro y dinero del padre. Rodrigo, renuente al principio, acaba justificando su complicidad: «roubemos quem mais puder, / como fazem em casa del rei».

[Décima escena] (vv. 931-941)

Gregório reprocha a su amo haber confiado en la alcahueta sin nada a cambio.

[Undécima escena] (vv. 941-1014)

La Alcoviteira se presenta con el Namorado en casa de Guiomar, quien antes de desvalijar a su padre, echa la culpa al Amor hipócritamente. Rodrigo parte con la vieja y los amantes mientras entona el villancico final: «fartar-se-á o escudeiro / e a moça perder-se-á. / A mim tanto se me dá, / pois ela perdida vai. / Mal por ela e por seu pai.»

Representación de lo celestinesco

La primera característica común entre el *Auto de Guiomar do Porto* y las comedias urbanas de temática celestinesca es su contexto urbano. Lo sugieren la desenvoltura y densidad —para un auto— del discurso femenino, las referencias críticas a la política de consejeros y cortesanos y la cultura letrada, tanto de la alcahueta como de Guiomar.

También coinciden en la retórica cortesana que guía a los amantes, tanto en boca de Guiomar (vv. 1-20), quien conoce el Cancionero castellano y la literatura sentimental y caballeresca (vv. 441-457), como del Enamorado (vv. 111-115, 231-242, 769-778).

Otro rasgo común es la caracterización de la alcahueta. La típica buhonera es, en el auto portugués, una chamarilera o ropavejera (*adela*). En la primera escena, la adolescente Guiomar aparece labrando su mal de amores en una almohada (*almofada*). Y a lo largo del auto, el tópico del hilado y el simbolismo sexual de labrar o bordar se amplifican mediante una paronomasia (la *almofaça* a la que Rodrigo atribuye un uso venéreo) y una serie de dilogías (*porta, comer, bolo, pão, lebre, capuz*) con sus derivados.

La Alcoviteira es, además, lasciva, taimada y codiciosa. Rodrigo, el criado de Guiomar, despierta la salacidad de la vieja: «tais cordeiros quem mos desse, / juro-vos que os comesse / [...] / quant'a para tal cabrito, / nam hei eu mister cutelo» (vv. 264-271).[5] Y enseguida se gana la voluntad

5.– Así lo expresa Claudina en la *Tragedia Policiana*, XVI: «mala Pascua me dé Dios si debaxo de la çeniza no tengo escondida la brasa».

del mozo, dándole un real y con la ambigua promesa de satisfacer su lujuria. Cuando el Enamorado llama a la Alcoviteira «pastora», ella replica que «o pastor guarda o gado, / de lã dele se mantém» (vv. 161-162). Cumple la doble función de alcahueta y correveidile (llevando a Guiomar una trova de su Enamorado), pero su habilidad persuasiva va más allá de la apelación al *carpe diem*, envuelta en falsa modestia («vós sois sábia e eu peca, / vós vindes e eu sou ida», vv. 355-356):

ALCOVITEIRA Deseja quem tal deseja
desgostos e enfermidade,
pobreza, nojo e peleja.
Filha, antes que tal seja,
lograi-vos da mocidade. (vv. 362-366)

Enquanto querem a vós,
filha, logremo-nos deles;
que despois quereis vós
e não vos quererão eles.
Entam, tecer o retrós. (vv. 436-440)

Su codicia no se satisface con los seis cruzados que obtiene del Enamorado por su mediación, sino que juega con la anfibología de «contar» las cuentas del rosario, «contar» las nuevas de la niña y «contar» el dinero que va a ganar por la tercería:

NAMORADO Por contas vindes rezando?
Conta tem as que contais?
As que eu estou contando
terem conto é por demais.
Que novas me dais de mi?
[...]

ALCOVITEIRA Lá lhe levei de presente
um cofre pera toucados,
cheo de mimos prezados.
E porém, quem merca e mente
da boeta tira os cruzados.

Sabe Deos quantos tostões
eu perdi com vossos dados.
Porém, tenho-os por ganhados;
porque sei que em bons dobrões
mos deveis dar dobrados. (vv. 774-813)

Hasta el punto de que, en su segunda visita, induce a Guiomar a comportarse como una pícara o rufián celestinesco, desvalijando a sus padres.[6]

Pero el *Auto de Guiomar do Porto* se distancia en otros aspectos tanto de las comedias representables de corte celestinesco como de las continuaciones de *La Celestina*. Para empezar, no hay monólogo del Enamorado, pues la joven protagonista no es inaccesible ni se hace de rogar, sino al contrario. Quien se queja de mal de amores al comienzo del auto es Guiomar y es ella quien lleva siempre la iniciativa.[7]

Tampoco aparecen tipos cómicos secundarios (pastores, negros, vizcaínos, gitanos, etc.), como en *Vidriana*, *Tesorina*, *Rosabella*, la *Segunda Celestina* y su *Tercera parte*, ni el desenlace es trágico (como en *Lisandro y Roselia*, *Policiana* y *Polidoro y Casandrina*) ni acaba a gusto de todos, como en la farsa picaresco-celestinesca *Salamantina* (1552), de Bartolomé Palau; sino que resulta en desengaño y escarmiento para el padre, mientras que para los demás personajes es un final puramente hedonista y hasta cínico.

El papel burlón, sermoneador y voyerista de los criados presenta dos novedades: la burla se hace extensiva al padre de la joven y en lugar de criada, Guiomar tiene un sirviente que pasa del voyerismo a proponer a su señora que satisfaga el prurito sexual con él y no con alguien ajeno al entorno doméstico.

En relación con lo anterior, los criados no duplican la acción principal, sino que, aparte de glosarla, Rodrigo invade el terreno de los señores poniéndose al mismo nivel que Guiomar. Bien es verdad que ella lo tiene por «tolo» y «parvo» (bobo, falto de entendimiento), que es como la sensata e ingeniosa Poncia y su ama consideran a sus respectivos galanes, en la *Segunda Celestina*; términos cuyas fronteras semánticas son difusas en el teatro portugués del siglo XVI.

En el vicentino *Auto da Fama*, este personaje alegórico llama «tolo» al «parvo Joane». En el *Auto da Bela Menina*, de Sebastião Pires, Pasibula, el Negro y la protagonista también llaman «tolo» al «parvo». En el *Auto de São Vicente*, de Afonso Álvares, aparece «um pastor tolo per nome Gonçalo»; e Isabel Vaz usa este apelativo como sinónimo de 'tosco, ignorante' con el villano Pero Casco (v. 386), igual que Gil en la *Comédia da Pastora Alfea (I)*, v. 2082, de Simão Machado. Pero en la *Comédia Floresta*

6.– Cuando Eufrosina confiesa su amor por Zelotipo, tiene reparos en entregarse a él, porque «darei má velhice a meu pai, que me quer tanto». Mas luego se pregunta —como Melibea en *La Celestina*, X, quien en el XVI no quiere ser malcasada— ¿por qué los hombres pueden ir en busca de sus deseos y no nosotras? «Os homens requerem o que cobiçam, tudo lhes é dado. Nós encobrimos os desejos e desejamos os que nos mais tolhem. Per fim hei de obedecer a quem todos obedecem. Se me culparem, companheiras, acharei: melhor é errar com os muitos que acertar com os poucos. Sempre o ouvi: vontade é vida. O casamento por riquezas faz haver no mundo tantas mal casadas!» (Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Eufrosina* IV, 3).

7.– Iniciativa que en la *Selvagia* y en *Polidoro y Casandrina* se expresa de otra manera: a quienes ofrece sus hechizos la alcahueta es a las mujeres protagonistas (Isabela en un caso, Casandrina en otro), no a Selvago y Polidoro.

d'Enganos, vv. 219-222, de Gil Vicente, significa 'insensato, botarate', que es lo que Guiomar parece designar con «doudo»:

MERCADOR Ora, enfim,
quero ser tolo sandeu
e só por vos socorrer,
quanto mos quereis vender?

Este tipo aparece asociado, en el teatro de António Prestes, a la paremiología (*Auto dos Dous Irmãos*, vv. 1138-1142) o bien es un personaje folclórico:

MARQUESA Ora três val, meu cebolo,
meu marmanjo, chocalheiro,
meu basbaque, meu João Tolo
e meu sem nenhum miolo,
meu madraço de sequeiro.
(*Auto dos Cantarinhos*, vv. 306-310)

Con el mismo apelativo folclórico de «Juan» se refiere Sigeril a su amo cuando lo ve escribir la carta de amor a Polandria. Y ésta y Poncia llaman a sus respectivos galanes «babusán» y «majadero» (*Segunda Celestina* X y XIV).

Jorge Ferreira de Vasconcelos usa el adjetivo «tolo» con el sentido de 'incauto' (*Comédia Aulegrafia*, ff. 21v y en la *Comédia Eufrosina*, ff. 70r, 131r, 132v). En la misma *Aulegrafia*, f. 84r, Dinardo recurre a la paronomasia «com vossos pós de latim fazeis rosto a tolo, digo Túlio» para contraponer el 'gárrulo' al elocuente; y Dinardo y Artur califican de «tolo» ('desatinado') al mundo (ff. 86r y 158r).

El mismo término aparece asociado al adulterio en el *Auto das Regateiras*, de António Ribeiro Chiado:

VELHA Que o marido
não no queria eu sabido.
COMADRE E pois como?
VELHA Rico e tolo;
que visse a corna c'o olho
e perguntasse: qu'é 'quilo? (f. 4b)

Y en la *Comédia Eufrosina*, f. 92r: «ele de torto em través, muito focenhudo, com o focinho no chão: "não pode ser qu'eu sempre seja tolo, sobre cornos cinco soldos"».

En cambio, el tipo del bobo (*parvo*, *tolo*) del *Auto de Guiomar do Porto* es una mezcla de loco de amor ferino y de *morio*, bufón o loco-atrevido (Bataillon 1978: 337-338), al que se le otorga el derecho a «decir la verdad» con impunidad, a fin de que pueda desvelar la realidad que se esconde bajo convenciones sociales como la honra.

Lo cual nos lleva a otra consideración sobre el lugar común en que Rodrigo aparece durmiendo, al principio del *Auto de Guiomar do Porto*. En el primer auto de la *Tercera parte de Celestina*, de Gaspar Gómez, Felides se despierta creyendo que haber gozado sexualmente de Polandria es sólo un «sueño tan suave para mi contemplación y de tanto descanso para mi atribulado coraçón»; pero, en realidad, era el recuerdo de algo que había consumado con ella la noche anterior. El de Selvago, en cambio, era apenas un sueño (*Selvagia* III, 1). Mientras que el de Rodrigo es la manifestación de un deseo de realización improbable, aunque apenas reprimido, puesto que no se recata de exponerlo (mediante una elocuente gestualidad implícita) ante la propia Guiomar:

RODRIGO Sonhava que me chamava
ũa moça pera um jogo
de folgar, eu bem folgava;
e tu chamaste-me logo,
eu cuidei que não sonhava. (vv. 41-45)

Recordemos, por otra parte, que una de las características cómicas del bobo es la modorra o somnolencia, asociada en los temperamentos flemáticos a la necedad (Huarte de San Juan 1991: cap. 2):

JOANE Eu sonhava que era tolo,
polo céu de Deos sonhava!
Olhai, entam eu chorava.
FAMA Oh, Jesu como és cebolo!
(Gil Vicente, *Auto da Fama*, vv. 105-108)[8]

En relación con la serie de continuaciones propiamente dichas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, el *Auto de Guiomar do Porto* guarda algunas semejanzas significativas, como la correspondencia entre estatuto social del personaje y forma de tratamiento, que en algunas continuaciones de *La Celestina* se manifiesta en el abandono del tuteo humanístico. Una acepción de personas que se da también en el *Auto de Guiomar do Porto*, a diferencia de lo que ocurría en el teatro de Gil Vicente. Así, Guiomar emplea el pronombre tónico de tercera persona («ele») como forma de tratamiento para interpelar a la segunda («vós»):

PAI Filha, Deos vos dê prazer.
GUIOMAR E a ele boa velhice. (vv. 561-562)[9]

8.– Como en la *Lisandro y Roselia* II, 3 donde «la pájara [Roselia] volaba por el cielo con contemplaciones de Dios» hasta que Celestina la atrapa en «las imaginaciones de la carne». Oligides despierta a su amo, Lisandro, cuando soñaba con Roselia; «mas —le advierte a manera de prolepsis— no se te vuelva el sueño del perro», es decir, 'no se te descomponga el logro que tienes por seguro' al haber desdeñado la realidad (IV, 1).

9.– Algo habitual en el teatro de António Prestes y documentado en otros autos del siglo XVI (Camões 2008: 11-12).

Por lo demás, las relaciones entre amos y criados discurren sin conflictos ni resentimientos, si bien no deja de traslucirse el despego de unos respecto de los intereses de otros.

A diferencia de Calisto, Felides, Lisandro, Policiano, Flerinardo y Polidoro, el Escudero de *Guiomar do Porto* es un desheredado. Por eso Guiomar reniega de él y de sus trovas, siguiendo el parecer de la alcahueta de *Lisandro y Roselia* III, 3, quien después de constatar que «doncellas de alta guisa no sólo amaron a sus amigos y servidores, mas muchas los siguieron hasta sus tierras», como hará la misma Guiomar, advierte: «¡allá a las que con sus negros y esclavos y mozos de espuelas trataron sus abominables amores les venga la infamia que merecen!».

Como ocurre en otras obras del ciclo celestinesco, el *Auto de Guiomar do Porto* incorpora recursos y géneros extradramáticos. En lo cual es continuadora de La *Penitencia de amor*, de Pedro Manuel Jiménez de Urrea, primera imitación de la *Tragicomedia* donde se combinan la ficción sentimental (la misma que dicen haber frecuentado la Alcoviteira y Guiomar) y la materia celestinesca. Asimismo, en la *Tercera parte de Celestina* XVIII, Felides pide a Ervión, su escudero, «un libro de leales amadores» para sobrellevar su pena, aunque probablemente se esté refiriendo al tratado de Ovidio.

Jiménez de Urrea intercala cartas (como la trova que el Enamorado envía a Guiomar y que él recita y luego ella lee y comenta en voz alta) y los protagonistas exhiben una cultura letrada y popular, como la de la Alcoviteira y Guiomar. La fosilizada retórica trovadoresca de los protagonistas sirve en ambas obras para enmascarar el apetito sexual y, por tanto, la ceguera tanto de amos como de criados.

Pero si la imitación de Urrea comparte la crítica estamental del modelo, la crítica del *Auto de Guiomar do Porto* es más bien política, pues en su papel de «bobo que nunca miente», lo que Rodrigo denuncia es la corrupción de la corte:

Guiomar	Faze como vês fazer: se roubar, rouba também.
Rodrigo	Mas, bofás, que dizes bem! Roubemos quem mais puder, como fazem em casa del rei! (vv. 926-930)

Con todo, la intención didáctica de *Penitencia de amor*, expresada en forma de sentencias e imágenes, gira en torno a la misma ceguera pasional y moral que comparten Rodrigo, Guiomar y su padre.

Así como la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, rechaza explícitamente el uso de la magia, evita la intervención de criados en la tercería y habla con un lenguaje bíblico, poniéndose piel de oveja para entrar en casa de la noble Polandria, la Alcoviteira de *Guiomar do Porto* es a la vez «pastora» del Enamorado (vv. 159-160) y «raposa» que sigue el rastro de la presa en compañía de aquél: ella misma es un «lobo» (vv. 684-685) co-

mo el lujurioso Rodrigo, de quien Guiomar se guarda: «eu cuidei que era cordeiro / e ele tornou-se lobo» (vv. 761-782).[10]

Al estilo de las celestinas de Feliciano de Silva y Sancho de Muñón, con sus pujos de predicadoras,[11] la del auto portugués se apoya en el Salmo 39: 6 para inducir a Guiomar a desvalijar a su padre, «pois que ajunta o rico / e não sabe pera quem» (vv. 969-970). Y tanto aquéllas como ésta instigan a la joven a seguir su determinación, ya sea mediante el matrimonio secreto, ya mediante la fuga con su amante.

En cuanto al desenlace, la decisión de Guiomar no es insólita. Zelotipo y Cariofilo también se divierten a costa del dinero de sus padres, en la *Comédia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Y la hedonista Guiomar probablemente acaba pensando, como Polandria, que «más vale un poco de pan con gozo que la casa llena de riquezas con descontentamiento. Créeme que no hay estado mayor que el del contentamiento» (*Segunda Celestina* XXVI).

Representaciones de la lectura

Una particularidad de *Guiomar do Porto* es el papel que la cultura libresca juega en la obra. En las comedias de Jiménez de Urrea y Feliciano de Silva, o bien se combinan las materias sentimental y de tercería o bien se rechaza la magia; y en la *Lisandro y Roselia* hay alusiones a ambas cosas: Lisandro dice hallarse «preso en cárcel de amor» (I, 1) y Eubulo rechaza la explicación del hechizo, porque «no hay otro tan eficaz hechizo como el amor» (*ibidem* I, 3); o como dice la celestina Elicia, glosando el tópico del *Amor omnia vincit*, «esta comezón de la carne es red barredora que pesca a los hombres y mujeres de cualquier estado y condición. Y esa corona o laureola[12] de las vírgenes ¿qué piensas que es sino un gozo accidental?» (*ibidem* III, 3).

No obstante, la Alcoviteira de *Guiomar do Porto* hace algo más con la literatura: trata de enviscar a Guiomar apelando a su placer por la lectura:

10.– La misma imagen se encuentra en el teatro de Gil Vicente (*Auto da Cananeia*, v. 430; *Breve Sumário da História de Deos*, vv. 717-720; *Auto da Geração Humana*, 5d); en el *Auto do Duque de Florença*, vv.1151-1154; en el *Auto da Ciosa*, vv. 1391-1395 y *Auto do Desembargador*, vv. 1141-1153, de Antonio Prestes; y en la *Comédia Ulissipo* I, 1 y *Comédia Aulegrafia* V, 1, de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

11.– «Muy santa está la puta vieja conmigo», refunfuña Pandulfo en la *Segunda Celestina* XIII. Y la alcahueta pide a Roselia que la deje acabar de rezar el rosario, porque «primero nos conviene buscar el reino de los cielos y después entender en estas cosas momentáneas cuanto baste a la necesidad de aquesta miserable vida» (*Lisandro y Roselia* II, 2).

12.– Es el nombre de la protagonista de la *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro. Y el «loco desvariado» Policiano ve por primera vez a Filomena «en la huerta de los cipreses» junto a un «laurel» (*Tragedia Policiana* X).

ALCOVITEIRA Nam sois devota de ler
cantigas, cartas d'amores,
livros de bons amadores?
GUIOMAR Alguns tenho em meu poder
de mui famosos autores.
ALCOVITEIRA Muito gosto eu, senhora,
de *Amadis*, *Cárcel d'Amor*,
um *Sermão* do mesmo autor
e a *Donzela Teodora*,
e mais *Silvestre e Amador*.[13]
E dos autos: *Aquilano*,
Dom Duardos com suas flores
e a *Tormenta d'Amores*.[14]
E o *Cancioneiro* castelhano,[15]
e Boscão com seus primores.[16]
GUIOMAR Todos esses tenho eu
e outros que não nomeais. (vv. 441-457)

Lo cual nos lleva a preguntarnos, como Julián Marías (1955: 75-78) se preguntaba en relación con la literatura de cualquier época, cómo se utilizaba un texto literario; para quién se escribía (pensemos en la novela cortesana); qué porcentaje de entre los lectores-oyentes posibles de cada género literario o de ciertas obras representativas eran mujeres;[17] qué se proponía en cada caso la obra literaria y cómo se construía el sentido (Chartier 1996: 107-108). Y a propósido de las lecturas de Guiomar do Porto, cuál era el peso e influencia de la literatura en la vida, así como la distancia entre una y otra, es decir, los grados de autenticidad, sinceridad, espontaneidad y originalidad de la primera; la relación de los autores y lectores con otros textos antiguos y modernos, así como la función o sentido de esa relación.

Son cuestiones demasiado amplias para ser tratadas aquí, pero que guardan relación con las siguientes observaciones acerca del papel que desempeña la lectura en el *Auto de Guiomar do Porto*.

La práctica de la lectura de Guiomar está en las antípodas de la de Filomena, quien recuerda a su padre «los libros que dende mi niñez, por la

13.– Las *Trovas de dous Pastores* (1536), de Bernardim Ribeiro.

14.– El *Infierno de Amor*, de Garci Sánchez de Badajoz, donde se encuentra Macías, el trovador gallego convertido en el enamorado por antonomasia, con quien Sigeril compara a su amo en la *Tercera parte de Celestina* II.

15.– El *Cancionero General* (1511), recopilado por Hernán del Castillo.

16.– *Las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* (1543), de la que se imprimió una edición contrahecha en Lisboa el mismo año.

17.– Chevalier (1976: 82-83) señala como un hito de la cultura del Renacimiento la incorporación de la mujer a la lectura.

nobleza del exercicio literal, me has mandado leer» y con los cuales estaba segura de oponer las armas de la discreción y la razón a los peligros de la ociosidad. Hasta que su propia vida los desmiente.[18]

Tanto el *Amadís* leído por Guiomar y la Alcoviteira como *La Celestina* propiciaron sendos ciclos literarios (y una tragicomedia de Gil Vicente), cuyas obras se irían alejando del sentido y la forma de sus modelos, al igual que la continuación de la *Cárcel de Amor*, escrita por Nicolás Núñez. Esta incorporación de temas, personajes y sociolectos, así como la contaminación con otros géneros, garantizaron su éxito.[19] El propio desenlace de *Guiomar do Porto* tiene un aire picaresco, como el de *Polidoro y Casandrina* cuando la protagonista huye con las ganancias y con su madre (que es al mismo tiempo alcahueta), una vez satisfecho el deseo carnal de la joven.

Ahora bien, la forma de auto impide, en *Guiomar do Porto*, las amplificaciones que permite la forma comedia. De la pareja ejemplar y única en la obra de Rojas, pasamos en la de Silva a la multiplicidad y variaciones amorosas de once parejas, que barajan el amor convencional de Quincia, el pastoril de Filínides, el cancioneril de Felides y el prostibulario de Palana. Pero aunque éste y Sigeril se mofen de las «filosofías y retóricas» de su amo, Polandria sólo se enamora después de haberlas leído, igual que le pasa a Guiomar con la cantiga de su anónimo galán.

La retórica tanto de ésta como de Felides se construye a partir de un mismo estereotipo cancioneril con sus antítesis, repeticiones, derivaciones y anástrofes:

> Si pensáis con acabarme
> que tengo assí de acabar,
> pues yo no puedo engañarme
> os quiero desengañar,
> que no's queráis engañar
> si pensáis que me matáis,
> porque más vida me dais.
> (*Segunda Celestina* XII)

> Sem guia neste mar guio
> pois que guio mar por ti
> Guiomar guia tu a mim
> que de ti sem mim confio.
> (*Guiomar do Porto*, vv. 231-234)

18.– A Teofilón, padre de Filomena, sólo lo vemos con un devocionario; pero los criados, rufianes y hortelanos juran por *Plácida y Vitoriano*, por «la ley del cuaderno» y por «la corónica de Olmedo» (*Tragedia Policiana* X, XV, XXVI); y Escalión, «por el terrible baladro de Merlín» y «la metafísica de Aristótiles» (*Selvagia* I, 1 y 2).

19.– Según el bachiller Alonso Martínez, «no se tenía por contento el que no tenía en su casa cuatro o cinco *Celestinas*» (Gallardo 1863-1969: III, 641).

Sin embargo, Guiomar utiliza la literatura, la relaciona con su vida y construye el sentido de lo que lee sin perder el hilo que también teje la Alcoviteira con quien comparte lecturas. Tanto es así que entre sus libros destacan esos otros que no se nombran y a los que se referirá después, porque llegan a sustituir a la persona de la alcahueta: «en alguns livros que li / parceiras posso achar» (vv. 556-557).

Cuando Pandulfo intenta disuadir a Felides para que no recurra a Celestina, le dice:

> Poco sabes de achaque de trama [fingir una cosa y hacer otra]; pues la mejor trama que ella puede tramar es con hiproquesía y santidad urdir para texer sus telas, que con este hilado podrá ella mejor urdir tu tela con Polandria que el de las madexas texó el de Calisto y Melibea. (*Segunda Celestina* X)

Asimismo, cuando se dirige a casa de Filomena, la alcahueta Claudina dice que va «a dar la primera puntada en una labor trabajosa» (*Tragedia Policiana* XI). En cambio, cuando Guiomar enumera los útiles de la costura (vv. 86-130), pone esta actividad en relación con la literatura amorosa:

GUIOMAR Vós, agulha que ensinais
a linha com que coseis,
a mim para que deixais,
que ensinada me achareis
no amor cada vez mais? (vv. 101-105)
[...]

ALCOVITEIRA Nunca vimos querer bem
as damas aos servidores
e eles a elas também
mandarem cartas d'amores?
Ũas vão e outras vem. (vv. 426-430)

Ya desde el principio Guiomar quiere bordar sus penas,[20] al tiempo que juega con la dilogía de *pena*: 'pluma' del cojín o *almofada*, 'pasión' y 'pluma' para escribir; pues a la inversa de la *Segunda Celestina* IX y XX, quien vuelve del infierno declarando que «más letras aprendí que tenía» o que alude a su experiencia echándole en cara a Poncia que «poco has leído donde yo», aquí la propia lectura es alcahueta. Algo muy próximo a lo que Roger Chartier llama «representación», donde lo real sería aque-

20.– Motivo que se encuentra en la fábula de Progne y Filomela y sus reelaboraciones (como el romance de *Blancaflor y Filomena*), donde ésta denuncia su violación y mutilación mediante el bordado.

llo que el texto mismo plantea como real al constituirlo en un referente fuera de sí mismo.[21]

En el mismo sentido, Elicia, la sobrina y continuadora de Celestina, adoctrina así a su también sobrina y pupila Drionea para que aprenda a ejercer con provecho «el sagrado evangelio *date et dabitur vobis*»:

> ¿No miraste la alhaja de atavíos y la rima que tenía llena de decretos y Baldos y de Scotos y Avicenas y otros libros? Llévoos yo allá para que deprendáis y toméis avisos y doctrinas. [...] ¿Piensas que estas del oficio que te he contado ganan a hilar o coser o labrar? [...] ¡A la he, engañada vives si eso piensas! Vuelve la hoja, malvada perversa, haz libro nuevo. (*Lisandro y Roselia* I, 4)

Al contrario de los beatos Pandulfo y Eubulo, el segundo de los cuales incluye entre sus diez remedios para el mal de amores la lección devota de la Sagrada Escritura (*Segunda Celestina* XXX y *Lisandro y Roselia* IV, 4), Guiomar lee participando emocionalmente en lo que lee y esa experiencia lectora —como la de la música y el canto en los casos de Polandria y Poncia— le permite conocerse a sí misma y buscar la satisfaccción de sus necesidades a lo largo del auto; lo cual expresa Polandria, sirviéndose de los tópicos del *locus amoenus* y *ut pictura poesis*, cuando asiste con su criada a la serenata que Felides le dedica en el jardín, a la luz de la luna:

> ¡Oh, válame Dios, qué suavidad de boz y qué garganta! Y con el son del ruido de las ondas del mar y el regozijo delicado de los aires en los cipreses, como él dize, no parece sino cosa divina, con aquel traer el aire a ondas la boz haziendo cerca y lexos della, como en pintura de gran artífice. (*Segunda Celestina* XXXI)

Esta *Segunda Celestina* XXIX cuenta que la negra Texeira, una antigua pupila suya, se había citado con el buldero de la Trinidad cuando los sorprendió el rufián Fragoso; facecia parecida a otras dos de *Lisandro y Roselia*: la primera, representada, donde es un capellán el sorprendido por Oligides cuando está con Drionea (III, 2) y la segunda, narrada por Elicia, sobre lo que pasó con el confesor de Celestina, cuyo desenlace escatológico, presencia de narrador-testigo, adecuación a la situación y al tono coloquial de los personajes coinciden con los del cuentecillo de Feliciano de Silva (*Lisandro y Roselia* IV, 3).[22]

21.– Por «representación» entiende Chartier (1996: 40-59) la ausencia del referente y la pressencia de un tercer término que no es lo que representa ni lo representado (unidos por una relación simbólica), sino la exhibición de una presencia nueva o sustitución.

22.– El propio Oligides —criado de Lisandro— cita otra facecia de Poggio Bracciolini, a propósito de las baladronadas de Brumandilón (*Lisandro y Roselia* III, 5).

A su vez, los cuentecillos folclóricos, interpolados tanto en la *Comedia Thebayda* como en las del ciclo celestinesco, sirven en las obras de Feliciano de Silva y Sancho de Muñón para crear verosimilitud. Pero este último autor va más allá y corrige al primero, pues a su juicio, contravino dicha norma al resucitar a Celestina.

Bien es cierto que, a diferencia de Juan del Enzina con su resurrección de Plácida, Feliciano de Silva lo hace cervantinamente, desmintiendo una acción ficticia (la muerte de la alcahueta de Rojas) con otra «real» (la *imago veritatis* de la comedia de Silva, quien descubre a la alcahueta escondida en casa del arcediano después de haberse fingido muerta con sus hechizos). Pero Sancho de Muñón aclara, por boca de Oligides, que Elicia —la «tercera Celestina», pues la de Gómez de Toledo es la misma persona que la de Feliciano de Silva— es la verdadera segunda Celestina, por ser la sobrina y heredera en el oficio de la barbuda de Fernando de Rojas, y no la ficticia *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, la cual se había hecho pasar por la resucitada de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* siendo, en realidad, «otra que tomó el apellido de su comadre». Y añade: «lo demás son ficciones» (*Lisandro y Roselia* I, 3).

En el mismo sentido, Elicia llega a sentirse tan aventajada sucesora de Celestina que pondera su habilidad para «abatir a la pájara» (vencer la honestidad de Roselia), comparándose con una larga serie de aves de cetrería, a la que añade otra de aves canoras para cantar su alegría y una tercera de instrumentos musicales para «resonar por el aire mi verdadera mentira» (*Lisandro y Roselia* II, 3).

Pero al autor del *Auto de Guiomar do Porto* no parece preocuparle tanto la verosimilitud de la ficción como la realidad. Rodrigo, el bobo salaz y somnoliento de *Guiomar do Porto* sabe —porque lo dice en el villancico final— que Guiomar se perderá, pero a él le trae sin cuidado; se limita a dejar constancia de que así es la vida (la ciceroniana *imitatio vitae*).

En segundo lugar, esta preocupación por lo real es más que un simple recurso para involucrar a los espectadores en la representación, como el empleado por el villano Zancada en el *Aucto del rey Nabucodonosor cuando se hizo adorar*, donde el bobo es el único personaje lúcido o cuerdo que se dirige al Legado del rey, hablándole de una serie de personas de su entorno cotidiano —su tío, su hermano Aguilar, su cuñada, Gil de las Heras, Lope Lumbreras y Benito de la Piña—, cuya simple mención sirve para traer la ficción representada al tiempo y espacio del espectador (Rouanet 1901: 243-244). El anacronismo sirve para crear la misma ilusión en el *Misteri del rey Herodes*, donde las mujeres que llevan a sus hijos menores de dos años ante Herodes el Grande son las de los pueblos de los alrededores de Valencia que han ido a la capital para presenciar la procesión del Corpus; una tradición teatral que, por cierto, incluye una manifestación de la locura festiva: la degollación de los Inocentes (García Lorenzo 1988: 288-289).

Por el contrario, lo que Rodrigo y Guiomar representan con su sentido de la realidad es más bien una inversión de valores, semejante a la de la *Segunda Celestina*, cuya protagonista ha «resucitado» para reclamar el ejercicio de su actividad en un mundo hedonista, jovial e intrascendente que la echaba de menos, lejos ya de la visión conflictiva y del tono sombrío de Fernando de Rojas. Asimismo, Guiomar decide seguir su instinto y no las normas del Padre; es decir, lo que Pandulfo llama en la comedia de Silva «mi filosofía natural» por oposición a las «filosofías y retóricas» de aquel San Juan de Patmos con que Sigeril identifica a su amo (*Segunda Celestina* X).

Hasta aquí he puesto en relación el *Auto de Guiomar do Porto* con las comedias representables de corte celestinesco y, sobre todo, con las pertenecientes al ciclo de obras continuadoras de *La Celestina*. También he señalado cómo la Alcoviteira se sirve del prestigio de la lectura para atraer a Guiomar a su terreno, aprovechándose de la vigencia de ciertas lecturas que conforman tanto la manera de estar en el mundo como sus decisiones a lo largo del auto. Concluiré refiriéndome al motivo de la muchacha ventanera y al tema de la ceguera amorosa, presentes en el *Auto de Guiomar do Porto*. Para lo cual utilizo el concepto de 'representación' no ya en el sentido hermenéutico de la historia de la lectura ni espectacular del teatro, sino iconográfico, en referencia a «las imágenes que las palabras de un texto sugieren» (Machado 2005: 14-15).

Imágenes representadas

Guiomar es una muchacha extrovertida:

GUIOMAR
Grão trabalho é encobrir
e descanso é falar.
Grão pena sinto em calar
quem deseja descobrir
o que quer dissimular.
Não tem mal quem mostra o mal
e inda do mesmo bem
não no tem o que o tem
se o tem sem o mostrar
que lho não sabe ninguém. (vv. 1-10)

Y ventanera:

PAI
Não cureis de ser garrida
nem vos ponhais à janela.
A molher que é recolhida
virtudes vivem com ela,
amiga da honesta vida. (vv. 583-587)

En lo cual no se diferencia de las jóvenes del *Auto de Rodrigo e Mendo*, de Jorge Pinto; de las del *Auto de dom André*, vv. 91-92 y de las del teatro celestinesco, en general.[23]

Se trata de un motivo iconográfico incorporado en pinturas como la *Alegoría del Buen Gobierno* (1338-1340), donde Ambrogio Lorenzetti incluye dos mujeres ventaneras (una encima del corro de danzantes y otra detrás de una cortina, más a la izquierda) y tres balconeras (en el extremo izquierdo del fresco); motivo que repetirá Bartolomé Esteban Murillo como tema principal del lienzo *Mujeres en la ventana* (1655-60) y que muy bien podría ilustrar una de las las escena citadas:

> Polandria.– ¿Oíste lo que dixo aquel galán?
> Poncia.– Señora, oílo yo y sentístelo tú.
> Polandria.– ¡Toma, en mal punto, porque digas malicias! Por mi vida, que me pareció tan bien que no pude dexar de reírme, y creo, noramala para ti, que pensó que me reía con él.
> Poncia.– Sea para él, señora, y para mi enamorado, que pienso, pardiós, que de mí no la puede llevar buena. Mas mira qué hablar tienen, y, pardiós, que tornan.
> Felides.– Tú, Sigeril, ¿no viste cómo se me reyó mi señora?
> Sigeril.– Pardiós, señor, pues la mía no la fue en çaga.
> (*Segunda Celestina* XXIV)

Otro tema iconológico, el de la ceguera moral («mas como tal cego guia / coitado quem vai detrás» —dice Guiomar a Rodrigo, vv. 723-724), procede de la Biblia (Eclesiastés 2: 14; Lc. 6: 39 y Mt 15: 14) y se repite en el teatro y las artes plásticas del Renacimiento.[24]

23.– Poncia y Polandria, asomadas a la ventana, hablan de sus respectivos enamorados viéndolos pasar o bien platican con ellos desde ese lugar, bien definido en la escenografía de los patios de comedias; Elicia, desde su ventana, ve a Albacín que pasa por su puerta y charlan antes de que él suba para retozar juntos (*Tercera parte de Celestina*, XXIV, XXV, XLVI). Lisandro se enamora de Roselia cuando la ve «recostada en la ventana del encerado» como piedra imán y, asomada a las de la torre, dice que lo recibirá (*Lisandro y Roselia*, I,1 y II, 2). Teofilón reprocha a Florinarda no haber vigilado la honra de su hija, «conoscido en ella ser amiga de la ventana y aun no muy enemiga de ser vista» (*Tragedia Policiana*, XXIII); tanto Canarín como Silvanico cantan, respectivamente, un villancico («Levantaos por el huerto / y paraos a la ventana», *Segunda Celestina* IV) y una seguidilla («Páreste a la ventana / niña en cabello, / que otro paraíso / yo no le tengo», *Tragedia Policiana* XXIV; Frenk 2003: 379) cuando van a preparar los encuentros amorosos de sus amos. Flerinardo, un caballero rico venido de la Nueva España, se enamora súbitamente de Rosiana cuando la ve asomada a la ventana; y a su amigo Selvago le ocurre lo mismo con Isabela, quien más tarde lo espera «en la fenestra de su aposento» (*Comedia Selvagia* I, 1; II, 1; IV, 1).

24.– *Auto da Geração Humana*, f. 9b: «se o cego outro guia, / ambos cair nũa cova / lhe convém»; *Aucto del rey Nabucodonosor cuando se hizo adorar*, cuya didascalia inicial reza: «entra la Ceguedad en un carro que le tiran Fe y Razón» y cuyo villancico alude al triunfo de aquélla,

Bien es verdad que al poderoso dios Eros-Cupido no siempre se le representa ciego, ya que en la tradición platónica hay dos tipos de amor: el de Afrodita Pandemo o amor de los sentidos (*cupiditas*) y el de Afrodita Urania o amor divino, espiritual o virtuoso (*caritas*) (Platón, *Simp*. 180d). De manera que el lamento de Teofilón acaba con el dictado *omnia praetereunt praeter amare Deum* (*Tragedia Policiana*, XXIX), frente a los amantes ciegos como Felides (*Tercera parte de Celestina* IX) y el fogoso e idealista Romeo, cuyo «amor es ciego y le conviene más la oscuridad», según Benvolio (*Romeo y Julieta* II, 1).

Aunque esta ceguera es atributo de la filosofía platónica, sólo aparece en el arte a partir del *Trecento* (Sebastián 1995: 152). Alonso de Ledesma (1606: 354) describe en un jeroglífico a dos Cupidos: uno con venda y otro sin ella: «entre amor casto y lascivo / esta diferencia topo, / que uno es lince y otro, topo». En *Guiomar do Porto* la ceguera está referida concretamente al segundo: el apetito venéreo. Y aparece caracterizada con los rasgos de la necedad en la escena en que el Padre de Guiomar pide a Rodrigo que le ayude a vestir el ropón:

Pai	Ergue-o e sacude-o já, quebra-me os olhos com ele.
Rodrigo	Arre mu! Virai-vos lá, que vos quero albardar nele. O capelo bem está.
Pai	Pera diante, ratinho, mo pões? Oh, cousa perdida! (vv. 658-664)

Ceguera que, otras veces, presenta los rasgos de la furia:

Rodrigo	Pois os tolos nunca mentem e mais, se são maliciosos, são como cegos raivosos, porque nam vem mas sentem e dão golpes furiosos. (vv. 700-704).

Los libros sentimentales trataron de recuperar un tercer tipo de amor, codificado por la tradición cortés, cuando ya empezaba a fosilizarse y poco antes de que el teatro español y portugués del Renacimiento comenzaran a parodiarlo. De manera que sólo el amor naturalista, ferino o *hereos*, disfrazado con la retórica cortés, será objeto de la materia celestinesca.

instigadora de la acción de Nabuc, sobre la Fe y la Razón (Rouanet 1901: 232-251); *Tragedia Policiana*, en las palabras de *El actor al lector*. En el terreno del arte, recordemos la *Parábola de los ciegos* (1568), de Pieter Brueghel, el Viejo, en el Museo de Capodimonte de Nápoles. En la sillería de coro de la catedral de Zamora, obra del taller de Jan Yneres o de Bruselas, hay una escena que guarda gran similitud con la de Brueghel, según Mateo Gómez (1979).

> Cupido se pinta ciego —declara Poncia— y con un arco en la mano para que él tire su flecha; y donde halla buen acogimiento, allí se aposenta; que como tiene la vista tapada, tanto reside en el pastor como en el ciudadano, y en el escudero como en el caballero, y en el conde como en el duque, y en el rey como en el emperador. Finalmente, este amor tiene una propriedad que, do sobra la porfía y falta la resistencia, no dexa durar la pudicicia. (*Tercera parte de Celestina* X).

En efecto, Cesare Ripa representa al Furor con atributos muy parecidos a los del Cupido lascivo: un joven con los ojos vendados portando un haz de azagayas (Fig. 1).

[Fig. 1]
El Furor en la *Iconología* de Cesare Ripa (1603)

El furor se asociaba, a su vez, a la locura[25] y ésta, al *amor hereos*, como en el refrán que Fernando cita en el *Auto Pastoril Português*, vv. 348-349, de Gil Vicente, que Sancho de Muñón pone en boca de la prostituta Drionea: «amor loco, amor loco: yo por vos y vos por otro» (*Lisandro y Roselia* IV, 3; Frenk 2003: 751). Los criados de Policiano insisten en ello, al observar que su amo «da voces como loco», «olvidado de la razón en una especie de locura que turba el entendimiento, aparta el ingenio y priva de la memoria» (*Tragedia Policiana* III y VIII). Es la locura provocada por el amor concupiscente a la que se refieren el *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, I, vii; el Bachiller de la Torre (Salvador Miguel 1977: 268) y el doctor Francisco López de Villalobos (Cátedra, 1989: 63-64).

Locura, sacrilegio y lujuria se combinan en la actuación de Felides, según Polandria (*Segunda Celestina* XIV). Mientras que en *Guiomar do Porto*, el bobo se expresa verbal y gestualmente de forma obscena:

RODRIGO Moça que comichão tem
há mister almofaçada.
Coçai-vos com ela bem. (vv. 71-73)
[...]
Pois ardeis como a brasa,
muita água tem Rodrigo:
matemos o fogo em casa.
Eu contigo e tu comigo. (vv. 731-733)

Son los mismos elementos que encontramos en el *Triunfo del Loco*, del tarot de Leber (siglo XVI), personificados en un soldado armado hasta los dientes, que lleva un caracol por cerbillera o celada, camina envuelto en una nube de moscas y orina con el pene al aire. El lema al pie del dibujo reza: *velim fundam dari mihi* («me gustaría que me dieran una honda»), que es una cita de *Los eunucos* IV, 7, de Terencio: *fundam tibi nunc nimis uellem dari, ut tu illos procul hinc ex occulto caederes* («ahora sólo me gustaría que dispusieras de una honda para hacerlos trizas desde aquí, de lejos y escondido») (Fig. 2).

25.– *Difficile est stulto semper caelare furorem* (Joannes Sambucus, *Emblemata* (1566), S. 225, apud Henkel y Schöne, 1996: col. 1824).

[Fig. 2]

El triunfo del Loco en el tarot de Leber, Biblioteca Municipal de Rouen (s. XVI)

De acuerdo con el tópico del mundo al revés, la sustitución de la celada por un caracol alude a la cobardía o falso coraje humanos (Gutiérrez Baños 1997: 153-156; Pedrosa 1995: 121-132), encarnados en el soldado fanfarrón del teatro latino y en la larga lista de bravucones celestinescos (Centurio, Traso el Cojo, Pandulfo, Tripa en Brazo, Montón de Oro, Calverino, Bravonel, Brumandilón, Palermo y Pizarro, Escalión, etc.):

> Y pues no la sabes —ilustra Centurio a Albacín cuando van a fornicar con Areusa y Elicia—, aprende de tal doctor como yo los misterios de la santa germanía, y de tal capitán general cómo se han de hazer los ardides de la guerra, tirando tiros mortales sin sacar sangre ni vertella, blasonando bien, digo, del arnés [es decir, 'fanfarroneando en tiempo de paz con las valentías que uno dice haber hecho en la guerra']. (*Segunda Celestina* XXXVI)

Fuera del mundo del hampa, Hernando de Soto expresa el carácter ciego o furioso de la *cupiditas* vistiendo a Cupido de guerrero. Y justifica la igualación del amante con el soldado porque ambos viven en permanente

«temor, sospecha y guerra» (Soto 1599: f. 63r); lo cual confirma *El actor a un amigo suyo* en la *Tragedia Policiana*.[26]

En consonancia con lo anterior, el bobo y rijoso Rodrigo se dirige así a Guiomar:

> Tu cuidas que não sou gente
> porque me vês mal vestido,
> pois o lutador despido
> peleija mais fortemente. (vv. 745-748)

Y prosigue con los tópicos de la batalla de amor (vv. 754-758),[27] de la alegórica ciudad-mujer (vv. 206-210) y del asedio de Troya (vv. 191-195):

> foram fracas as paredes
> e os combates cruéis.
> D'agora podeis dizer
> [...] que me tendes derribado
> por vos não poder vencer. (vv. 869-875)[28]

Todo el acto VI de la *Tercera parte de Celestina* está organizado como el asedio a una fortaleza. Felides viste cota de malla y Sigeril va provisto de espada y casco para la cita con Polandria; aunque el romance y villancico de Canarín hacen pensar a Sigeril que «no haya gran batalla para entrar en la fortaleza ganada», como Polandria da a entender: «quien la tuvo [licencia] para ganar el campo, convenible cosa le es que la tenga sin pedirla para usar de todos los tiros y artillería que en él hallare, diciendo de palabras lo que quisiere y obrando con las armas cuando tiempo le diere lugar.» Sin embargo, Poncia con sus celos «me tira tiros tan recios —se queja Sigeril— que me puso de arte que ni aprovecharan en tal caso cuantas armas hay en Milán ni broqueles en Barcelona que resistieran de no venir herido» (*Tercera parte de Celestina* X).

En la obra de Sebastián Fernández, Solino recomienda a su amo «poner artillería contra el muro que tan fuerte parece», porque, como dice Claudina, «más fuerte era Troya» y

> el coraçón de Filomena creí yo ser de un diamante, un inexpunable castillo y un río caudal sin puente. Todo lo ha batido, todo lo tiene aportillado, todo lo ha destruido Policiano con dineros y la Claudina con conjuros. (*Tragedia Policiana* I, IV y XXIII).

26.– La identificación del amante con el guerrero procede del amor cortés y pervive en la poesía barroca (Sebastián, 1985: 19; Manero, 1990: 77-82). «Sois um Orlando Furioso» —le dice dice Inês a Mendo en el *Auto de Rodrigo e Mendo*, f. 55a, de Jorge Pinto.

27.– Como en *Grassandora* (Gillet 1961: 54), *Segunda Celestina* XV, *Lisandro y Roselia* V y *Tragedia Policiana* I, IV y XXIII.

28.– En esta que Polandria llama «la cruel guerra de la sinrazón de amor» (*Segunda Celestina* XXXI), Calisto describe a Melibea ajustándose a la descripción de Helena hecha en la *Crónica troyana* (Gilman 1974: 332-333).

Recordemos, por último, que en el *Auto de Guiomar do Porto* Rodrigo aparece dormido al principio y sólo cuando Guiomar lo despierta, su lujuria se desata; «que ansí como la mucha tristeza acarrea sueño, por el consiguiente el demasiado plazer lo evita» (*Tercera parte de Celestina* I). La imagen iconográfica de esta escena nos la proporciona el emblema de las flechas y el arco de Cupido rotos, que ilustran el tema de la ociosidad dañina —cuyos peligros son un lugar común en el teatro celestinesco— y, en particular, el ocio que induce a la pasión amorosa. Más específicamente, la imagen del arco y flechas rotos suele simbolizar la derrota del Amor ferino o libidinoso («sueño de la conversación de los que mucho se aman», del cual la perspicaz Poncia quiere despertar a su ama) por el sueño del «natural» o «limpio amor» (*Segunda Celestina* XXXI; Martínez Pereira 2006: 109). Lo cual coincide con la interpretación del sueño de Flerinardo, en la que Selvago opone el amor del «manso unicornio» al «sucio» o «bestial» del «mono mofador» (*Selvagia* I, 3 y II, 3).

Sin embargo, en lugar de rechazar la «conversación» que «con vicio promete contentamiento e alcançando el fin, dexa el desengaño», como hace Dorotea en la *Tragedia Policiana* XXVIII cuando descubre el cadáver de Filomena («¡O, amor mundano! [...] ¡Loco es quien en ti confía! [...] Tú eres ciego, pues ¿a quién puedes guiar en camino que se salve? ¡Vete, amor!»), Guiomar de Porto decide seguir la sugerencia de la alcahueta, quien le da la vuelta al Salmo 39: 6, interpretándolo según el tópico del *collige, virgo, rosas*. Lo que hace también la alcahueta de Feliciano de Silva con el Salmo 37: 21 y Mt. 25: 13, exhortando a Poncia a gozar de su juventud para «parecer un ángel».[29]

A través de los abundantes paralelismos y diferencias que presenta el *Auto de Guiomar do Porto* con el teatro celestinesco peninsular, hemos podido perfilar la originalidad de esta variante poco conocida de teatro celestinesco, relacionada con las continuaciones de la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas.

La acción de *Guiomar do Porto* transcurre en un contexto urbano, con personajes que hacen gala de una cultura letrada y una retórica cortesana, combinadas con la acumulación de refranes y el vocabulario connotativo y simbólico, caracterísicos del género.

La figura de la alcahueta responde, igualmente, al canon celestinesco; pero Guiomar tiene un confidente varón y no una doncella. Tampoco interpola cuentos o facecias. Como en otras comedias del ciclo, Guiomar

29.– «¿Y no sabes, mal pecado, que *tan presto se va el cordero como el carnero*? ¿Y qué seguro tienes de Dios, mi amor, para llegar a vieja? Nunca, hija, en cuanto tengas con qué pagar, tomes fiado, porque, en fin, es más caro, y por fuerça ha de llegar el tiempo de la paga, y muchas vezes al tiempo de la paga no tenemos con qué pagar y házennos esecución por la paga, y pónennos en la cárcel hasta pagar la postrera blanca, como lo dize el Evangelio [Mt. 18: 28-30]. Assí que, hija, en cuanto tuvieres con qué pagar a Dios las mercedes que te dio con darte ser y hermosura y gracia, y sobre todo hazerte cristiana, no aguardes a la vejez, pues, mi amor, no sabemos el día ni la ora de la muerte» (*Segunda Celestina* X).

es una curiosa mezcla de tipos literarios: una joven expectante ante las urgencias del sexo, que tiene algo de pícara como los criados-rufianes de las imitaciónes de *La Celestina*; y a semejanza de Galterio (el criado paternal, por su tutela moral sobre Polidoro) y la Corneja (madre de Casandrina y al mismo tiempo alcahueta), en el último exponente del género: la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*.

Aunque comparte el hedonismo de la *Segunda Celestina*, *Guiomar do Porto* se distancia tanto de la solución matrimonial, pública o secreta, iniciada por Feliciano de Silva, como del final trágico de las otras tragicomedias.

Ofrece, además, noticias sugerentes sobre la práctica de la lectura, la cual juega un papel dinámico en las motivaciones de la protagonista; hasta el punto de que llega a sustituir, en el fuero interno de Guiomar, a la propia celestina. Esta relación entre el mundo interior o psicológico de Guiomar y el mundo físico o exterior se corresponde con la relación que la obra establece entre la ficción y la realidad, trascendiendo tanto la ingenua identificación de ambos planos como la simple búsqueda de la verosimilitud.

Finalmente, el *Auto de Guiomar do Porto* se relaciona no sólo con la literatura, sino también con la iconosfera de las comedias celestinescas y la cultura visual de la época, a través de un motivo iconográfico (la muchacha ventanera) y de dos temas iconológicos (la ceguera moral y el amor furioso), presentes en la pintura y en la emblemática de su época.

Bibliografía

Baranda Leturio, Consolación (2017), «Las comedias del ciclo celestinesco *Segunda comedia de Celestina* y *Comedia Selvagia*», en David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini (ed.), *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos xiii a xvii*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 69-84.

Bataillon, Marcel (1978), *Erasmo y el erasmismo,* Barcelona, Crítica.

Camões, José (ed.) (2007), *Teatro português do século xvi. Teatro profano. Tomo I*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Canet, José Luis (1991), «La evolución de la *comedia urbana* hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51, pp. 21-42.

Catalogue des livres imprimés, manuscrits, estampes, dessins et cartes à..., Bibliothèque municipale de Rouen, 1839, vol. 1.

Cátedra, Pedro M. (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media. (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria),* Universidad de Salamanca, Salamanca.

Chartier, Roger (1996), *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Madrid, Gedisa.

Chevalier, Maxime (1976), *Lectura y lectores en la España del siglo xvi y xvii*, Madrid, Turner.

Chiado, António Ribeiro (1994), *Teatro de António Ribeiro Chiado (Autos e Práticas)*, ed. de Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz, Porto, Lello & Irmão – Editores.

Fernández, Sebastián (1992), *Tragedia Policiana*, edición y estudio de Luis Mariano Esteban Martín, tesis doctoral dirigida por Víctor Infantes, Madrid, Universidad Complutense.

Frenk, Margit (2003), *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos xv a xvii)*, Méjico, Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2 vols.

Gallardo, Bartolomé J. (1863-1869), *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Madrid, Rivadeneyra, 4 vols.

García Lorenzo, Luciano (1988), «Locos e inocentes: el *Misteri del rey Herodes* y la tradición teatral», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* XLIII, pp. 279-289.

Gillet, Joseph E. (1961), *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr y Filadelfia, University of Pennsylvania Press, vol. 4

Gilman, Stephen (1974), *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus.

Gómez de Toledo, Gaspar (1973), *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, ed., introd. y notas de Mac E. Barrick, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

Gutiérrez Baños, Fernando (1997), «La figuración marginal en la baja Edad Media: temas del 'mundo al revés' en la miniatura del siglo xv», *Archivo español de arte*, 278, pp. 143-162.

Henkel, Arthur y Schöne, Albrecht (ed.) (1996), *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des xvi. und xvii. Jahrhunderts*, Stuttgart-Weimar, Metzler.

Huarte de San Juan, Juan (1991), *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Felisa Fresco Otero, Madrid, Espasa-Calpe.

Ledesma, Alonso de (1606), *Segunda parte de los Conceptos espirituales y morales*, Burgos, Cristóbal Lasso.

Machado, João Nuno Sales (2005), *A imagem do teatro. Iconografia do teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Caleidoscópio / Casal de Cambra.

Mateo Gómez, Isabel (1979), *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, CSIC.

Marías, Julián (1955), *La estructura social. Teoría y método*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.

Manero Sorolla, Pilar (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias.

Martínez Pereira, Ana (2006), «La representación del amor en la emblemática española de los siglos xvi y xvii», *Revista de Estudos Ibéricos*, 3, pp. 101-138.

Muñón, Sancho de (2009), *Lisandro y Roselia*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra.

Pedrosa, José Mª (1995), *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional. De la Edad Media al siglo xx*, Madrid / Méjico, Siglo XXI editores.

Prestes, António (2008), *Autos de...*, intr. de José Camões, ed. de José Camões e Helena Reis Silva, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
Puerto Moro, Laura (2013), «En la fragua del teatro renacentista», en *Teatro español de los Siglos de Oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, dir. J. M.ª Díez Borque, Madrid, Visor, pp. 22-23.
— (2014), «Tanteos en el primer teatro renacentista: la *Comedia Hipólita*», *eHumanista,* 28, pp. 611-619.
— (2016), «La comedia urbana de corte celestinesco: corpus, cronología, contextualización ritual, estructura y motivos recurrentes», *Criticón*, 126, pp. 53-78.
Ripa, Cesare (1603), *Iconología overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione / trovate et dichiarate da Cesare Ripa Perugino, cavaliere de Santi Mauritio & Lazaro; di nuovo revista & dal medesimo ampliata di 400 & piu imagini*, Roma, apresso Lepido Facii.
Rojas, Fernando (y «antiguo autor») (2000), *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
Rouanet, Léo (ed.) (1901), *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo xvi*, Barcelona / Madrid, L'Avenç / Librería M. Murillo.
Salvador Miguel, Nicasio (1977), *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga,* Madrid, Alhambra.
Sebastián, Santiago (1985), «Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXI, pp. 5-512.
— (1995), *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra.
Silva, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.
Soto, Hernando de (1599), *Emblemas moralizadas*, Madrid, Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica.
Teatro de Autores Portugueses do século xvi <http://www.cet-e-quinhentos.com/obras>
Tragicomedia de Polidoro y Casandrina (Ms. II-1591 de la Real Biblioteca) (2015), edición y estudio de Pedro Luis Críes Garcés, tesis dirigida por Ana Vian Herrero, Madrid, Universidad Complutense.
Vasconcelos, Jorge Ferreira de (1951), *Comédia Eufrosina*, ed. de Eugenio Asensio, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
— (1969), *Comédia Aulegrafia*, ed. de António A. Machado Vilhena, Porto / Coimbra / Lisboa, Porto editora.
— (2006), *Comédia Ulissipo*, ed. de Rosário L. Santos, Lisboa, tesis doctoral, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova.
Villegas, Alonso de (1873), *Comedia Selvagia*, ed. del Marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid, Rivadeneyra (Colección de libros españoles raros o curiosos, 5).

Calderón Calderón, Manuel, «*Guiomar do Porto* o leer sin perder el hilo», *Celestinesca*, 43 (2019), pp. 33-58.

RESUMEN

El *Auto de Guiomar do Porto* hay que situarlo en la encrucijada del auto renacentista y las continuaciones de la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas. Mi análisis parte del concepto de 'representación', entendido de tres maneras distintas. En un primer sentido teatral, señalo las semejanzas y diferencias del auto portugués con las imitaciones y continuaciones de *La Celestina*. Desde el punto de vista de la historia de la lectura, destaco la influecia que la lectura tiene en la conducta de la protagonista. Y desde un punto de vista iconográfico, relaciono algunos pasajes del auto con la iconosfera celestinesca y la cultura visual de la época.

Palabras Clave: *Auto de Guiomar do Porto*. Celestina. Teatro portugués del siglo XVI. Iconografía.

ABSTRACT

The *Auto de Guiomar do Porto* must be placed at crossroads of the Renaissance Auto and the sequels of the *Tragicomedy* of Fernando de Rojas. My analysis is based on the concept of 'representation', understood in three different ways. In a first theatrical sense, I will point out the similarities and differences between the Portuguese Auto and the imitations and sequels of *La Celestina*. From the point of view of the history of reading, I will highlight the influence that reading has on the protagonist's behaviour. And from an iconographic perspective, I will relate some passages of the Auto to the celestinesque iconsphere and visual culture at the time.

Key words: *Auto de Guiomar do Porto*. Celestina. Portuguese Theatre 16th Century. Iconography.

Celestinesca 43 (2019): 59-92

Los orígenes del arcipreste de Talavera y del primer acto de *La Celestina*

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

1.- Orígenes familiares

No son muchos los datos biográficos que conocemos sobre Alfonso Martínez de Toledo, el arcipreste de Talavera, y los pocos que nos han llegado han sido, en su mayoría, a través de sus propias palabras o de la lápida sepulcral que se conserva en la catedral de Toledo. Junto a ella, un blasón policromado, según Verardo García Rey, «prueba de la condición distinguida de la persona a quien se contrae o familia a que se refiere».[1] A este respecto, resulta ciertamente extraño que en una época donde el linaje es tan importante, Alfonso Martínez de Toledo no haga —aparentemente— alarde de sus apellidos. A este respecto, he buscado el origen familiar del arcipreste de Talavera y fruto de ello es el trabajo que ahora presento.

Lo primero que llama la atención respecto a su nombre es cómo en su obra principal, que él quiso que se llamara *El arcipreste de Talavera* —solo después vulgarizada como *Corbacho* por los parecidos con la obra de Boccaccio—, se llama a sí mismo «Martín Alfons de Toledo, bachiller en decretos, arcipreste de Talavera, capellán de nuestro señor […]».[2] Y en otra ocasión, en la parte central de la obra, se dice lo siguiente: «Martín, llamad a mi comadre, llamad a mi vecina», refiriéndose al autor de la obra.[3]

Este curioso cambio de orden del nombre y del primer apellido quizás no pareciera tener mayor importancia; pero, en relación al linaje, resulta de cierta relevancia. Hoy el nombre *Alfonso* se ha consolidado como tal, y ha perdido —excepto en casos contados— su carácter de apellido o apelativo, no así en *Alonso*. Pero durante la baja Edad Media el apellido *Alfonso,* o *Alonso*, lo vemos aparecer en muchas ocasiones, especialmente en Toledo y concretamente en su catedral. Por otra parte, es relativamen-

1.– García Rey, Verardo, «El Arcipreste de Talavera, Alonso Martínez de Toledo», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 5 (1928), pp. 298-306 (p.302).

2.– Gerli, Michael, (ed.), *Arcipreste de Talavera o el Corbacho,* Madrid, Cátedra, 1979, p. 61.

3.– *Ibidem,* p. 229.

te frecuente, a partir de los siglos XIII y XIV, que se cambie el orden de los apellidos materno y paterno e incluso que se asuman solo los paternos o los maternos, lo cual todavía dificulta más la identificación genealógica.

En el caso del arcipreste de Talavera, hay uno que sin duda lo vincula con su ciudad, «de Toledo». Los genealogistas consideran que el primero que tomó dicho apellido fue un caballero mozárabe, el *ricohombre* Esteban Illán, quien durante el siglo XII supo rentabilizar su apoyo a Alfonso VIII alcanzando relevancia en la ciudad como alguacil-alcalde de la misma, cargo que ostentó hasta su muerte a principios del siglo XIII.[4] Llevó a cabo importantes obras en la catedral y no dudó en enfrentarse al rey cuando este pretendió imponer cargas fiscales a Toledo que sus habitantes consideraron injustas. El pueblo lo apoyó en diversos episodios, convirtiéndolo en un personaje mítico; y él supo medrar y vincular a sus descendientes con el poder político y religioso de la ciudad. Se ha dicho que el sobrino de Alfonso X, don Juan Manuel, se inspiró en su figura para crear el *ensiemplo* del mago Illán de Toledo, hasta tal punto se habría creado, ya para entonces, una leyenda sobre su persona, que parecía darle un aura de poder sobrenatural. Un retrato en la catedral toledana, a caballo, nos recuerda hoy en día la importancia que tuvo en la catedral dicho personaje, D. Esteban Illán de Toledo.

De su estirpe procedieron los más importantes dirigentes políticos, sociales y religiosos de Toledo, durante la baja Edad Media y durante la Edad Moderna, especialmente quienes tendrán éxitos importantes a lo largo de la Historia: los Álvarez de Toledo, origen de la casa de Alba.[5] Pero no fueron los únicos: los Ruiz de Toledo, los Gómez de Toledo y los García de Toledo conformaron asimismo un patriciado urbano que alcanzó beneficios eclesiales y poder político en la ciudad toledana.

A mitad del siglo XIV, situamos como alcalde mayor de la ciudad a Diego Martínez de Toledo, probable antepasado de nuestro arcipreste talaverano. No tuvo descendencia masculina, heredando sus títulos, especialmente el señorío de la villa de Orgaz, su hija Juana de Toledo. Esta se casará con un importante miembro de los Guzmanes sevillanos, D. Pedro Núñez de Guzmán. De manera que dos importantes familias del norte y del sur peninsular se unieron para crear una nueva rama de nobleza. Ahí creo que está el origen de nuestro arcipreste, en esa rama que se crea con el enlace de los Toledo y los Guzmán[6].

4.– Véase Porres Martín-Cleto, J., «El linaje de Esteban Illán», en *Genealogías Mozárabes,* Toledo, Instituto de Estudios Visigóticos-Mozárabes de San Eugenio, 1981, pp. 67-79.

5.– Véase Salazar y Acha, J. de, «Orígenes históricos de un gran linaje», en *Los Álvarez de Toledo nobleza viva,* Segovia, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 21-25.

6.– Según Moxó, Salvador, «El auge de la nobleza urbana de Castilla y su proyección en el ámbito administrativo y rural a comienzos de la baja Edad Media», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 178 (1981), pp. 407-518: «Es digno de señalar el entronque de infanzonas de la

Pedro Núñez de Guzmán, hijo de Álvaro Pérez de Guzmán, también sevillano, es hijo de doña Urraca Alonso, hija de Juan Alonso de Portugal, e hijo a su vez este último del rey don Dionís de Portugal y de doña Juana Ponce de León, de los condes de Arcos de Andalucía.[7] De tal modo, nuestro arcipreste hereda el Alfonso (de Portugal) —apellido, que no nombre— de una parte de la rama familiar —la sevillana— y por otra el apellido de los señores de Orgaz, de su antepasado Diego Martínez de Toledo y de su hija doña Juana de Toledo.

Esto quizás pueda explicar algunas cosas importantes en la vida del arcipreste de Talavera. Por ejemplo, su insistencia en traducir las obras de San Ildefonso de Toledo y de San Isidoro de Sevilla, y su trabajo como autor de dos hagiografías o vida de ambos santos, cada uno vinculado a una de las dos ciudades que conforman el origen familiar del arcipreste de Talavera: Toledo y Sevilla.

La prueba de lo anterior se encuentra en las propias obras. La *Vida de San Ildefonso* comienza haciendo una alusión a su antepasado, el anteriormente citado Esteban Illán:

> En el tienpo que los reyes godos reynavan en España, quando Santo Eugenio confessor era arçobispo de Toledo; e santo Ysidoro otrosí era arçobispo de Sevilla; ovo en la ciudat de Toledo un cavallero del linage del dicho santo Eugenio, muy rico e abondado de los bienes temporales, que avía **nonbre don Estevan**. E este era muy noble e sin reprehensión en todos sus fechos. E guardóse sienpre por consejo del santo arçobispo. E avía por muger una noble dueña que avía por nonbre doña Lucía. Mas por quanto era mañera, non avía fructo de bendición; por lo qual partía largamente de lo suyo con los pobres e con los menesterosos, rogando a Dios que le diesse fructo que fuese a su serviçio. E espeçialmente a sancta María, a la qual era muy devota, que rogase a Dios que le diese fructo que fuese a su serviçio e della; e si assí non avía de ser, que ge lo non diese.
>
> Gran devota era esta dueña a sancta María, que nunca se le partió del coraçón la oración del Ave María. Pues, perseverando ella en esta oración aparesçióle una noche en sueños la virgen sancta María e díxole assí: «Fija, sabe que yo soy madre de aquel qu'el mundo salvó e conpró por la su preçiosa sangre. E a mí sirven e alaban los ánge-

nobleza urbana de Toledo con aristócratas andaluces, que permite a unas y otros robustecer patrimonial y socialmente sus linajes» (p. 482).

7.– Salazar de Mendoza, Pedro, *Origen de las dignidades seglares de Castila, y León*, Madrid, Imprenta Real, 1657, p. 107.

> les; e so puerta del çielo, e estrella por do los pecadores se guían; e acorrí sienpre e acorreré a los que con puro coraçón llamaren al mi Fijo e a mí. Ca en mí puso la Trinidat toda misericordia conplida. E porque tú devotamente me sirves e alabas, sabe que te es otorgada la tu petición. Ca averás un fijo que será sienpre en el serviçio de Dios e mío; del qual averá España grant lunbre de virtudes. E así que a tí dizen Lucía, e de tí saldrá luz que fincará sienpre e perseverará en buenas obras, e yo seré contigo de noche e de día». E esto dicho, desaparesçióle aquella santa visión e la grant claridat que paresçía. E la santa dueña quedó muy alegre, dando graçias a Dios e a santa María por lo que le avía prometido.[8]

Y en la *Vida de San Isidoro*, se alude a la vinculación del santo hispalense —no de nacimiento— San Isidoro, con Toledo durante su conquista por el rey don Alfonso:

> Escrive más Lucas de Túy, que aviendo estado el Rey Don Alfonso el sexto hijo deste Rey Don Fernando muchos años sobre Toledo fatigado de los muchos trabajos que avía pasado, tiniendo poca esperanza de cobrar la çiudad y quiriendo dexar el çerco, el bienaventurado sancto appareçió a Don Zebrián Obispo de León amonestándole que continuase el çerco y que çertificasse al Rey que dentro de quince días la tomaría, lo qual succedió así.[9]

Lo más probable es que, pese a sus orígenes, Martín Alfons de Toledo o Alfonso Martínez de Toledo, fuera un segundón y no tuviera mayorazgo, lo cual le obligaba a buscar carrera en el mundo de la administración política o eclesiástica. Y este último solía ser habitualmente el destino preferido por muchos segundones que buscaban abrirse camino por la vía de los beneficios y de las prebendas curiales.

Conviene, no obstante, no confundir a nuestro arcipreste con un Alfonso Martínez, que fue primero racionero y luego «tesorero y obrero de la iglesia de Toledo», que pagó de su cuenta la capilla de la Piedad, también llamada de Santa Teresa posteriormente, donde fue enterrado junto con sus padres.[10] El cual, muy probablemente, mantuvo alguna relación fami-

8.– Martínez de Toledo, Alfonso, *Vida de San Ildefonso*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra, 2002, p. 5. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/martinez-de-toledo-alfonso-arcipreste-de-talavera-1398-1468-314>. Consultado el 23/05/2019.

9.– Martínez de Toledo, *Vida de Sanct Isidoro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra, s.f., s.p. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/martinez-de-toledo-alfonso-arcipreste-de-talavera-1398-1468-314>. Consultado el 23/05/2019.

10.– Véase Pérez Bueno, Luis, *Vidrios y vidrieras. Artes decorativas españolas*, Barcelona, Alberto Martínez, 1982.

liar con los Alfonso, familia de canteros de la catedral toledana durante aquellos años que ha estudiado Gema Palomo Fernández.[11] ¿Quiso tal vez nuestro arcipreste cambiar el orden de su nombre y apellido para no ser confundido con aquel o con aquellos otros?

Para complicar más la situación de un clérigo de nombre Martín Alfonso, todavía el pueblo, muchos años después, recordaba el caso de don Martín Alfonso Téllez, noble portugués, mayordomo de la reina María de Portugal, esposa del rey Alfonso Onceno de Castilla, madre de Pedro I el Cruel, reconocido amante de la reina a quien el entonces rey Pedro I mandó matar junto a otros caballeros. Lo cuenta así Pero López de Ayala, y sería recordado durante muchísimos años:

> E estonce luego envió decir el Rey á la Reyna Doña Maria su madre, que estaba dentro en el Alcázar que saliese de allí, é se viniese para él. E la Reyna enviole pedir merced por aquellos Caballeros que allí estaban con ella que los perdonase. E el Rey le envió decir que ella se viniese, que después él sabría que facer de los Caballeros que con ella estaban […] E la Reyna salió del Alcázar, é venia con ella la condesa doña Juana, mujer del conde Don Enrique, otrosi Don Pero Estevanez Carpentero Maestre que se llamaba de Calatrava, é Ruy González de Castañeda, e Alfonso Téllez Girón, e Martín Alfonso Tello […] Otro Escudero llegó e mató a Martin Alfonso Tello [...] E la Reyna Doña María, madre del Rey, quando vió matar asi á estos Caballeros, cayó en tierra sin ningun sentido como muerta […] é después levantarla, é vió los Caballeros muertes enderredor de sí, é desnudos, é comenzó á dar grandes voces maldiciendo al Rey su fijo, é diciendo que la deshonrára e lastimára para siempre, é que ya más quería morir que non vivir.[12]

En relación al anteriormente citado Diego Martínez de Toledo, de quien parece hereda sus apellidos el autor del *Corbacho*, he localizado diversos documentos sobre tal personaje, de cierta relevancia en la vida social de la ciudad. Pero López de Ayala en su *Crónica del serenísimo rey don Pedro, hijo del rey don Alonso de Castilla*, se refiere al mismo como caballero que luchó en la villa de Teruel, desde donde acudió en socorro de su rey, entonces

11.– Palomo Fernández, Gema, «Algunas precisiones y nuevos datos en torno a los Alfonso: una familia de canteros en el arzobispado de Toledo (1383-1431)», *Archivo Español de Arte*, 292 (2000), pp. 341-360.

12.– López de Ayala, Pedro, (ed. Eugenio Llaguno y Amirola), *Crónicas* de los *Reyes* de *Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique II.I,* Madrid, Sancha, 1779.

en Burgos.[13] También se refiere a este Argote de Molina en su *Nobleza de Andalucía,* indicando que, en agosto de 1442, Diego Martínez de Toledo tomó el castillo de Lupión, cerca de Baeza.[14] Pedro Salazar de Mendoza, en su obra *Origen de las dignidades seglares de Castilla,* señala lo siguiente:

> Don Álvaro Pérez de Guzmán fue hijo segundo de otro don Álvaro Pérez de Guzmán, el que fue heredado en Sevilla, por el rey don Alonso el Sabio. Casó con doña Urraca Alonso, hija de don Joan Alonso de Portugal, hijo de el rey don Dionís de Portugal, y de su mujer doña Joana Ponce de León, y tuvo de ella, entre otros, a don Pedro Núñez de Guzmán, que confirmó juntamente con su padre y fue casado con doña Joana de Toledo, señora de la villa de Orgaz, hija y sucesora de Diego Martínez de Toledo, nieta de Martín Hernández de Toledo, amo que es ayo de el rey don Alonso el último y de el rey, alcalde mayor de Toledo, notario mayor de Andalucía, canciller de el sello de la poridad de el rey, hijo de Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz, también amo de el dicho rey don Alonso, alcalde mayor de Toledo y notario mayor de Castilla.[15]

De manera que, si hacemos caso a esta genealogía, nuestro arcipreste de Talavera contaba, entre otros miembros de su tronco común, como familiar al citado notario mayor de Castilla, señor de Orgaz, cuya hija casaría, como he señalado, con un descendiente del rey portugués don Dionís y de los Guzmanes andaluces. Por todo ello, y en atención a lo que indica Pedro Salazar de Mendoza, creo que Alfonso Martínez de Toledo fue descendiente de la casa toledana de los Martínez de Toledo y de la andaluza de los Guzmanes, la cual a su vez había juntado su sangre con un descendiente del rey Don Dionís portugués.

Juan Antonio de Vera y Figueroa (Conde de la Roca) en *El rey don Pedro defendido* alude al mismo Diego Martínez de Toledo que acude a Burgos a la llamada de su rey, llamándolo «maestre», y cita como su hermano a Fernando Álvarez de Toledo.[16] Obsérvese cómo cambian los apellidos —Martínez, Ruiz y Álvarez— de unos hermanos a otros, incluso siendo hijos del mismo padre y de la misma madre, no medio hermanos, sino por ambas partes. En cualquier caso, podemos afirmar que el arcipreste

13.– López de Ayala, Pedro, *Corónica del serenissimo rey don Pedro, hijo del rey don Alonso de Castilla,* Madrid, s.e., 1591, p. 40.

14.– Argote de Molina, Gonzalo, *Nobleza de Andalucía,* Sevilla, Fernando Díaz, 1588, p. 343.

15.– Salazar de Mendoza, Pedro (ed. facsímil), *Origen de las dignidades seglares de Castilla,* Valladolid, Maxtor, 2004, p. 268.

16.– Vera y Figueroa, Juan Antonio de, *El rei don Pedro defendido*, Madrid, Francisco García, 1647, p. 70.

de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo o Martín Alfonso de Toledo, procedía muy probablemente de dicho tronco de los Álvarez de Toledo o Martínez de Toledo, el más poderoso de la historia de la ciudad desde la Reconquista.

Pilar León Tello recoge en su obra *Los judíos en Toledo: inventario cronológico de documentos*, algunos negocios en que intervino, como notario, el mencionado Diego Martínez de Toledo que, además de regidor, alcalde mayor de la ciudad y señor de Orgaz, era notario[17]. No hay, sin embargo, razones para pensar que tuviera orígenes judíos. O tal vez sí, como ahora veremos.

Entre los posibles miembros de la familia de Alfonso Martínez de Toledo, contemporáneos suyos, he localizado a un Pedro Martínez de Toledo, médico que en 1469, en años cercanos al fallecimiento del autor del *Corbacho*, oposita en varias ocasiones a la cátedra de Medicina de Salamanca con poco éxito.[18] Dicho Pedro Martínez tuvo un hijo llamado Juan Martínez de Toledo, y este será el abuelo del gran humanista del XVI, canónigo de la catedral de Toledo, Juan de Vergara. Dice a este respecto la profesora María Carmen Vaquero Serrano:

> […] Por último, diremos que estos bisabuelos maternos de Vergara (Diego [o Pedro] Martínez de Toledo y Aldonza Gómez) fueron enterrados en el monasterio toledano de Santa Clara, según declara en su testamento su nieto Juan Ortiz de Alcocer (hermano de la madre de Vergara), quien en una de sus cláusulas afirma: Ítem mando mi cuerpo a la tierra donde fue formado, y cuando pluguiera a Dios, Nuestro Señor, de me llevar de esta presente vida, sea sepultado en la iglesia del monasterio de Santa Clara de esta dicha ciudad de Toledo, en la cueva y enterramiento donde está sepultado el dicho Juan Martínez, mi señor, y sus padres, mis abuelos, y otros mis parientes […].[19]

Tal vez sea casualidad, pero en la década de los cincuenta del siglo XV, nuestro escritor convive con otra mujer de apellido Gómez, María Gómez de Herrera, de la que en una ocasión dice que era su prima y en otra

17.– León Tello, Pilar, *Los judíos en Toledo: inventario cronológico de documentos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Benito Arias Montano», 1979, p. 498 y ss.

18.– Véase Amasuno Sarraga, Marcelino V., *La escuela de medicina del estudio salmantino (siglos XIII-XV)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1990, p. 108.

19.– Vaquero Serrano, María del Carmen, «La familia de Juan de Vergara, canónigo erasmista toledano», *Lemir*, 23 (2019), pp. 9-96 (p. 30). En línea: <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista23/01_Vaquero_Carmen.pdf>. Consultado el 23/05/2019.

su sobrina. ¿Tal vez su concubina? ¿Quizás familiar de la Aldonza Gómez citada con anterioridad?[20]

El dato de la relación con Juan de Vergara me lleva a dudar, sin embargo, de que la familia de los Martínez de Toledo fuera muy limpia y no estuviera manchada por algún rastro judío. De hecho, sabemos que Juan de Vergara, también ligado a la catedral de Toledo como su antepasado autor del *Corbacho,* era judeoconverso. El oficio de su bisabuelo, médico en Salamanca, también es bastante sospechoso, pues habitualmente solían ser judíos en un porcentaje muy elevado de los casos.

¿Era, entonces, también, su antepasado, Alfonso Martínez de Toledo, de orígenes judíos? No olvidemos que en la catedral toledana los judeoconversos habían establecido un cierto linaje y preferencia en la obtención de canonjías y otros beneficios, contra lo que se rebelará el arzobispo Juan Martínez Silíceo con su *Estatuto de limpieza de sangre* de 1547 para la catedral primada. De hecho, fue Juan de Vergara uno de los principales opositores y autor del famoso escrito de los diez puntos que escribió en contra de la defensa del arzobispo extremeño de su famoso *Estatuto* aprobado, tras votación, en aquel año.[21]

A este respecto, Óscar Villarroel, en su trabajo sobre los capellanes reales durante el reinado de Juan II, alude a otros dos clérigos de la misma con el igual apellido que el autor del *Corbacho*: Juan Martínez de Toledo y Luis Martínez de Toledo.[22] El primero, según el investigador, fue asimismo abad del monasterio de Covarrubias y capellán real y gozó de diversos privilegios, entre otros de la condición de escribano, por designación real, del convento de Covarrubias. Otro probable hermano, canónigo de la catedral, fue el citado Luis Martínez de Toledo, del que, según Villarroel, «podemos sospechar que tenía estudios universitarios, aunque no tenemos datos concretos sobre ello».[23]

Creo que, con lo anteriormente expuesto, podemos establecer algunas conclusiones sobre los orígenes familiares del arcipreste de Talavera:

1°.– Su apellido «de Toledo» lo vincula claramente con la descendencia de don Esteban Illán de Toledo, de origen mozárabe, y por tanto emparentado con las diferentes ramas de la familia: los Álvarez, García, Gómez y Ruiz de Toledo, especialmente esta última, de la que procederá el alcalde mayor de la ciudad, don Diego Martínez de Toledo. El propio arcipreste alude al citado Esteban Illán en su *Vida de San Ildefonso.*

20.– Véase Torroja Menéndez, Carmen y Riva, María, *Teatro en Toledo en el siglo XV. Auto de la pasión de Alonso de Campo,* Madrid, R.A.E., 1977, pp. 32-34.

21.– Véase Sicroff, A. A., *Los Estatutos de Limpieza de Sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII*. Madrid, Taurus, 1985 [1955].

22.– Villarroel González, Óscar, «Capilla y capellanes reales al servicio del rey en Castilla. La evolución en época de Juan II (1406-1454)», *En la España Medieval*, 31 (2008), pp. 309-355.

23.– *Ibidem*, p. 335.

2º.– Es muy posible que nuestro arcipreste cambiara su nombre y apellido —lo cual era muy habitual en la época— y en lugar de firmar los documentos como Martín Alfonso o Alonso de Toledo, lo hiciera como Alfonso Martínez de Toledo, recordando a su importante antepasado, el alcalde mayor y relevante dirigente de la ciudad, don Diego Martínez de Toledo. Quizás también para no ser confundido con el racionero y luego tesorero de la catedral toledana, de igual nombre, probablemente familiar de los canteros que durante muchos años atenderán las obras del edificio. Y, quizás también, para evitar la relación jocosa con Martín Alonso Téllez, de tan infausto recuerdo.

3º.– No obstante, es muy probable que todavía entre los conocidos, y en el *Corbacho* por dos veces, empleara el nombre de *Martín*, reservado para el trato más personal.

4º.– La insistencia del autor en la figura de dos santos tan unidos a dos ciudades, como son San Isidoro de Sevilla y San Ildefonso de Toledo, delatan su vinculación familiar con ambas localidades y son prueba de su linaje. Tal vez, por tanto, es heredero de los Guzmanes sevillanos que habían cruzado su sangre con los descendientes del rey portugués D. Dionís, y de los Martínez, Ruiz o Álvarez de Toledo.

5º.– Encuentro que, muy probablemente, sea descendiente del poderoso Diego Martínez de Toledo, notario de Castilla y hombre con gran poder en la ciudad de Toledo y en todo el reino. Queda la duda de sus orígenes judeoconversos, pues entre los miembros de la familia Martínez de Toledo de dicha localidad aparecen un Pedro Martínez de Toledo, médico opositor en la Universidad de Salamanca, y su nieto Juan de Vergara, canónigo de la catedral primada como Alfonso Martínez de Toledo. Juan de Vergara se puso al frente de la rebelión contra el arzobispo Juan Martínez Silíceo por su *Estatuto de limpieza de sangre* de la catedral.

6º.– He localizado a dos posibles hermanos del autor del *Corbacho,* Juan y Luis Martínez de Toledo, eclesiásticos, capellanes reales y canónigos de la catedral de Toledo, lo que me lleva a confirmar que su linaje era noble, así como importante su grado de influencia eclesial y política, siempre vinculados los miembros de su familia al poder regio como capellanes reales.

2.- Sus estudios como Bachiller en Decretos

El arcipreste de Talavera, en varias ocasiones, da noticia de su grado de Bachiller en Decretos, aunque no señala dónde cursó tales estudios. Sabemos que, a mitad del siglo XIV, se van acumulando tantos pretendientes a beneficios y a prebendas curiales que se hace necesario discriminar. Y, paralelamente, ingresan tantos miembros en las catedrales peninsulares, y a edades tan jóvenes, que su preparación es muy escasa. Para ser admitido

solo se pedía saber leer, cantar, gramática «u otra ciencia». Pero es que algunos ni siquiera contaban con esa mínima preparación. En el caso, por ejemplo, de la catedral de Oviedo, dichas críticas proliferan precisamente cuando merman los ingresos catedralicios en épocas de crisis económica. Por ello, cada vez más, y especialmente a partir de 1380, las posibilidades de obtener cargos eclesiales irán relacionadas con la obtención de un título universitario. En Oviedo, según Soledad Suárez Beltrán, se puede observar a partir de ese momento —finales del siglo XIV— un importante incremento de títulos, especialmente Bachiller en Decretos, de grado universitario medio que indica su paso por algún centro universitario del país o extranjero.[24]

Hasta fechas recientes, no se ha localizado el lugar donde obtuvo su título de Bachiller en Decretos el arcipreste de Talavera. Se llegó a decir, por Menéndez Pelayo y Martín de Riquer, que tal vez en Toledo, lo cual parece imposible puesto que la Universidad toledana no será una realidad hasta el siglo XVI.

En el *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549). Tomo* I aparecen datos de nuestro Alfonso Martínez de Toledo. Vicente Beltrán de Heredia señala que obtuvo su título de Bachiller en Decretos probablemente en 1424.[25] Para entonces, por tanto, contaba con 26 años. ¿Por qué razón? Muy probablemente porque a partir de ese momento la situación para obtener beneficios se vuelve muy difícil y necesita en cualquier caso un título que le permita aventajar a muchos de los opositores a los diversos beneficios.

En la catedral de Toledo también comienza a ser apremiante, en el siglo XIV, la necesidad de hacerse con un título universitario para poder medrar, amén de realizar los correspondientes viajes a Italia o a la corte para conseguir algunas regalías —beneficios, porciones o raciones catedralicias o parroquiales—. Conocemos de forma aproximada el número de clérigos de la catedral de Toledo que poseen estudios universitarios. Según Óscar Villarroel González, hacia 1436, solo entre un 30 y un 40 % de los capellanes reales tenían formación universitaria Entre ellos, aparecen los siguientes confirmados, uno nuestro Alfonso Martínez de Toledo:

> […] con titulaciones entre bachiller y doctor (Pedro Alfonso de Valladolid, Pedro de Bocanegra, Pedro de Cervantes, Rodrigo Díaz de Teyxero, Fernando Díaz de Toledo, Arias Díaz, Diego Fernández Vadillo, Diego Comontes, Pedro García de Huete, Diego Gómez de Fuensalida, Juan González de la Maina, Juan González

24.– Suárez Beltrán, Soledad, *El cabildo de la catedral de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1986, p. 295.

25.– Beltrán de Heredia, Vicente, *Cartulario de la universidad de Salamanca (1218-1600). Tomo I*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1970, p. 552.

> de Valladolid, Juan López de Castro, Pedro López de Miranda, Alfonso Martínez de Logrosán, Alfonso Martínez de Toledo, Lope de Mendoza, Juan Rodríguez de Camargo, Juan Rodríguez de Villalón, Alfonso Sánchez de Valladolid, Fortún Velázquez de Cuéllar, Luis Núñez de Toledo y Alfonso de Villegas.[26]

Los apellidos que aparecen son casi todos ilustres. Sin embargo, no solo era preciso contar con tales estudios para poder conseguir, por ejemplo, la condición de obispo. Como señala Óscar Villarroel González, era fundamental tener un origen nobiliario y no solo eso, sino también haber logrado el favor del círculo de los partidarios del condestable Álvaro de Luna. Señala dicho investigador que ningún capellán que había servido a los infantes de Aragón —y este es el caso de Alfonso Martínez de Toledo—consiguió ser nombrado obispo:

> En primer lugar llama la atención que todos los capellanes que hemos conseguido identificar como de origen en las altas familias nobiliarias consiguieron ascender al episcopado. Además, es curioso que ninguno de los que llegaron a la Capilla procedentes del servicio al círculo de los infantes de Aragón lograron alcanzarlo si no lo habían hecho antes de la mayoría de edad de Juan II (los casos de Fernando Díaz de Toledo y Alfonso Martínez de Logrosán). Caso contrario es el de los personajes más cercanos a Álvaro de Luna, quienes siempre alcanzaron el episcopado (Rodrigo de Luna, Pedro de Silva y Diego García de Comontes). El resto de los capellanes posteriormente prelados tienen predominantemente origen humilde (en lo que englobamos aquellos provenientes de origen bajonobiliar, personal administrativo regio y de origen desconocido pero probablemente humilde), salvo Íñigo Manrique de Lara, quien seguramente se vio favorecido al pertenecer a una gran familia castellana pese a que ésta se encontraba junto a los infantes.[27]

¿Es esta la razón de que nuestro arcipreste no lograra puestos de mayor relevancia? Es muy probable que así sea. Eso explica su animadversión contra Álvaro de Luna a lo largo de todas sus obras. Y, asimismo, su actitud contraria al valido de Juan II es quizás la causa de que no alcanzara mayores dignidades eclesiales, especialmente el título de obispo.

26.– Villarroel González, Óscar, art. cit., p. 335.

27.– *Ibidem*, p. 345.

3.- El *cursus honorum*: A la búsqueda de prebendas toledanas

Tanto el *Cartulario* como el *Bulario* de la Universidad salmantina ofrecen interesantes datos sobre nuestro arcipreste, reunidos por Vicente Beltrán de Heredia[28], especialmente los múltiples conflictos que mantuvo con otros clérigos que impugnaron sus cargos obtenidos, de lo que casi siempre salió victorioso y de los que no pretendo dar cuenta detallada, puesto que otros ya lo han hecho con anterioridad. Quisiera solo apuntar algunas circunstancias de carácter más o menos dudoso.

El primer título que se le ha venido atribuyendo es el de *prebendario* de la capilla del Rey don Sancho o de los Reyes viejos, ya en 1418, a la edad de 19 años. Sin embargo, es curioso que al frente de dicha capilla aparezcan varias personas con igual apellido varios años antes a aquel año. En la Biblioteca Nacional, hay unos apuntamientos del padre Burriel del *Libro de becerro* de esta capilla que ofrece noticias interesantes.[29] La instituyó Alfonso Onceno con el nombre de «capilla de don Sancho», abuelo de este último. En 1365 había diez capellanes más un sacristán, incorporándose un capellán mayor en 1377. Entre los que aparecen, figura Juan Martínez, abad de Santa Leocadia; y en 1412 situamos un poder otorgado por un tal Alfonso Martínez, canónigo de Toledo y lugarteniente del capellán mayor don Diego Ramírez de Guzmán, arcediano de Toledo. Según García Rey, dicho Alfonso Martínez es también «de Toledo».[30] Si así fuera, quizás no fuera nuestro Alfonso Martínez de Toledo, quien entonces todavía no era canónigo de la catedral toledana.

Queda, por tanto, la duda de si realmente fue *prebendario* de dicha capilla, o si tal vez no. Me inclino a pensar que sí por un importante detalle: la lápida mortuoria y el escudo de Alfonso Martínez de Toledo se encuentran exactamente junto a un pilar de la capilla de los Reyes Viejos de la catedral toledana, colocada tiempo después de su muerte, quizás en homenaje a tantos años como capellán de esta.

Probablemente, y una vez obtenido su título universitario, Alfonso Martínez comenzó una frenética lucha a la búsqueda de beneficios y rentas eclesiales, primero dentro del arzobispado toledano. Según Pérez Pas-

28.– Beltrán de Heredia, Vicente, *Bulario de la Universidad de Salamanca, 1219-1549*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

29.– Biblioteca Nacional. Mss. 13.029.»Documentos referentes a las capillas de los Reyes Nuevos y Viejos de la catedral de Toledo», fols. 7-24. En línea: <http://bdh.bne.es/bnesearch/biblioteca/Documentos%20referentes%20a%20las%20capillas%20de%20los%20Reyes%20Nuevos%20y%20Viejos%20de%20la%20catedral%20de%20Toledo/qls/bdh0000122701;jsessionid=EEAD532A0C402E563B4E57D6546C8EA7>. Consultado el 24/05/2019.

30.– García Rey, Verardo, art. cit., p.300. Señala asimismo dicho investigador que «El arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo, pertenecía, pues, a la antiquísima Cofradía de la Santa Caridad, que sobresalía entre todas las demás toledanas por contar entre sus cofrades a los sujetos más distinguidos de la ciudad, y en ella fundó la memoria de que he hecho relación, consistente en que cada un año se ofrendase su sepultura y se pusiesen en ella dos velas» (p. 305).

tor y Derek W. Lomax, a partir de 1420 inicia una serie de viajes por la corona de Aragón.[31] Sabemos, sin embargo, que en 1424 está litigando con Fernán García, entonces canónigo de Talavera, por el arciprestazgo de dicha ciudad, que finalmente obtendrá en 1427, cuando ya tiene su título universitario de Bachiller en Decretos. La carrera eclesial en el arzobispado toledano, por tanto, no le iba nada mal. Pero nuestro arcipreste, hombre joven y con deseos de medrar, no tiene suficiente —como tantos— y viaja al reino de Aragón, pensando que quizás allá tiene más fácil acceso a determinadas rentas. No obstante, poco después de obtener su arciprestazgo, un clérigo toledano de nombre Francisco Fernández escribe al Papa Martín V solicitándole dicho cargo puesto que, a su entender, Alfonso Martínez no es acreedor al mismo por haberse casado.[32] Presentará dos testigos en el procedimiento de instancia, que pronto serán invalidados por errores de carácter formal, no entrando en el fondo del asunto, con lo cual Alfonso Martínez conserva sin mayor problema dicho arciprestazgo.

Queda la duda de si la acusación de estar casado vertida contra Alfonso Martínez era cierta. La crítica ha sostenido que, muy probablemente, Alfonso Martínez todavía no había hecho voto de castidad, lo cual resulta difícil de conocer. En todo caso, no era inhabitual verter cualquier sospecha sobre el oponente para conseguir algo tan apetitoso como el arciprestazgo de Talavera. Siempre quedará la duda, sin embargo, aunque probablemente no tuviera dicha acusación mayor recorrido a ojos de la justicia, como así ocurrió finalmente.

Sin embargo, tenemos documentada —como ya he señalado con anterioridad— a una mujer que convive con el arcipreste en los años cincuenta, en Toledo, de nombre Mari Gómez de Herrera, viuda.[33] Parece que, habiendo vivido intermitentemente entre Talavera de la Reina y Toledo, fija finalmente su residencia en esta última a partir de 1450. Y es entonces cuando tenemos noticia de esta mujer, a la que en un momento llama el arcipreste su *prima* y en otro su *sobrina.* Algo realmente extraño y muy sospechoso. ¿Por qué se confunde? Quizás porque en ambos casos miente, intentando justificar la presencia en su casa de una muy probable concubina con la que vivía amancebado.

Sobre estas peleas por beneficios eclesiales, Alfonso Martínez de Toledo reflexiona en el *Corbacho* mostrando el hastío que debieron de provocarle las constantes zancadillas puestas por otros clérigos, con estas palabras:

31.– Lomax, Derek W., «Datos biográficos sobre el Arcipreste de Talavera», *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por Eugenio de Bustos Tovar, Vol. 2, 1982, pp. 141-146. Pérez Pastor, Cristóbal, «Introducción» a su edic. *Arcipreste de Talavera, Corbacho, o Reprobación del amor mundano*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1901.

32.– Beltrán de Heredia, Vicente, *Bulario de la Universidad de Salamanca, 1219-1549*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 132.

33.– Torroja Menéndez, Carmen y Riva, María, *Teatro en Toledo en el siglo XV. Auto de la pasión de Alonso de Campo, op. cit*, pp. 32-34.

> Pues de los eclesiásticos non es de dezir nada. ¿Que non cobdiçian la muerte unos a otros por suçeder en las honras e beneficios? Que verás los espectantes del papa, las bocas abiertas como lobos en febrero fambrientos. ¿Quándo morrán los beneficiados? ¿Quándo oirán tañer campanas por ellos? Luego corren e buscan quién murió,e si es clérigo beneficiado; e lo peor que quando alguno está mal e al paso de la muerte, están los espectantes rogando a Dios: «¡O si muriese en este mes, que es del papa, porque lo açebtase yo». E eso mesmo los familiares de los ordinarios dizen: «'O si muriese el mes que viene, porque me lo diese el perlado o el ordinario!».[34]

4.- El *cursus honorum* con el cardenal Casanova —San Sixto— y en la Roma post Aviñón

El joven arcipreste, hombre ávido de rentas, pronto establece relación con la reina María de Castilla, hermana de Juan II, a la sazón reina de Aragón. Quizás la relación con la corona, a través de la capellanía toledana, el arciprestazgo y especialmente su noble origen le abrieron las puertas de los reyes castellanos, como así ocurrió con Juan II y Enrique IV y también las del vecino reino. Sea como fuere, la reina María ejercerá un gobierno real de la corona de Aragón, en mayor medida que su esposo, Alfonso V, casi siempre ausente. Fue muy probablemente ella quien lo puso en contacto con el cardenal San Sixto, Juan de Casanova, hombre ambicioso que sabía moverse entre la burocracia vaticana y a quien acompañó, como ayudante, el arcipreste de Talavera.[35] Antes pasó hasta dos años en el reino aragonés, entre Valencia y Barcelona, donde fue testigo de un terremoto.

Juan de Casanova tenía una misión en Roma: acercar al papa romano y al rey aragonés, Alfonso V, recuperando una paz perdida desde la época del Papa Luna.[36] El éxito alcanzado por Casanova y su ayudante el arcipreste de Talavera tuvo premio para ambos. El bulario[37] y el cartulario de Salamanca recogen diversas prebendas y beneficios a favor de nuestro clérigo, entre otros: porcionero y canonicato de la catedral toledana en dura contienda con Domingo González; otra porción en la iglesia de Nieva tras lucha contra Jorge Domínguez, familiar del cardenal Carrillo. Quedó

34.– Gerli, Michael, (ed.), *Arcipreste de Talavera o el Corbacho, op. cit.,* pp. 280 y 281.

35.– De esta opinión es Beltrán de Heredia, Vicente, *Bulario de la Universidad de Salamanca, 1219-1549*, *op.cit.*, p. 132.

36.– Véase Robles, L., «El catalán Juan de Casanova, autor de una obra atribuida a Juan de Torquemada», *Studium, 6* (1966), pp. 309-321.

37.– *Ibidem,* p. 132 y ss.

expectante de la porción de la catedral toledana por muerte de Alfonso López. Además, sabemos que en los últimos días en Roma consigue un beneficio curado en Tamames o Armenteros, de la diócesis de Salamanca, durante un año. Todo ese es su logro económico, que no es escaso ciertamente, junto con la capellanía toledana y el arciprestazgo de Talavera.

Pero su carrera de éxitos se truncó a partir de 1433 cuando, bien avanzado el Concilio de Basilea, la postura del cardenal Casanova se vuelve claramente conciliar, y por tanto contraria al poder omnímodo del papa, entonces Eugenio IV. Deja así de ser un intermediario válido para el papa perdiendo gran parte de su influencia. Con ello, y su muerte poco después, en 1436 en Florencia, tras haber escrito su *Tractatus de potestate papae contra Concilium,* vino a acabar la aventura italiana del arcipreste de Talavera.

Este último ha sabido, no obstante, buscar los apoyos precisos de su rey, de la hermana de este, la reina de Aragón, María de Castilla, del cardenal San Sixto. Mientras, ha desatendido sus obligaciones en sus cargos de Toledo y Talavera. A este respecto, Beltrán de Heredia señala lo siguiente:

> Porque si es evidente que si se entretuvo en Cataluña durante varios años y luego en la curia romana, debemos suponer que contaba para ello con la debida autorización por estar al servicio del rey castellano como capellán del mismo, y luego del de su hermana la reina de Aragón, que lo recomendó tan eficazmente al cardenal Casanova.[38]

Mucha debía de ser la confianza puesta en él por el rey Juan II, quien debía de estar al corriente de todas las conversaciones que en Roma y luego en Basilea se llevaron a cabo con el papa. Probablemente, el arcipreste de Talavera actuó como un privilegiado emisario y confidente real.

5.- Final del camino: a la búsqueda de los favores reales en la corte de Juan II

El investigador Óscar Villarroel González señala en su estudio sobre los capellanes reales que solo a partir de 1432 el papa comienza a otorgar beneficios a los capellanes reales sin necesidad de petición previa, y por simple voluntad papal, en agradecimiento a servicios prestados, con una clara intención: atraerse el favor de Juan II. Este es el caso de Alfonso Martínez de Toledo:

38.– Beltrán de Heredia, Vicente, *Cartulario de la universidad de Salamanca (1218-1600), op. cit.,* p. 576.

> De esta manera las concesiones pontificias sin petición expresa he comenzado a documentarlas el 23 de octubre de 1432, cuando Alfonso Martínez de Toledo, capellán de Reyes Viejos y arcipreste de Talavera, recibió la confirmación pontificia de la entrega de una ración en Toledo. Es digno de mención el hecho de que Alfonso Martínez de Toledo, autor de *El corbacho*, había recibido años atrás el arciprestazgo por petición regia. Esto vendría a confirmar lo expuesto anteriormente, pues de este modo el pontífice premiaba a un capellán por quien el rey había manifestado su interés anteriormente, con lo que al monarca no pasaría desapercibida tal acción.[39]

No sabemos mucho del tiempo que pasó en Italia, durante los primeros años treinta y hasta el fallecimiento de Joan de Casanova; pero, sin duda, supo ganarse el favor del papa. De hecho, es este quien, según expresa Villarroel, le hace entrega de una ración en la iglesia toledana. ¿Quizás solo por la intención de congraciarse aquel con el rey castellano? En cualquier caso, parece que el viaje a Italia no le resultó en vano al autor del *Corbacho,* habida cuenta de lo conseguido en forma de beneficios en Toledo, Nieva y Salamanca. Y de la formación que pudo adquirir durante los años de vida en Italia.

Si algo supo hacer bien, quizás lo mejor para nuestro propósito, el rey Juan II, fue rodearse de un nutrido grupo de escritores y hombres de gran cultura. Lo peor, sin duda, otorgar un poder omnímodo al condestable de Castilla, Álvaro de Luna. Sabemos el odio que tuvo a este último nuestro arcipreste, con el que probablemente debió de coincidir en diversas ocasiones.[40] No olvidemos que Talavera de la Reina estaba bajo el dominio de Álvaro de Luna, y que muy probablemente entró en conflicto con él en más de una ocasión.

Durante el reinado de Juan II, proliferaron las letras como nunca antes, con notables ejemplos como la literatura cortesana, los cancioneros, Juan de Mena, la literatura sentimental, el Marqués de Santillana, Pero López de Ayala, […] y nuestro clérigo Alfonso Martínez de Toledo.

Desconozco si escribió algo antes de su regreso a Castilla, tras su aventura aragonesa, catalana y romana, pero probablemente no. Su vinculación a la corona castellana —antes al arzobispado toledano, luego al cardenal san Sixto y al papa en Roma— constituye una última etapa en la biografía del clérigo toledano y de su particular *cursus honorum*. A partir de ese momento, decide que la mejor forma de medrar es a través de la

39.– Villarroel González, Óscar, «Capilla y capellanes reales al servicio del rey en Castilla. La evolución en época de Juan II (1406-1454)», art. cit., pp. 324 y 325.

40.– Véase Vélez-Sainz, Julio, «Propaganda y difamación: Alfonso Martínez de Toledo, el linaje de los Luna y el arzobispado de Toledo», *Romance Philology*, 62 (2008), pp. 137-157.

pluma. Quizás algo debió de influir su permanencia en Roma, cuando el *Quattrocento* estaba en plena ebullición. También el ambiente de la corte de Juan II. Por ello, utilizándolo como trampolín de influencia política, el arcipreste decide comenzar su carrera como escritor. En cualquier caso, en todos sus textos, a partir de entonces, constará como capellán real, haciendo gala de su proximidad al poder político y de su condición de escritor y de cronista, autor de la conocida *Atalaya de las corónicas*, además de sus hagiografías citadas y el *Corbacho.*

6.- La cultura literaria en *El Arcipreste de Talavera* y de Alfonso Martínez de Toledo

No es mi propósito analizar con detalle sus obras, algo que excedería en mucho las humildes pretensiones de este trabajo; pero sí aportar mi granito de arena a algunas cuestiones que siguen, todavía hoy, generando muchas dudas entre la crítica y abundante controversia. A este respecto, solo pretendo apuntar algunas cuestiones que creo relevantes para un mejor conocimiento del autor. Y una de las más importantes es el conocimiento literario que tenía el arcipreste de Talavera, al que se ha acusado de tener un nivel cultural *regular.*

El nombre de *arcipreste de Talavera* no solo designa su cargo eclesial, obtenido por petición real, sino que es también el título con que quiso que se conociera su obra, luego vulgarizada como *Corbacho*, por las semejanzas con la obra de Boccaccio. Respecto a ella, en el prólogo, señala su autor que siguió como modelo a un doctor de la Universidad de París que escribió sobre el amor de Dios y la «reprobación del amor mundano». Un manuscrito habla de un «Juan de Avsim» y los siguientes corrigen dicho nombre por el de «Juan de Gersón».[41]

La crítica ha dudado en muchas ocasiones si tal nombre («Avsim») era tan solo un error del copista luego corregido o si, por el contrario, era el que quiso que apareciera. Por mi parte, el único, además de su discípulo Gerson que conozco, doctor como este en la Universidad de París y autor de obras sobre el tema referido es Pierre d'Ailly.[42] Probabemente, al arcipreste le falló su memoria y confundió dos apellidos con el mismo número de caracteres (Avsim/Ailly) y también el nombre (Juan por Pedro, quizás recordando a Gersón, el querido discípulo de d'Ailly).

La crítica ha dudado de si la «demanda» que aparece al final de la obra, y añadida con posterioridad a los primeros manuscritos, es obra del ar-

41.– Véase Piero, Raúl del, «El Arcipreste de Talavera y Juan de Ausim», *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 125-35.

42.– Véase Lieberman, Max, *Pierre d'Ailly, Jean Gerson et le culte de saint Joseph*, Paris, Centre de Recherche et de Documentation oratoire Saint-Joseph, 1965.

cipreste o si es debida a otra mano, por tener un sentido muy diferente al resto de la obra.[43] Ciertamente, la comparación de ambos textos deja al lector harto confundido. En realidad, no podemos mirar la obra con los ojos de nuestra época. El *Corbacho* del arcipreste es un puro juego literario, sin mayor trascendencia. Tomemos el caso de Boccaccio: él es el autor del *Corbaccio* que fustiga inmisericordemente a las mujeres; pero también es el creador de la obra *De claris mulieribus*, escrita muchos años antes, con un tono completamente diferente.

A este respecto, el añadido del arcipreste tuvo, bajo mi punto de vista, una causa: la obra escrita por el condestable de Castilla, don Álvaro de Luna, con el prólogo y ayuda de Juan de Mena, el *Libro de las claras e virtuosas mujeres*, con manuscrito datado en 1446 según José Manuel Fradejas, ocho años después de la obra del arcipreste.[44] En la de Luna, el punto de vista del condestable es el contrario justamente al de aquel. El arcipreste de Talavera, en consecuencia, contestó con la demanda diez años después del texto primitivo. Tal vez quiso dar a entender que también él era capaz de asumir el punto de vista contrario al que desarrolla en el resto de la obra.

Se ha señalado la influencia fundamental en la obra del *Tractatus de amore* de Andreas Capellanus, sin duda fundamental en la propia disposición como tratado o discurso doctrinal.[45] A él en realidad hace referencia el arcipreste en su prólogo cuando alude al «breve compendio de reprobación de amor compilado para información de un amigo suyo, hombre mancebo que mucho amaba, viéndole atormentado y aquejado de amor de su señora».[46]

Sabemos también que el arcipreste tuvo un ejemplar del *Llibre de les dones* de Francesc Eiximenis, que probablemente adquirió en Valencia o en Barcelona, manual de instrucción de mujeres que aporta una visión muy diferente a las habituales *reprobationes*.[47]

Pero quiero ahora parar mientes sobre dos autores cuya influencia en la obra no se ha subrayado suficientemente, los anteriormente citados Pierre d'Ailly y Jean Gerson. El primero fue importante teólogo y, quizás, todavía mejor astrólogo, o al menos muy reconocido en esta faceta en

43.– Turón, Mercedes, «La enmienda de *El arcipreste de Talavera* escrita por Martínez de Toledo», *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas*, IV.2 (1988), pp. 99-128.

44.– Fradejas Rueda, José Manuel, «Manuscritos y ediciones de las *Virtuosas e claras mugeres* de don Alvaro de Luna», en *The Medieval Mind Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. Jan Macpherson & Ralph Penny, eds., Londres, Tamesis, 1997, pp. 139-152 (p. 147).

45.– Gerli, Michael, «Boccaccio and Capellanus: Tradition and Innovation in *Arcipreste de Talavera*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XII (1978), pp. 255-74. También Wise, David O, «Reflections of Andreas Capellanus' *De Reprobatione Amoris* in Juan Ruiz, Alfonso Martínez and Fernando de Rojas», *Hispania*, 3 (1980), pp. 506-513.

46.– Gerli, Michael, (ed.), *Arcipreste de Talavera o el Corbacho, op. cit.*, p. 64.

47.– Viera, David, «Francesc Eiximenis (1340?-1409?) y Alfonso Martínez de Toledo (1398?-1470?): las ideas convergentes en sus obras», *Estudios Franciscanos*, 76 (1975), pp. 5-10.

su tiempo. Su *Imago mundi* fue libro de cabecera de Cristóbal Colón, y ya apuntaba, con su teoría de la simetría planetaria, a la existencia de un cuarto continente. Fue él, además, quien intervino decisivamente para el cambio de calendario gregoriano. Muy probablemente, la cuarta y última parte del texto del arcipreste de Talavera, sobre tema astrológico, deba su origen a la lectura de las obras de d'Ailly. Bien es cierto que en nuestras letras ya contamos con algunos importantes astrólogos, como Enrique de Villena. Y el tema de la astrología, en su debate con la providencia divina y con la libertad humana, fue continuo durante la Edad Media, por ejemplo en el *Laberinto de Fortuna* o las *Trescientas* del contemporáneo de Alfonso Martínez, Juan de Mena.

El caso de Gerson es muy relevante. A él se le atribuyeron durante mucho tiempo docenas de obras, algunas no suyas. En la Biblioteca Nacional de Francia, se conservan algunas con su nombre, que en realidad no escribió, entre otras, *La imitación de Cristo*, del alemán Tomás de Kempis, sin duda la obra más relevante a nivel teológico de finales de la Edad Media y durante buena parte de la Moderna. Todavía fray Luis de Granada, en su conocidísima edición de la obra, advertía del error en el prólogo a la misma.[48]

La imitación de Cristo de Kempis y la obra del arcipreste comparten dos elementos importantes, a nivel formal. Primero, la estructura cuatripartita, algo inhabitual en los tratados, que solían tener tres. Y, en segundo lugar, el predominio de la segunda persona, creando el tono confidencial característico de las obras eclesiásticas a partir del XVI. Cierto es que la obra de Kempis se dirige a los clérigos de su orden. Y el arcipreste, a cambio, usa la segunda persona, tanto en singular como en plural, en tono confesional, como en su iglesia talaverana ante los feligreses.

Pero hay una influencia muy presente en su texto y sin embargo poco valorada. Me refiero a Petrarca, al que cita en dos ocasiones en el *Corbacho,* aunque solo una de sus obras, *De remedio utrisque fortune*. Junto a este, otras citas de Ptolomeo, del arcipreste de Hita, de la *Biblia* y de algunos tratados doctrinales.

¿Podemos considerar, por todo ello, a Alfonso Martínez de Toledo un escritor poco leído y con escasa preparación cultural, como se ha dicho? En ningún caso. Cierto es, como ha estudiado Sara Mañero,[49] que las citas bíblicas son apabullantes en su obra más conocida, algo lógico por su condición eclesial y la naturaleza de la obra, una *reprobación.* Y, además, porque la abundancia paremiológica y de material lingüístico del habla

48.– Dice así fray Luis de Granada en su prólogo: «Y aunque no hemos de mirar tanto el autor que habla, cuanto lo que habla, es bien que sepas que quien hizo este libro no es Gerson, como hasta aquí se intitulaba, mas sí Fr. Tomás de Kempis, canónigo reglar de S. Agustín. El cual comienza así en el nombre de Jesucristo nuestro Señor.» Granada, fray Luis de (ed.), *De la imitación de Cristo o menosprecio del mundo*, Madrid, Vda. López de la Cruz, 1817, p. 7.

49.– Véase Mañero, Sara, «Citas bíblicas en el arcipreste de Talavera», *RILCE,* 12-1, (1996), pp. 56-78.

popular ocultan otras fuentes que, si bien no nos sitúan ante un escritor excesivamente culto, sin embargo nos muestran a un hombre al corriente de las novedades literarias de su tiempo.

7.- La influencia italiana en Alfonso Martínez de Toledo. El fenómeno teatral

Durante los años en que el arcipreste de Talavera permanece en Italia, durante la primera mitad de los años treinta del siglo XV, asistimos al desarrollo del *Quattrocento* italiano y, en literatura, a la eclosión, ya iniciada el siglo anterior, del petrarquismo, tanto en la poesía, como en la comedia humanística. El autor del *Corbacho* ha leído al escritor italiano que revolucionó, desde el anterior siglo, tanto la poesía como dicha clase de comedia. Escritor al que cita en varias ocasiones.

No es objeto de este estudio analizar la estructura de esta clase teatral, la comedia humanística, ya trabajada con gran rigor científico por José Luis Canet, especialmente en su tránsito hacia la representación;[50] pero es innegable que Alfonso Martínez de Toledo conoció algunas de las cincuenta obras que conformaron aquel subgénero. Teatro para ser leído, con cierto carácter pedagógico, gran riqueza en cuanto a los personajes, muchos no vistos en el teatro latino, nombres clásicos, mezcla de elementos moralizadores y cómicos, tal y como señala José Luis Canet.

Alfonso Martínez de Toledo, hombre que leyó a Petrarca, que vivió varios años en Italia, conoció también al que poco después sería uno de los mayores autores de comedia humanística, Enea Silvo Piccolomini (1405-1464), autor de la *Historia de duobus amantibus* (1444), uno de los mayores éxitos de la literatura de su siglo.[51] Con este coincide en los años del concilio de Basilea junto con Joan de Casanova. Allí llega Piccolomini en el año 1432, al servicio del cardenal Capranica, enemigo de Eugenio IV por no haberle favorecido. Aunque Piccolomini en un principio se mostró en contra del papa, luego fue moderando su actitud y pasó al bando contrario, consiguiendo, pese a ser seglar, algunas dádivas como una canonjía en Trento.

Es muy probable que el arcipreste de Talavera conociera al futuro papa Pío II en Basilea, ciudad que tuvo que abandonar tempranamente con ocasión del fallecimiento de su protector, el cardenal San Sixto, Joan de

50.– Canet Vallés, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*, València, UNED, Univ. de Sevilla, Univ. de Valencia, 1993.

51.– Véase Algaba Pacios, Nieves, *Enea Silvio Piccolomini en España. Con la edición del «Tratado de la miseria de los cortesanos» (Sevilla, Cromberger, 1520)*, Madrid, 2016. Tesis Doctoral dirigida por Ángel Gómez Moreno, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología Departamento de Filología Española II. En línea: <https://eprints.ucm.es/40085/1/T37994.pdf>. Consultado el 24/05/2019.

Casanova. Y no es difícil que ambos congeniaran, habida cuenta de que los dos, finalmente, defendieron una misma causa, situándose en el mismo bando tras pasar desde una postura anticonciliar a otra más favorable al papa. Alfonso y Piccolomini tienen una edad parecida, con apenas siete años de diferencia. Es cierto que no contamos con pruebas para afirmar tal tesis; pero tenemos datos para afirmar que el arcipreste de Talavera es uno de los primeros referentes del teatro en España.

Sabemos que durante varios años, a partir de 1454, él es el encargado de unas primitivas funciones teatrales en la catedral toledana. Conservamos documentos sobre la liquidación de cuentas de varias representaciones. Según Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá, él se encargó de las efectuadas en la catedral y para toda la ciudad de Toledo durante las festividades de Navidad, el Corpus y la Asunción de aquel 1454.[52] En la liquidación de cuentas del año 1456 se habla de «autos escenificados»[53] bajo la dirección de Alfonso Martínez de Toledo, lo cual ya nos refiere la naturaleza de las piezas teatrales representadas. Él es también el encargado de su organización en las fiestas de 1457. En 1458 se ocupa de la «representación de los pastores» en la fiesta de Navidad. En 1459 aparece preparando las procesiones de agosto y la función de Navidad. Desaparece su nombre en dichas relaciones de representaciones teatrales en la catedral toledana a partir de 1461, quizás a causa de su edad.

En el *Corbacho,* obra escrita en 1438, poco después de su regreso de Italia, encuentro una alusión a las funciones teatrales en la ciudad de Toledo, concretamente de la Pasión:

> Quiero ir a Los Perdones; quiero ir a Sant Françisco; quiero ir a misa a Santo Domingo; representaçión fazen de la Pasión al Carmen; vamos a ver el monesterio de Sant Agustín, ¡o, qué fermoso monesterio! Pues pasemos por la Trenidad a ver el casco de Sant Blas; vamos a Santa María, veamos cómos se pasean aquellos gordos, ricos e bien vestidos abades […].[54]

Es nuestro arcipreste uno de los primeros nombres que podemos, por tanto, relacionar con el fenómeno teatral en nuestro país. De hecho, otro precursor, autor de obras mayoritariamente religiosas, Gómez Manrique, el tío del poeta Jorge Manrique y hermano de don Rodrigo, las escribirá solo a partir de los años sesenta y setenta de aquel siglo.[55]

52.– Torroja Menéndez, Carmen y Riva, María, *Teatro en Toledo en el siglo XV. Auto de la pasión de Alonso de Campo, op. cit.,* p.24.

53.– *Ibidem,* p. 29.

54.– Gerli, Michael, (ed.), *Arcipreste de Talavera o el Corbacho,* Madrid*, op.cit,* p. 185.

55.– Salvador Miguel, Nicasio, «Gómez Manrique y la *Representación del nacimiento de nuestro Señor*», *Revista de Filología Española,* 92.1 (2012), pp. 135-180.

Parece, por todo ello, que Alfonso Martínez de Toledo pudo conocer la comedia humanística durante los años que pasó en Italia, donde tuvo muy probablemente trato con uno de los principales autores del género, Enea Silvio Piccolomini. Y, luego, se convirtió en uno de los primeros encargados de organizar el teatro y de dirigir, a partir de 1454, las funciones teatrales más importantes de Toledo. Sabemos que a algunas de ellas asistió el rey Enrique IV, a la de la Asunción de 1461.

Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá señalan que durante el tiempo que pasó en la corte aragonesa, en las tierras valencianas, debió de asistir a funciones teatrales que en aquellos lugares son anteriores a las que luego situamos en Castilla. De tal modo, y tras aquella experiencia, «transmitiría a las festividades de cuya preparación se encargaba todo lo asimilado en su experiencia levantina».[56]

Todo nos va acercando a un autor atraído por el fenómeno teatral, algo muy novedoso en su tiempo. Una razón más para que podamos atribuir el primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*, como he defendido en otro lugar, a Alfonso Martínez de Toledo.

No sabemos que ninguno de los aludidos por Fernando de Rojas como posible autor del primer acto —Rodrigo Cota o Juan de Mena— tuviera relación con el teatro. Mientras que, en el caso del arcipreste de Talavera, ello está bien documentado.

Hay un dato cronológico que ya expresé en el citado estudio y que me parece relevante.[57] Indiqué entonces que la presencia del personaje de Calixto en la *Comedia de Calixto y Melibea* podría estar muy directamente relacionado con el ascenso al papado (1455), como «Calixto III», de Alfonso Borja, personaje al que conoció treinta años antes en la corte del rey aragonés Álfonso V y en Roma, donde ambos acudieron con un mismo objetivo: defender los intereses de su rey e intervenir en el fin del cisma de Occidente. Fue en esos años —segunda mitad de la década de los cincuenta del siglo XV— cuando debió de escribirse la comedia de Calixto, justo en el periodo en que el arcipreste de Talavera está al frente de las representaciones teatrales en la ciudad de Toledo.

Encuentro, en resumen, algunas circunstancias de la biografía del arcipreste que me permiten sospechar que fue él quien llevó a cabo la primera parte de la obra que luego acabaría Rojas. Muy joven, este último, con apenas veinte años y con poco recorrido vital y geográfico —reducido a Talavera y Salamanca—, no podemos considerarlo candidato a la escritura del primer acto de la obra, como él mismo reconoce y mayoritaria-

56.– Torroja Menéndez, Carmen y Riva, María, *Teatro en Toledo en el siglo XV. Auto de la pasión de Alonso de Campo, op. cit.*, p.28.

57.– Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo», *Celestinesca*, 42 (2018), pp. 9-56. En línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/01_Caseda_Jesus.pdf>. Consultado el 23/05/2019.

mente acepta la crítica literaria actual. Es muy probable que encontrara el manuscrito de la obra, una vez fallecido el arcipreste —1468— en fechas próximas a la edición de 1499, en algún archivo, tal vez de la iglesia de Talavera de la Reina o en la catedral de Toledo, lugares donde situamos a Alfonso Martínez de Toledo.

La tesis que yo planteo y que antes ya esbozó Gerli en un veterano trabajo acerca de la autoría del primer acto de la obra tiene, por tanto, un refrendo biográfico aceptable.[58]

Es innegable que los textos del arcipreste y de *La Celestina* participan del debate del amor, o *reprobatio amoris*, especialmente del amor cortés, siguiendo la estela de una tradición ya larga en la literatura castellana y más aún en la francesa, además de en lengua latina. El arcipreste de Hita también participa en el debate con su *Libro de Buen Amor*, contra el *loco amor,* objeto este de las críticas del arcipreste de Talavera, de los profesores franceses de la Sorbona, del propio Capellanus, y por supuesto de los autores de *La Celestina.*

Desde el centro peninsular, primero Juan Ruiz, luego el *Corbacho* y más adelante *La Celestina* llevan a cabo una suerte de *cruzada* contra el *loco amor* o *amor cortés* bajo sus diversas formas literarias: lírica heredera de la provenzal, novela de caballerías y, más tarde, novela sentimental. No resulta extraño por todo ello que sea en Toledo donde nazca la novela picaresca con el *Lazarillo de Tormes.*

Las razones que ya aduje en un artículo anterior para atribuir al arcipreste de Talavera la primera parte de *La Celestina* serían fundamentalmente las siguientes:

1. La alusión a la alcahueta o tercera que encontramos en el *Corbacho*, mujer de setenta años ejecutada en el Canyet barcelonés.
2. La común descripción en ambas obras de los afeites femeninos, de la vestimenta y de los perfumes, con un detalle y minuciosidad muy raros en otras obras hasta entonces.
3. La presencia de estructuras sintácticas parecidas como el «pues» al principio de las oraciones o la estructura causal «por ende» y otras muchas similares.
4. El empleo del diálogo, más en forma indirecta en el *Corbacho* que en la forma directa de la *Comedia de Calixto y Melibea*. En la obra del arcipreste, dada su naturaleza discursiva —*reprobatio* académica— no tiene tal profusión, y utiliza un «tú» característico de las confesiones, de las confidencias o de las cartas familiares.

58.– Gerli, Michael, «*Celestina,* Act I, Reconsidered: Cota, Mena... or Alfonso Martínez de Toledo?», *Kentucky Romance Quarterly*, 23 (1976), pp. 29-45.

5. El uso común de coloquialismos, formas enfáticas y estructuras populares en ambas obras, con un léxico inhabitual en los textos literarios de la época.
6. La abundancia de repeticiones, paralelismos, enumeraciones y refranes en ambas obras, así como diminutivos con carácter apreciativo o despectivo.
7. La utilización en ambas obras —*Celestina* y *Corbacho*— de dos subgéneros de éxito en las Universidades europeas: las *reprobatios* y los diálogos siguiendo el modelo clásico de Sócrates, Platón o Luciano que se impondrá con la llegada del XVI y del Renacimiento.

¿Pudo, en definitiva, el arcipreste de Talavera escribir una obra como la primera parte de la *Comedia de Calixto y Melibea*? Ni las fechas en que vivió, ni sus conocimientos se oponen a tal posibilidad. El hecho de que su texto pudiera quedar olvidado durante treinta o cuarenta años, hasta que lo tomó Fernando de Rojas, podría explicar la presencia de formas arcaicas respecto al resto de la obra, como ha puesto de manifiesto el análisis más detallado del manuscrito de Palacio.

Resulta curioso el hecho de que en 1565 apareciera en Italia una traducción —sin decirlo expresamente— por Alfonso de Ulloa. La obra, considerada por Anne-Marie Lievens una «usurpación» del *Corbacho* de Alfonso Martínez de Talavera, no dice por ninguna parte que se trate de una traducción y aparenta ser original.[59] De hecho, no respeta el título del escritor toledano, y lo cambia por el siguiente*: AVISO DE / GIOVENI, / ET RIPROBATIONE / dell'amor del Mondo./Opera Catolica del S. Alfonso Ulloa*. No aparece ninguna referencia al autor castellano. Recordemos que, unos años antes, trabaja también en Venecia como «corrector» —igual que Alfonso de Ulloa—, Francisco Delicado, autor de *La lozana andaluza*, quien publica allí *La Celestina*, la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y varias novelas de caballerías. No deja de ser curioso el subtítulo que pone Ulloa a su traducción adaptada de la obra,

> nella qvale si contengono molti santi ricordi per ogni fedel Christiano accioche non incorra nella maluagità, & tristitie del mondo specialmente ne gli inganni che le meretrici, & cattiue donne cagionano.[60]

Según Anne-Marie Lievens, dichas palabras están muy cerca de las que situamos al principio de *La Celestina:*

59.– Lievens, Anne-Marie, *Martínez versus Ulloa*: *die autori, un Arcipreste de Talavera*, Perugia, Morlacchi Editore, 2008.

60.– *Ibidem*, p. 47.

> La qual contiene [...] muchas sentencias filosofales y avisos muy necessarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas.[61]

Me parece relevante el hecho de que en el texto de Ulloa no aparece la «demanda final» que encontramos en el texto original y prefiere, por tanto, la versión más misógina de la obra, sin la disculpa añadida.

Señala la investigadora que la traducción italiana nos pone ante las dos posturas que han dividido a los críticos acerca de la sátira del amor en la obra: la de si es una sátira del amor cortés, o simplemente del amor mundano, y por tanto atemporal. Este es, en realidad, el asunto más importante a dilucidar en la obra del arcipreste. En ella situamos un punto de vista muy similar al que encontramos en *La Celestina*. Recuérdese lo que dice al comienzo de esta última, como una suerte de declaración de intenciones: «Por ende, comienzo a declarar lo primero: cómo solo el amor a Dios verdadero es debido, y a ninguno otro no».[62] Así, al comienzo de la *Comedia de Calixto y Melibea*, Calixto como *loco de amor* contrahace el credo cristiano sustituyendo el nombre de Dios por el de su amada Melibea: «¿Yo? Melibeo só, y a Melibea adoro, y en Melibea creo y a Melibea amo».[63] En el *Corbacho,* su autor se refiere al «loco», «mundano», «vano» amor.

Obsérvese, el similar empleo de la voz «galardón» al principio de los dos textos que transcribo, ambos del comienzo de las dos obras:

> CALIXTO: […] Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcançar yo tengo a Dios offrecido.[64]

> CORBACHO: E tal gualardón acostumbra dar a los que lo sirven e ovedesçen, en tanto que quien más le sirve, cree e ovedesçe, por gualardón después desta vida triste más penas e tormentos dél sostiene.[65]

Hay una similar utilización de parecidas voces, en ambos casos referidas a un premio o galardón esperado por un servicio prestado. En el caso de Calixto, lo que está diciendo este, en el jardín o huerto que rodea a la probable catedral de Barcelona, es que él prefiere el amor de Melibea a los galardones que Dios pudiera darle en un futuro si actuara como buen cristiano. En el texto del arcipreste, con parecidas palabras, nos anuncia el galardón o premio que da el demonio a quienes le rinden pleitesía: «después de esta vida triste, más penas y tormentos».

61.– *Ibidem,* p. 48.

62.– Severin, Dorothy, S. (ed.), *La Celestina,* Madrid, Cátedra, 1994, p.67.

63.– *Ibidem,* p.93.

64.– *Ibidem,* p.86.

65.– Gerli, Michael, (ed.), *Arcipreste de Talavera o el Corbacho, op.cit.,* pp. 88 y 89.

Hay un gran parecido en la estructura y en la intención de ambos textos. La única diferencia que existe entre los dos es que el de Calixto muestra su desprecio por Dios y abraza el amor loco por Melibea; mientras que, en el segundo, se nos anuncia de forma clara el final desastrado de quienes son vencidos por el diablo.

Entre la escritura de ambas obras —1438 en el *Corbacho* y la segunda mitad de la década de los cincuenta en el caso de la *Comedia de Calixto y Melibea*— han pasado veinte años, intensos en el desarrollo de la literatura de amor cortés y de la lírica cancioneril. En torno a 1445, Juan Alfonso de Baena recoge en su cancionero una gran colección de lírica cortesana con docenas de composiciones que giran en torno al «loco amor» o «amor mundano» a que se refiere el arcipreste de Talavera en su obra. Y Piccolomini ha publicado su *Historia de duobus amantibus* (1444) que se convirtió en uno de los textos más conocidos de la época.

Pero frente a esta rica tradición de lírica cortesana, el Marqués de Santillana persigue con *su Infierno de los enamorados,* la moda del amor que inunda la poesía. Y no solo él, también otros autores como Rodrigo Manrique, padre de Jorge Manrique, siguen su estela.[66] Se establece un animado debate no solo de carácter poético, sino también ideológico, entre los que defienden esa literatura ligera, sensual, del servicio amoroso, heredera de la literatura galante y de las tradiciones provenzal e italiana del *dolce stil nuovo;* y una postura crítica, cristiana, aferrada a la vieja concepción que encontramos en el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo. Y ese debate, ya visto por primera vez en el arcipreste de Hita, es renovado y actualizado por el autor del *La Celestina*. Es en esa tradición donde hemos de situarlo.

Hay también muchas semejanzas entre el *Corbacho* y *La Celestina* a nivel de estilo, como ya he señalado. La crítica, a este respecto, apenas ha atendido a una característica que encontramos en ambas obras: la presencia de la prosa rimada. De ello ya se apercibieron sin embargo Menéndez Pidal y, luego, María Rosa Lida. Según esta última, se trata de una moda que surgió en la corte valenciana y que apenas llegó a Castilla. Menéndez Pidal señala que es muy abundante en el *Corbacho* y María Rosa Lida indica que son numerosos los ejemplos que encontramos en *La Celestina* y «solo en las adiciones sueltas son muy escasas».[67] Esto es: la parte que sabemos que es obra original de Rojas, añadida más tarde, no tiene prosa rimada; mientras que en el resto de la obra, especialmente en el primer acto, es muy abundante.

66.– Véase Blanco Casals, María Jesús, «Los 'infiernos de amor' del marqués de Santillana, Juan de Andujar y Guevara: imitación e innovación en la poesía cancioneril», *Historia del Orbis Terrarum*, 19 (2017), pp. 72-94 y Pérez Priego, M. A., «Los infiernos de amor», en *Estudios sobre la poesía del siglo XV,* Madrid, UNED, 2013, pp. 63-74.

67.– Lida de Malkiel, María Rosa, «Rasgos comunes a los caracteres de *La Celestina*», en Santiago López Ríos (ed.), *Estudios sobre la 'Celestina'*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 169- 212 (p.195).

Veamos algún conocido ejemplo. Para visualizarlo mejor, dispondré el texto en versos, para apreciar la rima:

> […] En dar poder a nat**ura**
> que de tan perfeta hermos**ura**
> te dot**asse** e facer a mí inmérito
> tanta merced que verte alcanç**asse**
> e en tan conueniente lugar,
> que mi secreto dolor manifestarte pudi**esse.**[68]
>
> […]Téngolo por tanto en ver**dad**
> que, si Dios me diese en el cielo
> la silla sobre sus santos,
> no lo ternía por tanta felici**dad.**[69]

Son muchos los ejemplos que aparecen en *La Celestina*. Y son muchos también los que encontramos en el *Corbacho*. Me permito mostrar solo este, donde podemos apreciar la importante presencia de la prosa rimada en un texto tan breve como el siguiente:

> Pues si dxjésemos quáles **o**mbr**e**s
> son para am**ar**,
> qué condiçiones han de aver,
> cómo e en qué manera han de us**ar**,
> qué se requiere para bien am**ar**,
> aquí paresçería quién e quál**e**s
> son los que **a**m**a**n,
> o si desf**a**m**a**n
> con sus ason**a**d**a**s,
> tañeres e cant**a**r**e**s
> que fazen por plaç**a**s
> e cant**o**n**e**s […][70]

La circunstancia de que no aparezca la prosa rimada en los añadidos de Rojas da validez a la teoría de los dos autores. Y el hecho de que su uso lo localicemos casi exclusivamente en Valencia, nos pone de nuevo sobre la pista de Alfonso Martínez de Toledo, quien vivió varios años en aquella ciudad, al servicio del rey aragonés y de su esposa, María de Castilla, hermana de Juan II.

Hay otro importante detalle del estilo de *La Celestina* que no ha suscitado demasiado interés para la crítica: la forma culta de cerrar muchas oraciones, colocando, al modo latino, el verbo al final.[71] Los ejemplos son

68.– Severin, Dorothy, S. (ed.), *La Celestina, op.cit.,* p. 86.

69.– *Ibidem,* p. 87.

70.– Gerli, Michael, (ed)., *Arcipreste de Talavera o el Corbacho, op.cit.,* p. 134.

71.– Véase Westerveld, Govert, *La Celestina: Lucena y Juan del Encina,* Murcia, s.e., 2015, p. 29.

abundantes y se reparten en todo el *Corbacho*, con multitud de momentos en la obra y también en *La Celestina*, especialmente en el primer acto. Este estilo latinizante se explica mejor en el caso de un clérigo muy bien formado en la lengua latina, como en el caso del bachiller en Decretos, Alfonso Martínez de Toledo, que en un joven estudiante de Derecho, Fernando de Rojas, con mucha menos educación latinista.

En realidad, en *La Celestina* encontramos dos estilos muy diferentes correspondientes a dos niveles o estratos sociales. Uno, el de los señores, los amantes y Pleberio, muy elaborado, culto y latinizante. Y otro, mucho menos cuidado, vulgar en ocasiones, que forma parte de la manera de hablar de los criados y de las prostitutas. En el *Corbacho,* aparecen ambos registros: cultísimo en la segunda parte de la obra, con un amplio desarrollo de estructuras argumentativas y donde hallamos el estilo del bachiller en Decretos y arcipreste que trata de mostrar sus cualidades como orador, capellán y cronista. Y otro registro que tiene un signo completamente contrario al anterior, directo, con gran conocimiento del léxico popular, que imita el habla de las gentes de su época y que mimetiza el estilo de la calle. Nadie en el siglo XV muestra la diversidad que exhibe el arcipreste de Talavera en el *Corbacho,* algo que solo ocurre, tiempo más tarde, en *La Celestina.*

Por tanto, el estilo y las ideas contra el loco amor, contra el amor mundano y contra la moda cortesana, ampliamente desarrollada esta en los cancioneros, que situamos en *La Celestina* tienen como principal precedente la obra del arcipreste de Talavera. El cual, por todo lo que vengo diciendo, creo que es un claro candidato a autor del primer acto de *La Celestina* y probable creador de los otros quince, luego retocados por Alonso de Proaza y por Fernando de Rojas.

Conclusiones

Una vez acabado el estudio, creo que podemos establecer las siguientes conclusiones:

1. Siguiendo lo ya señalado por Antonio Rey sobre el autor del *Corbacho*, concluyo que este último, Alfonso Martínez de Toledo, procede de una familia noble. El origen de su linaje lo podemos situar en Esteban Illán, personaje al que alude en su *Vida de San Ildefonso*, muy importante en la ciudad de Toledo, y al que, pese a no ser clérigo ni dignidad eclesial, se representa en su catedral. Encuentro también una relación con la familia sevillana de los Guzmanes, con la que acaba emparentando la única descendiente de Diego Martínez de Toledo, señor de Orgaz y notario del reino. Esta rama sevillana, al menos en una parte, tiene una procedencia portuguesa —los Alfonso— que sitúo en el rey Don Dionís. El juego con su

nombre y apellidos que aparece en el Corbacho (Martín Alonso / Alfonso Martínez) tal vez nos quiera indicar tal circunstancia. Y también su escritura de dos obras vinculadas a estas dos ciudades: la *Vida de San Ildefonso*, para el caso de Toledo; la *Vida de San Isidoro*, para el de Sevilla.

2. Creo haber localizado a dos posibles hermanos, también clérigos y capellanes reales, Luis y Juan Martínez de Toledo, contemporáneos de Alfonso.
3. Sitúo entre los descendientes de dicha familia a un médico, Pedro Martínez de Toledo, y al nieto de este, el judeoconverso canónigo de la catedral primada, el humanista Juan de Vergara. Ello me hace sospechar que quizás también era descendiente de judíos el clérigo Alfonso Martínez de Toledo. Tal es el caso, por ejemplo, de Fernando Álvarez de Toledo, secretario de los Reyes Católicos, cuyo hermano García Álvarez, abad del monasterio de la Sisla, en las afueras de Toledo, fue quemado vivo por practicar ritos judíos.
4. El *Cartulario* y el *Bulario* de la Universidad de Salamanca sitúan a nuestro clérigo como estudiante de Bachiller en Decretos en la década de los años veinte del siglo XV.
5. Intento explicar por qué no alcanzó mayores dignidades eclesiásticas —por ejemplo el obispado— y quizás la explicación se encuentre en sus enfrentamientos con el condestable D. Álvaro de Luna, a quien ridiculiza en varios de sus escritos, y su vinculación con la corte aragonesa.
6. Sigo el *cursus honorum* del autor en Toledo, donde alcanza la condición de prebendario de su catedral y el título de arcipreste de Talavera de la Reina.
7. Establezco una relación, ya conocida por anteriores estudios, del arcipreste de Talavera con la reina aragonesa, María de Castilla, hermana de Juan II, quien probablemente lo puso en contacto con el cardenal Joan de Casanova, y este le procuró su acceso a Roma y a la corte vaticana.
8. Durante el tiempo que pasó en Italia, además de conseguir ciertos beneficios en España, tuvo contacto con la cultura del *Quattrocento*, con Piccolomini en el concilio de Basilea, futuro autor de la *Historia de duobus amantibus* y, probablemente, con la comedia humanística, heredera de un autor que él leyó y al que cita varias veces en el *Corbacho,* Petrarca.
9. Sitúo y explico algunas de las fuentes más importantes de esta última obra, especialmente Jean Gerson, d'Ailly, Andreas Capellanus o Petrarca y establezco que, en contra de lo que se ha dicho, fue

el arcipreste de Talavera un hombre preparado intelectualmente y razonablemente culto.

10. Alfonso Martínez de Toledo es uno de los primeros personajes conocidos que podemos vincular con el fenómeno teatral en nuestro país. Dirigió desde 1454 hasta 1461 las funciones teatrales de la catedral de Toledo en Navidad, Semana Santa o la Asunción y a alguna de ellas —1461— acudió el rey Enrique IV como espectador.
11. Siguiendo lo ya expuesto en un artículo anterior, intento añadir nuevos argumentos sobre la posible autoría de Alfonso Martínez de Toledo del primer acto de *La Celestina*. La igual concepción del «loco amor» en el *Corbacho* y en *La Celestina,* la gran semejanza en algunos conocidos pasajes de ambas obras y la presencia en las dos de algo tal inhabitual en la literatura castellana de la época como la «prosa rimada» o similares fórmulas latinizantes, aproximan sin duda el *Corbacho* al primer acto de *La Celestina.*

Bibliografía citada

Algaba Pacios, Nieves, *Enea Silvio Piccolomini en España Con la edición del «Tratado de la miseria de los cortesanos» (Sevilla, Cromberger, 1520)*, Madrid, 2016. Tesis Doctoral dirigida por Ángel Gómez Moreno, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología Departamento de Filología Española II. En línea: <https://eprints.ucm.es/40085/1/T37994.pdf>.

Amasuno Sarraga, Marcelino V, *La escuela de medicina del estudio salmantino (siglos xiii-xv)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1990.

Argote de Molina, Gonzalo, *Nobleza de Andalucía*, Sevilla, Fernando Díaz, 1588.

Beltrán de Heredia, Vicente, *Cartulario de la universidad de Salamanca (1218-1600).Tomo I*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1970.

—, *Bulario de la Universidad de Salamanca, 1219-1549*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

Blanco Casals, María Jesús, «Los 'infiernos de amor' del marqués de Santillana, Juan de Andujar y Guevara: imitación e innovación en la poesía cancioneril», *Historia del Orbis Terrarum*, 19 (2017), pp. 72-94.

Canet Vallés, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*, València, UNED, Univ. de Sevilla, Univ. de Valencia, 1993.

Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo», *Celestinesca*, 42 (2018), pp. 9-56. En línea: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/01_Caseda_Jesus.pdf>.

Fradejas Rueda, José Manuel, «Manuscritos y ediciones de las *Virtuosas e claras mugeres* de don Alvaro de Luna», en Jan Macpherson y Ralph Penny, (eds.), *The Medieval Mind Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond,* Londres, Tamesis, 1997, pp. 139-152.

García Rey, Verardo, «El Arcipreste de Talavera, Alonso Martínez de Toledo», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 5 (1928), pp. 298-306.

Gerli, Michael, «*Celestina*, Act I, Reconsidered: Cota, Mena... or Alfonso Martínez de Toledo?», *Kentucky Romance Quarterly*, 23 (1976), pp. 29-45.

—, «Boccaccio and Capellanus: Tradition and Innovation in *Arcipreste de Talavera*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XII (1978), pp. 255-74.

—, (ed.), *Arcipreste de Talavera o el Corbacho,* Madrid, Cátedra, 1979.

Granada, fray Luis de (ed.), *De la imitación de Cristo o menosprecio del mundo*, Madrid, Vda. López de la Cruz, 1817.

León Tello, Pilar, *Los judíos en Toledo: inventario cronológico de documentos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto «Benito Arias Montano», 1979.

Lida de Málkiel, María Rosa, «Rasgos comunes a los caracteres de *La Celestina*», en Santiago López Ríos (ed.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 169- 212

Lieberman, Max, *Pierre d'Ailly, Jean Gerson et le culte de saint Joseph*, Paris, Centre de Recherche et de Documentation oratoire Saint-Joseph, 1965.

Lomax, Derek W., «Datos biográficos sobre el Arcipreste de Talavera», *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas,* IV (1971), pp. 141-146.

Lievens, Anne-Marie, *Martínez versus Ulloa: die autori, un Arcipreste de Talavera*, Perugia, Morlacchi Editore, 2008.

López de Ayala, Pedro, (ed. Eugenio Llaguno y Amirola), *Crónicas* de los *Reyes* de *Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan* I, *Don* Enrique II.I, Madrid, Sancha, 1779.

—, *Corónica del serenissimo rey don Pedro, hijo del rey don Alonso de Castilla*, Madrid, s.e., 1591.

Mañero, Sara, «Citas bíblicas en el arcipreste de Talavera», *RILCE*, 12-1, (1996), pp. 56-78.

Martínez de Toledo, Alfonso, *Vida de San Ildefonso*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra, 2002

—, *Vida de Sanct Isidoro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra, s.f., s.p.

Moxó, Salvador, «El auge de la nobleza urbana de Castilla y su proyección en el ámbito administrativo y rural a comienzos de la baja Edad Media», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 178 (1981), pp. 407-518.

Palomo Fernández, Gema, «Algunas precisiones y nuevos datos en torno a los Alfonso: una familia de canteros en el arzobispado de Toledo (1383-1431)», *Archivo Español de Arte,* 292 (2000), pp. 341-360.

Pérez Bueno, Luis, *Vidrios y vidrieras. Artes decorativas españolas*, Barcelona, Alberto Martínez, 1982.

Pérez Pastor, Cristóbal, «Introducción» al *Arcipreste de Talavera, Corbacho, o Reprobación del amor mundano*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1901.

Pérez Priego, M.A., «Los infiernos de amor», en *Estudios sobre la poesía del siglo xv,* Madrid, UNED, 2013, pp. 63-74.

Piero, Raúl del, «El Arcipreste de Talavera y Juan de Ausim», *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 125-35.

Porres Martín-Cleto, J., «El linaje de Esteban Illán», en *Genealogías Mozárabes,* Toledo, Instituto de Estudios Visigóticos-Mozárabes de San Eugenio, 1981, pp. 67-79.

Robles, L., «El catalán Juan de Casanova, autor de una obra atribuida a Juan de Torquemada», *Studium*, 6 (1966), pp. 309-321.

Salazar y Acha, J. de, «Orígenes históricos de un gran linaje», en *Los Álvarez de Toledo nobleza viva,* Segovia, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 21-25.

Salazar de Mendoza, Pedro, *Origen de las dignidades seglares de Castilla, y León*, Madrid, Imprenta Real, 1657.

Salazar de Mendoza, Pedro, (ed. facsímil), *Origen de las dignidades seglares de Castilla,* Valladolid, Maxtor, 2004, p. 268.

Salvador Miguel, Nicasio, «Gómez Manrique y la *Representación del nacimiento de nuestro Señor*», *Revista de Filología Española*, 92.1 (2012), pp. 135-180.

Severin, Dorothy, S. (ed.), *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1994.

Sicroff, A. A., *Los Estatutos de Limpieza de Sangre. Controversias entre los siglos xv y xvii*. Madrid, Taurus, 1985 [1955].

Suárez Beltrán, Soledad, *El cabildo de la catedral de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1986.

Torroja Menéndez, Carmen y Riva, María, *Teatro en Toledo en el siglo xv. Auto de la pasión de Alonso de Campo,* Madrid, R.A.E., 1977.

Turón, Mercedes, «La enmienda de *El arcipreste de Talavera* escrita por Martínez de Toledo», *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas*, IV. 2 (1988), pp. 99-128.

Vaquero Serrano, María del Carmen, «La familia de Juan de Vergara, canónigo erasmista toledano», *Lemir*, 23 (2019), pp. 9-96. En línea: <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista23/01_Vaquero_Carmen.pdf>.

Vélez-Sainz, Julio, «Propaganda y difamación: Alfonso Martínez de Toledo, el linaje de los Luna y el arzobispado de Toledo», *Romance Philology*, 62 (2008), pp. 137-157.

Vera y Figueroa, Juan Antonio de, *El rei don Pedro defendido*, Madrid, Francisco García, 1647.

Viera, David, «Francesc Eiximenis (1340?-1409?) y Alfonso Martínez de Toledo (1398?-1470?): las ideas convergentes en sus obras», *Estudios Franciscanos*, 76 (1975), pp. 5-10.

Villarroel González, Óscar, «Capilla y capellanes reales al servicio del rey en Castilla. La evolución en época de Juan II (1406-1454)», *En la España Medieval*, 31 (2008), pp. 309-355. En ínea: < https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM0808110309A>.

Westerveld, Govert, *La Celestina: Lucena y Juan del Encina*, Murcia, s.e., 2015.

Wise, David O, «Reflections of Andreas Capellanus. *De Reprobatione Amoris* in Juan Ruiz, Alfonso Martínez and Fernando de Rojas», *Hispania*, 3 (1980), pp. 506-513.

Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Los orígenes del arcipreste de Talavera y del primer acto de *La Celestina*», *Celestinesca*, 43 (2019), pp. 59-92.

RESUMEN

Este artículo estudia los orígenes familiares de Alfonso Martínez de Toledo, posible autor del primer acto de *La Celestina*. Aporta algunos datos de interés sobre su biografía en relación con la composición de la obra y analiza su formación literaria. Establezco su proximidad al fenómeno teatral, especialmente a Piccolomini, a Petrarca y a la comedia humanística italiana y su labor al frente de las representaciones teatrales en Toledo durante los años cincuenta del siglo xv. Y añado algunas interesantes coincidencias de carácter lingüístico y literario entre el *Corbacho* y *La Celestina*.

Palabras Clave: Siglo xv, *La Celestina*, arcipreste de Talavera, teatro, Toledo.

RÉSUMÉ

Cet article étudie les origines familiales d'Alfonso Martínez de Toledo, auteur possible du premier acte de *La Celestina*. Il fournit des informations intéressantes sur sa biographie en relation avec la composition de l'œuvre et analyse sa formation littéraire. J'établis sa proximité avec le phénomène théâtral, en particulier avec Piccolomini, Pétrarque et la comédie humaniste italienne et son travail à la tête des représentations théâtrales à Tolède dans les années 50 du XVe siècle.. Et j'ajoute quelques coïncidences linguistiques et littéraires intéressantes entre *Corbacho* et *La Celestina*.

Mots clés: xve siècle*, La Celestina*, archiprêtre de Talavera, théâtre, Tolède.

Celestinesca 43 (2019): 93-110

El amor cristiano en la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas y en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva

Petre Ene
University of Toronto

El motivo del amor, a pesar de ser una temática importante en la literatura clásica (las obras de Platón y Ovidio son una clara referencia), casi perdió su predominio en los siglos que siguieron a la caída del Imperio Romano. La profunda religiosidad de la sociedad cristiana, con sus ideales teológicos y escatológicos, cambió la manera de percibir el sentimiento amoroso. La pasión amorosa fue desapareciendo progresivamente de la producción literaria europea durante varios siglos. Sin embargo, como asegura la crítica literaria reciente, la desaparación del tema no fue total, al tratarse de un aspecto esencial de la naturaleza humana con un gran desarrollo en el mundo hispano-árabe (Menocal 49-51). Este mantenimiento en el espacio ibérico favorecería posteriormente su recuperación en la primitiva lírica y la narrativa occitana, y posteriormente su expansión en las grandes tradiciones literarias europeas. En este contexto, la literatura europea conoció una evolución progresiva en torno al concepto del amor. Si inicialmente los modelos clásicos orquestaron la semiótica del amor, con la popularización de la teología patrística nace una nueva noción del concepto amososo que se acerca más a la esfera celestial, separándose de las relaciones inter-humanas. Ulteriormente, se redescubre el valor secular, a través de las producciones literarias desarrolladas en las grandes cortes, donde los autores trataron de conectar de nuevo al ser humano con el principio del amor, proceso que creó nuevas perspectivas que tendrían consecuencias tanto en la vida social como política de la época.[1]

1.– En el libro *Sensible Moyen Âge: une histoire des émotions dans l'Occident médiéval* de Damien Boquet, el autor interrelaciona los distintos tipos de amor que se difundieron durante la época medieval, así como sus implicaciones sociales y en la vida cotidiana de este periodo. Se mencionan actuaciones de orden político, como los casamientos entre la realeza, pero también en los cambios legislativos realizados por la Iglesia y los movimientos culturales que florecieron con la evolución de una nueva comprensión del afecto amoroso.

A pesar de que muchas de las culturas de la antigüedad clásica han dejado testimonios sobre la interpretación del amor, el presente estudio quiere hacer de la escritura bíblica el punto de partida de las fuentes amorosas pre-medievales. Como bien se conoce, las escrituras cristianas, como también la tradición eclesiástica, son el resultado de una desviación de los principios judaicos, a los que se añadieron las enseñanzas de Jesucristo. El objetivo de este trabajo tiene una doble vertiente: en primer lugar investigar el sentido cristiano de la noción de amor y, en segundo lugar, ilustrar la manera en la que el amor determinó las acciones y las creencias de los personajes en dos textos renacentistas, *La Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499) de Fernando de Rojas y *La Segunda Celestina* (1536) de Feliciano de Silva.

Como punto de partida, trataré sobre el concepto de amor como enfermedad y su presencia en las Escrituras, según la investigación realizada por Mary Wack, *Lovesickness in the Middle Ages: The Viaticum and Its Commentaries*. La autora presenta un sumario cronológico que muestra el desarrollo del concepto del amor y cómo se plasma en los diferentes textos. Para ello hace alusión al *mal de amores* que se sugiere en el Segundo Libro de Samuel y en el Cantar de los Cantares, cuando menciona que estos libros presentan el amor enfermizo a partir de síntomas somáticos. Al contrario de los cuentos clásicos, en la historia bíblica de Amnón, el personaje utiliza la enfermedad para obtener satisfacción, demostrando un vínculo negativo entre el deseo y la manifestación sexual (Wack 6). Wack comenta que la interpretación del texto deja atrás la parte moralizadora enfocándose en la patología del amor narcisista y ambivalente que será de nuevo debatida siglos más tarde por Freud (Wack 21).

Otro texto con mayor relevancia se halla en las Epístolas de san Pablo. En la Primera carta a los Corintios, Pablo utiliza quince expresiones para definir el amor cristiano (Sánchez 12). Su concepto de amor lo presenta de tal forma para que coincida con Jesús (Sánchez 35) o, en otras palabras, para que represente al mismo Cristo. Su interpretación puramente espiritual del amor, que muestra como una variedad de la realidad salvífica, aleja este concepto de las experiencias sentimentales entre dos seres humanos. Sin embargo, las Epístolas de San Pablo se interesan más por la sexualidad. Según James Brundage, Pablo consideraba el sexo como una fuente importante de pecado y un impedimento frecuente para la vida cristiana (Brundage 60).

No obstante, Pablo pensaba que el sexo distraía al hombre de asuntos de mayor importancia, por lo que prestó considerable atención a la institución del matrimonio y a la sexualidad asociada al débito conyugal. Uno de los más conocidos fragmentos de san Pablo ha sido: «Pero si carecen de dominio propio, cásense; que mejor es casarse que quemarse» (1 Cor. 7, 9). Como se puede interpretar en estas palabras (si se analizan en el contexto más amplio en el que planteaba la virginidad como símbo-

lo de la vida celestial), Pablo propone en su declaración que el matrimonio es una alternativa mejor que la condenación eterna (Brundage 60), estructurando así una jerarquía entre sexualidad y virginidad. Por lo tanto, la espiritualidad paulina considera la consumación carnal como una posible solución al *mal de amores*, si bien en exceso puede degenerar en pecado. En consecuencia, varios teólogos siguieron la interpretación paulina acerca de la sexualidad (Wack 22), manteniendo el coito y el matrimonio como una alternativa al pecado carnal, dando una importancia mínima al sentimiento amoroso que nace entre dos personas.

Durante la época patrística (c.100 - 787), los Padres de la Iglesia hablaron sobre el matrimonio con prudencia, según comenta Brundage (60). Una de las causas era la desconfianza hacia la sexualidad. A pesar de esta aceptación adoptada por los teóricos cristianos, un erudito filósofo, Agustín de Hipona, adoptó un planteamiento más positivo. Según su punto de vista, las relaciones sexuales dentro del matrimonio eran consideradasbuenas; sin embargo, dio a la virginidad una posición privilegiada. Había, pues, una pequeña contradicción en relación con la castidad, que mantenía su estatus de privilegio en la escala vocacional. La diferencia entre la castidad y la virginidad venía marcada por el uso en el primer caso del sexo, si bien con el propósito de lograr un fin moral valioso en cuanto a la reproducción de la especie (Brundage 60).

El amor agustiniano se basa en el amor a Dios. Recordemos aquí que en el fundamento del amor cristiano se encuentra el amor a Dios y al prójimo (Arendt 3). Por lo tanto, es esencial descubrir la valía filosófica de Agustín empleando la economía salvífica como fondo. Si en la cultura clásica los griegos distinguían tres conceptos diferentes para ilustrar las clases de amor: el amor filial, el *eros* (deseo) y el *agape* (o *caritas*), Agustín concibe el amor como afán o deseo (*appetitus* o *craving*). Su perspectiva se centraba en la probabilidad de que el ser humano arrebatase la posesión del bien propio que fomenta la felicidad. Por el contrario, la posibilidad de que la vida disipe el bien propio, nos relata Hannah Arendt, «genera un temor que se halla asociado constantemente al amor» (Higuera s.p.). Si se asocia la noción de temor con el sentimiento correspondiente al encuentro con lo efímero de la vida, entonces el amor se comprende como el mecanismo que asegura la liberación del *thanatos* (Higuera s.p.), siendo a nivel espiritual o a nivel secular tal como lo percibe el ser humano cegado por el afecto.

En la base de este pensamiento, la felicidad se consigue solo cuando se alcanza a eliminar la barrera y el espacio existente entre el amado y la persona amada (Arendt 19), tras un proceso en el que se produce un cambio de la naturaleza humana (Arendt 18). La pasión (o *cupiditas*, término que se encuentra en las obras de Agustín) que surge como resultado del amor (*eros*), según el sentido de la interpretación agustiniana, desea hacer depender al hombre de aquellas cosas que se encuentran

fuera de su control (Arendt 20). Por esa misma razón, tal como nos explica Arendt, el ser humano puede perder la batalla por su propia voluntad (Arendt 20). En otras palabras, se trata de un amor que es más poderoso que el dominio de sí mismo, lo que evoca el punto de vista platónico. O sea, estamos ante un nuevo planteamiento, al que la autora de *Love and Saint Augustine* se refiere cuando afirma: «he hardly speaks as a Christian» (Arendt 21), subrayando de este modo el empleo de nuevas ideas de origen precristiano.

La perspectiva del amor en la escritura de Agustín va más allá de la simple exploración del pensamiento platónico; el santo explica que el deseo del hombre por algo que existe fuera de sí mismo representa una forma de exilio. Así podemos entender el poder de la vista en el nacimiento del deseo amoroso, que degenera posteriormente en lujuria (Arendt 23), o tal vez una sensualidad que a fin de cuentas no es nada más que la realidad del deseo humano de procrear. Una razón por la cual «love as desire looks to eternity for its fullfilment» (Arendt 31). Según esta perspectiva Agustín predestina el fracaso para el ser que opta por buscar este tipo de plenitud. Sin embargo, configurará la base del pensamiento para el desarrollo del amor cortés, si consideramos que muchos de los relatos en los que aparece el amor enfermizo incluyen un galán totalmente extasiado con la hermosura de una dama, la cual es transformada en su ídolo, situándose dos veces fuera de los principios cristianos. En primer lugar, por la creación de un ídolo, símbolo de la pérdida de la fe y, en segundo lugar, por la búsqueda de un amor efímero, condenado al fracaso, en vez de un amor eterno hacia el Creador.

Sin duda, la idea del amor ocupa un lugar central en el cristianismo o, utilizando la definición de Anders Nygren, se trata de un motivo fundamental (41). *Agape* es una idea general que no tiene nada que ver con el individualismo y la ética eudemonista; por el contrario, se opone a estos conceptos y al mismo tiempo toma una forma independiente conocida como 'the God in itself' (Nygren 45). En este caso, cuando nos referimos a la divinidad nos interesa mirar hacia Dios, en términos del único que puede satisfacer todos los deseos y todas las necesidades del ego, tal como lo haría un dueño que tiene el poder absoluto por encima del ego (Nygren 45). El *agape* está en el centro del cristianismo (tanto en la literatura patrística como en la filosofía de Tomás de Aquino) como motivo fundamental por excelencia, dando así solución al deseo amoroso tanto en el plano de la religión como en el de la ética. Esta variedad del amor se percibe como nueva creación de la doctrina cristiana, marcando e influyendo totalmente entre los creyentes y, como podemos esperar, su aplicación se extenderá acaparando ciertos aspectos de la vida social, como argumentaré en mi posterior análisis.

Regresando al amor como deseo, tal como Nygren lo refiere, se trata de un concepto mucho más difícil de definir. La idea del *eros* en la metafísica

cristiana es totalmente distinta a la de los foros no cristianos o paganos; y por lo tanto sirve solo para contrastarla con la del *agape* (Nygren 49). El *eros* es un concepto cuyo significado se asocia al amor que se detiene en el nivel del objeto sensible, permitiéndole que armonice con este, en vez de considerarlo un impedimento. Esta preferencia semiológica requiere una doble distinción acerca del *eros*: una que se refiere al *eros* vulgar (un amor motivado por el propio interés) y otra al *eros* celestial. Este último se relaciona con la vida beatífica, siendo a la vez la variedad más espiritualizada del *eros* que se constituye como rival del ágape (Nygren 51).

En cambio, para Tomás de Aquino, Dios representa el fin último del hombre al que se tiende por dos vías: por la atracción natural hacia el bien supremo y por la predisposición de sus facultades esenciales (Trevino 375). Según este planteamiento, la búsqueda de la gloria eterna se convierte en una motivación muy similar al interés personal. Precisamente, la motivación fomentada por el deseo de alcanzar el bien la expone perfectamente Patricia Astrorquiza Fierro: «Todo amor al bien es necesariamente amor a lo que es bueno y conveniente para el apetente mismo; todo amor al bien es apetito, es tendencia del sujeto hacia su bien; en definitiva, todo amor motivado es tendencia concupiscente» (Fierro 30).

Según la autora, la tradición tomista suscita el afecto de la siguiente manera: «el amor es un acto del apetito que tiene por objeto el bien considerado de manera absoluta» (Fierro 53). La anterior definición no hace referencia a qué tipo de realidad se refiere: la del mundo terrenal o la que pertenece al mundo celestial, dejándonos inferir que independientemente del espacio se busca una complacencia con el bien (Fierro 53). Sin embargo, Nygren propone que en el caso del *agape*, dada la naturaleza del término, asumimos una profunda identificación con el mundo celestial. De hecho, en la introducción a la visión agustiniana, he intentado inferir que en el caso del amor de Dios por el hombre y del hombre por Dios, o sea el *agape,* no se requiere de un proceso de espiritualización ni de sublimación al ser intrínsicamente definido por su carácter supranatural que se propaga desde la liberación del *thanatos*. A la vez, el *eros* domina la vida espiritual solo en su esencia más elevada, en su sentido más sublime, «el eros celestial», el cual es capaz de calificarse a sí mismo como superpuesto al *agape* (Nygren 51). Recordemos aquí que es una equivocación considerar el *agape* como una forma superior de amar, colocándolo por encima del *eros* celestial. Conforme con la explicación que nos da Nygren, las dos expresiones de amor se presentan en paralelo, dado que su diferencia no es de nivel sino de clase.

Desde este paralelismo, se puede observar que el principal objeto del amor se constituye mediante la responsabilidad de cada cual al dirigir su sentimiento hacia la divinidad (Maqueo 385). También existe la preocupación por el amor al prójimo, que tiene su fundamento en los textos bíblicos, pero a pesar de tener menos importancia que el *agape* en la teo-

logía, Aquino trata en sus textos varias veces sobre el amor a sí mismo. Según Maqueo, se trataría «tanto [de] la capacidad psicológica de auto motivarse, así como [de] la aspiración de la conquista de ciertos objetivos en el orden del deber, la santidad y el heroísmo» (386). Por lo tanto, el contexto fe-religiosidad vio nacer los tres rasgos principales que generaron la importancia del amor a sí mismo en la teología tomista, reunidas anteriormente por Maqueo. Según su análisis de los textos de Tomas de Aquino, en primer lugar, se trata de un vestigio del pelagianismo[2] (Maqueo 389). En segundo lugar, actúa con la determinación de alcanzar la virtud que presupone una vida moral, animada por la confianza en los poderes de cada uno para alcanzar el esplendor de la honradez dichosa (Maqueo 390). El tercer y último punto tiene que ver con la caridad, sinónimo de *agape*. Según Aquino, «para el hombre, en hacer el bien, lo primero, […] es la satisfacción personal, y el bien de la segunda persona está en el segundo lugar» (Maqueo 391).

A pesar del paralelismo entre *eros* y *agape*, en la historia del cristianismo la cuestión del amor empieza de manera novedosa y peculiar con el motivo fundamental de la religión y la ética: el *agape*. Un tema que penetra en un mundo que ya había sido receptor del *eros*, que tiene al fin y al cabo la ventaja de ser el primer tipo de amor comentado. El *eros*, en su doble valor y su desarrollo en el mundo de la antigüedad, se percibe como el camino natural pero en desventaja frente al cristianismo, pero no como un contrincante hacia el nuevo concepto de ágape (Nygren 53). De hecho, la literatura establece un tipo de «sistema teológico que reflejaba de manera pervertida la escatología cristiana» donde la dama del trovador llega a recibir un trato similar al dado en la alabanza de la divinidad (Gerli 317). En realidad, el complejo camino del amor en el pensamiento de la España medieval toma prestados elementos tanto de la ética y la moralidad como de la sociedad, modo o costumbre visible en las múltiples expresiones literarias de doble sentido.

Seguidamente, trataré de reflexionar precisamente sobre los conceptos amorosos que se encuentran en las dos historias en las que se incluye el personaje de Celestina seleccionadas para este trabajo, con el propósito de evidenciar el cambio del concepto de amor relacionado con la enseñanza cristiana, que se evidencia a lo largo de los años, pues la *Tragico-*

2.– Término que define una herejía católica. El nombre proviene de su fundador Pelagio, quien sostenía que el hombre podía, por la fuerza natural de su voluntad libre, sin la ayuda necesaria de la gracia de Dios, llevar una vida moralmente buena: así reducía la influencia de la falta de Adán como causante de pecado original. Los primeros reformadores protestantes, por el contrario, proponían que el hombre estaba radicalmente pervertido y su libertad anulada por el pecado de los primeros padres; identificaban el pecado heredado en cada hombre con la tendencia al mal (concupiscencia), que sería insuperable. La Iglesia se pronunció especialmente sobre el sentido del dato revelado respecto al pecado original en el II Concilio de Orange en el año 529 (cf. Concilio de Orange II: DS 371-372) y en el Concilio de Trento, en el año 1546 (cf. Concilio de Trento: DS 1510-1516) (Catequismo 406).

media de Calisto y Melibea se distancia más del punto de vista cristiano que el texto de Silva.

La obra de Rojas, más conocida como *La Celestina*, relata la historia ficticia de un joven caballero llamado Calisto que entró un día en una huerta donde vio por primera vez a Melibea. Se enamora súbitamente de ella y al declararle su amor, ella lo rechaza. Calisto al regresar a su casa «cae en la más aguda desesperación» (Catena). A partir de esta premisa se establece la trama de la narración, en la que se evidencia el primer rasgo de la enfermedad de amor. Según comenta Cristina Guardiola-Griffiths, el personaje principal masculino de esta historia es representado como un «parangón ovidiano» (Guardiola-Griffiths 305) haciendo gala de un conducta que subvierte la masculinidad, afeminándolo a partir de la interpretación de la obra de Ovidio. Esta descripción del personaje tendría una cierta correlación en las escrituras de Isidoro de Sevilla (Wack 14). Rememorando algunos aspectos de la medicina griega, afirma que el amor tenía connotaciones femeninas. Lo importante de esta afirmación es que, si el amor pasional era visto en términos femeninos, el mal de amores también tendría las mismas connotaciones, por lo que Calisto en este caso podría perder su virilidad, invirtiendo de esta manera el orden social y jerárquico que aseguraba el poder del hombre por encima de la mujer (Guardiola-Griffiths 309). El texto de Rojas de acuerdo con la actitud todavía de la Edad Media, propone el coito terapéutico como solución para retornar la masculinidad y la posición dominadora del hombre, al mismo tiempo que altera el alma a través el pecado. Pero la alteración, a pesar de su valor maléfico, está prevista para restablecer el orden «natural». Una realidad que se opone a la visión de san Pablo, quien acepta la sexualidad únicamente en el interior del matrimonio.

En este pasaje, donde se presenta el lamento de Calisto, el galán afirma:

> 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 quema cien mil cuerpos. Como de la apariencia a la existencia, 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 del purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuese con los de los brutos animales que por medio de aquél ir a la gloria de los santos (Rojas 96).

Este fragmento descubre al lector algunos rasgos de la enfermedad de amor, que se percibe como una vivencia aniquiladora que será más tarde confirmada por Sempronio en su conversación con Celestina, cuando comenta: «Calisto arde en amores de Melibea; de ti y de mí tiene necesidad» (Rojas 110). La necesidad de la ayuda ratifica la fragilidad del personaje ante el mal de amores y pone en evidencia la patología del

amor narcisista, dando por hecho que Calisto se preocupa por sí mismo y nunca toma en consideración la vida de Melibea. Este episodio se puede interpretar como prueba en contra de la caridad del amor, sobre la cual Tomás de Aquino habla en su escritos.

Tal como lo explica Guardiola-Griffiths, cuando Melibea le pide a Calisto que deje su enojo y Calisto seguidamente se disculpa afirmando: «Jamás querría, señora, que amaneciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble conversación de tus delicados miembros» (Rojas 328), el texto de Rojas introduce en la realidad ficticia lo que John England percibe como «el comportamiento bestial de Calisto» (Guardiola-Griffiths 306). La bestialidad florece en la acción en la que el personaje deja a Lucrecia como testigo de vista de su gloria como hombre al tomar la virginidad de una muchacha. Este comportamiento público se contrapone a la visión de Agustín de que el acto sexual debería realizarse en privado.

Antes de abrir la discusión en relación con la curación del mal de amores, recordemos que la sintomatología de esta enfermedad, asociada con la locura (Adrada 61) y descrita por Boquet con el término «tristesse» (200), era un concepto frecuente durante la Edad Media. El mal de amores se concebía como un malestar provocado por cualquier tipo de amor carnal o mundano (Wack 6-14). En nuestro caso podría ser la explicación de la urgencia con que Calisto contrata a la medianera. Según la crítica interpreta, en el momento en que Sempronio la saluda en su casa, confirma el papel de Celestina como «heroína mediadora» en la enfermedad de amor que sufre Calisto (Shipley 553). Ella ayuda a Calisto en su sufrimiento de amor, facilitándole el coito con Melibea. Si tomamos en consideración la prescripción del acto sexual como alivio del fuego que le consume, Celestina casi se transforma en la personificación del célebre doctor medieval Constantino el Africano. Conforme con la descripción del *Viaticum*, uno de los posibles tratamientos del amor es «an intense natura need to expel a great excess of humors» (Wack 189), a través de las relaciones sexuales.

Sobre este aspecto podemos insistir más en el contexto de la medicina medieval. Si Calisto busca satisfacer su mal de amor con el remedio sugerido por Constantino el Africano y alentado por Celestina, el personaje hace un intento desesperado de no «padecer» esta enfermedad (Guardiola-Griffiths 310), a pesar de que este remedio fue discutido en las esferas religiosas. La fragilidad de la persona, como comentamos antes, junto con la idea de feminización parecen ser las razones principales para aceptar cualquier riesgo en la aventura sexual. Ante todo, él no sólo es una víctima de la belleza de Melibea, sino que la dama amada es un ser superior ante el que se humilla y al que adora como a un Dios, condenándose de esta forma dos veces. La primera, que terminará tras la consumación del acto sexual, hacia el final de la obra en su última salida del huerto de Melibea; la segunda, con su muerte espiritual, cambiando el *agape* por la adoración de una hembra, renegando de esta forma del acercamiento al dios cristiano.

Otro elemento que intento mostrar es el aparente trastorno físico y emocional de Calisto. Su enfermedad de amor tiene una sintomatología que incluye la perdida de sueño y la aparente locura. Los dos indicios son evidentes en el texto. El primero, cuando los servidores hablan sobre su señor comentando que todavía no se levantó a pesar de ser tarde (Rojas 162); el segundo, en el diálogo inicial entre Sempronio y Calisto, en el que este último argumenta que el fuego de su amor es más fuerte y más cruel que la calcinación de Roma. En este caso, el amor que persigue la meta del deseo se presenta tan opuesto al cristianismo que niega por un lado el amor al prójimo, representado por los que fallecieron en Roma, pero también mediante el acercamiento al paganismo. Recordemos que desde la visión platónica del amor como locura en *El Banquete* se nos trasmite la idea de esta enfermedad que hace a Calisto negar la desgracia de los demás.

Volviendo a la desconsideración hacia Melibea, esta tiene graves implicaciones para la protagonista femenina en el contexto de honra y honor social. La noción de «honra» se describe en las leyes promulgadas por Alfonso X el Sabio como «adelantamiento señalado con loor, que gana el home por razón del logar que tiene o por fazer fecho conocido, o por bondat que en él ha» (Las Siete Partidas) (Gibello 103). Según María Teresa López Beltrán, la virginidad tenía un valor social importantísimo en el contexto del honor, y por tanto las mujeres no casadas tenían la responsabilidad de intentar acercarse en ejemplo al modelo mariano tanto en virtud como en castidad (4). Para las que tenían marido, el problema de la procreación requería un seguro ante la sociedad de que la mujer engendraba solamente descendientes de su esposo legal (Beceiro 302). Por las dudas en torno a la legitimidad de los hijos, la libertad sexual estaba prohibida y penada tanto para una mujer soltera, como para una casada. Así pues, la despreocupación de Calisto sobre el futuro de su dama nos inclina a pensar que su obsesión por Melibea es un indicio claro opuesto al amor hacia el prójimo, un amor que requiere tener en perspectiva el bien del otro de una manera altruista y por lo tanto confirma la existencia del *eros* vulgar en el texto.

Algunos estudios han indicado que el gran número de elementos religiosos (la devoción de Calisto a la Magdalena, referencias al purgatorio (Rojas 96), lamentos en que se invoca el nombre de Dios (Rojas 97), referencias bíblicas (Rojas 98)) en la obra de Rojas son pistas del debate sobre la verdadera identidad del autor con respeto a su genealogía. En otras palabras, varios críticos han interpretado las evocaciones sobre la religión cristiana como argumentos a favor o en contra de la hipótesis de que Rojas fuera judío converso, identidad considerada de mayor importancia en una España marcada por la expulsión de los judíos. Pero, como el tema de la pertenencia del autor al judaísmo no se relaciona y no debería influir tampoco al propósito del presente ensayo, lo alejaremos

de nuestro análisis. Sin embargo, tomamos en consideración algunas orientaciones indicadas por Stephan Gilman y Manuel da Costa Fontes, quienes perciben al personaje de Celestina como una parodia 'antitética' de la Virgen María (Giles 65), indicio que ratifica parcialmente nuestra presunción de que el texto se distancia de la ética cristiana medieval. La poca consideración con la moral católica se observa en la facilidad con la cual se prescribe el gozo (tanto en la pasión de Calisto como en las relaciones entre las prostitutas y sus clientes) como remedio al mal de amor y la falta de consideración alguna por el matrimonio. Si dejamos de lado la interpretación paródica y analizamos el texto en sí mismo, podemos inferir que la preocupación moral se debe a una búsqueda a nivel textual de resolver la trama principal según una interpretación parcial de la herencia paulina que favorece el matrimonio y la sexualidad como herramientas para evitar el pecado.

Yolanda Iglesias afirma que la verdadera razón por la cual en la relación entre Calisto y Melibea no se concibe el matrimonio como futura posibilidad, ni antes ni después de la consumación carnal, tiene que ver con el deseo de los dos de vivir la libertad sexual (Iglesias 95). Por un lado, tenemos a un Calisto que, a pesar del buen nombre de su casa, no se preocupa por contraer matrimonio, y por el otro sabemos que Melibea, ya bastante adelantada en edad, tampoco hace presiones para que Pleberio (su padre) le consiga esposo. Lo curioso es que a pesar de que los amantes son de la misma clase social y por lo tanto no tienen un impedimento para casarse, ni siquiera discuten esta posibilidad (Iglesias 94). Es interesante ver cómo con esta decisión el autor no sigue las convenciones de la época. En otras obras de la literatura medieval es común que la pasión se consume alrededor de un matrimonio, pero en este caso Rojas se aleja de lo que se prescribía por mandato socio-cultural y religioso. Iglesias explica que ni siquiera tratamos con la clásica exposición de una trama entre dos familias rivales, siendo la única desventaja el modo tradicional en la cual se hacía la petición de mano. Siguiendo las normas convencionales, Calisto debería haberse presentado como el pretendiente más a mano de Melibea (Iglesias 95). Pero siguiendo el texto, ni Melibea ni Calisto tienen el matrimonio como perspectiva, sugiriendo de esta forma un compromiso con el deseo sexual y la rebeldía, en contra de la norma religiosa que una vez más destaca la posibilidad de que el texto de Rojas se aleja de la moral cristiana.

Recordemos que en las palabras de Sempronio, que hemos comentado anteriormente, se menciona la necesidad de los servicios de Celestina. Conforme con la obra de Rojas, los oficios de Celestina tenían como fin facilitar las relaciones sexuales y esconder las consecuencias de los que se atrevían a desobedecer las reglas sociales (Rojas 114). En este punto, subrayamos que todas las acciones de la alcahueta están al margen de la ley y de la moralidad, y por lo tanto facilitan el libertinaje sexual, que en

este caso se entiende como sexualidad fuera del matrimonio, principio opuesto a la instrucción cristiana. Tal como afirma Jesús G. Maestro: «Los personajes de la Celestina desmitifican los arquetipos de las estimaciones sociales, y viven al margen —acaso profesándoles cierta indiferencia— de los pretendidos ideales de jerarquía sobre los que se sustentaba la literatura y la sociedad del momento» (Maestro s.p.).

Aún más, Carlos Ripoli pone en perspectiva que en la obra de Rojas cada uno de los siete pecados capitales están sancionados por un personaje o un grupo de interlocutores (Ripoli 20). La falta de resentimiento y el deseo de cambio que no condena el arrepentimiento se ven sancionados por la doctrina católica, que no permite a ninguno de los personajes que aproveche el sacramento de la penitencia. En el caso del fallecimiento inesperado de Calisto, la imposibilidad de contar con un sacerdote pone en duda su destino en la eternidad, a pesar de la existencia del acto de contrición somero en la llamada desesperada de «confesión, confesión» (Rojas 279). La incapacidad de seguir con las exigencias del *ars moriendi*[3] determina que el destino del personaje se perciba en la mentalidad social y religiosa de la época negativamente, como evidencia el que Calisto hubiese fallado en su *agape* (amor de Dios). Su muerte inesperada, como consecuencia de un accidente al caer de la escala, ratifica la hipótesis de este artículo, cuando afirmamos que se trata de un alejamiento de la moral cristiana.

Adentrándonos en el ámbito literario del libro de caballerías castellano nos encontramos con uno de sus autores más prolíficos, Feliciano de Silva, quien destaca como continuador de la tradición celestinesca con su *Segunda comedia de Celestina,* obra que fue censurada por la Inquisición muy temprano, posible causa de su olvido. La poca atención que se le ha dado a lo largo del tiempo en la crítica literaria nos hace considerar la obra en este estudio sobre el amor en el contexto celestinesco, tratando de esta manera no solo de comprobar que Silva sigue más cerca la moral cristiana, sino que también su escritura, a pesar de basarse en la de Fernando de Rojas, tiene su originalidad.

A diferencia de la *Tragicomedia*, en la obra de Silva el mal de amores no se limita solamente a la historia de amor de los protagonistas Felides y Polandria, sino que, tal y como explica Yuri Porras, «afectaba también a la plebe, aunque en este caso era llamado *nimis amor* o «amor excesivo»/ «amor mágico» (Porras 139). No obstante, en esta investigación nos centraremos principalmente en el amor existente entre los miembros de la nobleza, mencionando algunos detalles acerca del contexto y sobre el autor de la obra. Un primer aspecto que debemos establecer es que dada la gran cantidad de acciones que surgen al margen de la ley y la falta de

3.– Segun el artículo de Donald Duclow se encuentra bajo la quinta parte: «The Art of Death: Late-Medieval Iconography», en el libro *Death and Dying in the Middle Ages* editado por DuBruck y Gusick. El autor explica que el concepto de *ars moriendi* proviene de una serie de tratados ascéticos en los cuales se describía cómo prepararse para una buena muerte.

una moraleja explicita, no podemos considerar que la obra de Silva sea estrictamente un *exemplum.* A pesar de la falta de la moraleja explícita, en la obra prevalece la moral cristiana. De hecho, intentaré demostrar que Feliciano de Silva se compromete más con el cristianismo que su predecesor, a pesar de que realiza una confabulación similar a la *Tragicomedia* de Rojas. El libro aparece en el *Índice* de Valdez desde 1559 (Baranda 33), si bien su inclusión es el resultado de un cambio en la espiritualidad católica española. Poco tiempo después del fallecimiento de Silva, la publicación de obras místicas como las de Teresa de Ávila e Ignacio de Loyola (Arrabal 16) y la percepción generada por estos libros (especialmente el de Loyola que en su autobiografía los nombra «narraciones llenas de historias mundanas y falsos» (Cámara 33)), hicieron que las novelas de caballerías se convirtieran en guías subversivas de la España contrareformista. La subversión era interpretada principalmente en el contexto de la posible emancipación e independización indígena en las colonias americanas (Arraval 17). Como la mayor parte de las obras de Silva formaban parte del género caballeresco, su obra fue censurada por la autoridad eclesial. *La Segunda Celestina* cayó sacrificada (Arraval 17) por su asociación con las demás producciones de Silva, así como por incluir referencias a actos escandalosos emprendidos por miembros del clero. Lo que quiero dejar claro es que la razón de la inclusión de esta obra en el *Índice* de Valdez no es resultado de la propagación de una moralidad estrictamente opuesta a la ética cristiana.

Al igual que la *Tragicomedia* de Rojas, desde las primeras páginas surge el lamento del protagonista enamorado, cuyo coraje se manifiesta con dificultad a nivel de relaciones interpersonales. Con la usual enfermedad de amor manifestada como obsesión, Felides se queja a su servidor:

> ¡Ay Sigeril!, que el valor que me falta a mí, para que quiero pedirte consejo, como se ponga en precio pierde todo el que tiene, quedando con ninguno. Y por la misma razón, no se puede esperar por precio lo que con precio comprado se pierde el precio de su estimación, que es el valor de las mugeres, y más de tal muger como mi señora Polandria, donde sólo para pagar su precio queda por paga la vida, quedando yo sin ella y, con perdella, acrecentar ella más en el valor de su bondad, ante quien todo precio queda tan pobre quanto yo me siento en su acatamiento y presumpción y valer (Silva 10).

El personaje está representado como un pobre infeliz que quiere ponerse enteramente a disposición de la mujer, y por esta razón se debilita su masculinidad, entrando en el desorden socio-jerárquico donde la belleza de la mujer lo domina.

Sin duda, como hemos visto en la *Tragicomedia*, uno de los remedios más usados para esta aparente enfermedad es el que prescribía Constantino el

Africano. A lo largo de la obra se identifica claramente este momento, si bien una de las diferencias con Rojas es un mayor acercamiento a la moralidad cristiana, que destaca durante el largo proceso del cortejo. Según Porras, la diversión y la expresión del amor a través de la música eran consideradas una terapia esencial para aliviar la enfermedad, una insinuación que ya se incluía en los textos de Gordonio. Su alternativa más cristiana se basaba en los cantos y la música de los instrumentos (Porras 140), un signo de que en este caso la obra añadió elementos procedentes de la novela pastoril (cuyo protagonista Filinides canta para consolar el amor de Polandria (Silva 199-200)) y la lírica trovadoresca evidente en la versificación de los cantos con temática de amor. Con la introducción de la lírica pastoril, Feliciano de Silva también incluye indirectamente la liberación del trastorno de amor por intermediación de la música y la poesía. Además, si consideramos la incapacidad de Celestina para mediar en la relación de Polandria y Felides, puesto que los dos se casan clandestinamente, a lo largo del texto se sugieren ideas para solucionar el mal de amores que no transgredan la moral cristiana.

Quisiera mencionar que, en la *Segunda Celestina*, hasta los criados de Felides son capaces de cantar serenatas a sus respectivas amadas (Porras 141), un signo del valor igualitario del amor que se pone en perspectiva. De hecho, la simple preferencia de Silva por el desarrollo del amor entre las clases bajas, acerca el texto a los principios cristianos de amor que corresponden a las ideas de la literatura patrística que tampoco mencionan la clase social. Además, el texto da testimonio en torno a los criados y su conocimiento acerca del valor curativo de la música. Finalmente, aplican este beneficio como una alternativa frente a la relación sexual, lo que indica un cierto nivel de compromiso con la moral cristiana y un rechazo al gozo sensual.

Tal vez uno de los más obvios acercamientos al cristianismo en la obra de Silva sea su preferencia por el matrimonio. Aunque el texto no relata un matrimonio público, los dos enamorados se casan tras un cambio de votos en presencia de unos testigos. Según Iglesias, la institución eclesial se vio protegida por el Estado en su tentativa de implementar las leyes recogidas en las Siete Partidas, en las que se definía el matrimonio en términos similares: «Matrimonio es ayuntamiento de marido et de mujer fecho con tal entención de vevir siempre en uno, et de non se partir. El problema en este caso es el hecho de perder la virginidad fuera del matrimonio» (Iglesias 101). Por tanto, la unión de Polandria con Felides se consideraba como matrimonio valido en el cual la sexualidad tiene lugar como confirmación de la unión. De esta manera los protagonistas preservan la ética paulina de limitar las relaciones sexuales al espacio matrimonial. Aún más, dado que Felides acepta casarse con Polandria y la unión se celebra con Sigeril y Poncia como testigos, ninguno de los dos cae en pecado ante Dios; al contrario, realizan la ley natural del casamiento, transformando el deseo de perder la virginidad en razón de la unión matrimonial. Agus-

tín incluye este tipo de comportamiento entre los rasgos constitutivos del *eros* vulgar, lo que confirma la sintonía del texo con la religión.

Otro elemento que confirma que el comportamiento cristiano se encuentra entre las preocupaciones de los personajes lo hallamos en la conversación de Polandria con su criada Poncia, en la escena veinticuatro, cuando Pandulfo interviene y dice: «Señora, con tal confiança puedes darme tu coraçón, y yo recebillo con la condición con que lo das, puesto que los sabios niegan esto del secreto, porque dizen que cómo piensa ninguno que otro le guarde el secreto que él a sí mismo no pudo guardar» (Silva 280). En esta ocasión los tres discuten sobre el momento y las repercusiones que tiene en las mujeres la pérdida de la virginidad fuera del matrimonio, en donde se concluye que fuera del sacramento matrimonial no hay lugar para el coito. Pero lo inesperado de esta escena son las palabras de Poncia sobre el amor. Nuestra atención se centrará en la respuesta que ella da a su señora, cuando le pregunta sobre qué tipo de amor está hablando. Poncia responde: «El amor de Dios y de tu honra, y podrás meter honra y provecho en un saco» (Silva 280). Sin poder identificar claramente si el personaje hace referencia al *agape* o tal vez a un *eros* celestial, la respuesta no nos deja averiguar qué espiritualidad inspira al autor. Sin embargo, nos queda bien claro que Silva integra rasgos del cristianismo una vez que decide poner en la boca de sus personajes este pequeño recordatorio sobre la importancia del amor a Dios en el contexto de la vida cotidiana y la emoción del sentimiento de afecto y deseo.

A partir de los testimonios examinados tanto de la obra de Rojas como de la de Silva, se puede evidenciar claramente un cambio de perspectiva. Si en la *Tragicomedia* no existe un compromiso real con la religiosidad cristiana —se observa en las actitudes de los personajes una contrariedad frente a la moral católica y un equilibrio poco consistente entre la fe y el *agape*—, en la *Segunda Celestin*, lejos de ser una obra moralizadora o un *exemplum*, sí se mantiene un cierto acercamiento al matrimonio y una preocupación por el mundo celestial, indicando de esta manera que tal vez los eventos de carácter religioso que ocurrieron en los casi cincuenta años que pasaron entre la publicación de los dos textos, muestran un cambio en la concepción de la espiritualidad. Desafortunadamente no hay ni un indicio textual evidente que pueda justificar estos cambios religiosos entre ambas obras, pero muy probablemente los ambientes socio-culturales de la realidad personal de cada uno de los autores podrían ser una buena muestra de la cristianización gradual y progresiva de la España del XVI, temática que merece ser investigada en un próximo estudio.

Bibliografía

Andreas Capellanus. *The Art of Courtly Love*, (ed) de John J. Parry. New York: Columbia University Press, 1941.

Adrada, Martín-Aragón J. *Los saberes médicos en «la Celestina»*. Toledo: Diputación Provincial de Toledo, 1998.

Arendt, Hannah, Joanna V. Scott, and Judith C. Stark. *Love and Saint Augustine*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Arraval, Fernando. «Prologo». *Segunda Celestina*. Madrid: Cátedra, 1988. 1-29.

Baranda, Consolación. «Introducción». *Segunda Celestina*. Madrid: Cátedra, 1988. 30-80.

Beceiro Pita, Isabel. «La mujer noble en la Baja Edad Media castellana». *La condición de la mujer en la Edad Media,* 1986. 289-313.

Bouquet, Damien, and Piroska Nagy. *Sensible moyen age: une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*. Paris: Éditions du Seuil, 2015.

Brundage, James A. *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe.* Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Cadavid Sánchez, Carlos-Antonio. *El concepto de amor en la primera carta a los Corintios capítulo trece*. Pereira: n.p., 2011. Universidad Católica de Pereira Facultad de Ciencias Humanas, Sociales y de la Educación. Web. 30 Apr. 2017.

Catena, Elena. «Iniciación a la historia de la literatura española. Literatura medieval española». *Biblioteca Gonzalo de Berceo*, n.d. Web. 02 May 2017.

Duclow, Donald F. «Dying Well: The *Ars Moriendi* and the Dormition of the Virgin». Edelgard E. DuBruck and Barbara Gusick eds., *Death and Dying in the Middle Ages.* New York: Peter Lang, 1999. 379-403.

Fierro, Patricia Astrorquiza. «Ser y amor. Fundamentación metafísica del amor en Santo Tomás de Aquino». Universitat de Barcelona, 09 Oct. 2002. Web. 02 May 2017.

Gerli, Michel. «'Eros y agape': el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana». *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980. 316-319.

Gibello Bravo, V. M. *La imagen de la nobleza castellana en la baja edad media*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999.

Giles, Ryan D. *The Laughter of the Saints, Parodies of Holiness in Late Medieval and Renaissance Spain.* Toronto: U of Toronto Press, 2009.

Gonçalvez da Cámara, Luis. «Autobiografia Ignatius». *Obras completas de san Ignacio de Loyola*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1952.

Guardiola-Griffiths, Cristina. «Transgresión sexual y el ejemplo moral: las *Metamorfosis* y la *Tragicomedia*». *Textos, motivos y contextos medievales*. México: El Colegio de México, 2008. 304-12.

Higuera, Javier. «Hannah Arendt, El concepto de amor en san Agustín». *El Búho. Revista electrónica de la Asociación Andaluza de Filosofía*. (n.d.): n. pag. Web. 28 Apr. 2017.

Iglesias, Yolanda. *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en 'La Celestina'*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

— «Aspectos legales y sociales del matrimonio: Un acercamiento desde 'La Celestina' y sus continuadores». *Revista canadiense de estudios hispánicos* 38-3 (2014). 467-484.

López Beltrán, María. «En los márgenes del matrimonio: transgresiones y estrategias de supervivencia en la sociedad bajomedieval castellana». *XI Semana de estudios medievales*, Nájera, del 31 de julio al 4 de agosto de 2000.

Lung, Ecaterina. «Iubirea şi ritualurile sale în literatura medievală». *Dilema veche*. 573, 5-11 (2015).

Menocal, María Rosa. «Close Encounters in Medieval Provence: Spain's Role in the Birth of Troubadour Poetry». *Hispanic Review* 49.1 (1981): 43.

Muñoz, Rodrigo. «Caritas. Amor cristiano y acción social». *Scripta Theologica* 38.3 (2006): 1005-1022.

Nygren, Anders. *Agape and Eros*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Pérez Trevino, Ariadne. «Características y requisitos del fin último del hombre en Tomas de Aquino». *Textos, motivos y contextos medievales.* México: El Colegio de México, 2008. 373-84.

Porras, G. Yuri. «El mal de amores y las canciones en las primeras dos Celestinas». *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura* 24.1 (2008): 139-149.

Ripoll, Carlos. *La Celestina a través del decálogo y otras notas sobre la literatura de la Edad de Oro.* New York: Las Américas Pub. Co, 1969.

Rojas, Fernando. *La Celestina*. Dorothy S. Severin, and Maite Cabello (eds.). Madrid: Catedra, 2004.

Román Ortiz, Ángel Damián. *La filosofía del amor de San Agustín de Hipona*. Murcia: Universidad de Murcia, 2011.

Shipley, George A. «Autoridad y experiencia en *La Celestina*». *Estudios sobre la Celestina* (2001): 546-78.

Silva, Feliciano. *Segunda comedia de Celestina* (ed. de José A. Balenchana). Madrid: Impr. de M. Ginesta, 1874.

Téllez Maqueo, Ezequiel. «El amor de sí mismo según el pensamiento de Tomas de Aquino». *Textos, motivos y contextos medievales.* México: El Colegio de México, 2008. 385-94.

Wack, Mary F. *Lovesickness in the Middle Ages: The Viaticum and Its Commentaries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

Ene, Petre, «El amor cristiano en la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas y en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», *Celestinesca*, 43 (2019), pp. 93-110.

RESUMEN

El presente trabajo se propone explorar la percepción del amor en el contexto cristiano, con el intento de reconocer la implementación y los cambios de costumbres que se evidencian en dos producciones literarias que tienen como protagonista a Celestina: la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas y la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva. La hipótesis central de este ensayo considera que entre la escritura de Rojas y la de Silva, tanto el mal de amor como la conquista de la amada sufren gradualmente un proceso de evolución. Nos referimos a una acentuación de los valores y los fundamentos cristianos reconocidos en la época como primordiales; de tal manera que ocurre una conversión de la trama central, acercando la segunda obra hacia la noción cristiana de amor, como parte del ideal matrimonial.

Palabras Clave: *Celestina*, amor, Rojas, Feliciano de Silva, matrimonio.

ABSTRACT

The present work aims to explore the perception of love in the Christian context, with the attempt to recognize the implementation and changes in customs that are evident in two literary productions that have Celestina as the protagonist, the *Tragicomedy of Calisto and Melibea* by Fernando de Rojas and la *Segunda Celestina* written by Feliciano de Silva. The central hypothesis of this essay considers that between the writing of Rojas and that of Silva, both the evil of love and the conquest of the beloved suffer a process of evolution gradually. We refer to an accentuation of the Christian values and foundations recognized at the time as primordial; in such a way that a conversion of the central plot occurs, bringing the second work closer to the Christian notion of love, as part of the matrimonial ideal.

Key words: *Celestina*, Love, Rojas, Feliciano de Silva, matrimonio.

Celestinesca 43 (2019): 111-130

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

Irene López Rodríguez
Universidad de Ottawa

La archiconocida alcahueta que dio nombre no solo a la tragicomedia de la Edad Media sino también al epónimo castellano de carácter universal reaparece cinco siglos más tarde en la configuración del personaje de Doña Luisa, la dueña del burdel donde van a recalar Matías y Pedro en su periplo nocturno madrileño en *Tiempo de Silencio*.[1] A pesar del lapso temporal que separa a estas dos obras, tanto *La Celestina* (1499) como *Tiempo de silencio* (1962) se adentran en el mundo de las prostitutas para reflejar la profunda crisis de valores que azota a la sociedad española.[2]

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

2.– Existe una ingente bibliografía en torno a la prostitución en el texto de Rojas. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Jorge Abril-Sánchez, «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanas, rameras y putas viejas en *La Celestina*», *Celestinesca*, 27 (2003), pp. 7-24; Yolanda Iglesias, «La prostitución en *La Celestina*: estudio histórico-literario», *e-Humanista. Journal of Iberian Studies*, 19 (2011), pp. 193-208 o Eukene Lacarra, «El fenomeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet y J. Lluís Sirera, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, pp. 267-277. En cuanto al mismo tema para la novela de posguerra merece

Exponente máximo de la decadencia humana, la prostitución muestra el lado sórdido, oscuro y deshumanizado de las relaciones personales que comercializan con el cuerpo de las mujeres, reduciéndolo a la categoría de mercancías, objetos de cambio o meros animales. Esta degradación de la especie humana se sincretiza de manera soberbia en la regente del prostíbulo Doña Luisa, cuya caracterización tiene rasgos reminiscentes de la vieja Celestina esbozada por Rojas.

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

Allende las evidentes alusiones al escrito medieval existen numerosas semejanzas entre los personajes de Celestina y Luisa que ponen de manifiesto la influencia de la alcahueta de Rojas en la construcción de la proxeneta pergeñada por Martín Santos. Para empezar, la onomástica de ambas féminas posee connotaciones bélicas. De origen germánico, «Luisa» denota a una mujer guerrera y valiente (Gómez y Leach 2004: 109).

la pena citar los estudios de Erika Almenara, «Sobre carnes y vidas desnudas en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos», *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 11, 2019, pp. 1-23; Jo Labanyi, «Mujer y silencio en *Tiempo de silencio*,» en *Actas de las IV jornadas internacionales de literatura*, ed. Iñaki Beti Sáez, San Sebastián, Cuadernos Universitarios, 1990, pp. 153-161 y Jacqueline Phaeton, «La representación literaria de la prostitución en la España del primer franquismo en Cela y Martín Santos», *ARENAL*, 14, 2007, pp. 161-183.

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

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

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

La relación de Celestina con la lucha, aunque más velada, se establece a partir de la posible conexión de su nombre con el vocablo latino «scelus», que significa «crimen» (Cherchi 1997: 84). Tales semas marciales y criminales marcan el lado facineroso de dichas medianeras, cuyas vidas están íntimamente ligadas a la muerte. Al mismo tiempo, la semántica de sus nombres encaja con la temática de sus respectivas obras. Tanto en *La Celestina* como en *Tiempo de silencio* la vida se concibe alegóricamente como una pugna donde se lucha por la supervivencia y de ahí el marcado individualismo y egoísmo que caracteriza a estas alcahuetas.[6]

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

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

> Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los

6.– Efectivamente, el Prólogo de *La Celestina* está encabezado por la cita de Heráclito «*Omnia secundum litem* fiunt», (todas las cosas fueron creadas a manera de contienda) que pone de manifiesto la concepción del universo como una lucha constante y las primeras páginas de la tragicomedia ofrecen un listado de elementos en conflicto constante, como los astros, los cuatro elementos, las estaciones, los fenómenos meteorológicos, los animales y finalmente el ser humano. Igualmente, en la novela *Tiempo de silencio*, además de las abundantes referencias a la Guerra Civil española, los personajes se muestran en una lucha continua, ya sea para obtener fondos para la investigación como es el caso de Pedro; ya sea para llevarse algo a la boca, como el Muecas.

> hirvientes volcanes manan, gobernador de los tormentos y atormentadores de las almas pecadoras, administrador de todas las cosas negras de los infiernos, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos (48).

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

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

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

Amén del tono paródico producido por el uso de un lenguaje grandilocuente con guiños a la mitología con el que se dibuja a una fulana co-

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

mo Doña Luisa, se pueden señalar varias analogías entre la alcahueta de Rojas y la de Martín Santos. En consonancia con la visión infernal de sus respectivos hogares, ambas mujeres encarnan al mismo diablo. La identificación entre Satán y Celestina está en boca de los distintos personajes que se relacionan con ella. Sirva a manera de ilustración la exclamación de Sempronio nada más verla regresar de su primer encuentro con Melibea: «¡Válala el diablo, haldear que trahe!» (172), que es prácticamente plagiada por una sobresaltada Areúsa cuando Celestina aparece a media noche por la casa: «¡Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua a tal hora!» (201). Imitando a sus ancestros medievales, los individuos de *Tiempo de silencio* hablan de Doña Luisa como «única entre las criaturas nocturnas» (117) o procedente «del mundo de las sombras» (116), puesto que la oscuridad suele relacionarse con las maldad.

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

Las imágenes circulares son una constante tanto en la obra medieval como en la de la posguerra debido al simbolismo demoníaco que posee dicha figura geométrica (Cirlot 1992: 129-131). Mientras que la meretriz de Rojas emplea una serie de objetos que tienen esta forma —el hilado, la soga, el cerco— al invocar a las fuerzas del mal, *Tiempo de silencio* también se estructura a partir de imágenes concéntricas. La marcada división urbanística y, por ende, social, entre la ciudad y los extrarradios, donde se apiñan las chabolas de la periferia, se dibuja en forma de anillos: «si efectivamente a lo largo y a lo ancho de este territorio tan antiguo hay más anillos redondos que catedrales góticas, esto debe significar algo»

(144).[8] A esto se suma que en varios momentos se menciona la naturaleza cíclica de la existencia humana, ya sea de manera literal, por medio del deambular físico («al movimiento circular preciso», 133); ya sea de manera simbólica, mediante la presencia de objetos variados, como la pescadilla que se muerde la cola que se va a comer Pedro («La pescadilla mordiéndose la cola apareció sobre su plato, tan perfecta», 47) o con el símbolo castizo del toro en la circunferencia de la plaza («¿Pero qué toro llevamos dentro que presta su poder y su fuerza al animal de cuello robustísimo que recorre los bordes de la circunferencia?, 145). A tenor del entramado textual de *Tiempo de silencio* tales descripciones parecen remitir al purgatorio dantesco, que, curiosamente, se menciona en la novela al referirse a los asientos que ocupan los asistentes en la conferencia del filósofo Ortega y Gasset (Ortega 1969: 29-30) dependiendo de su estrato social: «Los círculos del purgatorio (que como tal podemos designar a las localidades baratas, sólo en apariencia más altas que el escenario)» (105).

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

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

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

La abrumadora presencia animal en los dos escritos, que obedece al panorama deshumanizado de una sociedad en quiebra, cobra especial fuerza en la etopeya de las medianeras, donde resalta el reptil. Celestina es tachada de «venenosa bívora» (174) mientras que su émula posterior adquiere una mayor dimensión bajo la forma de un dragón: «el dragón del deseo» (65). El sema de tentación ligado a los reptiles, que se remonta al imaginario bíblico, es harto conocido. Por otra parte, en el terreno estrictamente biológico, la serpiente se caracteriza por su naturaleza venenosa, pudiendo resultar mortal para el ser humano. Trasladado al plano alegórico, el veneno inoculado, es decir, «el ponçoñoso bocado» (111) al que recurre Rojas a la hora de presentar a Celestina, tiene el sentido de toxicidad moral y social (Blay Manzanera 1996: 129-152; Herrero 1984: 343-349). Efectivamente, al traficar con el cuerpo humano y aprovecharse de las miserias de los necesitados, Celestina y Luisa revelan su personalidad despreciable a la par que contribuyen a un perjuicio social puesto que fomentan la explotación de la mujer. Rizando el rizo, nunca mejor dicho, la forma circular del cuerpo serpentino de las dos furcias enlaza con la estructura de ambos textos, plagada de imágenes circulares. Así se evoca al emblemático uróboros, usado con frecuencia para explicar el carácter cíclico de la historia. Se presenta, por lo tanto, una visión negativa y continuada de la degradación humana propiciada por ambas rameras en aras de realizar una sátira de la sociedad de sus respectivas épocas.

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

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

El zoomorfismo patente en ambos cuadros literarios permite entrever la inspiración celestinesca en su réplica contemporánea. Más allá de la mentada culebra, ciertos animales se solapan en los esbozos de las medianeras con una finalidad crítica casi idéntica. Así, por ejemplo, Celestina adopta la forma de un roedor al recordar su papel de ramera para el clero con el objetivo de atacar la hipocresía eclesiástica: «Cuando hay que roer en casa, sanos estan los santos» (142). El mismo animal plaga la escatológica casa de citas de Luisa: «cesto de inmundicia, poso en que reducido a excremento espera el ocupante la llegada del agua negra que le llevará hasta el mar a través de ratas grises y cloacas» (68). Complementando la alegoría marina estudiada antes, la presencia de las ratas en torno a las heces y las cloacas sugiere el ambiente sucio —tanto físico como moral— del burdel que regenta esta señora. Ni que decir tiene, en la posguerra y, especialmente, durante la Edad Media las ratas se convirtieron en agentes de transmisión de enfermedades infecciosas producidas por la pobreza, la hambruna y la falta de higiene de las clases sociales más bajas. Aparte de reforzar el componente patógeno, en la novela de Martín Santos el simbolismo de las ratas es de suma crudeza en cuanto que subraya la falta de medios con los que dotar a la ciencia, pero, sobre todo, la miseria que se ceba con las clases menos pudientes (Muñoz 2008: 85-92).

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

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

La metáfora apícola activa las connotaciones de dulzor que emanan de la miel producida y la capacidad de trabajo incesante ligada a la abeja (Vázquez 2018: 529-551).[10] Las similitudes entre la vieja y la abeja englo-

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

10.– Dentro de la alegoría de la abeja con la que se retrata a Celestina conviene recordar que el nombre de los amantes principales se relaciona con la miel (Vázquez 2018: 529-550). Etimológicamente, Melibea significa «de la voz melosa, dulce» (Cherchi 1997: 82). Por otro

ban también la organización social de ambas. El carácter gregario de este insecto, con una sofisticada y jerarquizada vida en colonias, guarda relación con la función social que Celestina, como alcahueta, desempeña en la sociedad de su época: «[l]a alcahueta forma parte integral de las sociedades medievales. Su función de tercera en los asuntos amorosos está vinculada a la estructura de una sociedad de mujeres guardadas y controladas» (*Šabec* 2003: 27). El oficio de medianera, por tanto, denostado y glorificado a la par, era imprescindible para el establecimiento de relaciones personales que de otra manera habrían resultado prácticamente imposibles. Un rol similar desempeña Doña Luisa en el contexto de represión sexual de la dictadura franquista. La salvaguarda de la virginidad femenina hasta el matrimonio, promulgada hasta la saciedad por el Régimen, iba en contra de la construcción de la virilidad. Las casas de alterne, en este sentido, fueron capaces de aunar los intereses antitéticos del Franquismo en cuanto al sexo (Martín Gaite 1994: 70-74).

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

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

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

Casi como un espejo, la metamorfosis de Doña Luisa en hormiga-reina recrea la minuciosa organización laboral sobre la que se sustenta su lupanar, donde, evidentemente ella es la que gobierna: «inmóvil pero siempre

lado, y, aunque estrictamente hablando Calisto procede del griego **καλλιστω** y significa «hermosísimo», la mitología clásica cuenta la metamorfosis de la ninfa Calisto en un oso (Cherchi 1997: 82). Es sabido por todos que la miel es uno de los alimentos preferidos por los osos y de ahí que los nombres de los protagonistas cobren especial sentido a la luz de la alegoría de Celestina-abeja.

providente, reposaba, como hormiga-reina de gran vientre blanquecino, la inapelable y dulce doña Luisa» (116). Efectivamente, la manera de proceder de la hormiga es pareja a la de la abeja en cuanto que existe una estricta jerarquía de mando con roles bien definidos. Para matizar el calco de la creación medieval el narrador de *Tiempo de silencio* incluye la voz «dulce», perteneciente al campo semántico de la abeja, a manera de guiño literario hacia el personaje de Celestina.

Además, si el trabajo de la abeja consiste en ir de flor en flor para su polinización, Celestina se gana la vida yendo de casa en casa tratando con otro tipo de flores: las muchachas que han de procurar servicios sexuales a sus clientes. Y es que el término «flor» era un eufemismo común para referirse tanto a la mujer como al órgano sexual femenino (nótese que el verbo «desflorar» significa «quitar la virginidad», según el *DRAE*). Tales sentidos aparecen recogidos en la tragicomedia (Snow 2000: 149-164; Sosa-Velasco 2003: 125-145). Mientras Melibea espera su encuentro nocturno con Calisto, su criada Lucrecia la entretiene con un cántico acerca de la belleza natural de su huerto repleto de flores: «¡Oh quién fuese la hortelana /de aquestas viciosas flores, /por prender cada mañana /al partir a tus amores!/ Vístanse nuevas colores /los lirios y el azucena; / derramen frescos olores, /cuando entre por estrena» (170-171). La carga erótica que rezuma la canción es más que evidente, sobre todo teniendo en cuenta el adjetivo «viciosas» para denotar las flores del jardín. Etimológicamente, «vicioso» expresa un defecto o falta física y/o moral (*DRAE*), revelando el comportamiento inapropiado de la joven Melibea, que, a espaldas de sus padres, está a punto de tener un encuentro sexual con Calisto. Además, la presencia de los lirios y azucenas, flores generalmente blancas, parece sugerir la pureza y virginidad que Calisto está a punto de arrebatar a la doncella.

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

La metamorfosis de Doña Luisa en hormiga-reina evidencia el influjo celestinesco tras la mutación de Celestina en abeja-reina.[11] En efecto, en la novela de posguerra se reproduce la explotación laboral a la que ambas

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

ancianas someten a sus rameras, así como sus tejemanejes para triunfar en el oficio más viejo del mundo:

> Como su homóloga en el otro reino de las sombras, era también capaz de transformar las jóvenes criaturas en potencia aptas para llegar a ser vestidas-de-largo-velo-blanco honestas danzarinas del vuelo nupcial, en infatigables obreras ápteras; y también como su homóloga, no precisaba para esta triste pero rentable transformación recurrir a mutilantes operaciones quirúrgicas, a extirpación de órganos o a metálicos cinturones de castidad, sino que simples modificaciones en los hábitos alimenticios y vitales (incluyendo una alteración meticulosamente estudiada del horario que preside el ritmo sueño-vigilia) lograba con facilidad el efecto deseado. Así como la colocación de una pared de cristal, ya en una colmena, ya en un hormiguero, determina una inmediata réplica por parte de la colectividad que consiste en tapizar tal pieza traslúcida con una sustancia opaca, restaurando la oscura atmósfera propia de tales lugares, única apta para sus actividades específicas, también en el hormiguero de doña Luisa (116).

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

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

alcahueta consigue acceder y, cual araña, atrapar a Melibea en las redes del amor y el sexo (Gómez y Jiménez 1995: 90-91).

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

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

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

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

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

Pedro busca en ella refugio y consuelo tras el aborto fatídico de Florita y, al finalizar la novela, la novia del joven, Dorita, es apuñalada en plena verbena por Cartucho, a la par novio de la fallecida Florita.

Otras analogías dignas de mencionar se ubican en varios pasajes relacionados con las actividades cotidianas de las dos viejas. Si Pármeno recuerda cómo acompañaba a Celestina al mercado: «señor, yva a la plaça y traýale de comer, y acompañávala» (257), Doña Luisa hará lo propio llegándose incluso a escandalizar por la subida de la cesta de la compra: «aparece ahora una mujer de su casa que va a hacer la compra en el mercado, una cocinera, cuyo ceño se contrae por los precios que las verduras han alcanzado en el mercado» (117). Ligado a este mundo de la alimentación, ambos relatos comparten la escena de un banquete. En la tragicomedia Sempronio y Pármeno, una vez han acaparado la mayor parte de los víveres que Calisto disponía en su despensa («Pan blanco, vino de Monviedro, un pernil de tocino. Y más, seis pares de pollos que trajeron estotro día los renteros de nuestro amo», 97) se dirigen a casa de Celestina para invitar a comer a la alcahueta y a sus rameras. Llegados allá, reunidos en torno a la mesa, los comensales, incitados por Celestina, se entregan a los placeres corporales (Heusch 2010: 65-67; Palafox 2007: 71-76; Stanislaw 2011: 35-36):

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

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

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

> ñolientas a las que doña Luisa había requerido para que participaran en el festín (y casi ágape) (121).

La copiosidad de la comida en los dos extractos subraya el mundo de los instintos más primarios —como el sexo— que mueve a los personajes de Rojas y Martín Santos, y que, en cierta medida, recuerda a la novela picaresca. De hecho, la voz narradora de *Tiempo de Silencio,* al contemplar a los clientes que frecuentan las casas de alterne, asevera: «una naturaleza humana impúdicamente terrenal» (65) y Pedro hace hincapié en la misma idea entrando en el prostíbulo de Luisa: «las funciones más bajas de la naturaleza humana» (24). Dicha sinergia de sexo y *natura* le había servido antaño a la vieja Celestina como argumento retórico para persuadir a una joven Melibea a que se entregara a los placeres terrenales: «No te retraigas ni amargues, que la natura huye lo triste y apetece lo delectable. El deleite es […] en las cosas sensuales» (35).[14]

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

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

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

> fungibles […] Doña Luisa —consumidos los nutritivos alimentos y oculto en la alacena un resto de vino— los bendijo (119-123).

La imagen paternal de Cristo, dador de vida, con el cáliz contenedor de su sangre y el pan símbolo de su cuerpo se transforma de manera sacrílega en la estampa maternal de una profesional del sexo. La «gran madre fálica» reparte un pan empapado en grasa de chorizo y sujeta entre sus manos una copa de vino, que distribuye, según su conveniencia, en unos vasos de plástico azules para lavarse los dientes. La concatenación antitética de Cristo/Luisa, el cáliz y el pan de la última cena/el vino en los vasos de plástico y la hogaza grasienta, la generosidad/el egoísmo no hace sino resaltar la mezquindad y ruindad del personaje de la novela (Labanyi 1990: 155). Al mismo tiempo, la equiparación del negocio del sexo con la religión saca a la luz la podredumbre moral de la sociedad de posguerra. A esto se añade la pleitesía que rinden los acólitos Pedro y Matías a la dueña del burdel, dado que se arrastran, postran y hasta llegan a besar sus ropajes, como si de un icono mariano se tratara.

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

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

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

Y en varias ocasiones a lo largo de la tragicomedia los distintos personajes buscan refugio en los ropajes de la vieja. Calisto, por ejemplo, desea esconderse debajo del manto de Celestina para presenciar sus conversacio-

nes con la adorada Melibea («¡Oh quién estuviera allí debajo de tu manto, escuchando qué hablaría sola aquélla en quien Dios tan extremadas gracias puso!, 71) mientras que la prostituta Elicia alude a dicha prenda como metáfora de protección y sustento tras el asesinato de la vieja: «¿A dónde iré, que pierdo madre, manto y abrigo?» (154).

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

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

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

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

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

Obras citadas

Abril-Sánchez, Jorge. «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanas, rameras y putas viejas en *La Celestina*», *Celestinesca*, 27 (2003), pp. 7-24.

Almenara, Erika. «Sobre carnes y vidas desnudas en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos», *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 11 (2019), pp. 1-23.

«Arte contemporáneo» en *ArtEspañña*, Febrero (2006), pp. 1-7. < https://www.arteespana.com/salvadordali.htm>. (Fecha de acceso 7 de julio de 2019).

Baldwin, Spurgeon. «Pecado y retribución en *La Celestina*», *Dicenda*, 6 (1987), pp. 71-81.

Blay Manzanera, Vicenta. «Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*», *Celestinesca*, 20 (1996), pp. 129-154.

Botta, Patrizia. «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, 12 (1994), pp. 37-67.

Chaviano, Daína. «Símbolos y arquetipos en la trinidad protagonista de *La Celestina*», *Celestinesca* 30 (2006), pp. 9-25.

Cherchi, Paolo. «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, eds. José Luis Canet y Rafael Beltrán, Valencia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia, 1997, pp. 77-90.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.

Diccionario de la Real Academia de la lengua española, 23.ª edición, Madrid, Espasa, 2015.

Ellis, Deborah. «¡Adiós paredes! The Image of the Home in *La Celestina*», *Celestinesca* 5 (1981), pp. 1-17.

Gómez Moreno, Ángel y Teresa Jiménez Calvente. «A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea», *Revista de Filología Española* 75 (1995), pp. 85-104.

Gómez, Teodoro y María Leach. *Todos los nombres: origen, significado, carácter*, Barcelona, Editorial Océano Ámbar, 2004.

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2010.

Guardiola, Cristina. «El secreto oficio de la abeja.» A Sociopolitical Metaphor in *La Celestina*», *Diacritics,* 36 (2006), pp. 147-155.

Herrero, Javier. «Celestina's Craft: The Devil in the Skein», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (2007), pp. 343-351.

Heusch, Carlos. «La comida, ¿tema integral de *La Celestina*?», *Estudios humanísticos* 32 (2010), pp. 65-79.

Iglesias, Yolanda. «La prostitución en *La Celestina*: estudio histórico-literario», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 19 (2011), pp. 193-208.

Jerez-Farrán, Carlos. «Ansiedad de la influencia versus intertextualidad autoconsciente en *Tiempo de silencio* de Martín Santos», *Symposium*, 42 (1988), pp. 119-132.

Labanyi, Jo, «Mujer y silencio en Tiempo de silencio,» en *Actas de las IV jornadas internacionales de literatura*, ed. Iñaki Beti Sáez, San Sebastián, Cuadernos Universitarios, 1990, pp. 153-161.

Lacarra Lanz, Eukene. «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet y J. Lluís Sirera, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, pp. 267-277.

Lamberti, Mariapia. «El vestuario de *La Celestina*», en *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, ed. Sergio Fernández, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 45-58.

Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos de la posguerra española*, Madrid, Anagrama, 1994.

Martín Santos, Luis. *Tiempo de silencio*, Barcelona, Bibliotex, 2001.

Martín Sastre, Jesús. «El aspecto religioso en *La Celestina*», *Verba hispánica* 8 (1999), pp. 49-60.

Muñoz, Marianela. «Cáncer, chabolas y castración: el Madrid de la posguerra en *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos», *Filología y Lingüística* 34 (2008), pp. 83-94.

Ortega, José. «Compromiso formal de Martín-Santos en *Tiempo de silencio*», *Hispanófila* 37 (1969), pp. 23-30.

Palafox, Eloísa. «Celestina y su retórica de seducción: comida, vino y amor en el texto de la *Tragicomedia*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32 (2007), pp. 71-88.

Palma Villaverde, Mariel Aldonza. «El hilo del que está tejido el manto de Celestina», *Celestinesca* 37 (2013), pp. 101-118.

Phaeton, Jacqueline. «La representación literaria de la prostitución en la España del primer franquismo en Cela y Martín Santos», *ARENAL* 14 (2007), pp. 161-183.

Russell, Peter. «La magia, tema integral de *La Celestina*,» en *Temas de «La Celestina» y otros estudios: del «Cid» and «Quijote»*, Barcelona, Ariel, 1978. 241-276.

Šabec, Maja. «Celestina Denostada y Glorificada: La ambigüedad en las caracterizaciones literarias de la Alcahueta», *Verba Hispanica* 11 (2003), pp. 27-35.

Salvador Miguel, Nicasio. «Otros bueyes que cazan perdices», *Medievalismo* 3.3 (1993), pp. 59-67.

Severin, Dorothy, ed. *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 2004.

Severin, Dorothy. «Witchcraft in *Celestina*: A Bibliographic Update Since 1995», *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 36 (2007), pp. 237-243.

Shipley, George A. «Bestiary imagery in *La Celestina*», *Revista de Estudios Hispánicos* (1982), pp. 211-218.

Snow, Joseph. «The Sexual Landscape of *Celestina*: Some Observations», *Calíope* 6 (2000), pp. 149-166.

Sosa-Velasco, Alfredo. «El huerto de Melibea: parodia y subversión de un topos medieval», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 125-148.

Spires, Robert D. «The Discursive Field of *Tiempo de Silencio*,» en *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*, eds. Jeanne P. Brownlow y John W. Cranbury (NJ), Associated UP, 1998, pp. 161-178.

Stanislaw, Casey. *The Death of Celestina: Othering in Changing Times*, Tesis de Maestría, Baylor, Universidad de Baylor, 2011.

Vázquez Cruz, Adam Alberto. «*Ars memorativa*, abejas y miel en *La Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (2018), pp. 529-553.

López-Rodríguez, Irene, «La *Celestina* (1499) cinco siglos más tarde: ecos celestinescos en *Tiempo de Silencio* (1962)», *Celestinesca*, 43 (2019), pp. 111-130.

RESUMEN

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

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

ABSTRACT

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

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

Celestinesca 43 (2019): 131-140

«Vencido me tiene el dulçor de tu suave canto»: Melibea y la imagen de la sirena

Ivette Martí Caloca
Universitad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

En el Auto VII de la *Tragicomedia*, Celestina le lanza sus sagaces halagos a Areúsa para que consienta entregarse sexualmente a Pármeno. Entre los remilgos de la joven, la experta alcahueta la pretende lisonjear comparándola con una sirena: «Pues no estés asentada; acuéstate y métete debaxo de la ropa, que paresces serena». (VII 371).[1] Sin embargo, bajo esta adulación subyace una mordaz ironía dramática, pues este requiebro de Celestina pronostica la muerte del alevoso sirviente. Según observa atinadamente George A. Shipley:

> The reference is in this case first of all a device for flattery; characters and readers alike accept it as an elevating visual image and an allusion to Areúsa's attractive charms. But the author's caustic irony is at work even in this passing compliment, for subsequent action proves the image more deeply allusive. Under Celestina's supervision the girl plays out the siren's role, luring Pármeno into her embrace and the bawd's control, ensuring his eventual destruction. (1982: 214-5)

En este sentido, Vicenta Blay Manzanera y Dorothy Sherman Severin observan que «the connection between Parmeno's seduction by the siren and his impending death must be intentional» (1999: 17-8). En palabras de María Eugenia Díaz Tena: «La simple visión de la sirena Areúsa le atrae de forma inevitable y esa pasión irrefrenable le conducirá a la muerte, pues el hecho de conseguir sexualmente a Areúsa conlleva que el joven Pármeno tenga que asociarse con el codicioso Sempronio y la avara Celestina» (2012: 91).

Muy bien podríamos argumentar que el destino de Pármeno queda servido al unirse amorosamente a Areúsa, pues su salto a la cama de la bella

1.– Citaré siempre de la edición de Peter E. Russell incluida en la bibliografía, indicando al final el auto y el número de la página.

prostituta lo envuelve en un vórtice mortal. Aun así, no es a esta a quien únicamente debe temer el mozo, pues frente a él se alza otra amenaza todavía más letal, Melibea.[2] Así pues, cuando en el Auto XI escucha que Celestina le refiere a su señor la feliz noticia de que la doncella al fin lo espera esa noche, comenta despavorido:

> Mucha sospecha me pone el presto conceder de aquella señora y venir tan aýna en todo su querer de Celestina, engañando nuestra voluntad con sus palabras dulces y prestas, por hurtar por otra parte, como hazen los de Egito quando el signo nos catan en la mano. Pues alahé, madre, con dulces palabras están muchas injurias vengadas. El falso boyzuelo con su blando cencerrar trae las perdizes a la red; el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulçor. Assí ésta, con su mansedumbre y concessión presta, querrá tomar una manada de nosotros a su salvo; purgará su inocencia con la honrra de Calisto y con nuestra muerte. Assí, como corderica mansa que mama su madre y la agena, ella con su segurar tomará la venganza de Calisto en todos nosotros, de manera que, con la mucha gente que tiene podrá caçar a padres y hijos en una nidada, y tú estarte has rascando a tu fuego, diciendo: «a salvo está el que repica». (XI 450-1)

El peligro que Pármeno percibe ante la posibilidad de enfrentarse a Melibea no solo se convertirá en otra de las interesantes instancias de ironía dramática en la *Tragicomedia*, sino que es mucho más. Allende su cobardía, este parlamento nos abre un pequeño portillo a su subconsciente al cual accedemos a través de sus perspicaces palabras. La atemorizante imagen de Melibea que se desprende de ellas muestra su aguda intuición de que se enfrentará a un ser peligroso. Razón tenía para que su imaginación febril convirtiera a la dama de su señor en una atemorizante sirena.[3] Vale recordar que el hijo de Claudina encuentra su fin precisamente luego de que se concreta el temido encuentro en el Auto XII. Además, las circunstancias de esa muerte son muy reveladoras, pues él y su secuaz se descalabran al arrojarse por la ventana de Celestina para seguidamente morir descabezados por la justicia. Según el testimonio de Sosia:

2.– Hay diversos puntos de comparación entre los fascinantes personajes de Melibea y Areúsa. Varios estudiosos se han ocupado de observar al menos algunos aspectos: Maravall (1964: 106-7), Castro (1965: 111), Lacarra (1986: 17), Lacarra Lanz (2001: 93 y passim) y (2005), Abril-Sánchez (2003), Ciplijauskaité (2004: 20 y passim), Ramírez Santacruz (2004), Cantalapiedra Erostarbe (2006: 73 y passim), Deyermond (2008: 78), Martínez (2010), Gerli (2011: 156) y Díaz Tena (2012).

3.– Para Deyermond, la imagen le viene a Pármeno del recuerdo de escuchar a Celestina lisonjeando a Areúsa (2001: 172).

> ¡O señor, que si los vieras, quebraras el coraçón de dolor! El uno llevava todos los sesos de la cabeça de fuera, sin ningún sentido; el otro, quebrados entramos braços y la cara magullada. Todos llenos de sangre; que saltaron de unas ventanas muy altas por huyr del alguazil. Y assí, casi muertos, les cortaron las cabeças, que creo que ya no sintieron nada. (XIII 492-3)

Su terrible final recuerda de alguna manera el de las víctimas despedazadas por las sirenas. No solo se «quiebra» por la caída, sino que, en cierto sentido, si tomamos en cuenta que decapitar es cercenar un miembro, es decir, desmembrar, entonces simbólicamente se cumple su augurado temor.

Como se sabe, las sirenas eran atroces. Circe previene a Odiseo de su amenaza en el Canto XII de su epopeya:

> Llegarás primero a las sirenas que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeñuelos rodeándole, llenos de júbilo, cuando torna a su hogar, sino que le hechizan con el sonoro canto sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo. (Homero 206)

Además, Plinio nos advierte: «Nec sirenes impetraverint fidem, adfirmet licet Dinon Clitarchi celebrati auctoris pater in India esse mulcerique earum cantu quos gravatos somno lacerent» (Rackman 1983: X.LXX 136, 380).[4] Estas se concebían como criaturas terroríficas y sangrientas. Sin embargo, también eran hábiles seductoras. Según establece Massimo Izzi: «Detrás de [… la belleza de las sirenas], aparentemente inocuo, se esconde el miedo fundamental del hombre ante las valencias típicas de la feminidad» (2000: 447). En el caso de nuestra joven protagonista, Blay Manzanera y Severin sostienen: «The siren, associated with […] Melibea […] represent[s] the threat of female sexuality» (1999: 29). Como bien apunta Michael Gerli, la «sirena [es un] antiguo símbolo del deseo prohibido, irresistible y destructor» (2009: 203). Y es que el poder de seducción de estas singulares criaturas llevaba a los marinos a su fin pues, fascinados por sus melodías, se lanzaban al abismo y terminaban violentamente desmembrados por ellas. La muerte de Pármeno parece evocar aquellos descuartizamientos. Más aún, el contacto que tienen en esa fatal noche con Melibea es desde el otro lado de una puerta, es decir, que a lo que se

4.– «Nor should the sirens obtain credit, although Dinon the father of the celebrated authority Clitarchus declares that they exist in India and that they charm people with their song and then when they are sunk in a heavy sleep tear them to pieces» (Rackman 1983: 381).

enfrentan Calisto y sus sirvientes es al sonido de la voz «dulce» (XII 462) y «suave» (XII 465) de la doncella. Melibea, entonces, se nos va dibujando como un ser monstruoso, peligroso y fascinante. Al utilizar este símil, Pármeno la intuye de una manera muy elocuente.

Por añadidura, justo antes de aludir a estas temibles cantoras, el pavoroso sirviente también teme que Melibea sea como el falso boezuelo que con su «blando cencerrar» logra apresar a las inocentes perdices. Igual que las sirenas con su dulce canto, este embaucador atrae a las ingenuas avecillas con sus sutiles campanadas. En este sentido, Michael Gerli advierte: «For the sixteenth-century reader, both the mermaid and the pantomime ox share the ability to enchant with sound: the one with its tinkling bell deceives the quarry into believing the stalker is yet another benign grazing animal; and the other with her hypnotic song and promises of sexual delights». (1988: 56). El estudioso afirma que hay una insinuación sexual que no solo subyace en la comparación que hace Pármeno entre la doncella y este mimo, sino también en la que hace entre esta y una sirena.[5] Ulteriormente, la atracción que ejerce Melibea será igual de letal que el de estas atemorizantes y cruentas criaturas míticas.

Según lo que venimos viendo, no debe extrañarnos demasiado que el último encuentro entre los amantes antes de su augurada muerte comience en canto. De la misma manera que las sirenas aguardan quedas a sus cándidas víctimas a quienes atraen con sus hermosas melodías, la hija de Pleberio espera pacientemente a Calisto en el Auto XIX entonando unas sórdidas y sugerentes cancioncillas con su sirvienta. Esta pareja de cantoras nos recuerda que no solo Sófocles se refiere a un dúo,[6] sino que desde la propia *Odisea* son precisamente dos sirenas las que intentan —aunque infructuosamente[7]— seducir al astuto rey de Ítaca y su tripulación. Ahora bien, en una de las insinuantes estrofas que canta Lucrecia se subrayan las cualidades depredadoras de su señora cuando la compara con un lobo hambriento atisbando con regocijo a su inocente presa:

5.– Contrariamente, Nicasio Salvador Miguel establece: «Rojas […] adapta la imagen [del boezuelo] a un nuevo contexto en el que Pármeno medita sobre la inautenticidad y la capacidad de engaño de Melibea, características que resalta mediante el adjetivo «falso» y el despectivo «boezuelo». Por eso, la referencia va seguida inmediatamente a otra de las sirenas, símbolo de las mismas notas, aunque precedida de otra imagen animalística con la misma intención, en boca de Sempronio: «las zarazas en pan envueltas». En una palabra, las intervenciones de ambos criados, con las distintas menciones de animales, persiguen insistir en el contraste entre la realidad y las apariencias para poner en guardia a Calisto sobre el comportamiento de Melibea, sin que se adviertan ni por el forro las «sexual connotations of Pármeno's comparison of Melibea to the pantomime ox» (1993: 65).

6.– Más adelante se les comienza a idear como un trío, o hasta como un cuarteto. En cierto sentido, si contamos a Areúsa como otra sirena según la comparación que hace Celestina, entonces sumamos tres.

7.– Interesantemente, esta decepción las hace suicidarse.

Saltos de gozo infinitos
da el lobo viendo ganado;
con las tetas los cabritos;
Melibea, con su amado. [8]
(XIX 567)

Del mismo modo que las sirenas frente a los indefensos marinos cautivados por sus encantadoras voces, el lobo se goza al ver el desvalido ganado que le satisfará el apetito.[9] Por lo tanto, al igual que Pármeno, Lucrecia hace una penetrante analogía mediante la cual convierte a su ama en una perniciosa depredadora y que resultará ser cónsona con su identidad metafórica de sirena.

Prestamente, la voz de la sirvienta se funde con la de su señora, ahora en unas estrofas mucho más dulces y serenas, y que Melibea concluye sola. Así, su amante alcanza a escucharla y desciende al huerto «vencido» por la melodía.[10] Es entonces cuando la dama denuncia las licencias que su criada se atribuye con Calisto de una manera muy singular y elocuente: «Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Tórnaste loca de plazer? Déxamele, *no me le despedaces*» (Suplo el énfasis/ XIX 570). Como vemos, la señora reprende el comportamiento inapropiado de su sirvienta con una metáfora que nos devuelve enseguida a la manera en la que las sirenas mataban a sus víctimas, es decir, despedazándolas, pues no es a Lucrecia a quien corresponderá esta faena. Es más, justo cuando halaga en esta ocasión a Melibea por su canto, Calisto se precipita hacia ella por última vez, para muy pronto encontrar su muerte. Después de todo, bien lo dijo Shipley cuando observó:

> The splendid verses that grace the lovers last meeting, in Act XIX, prove to all her audience that Melibea (who is in a limited sense responsible for the series of deaths) indeed also has the sweet voice of a siren and sings alluringly: «Vencido me tiene el *dulzor* de tu suave *canto*,» says Calisto as he moves towards his last embrace. (Énfasis suplido/ 1982: 215)

8.– Para un estudio de estas canciones véase Martí Caloca (2017).

9.– Muchos estudiosos ven a la doncella como presa de Calisto. Alphonse Vermeylen, por ejemplo, sugiere que «Melibea es la que se somete por entero a Calisto». (1990: 104). Es más, el estudioso añade que «[e]l canto interrumpido por éste, desde las primeras estrofas cantadas por Lucrecia a petición de su ama y hasta su final que son las estrofas cantadas por Melibea sola, es todo un grito de exaltada sumisión de la mujer respecto al caballero» (1990: 104). Para María Eugenia Lacarra, «cuando Calisto se le acerca finalmente, Melibea es la presa y Calisto el depredador. Esto ya se intuía en la canción, al aludir a los saltos del lobo aunque esté un tanto incierto si el lobo era Calisto o Melibea era la loba» (1996: 431).

10.– Vale aquí recordar que el nombre de Melibea evoca la melosidad de su voz, aunque esta sienta reparo en ello. Véanse en especial Vermeylen (1990 : 105), Cherchi (1997: 82-83), K. y T. Reichenberger (2001: 230-231), Reinchenberger y Stegmann (2001: 253).

En consecuencia, se confirma la desasosegante premonición de Pármeno en la que Melibea deviene sirena de canto letal. A ello debemos sumar que ya Calisto nos la había descrito desde el primer auto utilizando como comparación otro monstruo mitológico híbrido que, al igual que las sirenas, ejerce un irresistible poder de seducción que lleva a la muerte. El retrato de dama tradicional culmina en una imagen igual de temible que la de las sirenas:

> Comienço por los cabellos. ¿Ves tú las madexas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son, y no resplandecen menos. Su longura hasta el postrero assiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda como ella se los pone, no ha más menester para convertir a los hombres en piedras. (I 230-1)

El poder de petrificar que Calisto le adjudica a Melibea la convierte metafóricamente en la Gorgona.[11] Por lo tanto, no es solo el antiguo pupilo de Celestina quien habrá de intuir el peligro que supone Melibea, sino que Calisto, de manera similar, manifiesta desde el inicio el temor subconsciente y la fascinación que ella le produce. Por su parte, Luis Galván también recuerda este piropo ambivalente, pero para resaltar que, como muy bien lo percibió, Calisto termina convertido en piedra, si bien de manera simbólica:

> A este imaginado descenso por la escala del ser sigue un descenso físico. El golpe estaba anunciado desde el principio. Calisto sabía que los cabellos de Melibea, tan hermosos, eran capaces de «convertir los hombres en piedras» (I, p.44). En la *Celestina* es imposible que se produzca literalmente tal metamorfosis; pero cabe una versión desplazada, realista, como la que ofrece el lamento de Tristán: «¡Oh mi señor y mi bien muerto, oh mi señor despeñado!... Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro» (XIX, p. 324). Melibea, al informar a su padre, no olvida este detalle: «puso el pie en vacío y cayó, y de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes» (XX, p. 333). Calisto va a parar a «la tierra» (XX, p. 332), y Melibea se llama a sí misma, al concluir, «este cuerpo que allá baja» (XX, p. 335). Así pues, el tipo de muerte que sufren los enamorados es un paso más en el proceso que han seguido: tras abandonar o vaciar de sentido el campo celestial, habiendo asumi-

11.– Para la relación entre Melibea y Medusa, véanse Garci-Gómez (1990), Cárdenas (1990: 90), Galván (2005: 470) y Martí Caloca (2012) y (2019).

> do lo animal y la cosificación inherentes a su comportamiento, ahora se unen a la ínfima materia inerte, la tierra y las piedras. (2005: 470)

También podríamos decir que Melibea, como las sirenas, despedazará metafóricamente a su amante cuyos sesos se desparraman en los muros que cercan su huerto poco después de haberse lanzado a ella tras escuchar su canto. Pero este no será el último momento en el que la voz de Melibea pruebe ser fatal. Antes de morir le pide a su padre: «manda traer algún instrumento de cuerdas con que sufra mi dolor, o tañiendo, o cantando, de manera que, aunque aquexe por una parte la fuerça de su acidente, mitigarlo han por otra los dulces sones y alegre armonía». (XX 582). Aunque, como ella misma expone en su soliloquio, se trate de una excusa para que la dejen sola, y aunque finalmente no llegue a hacerlo de manera concreta, su monólogo final termina siendo una especie de último «canto» que precede la muerte metafórica del padre que sufre sin consuelo el suicidio de su amada hija. Así pues, Melibea cumple la premonición de Pármeno. Su intuición —como la de Lucrecia y Calisto— no lo engañaba. Finalmente, ella termina siendo, como las sirenas, causa de terror, fascinación y muerte.

Bibliografía

Abril-Sánchez, Jorge (2003), «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanas, rameras y putas viejas en *La Celestina*», *Celestinesca* 27, pp. 7-24.

Blay Manzanera, Vicenta y Dorothy Sherman Severin (1999), *Animals in «Celestina»*, Vol. 18. Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.

Cantalapiedra Erostarbe, Fernando (2006), «Alisa y Celestina, las comadres de la tenería» en *Estudios sobre lengua, literatura y mujer.* Mª Isabel Sancho Rodríguez, Lourdes Ruiz Solves y Francisco Gutiérrez García. Jaén, Universidad de Jaén, pp. 63-130.

Cárdenas, Anthony J. (1990), «Interpretación de asno: signo de la bestialidad humana en *La Celestina*», *Texto crítico* 16.42-43, pp. 85-95.

Castro, Américo. (1965), «*La Celestina» como contienda literaria (castas y casticismos*), Madrid, Revista de Occidente.

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

Ciplijauskaité, Biruté (2004), «Juegos de duplicación e inversión en *La Celestina*» en *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 19-29.

Deyermond, Alan (2008), «Hacia una lectura feminista de la *Celestina*», *Medievalia* 40. *Estudios de Alan Deyermond sobre «La Celestina» In Memoriam*, pp. 74-85.

— (2001), «Sirenas del cancionero folklórico de México y su ascendencia medieval», *Anuario de letras: Lingüística y filología* 39, pp. 163-197.

Díaz Tena, María Eugenia (2012), «Que paresces serena», *Celestinesca* 36, pp. 71-102.

Galván, Luis (julio-diciembre 2005), «Imágenes y anagnórisis en *La Celestina*». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 53.2, pp. 457-479.

Garci-Gómez, Miguel (1990), «El cabello de Melibea (Medusa): entre la petrificación y el emborricamiento» en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Pennsylvania, ALDEEU Erie, pp. 233-9.

Gerli, E. Michael (2011), *Celestina and the Ends of Desire*. Toronto, University of Toronto Press.

— (2009), «El placer de la mirada: *voyeurismo*, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*» en *El mundo social y cultural de «La Celestina». Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001*, Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, eds., Mardid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 191-209.

— (1988), «A Propos the Pantomime Ox, Sexual Innuendo, and Fuddled Partridges: Yet more on Parmeno's Remark», *Celestinesca* 12.2, pp. 55-60.

Homero *La Odisea*. Barcelona, Edicomunicación, 1992.

Izzi, Massimo (2000), *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Badalona (Barcelona), J. de Olañeta.

Lacarra Lanz, Eukene (1996), «Sobre los 'dichos lascivos y rientes' en *Celestina*» en *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, eds., Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 419-33.

— (1986), «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media» en *Studia in honorem prof. M. de Riquer I*. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 339-61.

— (2001), «Los amores citadinos de Calisto y Melibea», *Celestinesca* 25.1-2, pp. 83-100.

— (2005), «Las pasiones de Areúsa y Melibea» en «*La Celestina» 1499-1999 Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina New York, November 17-19, 1999*. Ottavio DiCamillo y John O'Neill, eds., New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 75-109.

Maravall, José Antonio, (1964), *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos.

Martí Caloca, Ivette (2012), «Melibea: eje de la *scriptum ligata* de *La Celestina*», *Celestinesca* 36, pp. 161-178.
— (2017), «'Saltos de gozo infinitos': Melibea como gran depredadora», *eHumanista* 35, pp. 296-310.
— (2019), *«Todo se ha hecho a mi voluntad»*: *Melibea como eje central de «La Celestina»*, Madrid, Iberoamericana.
Martínez, María Victoria (2010), «¿'Huerto cerrado' o 'Puerta del diablo'? La mujer Eva y la mujer María en algunos textos de literatura castellana medieval», *II Congreso Virtual sobre la Historia de las Mujeres (del 15 al 31 de octubre del 2010)*. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4095962.pdf».
Rackman, H., ed. (1983), *Natural History,* de Plinio el Viejo, 3 vols. Edición bilingüe. Cambridge/Londres, Harvard University Press/William Heinemann LTD, Loeb Classical Library.
Ramírez Santacruz, Francisco (otoño 2004), «Individualismo a ultranza en *La Celestina*: Areúsa y Melibea», *Graffylia* 2.4, pp. 64-71.
Reichenberger, Kurt y Theo Reichenberger (2001), «Fernando de Rojas como comentarista político: acerca de la elección de los nombres para los personajes de *La Celestina*», *Tras los pasos de «La Celestina»*. Patricia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph T. Snow, Kassel: Edition Reichenberger, pp. 225-250.
Reichenberger, Kurt y Tilbert Stegmann (2001), «La denominació dels personatges de *La Celestina* en el seu context històric i polític». *Tras los pasos de La Celestina*. Patricia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph T. Snow, eds. Kassel, Edition Reichenberger, pp. 251-259.
Rojas, Fernando de (1993), *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Peter E. Russell, ed., Madrid, Clásicos Castalia.
Salvador Miguel, Nicasio (1993), «Otros bueyes que cazan perdices». *Medievalismo* 3, pp. 59-68.
Shipley, George A. (1982), «Bestiary Imagery in *La Celestina*», *Revista de Estudios Hispánicos* 9, pp. 211-218.
Vermeylen, Alphonse (1990), «Melibea y su 'voz de cisne'», *Incipit* 10, pp. 103-11.

Martí Caloca, Ivette, «'Vencido me tiene el dulçor de tu suave canto': Melibea y la imagen de la sirena», *Celestinesca*, 43 (2019), pp. 131-140.

RESUMEN

En el Auto XI, Pármeno teme que el primer encuentro con Melibea desemboque en peligro, por lo que la compara con una sirena. Sus palabras resultan ser proféticas, especialmente si tomamos en cuenta que no solo es él quien muere. Al final, la doncella prueba ser tan fascinante, peligrosa y letal como las sirenas con las que se le compara..

Palabras Clave: Melibea, sirena, canto, intuición, muerte.

ABSTRACT

In the eleventh act, Pármeno fears that the first encounter with Melibea will lead to danger, for which he compares her to a siren. His words turn out to be prophetic, especially since he is not the only one who dies. In the end, the maiden proves to be as fascinating, dangerous and lethal as the sirens with which she is compared.

Key words: Melibea, siren, singing, intuition, death.

Celestinesca 43 (2019): 141-176

Correcciones en la *Tragicomedia* suscitadas por críticas a la *Comedia*. Construcción textual de la *Comedia* inherente a prácticas tradicionales y el apoyo de Cisneros

Remedios Prieto de la Iglesia
IES «San Juan Bautista». Madrid

Antonio Sánchez Sánchez-Serrano
Exprofesor de la Universidad Complutense

Preámbulo

Si bien la *Celestina* fue objeto de merecida admiración desde su primera versión en 16 autos, la titulada *Comedia de Calisto y Melibea*, de lo que son prueba las tres ediciones conservadas publicadas en un plazo no superior a tres años, fue también objeto de críticas y controversias según se señala en el Prólogo de la versión ampliada a 21 autos o *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en el que tras hacerse extensa referencia a contiendas que afectan a casi todos los órdenes de la vida extiende sus efectos a la propia obra:[1]

> *[…] no quiero maravillarme si esta presente obra ha seýdo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en differencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos dezían que era prolixa, otros breve, otros agradable, otros escura […]*. (a $_{\text{iiij}}{}^{\text{v}}$)[2]

1.– El Prólogo es atribuible a Rojas (Antonio Sánchez [1985] 1987: 270-275; Antonio Sánchez y Remedios Prieto 1991: 59-62; 2011: 99, 123-126; Bernaldo de Quirós 2017: 145-148).

2.– Transcribimos en cursiva las citas pertenecientes a la *Tragicomedia* y en letra redonda las pertenecientes a la *Comedia* y las comunes a ambas versiones. Los números romanos indican los autos y los arábigos las páginas de la edición crítica realizada por José Luis Canet Vallés de la *Comedia de Calisto y Melibea* (edición de Toledo 1500), que además recoge los cambios de la *Tragicomedia* incluidos en los dieciséis autos (ediciones de Zaragoza 1507 y Valencia 1514) en notas a pie de página, a las cuales también remitimos consignando la página y la referencia a la nota correspondiente. Cuando las citas de la *Tragicomedia* se refieren a los paratextos, trans-

Lógico es que la *Tragicomedia* tratara de corregir los aspectos negativos de tales críticas, especialmente la brevedad y la oscuridad. Se insertaron ochenta y nueve adiciones a lo largo de los 16 autos de la *Comedia*, según el cómputo de Miguel Marciales (1985: I, 118), amén de la gran adición conocida como «Tratado de Centurio» y agregaciones paratextuales, lo que supone, de acuerdo con Fernando Cantalapiedra (2001: 55-56), un aumento del 40%. Asimismo se realizaron numerosas sustituciones y supresiones. Una suma, según señala Sophie Hirel-Wouts (2017: 51), de 356 cambios.

Parece ser que las modificaciones dieron convincente respuesta a los contemporáneos, pues si relacionamos esas palabras del Prólogo con el hecho de que no se hicieron nuevas ediciones de la *Comedia*, convendremos en que en la versión ampliada los arreglos resultaron satisfactorios para los lectores y los más de cien editores y traductores de la época antigua. Enrique Fernández (1997) recuerda que en el texto de 21 autos se han identificado 332 sentencias y aporta testimonios del interés que provocaban entre los lectores de los siglos XVI y XVII. Y José Luis Canet (2017c) sugiere una deliberada intención para que el lector reconociera las sentencias y sus procedencias.

Para el lector moderno, por contra, la pertinencia o impertinencia de las innovaciones es tema discutido y discutible.[3] No pretendemos entrar en el debate. El objetivo del presente trabajo es ofrecer muestras de algunas modificaciones textuales realizadas en los autos de la *Comedia* y sus paratextos que, a nuestro entender, podrían ayudar a despejar esa «escuridad» aludida en el Prólogo de la *Tragicomedia* y que en época moderna ha derivado en enfrentados planteamientos. Nos estamos refiriendo a cuestiones como la eficacia o ineficacia de la hechicería, la dicotomía en el tratamiento del tiempo, algún desajuste en la construcción textual, el género literario y la autoría, asunto este de máximo relieve debido a la intelección tan fluctuante que ha provocado la recepción de la *Celestina* a lo largo del paso de los años:[4] hasta el siglo XIX nadie en el mundo de la cul-

cribimos directamente del facsímil de la edición de Juan Joffre, Valencia 1514, indicando su signatura: letra del cuaderno y número de la plana, recto y vuelto.

3.– En este aspecto, se hace preciso recordar a Foulché-Delbosc (1900: 45-60), Menéndez Pelayo ([1910] 1962: 260-274), Bataillon (1961), Marciales (1985 I: 63-65), Russell (1978), Sánchez y Prieto (1991: 127-158), Cantalapiedra (2000 y 2001), García-Valdecasas (2000: 107-129), Parrilla (2007), Botta (2007), Bernaldo de Quirós (2010: 24-32; 2011; 2017: 174-186) o Hirel-Wouts (2017).

4.– En cuanto a la problemática de la autoría, citaremos trabajos recientes. José Luis Canet (2017b y 2018) traza de forma precisa la trayectoria que ha llevado la crítica celestinesca desde el siglo XVI al XXI; Bernaldo de Quirós (2017) realiza una exposición crítica de numerosos postulados contrastándolos con el de García-Valdecasas, del que es su infatigable valedor; Remedios Prieto y Antonio Sánchez (2016) estudian las posibles causas que pudieron influir en corrientes de opinión tan opuestas como las habidas entre los siglos XVI-XVIII y XIX-XX. Frente a estos investigadores, Emilio de Miguel Martínez (1996) es, en los últimos años del siglo XX, el más decidido defensor de Fernando de Rojas como único creador.

tura consideró a Rojas creador de la *Celestina,* mientras que en el siglo XX la mayor parte de la crítica literaria lo elevó a genial creador, si bien en sus últimas décadas ya empezaron a abrirse nuevos cauces de investigación cuya tónica común es la disminución de la preeminencia autorial del Bachiller hasta llegar a minimizarla.[5]

Interpretamos que estos aspectos «oscuros», confusos, se deben, en buena medida, al proceso constructivo que atribuimos a la obra, proceso constructivo que, como ya planteamos en otra ocasión (2016), se incardina en hábitos de composición artística de la época, en prácticas literarias propias de la tradición del libro manuscrito que se extienden hasta muy pasados los primeros tiempos de la imprenta en que aún no se habían fraguado los conceptos modernos de propiedad intelectual y de autoría. Tales como:

a) la utilización de textos de obras previas para componer con ellos obras reorientadas en un nuevo sentido,

b) el derecho que se adjudicaba cualquier propietario de un manuscrito, bien porque se lo hubiera encontrado, bien porque se lo hubieran regalado, cedido, vendido, etc., para intervenir en él y sacarlo a luz mediante la imprenta,

c) el denominar «autor» al responsable de una obra, aunque no fuera su creador/inventor; bastaba con que hubiera intervenido en ella conformándola, dándole el último aspecto y sacado a luz,[6] e incluso

5.– Progresivamente va incrementándose el número de estudiosos que defienden la dificultad de aceptar a Rojas como creador de la *Celestina,* ya sea en su totalidad, ya en su mayor parte. Siguiendo un orden cronológico en su punto de partida (muchos de los consignados a continuación han ampliado y matizado posteriormente sus primeros planteamientos), se podrían citar a Antonio Sánchez y Remedios Prieto (1971), Cantalapiedra (1979), Marciales (1985), Snow (1999-2000), García-Valdecasas (2000), Ottavio Di Camillo (2001), Bernaldo de Quirós (2005), Westerveld (2005-2009), Canet (2007), Infantes (2010) o Paolini (2011). Esta línea actual de investigación enlaza con la de los epígonos que defendían la anonimia de la *Celestina* en una época en que ya se preconizaba la genialidad creadora de Rojas: Eggert (1897) y Desdevises du Dezert (1904) creían que Rojas era solo el editor de la *Comedia* (citados por López Morales 1995: 10, n. 8 y por Westerveld 2009, III, 193-194 y 2013:17-20, quien transcribe el artículo de Eggert, abogando además por la candidatura de Juan del Encina como probable creador de la mayor parte de la *Celestina*); Foulché-Delbosc (1900: 42) postulaba que Rojas era un autor inventado; Clara Louisa Penney (1954: 11-12) se preguntaba por qué se estaba dando tanto crédito a Rojas como creador de la *Celestina* y por qué sus contemporáneos no le dieron ninguno, y Sánchez Albornoz en 1956, según anota López Morales (1995: 10, n. 8), proponía que podía tratarse de un homónimo del converso Rojas, postura cercana a la de Canet (2018: 45-52).

6.– Paradigma de lo expuesto es el *Amadís de Gaula,* fruto de la refundición llevada a cabo por el «autor» Garci Rodríguez de Montalvo a base de reorganizar y reelaborar con cambios, cortes, empalmes y adiciones los tres libros de *Amadís* ya existentes en estado manuscrito hasta el punto de darles una nueva trama narrativa. También cabe recordar las prácticas dramatúrgicas en el teatro áureo, donde el autor o «ingenio» vendía sus manuscritos al 'autor de comedias' (director/empresario de una compañía teatral) y éste adquiría todos los derechos para modificarlos a su gusto y/o acomodarlos a las necesidades de la puesta en escena, e in-

participado «en su génesis, en su corrección, en su primera o segunda redacción, etc.» (Bustos Tauler 2012: 68-69).

Tomando en cuenta este contexto sociocultural, es factible estimar que dichas «oscuridades» tienen su origen, según hemos defendido en trabajos anteriores y reformularemos en este con la intención de complementar y actualizar nuestros planteamientos sobre la génesis textual de la *Celestina*, en la permanencia de diálogos de una comedia preexistente en estado manuscrito, una comedia de filiación humanística completa y consecuentemente de final feliz, titulada ya «Comedia de Calisto y Melibea». Sostenemos que sus magníficos diálogos de realismo estilizado, riqueza léxica, excepcional dominio del lenguaje y precisas acotaciones implícitas en los diálogos[7] fueron utilizados por Rojas para componer la reprobadora tragedia que sorprendentemente conservó el mismo título de «Comedia» en la primera versión impresa de 16 autos. De esta manera, el Bachiller Fernando de Rojas habría «acabado» (= dado la última mano, compuesto, reordenado, refundido, adaptado) la precedente «Comedia de Calisto y Melibea» manuscrita mediante procedimientos compositivos como interpolaciones, supresiones, sustituciones, fusiones y transposiciones textuales, y reemplazado el final feliz por un desenlace amargo, desastrado y por ende moralizante. O dicho de otra forma: nuestra propuesta es que la contribución de Fernando de Rojas a la composición de la versión en 16 autos consistió en convertir una comedia de raigambre humanística *corrigendo mores* («fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes» [177]) en una tragedia *reprobatio amoris* («compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios» [177]) y prepararla para la imprenta. A su vez, esa *comedia manuscrita de final feliz* tendría raíces italianas y se habría hecho teniendo como base las «razones del antiguo auctor», que «estaban por acabar» en un manuscrito anónimo («los papeles» del «antiguo auctor») según informa la Carta; Carta que estimamos redactada en su mayor parte por el autor de la comedia *corrigendo mores* de final feliz y no por Rojas, a quien vemos como el «amigo» que la recibe junto con la obra literaria que después refundirá —pensamos que potenciado por personas notables del ámbito de Cisneros como el humanista Proaza—[8] dándole una nueva trama ar-

cluso para venderlos a otro empresario o para imprimirlos. Fenómenos similares acontecían en el teatro europeo (Kevin Perromat 2009). Asimismo, recordemos la reordenación y amplificación por múltiples y sucesivos «autores» de los *Flores sanctorum* desde su etapa manuscrita medieval hasta el sinnúmero de las versiones impresas del siglo XVI (Aragüés Aldaz 2014).

7.– No nos estamos refiriendo aquí a los fragmentos que detienen desmesurada e inútilmente la acción, de largos periodos sintácticos y abundante adjetivación que con tanto detenimiento ha analizado Bernaldo de Quirós (2005, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2017).

8.– Nos resulta difícil identificar a Proaza con un simple corrector de imprenta según se ha venido repitiendo frecuentemente. Proponemos que sus octavas responden a la aprobación

gumental con sentido diferente. Así pues, el que la *Celestina* se hubiera formado por recontextualización de textos anteriores sería un factor que explicaría la anonimia de la *Celestina* durante los siglos XVI-XVIII (Antonio Sánchez y Remedios Prieto 1991; 2011: 99-103, 123-127; 2016).

Otros postulados modernos alejados de las corrientes de crítica celestinesca arraigadas en el siglo XX integran elementos coincidentes con los nuestros.

Así, Cantalapiedra Erostarbe (1979, 1986, 2000, 2011, 2016), García-Valdecasas (2000) y Bernaldo de Quirós (2005, 2008, 2009, 2011, 2012, 2015, 2017) sostienen que Rojas no fue un creador sino un refundidor de una obra extensa con raíces italianas y manuscrita, aunque incompleta. Según Cantalapiedra, esa obra anterior, que se extendería por los doce primeros autos de la *Celestina*, sería una comedia terenciana sobre la que Rojas «añadió, eliminó, modificó, diseminó y acabó su tragedia humanística» (2016: 9). Según García-Valdecasas y Bernaldo de Quirós, el Bachiller habría intervenido en una obra teatral representable al estilo italiano, que abarcaría los catorce autos primeros, básicamente añadiendo sentencias, frases amplificadoras, citas de textos literarios y alusiones mitológicas sin apenas realizar otro tipo de manipulaciones compositivas en el texto encontrado.

Joseph T. Snow (2005-2006) muestra cumplidamente la anonimia de la *Celestina* durante los siglos XVI-XVIII. Canet (2007, 2008, 2011:11-13, 21-22, 29, 47-53; 2017b: 22-23, 31-32, 36-40; 2018: 36) juzga verosímil que antes de la *Comedia de Calisto y Melibea* impresa en 16 autos existiera otra, breve, con el mismo título y similar a las comedias humanísticas, *corrigendo mores* y con final feliz, cuya ampliación y transformación en tragedia *reprobatio amoris* habría realizado un colectivo de profesores universitarios e intelectuales acordes con el reformismo cristiano propiciado por el Cardenal Cisneros (entre quienes se encontraba Alonso de Proaza), siendo «posible que [Rojas] haya participado en su versión definitiva: de ahí la frase aparecida en los acrósticos de que 'acabó' la obra, es decir, le dio 'la última mano', según ha detallado Joseph T. Snow» (2007: 43; 2011: 19; 2017b: 29). En consecuencia, Canet edita la *Comedia* (2011) sin el nombre de Rojas en la portada y la *Tragicomedia* con el nombre del Bachiller entre signos de interrogación (2017c). Ottavio Di Camillo (2010, 2012) y Devid Paolini (2011, 2012, 2017) no dudan de un núcleo italiano, dadas las fuentes de esta procedencia existentes en la *Celestina* y desconocidas en España cuando se estampó la obra por primera vez. Di Camillo (2001: 111-116) y Canet (2007: 38-39; 2017b: 33) estiman que la Carta no procede de la pluma de Rojas.

o censura aprobatoria que ya presentan muchos de los libros en letras de molde, incunables y post-incunables, antes de que la Pragmática de los Reyes Católicos de 1502 la exigiera para poderlos vender. El clérigo y humanista Proaza habría sido el censor de la obra por delegación del Arzobispo de Toledo, el futuro Cardenal Cisneros (Antonio Sánchez y Remedios Prieto 2011: 120-126; Remedios Prieto 2014: 117-121; Antonio Sánchez 2014: 138-140).

Según puede observarse, una diferencia sustancial entre estos postulados y los nuestros estriba en, como escribiera Joseph T. Snow en el Prólogo a nuestro libro (1991: v), «la existencia de otro autor, intermedio entre el primitivo (el del manuscrito o primer esbozo de la obra) y Rojas». Patrizia Botta apunta a nuestra tesis al afirmar en su estudio sobre la *Celestina de Palacio* (1997):

> […] no andaríamos lejos del 'autor intermedio', padre de un texto entero, supuesto en el reciente trabajo [de 1991] de Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia (si bien estos pensaban en una *comedia de final feliz* que, con los datos que tenemos actualmente a mano, no es probable que haya existido) […]. [Rojas] lo va puliendo y retocando en todas sus partes, incluido sobre todo el 1º Auto. [Rojas] es, pues, autor de la 'nueva' *Celestina*, autor integral del principio hasta su fin, autor de su *forma fijada para la imprenta*, la primera en 16 autos, de la que es responsable único y cabal. (1997: 147)

Suscribiríamos estas palabras de tan destacada celestinista si no fuera por sus reservas acerca de la precedencia de una *comedia de final feliz*. Desde 1971 lo venimos defendiendo, si bien ha sido en nuestro artículo de 2017 publicado en *eHumanista* 35 donde de modo especial hemos puesto de relieve diálogos de la «*forma fijada para la imprenta*» de 16 autos en los cuales es factible detectar vestigios de esa preexistente *comedia manuscrita de final feliz* que preconizamos y cuya paternidad correspondería a ese «autor intermedio».

Como mínima muestra de esos vestigios sirva ahora uno que se encuentra en el Auto XIV de la *Comedia* y que fue suprimido sagazmente en la *Tragicomedia*, lo que, además, da idea de que los diálogos reutilizados por Rojas no abarcan solamente el actual Auto I, según es creencia muy extendida, sino mucho más. Fijémonos en lo que dice Melibea a Calisto tras consumarse el primer encuentro amoroso en el huerto:

> Melibea.– Señor, por Dios, pues ya todo queda por ti, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista de día passando por mi puerta; *de noche donde tú ordenares*. (XIV, 331-332, énfasis añadido)

La frase enfatizada resultaría desconcertante, «escura», para cualquier atento y advertido lector de la *Comedia* pues esa ida «de noche donde Calisto ordenare» sería imposible para la «encerrada doncella» (X, 291, 297) hija del «noble y esforzado» Pleberio y de la «celosa y brava» Alisa (III, 221). La *Tragicomedia* hace la corrección adecuada: «*Mas las noches que ordenares sea tu venida por este secreto lugar a la mesma hora* […]» (XIV, 332, n. a). Por cierto que la *Tragicomedia* suprime también «de día

passando por mi puerta», supresión acertada ya que al final del Auto XIII de la *Comedia*, Calisto, tras conocer la muerte de sus criados y a fin de justificar su falta de reacción ante las ejecuciones, se había hecho esta reflexión: «Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no, pagaré mi innocencia con mi fingida absencia» (XIII, 327). El mantenimiento de la petición de Melibea implicaría que Calisto hubiera de desatenderla después de su logro amatorio, o bien ser visto en la ciudad por tanta gente como ya conocía su relación con los muertos por haberla voceado el verdugo y Elicia (XIII, 325-326).

Como es sabido, los paratextos también sufrieron cambios. En la segunda parte del presente trabajo nos detendremos en aquellas modificaciones que pueden aportar luz a los problemas relativos al proceso de construcción textual, género literario y autoría de la *Celestina*.

I.- Algunos aspectos oscuros en autos de la *Comedia*. Función correctora de modificaciones en la *Tragicomedia*

Los pretendidos poderes satánicos de Celestina. Fallas significativas en la construcción del texto

En los autos III, IV y V encontramos discordancias u «oscuridades» que parecen consecuencia de la reutilización de los diálogos de una obra previa del género cómico para componer con ellos, y naturalmente con algunas alteraciones, una historia diferente. Leemos en el *Argumento general*:

> [Calisto] fue preso en el amor de Melibea, muger moça muy generosa,[9] de alta y sereníssima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio y de su madre Alisa muy amada. (177)

Si tenemos en cuenta esta descripción, produce perplejidad que Alisa —la madre de una joven de tan elevado rango social—, tras escuchar las severas advertencias de Lucrecia sobre la vieja que «vendía las moças a los abades y descasava mill casados» (IV, 227) y conociendo sus dañinas habilidades por haber sido antigua vecina (IV, 226, 228-231; VI, 254, X, 298), acepte su visita brindándole la entrada complacida y risueña, y emplee un registro lingüístico vulgar acorde con los de la alcahueta, Elicia y Areúsa:[10]

> Alisa.- ¡Hi, hi, hi ! ¡Mala landre te mate si de risa puedo estar […]! Ya me voy recordando d'ella; una buena pieça. No me digas más; algo me verná a pedir. Di que suba. (IV, 227)

9.– «Generosa»: Noble y de ilustre prosapia (*DA*)

10.– Expresiones vulgares del tipo «mala landre te mate» las emplean Areúsa (VII, 265, 267), Elicia (I, 193; IX, 285) y Celestina (I, 204; XII, 317).

y además decida ausentarse dejando a su hija con aquella e incluso recomendándola abiertamente:

> Alisa.- Hija Melibea, quédese esta muger honrrada contigo, que ya me parece que es tarde para yr a visitar a mi hermana […] que desde ayer no la he visto. […] Pues, Melibea, contenta a la vezina en todo lo que razón fuere darle por el *hilado* […] (IV, 228, énfasis añadido)

Hemos enfatizado este último vocablo, «hilado», por su valor anfibológico. Sus connotaciones «lascivas rientes» encajan con propiedad en el marco del género de la comedia humanística. Como han señalado varios investigadores, *hilado*, *hilar*, *urdir*, *tela* y otras labores de producción de tejidos eran, en la literatura y en la vida, metáforas referidas a la relación sexual (Remedios Prieto y Antonio Sánchez 2017: 387-392). Sin alejarnos de la *Celestina*, así lo demuestran estas palabras eufemísticas, teñidas de intenso humor erótico, de la alcahueta que poco antes había dirigido a Sempronio caminando por la calle:

> Celestina.- […] Pocas vírgines, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que *ayan abierto tienda a vender, de quien yo no aya sido_corredora de su primer hilado* […]. (III, 218-219, énfasis añadido)

De todo esto se deduce que en la subyacente *comedia corrigendo mores de final feliz* era la propia madre —que había «urdido una tela» según palabras de Lucrecia, con toda la carga peyorativa y sexual que puede adquirir esta expresión en un marco lúdico— la que buscaba propiciar esta conversación de su hija con la alcahueta, estrategia nada insólita en la comedia romana ni en el género de la comedia humanística donde a veces son las propias madres quienes provocan o consienten los deslices de sus hijas.[11]

Sin embargo, este comportamiento de Alisa resulta incompatible con el *Argumento general* y la trama argumental de la *Celestina*, y la solución que nos ofrece la obra para justificar esta actitud casi cómplice de Alisa

11.– Lida de Malkiel (1962: 490 y 492) señala que en la comedia romana no es raro que la madre de la enamorada sea su medianera (*Asinaria, Cistellaria*) o esté al tanto de los deslices de su hija (*Adelphae, Hecyra*). También indica que hay madres que trafican con sus hijas, como en las comedias humanísticas *Paulus* y *Poliodorus*, en donde la madre, con el pretexto de visitar a una vecina enferma, deja a la hija sola con el amante. Lida, desde su perspectiva honesta de considerar a Alisa como la madre honorable que corresponde a la Melibea del *Argumento general*, no le ve parecido alguno con las de las comedias citadas. Para nosotros, son un directo precedente con significativas similitudes respecto a esta Alisa del Auto IV de la *Celestina*. También Gerli (1995) percibe complicidad entre las dos mujeres, así como Cantalapiedra (2006). Canet (2007: 35- 37; 2011: 31-46) compara cumplidamente las comedias humanísticas *Poliscena* y *Poliodorus* con la *Celestina*.

con la tercera es fundamentarla en la intervención del diablo.[12] En efecto, murmura Celestina: «Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreziando el mal a la otra» (IV, 228), frase que en la *Tragicomedia* se refuerza añadiéndole esta otra dirigida directamente al diablo: *«¡Ea, buen amigo! ¡Tener rezio! Agora es mi tiempo o nunca. No la dexes, llévamela de aquí a quien digo.»* (IV, 228, n. a).

Así pues, esta intervención diabólica, seguramente inexistente o por lo menos inoperante y desenfadada en la *comedia original manuscrita* según se deduce de la *Carta* avisando contra «falsas mugeres hechizeras» (171) y de la información de Pármeno a Calisto sobre las fingidas artes hechiceriles de la alcahueta —«Pintava figuras, dezía palabras en tierra. ¿Quién te podrá dezir lo que esta vieja fazía? Y todo era burla y mentira» (I, 199) —, se convierte en elemento esencial para la *Celestina*. Se hacía necesario, por tanto, cimentar esa intervención diabólica con un conjuro que la propiciase. Y esto exigía la vuelta de la tercera a su casa inmediatamente después de haber estado en la de Calisto, cosa que no ocurriría en la comedia *corrigendo mores* manuscrita. Tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*, la secuencia de Celestina en su casa para realizar el conjuro presenta no pocas «oscuridades» en la construcción textual, dado que los diálogos entre la vieja y Sempronio, con sus excelentes acotaciones implícitas, los muestran caminando por la calle y a Celestina resuelta a ir directamente a casa de Melibea sin pasar previamente por la suya.

Ciertamente, basándonos literal y estrictamente en los diálogos, queda claro, por las expresiones que utiliza Sempronio, que este alcanza a Celestina en plena calle, cerca, incluso, de la casa de Calisto:

> Sempronio.- ¡Qué espacio lleva la barvuda! ¡Menos sosiego traýan sus pies a la venida […] ¡Ce! Señora Celestina, poco has aguijado. (III, 217)

Y continúan andando y charlando ampliamente por el camino hasta que la vieja se despide de él:

> Celestina.- […] A casa voy de Pleberio. Quédate a Dios. […] (III, 220)

No obstante, esta despedida no se cumple a pesar de insistir en su decisión de ir directamente a casa de Melibea y llevar previsoramente «un poco de hilado» en su faltriquera:

12.– Numerosos estudiosos ven la eficacia de una *philocaptio*. Ana Vian Herrero (1990) ofrece una visión de conjunto. Ximena Gómez Goyzueta (2017) sintetiza una panorámica de las hipótesis de diversos celestinistas en pro y en contra de la supuesta eficacia del conjuro y expone su propia contribución desde el punto de vista de la retórica del lenguaje. Canet (2017c) aporta claves interpretativas del texto según se admita o no la influencia del conjuro.

> Celestina.- […] Y con esto que sé cierto, voy más consolada a casa de Melibea […] Aquí llevo un poco de hilado en esta mi faltriquera, con otros aparejos que comigo siempre traygo, para tener causa de entrar donde mucho no soy conoscida la primera vez. […] (III, 221).

Si se hubiera llevado a efecto la despedida, Celestina no habría vuelto a su casa y el conjuro obviamente no lo hubiera realizado. Sin embargo, pese a esta despedida, la charla de camino continúa entre la envalentonada vieja y el temeroso criado y a donde llegan no es a casa de Pleberio sino a la de la alcahueta, como nos lo indican las palabras de una sorprendida Elicia: «¡Santiguarme quiero, Sempronio! […] ¿Qué novedad es esta, venir hoy acá dos vezes?» (III, 221)[13]. La discordancia entre los diálogos y la acción es un fallo constructivo que apunta a que, en la *comedia manuscrita de estirpe humanística,* el episodio en torno del conjuro en casa de Celestina no existía tal como lo encontramos publicado, que este episodio es fruto de una manipulación posterior conducente a la transformación en tragedia.[14]

En verdad, es una solución técnica poco ortodoxa para hacer posible esa vuelta de Celestina a su casa, tan necesaria para la realización del conjuro; pero un arreglo más adecuado habría requerido una modificación bastante profunda de los diálogos. No bastaría con suprimir la frase de despedida «A casa voy de Pleberio. Quédate a Dios» por dos razones. Primera, porque la secuencia en casa de Celestina rompe la lógica concatenación espacio-temporal y temática que hubiera existido entre los temores de Sempronio manifestados a Celestina en plena calle (III, 221) y los de esta cuando, ya sin compañía, continúa su andadura a casa de Pleberio:

> Celestina.- Agora que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido d'este mi camino. […] Que, aun-

13.– Esta despedida fallida sugirió a Marciales (1985, II, 67-68 n. 25) que es un resto de una redacción anterior inédita, que la escena o acto terminaba en el punto de la despedida y que Rojas alargó, interpolándolo en el texto anterior, gran parte del parlamento de Celestina. Russell (2001: 287, n. 42), aunque considera factible esta opinión de Marciales, piensa que esta frase de despedida sirve simplemente para ilustrar la locuacidad de la vieja. Lobera *et alii* (2000: 102 y 414; 2011: 102 y 622) apoyan la hipótesis de Russell y nosotros, sin negar la locuacidad de Celestina en este pasaje y en toda la obra, también la apoyaríamos si no fuera porque los efectos de esa despedida no se cumplen puesto que el criado y la alcahueta no se separan, ella no va a casa de Pleberio sino a la suya propia acompañada de Sempronio.

14.– Defendemos que esta secuencia es fruto de una intervención posterior en el manuscrito, en Antonio Sánchez Sánchez-Serrano [1985] 1987: 255-259 y en nuestros posteriores trabajos de 1991: 96-101; 2009: 147-153; 2017: 389-391. Otros estudiosos también perciben manipulaciones en este episodio. Así, García-Valdecasas (2000: 256-260, 348-349) llega a una conclusión cercana a la nuestra; Marciales (1985: II, 71) y Cantalapiedra (2000: II, 379) consideran que el conjuro, basándose en la circunstancia de que los conjuros se hacían y hacen de noche, es un añadido a la redacción primitiva. Bernaldo de Quirós (2010: 137 n. 277; 2012: 186-187; 2017: 36 n.100) ve en el conjuro alguna adición o al menos retoques de Rojas.

> que yo he disimulado con él, podría ser que si me sintiesen en estos passos de parte de Melibea, que no pagasse con pena que menor fuesse que la vida […] Pues, ¡amargas cient monedas serían estas! ¡Ay, cuytada de mí […]! (IV, 225)

Y segunda razón, porque los diálogos del Auto V nos muestran también que el reencuentro entre la alcahueta y Sempronio tiene lugar en la calle y, presumiblemente, en el mismo sitio en que se había producido esa despedida que en la *Celestina* ha quedado anulada pero que sería efectiva en la *comedia preexistente manuscrita*. Sus precisas acotaciones implícitas en los diálogos no dejan lugar a dudas de que en esta ocasión también se encuentran en la calle y que van juntos directamente a casa de Calisto:

> Sempronio.- O yo no veo bien o aquella es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes.]…] ¿Quién jamás te vido por la calle, abaxada la cabeça, puestos los ojos en el suelo, y no mirar a ninguno como agora? ¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles y venir aguijando […]? […] que desde que dio la una te espero aquí y no he sentido mejor señal que tu tardança. […] Por amor mío, madre, no passes de aquí sin me lo contar.
> Celestina.- Sempronio, amigo, ni yo me podría parar ni el lugar es aparejado. Vente comigo delante Calisto, oyrás maravillas […] (V, 242)

Por último, percatémonos de que si las soluciones que presentan los parlamentos no son buenas, peores son los *Argumentos* o *sumarios* que encabezan los autos III y V, que parecen destinados a condicionar la intelección de los lectores en el sentido de que acepten la vuelta de Celestina a su casa para realizar el conjuro:

> Argumento del tercero auto. Sempronio vase a casa de Celestina, a la qual reprende por la tardança. Pónense a buscar qué manera tomen en el negocio de Calisto con Melibea. En fin sobreviene Elicia. Vase Celestina a casa de Pleberio. Queda[n] Sempronio y Elicia en casa. (III, 217)

Según puede observarse, tal redacción es discordante con los diálogos. Como ya vimos, cuando Celestina se despide de Sempronio en la calle diciendo «A casa voy de Pleberio. Quédate a Dios» no sucede tal cosa, sino que ambos siguen charlando mientras caminan y llegan ¡a casa de Celestina!

El *Argumento* del Auto V tampoco concuerda con los diálogos de dicho auto:

> ARGUMENTO DEL QUINTO AUTO. Despedida Celestina de Melibea, va por la calle hablando consigo misma entre dientes. Llegada a su casa, halló a Sempronio que le aguardava. […] (V, 241)

Como es obvio, Celestina no «halló a Sempronio que la aguardaba en su casa», sino que se encontraron en la calle.[15] Se evidencian así unas contradicciones bastante elocuentes entre los *Argumentos* de los autos y sus diálogos. Los lectores reflexivos debieron de quedarse desconcertados. Y es esta una de las cuestiones que trata de resolver el Prólogo de la *Tragicomedia* al desentenderse su autor de los sumarios y responsabilizar a los impresores:

> *que aun los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía, una cosa bien escusada según lo que los antiguos scriptores usaron.* (a $_{\text{iiij}}^{\text{r}}$)

Sin embargo, aunque denuncia la intervención de los impresores por haber introducido los sumarios, no censura la descoordinación entre los hechos que narran y la realidad de las acciones dialogadas contenidas en los respectivos autos.

Ante todo lo expuesto, cabe preguntarse por qué, si se acometieron una suma tan elevada de modificaciones en la *Tragicomedia* que superan el número de 350, no se corrigieron estos *Argumentos* conformándolos con la realidad de los diálogos. Quizá fuera porque se ajustan mejor que los diálogos a la trama argumental de la tragedia. De todas maneras vislumbramos en ello cierta intencionalidad de encauzar la mente del lector hacia una influencia demoníaca que justificara la extraña actitud de Alisa además del brusco cambio de Melibea en su apreciación por Calisto y su distorsionada percepción de la realidad temporal.[16] Las adiciones de la *Tragicomedia* van en este sentido: se amplía el conjuro con unas cinco líneas (222, n. b),

15.– La influencia de los *Argumentos* en la percepción de algunos lectores es evidente. Así se puede corroborar en una extensa gama que va desde valiosos estudios de reconocidos celestinistas (Luis Rubio García 1985: 135; Florencio Sevilla 2009: 201) hasta ediciones escolares de la *Celestina* (María del Socorro Alcalá Iberri 2013: 28; Eduardo Alonso 2016: 101), pasando por adaptaciones teatrales (Luis Escobar y Pérez de la Ossa 1959: 33-36; Torrente Ballester 1988: 38-39 y Casona 1966 [citado por María Bastianes 2017: 240]) y teatro para programas de TVE (José Vila Selma 1967).

16.– En este sentido es imprescindible recordar la ya clásica aportación de Peter E. Russell «La magia, tema integral de *La Celestina*» (1978). Según este ilustre hispanista (y con él otros como Petriconi, Maravall, Patrizia Botta o Dorothy S. Severin), la repentina y violenta pasión amorosa de Melibea y su desorientación del paso del tiempo serían consecuencias de la *philocaptio* diabólica. Para nosotros (1991: 114-125; 2009, 2017), ese repentino y violento cambio psicológico de Melibea se debería a los procedimientos compositivos practicados por Fernando de Rojas, quien habría trazado la figura de Melibea fundiendo dos personajes femeninos distintos procedentes de la *comedia corrigendo mores de final feliz*.

se incrementan dos apartes en que la alcahueta se dirige expresamente al diablo (IV, 228 n. a; 233 n. f) y, en la descripción que Celestina realiza de la reacción de Melibea al oír el nombre de Calisto, se interpolan unos siete renglones que la presentan como auténtica endemoniada:

> Celestina.- *[…] Y empos desto, mil amortescimientos y desmayos, mil milagros y espantos. Turbado el sentido, bulliendo fuertemente los miembros todos a una parte y a otra, herida de aquella dorada flecha que del sonido de tu nombre le tocó, retorciendo el cuerpo, las manos enclavijadas como quien se despereza, que parecía que las despedaçava, mirando con los ojos a todas partes, coceando con los pies el suelo duro. […]* (VI, 249 n. c)

Unas acotaciones acertadamente interpoladas

En el Auto VI existe un arreglo textual que si bien carece de importancia para la comprensión de la obra, vale como testimonio de esa función correctora de errores o inadvertencias anteriores que atribuimos a la *Tragicomedia*.

Cuando en el Auto VI Celestina, tras haberse entrevistado con Melibea, le ha adelantado a Calisto que «el fin de su razón y habla fue muy bueno» (VI, 247), el joven, aliviado e interesado, invita a la alcahueta a subir con él a su cámara para que detalle allí su relato: «En mi cámara me dirás por estenso lo que aquí he sabido en suma» (VI, 247). Es lógico pensar que esa subida a su cámara no tendría más objeto que quedarse a solas con la tercera. No obstante, cuando Celestina en su relato le dice que el motivo de entrada en casa de Melibea fue «vender un poco de hilado, con que tengo caçadas más de treynta de su estado […] y algunas mayores» (VI, 248) —descripción que no cuadra en absoluto con la Melibea «de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado» que nos presenta el *Argumento general* —, Calisto replica:

> Calisto.- Esso será de cuerpo, madre, pero no de gentileza, no de estado, no de gracia y discreción, no de linaje, no de presumpción con merescimiento, no en virtud, no en habla. (VI, 248)

Y sorprendentemente, por lo dicho más arriba sobre la privacidad que busca Calisto aislándose de sus criados, lo que se lee a continuación es un comentario despectivo de Pármeno que indica que estos están presentes: «¡Ya escurre eslavones el perdido, ya se desconciertan sus badajadas! Nunca da menos de doze […]» (VI, 248). Pero en la *Tragicomedia*, tras la invitación de Calisto a Celestina de subir a su cámara, se introduce un

pasaje que con sus acotaciones descriptivas del movimiento de los personajes justifica la presencia de los criados:

> Pármeno.– *¡O Santa María! Y qué rodeos busca este loco por huyr de nosotros […] sin que esté presente quien le pueda dezir que es prolixo. ¡Pues mándote yo, desatinado, que tras ti vamos!* Calisto.- *Mira, señora, qué hablar trae Pármeno, como se viene santiguando de oýr lo que has hecho de tu gran diligencia […] Sube, sube, sube y assiéntate, señora.* (VI, 247, n. a)

Así pues, aquí encontramos un nuevo ejemplo de esa función de corrección de fallas anteriores que a veces ejerce la versión *Tragicomedia*.

Un llamativo desajuste entre el tiempo representado y el no representado enmendado en la Tragicomedia

Otro arreglo textual está vinculado al problema del tratamiento del tiempo.

En la primera visita de Celestina a Melibea (Auto IV), la joven no parece sentir angustia alguna por el amor de Calisto. Es más, cuando oye su nombre se irrita y alude a él con apelativos ridiculizantes: «loco saltaparedes, fantasma de noche, luengo como ciguñal, figura de paramento mal pintado» (IV, 234), y se aplaca cuando Celestina le aclara que solo pretende de ella una oración a santa Polonia y su cordón-ceñidero que «ha tocado todas las reliquias que ay en Roma y en Hierusalem», como remedio para el «dolor de las muelas» (IV, 235) que supuestamente le aquejaba desde hacía ocho días. Como la oración no puede ser escrita en el transcurso de la visita, Celestina se lleva el cordón y queda en volver por aquella en el día siguiente (IV, 237). Sin embargo, ese día siguiente Lucrecia va en busca de Celestina para que visite urgentemente a su señora «porque se siente muy fatigada de desmayos y dolor del coraçón» (IX, 290).

El Auto X comienza con los lamentos de una Melibea angustiada y abatida por una terrible pasión amorosa mientras espera con ansiedad a Celestina:

> Melibea.- ¡O lastimada de mí! […] ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda *ayer* a Celestina, quando de parte de aquel señor, cuya vista me cativó, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí […]? (X, 291, énfasis añadido)

Diríase que Melibea está recordando una entrevista muy diferente ya que los supuestos ruegos de Calisto que le transmite Celestina habían quedado satisfechos «ayer»: el cordón entregado y la oración escrita prometida para el día siguiente.

Verdad es que ese mal de Calisto que había descrito Celestina, «derribado [por] una sola muela» (IV, 237), pudo haberlo interpretado Melibea como síntoma de enamoramiento según el argot popular [17] y que ello produjera también amor en ella; pero lo cierto es que eso habría ocurrido «ayer», mientras que los males de Melibea y la estructura verbal de sus propias palabras sugieren plazos de tiempo mucho más dilatados:

> Melibea.- […] Mi mal es de coraçón. […] que no pensé jamás que podía dolor privar el seso como este haze; túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver […] (X, 293)

En cuanto a la causa de sus males, lo que expone Melibea parece relacionado con la interpretación del «dolor de muelas» que acabamos de formular como mal de amores:

> Melibea.- […] la alteración que tú me causaste con la demanda que sospeché de parte de aquel cavallero Calisto, quando me pediste la oración. (X, 293)

Se hace difícil de aceptar (si no se admite la *philocaptio*, como es nuestra postura por lo expuesto anteriormente) que todos esos síntomas de Melibea estén referidos a lo acontecido entre «ayer» y «hoy» y, en todo caso, que la llamada urgente a Celestina se debiera a las angustias de un solo día. Tropezamos así con el problema del desarrollo del tiempo, quizás uno de los más estudiados y discutidos de la *Celestina*. Es obvio que el problema del tiempo carecía de arreglo posible en la *Tragicomedia* sin hacer complejos cambios en los diálogos que conforman la *Comedia*. Lo que sí se enmienda es el desajuste a que acabamos de referirnos de la no fundamentada llamada urgente a la tercera: se enmienda sustituyendo una corta intervención de Lucrecia sin alcance temporal dilatado —«Antes que agora lo he sentido y me ha pesado» (X, 298)— por esta otra con unas palabras que convierten en habituales los males descritos por Melibea y que Lucrecia tiene observados desde «mucho antes que agora»:

> Lucrecia.- *Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y calado tu desseo. Hame fuertemente dolido tu perdi-*

17.– Señalan el valor eufemístico del sintagma «dolor de muelas» como *mal de amores* o enamoramiento apasionado, entre otros estudiosos, James R. Stamm (1988: 93), Miguel Garci-Gómez (1994: 200) y Louise Vasvari (2009), quien revisa su significado sexual-erótico en la literatura oral y en el folclore. Por su parte, María Eugenia Lacarra Lanz (1990: 176) destaca la comicidad de dicha expresión por su doble sentido, el honesto y el sexual, ya que «desde muy temprano en la Edad Media se comparaba el dolor de muelas con el exceso de pasión amorosa»; algo semejante se desprende de que el cordón, símbolo de entrega amorosa, haya «tocado todas las reliquias» por haber estado en contacto con su cuerpo, es decir, con lo más sagrado de una joven virgen. Estas dilogías añaden tinte humorístico-lascivo al fragmento. También puede verse Lobera *et alii* 2000: 129, 622-623; 2011: 129, 831.

> *ción. Quanto tú más me querías encobrir y celar el fuego que te quemava, tanto más tus llagas se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego del coraçón, en el meneo de tus miembros, en comer sin gana, en el no dormir. Assí que contino se te caýan como de entre las manos señales muy claras de pena. […] Çofría con pena, callava con temor, encobría con fieldad […]* (X, 298 n. c)

Lo que, a fin de cuentas, viene a poner de manifiesto que los tres días sucesivos más unas horas del amanecer del cuarto en que según el encadenamiento cronológico de la acción dialogada se desarrolla la *Comedia*, resultaban un marco muy estrecho y era necesario en numerosas ocasiones prescindir mentalmente de ese tiempo cronológico y real representado. De aquí que sea lógico que Joseph T. Snow (2010, 2017, 2018) pueda hablar de un «tiempo real no representado inferido del texto dialogado» o «tiempo en off» [18] que nosotros estimamos consecuencia de la fusión en una sola de dos acciones amorosas de distinta índole y distanciadas en el tiempo, las cuales conformarían la preexistente comedia *corrigendo mores* manuscrita de final feliz (Remedios Prieto y Antonio Sánchez 2017).

II.– Algunas modificaciones correctoras en los paratextos de la *Tragicomedia*

Nos ocuparemos ahora de los paratextos considerándolos elementos con finalidad comunicativa, pues aunque ciertamente reflejan convenciones retóricas y tópicos de la época no es menos cierto que transmiten un mensaje con información que afecta a la autoría, génesis de la obra, propósitos y causas de su realización. Enfocaremos algunas de las modificaciones más relevantes que apuntan hacia esta dirección.

La Tragicomedia *corrige la rúbrica de la Carta de la* Comedia

En la *Comedia* (Toledo 1500 y Sevilla 1501), la Carta va precedida por la rúbrica «El autor a un su amigo» (171); en las ediciones tempranas de la

18.– Joseph T. Snow (2010) contrasta distintas posturas de la crítica (Menéndez Pelayo, Bonilla y San Martín, Cejador, Asensio, Gilman, Lida de Malkiel) ante el problema del tiempo en *Celestina* y aboga por la existencia de un «tiempo real inferido del espacio textual» a la vista de las numerosas referencias temporales de larga duración como esta de Lucrecia fruto de las correcciones llevadas a cabo en la *Tragicomedia* y que Snow califica de «clave imprescindible para establecer la cronología de las acciones en la *Tragicomedia*» (2018: 275). Con el fin de solucionar las discrepancias entre el tiempo representado y las alusiones a lapsos largos de tiempo, argumenta que desde que Melibea vio a Calisto en la huerta en el Auto I hasta el final del conjuro (Auto III) habría transcurrido no menos de ocho días, y entre el final del Auto III y el comienzo del IV, dos o tres días. De este modo, el tiempo no representado pero inferido del texto dialogado o «tiempo en off» abarcaría en la *Comedia* entre 15 días (2010 y 2017) y casi tres semanas (2018).

Tragicomedia (a excepción de la traducción al italiano de 1506 y la edición de Zaragoza 1507) se cambia por «*El auctor a un su amigo*» (a_{i} v).[19]

Tomaremos como referencia la edición de Valencia 1514 por haber sido estimada tradicionalmente como la mejor [20] y por constatarse en ella la intervención de Proaza. Si bien la crítica ha dedicado considerables páginas a sus particularidades [21] y es la base de la mayoría de las ediciones modernas o la que sirve para llenar lagunas de otras ediciones, no se ha prestado especial atención a este cambio que nosotros conceptuamos de gran interés porque vemos en él un factor más de la precisión que singulariza a sus paratextos, y obviamente a los de las también valencianas de 1518 y 1529, a la que siguen a plana y renglón aunque corrigiendo algunas erratas y añadiendo unos xilograbados que quieren representar a Rojas y a Alonso de Proaza.[22]

Juzgamos que esta modificación no es aleatoria sino que tiene la función de despejar oscuridades. Mientras que en la *Comedia*, el «autor» manifiesta en la Carta su decisión de callar su nombre, en el acróstico de los versos lo declara expresamente: la contradicción, o quizá la paradoja como se verá después, es evidente. En cambio, en la *Tragicomedia* no hay oscuridad pues quien silencia su nombre en la Carta es el «auctor», y quien lo declara en el acróstico es el «autor»: son dos personas distintas. Nos explicaremos retomando sucintamente ideas que hemos argumentado en otros trabajos (2009, 2011, 2016).

Lo más significativo de tal cambio radica en la circunstancia de que estos dos vocablos, »auctor» y «autor», pueden poseer en los primeros tiempos de la imprenta y bajo la concepción del libro impreso como producto

19.– Hemos tratado ampliamente del uso de los vocablos «autor» y «auctor» en las ediciones antiguas de la *Tragicomedia*, tanto en la traducción al italiano de 1506 y Zaragoza 1507 como en las «falsas 1502», en nuestro artículo de 2011. Dadas las fechas de dicho estudio, quedaron fuera de él las dos «falsas 1502» descubiertas en 2017 en la Forschungsbibliothek Erfut/Gotha y en la Biblioteca Nazionale de Nápoles. Véase José Luis Canet Vallés 2018: 53 n. 23.

20.– Patizia Botta (1999: 19) recuerda que así lo han considerado «varios hispanistas famosos, especialistas en *La Celestina*, desde Menéndez Pelayo hasta Martín de Riquer y Francisco Rico». Por su parte, Nicasio Salvador (1999: 14-15) resalta sus cualidades y afirma que es la edición «que mejor representa la versión definitiva».

21.– Pueden verse al respecto Nicasio Salvador Miguel (1999: 15), Patrizia Botta (1999: 24-29), Canet Vallés (1999: 34-38), Víctor Infantes (2007: 14-15, 85-86; 2010: 23, 89-90), Remedios Prieto y Antonio Sánchez (2016: 138-140).

22.– Reproducción y descripción de los xilograbados en Miguel Marciales I, xviii-xx, 233-234 y Enrique Fernández, *Celestina Visual*. La mayoría de las ediciones modernas que toman por base Valencia 1514 o anotan sus variantes en el aparato crítico, bien por inadvertencia, bien por adaptarse a los usos gráficos actuales, bien por imponerlo las normas editoriales, no reproducen la diferencia gráfica entre «auctor» y «autor». Por ello hemos acudido a los originales. Recientemente, Canet (2017c) ha publicado la *Tragicomedia* utilizando como texto base el de Valencia 1518 y aunque mayoritariamente sigue criterios gráficos y ortográficos modernos, respeta la diferencia entre «auctor» y «autor».

comercial sujeto a implicaciones jurídicas, significados diferentes, según se deduce de las definiciones que aporta el *Diccionario de Autoridades* (*DA*):

> Autor.- Comúnmente se llama el que escribe libros, y compone y saca a luz otras obras literarias.
>
> Auctor.- Término forense antiguo, y corresponde al que vende alguna cosa, o traspasa alguna acción, u derecho a otro. […] Hugo Celso [1538]: *Auctor* es aquel de quien alguno tiene cosa alguna, o derecho.[23]

A partir de estas definiciones se vislumbra la posibilidad de que la obra literaria de un Auctor pueda ser «compuesta» y «sacada a luz» por un Autor. Esta posibilidad queda corroborada en la portada de la segunda edición del *Cancionero General*, compuesto y preparado para la imprenta por Hernando del Castillo también en Valencia y precisamente en el mismo año que la edición de la *Tragicomedia* origen de este comentario: «*Cancionero General de muchos y diversos AUCTORES, otra vez impresso, emendado y corregido por el mismo AUTOR*». El «autor» del libro es Hernando del Castillo, que lo ha compuesto y ha sacado a luz los poemas de los «auctores», poemas que fueron traspasados o cedidos con el fin de conformar el *Cancionero*. A la vista de todo esto, las rúbricas de la edición de Valencia —*«El AUCTOR a un su amigo»* para la Carta *y «El AUTOR escusándose de su yerro en esta obra que escribió contra sí arguye y compara*» para los Versos acrósticos— designan respectivamente a dos personas diferentes: el remitente de la Carta es el AUCTOR anónimo[24] que traspasa su acción, es decir, la obra literaria en estado manuscrito realizada por él, y su derecho sobre ella a su amigo para pagarle así los «beneficios »y «muchas mercedes» que ha recibido de él;[25] y quien se nombra en el acróstico es el AUTOR, que la «compone» (refunde, reelabora, «acaba» dándole la última mano) y saca a luz**.** Así pues, desde este enfoque crítico, el «auctor» anónimo cede, traspasa su creación y derechos a su amigo (Fernando de Rojas) quien, en posesión del manuscrito y en consonancia con las prácticas literarias

23.– Esta definición forense aplicada al ámbito puramente literario o de producción de textos puede vincularse al concepto de *auctoritas*, ya que, en ese caso, «auctor» alude a la fuente primigenia de algún texto o de alguna idea utilizada por un autor posterior. Por otra parte, Du Cange, en su *Glossarium ad Scriptores Mediae et Infimae Latinitatis* (1678), define de forma semejante el término *auctor*: «Auctor, apud Latinos Scriptores et IC. dicitur dominus rei, vel venditor, qui rem vendit, dominumque illius habere se profitetur, probatque. […]».

24.– Que el remitente es anónimo se desprende de la frase «Y pues él [el antiguo auctor] con temor de detractores y nocibles lenguas más aparejadas a reprehender que a saber inventar, celó su nombre, no me culpéys si en el fin baxo que le pongo no espresare el mío.» (171)

25.– «Suelen los que de sus tierras absentes se fallan considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padezca, para con la tal servir a los conterráneos de quien en algún tiempo beneficio recebido tienen. Y viendo que legítima obligación a investigar lo semejante me compelía para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recebidas […]» (171)

y editoriales vigentes en la época, se siente facultado para intervenir en él realizando cuantas modificaciones juzga pertinentes antes de darlo a la imprenta. De esta manera, Rojas ha pasado a ser el *«autor» del libro* —lo que en buena parte podría coincidir con lo que hoy denominamos adaptador o editor literario—, pero no el creador/inventor de los diálogos de la obra manuscrita cedida sobre la que él intervino. La descodificación de las rúbricas conforme al contexto sociolingüístico y cultural contemporáneo sería una de las causas de que nadie en el ámbito de la cultura durante los siglos XVI-XVIII lo conceptuara de creador de la *Celestina*. En cambio, en el siglo XIX, tiempo en que ya se había forjado el concepto de «autor» según se entiende en la modernidad y desaparecidos los referentes socioculturales de los siglos anteriores, el nombre de Fernando de Rojas pasó a ser el del creador de la *Celestina* (Remedios Prieto y Antonio Sánchez 2016).

Ahora bien, en las ediciones de la *Comedia*, tanto en la rúbrica de la Carta como en la de los Versos acrósticos se escribe «EL AUTOR». Este hecho abonaría la consideración de variantes fonético-gráficas de ambos términos y que nosotros obviamos por respeto a las definiciones registradas en el *DA* y avaladas por el Ca*ncionero General*. Y esta circunstancia nos induce a profundizar en la cuestión.

En la *Comedia* (que no en la *Tragicomedia*), en el final de la Carta de «El autor a un su amigo», el remitente anónimo había proporcionado a su amigo destinatario la siguiente información sobre su propia contribución a la obra:

> E porque conozcáys dónde comiençan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo auctor, en la margen hallaréys una cruz y es en fin de la primera cena. Vale. (172)

Como es inverosímil que en una obra impresa se coloque una cruz en el margen como dato informativo para una sola persona, que ni siquiera se nombra, y como no existe tal cruz en ninguna de las ediciones de la *Comedia* conservadas, esta Carta no puede ser más que la reproducción (despojada de algunos elementos y de una larga interpolación alusiva a circunstancias propias del Bachiller que precisaremos en el apartado siguiente) de la que se escribiría para acompañar a una obra manuscrita enviada a una persona concreta, acto nada inusual en la época.[26] En tal caso su autor podría poner una cruz en el lugar que procediera. Además el rótulo «El AUTOR a un su amigo» resulta correcto porque hace referencia

26.– Era normal incluir al comienzo del libro impreso la carta que había acompañado a la obra manuscrita enviada a un amigo o protector como primicia. Como testimonios de ello valgan tres cartas: la de Pedro López de Ayala a Gonzalo de Mena enviándole su *Libro de la caza de las aves,* la del Marqués de Villena a Mosén Pero Pardo junto con su tratado de *Los doce trabajos de Hércules*, y la de Diego de San Pedro a don Diego Hernández, Alcaide de los Donceles, remitiéndole su *Cárcel de Amor*. Lida de Malkiel (1962: 14-15) recuerda que Juan de Vallata en carta dirigida a su protector le invita a colaborar en su comedia humanística *Poliodorus* enriqueciéndola con sentencias.

a la persona (X) que había hecho su obra manuscrita tomando como base «las razones del antiguo auctor», las cuales «acabó» para enviársela a su amigo (Fernando de Rojas). También es correcta la rúbrica que antecede a los Versos acrósticos ya que alude a la persona (Fernando de Rojas) que a su vez «acabó» (compuso, refundió, dio la última mano) y «escribió» (re-escribió) la obra recibida para sacarla a luz mediante la imprenta.[27]

La Tragicomedia *corrige la ausencia del «fin baxo» en la* Comedia

El remitente de la Carta dice que no incluye su nombre en el «fin baxo» que pone a la obra:

> Y pues él [el «antiguo auctor] con temor de detractores y nocibles lenguas más aparejadas a reprehender que a saber inventar celó su nombre, no me culpéys si en el fin baxo que le pongo no espresare el mío. (171)

La única posibilidad de expresar el nombre de un autor al final de la obra estriba en poner un «Fin», éxplicit o texto conclusivo, donde poder incluirlo. María Rosa Lida (1962: 15-16, n. 5) recoge los nombres de Conradus y Jean Renart introducidos respectivamente al fin del tratado *De disciplina scolarium* y de los poemas *Escoufle* y *Guillaume de Dôle*. También cabe recordar el nombre de Per Abbat en el éxplicit del códice del *Cantar de mio Cid*. Y por poner un ejemplo de libro español impreso, contemporáneo de la *Celestina* y muy leído y editado en el siglo XVI, citaremos el de Juan de Padilla «el Cartujano», quien en el «Fin» con que cierra su obra *Retablo de la vida de Cristo* incluye su nombre y apellido en el acróstico de la última octava de arte mayor ([1505] 1528: fol. lxxv v).[28]

Pero en la *Comedia* no existe ningún «Fin baxo». Al final de la *Comedia* solo existen seis octavas de arte mayor precedidas por la rúbrica «Alonso de Proaza, corrector de la impressión, al lector» (347-348), que, concordando con el bibliógrafo Fermín de los Reyes (2000: I, 94 n. 32), juzgamos testimonio de la censura aprobatoria para la publicación de la obra en letras de molde, ya en práctica antes de que se sancionara la Pragmática

27.– Con esto no queremos insinuar que Rojas fuera el editor financiador de la obra. Estimamos lúcido el razonamiento de Canet (2007:47 y 2011: 29-30) acerca de la financiación económica de las primeras ediciones de la *Celestina*: «Pienso, pues, que la *Celestina* fue una propuesta intelectual en la que participaron diversos profesores e intelectuales de su tiempo, pero además algún que otro poder fáctico capaz de aportar el primer capital y renombre […] me atrevo a aventurar que posiblemente esté detrás de esta actuación conjunta el Cardenal Cisneros […]».

28.– «FIN» / «**Don** religioso la regla me puso, / **ju**rado con voto canónico puro; / **an**te su vista me hallo seguro / **de** la tormenta del mundo confuso. / **Pa**dece, por ende, mi nombre recluso, / **di**gno lector, si lo vas inquiriendo. / **Lla**ma si quieres mi nombre diziendo: / monje cartuxo la obra compuso.» (Transcripción de Rocío Rodríguez Ferrer 2009: 748)

de 1502 (Antonio Sánchez y Remedios Prieto 2011: 120-122; Remedios Prieto 2014: 117-121).

La ausencia de un «fin baxo» anónimo en la *Comedia* hubo de ser también objeto de críticas o comentarios según se infiere del hecho de que la *Tragicomedia* incluya, delante de las octavas de Proaza, es decir, al final de la obra, tres nuevas octavas de arte mayor encabezadas por la advertencia «*Concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la acabó*» (i $_{v}^{r}$), con lo que, ahora sí, queda materializado ese «fin baxo» anónimo inexistente en las ediciones de la *Comedia*, porque en estas tres estrofas finales, conclusivas, no aparece nombre alguno. En ellas, el «autor» manifiesta la intención moralizadora y cristiana que le impulsó a «acabar» la obra preexistente.

¿Existiría un «fin baxo» sin expresión de nombre alguno en la *comedia manuscrita de final feliz*? En trabajos publicados con anterioridad hemos aportado diversas razones que nos permiten afirmarlo;[29] ahora simplemente aplicaremos las conclusiones. Suprimamos de la serie acróstica (173-176) todas las estrofas en cuya lectura en vertical se nos ofrece el nombre, apellido, rango académico y lugar de nacimiento de Rojas. Nos quedan las cuatro estrofas centrales: 4, 5, 6 y 7, en las que se da la particularidad de que tanto el acróstico como el contenido temático de sus versos tienen sentido pleno e independiente de los demás:

El bachjller Fernando de Roya [estrofas 1-3]
Sacabó la Comedia de Calysto y Melybea [estrofas 4, 5, 6, 7]
Y fve nascido en La Pvebla de Montalván [estrofas 8-11]

La lectura acróstica de estas cuatro estrofas dice simplemente S'ACABÓ LA COMEDIA DE CALYSTO Y MELYBEA y forman por sí mismas un acróstico con sentido pleno. Si las imaginamos precedidas de la rúbrica «Fin» y colocadas inmediatamente a continuación de la obra, comprobaremos que constituyen efectivamente ese «fin baxo» anónimo prometido en la Carta. Como sugiere Cantalapiedra (2011: 62), estas estrofas funcionarían de forma semejante a los acrósticos plautinos, señalando el título de la obra y el «acabose final».

En cuanto al contenido de sus versos, estos encierran un mensaje completo: informan sobre la motivación del autor de estos para escribir su *comedia de final feliz* y sobre el *Argumento* con que esta principiaba, el juicio que le merecía la obra incompleta del «antiguo auctor», las razones que le movieron a acabarla y cómo ha realizado ese acabamiento: «imponiendo dichos lascivos rientes», «dorando con oro de lata lo más fino oro que vio con sus ojos», «sembrando abrojos encima de rosas» (esto es, que no ha realizado una transcripción exacta del escrito del «antiguo auctor», sino que lo ha reescrito) y «componiendo tal fin que el principio desata». Le

29.– Antonio Sánchez [1985] 1987: 51-210; Antonio Sánchez y Remedios Prieto 1971: 12-35, 1989: 21-40, 1991: 32-37, 2009: 163-164, 2011: 92-96.

dice al lector que si bien conoce el «limpio motivo» que le ha impelido a acabar la obra, lo busque en «el fin de aquesto que escribo», o sea, en los últimos versos. Si hacemos caso de la recomendación y los consultamos, nos encontraremos con ese «limpio motivo»: «Estos amantes les pornán temor / a fiar de alcahueta ni de mal sirviente» (175), motivación propia de comedia humanística *corrigendo mores.* También anunciaba una obra «dulce» con su correspondiente final feliz:

> o del principio leed su Argumento,
> leeldo y veréys que, aunque dulce cuento,
> amantes, que os muestra salir de cativo. (174)

Esta descripción del «Argumento del principio» es verdaderamente contradictoria con lo que se percibe en el *Argumento* con que principia la *Comedia* impresa que refleja la desesperación y muerte de sus personajes principales: »venieron los amantes y los que los ministraron en amargo y desastrado fin» (177). Así sabemos que la obra manuscrita que llegó a manos de Rojas fue un «dulce cuento que mostraba salir de cativo», una auténtica comedia, y que su «acabado» lo convirtió en amarga tragedia, aunque no tuvo el acierto de cambiarle el título, causa de una de las críticas de los lectores contemporáneos declarada en el Prólogo de la *Tragicomedia*:

> *Otros han litigado sobre el nombre, diziendo que no se avía de llamar Comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamasse Tragedia.* (a$_{\text{jiii}}$ r)

Y asimismo alude a ese cambio de nombre la octava de Proaza añadida en las ediciones valencianas, precedida por la advertencia «*Toca cómo se devía la obra llamar Tragicomedia y no Comedia*» (i$_{\text{v}}$ v), nueva prueba de la mayor precisión de esta edición en sus paratextos.

Ciertamente, la percepción del «fin baxo» primitivo y anónimo no resulta fácil, por dos causas fundamentalmente:

- porque estas cuatro estrofas quedan embutidas, injeridas, entre las tres primeras y las cuatro últimas cuyos acrósticos ofrecen el nombre de Fernando de Rojas y sus datos identificativos.
- porque en el final de la Carta existen referencias a circunstancias personales de Rojas que inducen a pensar que la Carta y las once estrofas acrósticas fueron escritas por él:

> […] mayormente que, siendo jurista yo, aunque obra discreta, *es* agena de mi facultad. Y quien lo supiesse diría que no por recreación de mi principal estudio, del qual yo más me precio, como es la verdad, lo fiziesse; antes, distraýdo de los derechos, en esta nueva lavor me entremetiesse. Pero aunque no acierten, sería pago de

> mi osadía. Asimismo pensarían que no quinze días de unas vacaciones, mientra mis socios en sus tierras, en acabarlo me detoviesse, como es lo cierto, pero aun más tiempo y menos accepto. Para desculpa de lo qual todo, no solo a vos, pero a quantos lo leyeren, offrezco los siguientes metros. […] (171-172)

Estas referencias a circunstancias personales de Rojas: su condición de jurista, la consideración de la obra como «ajena de su facultad», los quince días de vacaciones y la remisión a «los siguientes metros» cuyo acróstico nos da a conocer que El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea y fue nascido en La Puebla de Montalbán, condicionan a pensar —como es habitual en un amplio sector de la crítica especializada— que toda la Carta fue escrita por el Bachiller. Pero varios factores apuntan a que este fragmento está interpolado, también injerido, en la primitiva carta: rompe la natural continuidad temática del texto en que se inserta y carece del estilo humanístico y de neologismos característicos del resto de la Carta señalados por Di Camillo (2001: 111-116) y compartidos por Canet (2007: 38-39; 2017b: 33). En efecto, si suprimimos este párrafo relativo a las circunstancias personales de Rojas, se restaura la concatenación entre el párrafo que le precede y el que le sigue, quedando ambos integrados en un mismo bloque cuyo asunto se vertebra en torno al manuscrito del «antiguo auctor».

Con esta sencilla operación de cirugía consistente en anular, tanto en los Versos acrósticos como en la Carta, los datos y circunstancia personales de Fernando de Rojas, se eliminan las contradicciones existentes entre estos dos paratextos preliminares y se recupera la coherencia que debió de existir entre ellos y la comedia manuscrita de final feliz *corrigendo mores*.

La remisión a la cruz en la Comedia *se sustituye en la* Tragicomedia *por el comienzo del «segundo auto donde dize Hermanos míos»*

Otro arreglo en la *Tragicomedia* consiste en suprimir la remisión a una cruz en el margen como medio para señalar el término de las «razones del antiguo auctor» y el comienzo de las del continuador. Se leía en la *Comedia*:

> E porque conozcáys dónde comiençan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo auctor, en la margen hallaréys una cruz y es en fin de la primera cena. Vale. (172)

La remisión a la cruz resultaba inútil a los lectores al no encontrarla plasmada en la obra impresa. La información contigua de que se hallaba

«en fin de la primera cena» tampoco resultaba eficaz, al estar la obra articulada en autos. La nueva redacción responde más a la realidad impresa:

> *E porque conozcáys dónde comiençan mis mal doladas razones, acordé que todo lo del antiguo autor fuesse sin división en un auto o cena incluso hasta el segundo auto donde dize «Hermanos míos», etc. Vale.* (172 n. a; a $_{i}$ ^{v})

En este caso, la localización no presenta ninguna dificultad y resuelve la incertidumbre anterior al equiparar «auto» y «cena». Pero, como ha señalado la crítica, la identificación semántica entre «auto» y «cena» es insostenible conceptual y técnicamente; por tanto, creemos necesario intentar buscar una hipótesis explicativa desde la perspectiva de nuestros postulados y otorgar al verbo «acordar» no el significado de *decidir* o *determinar*, según es habitual, sino el de *concordar, ajustar, arreglar*, recogido en el *DA*:

> ACORDAR.- Vale asimismo arreglar y ajustar una cosa con otra, disponiendo que en todo sean conformes, y correspondan y concuerden.

Esta definición permite interpretar que Rojas está diciendo que concordó, que ajustó, «todo lo del antiguo autor», lo cual había constituido la «primera cena» de la *comedia manuscrita de final feliz* (que no estaba articulada en autos sino en escenas), con el primer auto de la obra impresa que él había preparado para que saliera a luz en letras de molde. Se comprendería así que Rojas identifique «auto» con «cena» aunque en términos de crítica literaria no sean lo mismo.

Ahora bien, tenemos justificaciones suficientes para tildar esa afirmación de falsa, inexacta o ambigua, y argumentar que «todo» lo del autor anterior no se encuentra introducido en el primer auto, dado que en él es posible detectar supresiones y desplazamientos de diálogos a otros autos, según hemos dejado constancia en estudios anteriores (1991: 65-69; 2017: 380-384, 392-394).

Enmienda del «FIN» de las octavas acrósticas en la Tragicomedia

Otra falla o inadvertencia de la *Comedia,* enmendada posteriormente en la *Tragicomedia,* se encuentra en la 4ª estrofa de la serie acróstica completa, referida a la explicitación de su «limpio motivo» para escribir la obra: «Si bien discernéys mi limpio motivo […] buscad bien el fin de aquesto que escrivo» (174). Si consideramos solo la serie central del acróstico (que, como hemos expuesto líneas arriba estimamos procedente del «fin baxo» anónimo), tal «fin» sería: «Estos amantes les pornán temor / a fiar de alcahueta ni de mal sirviente» (175), es decir, una motivación *corrigendo mores* propia de las comedias humanísticas que tienen siempre final feliz.

En cambio, si consideramos la serie completa ampliada (estrofa 11), «el fin de aquesto que escribo» es este otro:

FIN
Olvidemos los vicios que así nos prendieron,
no confiemos en vana esperança;
temamos Aquel que espinas y lança,
açotes y clavos su sangre vertieron,
la su Santa Faz herida escupieron.
Vinagre con hiel fue su potación,
a cada santo lado consintió un ladrón,
nos lleve, le ruego, con los que creyeron. (176)

Aquí no encontramos ningún «limpio motivo» conectado puntualmente a la obra, sino consejos de neto contenido cristiano centrados en la Pasión de Jesucristo. Que esta discordancia fue criticada por los lectores de la *Comedia* se refleja en la sustitución del tal «Fin» por este otro en la *Tragicomedia*:

FIN
O damas, matronas, mançebos, casados
notad bien la vida que aquestos hizieron,
tened por espejo su fin qual hovieron,
a otro que amores dad vuestros cuydados.
Limpiad ya los ojos los ciegos errados,
virtudes sembrando con casto bivir,
a todo correr deveys de huyr,
no os lance Cupido sus tiros dorados. (176 n. b; a $_{jii}{}^{r}$)

de cuya lectura se infiere que, además de la inequívoca referencia de estos «metros» a la obra y su motivación, el tercer verso, «tened por espejo su fin qual hovieron», nos indica que se trata ahora de una tragedia *reprobatio amoris*.

Y como hemos apuntado líneas arriba, esta contraposición entre comedia y tragedia queda reflejada no solo en el Prólogo de la *Tragicomedia*, donde se nos informa de que el título de *Comedia* había sido objeto de discusiones y críticas de sus contemporáneos «*pues acabava en tristeza*» (a $_{jiii}{}^{r}$), sino también en la estrofa de Proaza añadida en las ediciones valencianas, en donde «*Toca cómo se devía la obra llamar Tragicomedia y no Comedia*» debido al «*trágico fin que todos ovieron*». (i $_{v}{}^{v}$ – v $_{vi}{}^{r}$).

III.– Conclusión: desde el «Antiguo auctor»

hasta la órbita de Cisneros

Hemos tratado de mostrar cómo la *Celestina* es fruto de reelaboraciones sucesivas cuyo último «componedor» o «acabador» fue Fernando de Rojas, artífice del texto que se entrega a la imprenta y en consecuencia *autor del libro* y responsable de su trama argumental pero no el creador/inventor de los diálogos magníficos que reutilizó.

No se debe considerar esta práctica literaria como apropiación indebida de textos ajenos, sino consustancial a la tradición. Como hemos subrayado, los conceptos de «autor» y originalidad no eran coincidentes con los actuales. Ya desde la Edad Media, como es sabido, era usual y admisible en toda Europa la reutilización y continuación de textos ajenos reordenados y reescritos de manera que esta labor llevaba inherente una dimensión creativa.

Hay motivos para pensar que la génesis de la *Celestina* no fue fruto de un acto creador continuo ni mucho menos unitario ya en su versión impresa de 16 autos. No solo el *Manuscrito de Palacio* lo sugiere con sus variantes redaccionales (Patrizia Botta 1997; Remedios Prieto 2000 y 2001; Antonio Sánchez 2001; Cantalapiedra 2011 y 2016); también las aportaciones de los celestinistas citados a lo largo de estas páginas apuntan a ello.

Nuestra propuesta es que en la génesis de la obra se detectan básicamente cuatro capas o contribuciones sucesivas sometidas a un proceso de reescritura amplificadora hasta llegar a la versión *Tragicomedia*:

1. la del «antiguo auctor» anónimo;
2. la del segundo escritor, o autor intermedio, también anónimo, quien sobre la base de las «razones» del primero y en contacto con el humanismo italiano, hace una comedia similar a las humanísticas titulada ya «Comedia de Calisto y Melibea» de final feliz y *corrigendo mores* que, en estado manuscrito, cede «a su amigo» Fernando de Rojas para «pagarle las muchas mercedes recibidas» según le dice en la Carta;
3. la de Rojas, que, en «quince días de unas vacaciones», «compone», «acaba» para la imprenta dicha comedia manuscrita: la reorienta a un desenlace trágico *reprobatio amoris* mediante procedimientos compositivos y la reordena en 16 autos;
4. nueva intervención del Bachiller, quien en el Prólogo de la versión *Tragicomedia* se hace responsable de la «nueva adición» y declara haber «metido segunda vez la pluma en tan extraña labor y tan ajena de su facultad». Respondía así a las críticas de los lectores de la versión anterior en 16 autos.

Ahora bien, la reorientación de la comedia manuscrita de final feliz hacia un desenlace trágico implicaba en sí misma una moralización de la

obra, moralización que, como ha evidenciado nítidamente Canet (1999; 2007; 2011: 47-96; 2017b: 40; 2018: 58-61), sintonizaba con el reformismo cristiano preconizado por Francisco Jiménez de Cisneros, su círculo lulista y la Orden Franciscana a la que pertenecía, fundamentalmente. Esta circunstancia y que la primera edición de la *Comedia* se publicara en Toledo (según hemos inferido en trabajos previos) nos inclinan a considerar la influencia que en ese viraje hubo de tener el entonces Arzobispo de Toledo y futuro Cardenal. Si a esto unimos la aquiescencia que supone la intervención de Proaza, persona de confianza de Cisneros, con sus elogiosas coplas que estimamos son la censura aprobatoria para poderse publicar y vender la obra según hemos defendido en estudios anteriores,[30] y el hecho de que las ediciones conservadas de la *Comedia* fueran estampadas por impresores relacionados con Cisneros: Hagenbach, Polono y Fadrique Biel de Basilea y además con el aval del escudo real de los Reyes Católicos en las contraportadas (Canet 2014), el respaldo del Arzobispo de Toledo al «acabado» de Rojas e incluso a la financiación de las primeras ediciones como apunta Canet (2011, 2014, 2018), cobra aires de certeza. A esto se suman las ediciones de la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507 y Valencia 1514, publicadas ambas en el Reino de Aragón, cuya máxima autoridad eclesiástica era el obispo de Tarazona y Canciller de Valencia don Guillén Ramón de Moncada, vinculado por amistad e ideología luliana con Proaza y el Cardenal Cisneros (Canet 1999 y 2011: 27-30; Antonio Sánchez y Remedios Prieto 2011:120-127).

Las octavas de arte mayor de Proaza, sobre todo las de las *Tragicomedias* valencianas, revelan su vínculo con Rojas y su obra. Proaza se muestra enterado del proceso textual de la *Comedia*: sabe que el «**muy dulce** y breve tratado» de final feliz que «mostraba salir de cativo» fue «acabado» en Salamanca por Rojas («aqueste grand hombre») reconvirtiéndolo en otro con **muy amargo** desenlace mediante «el trágico fin que todos ovieron»; y declara que él mismo lo revisó y corrigió leyéndolo y puntándolo «con gran vigilancia».[31]

Por otra parte, cabe presuponer cierta relación entre Cisneros y Rojas. Rojas no era literato sino un joven estudiante de Leyes que obviamente conocía los enfrentamientos ideológicos que en la Universidad protagonizaban los renovadores —lulistas y humanistas— y los conservadores —tomistas y escolásticos— (Canet 2011: 47-54), y que había «nacido en La Puebla de Montalbán», esto es, en la archidiócesis de Cisneros. Además, su «acabado» no le supuso una satisfacción plena sino que fue más

30.– Antonio Sánchez y Remedios Prieto 2011: 120-126; Remedios Prieto 2014: 117-121; Antonio Sánchez 2014: 138-140. En estos mismos estudios hemos defendido que la edición *prínceps* de la *Comedia* es la toledana.

31.– Estas labores eran propias de los censores. Como es sabido, los censores apuntaban en los márgenes de los manuscritos observaciones, tachaban, sustituían, etc. Por ejemplo, puede verse al respecto Héctor Urzáiz Tortajada (2015).

bien fuente de sinsabores y críticas en su contra, a juzgar por lo que dice en la tercera estrofa de los Versos acrósticos: «a mí están cortando reproches, revistas y tachas».

Por tanto, si, como todo conduce a pensar, Cisneros tuvo influencia en esa acción de Rojas consistente en moralizar cristianamente la comedia humanística preexistente «metiendo la pluma en tan extraña labor» y tan «ajena de su facultad», es lógico estimar que tratara de compensarle de alguna forma. Y la condición de jurista del Bachiller y la existencia de una villa importante perteneciente al Señorío Arzobispal de Toledo como lo era Talavera de la Reina brindaban la solución adecuada: el nombramiento de este como Alcalde Mayor, cargo que le facultaba para ejercer justicia en dicha Villa y su Tierra. Y así resulta de pura lógica:

- que existan documentos fechados en Talavera con su nombre e incluso su firma (Inés Valverde 1992; Pedro Correa do Lago 2007: 48-49; Rafael Gómez 2019) vinculándole únicamente con su actividad como jurista profesional y no con la *Celestina*;
- que en Talavera viviera tan apartado de cualquier actividad literaria como cercano al franciscanismo, según se deduce de los deseos que expresó en su testamento: ser enterrado con hábito San Francisco en la iglesia del monasterio de monjas franciscanas de la Madre de Dios y que los frailes de San Francisco oficiaran 83 misas por su alma (Valle Lersundi 1929: 368-369);
- que los libros que poseía (Infantes 2010: 105-168) no justifiquen los amplios conocimientos literarios que acreditan los diálogos de la *Celestina*, y en cambio sí conecten con el sentido cristiano que emana de ella, tales *Retablo de la vida de Cristo, Evangelios y Epístolas*, *Flos santorum* o *Confesionario*.
- que solo se vincule su nombre a la *Celestina* en procesos judiciales de parientes y descendientes cuando quieren probar su ortodoxia religiosa o hidalguía y que se haga expresamente mediante el verbo «componer»: «que compuso a Melibea», «que compuso a Celestina», «que compuso el libro de Celestina» o «que compuso Celestina la Vieja» (Nicasio Salvador 2001: 25, 28, 42).

Así pues, la labor de Rojas en el terreno literario carecía de peso como para considerarle creador de la *Celestina*. Recordemos que en un centenar de ediciones en español y en otros idiomas entre los siglos XVI-XVIII no se imprime su nombre en las portadas, ni ningún literato ni comentarista de la *Celestina* lo nombra (Snow 1999-2000, 2005-2006). Y no olvidemos tampoco que, aunque la palabra «autor» aparece en las rúbricas de los paratextos de la obra, su significado no era necesariamente el actual, sino próximo al que hoy día tienen los términos «adaptador» o «editor literario» (Remedios Prieto y Antonio Sánchez 2016).

Bibliografía citada

ALCALÁ IBERRI, María del Socorro (ed.) (2013), *La Celestina. Fernando de Rojas*, México, Selector, «Clásicos juveniles».

ALONSO, Eduardo (ed.) (2016, 13 reimpresión), *La Celestina*, Barcelona, Vicens Vives, «Clásicos adaptados».

ARAGÜÉS ALDAZ, José (2014), «La difusa autoría del *Flos Sanctorum*. Silencios, presencias, imposturas», en Maud le Guellec (ed.), *El autor oculto en la Literatura Española*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 21-39.

BASTIANES, María (2017), «De *La Celestina* de Rojas a la adaptación de Alejandro Casona. Un estudio comparativo», *eHumanista* 35, pp. 238-256.

BATAILLON, Marcel (1961), *'La Cèlestine' selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier.

BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio (2005), «Comentarios a la hipótesis de García-Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*», *Espéculo* 30, pp. 1-23.

— (2008), «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir* 12, pp. 325-340.

— (2009), «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir* 13, pp. 97-108.

— (2010), *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, Manuscritos.

— (2011), «*La Celestina*: adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría», *Etiópicas* 7, pp. 87-104.

— (2012), «Efectos provocados en la *Comedia de Calisto y Melibea* por las adiciones primeras. Una clasificación», *Etiópicas* 8, pp. 172-199.

— (2015), «Sentencias y refranes en la hipotética *Celestina* primitiva», *Tonos Digital* 28, pp. 1-22.

— (2017) *La Celestina primitiva. Restauración del texto original, anterior a los desaciertos de Fernando de Rojas*, Madrid, Liceus.

BOTTA, Patrizia (1997), «El texto en movimiento (De *La Celestina de Palacio* a *La Celestina* posterior)», en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, pp. 135-147.

— (1999), «El texto de *La Celestina* en la edición de Valencia, 1514», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre 1514) Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I, pp. 17-29.

— (2007), «El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», en Juan Carlos Conde (ed.), *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 de octubre de 2002*, Departamento de Español y Portugués, Indiana University,

Bloomington), New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 91-113.
BUSTOS TAULER, Álvaro (2012), ««Del Actor deste libro»: Sobre el *Cancionero de la Biblioteca Británica* (LB1) y el de Juan del Encina (96JE)», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 1, pp. 41-78.
CANET VALLÉS, José Luis (1999), «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre 1514) Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I, pp. 31-38.
— (2007), «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca* 31, pp. 23-58.
— (2008), «*La Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del siglo XVI», *Celestinesca* 32, pp. 85-107.
— (ed.) (2011), *Comedia de Calisto y Melibea*, edición crítica, introducción y notas. Valencia, Universitat de València.
— (2014), «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, eds. Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, pp. 53-82.
— (2017a), «La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?», *eHumanista* 35, pp. 408- 438.
— (2017b), «The Early Editions and the Authorship of *Celestina*», en *A Companion to Celestina*, ed. Enrique Fernández, Leiden–Boston, Brill, pp. 21-40.
— (ed.) (2017c), *La Celestina (Tragicomedia de Calisto y Melibea). ¿Fernando de Rojas?,* Würzburg-Madrid, Clásicos Hispánicos.
— (2018), «De Nuevo sobre la autoría de *La Celestina*», *Letras* 77 (*Studia Hispanica Medievalia* XI, Actas de las XII Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval «*La Celestina* y lo celestinesco. Homenaje al Profesor Joseph Thomas Snow»), pp. 35-68.
CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (1979), *Pour une analyse sémiotique de La Célestine de F. de Rojas,* Thèse de III cycle. Université de Paris III, Sorbonne.
— (ed.) (2000), *Anónimo / Fernando de Rojas. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición crítica, con un estudio sobre la autoría y la «Floresta celestinesca», Kassel, Reichenberger.
— (2001), «Sentencia petrarquistas y adiciones a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, eds. Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph T. Snow, Kassel, Reichenberger, pp. 55-154.
— (2006), «Alisa y Celestina. Las comadres de las tenerías», en Isabel Sancho, Lourdes Ruiz & Francisco Gutiérrez eds. *Estudios sobre la Lengua, Literatura y Mujer*. Jaén, Universidad de Jaén, pp. 63-130.

CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (2011), «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *eHumanista* 19, pp. 20-78.

— (2016), «Notas sobre el *Manuscrito de Palacio-1520*, adiciones marginales y controversias filológicas», *Celestinesca* 40, pp. 9-52.

CORREA DO LAGO, Pedro (2007), *Cinco siglos en papel. Autógrafos y manuscritos de la colección Pedro Correa do Lago,* San Sebastián, Nerea.

DI CAMILLO, Ottavio (2001), «La péñola, la pluma y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la Carta 'El autor a un su amigo' de *La Celestina*», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner,* ed. de Isabel Lozano y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, pp. 111-126.

— (2010), «When and Where was the First Act of *La Celestina* composed? A Reconsideration», en *'De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía'. Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow,* I, coord. Devid Paolini, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 91-157.

— (2012), «Algunas consideraciones sobre *La Celestina* italiana», en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, II, Roma, Bagatto Libri, pp. 216-226.

ESCOBAR, Luis y Humberto PÉREZ DE LA OSSA (adaps.) (1959), *La Celestina*, Madrid, [S. n.]

FERNÁNDEZ, Enrique (1997), «Una forma no lineal de leer *Celestina*: el compendio de *sententiae* como mapa textual», *Celestinesca* 21, pp. 31-47.

—, *Celestina Visual*. <http://celestinavisual.org/>.

FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1900), «Observations sur la *Célestine*», *Revue Hispanique* VII, pp. 28-80.

GARCI-GÓMEZ, Miguel (1994), *Calisto: soñador y altanero*, Kassel, Reichenberger.

GARCÍA-VALDECASAS, José Guillermo (2000), *La adulteración de «La Celestina»*, Madrid, Castalia.

GERLI, E. Michael (1995), «Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in *Celestina*», *Hispanic Review* 16, pp. 19-38.

GÓMEZ, Rafael (2019), «Aparece por primera vez la firma de Fernando de Rojas», Archivo Municipal de Talavera de la Reina.

GÓMEZ GOYZUETA, Ximena (2017), «El encuentro imposible entre Celestina y Alisa: una lectura mediante el adynaton», *eHumanista* 37, pp. 669-679.

HIREL-WOUTS, Sophie, (2017), «Una continuación polémica: el Tratado de Centurio en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini (ed.), *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 51-68.

INFANTES, Víctor (2010), *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros, pp. 11-103.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA.

LACARRA LANZ, María Eugenia (ed.) (1990), *Fernando de Rojas. «La Celestina». Introducción y notas*. Barcelona, Ediciones B.

LOBERA, Francisco J., SERÉS, Guillermo; DÍAZ-MAS, Paloma; MOTA, Carlos; RUIZ ARZÁLLUZ, Íñigo; RICO, Francisco (eds.) (2000), *Fernando de Rojas (y «antiguo autor»). «La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, Barcelona, Crítica. Reimpreso en 2011, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española.

LÓPEZ MORALES, Humberto (ed.) (1995), *Fernando de Rojas. «La Celestina»*, Barcelona, RBA Editores.

MARCIALES, Miguel (ed.) (1985), *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Fernando de Rojas*. Al cuidado de Brian Dutton & Joseph T. Snow. Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2 vols.

MENÉNEZ PELAYO, Marcelino [1910] (1962, 2ª ed.), *Orígenes de la novela, III*, Madrid, CSIC. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (1996), *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos.

PADILLA, Juan de [1505] (1528), *Retablo de la vida de Cristo*, Sevilla, Jacobo Cromberger.

PAOLINI, Devid (2011), «Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo XV) y *Celestina*», *Celestinesca* 35, pp. 67-84.

— (2012) «La comedia humanística, *La Celestina* y España», en Patrizia Botta coord. *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma, Bagatto Libri, Vol. 2, pp. 281-287. Centro Virtual Cervantes.

— (2017), «Algunas observaciones sobre el problema de la génesis de *Celestina*», *eHumanista* 35, pp. 362-368.

PARRILLA, Carmen (2007), «Incremento y raciocinio en la *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 de octubre de 2002*, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington), ed. de Juan Carlos Conde, New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 227-239.

PENNEY, Clara Louisa (1954), *The Book Called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society.

PERROMAT AUGUSTÍN, Kevin (2009), «Cuervos, cornejas y plumas ajenas. Autoría difusa y reutilización de materiales en el teatro del Siglo de Oro», *Lemir* 13, pp. 261-280.

PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (1994), «Las piezas preliminares de *La Celestina*: un mensaje comunicacional», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octu-*

bre de 1989), II. Edición al cuidado de María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, pp. 797-803.

PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (2000), «Reflexiones sobre el íncipit y la portada de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* y el *Manuscrito de Palacio*», *Celestinesca* 24, 1-2, pp. 57-67.

— (2001), «La portada de las ediciones de la *Comedia* y el *Manuscrito 1520 de Palacio*: evolución textual de *La Celestina*». En Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal & Gema Gómez Rubio eds. *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 283-291.

— (2014), «Erratas y corrector de la impresión: Alonso de Proaza y *Celestina*», *Celestinesca* 38, pp. 113-124.

— y Antonio SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO (2016), «Posibles razones por las que la *Celestina* fue considerada anónima durante los siglos XVI-XVIII y creación de Rojas a partir del XIX», *Celestinesca* 40, pp. 135-158.

— y Antonio SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO (2017), «Leyendo analíticamente la *Celestina*. Huellas en sus diálogos de la trama argumental de una comedia precedente», *eHumanista* 35, pp. 377-407.

REYES GÓMEZ, Fermín (2000), *El libro en España y América. Legislación y Censura (siglos XV-XVIII)* I, Madrid, Arco/Libros, Instrumenta Bibliologica.

RODRÍGUEZ FERRER, Rocío (ed.) (2009), *Retablo de la vida de Cristo, de Juan de Padilla, El Cartujano: estudio y edición crítica.* Tesis doctoral.

RUBIO GARCÍA, Luis (1985), *Estudios sobre «La Celestina»*, Murcia, Universidad de Murcia, Departamento de Filología Románica.

RUSSELL, Peter E. (1978), «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, trad. de Alejandro Pérez, Barcelona, Ariel, pp. 241-276. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

— (1988), «Discordia universal: *La Celestina* como floresta de philosophos», *Ínsula* 497, pp. 1 y 3.

SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1999), «Fernando de Rojas y *La Celestina*», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre 1514) Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I, pp. 7-15.

— (2001), «La identidad de Fernando de Rojas» en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio (eds.), *La Celestina. V Centenario (1499 Salamanca-1999). Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 23-47.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio [1985] (1987), *Mensaje de «La Celestina». Análisis de un proceso de comunicación diferida* (Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Ciencias de la Información), Madrid, Universidad Complutense, col. Tesis Doctorales.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio (1994), «Diálogos interpolados o refundidos en la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, II. Edición al cuidado de María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, pp. 805-812.

— (2001), «Otro punto de vista sobre el *Manuscrito de Palacio Ms. 1520*», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal & Gema Gómez Rubio eds. «*La Celestina». V Centenario (1499* Salama*-1999). Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 273-281.

— (2014), «Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (¿), Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Catalogación, cuantificación y consecuencias editoriales», *Celestinesca* 38, pp. 125-154.

— y Remedios PRIETO DE LA IGLESIA (1971), *Solución razonada para las principales incógnitas de «La Celestina»*, Madrid, Edición de los autores.

— y Remedios PRIETO DE LA IGLESIA (1989), «Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Revista de Literatura* LI, 101, pp. 21-54.

— y Remedios PRIETO DE LA IGLESIA (1991), *Fernando de Rojas y «La Celestina»*, Barcelona, Teide, «El escritor y su literatura».

— y Remedios PRIETO DE LA IGLESIA (2009), «Sobre la 'composición' de la *Celestina* y su anónimo 'auctor'», *Celestinesca* 33, pp. 143-171.

— y Remedios PRIETO DE LA IGLESIA (2011), «'Auctor', 'autor' y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*», *Celestinesca* 35, pp. 85-136.

SEVILLA ARROYO, Florencio (2009), «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca* 33, pp. 173-216.

SNOW, Joseph T. (1999-2000), «Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?», en *Studia Hispanica Medievalia* V. *Actas de las VI Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval,* eds. A. Liotta & S. Lupi, *Letras* 40-41, pp. 152-157.

— (2001), «Los estudios celestinescos 1999-2099», en «*La Celestina». V Centenario (1499-1999), Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999,* eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 121-130.

— (2005-2006), «La problemática autoría de *Celestina*», *Íncipit* 25-26, pp. 537-561.

— (2010), «*Celestina* y el concepto de tiempo dramático», en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, eds. L. von der Wal de Moheno, C. Company y A. González (Publicaciones de Medievalia n. 37. México D. F., El colegio de México, UNAM, UAM, 19-39.

— (2017), «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea», Celestinesca* 41, pp. 153-166.
— (2018), «La cuestión peliaguda del tiempo en *Celestina*: propuesta de acotaciones escénicas», *Celestinesca* 42, pp. 269-290.
STAMM, James R. (1985), *La estructura de «La Celestina»,* Salamanca, Universidad de Salamanca, Secretariado de Publicaciones.
TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (adap.) (1988), *Fernando de Rojas. «La Celestina»*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
Tragicomedia de Calisto y Melibea (1514), Valencia, Juan Joffre (Biblioteca Nacional de España: R/4870. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).
Tragicomedia de Calisto y Melibea (1518), Valencia, Juan Joffre (British Library: C.64.d.4).
Tragicomedia de Calisto y Melibea (1529), Valencia, Juan Viñao (British Library: C.63.f.).
URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2015), «Hagiografía y censura en el teatro clásico», *Revista de Literatura* 153, pp. 47-73.
VALVERDE AZULA, Inés (1992), «Documentos referentes a Fernando de Rojas en el Archivo Municipal de Talavera de la Reina, *Celestinesca* 16.2, pp. 81-103.
VALLE LERSUNDI, Fernando del (1929), «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina», Revista de Filología Española* XVI, pp. 367-383.
VASVARI, Louise (2009), «Glosses on the vocabu(r)lario de *La Celestina*», en Joseph T. Snow & Roger Wright eds., *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, Liverpool, University Press, pp. 170-181.
VIAN HERRERO, Ana (1990), «El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'», *Celestinesca* 14.2, pp. 41-91.
VILA SELMA, José (adap.) 1967, *La Celestina de Fernando de Rojas*, director Eduardo Fuller. Una producción de Teatro de Siempre para TVE. celestinavisual.org/collections/show/34
WESTERVELD, Govert (2005-2009), *Los tres autores* de «*La Celestina». El judeoconverso Juan Ramírez de Lucena, sus hijos Fernando de Rojas (Lucena) y Juan del Encina (alias Bartolomé Torres Naharro y Francisco Delicado),* Murcia, Academia de Estudios Humanísticos de Blanca, 4 vols.
— (2013), *Tres autores de «La Celestina». Alonso de Cardona, Juan del Encina y Alonso de Proaza*, Murcia, Academia de Estudios Humanísticos de Blanca.
WHINNOM, Keith (ed.) (1983), *Diego de San Pedro. Obras completas, II. Cárcel de Amor*, Madrid, Castalia.

Prieto de la Iglesia, Remedios & Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, «Correcciones en la *Tragicomedia* suscitadas por críticas a la *Comedia*. Construcción textual de la *Comedia* inherente a prácticas tradicionales y el apoyo de Cisneros», *Celestinesca*, 43 (2019), pp. 141-176.

RESUMEN

En este trabajo se analizan algunas de las correcciones incluidas en la *Tragicomedia* encaminadas a acallar críticas que había provocado la *Comedia*. El análisis permite identificar vestigios de una preexistente «Comedia de Calisto y Melibea» manuscrita, de final feliz y de estirpe humanística que fue «acabada» (reelaborada para la imprenta) por Rojas reorientándola a un final trágico moralizante. Se enfocan aspectos confusos que juzgamos fruto de ese proceso constructivo que advertimos en la *Comedia* y que, aunque se intentaron aclarar en la *Tragicomedia*, han generado controversias, tales como la hechicería, disparidades cronológicas, equívocos en los paratextos y autoría. El estudio conduce a establecer cuatro estadios redaccionales básicos reescritos sucesivamente hasta llegar a la versión de 21 autos y a percibir el apoyo de Cisneros a la moralización y publicación de la obra.

Palabras Clave: *Celestina*, Cisneros, contexto sociocultural, paratextos, refundir, comedia humanística, editor literario, franciscanismo.

ABSTRACT

This paper examines some of the modifications that were included in the *Tragicomedia* to silence the critics the *Comedia* had received. The analysis allows to identify some traces of a preexisting handwritten «Comedia de Calisto y Melibea» with a happy ending in the humanistic style, that was «ended» (re-elaborated for the printing press) by Rojas, who also gave it a tragic moralizing end. Some elements difficult to understand that are the result of that process are brought into focus. Many of them, despite the clarification attempts of the *Tragicomedia*, have been the object of controversy, as is the case of the alleged witchcraft, the chronological disparities, and some misunderstandings in the paratexts and authorship. The study leads to establish four phases in the composition that were rearranged one after the other until the known moralizing version in 21 «autos» that received Cisneros's support to be printed.

Key words: *Celestina*, Cisneros, socio-cultural context, paratexts, conflation, Humanistic commedy, literary editor, Franciscans.

Celestinesca 43 (2019): 177-202

Foreshadowing in Ruano de la Haza's twenty-first century adaptation of Rojas' *Celestina*

Maria Angeles Ruiz-Moneva
University of Zaragoza (Spain)

1. Introduction and Contextualisation

Throughout history, Rojas's *Celestina* has scarcely been played on the stage and was not so done until the last decades of the twentieth century. This applies both to its version as a *Comedia* (ca.1499-1500) in sixteen Acts, printed in Burgos, Toledo and Sevilla, (even though perhaps none of them were the *edition princeps*, according to Serés 2000, or to Canet-Vallés 2017), and also to its version as a *Tragicomedia* in twenty-one Acts (ca. 1507).[1] For Deyermond (1980), the reason why Rojas' work has not been acted upon the stage until very recently must have been not only its technical complexity, but also since, as will be dealt with below, the work can be regarded as a novel. In fact, the genre of Rojas's *Celestina* is one of the most hotly debated topics, and, as will be seen below, no agreement has been reached by critics on whether it can be considered a play or a novel.

Together with Ruano de la Haza's version, some other drama, film and even opera adaptations deserve reference, in the late twentieth or already in the twenty-first century. Some remarkable instances are the following: first, the film made by Luis García-Montero (1999) in which the actress Nati Mistral portrayed the character of Celestina; second, the adaptation directed by Robert Lepage (2004), on the basis of a translation

1.– The textual history of *Celestina* has been very complex. Important studies dealing with this aspect are the following: Norton (1966, 2001); Infantes (1998); Serés (2000); Botta and Infantes (2007); or Canet-Vallés (2011, 2015, 2017), to name but a few. It seems that no edition of the *Comedia* would have actually been printed in 1499. Similarly, no edition amongst those of Rojas' *Tragicomedia* which claimed to be the earliest ones (Burgos, Sevilla, Salamanca or Toledo) must have actually been printed in 1502, contrarily to what is expressed in those copies. Moreover, at least some of these editions were lost.

into French by Michel Garneau and a back-translation into Spanish by Alvaro G. Meseguer, respectively, where Nuria Espert played the part of Celestina, and which was premiered at the Teatre Lliure in Barcelona; third, a version written by José Luis Gómez (2015-16) where the adapter himself interpreted the character of Celestina. A film based on the work was also made, directed by Gerardo Vera (1996), in which Terele Pávez interpreted the old bawd. Moreover, an opera version of the work was composed by Nin-Culmell towards the years 1956-59, which was a part of the 2008-2009 season at the Teatro de la Zarzuela in Madrid. More recently, two more adaptations deserve mention. In 2012 Ricardo Iniesta adapted the work to the stage for the Teatro Calderón in Valladolid and highlighted the modernity of the work. Moreover, in 2019, a new version of the play adapted by Leyma López has been represented in New York by the Repertorio Español. This version provides a labyrinth approach to the plot of the work and highlights the aspects of social criticism within a story of romantic love.[2]

The reason why this paper will focus on Ruano de la Haza's version is because foreshadowing has been acknowledged by criticism as one of the central features of the work, which is closely related to the ironic perspective adopted by Rojas. In Ruano de la Haza's version, the audience becomes acquainted with the denouement of the plot from the very beginning. It may be worthwhile, therefore, to explore whether foreshadowing has a role to play in this version, and if this is so, whether it may be significant for both potential addressees who may be either familiar or unfamiliar with the story.

However, *Celestina* may have been conceived of by the original author as a play to be read (Lacarra 1990), rather than to be represented. This claim can be founded upon Alonso de Proaza's final verses in the work:

> Dize el modo que se ha de tener *leyendo*
> esta tragicomedia
>
> Si amas y quieres a mucha atención
> *leyendo* a Calisto mouer los oyentes,
> cumple que sepas hablar entre dientes,
> a vezes con gozo, esperança y passión,
> a vezes ayrado con gran turbación.
> Finge *leyendo* mil artes y modos,
> pregunta y responde por boca de todos,
> llorando y riyendo en tiempo y sazón.
>
> (*Celestina*, p.231, my italics)

2.– Criticism has already studied in detail some versions of *Celestina* adapted for the stage. Reference must be made, most notably, to the following studies: Bastianes (2018, 2015), Walsh (2000) or Earle (1955).

As a matter of fact, the *genre* of the original text, Rojas' *Celestina*, is one of the most controversial issues regarding the work on which no real consensus has been reached amongst critics and scholars, due to the impossibility to know with certainty many important aspects about it (Rico 2000; López-Ríos, 2001a, 2001b). On the one hand, critics have discussed whether the work can be regarded as a narrative (most importantly, Gilman, 1945, 1956; Deyermond 1971, 1980, 1986; or Severin 1989, 1994); or as a play (a view mainly held by Lida de Malkiel 1962, 1970; Fraker 1990; Whinnom 1993; De Miguel Martínez 1996 or Canet Vallés 2011), and on the other hand, in the latter case, whether it is a comedy or a tragedy. Other authors have suggested that the work may be a-generic, or even be a genre in its own (e.g., Castro 1980). The author himself had cast doubt on this aspect:

> Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar *comedia*, pues acababa en tristeza, sino que se llamase *tragedia*. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamóla *comedia*. Yo, viendo estas discordias, entre estos estremos partí agora por medio de la porfía y llámela *tragicomedia*.
>
> (*Celestina,* 'Prologue', p. 20-21, my italics)[3]

2. Main features and structure of Ruano de la Haza's version of *Celestina*

Ruano de la Haza's version of *Celestina* has been conceived of so as to be represented or played on the stage, in contrast to the original. For this reason, Ruano de la Haza has devoted himself to a major adaptation, and has explained the *criteria* followed. The length and complexity of the original made its representation in practice impossible, which led the adapter to embark on a selection. The main aspects considered were the different *plots* of the original, the number of *characters* and the *style* of the work. The former aspects are constrained by the representation, whereas the main decision regarding style has to do with whether to modernise the late fifteenth Spanish speech characteristic of the original.

Representing *Celestina* on the stage calls for a certain simplification of both the plot and, consequently, also of the number of characters. In *Celestina*, in its version as a *Tragicomedia* formed up by twenty-one Acts, two plots can be distinguished: on the one hand, the main plot that tells the

3.– Unless otherwise indicated, quotations from *Celestina* will be extracted from the digital edition undertaken by the Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes which is available at the following web page: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/la_celestina/obra-visor/la-celestina--1/html/> [Last accessed: 06.10.2019].

story of the tragic love affair between Calisto and Melibea; on the other hand, the sub-plot of the entanglements between servants and prostitutes.

The *plot* of Ruano de la Haza's version, which is structured in sixteen *Scenes*, and which does not include the part of the work known as the 'Tratado de Centurio', is as follows. The simplification of the plot, or rather, its being based on the ancient *Comedia,* is meant to enhance its dramatisation. The main and genuine innovation is that the work opens with what is in the original the core of the final monologue by Pleberio, Melibea's father, next to the dead corpse of his daughter. As a result, whatever happens in the play will be contemplated under the perspective of the pessimistic denouement that the intended audience may be familiar with. The same monologue closes the work, thus constructing a circular, self-contained unit, and enhancing the idea of futility that the work somehow communicates.

Thus, Ruano de la Haza's version opens with the initial monologue by Pleberio in the Prologue, and after it, a synthesised version of the love Scene between Calisto and Melibea occurs (Scene I). This is followed by the conversation between the youth and his servant Sempronio in which the latter introduces Celestina as the healer of Calisto's love wounds (Scene II). As in the original, the plot moves on with the interviews between Calisto and Celestina (Scene III); between Celestina and Sempronio (where, as in the original, her avarice and greediness are laid bare; in Scene IV), and with the first encounter between Celestina and Melibea (Scene V). In Scene VI, Celestina's report to Calisto of the result of her interview with the young woman is preceded by a new and tense interlocution between Celestina and Sempronio, on account of the booty that the old bawd is reluctant to share with Calisto's servant. In the next Scene, VII, Celestina achieves Melibea's surrender to passion through her witchcraft and the *philocaptio* or spell laid on the young girl. Scenes VIII, between Calisto and Sempronio, and IX, between master and servant and also Celestina, precede the second encounter between the two lovers in Scene X, and also a brief dialogue between Pleberio and Alisa, Melibea's parents, which enhances their mindlessness, and their roles as the wrong kind of guardians: their actions and attitude contradict the function and responsibility that was expected to be played and assumed by the old generation; consequently, their inaction paves the way for tragedy. Scenes XI and XII are devoted to the dramatisation of Celestina's murder at the hands of Sempronio. After Scene XIII, where Sosia, another of Calisto's servants, communicates him the tragic deaths of Celestina and of Sempronio, Scenes XIV to XVI unfold the final encounter between Calisto and Melibea, the tragic deaths of the two lovers, and they also recapture Pleberio's nihilistic and yet withstanding endurance in his closing soliloquy.

One of the main aspects that underlie the development of the events just synthesised is that the adapter has opted for a single plot, where the

participation of the servants is subservient to the unfolding of the main action. This makes it easier for the play to be represented and also for the intended audience to follow the main events. The presence of only one servant, Sempronio, is sufficient to reflect the social tensions which are an important aspect of the original work (an aspect widely covered by critics such as Maravall 1964, 1980).

As for *characters*, Ruano de la Haza has explained that, being the original based on a dialogic form, more than one character seemed appropriate. In Ruano de la Haza's version, as illustrated by the brief reference to the plot made above, the following six characters of the original play a part: the old bawd Celestina; the two lovers, Calisto and Melibea; Melibea's father, Pleberio, from whom the audience will only perceive his voice; and Sempronio and Sosia, as the two servants of Calisto's. He also makes a decision concerning which aspects of Celestina are most important for the approach that he wants the audience to grasp about her. As Ruano de la Haza himself notes, it is her relationship with the young female lover Melibea that becomes the core for the construction of the old bawd in the play. Moreover, the existence of characters other than just the protagonist, Celestina, was deemed important so as to preserve the complexity of the old woman, who appears at times doubtful, and shares her concerns with other characters.

3. Foreshadowing in Ruano de la Haza's version of *Celestina*

Criticism, since Kayser Philips' (1974) paper on this topic, has acknowledged *foreshadowing* as one of the most important aspects of irony in Rojas' *Celestina* (e.g. Ayllón, 1965, 1984; Snow 2013). Foreshadowing is defined by Kayser Philips as follows: «Foreshadowing in a work of fiction is a process of giving the reader an intimation of what is to follow, a prescience of those climatic occurrences toward which plot and characters are developing. (…) Foreshadowing is often ironic» (1974: 469). Snow (2013) has also emphasised the importance of Celestina's unaware contribution to her own tragedy, most importantly, by fostering a bond of alliance and friendship between Calisto's two servants, Sempronio and Pármeno, no matter if the latter had initially been reluctant to join them. Foreshadowing, however, is present in many different phases of the development of the plot of the original work.

Therefore, it may be worthwhile to explore whether foreshadowing has a role to play in Ruano de la Haza's version of *Celestina,* where the audience has known the denouement of the plot from its beginning. If this is the case, the ways in which those instances of foreshadowing in the original have been reflected, and the purposes to be accomplished by foreshadowing in this version will be analysed. Ruano de la Haza

himself has noted that Pleberio's *planctus* or soliloquy placed at the beginning of the work is meant to *predict* what will happen at the end of it: «El planto de Pleberio aparece al principio para *predecir* lo que sucederá al final» (2004: 3, my italics).

4. Analysis

The analysis will be structured on the basis of the three main aspects of the plot dealt with in Ruano de la Haza's version of *Celestina,* and the main groups of characters involved in each of them, as it is detailed next. Consequently, the three following parts will be covered: first, foreshadowing in the initial and final soliloquies by Pleberio (Prologue and closing of Act XVI, respectively); second, the foreshadowing of the tragic denouement of the love affair between Calisto and Melibea (reflected, most importantly, in Scenes I, II, the first part of Scene V, Scenes VI-VIII, X, and XIV to XVI); and third, the foreshadowing of Celestina's death, (as shown, mainly, in Scenes III to VI, IX, XI and XII).

4. A) Foreshadowing in the initial and final soliloquies by Pleberio

Within the circular structure of the work, Pleberio's initial and final monologue represents the *foreshadowing* of the indices pointing at death, and therefore, its confirmation, respectively, which will have been scattered throughout the whole work. In this sense, the reception of this monologue by the readership may be different, depending on whether they are familiar with the story developed in the work or not, particularly in the case of its initial rendering. Words by this character such as «¡Ah, mi gozo en el pozo! La que yo engendré, hecha pedazos» (p. 7; p. 66), will keep the reader alert, so as to find out what may have happened to make this character utter these words. The initial version of the monologue may be read in terms of foreshadowing. Thus, if the reader is not familiar with the story, they will then seek for the reasons why these words have been delivered and also the reasons for this resolution of the plot. Pleberio thus emerges as a Stoic figure, an aspect that critics such as Gilman (1980), Lacarra (1987-88/2001) or Fothergill-Payne (1988/2001), have addressed. The final monologue by Pleberio that closes the work represents the *confirmation* of the foreshadowing hinted at the beginning and through the different Scenes of the work.

4. B) The foreshadowing of the tragic denouement of the love affair between Calisto and Melibea

In the first encounter between the two lovers, Calisto and Melibea, in Scene I, the adapter has reflected Melibea's somehow threatening words to Calisto, in exactly the same way as they can be found in Rojas' *Celestina*: «Pues aún más igual galardón te daré yo, si perseveras» (p. 8). This remark foreshadows Melibea's surrender to Calisto's passion and also the disaster that will befall many of the characters of the work, including the two lovers. In this case, foreshadowing merges with Melibea's threat to Calisto, even though, as will occur with most instances of foreshadowing, characters are *unaware* of the ultimate consequences or implications of their words.

In Scene II, corresponding to the first dialogue between Calisto and his servant Sempronio, some *omissions* from the original that could have been interpreted in terms of foreshadowing can be traced: Thus, in Calisto's strained remark, «¡Así los diablos te ganen» (Ruano de la Haza, p. 9), those more explicit references to foreshadowing in *Celestina* in this fragment have been omitted: «¡Assí por infortunio arrebatado perezcas o perpetuo intollerable tormento consigas, el qual en grado incomparablemente a la penosa e desastrada muerte, que espero, traspassa», or «mis manos causarán tu arrebatado fin» (Rojas, *Celestina*, p. 37). This is probably due to the fact that this preliminary confrontation between master and servant has been condensed, so that the emphasis is laid on Calisto's reference to his state of unhappiness aroused by Melibea's rejection, and also on Sempronio's commitment to contributing to the relief of his master's pain with the help of the old Celestina.

In this Scene, there is another instance that can be interpreted in terms of foreshadowing, which represents a literal rendering of Rojas' *Celestina*: yet, in the two works the presage referred to next is somehow mitigated, because it is not directly linked to tragedy, but it is rather presented as a desirable state of affairs which is seen as unlikely to be fulfilled: «CALISTO: Porque amo a aquella, ante quien tan indigno me hallo que no la espero alcanzar» (Ruano, p. 11).

The beginning of Scene V reflects two monologues by Celestina, which correspond to the ending of Acts III and the beginning of Act IV in *Celestina*, respectively. Accordingly, they provide the external addressee with two different aspects of the complex personality of the old bawd, even though in the two instances of foreshadowing can be traced.

In the first case, the reader meets the old Celestina as she prepares the magic potion which will make Melibea surrender to her intentions. While doing so, she addresses Plutón, whom she also seeks to master: «Conjúrote, triste Plutón, …este aceite, con el cual unto este hilado, te conjuro vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad de que Melibea lo

compre» (Ruano, p.21). Thus, the work reflects the *philocaptio* and the magic operated by Celestina on Melibea, which is an important aspect of the plot (as noted by scholars such as Russell 1980, 1991; Botta 1994; Molinos Tejada and García Teijeiro 2009; Canet Vallés 2015; Montaner and Lara 2016; or Padilla Carmona 2017).

In Scene V, the first interview between Celestina and Melibea, as representative members of the *old* and the new or *young* generations, respectively, occurs. In contrast to the original, no trace of Alisa (Melibea's mother), who stands for the wrong kind of guardian, can be found. In fact, the confrontation between youth and old age is the first topic the two women address, and Celestina also makes references to death, even though in a far more generic sense: «(…) a mi fe, la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, vecina de la muerte (…)» (Ruano, p. 23). Yet, its irretrievable presence is soon made manifest in the words of the old bawd: «Tan presto, señora, se va el cordero como el carnero. Ninguno es tan viejo que no pueda vivir un año, ni tan mozo que hoy no pudiese morir.» (Ruano, p. 23).

The dialogue between the two women also provides instances of foreshadowing where the speaker, unaware of the consequences of her own words, blames somebody else for the damage that she herself will provoke: thus, Melibea accuses Celestina of the following: «¿Querías perder y destruir la casa y la honra de mi padre?» (Ruano, p. 25). Interestingly enough, these words resound in the final confession that she will give to her father, which nevertheless has not been reflected in this version. [4]

As seen above, in the work, and even though in many instances of foreshadowing the implications of the speaker's words are beyond her control, it may merge with some *threats*. This may occur, particularly, when the speaker is or feels herself to be in a superior position of power over her addressee. Thus, both in Rojas's *Celestina* and also in Ruano de la Haza's version, we attend tense repartees between Melibea and Celestina such as the following:

> MELIBEA: Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sufrido.
> CELESTINA (aparte): Más será menester y más harás aunque no se te agradezca.
>
> (Ruano, Scene V, p. 27).

In Scene VI, Calisto has a brief interview with Celestina, which follows the incident between the old bawd and the servant, and in which she foreshadows her death (and which will be analysed below, in the section

4.– Thus, in the final confession to her father Pleberio, in Act XX of the original *Celestina,* Melibea will utter propositions such as the following: «De todo esto fuy yo la causa. (…) Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad» (p.203).

corresponding to the study of the foreshadowing of Celestina's death). For the moment, it is interesting to hear Celestina referring to the risk that she recognises to have assumed, even though barely can she be said to be conscious of the ultimate consequences of her words.

What is more, unaware though she may be, her unintentional irony points at what will come over her, and what she actually fears that may happen to her: «CELESTINA: ¡Oh mi señor Calisto, mi nuevo amador de la muy hermosa Melibea! ¿Con qué pagarás a *la vieja que hoy ha puesto su vida al tablero* por tu servicio?» (Ruano, p. 30; my italics).

A very little while back, the external addressee had witnessed her innermost fears, which she had tried to overcome; and even now, when she feels that she has been successful in her errand, she still cannot help drawing on the danger impeding her. This is so even though she must have done so unconsciously, and it may be argued that it is the internal author making weakly manifest his own existential pessimism —as authors such as Ayllón (1965) or Gurza (1975) have claimed—. Now, in this context, foreshadowing is clearly and closely connected with unintentional irony, as the speaker cannot possibly be aware of the implications of her words.

This is also the case with some of the words uttered by Calisto, addressed to his servants: «Poned escalas en su muro» (Ruano, p. 34), but still in his dialogue with Celestina. For the reader familiar with the plot of Rojas's work, these clearly mirror and foreshadow the youth's death in the denouement of the plot. The death of them all is also indirectly alluded to by Sempronio: «Hablando así matas a ti y a los que te oyen y perderás la vida o el seso» (Ruano, p. 35).

In Scene VII, corresponding to Act X in *Celestina,* Celestina meets Melibea for the second time, and informs her of her negotiations with Calisto. The Scene reproduces Melibea's gradual but constant surrender to passion, starting with her «Di, di, (…) con tal que no dañes mi honra con tus palabras» (Ruano, p. 39), and soon following with much more explicit and clear manifestations of her yielding to Celestina's purposes and Calisto's lustful wish. The references to death, and its connection to passion and love, will abound in this second dialogue between the old bawd and the young girl.

As Kayser Philips had noted (1974, 470), foreshadowing in passages such as this fulfils several functions, such as the following: the creation of suspense, and of the atmosphere surrounding the main parts of the plot, and also the contribution to the structural coherence of the work:

> MELIBEA: ¡*Cómo me muero con tu dilatar*! Di, por Dios, lo que quisieres. Haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan áspero que iguale a mi pena y tormento. *Aunque toque en mi honra, dañe mi fama, lastime mi cuerpo;*

> *aun cuando suponga romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy fe de ser segura.* Y si siento alivio seréis bien galardonada.
>
> (Ruano, Scene VII, p. 39; my italics)

In Scene VIII, Calisto still does not know about Celestina's mediation with Melibea, and his desperate cries overflow with a certainly unwilling foreshadowing of death: «En gran peligro me veo; / en mi muerte no hay tardanza» (p.43), in a stanza taken from the *Cancionero General* by Diego de Quiñones (Severin 1994: 218, footnote 30) that he recites, and which once more establishes a close connection between love and death. Soon after, his impatient waiting for Celestina's errand also results in the foreshadowing of his death, this time in the form of an *either-or* conditional: «Rogaré a Dios que aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea o que dé fin en breve a mis tristes días» (Scene VIII, p. 44).

In Scene X, and just before his second encounter with Melibea, as he approaches her home accompanied by his servant Sempronio, Calisto utters another of those remarks that prefigure his own death, no matter how unconscious the youth is of the ultimate implications of his own words. He seems to fear to be seen by other people, and, contradicting his previous commands, the servant advices him to approach Melibea himself first. Then, quite unaware of the fact that he will die, and precisely trying to escape from what he thinks to be some commotion from the unknown crowd, now he tells his servant, (also being proud of him, and unaware of how unreliable Sempronio actually is): «La vida me has dado con tu sutil aviso» (Ruano, Scene X, p. 48).

In this Scene, and in the second encounter between Calisto and Melibea, both Calisto's and Sempronio's fears and cowardice will be made manifest. The servant oscillates between his pretending to be brave, when he addresses his master, on the one hand, and on the other hand, his real, heart-felt fearfulness, which is made manifest to the external audience mainly in his asides and monologues. Thus, the following are Sempronio's words, just as in Act XII in Rojas' *Celestina*:

> SEMPRONIO: (…) *Muerto soy. Me voy hacia casa de Celestina*, no sea que me atajen camino de nuestra casa. (Echa a correr por el primer término del tablado). ¿Si habrán muerto ya a mi amo? Pero no, que no es sino la gente del alguacil que pasaba haciendo estruendo por esa otra calle. No me habían dejado gota de sangre; tragada tenía ya la muerte, que me parecía que me iban dando en estas espaldas golpes. *En mi vida me acuerdo haber tenido tan gran temor,* aunque he andado por casas ajenas harto tiempo, que nueve años serví a los frailes de Guadalupe

> y mil veces nos apuñeábamos yo y otros. Guárdeme Dios de verme con armas, que ese es el verdadero temor.
> (Ruano, Scene X, p. 50, my italics).

It is of course sadly and tragically ironic to hear Sempronio refer to Celestina's as a 'safe' place, where he first thinks to run to, as a shelter where he can conceal from those whom he fears may be chasing his master Calisto. The servant's cowardice and feebleness are also shown by the fact that the first thing that also comes to his mind is to desert his master, abandoning him to his fate. Furthermore, it will soon be also tragically and sadly reflected in his murdering the old and defenceless Celestina. Of course, a further layer of irony is Calisto's mindlessness and blind belief in Sempronio's absolutely non-existent bravery: «Mi criado debe ser, *que es muy bravo* y desarma a cuantos pasan y heriría a alguno» (Ruano, Scene X, p. 51, my italics).

Just as will also be the case with the foreshadowing of Celestina's death, the prefiguration of the death of the two lovers will reach those moments directly and shortly preceding their actually fatal denouement, in Scene's XIV to XVI. Thus, in Scene XIV, on waiting for Calisto to arrive, Melibea will utter in her monologue: «MELIBEA: Mucho se tarda aquel caballero que espero. Los ángeles sean en su guarda, su persona esté sin peligro. Muchas cosas le podrían acaecer desde su casa acá.» (Ruano, Scene XIV, p. 59). Even though Calisto will die, rather, on trying to escape from some supposed rioters and thus on leaving Melibea's home, the prefiguration of death is clear in this passage. Moreover, when Calisto actually arrives, she involuntarily refers to the way she will actually die: «MELIBEA: ¡Oh mi señor! No saltes de tan alto, que me moriré en verlo.» (Ruano, Scene XIV, p. 59). Even Calisto mentions involuntarily his lack of skill and makes the mistake of choosing the wrong place from which he can reach Melibea: «CALISTO: (dentro) Arrima esa escalera, Sosia, que éste es el mejor lugar, aunque esté alto.» (Ruano, Scene XIV, p. 59).

Finally, Scene XVI is devoted to the deaths of Calisto and Melibea, and the closing, desperate cry by Pleberio. These actions correspond to Acts XIX to XXI in *Celestina.* Thus, and as it occurred in Scene XIV, the action opens with Melibea's awaiting Calisto's arrival. In a Scenery imagined by the young girl, which reminds the audience of the classic *topoi* of a *locus amoenus,* and of the *colligo virgo rosas* («*¡Oh quién fuese la hortelana / de aquestas viciosas flores / por prender cada mañana, / al partir, a tus amores!*»; italics as in the original), Melibea cannot help prefiguring Calisto's death once more: «Oh, cuando saltar le vea / qué de abrazos le dará» (Ruano, Scene XVI, p. 62). Amongst those aspects that make up that *locus amoenus,* Melibea's reference to cypresses when Calisto has already arrived is certainly remarkable, on account of their association with cemeteries in Spain, and also because of the recurrent connection between love and death of-

ten found in literature: «Escucha *los altos cipreses* cómo se dan la paz unos ramos a otros por intercesión de un templadico viento que los menea. Mira sus quietas sombras cuán oscuras están y aparejadas *para encubrir nuestro deleite*» (Ruano, Scene XVI, p. 64, my italics). This also shows that in the work, foreshadowing can hold both for those expectations that are confirmed and those which will be contradicted in various degrees.

Among the former are some of Calisto's most important final words, spoken to Melibea, «Jamás querría señora que amaneciese», sadly seem to reflect the peak of his joy, just before his death (Ruano, Scene XVI, p. 65). These had also been uttered by Celestina in Scene IV, when she was boasting about how much she knew about lovers in her dialogue with Sempronio. Therefore, it can be considered that she foreshadowed the deaths of Calisto and Melibea: «Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciese» (Ruano, Scene IV, p. 20).

4. C) The foreshadowing of Celestina's death

Scenes III and IV correspond to Sempronio's arrival at Celestina's, his communication of the requests made by Calisto, the first interview between the young master and the old bawd, and the subsequent conversation between Celestina and Sempronio, where the servant's cowardice and also avarice are made manifest, and where Celestina shows herself self-assured and confident in the possible success of her enterprise.

Scene III roughly matches with the ending of Act I and with Act II in Rojas' *Celestina.* It is now that the reader can find very clear indices of the tragedy and disaster which these characters will inescapably meet with. In particular, Celestina and Sempronio enter into the covenant to make their profit at Calisto's expense, and Celestina's greediness leads her to make the fatal mistake that eventually will cost her losing her life. A great deal of instances of foreshadowing can therefore be expected. In fact, in this Scene there is one of the clearest instances of foreshadowing, based on Celestina's greediness: for the moment, she promises Sempronio that she will share whatever they obtain from Calisto with him, contrarily to what she will later do, in what constitutes the core of her tragic mistake.

Thus, both Celestina and also Sempronio show themselves to be greedy and eager to obtain as much as they can from Calisto. Moreover, in this version, and due to the absence of Elicia (Sempronio's lover in *Celestina*) in the *dramatis personae,* it is Celestina herself who deceives Sempronio by telling him the truth, regarding the presence of a lover of Elicia's upstairs. Therefore, the audience learns that neither Celestina nor Sempronio can or should trust each other:

> CELESTINA: ¡Ay burlador!
> SEMPRONIO: Deja si soy burlador y muéstramela.

> CELESTINA: ¡Ah don malvado! ¿Verla quieres? Los ojos se te salten; que no te basta a ti una ni otra. ¡Elicia ha de saberlo!
> SEMPRONIO: ¡Calla, que ni la quiero ver a ella ni a mujer nacida! A ti, madre, quiero hablar.
> Toma el manto y vamos, que por el camino sabrás algo que será de tu provecho y el mío.
> (Ruano de la Haza, Scene III, p. 16)

Still, and in contrast to the shrewd bawd, Sempronio seems to rely on Celestina, even though the old woman already shows herself to be reluctant to share with him anything at all, after her interview with Calisto, which Sempronio has witnessed in any case:

> SEMPRONIO: Madre mía, estate atenta a lo que ahora te dijere y no derrames tu pensamiento en muchas partes. Y es que, después de que mi fe puse contigo, *jamás pude desear bien de que no te cupiese parte*.
> (Ruano de la Haza, Scene III, p. 16, my italics)
>
> (…)
>
> SEMPRONIO: (aparte a Celestina): ¿Qué te dio, madre?
> CELESTINA: (aparte a Sempronio): A su tiempo lo sabrás.
> (Ruano de la Haza, Scene III, p. 17)

What is more, Sempronio will confirm his assumptions regarding what Celestina has received from Calisto on the basis of his master's direct testimony. However, Celestina will not know about this, until Sempronio later on asks her about his part of the booty, which the old bawd will tragically refuse to share with him. Yet, the audience does know what the situation is like, and therefore, they can enjoy their superior knowledge over the character directly affected, thanks to fragments such as the following:

> CALISTO: Sempronio, cien monedas di a la madre, ¿hice bien?
> SEMPRONIO: ¡Ay, si hiciste bien! Pero tórnate a la cámara y reposa, que tu negocio está en buenas manos.
> (Ruano de la Haza, Scene III, p. 18)

In Scene IV, Sempronio and Celestina meet once they have departed from Calisto's. In contrast to what Sempronio has told his master, the servant tells Celestina that the latter regrets his not having given her enough. His greediness and cowardice are laid bare, whilst Celestina refers proudly to her honour —or what she regards as such, which subverts social conventions. This dialogue between the two will be sharply echoed and distorted in the final conversation they will hold later on, just

in the moments preceding Celestina's death at the hands of Sempronio, here in Scene XII:

> SEMPRONIO: Este nuestro enfermo no sabe qué pedir. No se le cuece el pan, teme tu negligencia y maldice su avaricia porque te dio tan poco dinero.
> (Ruano de la Haza, Scene IV, p. 19)
>
> (…)
>
> SEMPRONIO: ¿Qué dices de sirvientes? ¿Te parece que nos puede venir a nosotros daño de este negocio? Al diablo mandaría yo sus amores al primer desconcierto que vea. Más vale que pene el amo, que no que peligre el mozo.
> (Ruano de la Haza, Scene IV, p. 19)

Their greediness almost equals their cowardice, and also their mutual distrust is soon made manifest, in such a way that Celestina will show herself to Sempronio self-confident in her success (feelings which she will soon contradict in her monologue, once Sempronio has left, at the beginning of Scene V). In contrast, Sempronio makes bare his timorousness, and also his fears of a possible miscarriage of their enterprise. In doing so, he foreshadows Celestina's death, if only in such a way that he has no role to play in it, contrarily to what will eventually be the case:

> CELESTINA: Digo que la mujer o ama mucho a aquel de quien es requerida o le tiene grande odio. Y con esto voy más confiada a casa de Melibea; porque sé que, aunque al presente la ruegue, al fin me ha de rogar; aunque al principio me amenace, al cabo me ha de halagar.
> SEMPRONIO: Madre, mira bien lo que haces, porque cuando se yerra el principio, no puede ser bueno el fin. Piensa en su padre que es noble y esforzado; su madre, celosa y brava; tú, la misma sospecha. Melibea es única a ellos: faltándoles ella, fáltales todo el bien. *En pensarlo, tiemblo*: *no vayas por lana y vengas sin pluma.*
> CELESTINA: ¿*Sin pluma, hijo*?
> SEMPRONIO: *O emplumada, madre, que es peor*.
> (Ruano de la Haza, Scene IV, p. 19, my italics)

In Scene V, the fragment corresponding to the beginning of Act IV of *Celestina* reveals Celestina's innermost and sincerest feelings, among which the fear that death may impede over her actions stands out. In this case, foreshadowing is connected to *tragic irony*, understood here in the Classical sense: namely, Celestina refers to her meeting her own death, as a result of a tragic mistake that she will make, and which will cost her losing her life at the hands of Sempronio. Moreover, this will be

so no matter how unaware she is of the ultimate consequences of her words and her actions, and, above all, of how much she is indeed right. Therefore, tragic irony and foreshadowing merge together in the following passage:

> CELESTINA: Ya está el negocio en buenas manos. *Ahora que voy sola, quiero mirar bien lo que voy a hacer; pues podría ser que, si me descubren, pagase con mi vida el atrevimiento. O que muy amenguada quedase* si me mantearan o azotaran cruelmente. Amargas cien monedas serían entonces las que me ha pagado Calisto.
>
> (Ruano de la Haza, Scene V, p. 21, my italics).

In this monologue by Celestina, the adapter has also reflected some fragments where the old bawd attempts to pull herself together, and thus *cancel* the ill omens that she herself has shown to be afraid of: «Esfuerza, esfuerza, Celestina, no desmayes. Todos los agüeros se aderezan favorables o yo no sé nada de esta arte» (Ruano de la Haza, Scene V, p. 22).

Scene VI, corresponding to fragments of Act V in *Celestina,* reflects the well-known repartee between Celestina and Sempronio, about the booty that the old bawd has received from Calisto, and which, in what certainly represents the core of her tragic mistake, she will refuse to share with him. In this case, some of her most important words will sadly be contradicted by herself later on, by both her words and her actions:

> CELESTINA: (…) que aunque hayas de haber alguna *partecilla* del provecho, quiero yo todas las gracias del trabajo.
>
> SEMPRONIO: ¿*Partecilla*, Celestina? Mal me parece eso que dices.
>
> CELESTINA: ¡Calla, loquillo! *Que parte o partecilla, cuanto tú quisieres te daré. Todo lo mío es tuyo*. Gocémonos y aprovechémonos, *que sobre el partir nunca reñiremos.*
>
> (Ruano, Scene VI, p. 29, my italics).

As is the case in Rojas's *Celestina,* these words will be rebutted by Celestina herself, here in Scene XII (corresponding to Act XII in *Celestina*), where she will ostensibly refuse to share what Calisto has given to her with Sempronio. Therefore, Celestina will fail to come up to her former words and promises. Even when the audience is approaching the tragic denouement of the old bawd, foreshadowing is recurrent, both in the original work by Rojas, and in Ruano de la Haza's version:

> SEMPRONIO: (…) *Dionos* las cien monedas. *Dionos* después la cadena. *Contentémonos* con lo razonable y

> no lo perdamos todo por querer más, que quien mucho abarca, poco suele apretar.
>
> CELESTINA: Gracioso es el asno. ¿Estás en tu seso, Sempronio? ¿*Qué tiene que ver tu galardón con mi salario*? ¿Soy yo obligada a soldar tus armas? *Que me maten si no te has asido a una palabrilla que te dije el otro día viniendo por la calle*, que *cuanto yo tenía era tuyo y que, en lo que pudiese con mis pocas fuerzas, jamás te faltaría*. Y que si Dios me diese buena mano derecha con tu amo, que tú no perderías nada. *Pero ya sabes, Sempronio, que estos ofrecimientos, estas palabras de buen amor no obligan.*
>
> (Ruano, Scene XII, p. 54, my italics).

It is here, therefore, where previous instances of foreshadowing become *actualised* in this context and result in tragic irony, both from the perspective of the confirmation of previous assumptions, and also seen as Celestina's tragic mistake that will result in her losing her life at the hands of Sempronio. Those preceding hints or anticipations increasingly turn into utterances that can be interpreted as *threats* and also more ostensive indices of the *confirmation of tragedy* for Celestina that had been *presaged* from the beginning.

Moreover, in Scene VI, when she is still informing Calisto of her encounter with Melibea, Celestina also makes explicit references to her own innermost fears:

> CELESTINA: Señor, no atajes mis razones; déjame decir, que se va haciendo noche. Ya sabes que quien mal hace, aborrece la claridad *y yendo a mi casa podría tener algún mal encuentro.*
>
> CALISTO: Hachas y pajes hay que te acompañen.
>
> *SEMPRONIO: (aparte) Sí, porque no fuercen a la niña.*
>
> *CALISTO: ¿Dices algo, Sempronio*?
>
> *SEMPRONIO: Señor, que yo la acompañaré hasta su casa, que hace mucho oscuro.*
>
> (Ruano, Scene VI, p.33, my italics).

This fragment shows Celestina's being afraid that something may occur to her. Furthermore, this happens just after having received her booty from Calisto, which, no matter if she now claims to be ready to share with Sempronio, her subsequent denial to do so will result in her death. What is more, Sempronio's angry words can easily be interpreted as a threat against her. This piece is moreover placed within Scene VI, in which the foreshadowing of the two main tragic denouements of the main plots of the work have been made explicit, namely, the deaths of both Celestina and of the two lovers.

In Scene IX, a new meeting between Calisto and Celestina, witnessed by his servant Sempronio, and previous to his second encounter with Melibea, occurs. As soon as Calisto greets her, he shows his distress, and unintentionally foreshadows his death: «Dime, ¿con qué vienes? ¿qué nuevas traes?, que te veo alegre *y no sé en qué está mi vida*» (Ruano, p. 45, my italics). Once more, Calisto gives the old bawd a present, «esta cadenilla» (Ruano, p.46), as a recompense for her mediation with his lover. Even before the youth gives Celestina such a reward, the servant assumes that the old bawd must have been obtaining some booty: «Buena viene la vieja, debe haber recaudado» (Ruano, p. 45). As it happened in previous Scenes, therefore, the servant will directly witness Calisto's generous gift for Celestina, «toma esta *cadenilla*» (Ruano, p. 46, my italics), and immediately distances ironically and contemptuously from his master in an aside: «¿*Cadenilla* la llama? No escatima el gasto» (Ruano, p. 46, my italics). It is hard to know for the moment whether Celestina has had accessed to this remark, and certainly she cannot possibly hear the servant uttering at the end of the encounter and of the Scene, «Pues guárdese del diablo que, sobre el repartir, no le saque el alma» (Ruano, p. 47). Yet, these threats by Sempronio will soon be sadly fulfilled for Celestina, who will die at the hands of the servant in Scene XII.

Unfortunately, in her dialogue with Calisto, Celestina makes it manifest that she is still unaware of her mistake and also of her own situation at the moment. She even shows herself superior to him, as if she knew far better than him what is going on, «Mal conoces a quién das tu dinero» (Ruano, p. 46). But the thing is that hardly does she know, either.

Since Elicia, one of the strumpets working at Celestina's, has not been included in the *dramatis personae* of this adaptation, the audience misses one more hint of foreshadowing and of the tragic death of Celestina. In the original work, Elicia had told Celestina, «ELICIA: ¿Cómo vienes tan tarde? No lo deues hazer, que eres vieja: *tropeçaras donde caygas e mueras*.» (Rojas, *Celestina,* Act XI, p. 80, my italics). Even so, the external audience of Ruano's adaptation has been provided with enough evidence of the tragedy impeding Celestina.

In Scene XI, Sempronio, who in Scene IX had witnessed Calisto's giving Celestina a gold chain, is now determined to request the old bawd to share the booty with him. In *Celestina,* this is part of a dialogue entertained between the two servants of Calisto's, Parmeno and Sempronio, and which takes place after the encounter between the two lovers. In contrast, in Ruano de la Haza's version, it is rendered as a monologue by Sempronio. Even though his words are, therefore, not meant to be perceived by any other character, they can be easily interpreted as a threat against the old bawd, and as the foreshadowing of a possible tragedy for Celestina —as will indeed be the case soon after—. Once more, the ex-

ternal addressee will know far more than the character directly affected, that is, more than the victim:

> SEMPRONIO: Ve donde quisieres, que antes que venga el día quiero yo ir a Celestina a cobrar mi parte de la cadena, que es una puta vieja y no le quiero dar tiempo a que fabrique alguna ruindad con que me excluya.
>
> (Ruano, Scene XI, p. 52)

Indeed, Scene XII corresponds to the climatic moment of Celestina's tragic death at the hands of Sempronio, a fatal denouement that has been foreshadowed or presaged throughout the work. It may be said that *foreshadowing* becomes thus *actualised*, it is *confirmed* and results in *tragedy*. Consequently, Celestina emerges as a tragic heroine, since she makes a fatal mistake, led by her ambition and greediness, as it has been her not sharing the booty given to her by Calisto with Sempronio. Her crucial error provokes her death.

In fact, Celestina's misinterpretation of the whole situation springs with Sempronio's arrival: indirectly, she even denies knowing him at all, «No tengo yo hijos que anden por la calle a tal hora» (Ruano, Scene XII, p. 53). Moreover, she shows herself not to be aware of the danger for her contained in Sempronio's remark, and even seems not to have taken it seriously: «Landre me mate si no me espanto en verte tan fiero. Creo que burlas» (p. 54). Yet, Sempronio's words cannot be more threatening and also sincere, as otherwise the external audience may infer:

> SEMPRONIO: (…) Mi gloria sería ahora hallar en quien vengar la ira, ya que no pude hacerlo en los que me la causaron, por su mucho huir.
>
> (Ruano, Scene XII, p. 53).

Ruano reproduces almost literally the aspects of the work connected with Celestina's death at the hands of Sempronio. As noted, these represent the *confirmation or actualisation* of its *foreshadowing*, in one of the most important and climatic moments of the plot, both of Rojas' and also Ruano de la Haza's works. The perspectives of the old bawd and the servant cannot be any more different from each other, and, as in the original, now Celestina will make the fatal mistake of refusing to share the booty obtained from Calisto with Sempronio.

Thus, whereas Sempronio has interpreted that Calisto had given to the *two* of them certain rewards, Celestina wants to keep everything for herself. The audience hears Sempronio saying, «*Dionos* las cien monedas. *Dionos* después la cadena» (Ruano, p 54, my italics). This refers to Calisto's having offered those rewards to the two of them in the past, as Sempronio interprets it. However, Celestina claims to have received herself

everything: «Así que, hijo, si algo tu amo *a mí me dio*, debes mirar que *es mío*.» (Ruano, p 54, my italics).

Celestina's tragic misapprehension is reflected in the fact that she only admits that she had accepted to share with Sempronio everything she had *in the past*; thus implying that this no longer needs to be the case: «Que me maten si no te has asido a *una palabrilla* que te *dije* el otro día viniendo por la calle, que *cuanto yo tenía era tuyo* y que, en lo que pudiese con mis pocas fuerzas, jamás te faltaría»(Ruano, p. 54. my italics). Thus, she contradicts her previous words, in Scene VI, when she had assured Sempronio the following: «Que parte o partecilla, cuanto tú quisieres te daré (…) que *sobre el partir nunca reñiremos*» (Ruano, p. 29, my italics).

Moreover, her use of a diminutive form, «una palabrilla», in order to refer to what she had promised Sempronio in the past further qualifies and implies that she does nor give any value or worth to what she had previously said to the servant, and also that she has no intention whatsoever to keep her word. However, in what constitutes the core of her fatal and tragic mistake, Celestina now retraces her steps and her words, and indeed denies her commitment to the implications of her previous promises: «Pero ya sabes, Sempronio, que estos ofrecimientos, estas palabras de buen amor no obligan» (Ruano, p. 54).

Blinded by her avarice and greediness and unable to even trace the danger impeding over her, she even rummages in her own wound, by making too sharp a distinction between her own situation and Sempronio's: not only does she claim all the booty received from Calisto for herself, but, to make things even worse, she interprets that her errands and her previous arrangements with Sempronio have been her work, task and job but just the servant's pleasure and enjoyment: «Esto tengo yo por *oficio y trabajo*; tú por *recreación y deleite*» (Ruano, p. 54, my italics).

She even gives a further twist to her already dangerous situation, by making another fatal fault: ironically, and in contrast to her previous powers to detect other people's innermost intentions, she is unable to see that Sempronio will not yield and will not be satisfied with an alternative reward. This is so no matter if she argues just the opposite: thus, she will not achieve to keep him happy with so little as promising him another lover:

> CELESTINA: (…) *Bien me barrunto de qué pie cojeas*. No de la necesidad que tienes de lo que pides, *ni aun de la codicia*, sino que pensarás que te he de tener toda tu vida atado y cautivo de Elicia sin querer buscarte otras. Pues calla, que quien ésta te supo acarrear te dará otras diez.
>
> (Ruano, Scene XII, p. 55, my italics)

Thus, she cannot be more in the wrong when she insists on her knowing both the servant's weak points and also what worries him. It is also

fully ironic to hear her charging Sempronio with greediness. We may say that, somehow, she sees the straw in the servant's eye but not the beam in her own.

Soon after, in Scene XIII, Celestina's death, as well as Sempronio's execution, are confirmed by Sosia, another of Calisto's servants, to his master:

> CALISTO: (…) Dime, Sosia, ¿qué era la causa por la que la mató?
>
> SOSIA: Señor, aquella su criada, dando voces, llorando su muerte, la publicaba a cuantos la querían oír diciendo que porque no quiso partir con él una cadena de oro que tú le diste.
>
> *Calisto lo mira horrorizado.*
>
> (Ruano, Scene XIII, p. 58, italics as in the original).

Consequently, the foreshadowing of the death of the old bawd that has recurred throughout the work so far is actualised and confirmed.

5. Concluisons

The analysis has shown that, even though there have been remarkable variations in the organisation and presentation of the plot, or in other aspects such as the number of characters, foreshadowing has been profusely reflected in Ruano de la Haza's version. The reasons why the adaptor has decided to include this aspect have been explored in this paper and can be synthesised as follows. One of the main reasons why Ruano de la Haza has captured foreshadowing in his version is because it is a distinctive feature of the original, which contributes to its configuration and centrally, to the meaning intended to be communicated by the internal author. It is also intimately entrenched with irony, which is a fundamental aspect of the message intended to bed communicated by the work. Moreover, as foreshadowing is an essential aspect of Rojas's *Celestina*, it would have been difficult to conceive of a version that might have dispensed with it. Even though the audience attends the denouement of Ruano de la Haza's version from its beginning, they may wonder about the aspects that have been selected by the adaptor, and also about the events that have resulted in such a situation. For all these reasons, foreshadowing is reflected in many of the passages of Ruano de la Haza's version.

Thus, the audience of this adaptation of *Celestina* attends Pleberio's final monologue of the original at the beginning of the play. Moreover, they are implicitly requested to entertain their own assumptions about what may have happened, regardless of whether they are familiar with the original work or not.

On the one hand, in the case of those spectators who are already familiar with the plot, and therefore are acquainted with its denouement, they may be looking for evidence and hints that may confirm their knowledge of the final ending of the plot. In the case of these spectators, they may expect departures from the unfolding of events, which are also due to the necessary selection of Scenes and abridgements to make the representation of the work possible. Therefore, they may compare what they see represented on the stage with what they actually know about the unfolding of Rojas' work.

On the other hand, in the case of those spectators unfamiliar with the plot of the original work, they will probably attend the performance trying to find an answer to what may have happened, and which may account for Pleberio's sorrowful lament. Yet, as they read on, they will look for hints and facts that may explain this desperate cry, being these hints and facts connected to one another, and not necessarily occurring in a linear or progressive manner. It may also be concluded that the adapter, Ruano de la Haza, may have decided to preserve in his selection of the passages subject to being represented, and thus included in his version, at least some of these in which this essential feature of Rojas' *Celestina* can be appreciated.

As it happens in the original work, foreshadowing is often linked to dramatic irony, in the sense that characters are unaware of the consequences of their words. On many occasions, it has been shown to imply and enclose certain aspects of threats, even though in at least most cases the speaker is unaware of the ultimate consequences of his words.

Works Cited

Ayllón, Cándido (1965). *La visión pesimista de «La Celestina».* México: Eds. Andrea.

— (1984). *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas.* Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.

Bastianes, María (2016). «'La Celestina' en escena (1909-2012)». Madrid: Universidad Complutense. Ph Dissertation. <https://ucm.on.worldcat.org/oclc/1026155829> [Last accessed: 06.10.2019]

— (2018). «Un clásico difícil. Censura y adaptación escénica de *La Celestina* bajo el franquismo». *Hispanic Research Journal* 19.2: 117-134.

Botta, Patricia (1994). «La magia en *La Celestina*». *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* 12: 37-67.

— and Víctor Infantes 2007 (1999). «Nuevas bibliografías de la Tragicomedia de Calisto y Melibea» (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)». *Revista de Literatura Medieval* 11: 179-208. [Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/

bmc0p1d9 and http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevas-bibliografas-de-la-tragicomedia-de-calisto-y-melibea-zaragoza-jorge-coci-1507-0/>. [Last accessed: 06.10.2019]

Canet Vallés, José Luis, ed. (2011). *Comedia de Calisto y Melibea.* Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

— (2014). «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*». In: *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta.* Eds. Marta Haro Cortés and José Luis Canet. Valencia: Publicacions de la Universitat de València. 53-82.

— (2015). «*Philocaptio* versus libre albedrío en *Celestina*». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/philocaptio-versus-libre-albedrio-en-celestina/html/544e2e84-08a3-4119-81a3-2e73ee7fd112_5.html>. [Last accessed: 06.10.2019].

— (2017). «La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?». *eHumanista* 35: 408-438. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6029053.pdf>. [Last accessed: 06.10.2019]

Castro, Américo (1980). «Hacia la novela moderna: voluntad de existir y negación de los marcos literarios en *La Celestina*». *Historia y Crítica de la Literatura Española. Vol. I. Edad Media.* Ed. A. D. Deyermond. Barcelona: Crítica. 525-528.

De Miguel Martínez, Emilio (1996). «*La Celestina*» *de Rojas.* Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.

De Rojas, Fernando (1999) (*ca*.1499 / *ca*. 1502). *La Celestina.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/la_celestina/obra-visor/la-celestina--1/html/>. [Last accessed: 06.10.2019].

Deyermond, Alan (1971). *A Literary History of Spain: The Middle Ages.* New York: Barnes and Noble.

— (1980). «La Celestina». *Historia y Crítica de la Literatura Española. Vol. I. Edad Media.* Barcelona: Crítica. 485-497.

— (1986). «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», *Symposium in Honorem prof. M. de Riquer.* Barcelona: Universitat de Barcelona y Quaderns Crema. 75-92.

Earle, Peter G. (1955). «Four Stage Adaptations of *La Celestina*». *Hispania* 38.1: 46–51.

Finch, Patricia (1982). «The uses of the aside in *La Celestina*». *Celestinesca* 6.2: 19-24.

Fothergill-Payne, Louise (2001) [1988 1ª ed.]. «Séneca y *La Celestina*». *Estudios sobre La Celestina.* Ed. Santiago López-Ríos. Madrid: Istmo, Clásicos y Críticos. 128-134.

Fraker, Bruce (1990). *La Celestina: Genre and Rhetoric.* London: Tamesis.

García-Montero, Luis (1999). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Versión teatral.* Barcelona: Tusquets.

Gilman, Stephen (1945). «El tiempo y el género literario en *La Celestina*». *Revista de Filología Hispánica* 7: 147-159.
— (1956). *The Art of La Celestina.* Madison: The University of Wisconsin Press.
— (1980). «La voz de Fernando de Rojas en el monólogo de Pleberio». *Historia y Crítica de la Literatura Española. Vol. I. Edad Media.* Ed. Alan Deyermond. Barcelona: Crítica. 521-525.
Gómez, José Luis, dir. (2015-16). *Celestina. Fernando de Rojas.* Madrid: Teatro de La Abadía y Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). <https://www.teatroabadia.com/es/archivo/467/celestina/>. [Last accessed: 06.10.2019].
Green, Otis H. (1980). «Amor cortés y moral cristiana en la trama de *La Celestina*». *Historia y Crítica de la Literatura Española. Vol. I. Edad Media.* Ed. Alan Deyermond. Barcelona: Crítica. 504-508.
Gurza, Esperanza (1975). *Lectura existencialista de «La Celestina».* Madrid: Gredos.
Infantes, Víctor (1998). «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: 7-51.
Iniesta, Ricardo (2012). *Celestina, la Tragicomedia.* <https://www.atalaya-tnt.com/programacion/celestina-la-tragicomedia/>. [Last accessed: 06.10.2019].
Kayser Philips, Katherine (1974). «Ironic Foreshadowing in *La Celestina*». *Kentucky Romance Quarterly* 21: 469-482.
Lacarra, Mª Eugenia (1989). «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*». *Celestinesca* 13.1: 11-15.
— (1990). *Cómo leer «La Celestina».* Madrid: Júcar.
— (2001) [1987-1988]. «Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *La Celestina*». *Estudios sobre « La Celestina».* Ed. Santiago López- Ríos. Madrid: Istmo-Fundamentos. 457-74.
Lepage, Robert, dir. (2004). *La Celestina.* Barcelona, Teatre Lliure. <http://www.ysarca.com/075-la-celestina.html>. [Last accessed: 06.10.2019]
Lida de Malkiel, Mª Rosa (1961). *Two Spanish Masterpieces: «The Book of Good Love» and «The Celestina».* Urbana: University of Illinois Press.
— (1962). *La originalidad artística de «La Celestina».* Buenos Aires, EUDEBA.
— (2001) (1970 1ª ed.). «El género literario de *La Celestina*». *Estudios sobre Celestina.* Ed. Santiago López-Ríos. Madrid: Istmo, Clásicos y Críticos. 137-166.
— (1980). «La originalidad artística de *La Celestina*». *Historia y Crítica de la Literatura Española. Vol. I. Edad Media.* Ed. Alan Deyermond. Barcelona: Crítica. 498-504.
Lobera, Francisco J. *et al*. eds. (2000). *Fernando de Rojas (y «antiguo autor»). La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Barcelona: Crítica, Biblioteca Clásica.

López-Ríos, Santiago ed. (2001a). *Estudios sobre «La Celestina».* Madrid: Istmo, Clásicos y Críticos.

— (2001b). «Celestina y los asedios de la crítica». *Estudios sobre «La Celestina».* Ed. Santiago López-Ríos. Madrid: Istmo, Clásicos y Críticos. 9-35.

Maravall, José Antonio (1980). «Calisto y los criados: la desvinculación de las relaciones sociales». *Historia y Crítica de la Literatura Española. Vol. I. Edad Media.* Ed. Alan Deyermond. Barcelona: Crítica. 513-516.

— (1981) (1964 1ª ed.). *El mundo social de 'La Celestina'.* Madrid: Gredos.

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

Molinos Tejada, Mª Teresa and Manuel García Teijeiro (2009). «Modelos y precedentes clásicos del conjuro en el acto III de *La Celestina*». *Faventia* 31: 179-188.

Montaner, Alberto and Eva Lara (2016). «La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia». *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*. Ed. Emilio Blanco. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas; Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas. 433-482.

Morón Arroyo, Ciriaco (1974). *Sentido y forma de «La Celestina».* Madrid: Cátedra.

New York's Repertorio Español (2019). *La Celestina.* Adapted by Leyma López. <https://www.newyorklatinculture.com/la-celestina-repertorio/>. [Last accessed: 06.10.2019].

Nin-Culmell, Joaquín (2008-2009) (1956-59 1ª ed.). *La Celestina, Tragicomedia Musical en tres actos.* Madrid: Teatro de la Zarzuela. <https://www.educacionyfp.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/artes/2008/la-celestina.html>. [Last accessed: 06.10.2019].

Norton, Frederick (1966). *Printing in Spain 1501-1520.* Cambridge: Cambridge University Press.

— (2001). «Las primeras ediciones de la *Celestina*». *Estudios sobre «La Celestina».* Ed. Santiago López-Ríos. Madrid: Istmo, Clásicos y Críticos. 39-55.

Padilla Carmona, Carles (2017). «Precedentes clásicos del conjuro del acto tercero de La Celestina». *eHumanista* 36: 231-240. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6030337.pdf>. [Last accessed: 06.10.2019].

Rico, Francisco (2000). «Estudio preliminar. La realidad y el estilo. (El humanismo de «La Celestina». *Fernando de Rojas (y «antiguo autor»). La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Eds. Francisco J. Lobera et al. Barcelona: Crítica, Biblioteca Clásica. xv-xlv.

Ruano de la Haza, José María (2004). *Celestina de Fernando de Rojas (versión y adaptación libre).* <http://aix1.ottawa.ca/~jmruano/celestina.pdf>. [Last accessed: 06.10.2019]

Ruano de la Haza, José María (2006). *Celestina. A free version and adaptation by José María Ruano de la Haza, based on the English translation by*

James Mabbe. http://aix1.ottawa.ca/~jmruano/celestinaeng.pdf>.[Last accessed: 06.10.2019]

Russell, Peter E. (1980). «La magia de Celestina». *Historia y Crítica de la Literatura Española. Vol. I. Edad Media.* Ed. Alan Deyermond. Barcelona: Crítica. 508-512.

— (ed.) (1991). *Fernando de Rojas. La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Madrid: Castalia.

Serés, Guillermo (2000). «La obra y los autores. De la «Comedia» a la «Tragicomedia»». *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Eds. Francisco J. Lobera et al. Barcelona: Crítica, Biblioteca Clásica. li-xci.

Severin, Dorothy Sherman (1989). *Tragicomedy and Novelistic Discourse.* Cambridge: Cambridge University Press.

— (ed.) (1994). Fernando de Rojas. *La Celestina.* Madrid: Cátedra.

Snow, Joseph T. (2013). «Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I-XII)». *Celestinesca* 37: 119-138.

Vera, Gerardo, (dir.) and Rafael Azcona, (adapt.) (1996). *La Celestina.* Madrid: Lolafilms, Iberoamericana Films y Sogetel. <http://celestinavisual.org/collections/show/39>. [Last accessed: 06.10.2019]

Walsh, Andrew S. (2000). «La belleza actual de Celestina: la adaptación teatral de Luis García Montero». *Celestinesca* 24: 171-180.

Whinnom, Keith (1993). «The Form of *Celestina*: dramatic antecedents». *Celestinesca* 17.2: 129-146.

Ruiz-Moneva, María Ángeles, «Foreshadowing in Ruano de la Haza's twenty-first century adaptation of Rojas' *Celestina*», *Celestinesca*, 43 (2019), pp. 177-202.

RESUMEN

Puede considerarse que la versión de Ruano de la Haza (2004) de *Celestina* (ca.1499/ca.1502) de Fernando de Rojas se trata de una adaptación para ser representada. Uno de sus principales rasgos temáticos y estructurales es la inclusión de una versión libre del soliloquio de Pleberio, que no sólo concluye sino que también encabeza esta versión. En consecuencia, la audiencia recibe una edición caracterizada por una estructura circular, de forma que conoce el desenlace de la historia desde el principio, independientemente de si ya la conocían o no. La prefiguración o foreshadowing se ha considerado tradicionalmente por la crítica (e.g. Kayser-Philips 1974) como un elemento estructural de *Celestina*, que se ha relacionado asimismo con la perspectiva adoptada por el autor. En este contexto, la finalidad del presente artículo es estudiar si esta forma de ironía se ha visto reflejada en la versión de Ruano de la Haza, y, de ser así, sus formas, motivos y propósitos, aun teniendo en cuenta que la audiencia conoce el desenlace desde el comienzo de la obra..

Palabras Clave: Ironía. Prefiguración. Adaptaciones contemporáneas de *Celestina* de Fernando de Rojas. Versión de Ruano de la Haza (2004).

ABSTRACT

Ruano de la Haza's 2004 version of Rojas' *Celestina* (ca.1499/ca.1502) can be regarded as an adaptation of the Spanish work intended to be represented on the stage. One of its formal and thematic peculiar traits is its inclusion of a free rendering of Pleberio's soliloquy, which becomes both the Prologue and a closing monologue. As a result, the audience receives an edition with a circular structure, and gets familiar with the denouement of the story from the very beginning, regardless of whether they have been familiar with it or not. Foreshadowing has traditionally been regarded by criticism (e.g. Kayser-Philips 1974) as a structural element of Celestina, which is also linked to the ironic perspective adopted by the author. In this sense, this paper sets out to study whether this form of irony has been reflected in Ruano de la Haza's edition, and, if this is the case, the ways, the reasons and the purposes for which it has been so done, no matter if the audience knows the denouement of the plot from the beginning.

Key words: Irony. Foreshadowing. Contemporary adaptations of Rojas' *Celestina*. Ruano de la Haza's 2004 version.

Celestinesca 43 (2019): 203-220

La piedad filial en *La Celestina*: una interpretación desde la perspectiva del confucianismo

Lucas Sánchez Sagrado
Universidad de Salamanca

1.– Estado de la cuestión

A mi modo de ver, aunque se ha trabajado en comparar *La Celestina* con otras obras en las que pueda estar presente este concepto, no se ha prestado suficiente atención a la posibilidad de una interpretación de la obra de Rojas en general, en sí misma, desde el prisma del confucianismo. En su artículo «Reseña y análisis del estudio comparativo entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste*»[1] Yang Xiao revisa estudios comparativos anteriores sobre estas dos obras, y señala algunos aspectos confucianos de la obra china, pero sin detenerse particularmente en la piedad filial ni trazar comparaciones al respecto con *La Celestina*. Lo mismo ocurre con el trabajo de Wang Zhenna *Una comparación de las prostitutas en La Celestina y Du Shiniang*[2]. Por su parte, sobre el suicidio de Melibea, Borao (2008) arguye que

> momentos antes de que se quite la vida tirándose de la torre, describe algunos de sus elementos constitutivos de la piedad filial al señalar los problemas que va a causar a su padre con su decisión: […]. En esa frase se encierran tres preceptos de la piedad filial: (b) «No dañar el honor, la honra, la fama y el buen nombre de los padres», (c) «No provocar cargas a los padres» y (d) «No abandonar a los padres en la vejez» (pp. 90-91).

Sin embargo, no justifica estas afirmaciones con las ideas confucianas propias de la dinastía Ming que por otra parte sí estudia en su artículo. Otros autores sí han tratado más específicamente la piedad filial, pero desde un punto de vista generalmente occidental.

1.– Publicado en *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 35 (2017), pp-277-295.

2.– Disponible en <https://hdl.handle.net/2072/83502>.

2.– Influencias para Rojas sobre la piedad filial

Como se ha dicho, la noción de piedad hacia los padres no era precisamente desconocida para la sociedad de la época, y estaba presente en preceptos tan evidentes como el cuarto mandamiento cristiano. Obras como las *Coplas a la muerte de su padre* de Manrique posiblemente influyeron también en la visión social de este concepto. Pero la influencia clásica se hace presente ya en los versos acrósticos en los que Rojas justifica su continuación de la obra, con la alusión a Dédalo, probablemente tomada del *Laberinto de Fortuna* (Lobera *et al.* 2011, 12). Sin duda el mito de Dédalo e Ícaro ilustraba para las gentes de la Edad Media las consecuencias de rebelarse contra las estructuras de la autoridad paterna heredadas desde el pasado (Burke 2002).

Otra influencia importante son las descripciones de las relaciones de padres e hijos en ciertos animales, tomadas de los bestiarios de la época, como la descripción de la víbora que asesina al macho para morir después en el parto, que ilustra la idea de la vida como conflicto en el prólogo de la *Tragicomedia*. También Celestina, en su primera conversación con Melibea, alude a imágenes del pelícano, que se decía que tras matar a sus crías se hería el pecho con el pico y las revivía con su sangre, y moría él después. Era utilizado en la época como figura de la piedad de Cristo, pero la finalidad burlesca es evidente al subvertir Celestina esos valores y aplicarlos a su intención de obtener una prenda de Melibea para que esta abra figuradamente el pecho y el corazón de Calisto (Raposo 2012, 278-280). Celestina hace referencia también a las cigüeñas, que se creía que cuidaban de sus padres ancianos como estos lo hicieron cuando ellas eran crías.

3.– El papel de Celestina como «madre» en su relación con Pármeno, Areúsa y Elicia

Celestina aparece en la obra como figura central que conecta a personajes de diversa clase social, a los que incluye en la categoría de «hijos» suyos, al igual que ocurría con la madre de Pármeno, su mentora —«si saliemos por la calle, cuantos topábamos eran sus ahijados» (p. 179)[3]. Según Cuesta (1999),

> Celestina es saludada como madre […] por Calisto, Melibea, Sempronio, Pármeno, Lucrecia, Elicia y Areúsa. Estos también reciben el nombre de hijos por parte de la alcahueta […] Pero quien con más justa causa llama madre

3.– Nota: todos los fragmentos de *La Celestina* citados en este trabajo proceden de la edición de Lobera et al., 2011.

> a Celestina es Pármeno, que siendo niño fue dado por su auténtica madre a la alcahueta como servidor (p. 24).

En efecto, son múltiples las ocasiones en que Celestina trata de reafirmar su figura como madre de Pármeno, al que «tenía por hijo a lo menos cuasi adotivo, y así que imitaras a natural» (p. 173), como cuando le espeta:

> la esperiencia no puede ser más que en los viejos. Y los ancianos somos llamados padres, y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y especial yo a ti, cuya vida y honra más que la mía deseo. Y ¿cuándo me pagarás tú esto? Nunca, pues a los padres y a los maestros no puede ser hecho servicio igualmente (pp. 78-79).

Tras lo cual él piensa: «oído he que debe hombre a sus mayores creer» (pp. 78-79), y parece ceder ante ella. La vieja también le recrimina el sufrimiento que causó a sus padres biológicos por dejar la vida estable que tenía asegurada bajo su cuidado: «con otra ansia no murió sino con la incertedumbre de tu vida y persona, por la cual ausencia algunos años de su vejez sufrió angustiosa y cuidosa vida» (p. 71). Celestina utiliza un tono duro con Pármeno cuando este muestra dudas sobre ella, y le intimida con la posibilidad de que pierda los posibles beneficios que obtendría de ella, no solo carnales y materiales, sino el amor que puede ofrecerle como madre (Hawking 1967, 183). Pármeno se encuentra en una posición difícil respecto a ella, ya que a todos los efectos Celestina parece, en verdad, tan digna de ser su madre como lo fue Claudina: atendió su parto y cumplió las mismas funciones que su madre durante mucho tiempo. Tras la muerte de su madre biológica, no puede evitar transferir los sentimientos que tenía hacia ella a la otra madre que le queda cuando tiene la oportunidad (Hawking 1967, 184).

Pármeno se avergüenza de las fechorías de Claudina y quiere olvidar a esta y tomar a Celestina como nueva madre, a pesar de ser consciente de que sus formas de proceder son idénticas. Cuando Celestina se regodea en la actitud de ambas, se siente defraudado al comprender la verdad, y enfadado por el hecho de tener que cargar con la herencia criminal (Hawking 1967, 187) de sus «madres». Encontramos unas circunstancias similares en el *Lazarillo de Tormes,* en la responsabilidad que Lázaro siente, hacia su madre y él mismo, de conseguir una vida estable que rectifique la infamia de las acciones de su padre. Irónicamente, la propia Celestina le aconseja que procure ser bueno, de forma casi idéntica a como lo hará la madre de Lázaro (Lobera *et al.* 2011, 172).

La actitud de Celestina provoca las reticencias de Pármeno a la hora de confiar en ella. Al inicio de la obra, se muestra en principio leal a Calisto, a diferencia de Sempronio, y teme que la presencia de Celestina amenace la vida que trata de construir como su sirviente. Sin embargo, y a pesar

de supuestamente valorar sus consejos y preocuparse por ellos, Calisto le trata con desdén y en cambio regala bienes a la alcahueta (Galarreta-Aima 2011, 51). Para el confucianismo, las relaciones entre hijos y padres eran extensibles a las que se daban entre súbditos y gobernantes, como se detalla en el *Clásico de piedad filial*: «the affection between a father and a son is natural, and also a source from which springs the reverence […] ought to show to his sovereign. […] We must treat our parents with the same reverence as is shown to our sovereign» (Chên 1908, 24). Además, Confucio no defendía la piedad filial como obediencia ciega, sino que insistía en que, si los padres se comportaban de forma no recta, era responsabilidad de los hijos resistir sus órdenes y tratar de corregir su actitud (Chên 1908, 29). Huang (2017) resume este concepto con su afirmación de que:

> when parents are doing moral things, a filial child should of course be obedient to them; and a filial child should also be obedient to them when they are doings things that are more or less morally neutral, even though such matter could be done more efficiently or otherwise better. However, when parents are doing immoral things a filial child, being filial, ought to remonstrate with them (p. 28).

En la China imperial, algunos oficiales ponían incluso en riesgo sus vidas al objetar sobre las acciones de sus gobernantes, como apuntan Andrew y LaFleur (2014):

> the phrase 'risking one's life in remonstrance' (jiansi; 諫死) is particularly useful, precisely because it indicates the commitment some scholar-officials were willing to make in order to fulfill their Confucian duty to the ruler. They were willing to die for their principles. The threat of reprisals from vengeful rulers was a very real horror in the Ming dynasty (1368–1644 CE). Nevertheless, courageous officials still came forward to offer remonstrance (p. 7).

Por lo tanto, la insistencia de Pármeno en aconsejar a su señor y en no seguir ciegamente a su «madre» sería considerada virtuosa. Pero el criado termina por rendirse: las *Analectas* recogen una frase que bien podría haber salido de boca de Calisto, sobre la facilidad con la que Pármeno le vuelve la espalda: «los criados son las personas de más difícil trato: si se los trata con confianza se hacen atrevidos, pero se disgustan si se les trata con desapego» (Confucio 1999, 221).

Podría decirse que el factor decisivo para vencer la resistencia del sirviente y que aparentemente prometa lealtad a Celestina es el hecho de que esta facilite su encuentro carnal con Areúsa, lo cual intenta esgrimir inútilmente cuando los criados se enfrentan a ella y la matan. En su deses-

peración, Pármeno le promete incluso hacerse amigo de Sempronio, algo que antes no se planteaba. En las *Analectas* se encuentra esta sentencia que podría aplicarse al hecho de que se entregue a ella sin seguir intentando corregir la actitud de la vieja: «¡qué desgracia! No he visto a nadie que anteponga la virtud al sexo» (Confucio 1999, 193). Como opina Lacarra (2001), «la persuasión que unos personajes ejercen sobre otros sirve para señalar que existen alternativas y mostrar el libre albedrío de sus acciones. El hecho de que yerren, por tanto, no implica compulsión, sino falta de virtud» (p. 472).

Sin embargo, Pármeno no llega nunca a confiar plenamente en su nueva madre. Resulta interesante la distinta actitud de los criados en el momento de la muerte de Celestina. En principio Sempronio parece llevar la iniciativa y actúa rápidamente, más motivado por un móvil económico y habiéndole recordado a Pármeno que deben reclamar su parte (Hawking 1967, 189), pero Pármeno entra violentamente en acción cuando Celestina insiste, en una situación cuya gravedad por una vez no es capaz de valorar, en mofarse de él al recordarle a su madre biológica —«¡no me hinches las narices con esas memorias, si no, enviarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar!» (p. 259). La codicia también mueve a Pármeno, pero no exclusivamente. Según Lida (1962) el despecho acumulado al echarle en cara la infamia de Claudina le lleva a incitar a Sempronio a que la remate —«¡dale, dale, acábala, pues comenzaste, que nos sentirán! ¡Muera, muera! ¡De los enemigos, los menos!» (p. 261).

Respecto a Elicia y Areúsa, una parte importante de los pasajes más significativos sobre su relación con Celestina se encuentra en los cinco actos añadidos en la *Tragicomedia* (el *Tratado de Centurio*), lo cual plantea ciertos problemas de interpretación debido a las inconsistencias de estos dos personajes entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*, respecto a lo cual se han propuesto diversas hipótesis, como la de Lida (1962) sobre la autoría compartida entre varios autores de los actos añadidos y la posibilidad de que alguno de ellos confundiera los nombres de las muchachas, en cuyo caso la Areúsa de la *Comedia* sería la Elicia de la *Tragicomedia*, y viceversa. Puesto que esa discusión está fuera del ámbito de este trabajo, nos referiremos a ellas con los nombres con que aparecen en cada momento en la obra, independientemente del acto.

En la *Comedia*, Areúsa aparece, por lo general, como más sumisa ante Celestina que Elicia, a pesar de que pudiera parecer que la alcahueta tiene menos influencia sobre ella, que vive sola y prefiere ejercer su oficio con cierta clandestinidad, que sobre Elicia —«Elicia, criada y adiestrada por Celestina y lógica sucesora de esta, puede considerarse digna hija suya» (Cuesta 1999, 24); «¡muerta es mi madre y mi bien todo!» (p. 261). En contraste con Elicia, que le recrimina su falta de memoria en presencia de su amante —a lo cual responde Celestina de forma tajante: «no me castigues, por Dios, a mi vejez; no me maltrates, Elicia. No enfinjas por-

que está aquí Sempronio, ni te soberbezcas» (p. 107)—, Areúsa le pide perdón por su reticencia inicial a acostarse con Pármeno (algo que hace también el mismo Pármeno cuando decide que es mejor obedecer a la vieja) y acepta a pesar de no obtener beneficios de ello comparables con los de Celestina. La forma en que las muchachas sobrellevan el luto por la muerte de su «madre» es muy diferente. Elicia está devastada y lo lleva rigurosamente:

> si no pesase más a aquella que desde esta ventana yo veo ir por la calle, no llevaría las tocas de tal color. […] aquella lutosa que se limpia agora las lágrimas de los ojos: aquélla es Elicia, […] queda agora perdida la pecadora porque tenía a Celestina por madre (p. 283).

Areúsa queda impactada al recibir las noticias de boca de Elicia, pero se repone rápidamente para tomar una actitud más práctica al respecto, y piensa en qué beneficios se pueden obtener de la circunstancia: «pues ya esta desdicha es acaecida, pues ya no se pueden por lágrimas comprar ni restaurar sus vidas, no te fatigues tú tanto» (p. 289), «calla, por Dios, hermana, pon silencio a tus quejas, ataja tus lágrimas, limpia tus ojos. Torna sobre tu vida, que cuando una puerta se cierra, otra suele abrir la fortuna» (p. 290), «y tú, Elicia, […] con nuevo amor olvidarás los viejos» (p. 291). Según Hawking (1967) esta actitud demuestra su similitud de carácter con la difunta, ya que advierte a Elicia de que el mantener sus ropas y actitud de luto es perjudicial para el negocio.

Su prima sigue su consejo y «entre demostrar su pena por la muerte de su protectora […] y continuar su vida licenciosa, Elicia prefiere concluir con su corto luto» (Galarreta-Aima 2011, 56). Al comprobar su cambio de actitud, Areúsa se siente satisfecha, y llega incluso a asegurarle ya abiertamente que la muerte de Celestina puede ser beneficiosa para ella:

> entra, hermana mía, véate Dios, que tanto placer me haces en venir como vienes, mudado el hábito de tristeza. Agora nos gozaremos juntas, agora te visitaré. Vernos hemos en mi casa y en la tuya; quizá por bien fue para entramas la muerte de Celestina, que yo ya siento la mejoría que antes. Por esto se dice que los muertos abren los ojos de los que viven, a unos con haciendas, a otros con libertad, como a ti (p. 301).

En el confucianismo, el luto por los padres debía durar tres años, y era considerado de tal importancia que incluso el emperador lo seguía, como se recoge en las *Analectas*:

> el Libro de la historia […] afirma que el emperador Gao Zong no habló durante los tres años perceptivos de luto

> […] Todos los hombres de la antigüedad hacían lo mismo. Cuando un soberano moría, los diferentes funcionarios tomaban las órdenes para atender a sus obligaciones de boca del primer ministro durante los tres años en que el nuevo soberano guardaba luto… (Confucio 1999, 186).

Era importante expresar la tristeza durante ese periodo, pero debía procurarse volver a la vida normal tras este: «en caso de luto, se debe llegar hasta el último extremo del dolor, pero hay que detenerse allí» (Confucio 1999, 235), aunque después se ofrecían ritos a los padres regularmente. También era importante cuidarse a sí mismo en la medida de lo posible, ya que el *Clásico de piedad filial* afirma que el pelo, la piel, y en definitiva, todo el cuerpo, eran una herencia de los padres que no debía ser dañada bajo ningún concepto (Chên 1908, 16). Por ello el *Clásico* recalcaba la importancia de comer, aunque no se tuviera apetito, y reiteraba que los tres años no debían sobrepasarse, pues marcan el límite del dolor (Chên 1908, 32). De igual forma, acortar la duración del duelo no era una opción:

> Zăi Wŏ preguntó a Confucio si bastaría con un año de luto en lugar de tres. […] Confucio le preguntó […]: '¿Te sentirías contento comiendo buenas cosas y llevando vestidos bordados después de transcurrido sólo un año? […] un hombre superior no disfruta ni del dulce que come ni de la música que oye mientras dura el luto y tampoco se siente a gusto en el lugar en que habita. […] un niño no se separa del regazo de sus padres hasta que no han pasado tres años desde su nacimiento, por eso los tres años de luto se guardan en todo el mundo. ¿Acaso Zăi Wŏ no disfrutó de aquellos tres años de amor que le dieron sus padres?' (Confucio 1999, 220).

Esta obligación se extendía también a los oficiales civiles y militares del gobierno, que debían abandonar sus puestos durante el periodo de luto. A menudo debían enfrentarse, debido a ello, a una disyuntiva equivalente a la de Elicia, pues ese periodo de inactividad profesional podía tener un impacto negativo en su carrera. Sin embargo, el no cumplirlo, a menos que se tratase de un oficial de alto rango que fuera llamado por el gobierno por la importancia de su puesto, podía acarrear graves consecuencias. Hamilton (1990) apunta que

> the T'ang codes specified several areas of filial infractions. […] Unfilial behaviour (*pu-hsiao*) […] was […] ceasing to observe mourning before the end of the required mourning period […] (Ch'u, *ibid.*, p. 26). […] infractions against one's parents […] fell in a broad cate-

> gory called 'disobeying instructions'. Exile and beating with heavy and light sticks were posible punishments […] (pp. 102-103).

De las peculiaridades estudiadas acerca de las relaciones «madre-hijos» de Celestina con Pármeno y las muchachas se puede extraer la conclusión de que son, en rasgos generales, motivadas por el interés, algo que será aplicable también al caso de Melibea. Según Alcalá (1996),

> su maternidad postiza, el ser llamada «madre» por todos, se basa en un acuerdo tácito de aparentar —y autoconvencerse— de la bondad y espontaneidad de sus relaciones con los demás, que siempre llevan el sello de lo ilícito. Su «maternidad» está asimismo caracterizada por la debilidad afectiva en ambas direcciones, tanto por parte de la madre como por parte de sus «hijos» que ven en la vieja un medio para conseguir fines deseados, fines independientes de ella como persona (p. 40).

De igual modo, la alcahueta está dispuesta a comerciar con favores sexuales, la lealtad de los sirvientes, piedad filial, afecto de madre, caridad cristiana, amistad, y amor (Gaylord 1991, 2). Cuando Sempronio y Pármeno la visitan a altas horas de la madrugada con el propósito de reclamar su parte de la recompensa, llaman y le dicen que abra a sus hijos, a lo que ella responde: «no tengo yo hijos que anden a tal hora» (p. 254), algo que ella misma suele hacer —«¿cómo vienes tan tarde? No lo debes hacer, que eres vieja; tropezarás donde caigas y mueras» (p. 237); «éstas son tus venidas; andar de noche es tu placer. ¿Por qué lo haces? ¿Qué larga estada fue ésta, madre? Nunca sales para volver a casa, por costumbre lo tienes» (p. 183). Una vez obtenido su pago y sin intención de compartirlo, y al intuir el motivo de la visita de los criados, Celestina no tiene interés en mantener las apariencias con sus «hijos». Para Hawking (1967), uno de sus errores fatales es no comprender que las expectativas de Pármeno van más allá de ese interés y espera también recibir amor de ella, o, si realmente comprende sus sentimientos, explotarlos para su propio beneficio.

4.– Pleberio, Alisa, Celestina y Melibea

Aunque «Melibea es el único personaje que goza de una legítima y explícita institución familiar» (Muñoz-Basols 2003, 111), el papel de sus padres, especialmente el de Alisa, es en gran medida ocupado por Celestina (Grieve 1990 citado en Lobera *et al.* 2011, 818-819). Lida (1962) define a Alisa como «la gran dama, soberbia de su posición social» (p. 489). La madre de Melibea ha sido dibujada en numerosas ocasiones como ino-

cente, excesivamente confiada en su hija, y con su voluntad anulada por los poderes de Celestina. Sin embargo, en la primera visita de Celestina, antes de poder estar bajo su influencia, Alisa la deja pasar —«ya me voy recordando della. Una buena pieza; no me digas más. Algo me verná a pedir. Di que suba» (p. 116)—, a pesar de ser perfectamente consciente de quién es por su anterior vecindad. Resulta interesante al respecto la postura de Harney (1993), que plantea la posibilidad de que la figura de la alcahueta pudiera despertar la simpatía y respeto de madre e hija por su posición social, que permite a las mujeres ejercer su libertad más allá del mandato patriarcal sobre su matrimonio.

Sin embargo, «hay en la relación de Alisa con su hija un atisbo de aspereza que falta por completo en la de Pleberio. Alisa, cuando vuelve a encontrarse con Celestina, amonesta a Melibea con tono grave […] lo que Pleberio nunca hace» (Lida, 1962, p. 488). En respuesta, Melibea, podría decirse que ya influida por los métodos de Celestina, miente a su madre al fingir sorpresa e ingenuidad y prometer guardarse de mantener contacto con la vieja (Lida, 1962, p. 417), y parece marcar distancias con ella a través del uso del término «señora» en vez de «madre» (Muñoz-Basols, 2003, p. 115), el cual sí suele aplicar a Celestina. A partir de ese momento Celestina es cada vez un referente materno más importante para ella en comparación con Alisa, como razona Hawking (1967): «Celestina achieves this end by posing as a mother figure, replacing Alisa as Melibea's mother, simply because she tells Melibea what she wants to hear, whereas Alisa, had she known the circumstances, would certainly not have encouraged her daughter» (p. 178). En su monólogo en el acto XX, la joven «se reprocha haber descubierto a una extraña lo que encubría a su madre» (Lida 1962, 407). Melibea parece sentir un mayor afecto por su padre, y le duele la posibilidad de afligirle por la confianza que él deposita en ella y el hecho de que no le reproche ni reprenda nada (Lida 1962, 471). En esta situación aparecen invertidos los ideales de padres de una sociedad confuciana, donde «parents are described as being […] stern and dignified […] in the case of an ideal father, 'gentle and compassionate' […] in the case of an ideal mother» (Jordan 1998, 269). La relación de madre e hija se hace patente cuando Melibea rehúsa ver a Alisa en su momento de máximo dolor, aunque Pleberio «intenta persuadirla con la figura de su madre […] a pesar de las circunstancias que han desencadenado una oposición de relación entre ambas […] Pleberio intenta explotar semánticamente la imagen de la relación madre-hija para persuadir a Melibea» (Muñoz-Basols 2003, 119).

Tras la primera cita de los enamorados, Pleberio y Alisa se sobresaltan enormemente al escuchar ruidos en la cámara de su hija. Melibea reflexiona sobre su preocupación: «(no hay tan manso animal que con amor o temor de sus hijos no asperee. Pues ¿qué harían si mi cierta salida supiesen?)» (p. 252). La primera frase, tomada de Petrarca (Lobera *et*

al. 2011, 901), tiene similitud con otra encontrada en las *Analectas*: «los padres se preocupan con la sola idea de que los hijos puedan enfermar» (Confucio 1999, 57).

La percepción de su honor y por lo tanto de sus obligaciones es muy diferente en los amantes. De acuerdo con Lida (1962) «Calisto […] aparece solo, sin familia y sin arraigo social, en tanto que Melibea […] se presenta dentro del marco familiar […] preside su conducta desde su primera hasta su última aparición» (p. 406). Debido a ello, Melibea expresa en varios momentos de la obra la importancia de preservar la honra de sus padres, como en la primera conversación con Celestina —«perder y destruir la casa y honra de mi padre por ganar la de una vieja maldita como tú» (p. 127)—, o el momento en que pierde su virginidad con Calisto, donde de nuevo parece temer más las represalias por parte de Alisa que de Pleberio:

> ¡oh pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo fin quejosa de tus días! ¡Oh mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! (p. 275)

Sobre el momento posterior en que Melibea le confiesa a su padre la pérdida de su virginidad, Lida (1962) señala que «la desnudez de sus palabras es ominosa, pues implica tan violento desacato al tabú social que prescribe la perífrasis, como sólo puede cometerse en el momento de la muerte» (p. 344). Las expectativas para una mujer en una sociedad confuciana eran similares a las que rompe Melibea: «In […] Confucianism […] a 'good' young girl is […] expected to keep her virginity until she gets married and to get married only once in her life» (Pastoetter 2004, 1344).

Pleberio se lamenta en el final de la obra: «¿ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edifiqué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árbores? ¿Para quién fabriqué navíos?» (p. 339), donde expresa su visión de Melibea como heredera y no como hija, en términos puramente materiales y comerciales (Dunn 1976, 414). El concepto de la honra hacia los padres era considerado también vital dentro de la piedad filial china, donde el *Clásico de piedad filial* subrayaba que no se debe hacer nada en el transcurso de un día que pueda causar un deshonor para los progenitores (Chên 1908, 20).

Respecto a las posibilidades de matrimonio de Melibea para preservar la estirpe de su padre, Harney (1993) indica que

> Medieval European kinship […] had […] been characterized […] by a thoroughly agnatic (i.e., patrilineal) ideology. The essential elements of this system were […] strict control of the sexuality and marriage of daughters. The

> typical pattern was one of […] marrying off of daughters, through politically advantageous matchmaking […] or, in the case of brotherless daughters (the apparent situation of Melibea), the recruitment of sons-in-law as surrogate male heirs of their brides' lineage (i.e., as providers of inheriting grandchildren for that lineage), in the pattern known as the *epiclerate* (p. 34).

En cuanto a la sociedad china tradicional, Clemens (2006) apunta que la influencia confuciana establecía un patrón similar: el tipo de matrimonio predominante era el patrilocal, en el que la mujer se trasladaba a la casa de los padres del marido al casarse. Las familias preferían tener hijos varones porque perpetuaban el linaje, trabajaban y cuidaban de los padres en la vejez, mientras que las hijas producían descendencia para otra familia. Al igual que en la sociedad española medieval, si la familia solo tenía una hija (como en el caso de Melibea) y deseaba asegurar su continuidad, el yerno podía trasladarse a la casa de esta, donde él o alguno de los hijos que tuvieran adoptaba el apellido de la familia de la mujer. Las familias que enviaban a sus hijos a vivir con sus esposas solían tener varios hijos varones y poca propiedad que estos pudieran heredar. En cualquier caso, este matrimonio matrilocal era poco frecuente debido al estigma que a menudo llevaba asociado.

Resulta de interés la afirmación de Pleberio de que «parecerá ya mejor en su propria casa que en la nuestra» (p. 294). Harney (1993) opina en este caso que

> The factor that does not correspond to the epiclerate as typically practiced is the implied post-marital residence of Melibea, in the match envisioned by Pleberio. Where the epiclerate customarily involves a son-in-law taking up residence with his bride's kin […], the Celestina conveys a notion of neolocal (involving an independent household for the married couple) or perhaps patrilocal residence (i.e., with husband's kin). The latter possibility may be preferred in the society for which the work was written, even in cases of heiresses who, like Melibea, are only children (pp. 35-36).

Aunque el linaje de Pleberio estuviera asegurado con el matrimonio, resulta peculiar el hecho de que aparentemente prefiera que su hija forme una familia junto con la de su marido o incluso que los esposos vivan de forma independiente. En la sociedad china de la época los padres habrían sido mucho más reticentes respecto a la posibilidad de un matrimonio patrilocal en ese caso, ya que se consideraba de gran importancia la proximidad de los hijos a la casa de los padres para facilitar su cuidado en la

vejez —«la piedad filial significa el ser capaz de mantener a los padres» (Confucio 1999, 57). La posibilidad de un matrimonio neolocal estaría probablemente descartada, ya que hasta la revolución comunista en China solo tuvieron relevancia los otros dos modelos.

Es importante tener en cuenta las posibilidades que tendría Melibea a la hora de elegir a un marido. Borao (2008) opina que

> sólo cabe la explicación de que Melibea, aunque no se indique expresamente en la novela, sabe que sus padres esperan un partido diferente al de Calisto, por ello la contradicción que se produce entre el amor filial a sus padres y el amor por Calisto le lleva a la desesperación (p. 90).

En contraste con esta visión de la autoridad absoluta de Pleberio, es relevante la observación de Dunn (1976) sobre el hecho de que «all perceive Pleberio as […] father […] and […] man of privileged status: it follows that he must be jealous, vigilant, quick to draw the sword and unleash the dogs. Pleberio sees his […] daughter as being […] under his protection. Both suppositions are wrong» (p. 411). Su propia hija podría asumir esa imagen que no se correspondía completamente con la realidad. Pleberio plantea la posibilidad de dejarle elegir, aunque él tenga la última palabra, según la tendencia de la época —«the patrilineal system insists on establishing a taboo around the question of marital consent. From the twelfth century, we know, the Church had inculcated the notion of individual consent as the definitive factor in matrimony» (Harney 1993, 40). Según Lida (1962) «Pleberio […] cree que los padres deben dar a escoger marido a sus hijas, Alisa protesta que con ello no se hará más que escandalizar a la inocente doncella» (p. 488). En cuanto al confucianismo, Menander (1915) sostiene que

> the father of the bride was then approached by the father of the prospective bridegroom; his consent was the consent of his daughter. […] she could refuse to acquiesce and a considerate father would not coerce her choice; but filial obedience and confidence were often the only elements operative in determining that choice (p. 146).

Cualquiera que fuese el sistema y el esposo que hubieran preferido los padres de Melibea, el propósito era evidente. Según Muñoz-Basols (2003) «el entorno familiar se construye como un ejemplo que pretende ser imitado por los hijos para perpetuar los valores jerárquicos de la familia», y Lacarra (2001) afirma que «Pleberio piensa en casar a Melibea al considerar la cercanía de su propia muerte y la necesidad de tener herederos que aseguren su hacienda y le permitan morir en paz» (p. 464). Pero el desenlace de la obra frustra cualquier posibilidad de continuidad de la familia de Pleberio —«Melibea's self-inflicted end guarantees an end

to her father's line […]: it quite literally signifies the Fall of the House of Pleberio» (Gerli 1997, 74).

Ese acto final y más extremo de Melibea, matarse y quedar «hecha pedazos» frente a sus padres, sería considerado un pecado de gran gravedad para la sociedad cristiana de la época, y llevaría a que, en contra de los deseos expresados en su monólogo final, no recibiera honras fúnebres a menos que se arrepintiese, cosa que no hace (Lobera *et al*. 2011, 331). Aunque «el suicidio como única salida honrosa de situaciones extremas es una idea elemental en el mundo romano clásico, recurrente en múltiples ejemplos históricos y literarios» (Lobera *et al*. 2011, 341), los suicidios de la ficción motivados por el «loco amor», como los de Dido o Tisbe y Píramo, eran considerados reprobables (Lacarra 2007, 182). La tradición cristiana mantenía la condena del suicidio ya presente en la cultura griega, donde, como precisa Loraux (1989) «la lengua griega carece de vocablo específico para designar el acto del suicidio, y […] utiliza las mismas palabras que nombran el homicidio de los padres, ignominia absoluta» (p. 33).

Un acto así sería, en principio, inconcebible también para el confucianismo, puesto que entraría en conflicto con la máxima de no dañar el cuerpo recibido de los padres. Sin embargo, mientras que en la sociedad en la que se desarrolla *La Celestina* «a veces se relacionaba el suicidio con la vanagloria, con referencias a la *iactatio*, especialmente cuando los suicidas razonaban su muerte como un acto para mantener el honor o la lealtad» (Lacarra 2007, 176) y que «tanto la legislación canónica como la secular condenaban el suicidio y […] las penas revertían en la familia, que quedaba muy perjudicada en su honor y con frecuencia también en su economía» (Lacarra 2007, 179), en las *Analectas* Confucio afirma que «el letrado de voluntad firme y, en general, el hombre virtuoso, no buscan conservar la vida si ello supone un daño para la virtud. Hay casos en los que la muerte física es la última perfección de la virtud cívica» (Confucio 1999, 191-192).

Esta aparente contradicción está relacionada con la necesidad de guiar a los padres hacia un comportamiento recto y virtuoso en caso de ser necesario, explicada en el epígrafe anterior. De acuerdo con esta lógica, Melibea debería haber insistido, antes de que la situación se descontrolara, en que la casasen, obligación que como padres no debían posponer. Huang (2017) considera que «if one allows one's parents to commit a wrongdoing, instead of remonstrating with them against it, one puts one's parents in an immoral situation» (p. 32). Si se da esa situación, era aceptable que un hijo cargara con la responsabilidad o el castigo por la falta de virtud de sus padres (Huang 2017, 38). Esto podía tener también el beneficio de llevar a los padres a cambiar su actitud:

> the suffering of such a punishment in itself can serve the purpose of remonstrating with one's parents so that

> they do not commit any further wrongdoings. As all parents wish their children well, seeing them (children) punished for crimes committed by themselves (parents), they (parents) will naturally have the feelings of remorse and thus may become motivated to be better persons (Huang 2017, 38).

Cabe señalar que la negligencia de Pleberio y Alisa no constituye un «crimen», a pesar de ser criticable según la mentalidad de la época, como afirma Lacarra (2001):

> la tardanza de Pleberio en proveer marido a Melibea es inexcusable. Casar pronto a las hijas para evitar que se descarriaran era una lección en la que todos los tratados sobre la educación de las doncellas insistían y Melibea con sus veinte años tiene edad más que suficiente para el matrimonio (p. 464).

Huang (2017) repasa la historia confuciana de un hijo que se suicidó de forma altruista para ser castigado por no evitar que su padre actuase mal (p. 36) y Guarde (2012) ilustra otro caso en el que

> el suicidio […] restablece la pérdida de valor moral, pues muestra, por un lado, hasta qué punto era importante su padre, y por otro, hasta dónde es capaz de sacrificarse por llevarse con él su *miasma* y evitar extenderla a los que le rodean (p. 285).

Aunque estos casos solo se consideraban apropiados en situaciones extremas, en mi opinión la gravedad de la situación, al no solo no haber corregido a sus padres sino también aprovecharse de ello para dejarse llevar por sus pasiones y deseos individuales, y la imposibilidad de recuperar su honra en vida al haber perdido la virginidad —como dice Lucrecia: «no hay quien ponga virgos, que ya es muerta Celestina» (p. 295)—, podrían hacer justificable su suicidio para una sociedad confuciana, aunque para Melibea la razón principal para morir sea reencontrarse cuanto antes con Calisto. Según Lacarra (2007), para Pleberio «era preferible una hija muerta que una hija deshonrada» (p. 206), y la propia Melibea asegura: «con mi pena, con mi muerte, purgo la culpa que de su dolor se me puede poner» (p. 330).

Respecto al momento del suicidio, Cherchi (1997) sostiene que «pide a los padres que le traigan instrumentos para cantar […] Mas Melibea no canta: la demanda se debe a la piedad filial que le impide suicidarse ante la vista de sus padres» (p. 83). A mi entender, la piedad filial no influye en esa petición, de hecho, aunque no se lance al vacío cuando ellos están a su lado, su padre la ve desde abajo y al caer queda muerta junto a sus

progenitores. Simplemente es una estratagema —que recuerda a la que utiliza Dido (Lobera *et al.* 2011, 329)— para conseguir que Pleberio y Lucrecia se vayan y poder cerrar la puerta de forma que nadie pueda evitar su muerte:

> Melibea's suicide is symbolically portrayed as a final gesture of enclosure: «Quiero cerrar la puerta, por que ninguno suba a me estorvar mi muerte» […], she says as she secures the door to the tower from which she leaps to her extinction (Gerli 1997 73).

5.– Conclusiones

En este trabajo hemos recogido y comparado las interpretaciones de diversos autores sobre el concepto de la piedad filial en la *Celestina*, además de aportar ideas propias sobre las posibles interpretaciones desde las ideas confucianas. En mi opinión, se puede concluir que, a pesar de las diferencias evidentes en la interpretación y la aplicación práctica de este concepto, se trata de una idea que compartían y comparten las sociedades china y española, y resulta ciertamente interesante la similitud que se puede observar entre algunos ejemplos, momentos, personajes, acciones, etc. de la obra de Rojas y otros que ilustraban para la sociedad confuciana china, de igual manera, la importancia de la piedad filial.

Bajo mi punto de vista, el estudio de la obra en relación con las diversas religiones y doctrinas propias de Asia Oriental es un campo de investigación que puede resultar fructífero, especialmente si se amplía la perspectiva hacia, por ejemplo, el budismo, el taoísmo, etc. Esa podría ser una dirección que seguir para ampliar las pinceladas trazadas en este trabajo. También puede ser relevante el estudio de ciertos aspectos tratados aquí desde el pensamiento de otras sociedades de Asia Oriental con influencias de las ideas confucianas en sus valores, pero con sus propias particularidades, por ejemplo, la muerte de Melibea según las características únicas de la concepción del suicidio en Japón o Corea del Sur.

Bibliografía

Alcalá Galán, M. (1996). «Voluntad de poder en *Celestina*». *Celestinesca*, 20 (1-2), 37-55.

Andrew, A., y LaFleur, R. A. (2014). «Remonstrance: The Moral Imperative of the Chinese Scholar-Official». *Education About Asia*, 19 (2), 5-8.

Borao, J. E. (2008). «La piedad filial en algunos autores del Siglo de Oro y de la China Ming». En J. M. Usunáriz Garayoa y R. García Bourrellier (Eds.), *Padres e hijos en España y el mundo hispánico: siglos XVI y XVIII*. Madrid: Visor, 89-108.

Burke, J. F. (2002). «Authority and Influence–Vocation and Anxiety: The Sense of a Literary Career in the Sentimental Novel and Celestina». En P. Cheney y F. A. de Armas (eds.), *European Literary Careers: The Author from Antiquity to the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, 129-145.

Chên, I. (1908). *The book of filial duty, translated from the Chinese of the Hsiao Ching*. Londres: John Murray.

Cherchi, P. (1997). «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil». En R. Beltrán Llavador y J. L. Canet Vallés (Eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*. Valencia: Universitat de València, 77–90.

Clemens, M. (2006). «Changes in Post-Marital Residence Rules in an Era of National Reform: The Urban to Rural Disjunction in Contemporary China». *Nebraska Anthropologist*, 21, 22-40.

Confucio. (1999). *Analectas. Reflexiones y enseñanzas* (J. Pérez Arroyo, Trad.). Barcelona: Círculo de Lectores.

Cuesta Torre, M. L. (1999). «Los lazos familiares en *La Celestina*». *Cuadernos del Sur: La Celestina (1499-1999) [suplemento especial por el V Centenario de la obra]*, (612), 24-25.

Dunn, P. N. (1976). Pleberio's World. *PMLA*, 91 (3), 406-419. <https://doi.org/10.2307/461691>.

Galarreta-Aima, D. (2011). «El tiempo en *La Celestina*: el deseo, el placer y el egoísmo como motivos de interpretación de la obra». *Celestinesca*, 35, 43-66.

Gaylord, M. M. (1991). «Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*». *Revista de Estudios Hispánicos – University of Alabama*, 25 (1), 1-27.

Gerli, E. M. (1997). «Precincts of Contention: Urban Places and the Ideology of Space in *Celestina*». *Celestinesca*, 21 (1-2), 65–77.

Guarde Paz, C. (2012). *Virtud y consecuencia en la literatura histórica y filosófica pre-Han y Han: el dilema ético en la filosofía y sociedad china* (Tesis doctoral inédita). Barcelona: Universitat de Barcelona. En línea: <http://hdl.handle.net/2445/41708>

Hamilton, G. G. (1990). «Patriarchy, Patrimonialism, and Filial Piety: A Comparison of China and Western Europe». *The British Journal of Sociology*, 41 (1). En línea: <https://doi.org/10.2307/591019>.

Harney, M. (1993). «Melibea's Mother and Celestina». *Celestinesca*, 17 (1), 33-46.

Hawking, J. (1967). «Madre Celestina». En G. C. Rossi (Ed.), *Annuli dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*. Nápoles: Instituto Universitario Orientale di Napoli, Vol. 2, 177-190.

Huang, Y. (2017). «Why an Upright Son Does Not Disclose His Father Stealing a Sheep: A Neglected Aspect of the Confucian Conception of Filial Piety». *Asian Studies*, 5 (1), 15-45. En línea: <https://doi.org/10.4312/as.2017.5.1.15-45>

Jordan, D. K. (1998). «Filial Piety in Taiwanese Popular Thought». En W. H. Slote y G. A. D. Vos (Eds.), *Confucianism and the Family*. Albany, NY: SUNY Press, 267-284.

Lacarra, E. (2001). «Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *La Celestina*». En S. López-Ríos (Ed.), *Estudios sobre «La Celestina»*. Madrid: Istmo, 457-474.

— (2007). «La muerte irredenta de Melibea». En J. C. Conde (Ed.), *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 de octubre de 2002, Departmento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 173-208.

Lida de Malkiel, M. R. (1962). *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Loraux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer* (R. Buenaventura, Trad.). Madrid: Visor.

Menander Dawson, M. (1915). *The Ethics of Confucius. The Sayings of the Master and his Disciples upon the Conduct of the «Superior Man»*. Nueva York-Londres: G. P. Putnam's Sons/The Knickerbocker Press.

Muñoz-Basols, J. (2003). «La funcionalidad de la adopción discursiva en *La Celestina*: de Melibea a Melilithbea». *Celestinesca*, 27, 107-124.

Pastoetter, J. (2004). «Vietnam (Công Hoa Xa Hôi Chú Nghia Viêt Nam) (Socialist Republic of Vietnam)». En R. T. Francoeur y R. J. Noonan (Eds.), *The Continuum Complete International Encyclopedia of Sexuality*. Nueva York-Londres: The Continuum International Publishing Group, 1337-1362.

Raposo, C. I. (2012). «Bestias, amores y burlas en la literatura castellana del siglo xv: del *Cancionero* a *Celestina*». *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 65-66, 275-282. Recuperado de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bestias-amores-burlas-literatura-castellana.pdf>

Rojas, F. de. (2011). *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 Arzalluz, y Francisco Rico). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Sánchez Sagrado, Lucas, «La piedad filial en *La Celestina*: una interpretación desde la perspectiva del confucianismo», *Celestinesca*, 43 (2019), pp. 203-220.

RESUMEN

Las relaciones entre padres e hijos son uno de los aspectos centrales que articulan gran parte de los acontecimientos en la obra de Fernando de Rojas. La importancia de estas relaciones no era en absoluto exclusiva a la sociedad española. El confucianismo cuenta con un término propio para designar estas relaciones, *xiào* (孝), traducido habitualmente como *piedad filial*, el cual se considera uno de los pilares básicos de sus enseñanzas y tradiciones. Aunque las relaciones paternofiliales en *La Celestina* han sido ampliamente estudiadas desde diversos enfoques, la interpretación de estas desde el punto de vista de la ética de las sociedades de Asia oriental es un aspecto poco estudiado. El objetivo de este artículo es analizar diversos aspectos de la dinámica de estas relaciones en la obra con el apoyo de los puntos de vista de varios autores, estudiar esas relaciones y compararlas con los preceptos establecidos en los textos clásicos del confucianismo.

Palabras Clave: *Celestina*, confucianismo, piedad filial.

ABSTRACT

Parent-child relationships are one of the core points which frame many of the events in Fernando de Rojas' work. The importance of these relationships wasn't at all exclusive to Spanish society. Confucianist belief possesses a word which describes these relationships, *xiào* (孝), usually translated as *filial piety*, that is one of its teachings and traditions' more important aspects. Although parent-child relationships in *Celestina* have been widely studied from several standpoints, the interpretation of these from the perspective of East Asian social ethics remains largely unstudied. The goal of this article is to analyze several aspects of those relationships in the work through the viewpoints of several authors, study them and compare them with the prescripts set in classical Confucian texts.

Key words: *Celestina*, Confucianism, filial piety.

Celestinesca 43 (2019): 221-240

Cómo los autores de *Celestina* concibieron el personaje de Areúsa

Joseph T. Snow
Michigan State University, Emérito

Prólogo

La primera cosa que quiero expresar es mi punto de vista particular y personal. Se trata de un nuevo punto de partida en mis casi cincuenta años de leer, enseñar e interpretar la *Celestina*. La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* es un texto tan denso que un lector puede analizarlo desde diferentes perspectivas. Esa densidad ha generado múltiples interpretaciones y opiniones a lo largo de los siglos. Si retrocedemos a los comienzos del siglo XVI, la obra fue revolucionaria en muchos sentidos. Últimamente he intentando descifrar cómo los autores de esta gran obra consiguieron romper con la tradición literaria de los siglos anteriores en la creación de nuevos personajes cuyas vidas y actitudes estaban en estrecha relación con la vida cotidiana, de manera diversa a los personajes estereotipados de la tradición anterior.

Mi proyecto actual consiste en un análisis de los trece personajes que participan en los diálogos, monólogos y apartes de *Celestina*. Inicié el proyecto en 2016 en una conferencia magistral en la Universidad Nacional Autónoma de México, cuyo título fue de lo más sencillo: «Dejar hablar el texto». En ella, mostré diferentes ejemplos de una lectura parcial de la obra, que evidenciaban ciertas contradicciones al no tener en cuenta otras partes o elementos del texto, al fundamentarse únicamente en interpretaciones ya asentadas sobre *Celestina*. Insistí en que había que hacer un escrutinio del texto completo primero, antes de ofrecer cualquier apreciación. En 2017, inicié la serie de escrutinios de los personajes en las *Jornadas de Literatura Medieval Española* en Buenos Aires con una plenaria titulada: «Todo sobre Lucrecia» (ver Obras Citadas). Pude demostrar que Lucrecia, considerada un personaje secundario, estaba destinada a desempeñar momentos claves en el avance de la trama de *Celestina* y en el final trágico de la obra.

Hoy ofrezco un análisis de cómo crearon los autores de *Celestina* el personaje de Areúsa, una ramera independiente y libre, en contraste con la de su prima, la prostituta Elicia, la última 'moza' que todavía vive con Celestina. Areúsa tiene otra prima, Lucrecia, que está de criada y sirve a Melibea, hija de una familia rica y de una clase social más alta. Areúsa, como veremos, siente envidia y desdén hacia Melibea; la razón es que desearía ser libre y no estar al servicio de nadie, como Melibea, aunque la joven dama vive retraída y marginada en una sociedad patriarcal.

Hay catorce personajes que participan en los diálogos, monólogos y apartes de la obra, pero hay uno, Crito en el auto I, que solo dice cuatro palabras y ya no aparece más. Cada uno de los trece personajes restantes ha sido creado con un pasado que ayuda al lector a entender sus acciones y reacciones en el presente. Cada cual posee un complejo psicológico que, bien analizado, puede enriquecer una nueva lectura de la obra. Y *Celestina* es una de esas obras que, en mi opinión, se entiende mejor con cada relectura.[1] Los lectores avanzamos aprendiendo poco a poco cuáles son las ambiciones de los personajes, tanto las públicas como las privadas. Y nos familiarizamos con los distintos rasgos psicológicos que nuestran las facetas individuales de cada uno. En *Celestina* no hay un narrador que vaya marcando las secuencias temporales —que no siempre son cronológicas (Snow 2018)— ni tampoco las motivaciones de las acciones de los personajes. Solo existe diálogo en prosa y algunas canciones en verso que hacen evolucionar la trama. Los autores, creando los diálogos y monólogos y planificando el transcurso del tiempo —a veces hay acciones que ocurren «en off»[2]— junto con las secuencias de las acciones, han generado muchas dificultades para su comprensión. Nuestra ambición consistirá en «dejar hablar el texto» sin postulados apriorísticos.

Cada frase dicha es importante porque está sujeta a la interpretación no solo de los interlocutores que escuchan, sino también de los lectores (y, dicho sea de paso, de los que oyen la obra leída por otro en alta voz). Así, si no se tiene en cuenta cada renglón del texto y su correspondencia con otras frases dichas en él, el lector puede quedar con una comprensión parcial e incompleta de la obra. *Celestina*, para mí, es una obra tan densa que invita a muchas relecturas para poder captar su esencia, su

1.– Ximena Gómez Goyzueta dice lo mismo en la p. 70 de su «La configuración de Gerarda»: «Hablar de la configuración de un personaje, a propósito de la vida y la movilidad que le otorga su autor, es trabajo recurrente en la crítica literaria, y no sencillo. Sobre todo, si nos encontramos ante (…) unos personajes no lineales, generadoras de situaciones laberínticas, hecho en apariencia inexplicables, *los cuales necesariamente convocan el ejercicio de lectura y relectura cuidadosa para entender, reconstruir y explicar la propuesta artística en turno*» (énfasis añadido).

2.– Podemos citar dos ejemplos de acciones que no se han incorporado en el texto, es decir, «en off»: (1) las tres veces que Celestina ha mencionado a Pármeno a Areúsa y (2), la embajada de Elicia a Sosia para que se presente en casa de Areúsa.

realismo y profundidad, como una creación nueva que abarca los cambios sociales que caracterizan su momento histórico.

Areúsa

El nombre de Areúsa es mencionado por Celestina en el primero de los veintiún autos como una mujer de belleza conocida y deseada. La alcahueta la presenta como objeto sexual en su intento de persuadir a un recalcitrante Pármeno, el criado menor de Calisto, para que fome parte de una confederación con ella y Sempronio en su intento de medrar a expensas de Calisto. La mención de una supuestamente inalcanzable Areúsa hace que inmediatamente se le represente su imagen inalcanzable al joven criado, todavía virgen, a quien Celestina le promete: «aquí está quien te la dará» (p. 125), estableciendo así su autoridad sobre la muchacha.[3] Sin embargo, el lector no conocerá a Areúsa hasta el auto VII. Los autores nos dejan a un Pármeno en cuya cabeza irá repitiéndose la imagen de Areúsa, fomentando sus deseos eróticos.

Una segunda mención de Areúsa se da en el auto III. Sempronio pregunta a Celestina cómo persuadirá a Pármeno para formar parte de su confederación, a lo que la astuta alcahueta contesta con gran confianza: «Haréle aver a Areúsa: será de los nuestros» (p. 143).[4] Los autores presentan a Areúsa como el anzuelo necesario para asegurar la colaboración de Pármeno en el complot contra Calisto. Antes de conocer en persona a Areúsa, Pármeno seguirá sin formar parte de esa confederación (Snow, 2013).

En *Celestina*, Areúsa comparte diálogos con Celestina, con sus dos primas, Elicia y Lucrecia, con dos criados de Calisto, Pármeno y Sempronio, y con un fanfarrón vanidoso, Centurio, con quien tuvo una relación anterior. Comentaré y observaré de cerca las distintas relaciones con cada uno de estos personajes. Aparecerán así cuáles eran sus ambiciones sociales y las fases sucesivas de su búsqueda para una cierta independencia y solvencia en una sociedad patriarcal en la que mujeres de su baja condición social y moral habían sido marginadas.[5] Como lectores, nos enterarnos de sus humildes orígenes y sus actividades en el pasado; lo que puede servirnos para entender su comportamiento en el presente, entre los autos VII al XVIII.

3.– Utilizo la edición de D. S. Severin (Madrid: Cátedra, 1987), indicando las páginas.

4.– Los autores están preparando a los lectores para la primera aparición de Areúsa en el auto VII. Para el cálculo del tiempo real que transcurre en *Celestina*, ver Snow (2018).

5.– Dirijo la atención de mis lectores al excelente estudio perspicaz de Rachel Scott (2017) en el que analiza la búsqueda de independencia y agencia de Areúsa (pp. 117-133).

La Areúsa pre-textual; y entra Centurio

Pármeno, al escuchar su nombre en labios de Celestina en el auto I, exclama: Areúsa, ¿hija de Eliso?» (p. 124). Su padre vive y es también muy conocido. La madre de Areúsa era prostituta, como su hija declara a Elicia en el auto XV, utilizando un eufemismo para recordarla al emprender el plan de venganza contra los amantes protagonistas: «Déxame tú. Que si les caygo en el rastro, quándo se veen, y cómo, por dónde, y a qué hora, no me hayas tú *por hija de la pastelera vieja, que bien conosciste*, si no hago que les amarguen los amores» (énfasis añadido, p. 299).[6] Areúsa ha heredado de su madre el no demorar la toma de decisiones, que queda confirmado en el auto XV.

Areúsa es una mujer cuya hermosura está en lengua de todos.[7] En el momento presente, vive en su propia casa, mantenida por un soldado a quien debe su independencia. Si bien, en el auto VII, al entrar por primera vez en el texto el personaje se nos hace saber que vive sola, cuando le comenta a Celestina: «Sabes que se partió ayer aquel mi amigo con su capitán a la guerra» (p. 203). Esta relación con el soldado que acaba de ausentarse el día anterior dejándola sola, subraya su ambición de querer ser una mujer independiente y con solvencia para guiar su propia vida, sin ser esclava de nadie.

Pero el soldado no es la primera relación amorosa que ha mantenido Areúsa. Ella comenta otra que tuvo con Centurio y que ahora, por la razón de pedirle un favor, vuelve a llamarlo. Las relaciones con el rufián revelan a los lectores una aspecto desconocido de Areúsa antes de ser una ramera actuando en su propia casa. Al comienzo del auto XV, al acercarse Elicia a la casa de su prima para contarle el asesinato de Celestina, Centurio está dentro junto con una furiosa Areúsa que intenta echarle a la calle, gritando estas frases que delatan su relación anterior:

> Vete de mi casa, rufián, vellaco, mentiroso, burlador, que me traes engañada, bova, con tus ofertas vanas, con tus ronçes y halagos, asme robado quanto tengo. Yo te di, vellaco, sayo y capa, spada y broquel, camisas de dos en dos a las mil maravillas labradas; yo te di armas y cavallo, púsete con señor que no le merescías descalçar.

6.– «Pastelera» era un eufemismo común para una trabajadora sexual. A pesar de sus orígenes humildes, Areúsa ha conseguido cierta fama local, viviendo mantenida en la casa de un soldado que le llama «Señora».

7.– Esta belleza no solo está remarcada en la reacción de Pármeno: «Maravillosa cosa es» (auto I, p. 124), sino más tarde, en lo que le dice Sosia de su fama en toda la ciudad: «Señora, la fama de tu gentileza, de tus gracias y saber, buela tan alto por esta cibdad que no deves tener en mucho ser más conoçida que conoçiente. Porque ninguno habla en loor de hermosas que primero no se acuerde de ti que de quantas son» (p. 309).

> Agora una cosa que te pido que por mi hagas, pónesme mil achaques. (p. 294)

Parece bastante claro que los enseres que regaló a Centurio —es probable que con su enfado exagere un poco— suman una buena cantidad de dinero, adquirido sin duda alguna a través de relaciones sexuales con clientes que pagaban bien, por lo que es muy factible que Centurio fuera en esa época su proxeneta y recibiera dichos dones como pago a sus servicios. Fijémonos en la suave respuesta de Centurio a esta furia de Areúsa: «Hermana mía, mándame tú matar con diez hombres por tu servicio, y no que ande una legua de camino a pie» (p. 294).

Centurio, rechazando hacerle el favor que le pide, el cual requiere andar «una legua de camino a pie», le menciona otra posibilidad: la de matar a un hombre, que le sería menos arduo. No nos sorprenderá pues, que en su ambicioso afán de vengarse de Calisto, Areúsa recurra a este mismo «rufián, vellaco, mentiroso [y] burlador». Volveré posteriormente al encargo hecho a Centurio para matar a Calisto, que es un grave error por parte de Areúsa.

Areúsa, Calisto y Melibea

En el texto, Areúsa y su soldado son vecinos de Calisto. Su casa la pueden ver Tristán y Sosia desde una ventana de la casa de su amo, al final del auto XIV. Cuando ven acercarse por la calle a Elicia, dice Sosia: «Y aquella casa donde entra, allí mora una hermosa mujer muy graciosa y fresca, enamorada, medio ramera, pero no se tiene por poco dichoso quien la alcança a tener por amiga sin grande escote, y llámase Areúsa» (p. 293). Tengamos en cuenta esta cercanía de las dos casas y prestemos atención a lo que dice Areúsa de Calisto que le parece ominoso. Ocurre en el auto IX, en el banquete que acontece en casa de Celestina, cuando tanto Areúsa como Elicia explotan con rencor y furia al llamar Sempronio a Melibea «graciosa y gentil» (p. 226).

Esta mención por Sempronio de la «gentil Melibea» hace que Areúsa, la celosa, haga una descripción muy sesgada de Melibea, compitiendo en denigrarla todavía más que Elicia:

> Pues no la has tú visto como yo, hermana mía (…). Todo el año se está encerrada con muda de mil suziedades. Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, con unas tostadas e higos passados (…). Las riquezas las hazen a éstas hermosas y ser alabadas; que no las gracias de su cuerpo, que assi goze de mí, unas tetas tiene para ser donzella, como si tres vezes oviesse parido; no parescen sino dos grandes cala-

> baças. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que le tiene tan floxo, como vieja de cinquenta años. (pp. 226-228)

Este desprecio de Melibea viene inmediatamente seguido por una muy reveladora declaración de Areúsa: «No sé qué se ha visto Calisto *por dexar de amar otras que más ligeramente podría aver y con quien más él holgasse*. Sino que el gusto dañado muchas veces juzga por dulce lo amargo» (énfasis añadido, p. 228). Debemos aceptar que Areúsa, que ve entrar y salir de su casa al vecino Calisto con cierta frecuencia, desea conocerle íntimamente.

Elicia se refiere todavía más negativamente a Melibea en el auto XV, después de conocer las muertes de Celestina, Sempronio y Pármeno: «Y de lo que más dolor siento es ver que por esso no dexa *aquel vil de poco sentimiento* de ver y visitar festejando casa noche a *su estiércol de Melibea*, y ella muy ufana de ver sangre vertida por su servicio» (énfasis añadido, p. 299). Con estas palabras, Areúsa está en total armonía con Elicia al oír nombrar así a Calisto «aquel vil de poco sentimiento», que está en consonancia con su enfado, pues él nunca la ha preferido a ella como amante. Y escuchar a su prima llamar «estiércol» a Melibea tiene también una consonancia perfecta.

Areúsa al mismo tiempo que siente celos de Melibea, porque es ella la escogida de Calisto, también la odia por ser representante de una clase social a la que difícilmente puede aspirar. Su caracterización de celosa también lo reconoce Tristán cuando se refiere a ella, después de darse cuenta de que había sonsacado a Sosia:

> Mira Sosia, y acuérdate bien si te quería sacar algún punto del secreto deste camino que agora vamos para con que lo supiesse revolver a Calisto y Pleberio, *de embidia del plazer de Melibea. Cata que la embidia es una incurable enfermedad donde asienta (…) siempre goza del mal ajeno.* (énfasis añadido, p. 319)[8]

La envidia que siente Areúsa de Melibea contrasta con su deseo para con Calisto. Pero el asesinato de Celestina y la pérdida de los amantes de ella y su prima Elicia —Pármeno y Sempronio— se transforma en un odio hacia Calisto que lleva a Areúsa a concebir un plan para vengarse de los dos amantes degollados, pero en particular contra Calisto. Veremos que no solo muere Pármeno, con quien Areúsa mantenía un intenso romance por poco tiempo, sino que irrumpe contra Calisto su desdén por nunca haberle prestado atención, su vecino, como amante.

8.– Parece probable que cualquier atracción que sienta Areúsa por Calisto —junto con la envidia de Melibea— forma parte de su búsqueda de solvencia e independencia porque en su propia mente se ve como igual a Melibea. Ella en otro momento dirá lo que piensa de las clases sociales: «todos somos hijos de Adam y Eva» (p. 229)

El deseo de solvencia e independencia de Areúsa

Guardemos en nuestra mente la diferencia entre Areúsa y sus dos primas: una de ellas, Elicia, es la última que se prostituye viviendo con una Celestina muy venida a menos; la otra, Lucrecia, está de criada en la casa de Pleberio y Alisa, representantes de la sociedad patriarcal. Areúsa, «marcada ramera» (p. 319), tiene libertad para seleccionar a quien desee ofrecerle sus servicios y, aunque en el pasado ha tenido muchos clientes, el de ahora es un soldado que no pertenece al hampa y la mantiene en una casa privada en el mismo barrio donde vive Calisto. Desea ejercer su libre albedrío como mujer independiente. Este deseo es el que le hace exhalar la conocida diatriba contras las señoras ricas al presentarse la criada Lucrecia en casa de Celestina, interrumpiendo las festividades de los cuatro amantes (auto IX).

Areúsa se autodefine con algunas palabras que son el preludio de una larga condena hacia aquellas «señoras» ricas que tratan mal a sus sirvientas: «por esto me bivo sobre mí, *desde que me sé conocer*, que jamás me precié de llamar de otrie sino mía» (énfasis añadido, p. 232).[9] Areúsa es consciente de los pasos que ha tenido que dar para llegar a donde está. Su evolución psicológica nos presenta a una mujer que ha llegado, por sus propios esfuerzos, a conocerse a sí misma. Hoy es una mujer despierta, ambicionando todavía más. Por otra parte, cree firmemente en la sabiduría popular, que hará lema de su vida: «Ruyn sea quien por ruyn se tiene; las obras hazen linaje, que al fin todos somos hijos de Adam y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí, y no vaya a buscar en la nobleza de sus passados la virtud» (p. 229).

Es en lo que insiste Areúsa al terminar su diatriba contra las señoras ricas, cuando concluye con orgullo, dirigiéndose a Celestina: «Por eso, madre, he querido más vivir en mi pequeña casa esenta y señora, que *no en sus ricos palacios sojuzgada y cativa*» (énfasis añadido, p. 233). Esta afirmación la realiza en presencia de sus dos primas, estableciendo un contraste con ellas, lo que es otro acierto de los autores de *Celestina*.[10] Areúsa está convencida de su propia solvencia y prefiere vivir una vida en la que

9.– Aunque Areúsa y Melibea pertenecen a distintas capas de la estructura social patriarcal, ambas han tenido que confrontar roles represivos de esa sociedad que las mujeres debieron aceptar. En el caso de Melibea, la «bien guardada hija», se rebela contra la noción del casamiento tradicional, cuando dice a Lucrecia en el auto XVI: «*No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarle, de no conoçerle, después que a mí me sé conocer; no quiero marido*, no quiero ensuziar los nudos del matrimonio (…)» (énfasis añadido, p. 304). Estas dos mujeres pasan de un estado a otro mejor, después de conocerse a sí mismas. Son dos casos paralelos en este autoconocimiento a pesar de pertenecer una a la clase alta y la otra a una clase marginal y baja (el hampa).

10.– La llegada de Lucrecia a casa de Celestina en el auto IX, la prima de Areúsa que sirve en la casa señorial de Pleberio, ocasiona este severo juicio, aunque no implica que Lucrecia sufra como las sirvientas de su diatriba. Areúsa debe saber que Alisa no trata así de mal a su prima.

escoja sus prioridades. En una relectura de *Celestina*, la vida anterior de Areúsa configura en gran parte las motivaciones del presente textual. Para Areúsa, la nobleza es algo interior y no exterior.

El presente textual: Areúsa en el auto VII

Al concluir el auto VI, Calisto se despide de Celestina y manda a Pármeno que le acompañe, puesto que ya es de noche. Durante el camino hablan despaciosamente, intentando la alcahueta hacer que Pármeno forme parte de su confederación para vaciar la bolsa de su amo. Pármeno insiste en que una amistad con Sempronio es imposible. Al mismo tiempo quiere saber más sobre el dinero que (supuestamente) le dejó su padre en herencia. Tesoro inventado sobre la marcha por Celestina en el auto I.

En ese momento pasan enfrente de la casa de Areúsa, visible, como he comentado antes, desde la ventana de la casa de Calisto. Esta proximidad hace que Pármeno le recuerde a Celestina su promesa, hecha en el auto I, de conseguirle los encantos de Areúsa, hija de Eliso. Celestina le jura que ha hablado con ella en tres ocasiones sobre él. Celestina intuye en ese mismo momento la posibilidad de hacer que Pármeno forme parte de su confederación. Decide entrar en casa de Areúsa silenciosamente para no llamar la atención de sus vecinos.[11] Manda que Pármeno quede abajo mientras ella sube, sabiendo que Pármeno oirá todo lo que hable arriba con Areúsa sin que ella sospeche nada.

Como es de noche, Areúsa está preparándose para acostarse, medio desnuda. Siente dolores de la madre, por lo que está sufriendo. Pero Celestina le habla de su belleza, le acaricia y declara que no parece sino una muchacha de quince años. Pensemos en cómo se sentirá Pármeno con todas estas palabras de alabanza del cuerpo de la muchacha. Areúsa, que conoce bien las ministraciones medicinales de Celestina, pide un remedio para curarle los dolores de la madre. El alivio que le propone Celestina es la copulación (con un Pármeno escondido todavía más excitado).[12]

Areúsa declara que quiere y debe ser leal a su soldado, aunque entiende, como la ramera que es, por donde va Celestina. Argumenta Celestina en contra de tener Areúsa un único amante; pero la muchacha, queriendo cambiar de tema, pregunta a Celestina el porqué de su venida ese día y a esa hora. Es ese el momento justo para que la alcahueta le recuerde las

11.– Como su soldado se ha ido el día anterior, Areúsa debe cuidar de los que vienen a verla. Ella dice a Celestina: «Que tengo a quien dar cuenta, como has oýdo, y si soy sentida, matarme ha. Tengo vezinas embidiosas; luego lo dirán» (p. 205). Se refiere a su soldado, evidentemente, temiendo que podría matarle si sabe de estas entradas y salidas de su casa.

12.– Un segundo remedio posible sería dar a luz, pero no se lo propone, por estar Celestina interesada en un éxito como alcahueta para un lujurioso Pármeno que está oyendo todo, esperando escondido abajo.

tres veces que le ha hablado de aceptar a Pármeno como posible amante, porque lo tiene como un hijo y es compañero de Sempronio, amante de su prima, Elicia. Celestina manda entonces que suba Pármeno, su libido enaltecido por la conversación escuchada entre las dos. Areúsa está atónita, creyendo que había venido Celestina sola: «¡No suba (…), que me fino de empacho! Que no le conozco; siempre ove vergüença dél» (p. 206).

Areúsa, asumiendo que su conversación con Celestina era privada, se sorprende al ver a Pármeno. Ansioso, el joven criado le ruega a la vieja alcahueta que le ofrezca a la joven muchacha todo el dinero que su padre le había dejado. Para Celestina, sin embargo, esto no es un asunto comercial. Es el momento de extraerle a Pármeno su solemne promesa de entrar con ella y su nuevo amigo, Sempronio, en la confederación de los tres contra Calisto. Es el momento de su triunfo que ha perfectamentepreparado. Accede Pármeno, pues el premio de su consentimiento es poder gozar de Areúsa y de sus encantos.

Celestina quiere verlos en la cama y en unos segundos Areúsa está recibiendo gratamente las caricias de su nuevo amante, si bien pide a la vieja que se vaya. La alcahueta no ha perdido todavía las sensaciones del placer sexual y las rememora en sus encías, como cuando comía jóvenes como Pármeno hace años.[13] Finalmente les deja en paz, al haber cumplido la promesa hecha a Pármeno en el auto I y conseguir la definitiva confederación en contra de Calisto. Pármeno por fin pierde su virginidad y Areúsa, alabando la enérgica manera de hacer el amor de este amante novel, al llegar la mañana (auto VIII) le pide más todavía. Esta visita nocturna tendrá consecuencias para los tres participantes, como veremos.

Areúsa busca compañerismo

Areúsa no es ya la misma empachada al inicio del auto VIII. Después de una larga noche de hacer el amor una y otra vez, el remedio (copulación) para su dolor de madre todavía no ha funcionado completamente y pide que Pármeno siga, rogándole coquetamente: «hablemos en mi mal» (p. 212).[14] Pero Pármeno, aunque increíblemente feliz y satisfecho con su

13.– Celestina retiene una libido activa a pesar de sus sesenta años. Le dice a Areúsa, refiriéndose a jóvenes como Pármeno: «(…) déstos me mandaban a mí comer en mi tiempo los médicos de mi tierra quando tenía mejores dientes (…) que voy me solo porque me hazes dentera con vuestro besar y retoçar, que aún el sabor en las enzías me quedó; no le perdí con las muelas» (p. 208).

14.– Hay dos referencias en el texto al ardor sexual de Pármeno. En el auto I, Celestina le comenta: «Que la boz tienes ronca, las barvas te apuntan; mal sosegadilla deves tener la punta de la barriga» y Pármeno sin pestañear le replica: «¡Como cola de alacrán!» (p. 118). Luego, cuando Celestina quiere vender Pármeno a Areúsa, le describe al joven así: «Mas como es un putillo, galillo, barviponiente, entiendo que en tres noches no se le demude la cresta» (p. 208). Y Areúsa pronto sabrá lo que Celestina alaba de Pármeno.

virilidad, piensa en Calisto y teme que le pudiera necesitar. Pero antes de partir, invita a Areúsa a un almuerzo ese mismo día en casa de Celestina, junto con Sempronio y Elicia. Acepta esta cita la joven, queriendo seguir ahora con este nuevo amor. No menciona ya a su soldado, ausente por la guerra. Es una Areúsa que, ahora como antes, quiere dirigir sus propios pasos en la vida.

En el mismo auto VIII, una vez poseída Areúsa —patrocinada por Celestina— y la formación de la deseada confederación a tres, los lectores presencian el preludio irónico del futuro asesinato de Celestina. Con estas palabras, Sempronio felicita a Pármeno su unión con Areúsa:

> ¡O Dios, y cómo me has alegrado! Franco eres; nunca te faltaré. Como te tengo por hombre, como creo que Dios te ha de hazer bien, todo el enojo de tus passadas hablas tenía se me ha tornado en amor. *No dubdo ya tu confederación con nosotros ser la que deve; abraçarte quiero; seamos como hermanos*. (énfasis añadido, p. 217)

Con estas palabras se sella la confederación de dos, aunque se habla de una de tres. Los dos enemigos de antes ahora son amigos, hermanos. Es Sempronio quien —en el auto IX— acercándose con su nuevo «hermano» al almuerzo con Celestina y sus amantes, habiendo quitado toda la comida y bebida de la alacena de Calisto, dice a Pármeno sobre Celestina: «Dexándola, verná forçado otra de cuyo trabajo no esperemos parte como de ésta, *que de grado o por fuerça nos dará lo que le diere [Calisto]*» (énfasis añadido, p. 223). Los dos estarán dispuestos a tener la parte que les correponde de la ganancia de Calisto incluso por la fuerza.

Esta nueva hermandad de Sempronio y Pármeno prepara a los lectores a lo peor. Si se busca la raíz que lleva al asesinato de Celestina, esta está en el hecho de aceptar Areúsa a Pármeno como amante. Es lo que anula la enemistad anterior entre los dos criados de Calisto y hace que Sempronio llame «hermano» a Pármeno, creando una nueva confederación de dos, dentro de la confederación de tres. Así que los autores reservan para Areúsa unas acciones que avanzan la trama de *Celestina* hacia las tragedias finales.

Areúsa y Celestina

Analizaré ahora la relación entre estas dos mujeres. El punto de partida aparece en el Auto VII, cuando Areúsa da razones para no tener relaciones sexuales con Pármeno. La reprimenda de la alcahueta no debió agradarle a la ramera:

> [P]aresce que ayer nascí según tu encobrimiento; por hazerte a ti honesta me hazes a mí necia y vergonçosa y de poco secreto y sin esperiencia y me amuenguas en mi officio por alçar a ti en el tuyo. (…) *Más te alabo yo detrás que tú te stimas delante.* (énfasis añadido, p. 208)

Lo que parece claro es que los autores de la obra confrontan aquí a las dos trabajadoras en el mundo de la prostitución —en distintas fases de su carrera— y que cada una tiene sentimientos ambigüos para con la otra.Subrayan dicha ambigüedad mediante las primeras palabras de Areúsa en el auto VII. Al ver a Celestina, se dice a sí misma en voz baja: «(Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua a tal hora)» (p. 201), que anticipa las tensiones entre las dos. Pero las primeras palabras dichas en voz alta a Celestina revelan una Areúsa que tampoco quiere ofender a la alcahueta: «Tía señora. ¿qué buena venida es ésta tan tarde?» (p. 201). Efectivamente, vemos a una Areúsa que controla la situación a pesar de su desconcierto inicial.

Esta ambigüedad entre las dos se enfatiza más en el auto XVII, muy bien diseñado por los autores. Lo que no sabía Areúsa para su plan de venganza contra Calisto y Melibea es en qué noche iban a encontrarse. El lector ya sabe que Sosia conoce a Elicia, el mozo de caballos de Calisto, que conforma con Tristán los nuevos criados que le acompañan al jardín de la casa de Pleberio. Elicia promete a Areúsa que hablará con el joven criado para convencerle de que la bella Areúsa quiere verle. Lo hace, pero «en off». Posteriormente, al llegar Elicia a casa de Areúsa en el auto XVII, ésta le anuncia que está esperando a Sosia para sonsacarle la información tan esencial para su venganza. De repente, llega Sosia. Areúsa coloca a Elicia detrás de una cortina para que pueda ser testigo de sus artes de persuasión.[15] La bella ramera tiene un objetivo personal en esta entrevista con Sosia, la de sonsacarle los datos de la cita entre los enamorados, porque cree que Calisto y Melibea son culpables de las muertes, no solo de Celestina, pero también de los criados Pármeno y Sempronio, los amantes de ella y Elicia, al asesinar a la alcahueta. Por tanto, solo desea saber en qué noche tendrá lugar el próximo encuentro de los amantes para seguir con su plan de venganza.

Tan pronto como Sosia revela que el próximo encuentro de los amantes es esa misma noche, Areúsa se despide de él, dejándole creer que será su futuro amante, sucesor de Pármeno. La joven demuestra que es una consumada actriz en esta escena frente a tres públicos: el crédulo Sosia, su prima Elicia y los lectores. Elicia, detrás de la cortina, murmura maravillada: «(O sabia muger, o despediente propio qual le meresce el asno

15.– Los lectores reconocerán este truco, antes hecho por Celestina, cuando deja que Pármeno siga escondido abajo mientras ella seduce verbalmente a Areúsa. Ahora Areúsa sigue el estratagema de Celestina.

que ha vaziado su secreto tan de ligero)» (p. 312). De nuevo, vemos a una Areúsa completamente con el control, ejerciendo una administración de los hechos eficaz al realizar las cosas a su manera.

Celestina está ya muerta, pero el contraste entre las dos profesionales se deja sentir en estas palabras de Areúsa a Elicia sobre la alcahueta: «Pues prima, aprende, que otra arte es ésta que la de Celestina, *aunque ella me tenía por bova porque me quería yo serlo*» (énfasis añadido, pp. 312-313). A la luz del único encuentro entre estas dos profesionales en el auto VII, que acabamos de comentar, Areúsa se refiere a él, en donde, al parecer, hizo el papel de «bova» en presencia de la vieja. Areúsa hizo creer a Celestina que fue ella la que le convenció para aceptar a Pármeno como amante. Sin embargo, Pármeno fue bien recibido por ella, aunque parecía en ese momento, para no ofender a Celestina, que hacía el papel de «bova». Así que en los autos VII y XVII, Areúsa da muestras evidentes de sus artes teatrales, primero como «la boba» para Celestina, y luego como futuro amante de Sosia (Snow, 2001). Ni es boba ni será amante de Sosia en el futuro. Como actriz convence a todos.

Areúsa da otras muestras de su independencia. Primero, al enterarse de las muertes de Pármeno y Sempronio en el auto XV, cuando exclama a Elicia: «¡O mi Pármeno y mi amor, y quánto dolor me pone su muerte! Pésame del gran amor que con él tan poco tiempo avía puesto» (p. 297). Evidentemente, ella da a conocer que hubo más encuentros con Pármeno diferentes al del auto VII, llegando a enamorarse de él. El soldado con quién había vivido ya no figura en sus planes de futuro. Al aceptar a Pármeno como amante es una nueva muestra de su deseo de más solvencia y libertad. Es la muerte de Pármeno, degollado en la plaza a la madrugada junto con Sempronio, lo que la incita a una venganza contra quienes cree que son los causantes: Calisto y Melibea.[16] Areúsa es una muchacha activa, por lo que concibe sin demorar un segundo un plan vengativo. Ahí reside el contraste con su prima Elicia, que ni idea tiene de lo que deberían hacer.

La segunda muestra de su independencia y solvencia también aparece en una frase que le dice a Elicia en el auto XVII, que de nuevo subraya el contraste entre Celestina y una más independiente Areúsa: «(…) quiçá por bien fuera para entramas la muerte de Celestina, *que yo ya siento la mejoría más que antes*» (énfasis añadido, p. 308).

16.– Elicia dice y condena: «O Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes, mal fin ayan vuestros amores (…)» (p. 298).

Areúsa como vengadora

Habiendo sentido una atracción por Calisto, celos y desdén por Melibea al haber sido escogida por el galán, y después de entablar otra relación amorosa con Pármeno e inmediatamente perdido ese nuevo amor —para ella siendo Calisto el responsable— Areúsa quiere vengarse ocasionando la muerte del joven enamorado. No pierde tiempo después de conocer las tres muertes:

> Calla, por Dios, hermana, pon silencio a tus quexas; ataja tus lágrimas; limpia tus ojos, torna sobre tu vida, que quando una puerta se cierra, otra suele abrir la fortuna, *y este mal, aunque duro, se soldará, y muchas cosas se pueden vengar, que es imposible remediar, y ésta tiene el remedio dudoso y la venganza en la mano*. (énfasis añadido, p. 298)

En este parlamento aparece una cabal prueba de la suficiencia de Areúsa. Momentos después declarará su remedio: Centurio preparará la venganza contra Calisto.[17] El control del futuro está —ella lo cree— en sus manos.

Lo que quería saber Areúsa es en qué momento se van a encontrar los dos jóvenes amantes, lo que consiguió a través de la amistad entre Elicia y Sosia, como vimos. Así conseguirá poner en acción su plan con Centurio. Areúsa achaca a Calisto la responsabilidad de las muertes de Celestina, Pármeno y Sempronio, así como le inculpa de pertenecer a la sociedad patriarcal. Confía en su arte suasorio (lo hemos visto en el caso de Sosia) para convencer a un Centurio —quien le había declarado que preferiría matar a «diez hombres por tu servicio» (p. 294) que caminar una legua a pie—, para que asesinara a Calisto.

Tengo que poner en claro dos cosas. La primera es que Calisto muere, pero no por la intervención de Centurio, como quería Areúsa, por lo que el asesinato como planeaba no se efectuó. La segunda es el error de la ramera en confiar en un Centurio a quien conocía de antaño como «mentiroso, burlador» (p. 294). Es cierto que Centurio miente a Areúsa al aceptar el reto de matar a Calisto, sin embargo, nada más dejarle las dos primas, Centurio dice entre dientes: «Allá yrán estas putas atestadas de razones; agora *quiero pensar cómo me excusaré de lo prometido*, de manera que piensen que puse diligencia con ánimo de executar lo dicho, y no negligencia (…)» (énfasis añadido, p. 317).

17.– El énfasis de Areúsa es siempre Calisto: «Y si pongo en ello a aquel con quien me viste que reñía quando entravas [Centurio] si no sea él peor verdugo para Calisto que Sempronio de Celestina,» pero tampoco se olvida de lo que significará para Melibea su venganza: «le haré armar un lazo con que Melibea llore quanto agora goza» (auto XV, p. 299). Areúsa hasta se jacta de su suficiencia: «Ay prima, prima, cómo sé yo, quando me ensaño, rebolver estas tramas, aunque soy moça. Y de ál me vengue Dios, que de Calisto, Centurio me vengará» (p. 300).

Centurio nunca pensaba cumplir el encargo, por lo que mandó a Traso el cojo y sus compañeros a «dar un repiquete de broquel» (p. 318) fuera del huerto de Pleberio. Irónicamente, el repiquete que crea Traso sí hace que Calisto salga rápidamente —después de hacer el amor tres veces, según Lucrecia— para defender a sus criados, Tristán y Sosia, pero sin volver a armarse —como le implora Melibea—. En su prisa pone un pie mal en la escala, cae y muere descalabrado, sin tener en cuenta lo que Tristán le dice: «Tente, señor, no baxes, que ydos son» (p. 326).

Esta traición de Centurio y su actitud rebelde «encapsula la tensión entre la libertad y las restricciones que Areúsa descubre en su propia lucha por su independencia» (Scott, 131, mi traducción). En su plan de venganza, Areúsa quiere hacer que todo acontezca según sus previsiones, pero no lo logrará. Su deseo era que Calisto muriera por la espada de Centurio, como Celestina con la espada de Sempronio, pero el galán muere por la prisa al bajar la escala de acceso al huerto de Melibea y termina con la cabeza en tres piezas.[18]

Ahora bien, si analizamos las negociaciones entre Areúsa y Centurio en el auto XVIII, encontramos a la muchacha con una inusual ceguera ocasionada por la urgencia de causar la muerte de Calisto esa misma noche. Inicialmente, será Elicia la que haga que entre su prima en la casa de Centurio y éste, aprovechando de esta vacilación, vuelve a jactarse para impresionar a una cauta Areúsa:

> Mándame tú, señora, cosa que yo sepa hacer, cosa que sea de mi officio; un desafío con tres juntos, y si más vinieren que no huya por tu amor; matar un hombre, cortar una pierna o braço, (…) estas tales cosas antes serán hechas que encomendadas (…). (p. 314)

Las palabras «matar un hombre» coinciden con lo que Areúsa iba a pedirle, lo que le da la suficiente confianza para responderle: «(…) ya te perdono con condición que me vengues de un cavallero que se llama Calisto, que nos ha enojado a mí y a mi prima» (p. 315). Le pregunta Centurio si está confesado, y la iracunda Areúsa le responde que «no seas cura de su alma», a lo cual responde el rufián: «Pues, sea assí, embiémoslo a comer al infierno sin confessión» (p. 315), palabras que hacen que le perdone por mentiroso.

La necesidad y la urgencia de vengar las muertes del amante suyo y el de Elicia prima sobre la historia pasada entre ella y Centurio. Areúsa, sin

18.– Irónicamente, los autores anuncian sutilmente este fin de Calisto en el auto I, cuando el joven enamorado manda a Sempronio que solicite ayuda a Celestina y ésta reacciona con alegría por la posibilidad de remuneración de la embajada propuesta: «Digo que me alegro de estas nuevas, *como los cirujanos de los descalabrados* (…)» (énfasis añadido, p. 107). Y poco después del suicidio de Melibea, Pleberio está contemplando a la forma inerte de su hija «hecha pedazos» (p. 336).

saberlo, se ha equivocado. La ironía es que, delante de esta gran actriz, la teatralidad de la exposición de Centurio le vence. Él —como ella— también es un actor convincente. Nunca sabremos la reacción de Areúsa a la historia verdadera de la muerte accidental de Calisto porque, después de este auto XVIII, Areúsa no tiene más presencia en la obra.

La Areúsa pos-textual

Esta conversación con Elicia y Centurio será la última aparición de Areúsa como personaje en *Celestina*. Con el éxito que piensa conseguir mediante la promesa de Centurio de matar a Calisto, cree que ha llegado a la cima de su deseo para ejercer el dominio y control de los eventos en su vida. Está convencida de ello. Pero no tendremos como lectores otra oportunidad de conocer cómo reaccionaría al saber la realidad de la muerte de Calisto y el error que ha cometido en su plan de venganza contra el amante de Melibea. Y, dicho sea de paso, Traso y sus compañeros no tenían ningún mandato para matar a Calisto.[19] La traición de Centurio no sorprende al lector que sabe cómo es.

Quedan todavía en *Celestina* los autos XIX, XX, y XXI. Al concluir nuestra lectura de *Celestina*, los cinco protagonistas han fallecido. Asesinada (Celestina); degollados por orden de un juez (Sempronio y Pármeno); muerto en una caída absurda (Calisto); o suicidándose (Melibea) dejándose caer de la torre. Con la muerte de su única hija delante de sus ojos, el mundo de Pleberio se desmorona y el texto acaba en una avalancha de pesimismo.

Lo que podría suceder en el futuro a los personajes, que permanecen vivos al final de la obra, es cuestión de conjeturas y quiero exponer unas pocas mías. Calisto muerto, Tristán y Sosia tendrán que servir a otro amo. Lucrecia ya no puede seguir empleada en la casa de Pleberio una vez muerta Melibea, y es probable que —como sus dos primas— termine siendo prostituta. Muerta Celestina, Elicia —que inicialmente no quería abandonar la casa de Celestina por tener el alquiler pagado y por ser el lugar donde la conocen— descubre que ya nadie le visita —es más que probable que aceptará la oferta de Areúsa para irse a vivir con ella o juntas en casa de Celestina.

19.– Otra posible explicación de la caída de Calisto de la escala podría no tener relación con su prisa para ayudar a sus criados, sino también con su cansancio. Recordemos —según Lucrecia— que Calisto y Melibea han copulado tres veces («(Ya me duele a mí la cabeza descuchar y no a ellos de hablar ni los braços de retoçar ni las bocas de besar; andar, ya callan; a tres me parece que va la vencida)» (p. 324). Calisto, cansado, solo se detiene para pedir a Melibea su capa, en la que ella estaba reclinada, ignorando su ruego: «O triste de mi ventura, no vayas allá sin tus coraças; tórnate a armar» (p. 326). No lo hace y en su prisa (¿combinado con el cansancio?), pone mal el pie en la escala y cae abriéndose la cabeza.

Pensando ahora en el futuro de Areúsa, creo que hay otras posibilidades más interesantes. En el futuro —y en parte relacionado por la seducción de Sosia— puede seguir ejerciendo de ramera en el caso de que el soldado, cuando vuelva de la guerra, quiera seguir como antes —sin tener conocimiento de sus pasados engaños con los criados de Calisto. Otra solución sería la de no quedarse en la casa que compartía con el soldado, cerca de la de Calisto, e ir a ejercer su profesión con Elicia —y posiblemente Lucrecia— en casa de Celestina. Con el transcurso de los años, podría llegar a ser una alcahueta sabia como Celestina, con un burdel en el que habría muchas chicas —repitiendo la edad de oro como la que tuvo Celestina hace unos veinte años.

Lo que me parece más seguro en el caso de Areúsa es que la lucha por su solvencia e independencia ha encontrado un obstáculo insuperable. A pesar del orgullo que sintió al declararse libre de servir a las ricas señoras que tratan mal a sus criadas, a pesar de su plan de venganza que creía controlar hasta el último detalle, y a pesar de vivir en su propia casa y decidir a quién ofrece sus encantos, el fracaso de su plan muestra que, en la sociedad patriarcal, seguirá marginada. Areúsa tendrá que volver a evaluar sus opciones futuras.

Yo postulo que Areúsa tendría unos 24 o 25 años. Está orgullosa de su evolución: ha pasado de ser la hija de una pastelera a una ramera independiente que no ha finalizado en un burdel sino en su propia casa, bien mantenida por un reconocido miembro de la clase patriarcal, a pesar de que —en el pasado— tuvo sus ganancias al servicio de un rufián (Centurio). Conocía bien a Celestina, una alcahueta muy venida a menos que sigue metida en muchos oficios y con una labia con la que domina a los miembros del hampa. Nuestra Areúsa, a lo largo de sus años, ha adquirido independencia y madurez. Se jacta de conocerse a sí misma y ha aprendido a negociar con los demás en sus propios términos y, como hemos comentado arriba, esto incluye a Celestina.

La lucha por obtener una autonomía completa en una estructura social que marginaba las profesiones sexuales de todo tipo no ha sido nunca fácil para Areúsa. En el texto, la joven ramera ha tenido emociones contrapuestas con Calisto y Melibea: deseo y odio, respectivamente. Ellos son miembros de la alta sociedad patriarcal y su enfado con Calisto por su predilección por Melibea, nos deja vislumbrar que, por debajo de su orgullo y su constante búsqueda de solvencia e independencia, se escondía una mujer celosa y vengativa. Esas emociones conflictivas le han dejado sin poder realizar sus ambiciones sociales.

La Areúsa de los autores de *Celestina*

La obra comienza con una muy conocida Areúsa ausente, prometida por Celestina al joven Pármeno, todavía virgen, como premio a su confederación con ella y Sempronio para poder medrar económicamente del enamorado Calisto. Pero la Areúsa que hemos estado analizando aparece físicamente en la segunda mitad del auto VII, en la primera escena del auto VIII, y los autos IX, XV, XVII y XVIII. Se ha caracterizado ella misma como hija de una prostituta («pastelera») que, al madurar, no quiere ser sirvienta de las ricas señoras: busca su independencia después de haber estado al servicio en épocas pasadas del rufián Centurio, consiguiendo cautivar a un soldado que le permite vivir en su propia casa y ejercer su libre albedrío. Pero ambiciona más solvencia e independencia en su vida y entorno.

Hemos visto, también, a una Areúsa que sabe —como buena actriz— dominar con su labia a otros personajes (Sosia, Elicia). Adquiere, con la muerte de Celestina, aún más confianza en sus propias decisiones. Está resentida de la clase privilegiada (Calisto, Melibea) y piensa que es capaz de persuadir a Centurio para llevar a cabo su plan de venganza sobre el joven galán Calisto, miembro de la clase patriarcal y culpable, según ella, de las muertes de Celestina, Sempronio y, especialmente, de Pármeno.

Sin sospecharlo, su tórrido romance con Pármeno será un factor crucial en el asesinato de Celestina (cuando Sempronio le perdona y le llama hermano). Los lectores son testigos de su triunfal conquista del crédulo Sosia (auto XVII). La acción más significativa que los autores les asignan en la obra es el plan de venganza del auto XVIII, cuando permiten que la autoridad y solvencia de Areúsa se socave por otro emotivo actor, Centurio, en su papel de gran matador de hombres.

Areúsa, desesperadamente necesitada de un asesino para esta misma noche, abandona todo su conocimiento de Centurio y comete el único error garrafal en la obra. Desaparece inmediatamente después del texto; los autores solo nos dejan imaginar su reacción y su desilusión al saber de la traición de Centurio y de la muerte accidental de Calisto, con lo que su plan de venganza no tuvo éxito. Pero con el tiempo podría recuperarse de su error. Está claro, sin embargo, como ha observado Rachel Scott en su evaluación de Areúsa, que «la lucha por su autonomía facilita la continuidad de la misma vida social» (p. 133, mi traducción).

En suma, los autores de *Celestina* nos han dado un retrato memorable de un miembro de una casta marginal, la del hampa, cuyo centro es Celestina, pero que mediante sus actuaciones ha conseguido más solvencia e independencia que sus dos primas, aunque dejan que en la urgencia del momento —es esa misma noche que Calisto va a ver a Melibea—acepte a Centurio y su espada como ejecutores de su plan de venganza y la muerte de Calisto. Esta urgencia le lleva a equivocarse, al desviarse de su acostumbrada sensatez. Al sacar a Sosia la fecha del próximo encuentro

entre los amantes protagonistas, actúa con una prisa que no había contemplado. Pero los autores de la obra no se interesan por Areúsa después de sus palabras finales. Al declarar Centurio que va a matar a Calisto por el amor de Areúsa, la joven ramera le deja diciendo: «Pues Dios te dé buena manderecha y a él le encomiendo, que nos vamos» (p. 317).

Los autores no permiten que veamos a una Areúsa derrotada o desilusionada. Sospechamos, sin embargo, que posee ya suficientes habilidades y talentos para poder superar cualquier desilusión, y habrá aprendido a no actuar en el futuro con premeditación. Esta Areúsa, bien caracterizada, enteramente humana y ambiciosa, que puede amar y odiar, que siente compasión por su prima Elicia al morir Celestina, que siente envidia de Melibea por su romance con Calisto, y que adivina cómo quiere Celestina que ella se comporte con Pármeno, resulta ser un personaje diseñando con una psicología reactiva y siempre plausible que se merece —como buenos lectores— nuestra admiración. Está lejos Areúsa de ser una prostituta estereotipada, al ser un personaje de nueva factura creado por los autores de *Celestina* y muy difícilmente imitable en obras posteriores.

Obras citadas

GÓMEZ GOYZUELA, Ximena, (2017). «La configuración de Gerarda: Pre-texto y sub-texto en *La Dorotea* de Lope», *Signos literarios* 13, 25, pp. 68-99.

SCOTT, Rachel (2017). *'Celestina' and the Human Condition in Early Modern Spain and Italy*. Woodbridge, U. K., Boydell and Brewer (Tamesis).

SEVERIN, Dorothy S., ed. (1987). *Fernando de Rojas, La Celestina,* Letras hispánicas 4, Madrid, Cátedra.

SNOW Joseph T. (2001). «The Staging of Impromptu Theatricals in *Celestina*: Three Cases». In *Tras los pasos de «La Celestina»,* ed. P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger & J. T. Snow, Kassel, Reichenberger, pp. 297-314.

SNOW, Joseph T. (2013). «Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos i-xii)», *Celestinesca* 37, pp. 119-138.

SNOW, Joseph T. (2018). «La cuestión peliaguda del tiempo en *Celestina*: propuesta de acotaciones escénicas», *Celestinesca* 42, pp. 269-290.

RESUMEN: En este estudio, se ha escudriñado el texto completo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* para presentar a la «media ramera» Areúsa como un personaje bien caracterizado por los autores. La consideración de las influencias de su pasado determina las motivaciones de sus acciones en el presente textual, y resulta Areúsa ser una mujer independiente que busca adquirir siempre más agencia y control de cada paso de su vida. Su perfil psicológico se ha trazado en cada una de sus apariciones y con diferentes relaciones con los personajes con quienes dialoga. Hay una Areúsa pública y una privada y en esto, los autores de la obra evitan estereotipos de la prostituta y nos han regalado un retrato de una persona viva, psicológicamente coherente, que acierta en unas acciones y no en otras.

Palabras claves: Areúsa, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, retrato psicológico, agencia, independencia, éxitos de sus creadores.

ABSTRACT: In this essay, the entire text of the *Tragicomedia of Calisto and Melibea* has been scrutinized in order to present a complete portrait of Areúsa, an independent prostitute whose constant ambition for greater agency and independence is the backbone of her active life. Her past plays a vital part in her present conduct and belief in herself. Her psychological profile is coherent and the result of careful planning by the authors of the work. The public and private Areúsa are portrayed in her dialogues with each of the characters she must deal with. Her complete portrait escapes being a fall back on previous stereotypes of the prostitute and she emerges a unique and individual human being.

Key Words: Areúsa, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, psychological portrait, agency, independence, success of her creators.

Snow, Joseph T., «Cómo los autores de *Celestina* concibieron a Areúsa», *Celestinesca*, 43 (2019), pp. 221-240.

RESUMEN

En este estudio, se ha rastreado el texto completo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* para presentar a la «media ramera» Areúsa como un personaje bien caracterizado por los autores. La consideración de las influencias de su pasado determina las motivaciones de sus acciones en el presente textual, y resulta Areúsa ser una mujer independiente que busca adquirir siempre más solvencia y control de cada paso dado en su vida. Su perfil psicológico se ha trazado a partir de sus apariciones y a través de las diferentes relaciones con los personajes con los que dialoga. Hay una Areúsa pública y una privada, con lo que los autores de la obra evitan estereotipos de la prostituta y nos han regalado un retrato de una persona viva, psicológicamente coherente, que acierta en unas acciones y en otras no.

Palabras Clave: Areúsa, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, retrato psicológico, agencia, independencia, éxitos de sus creadores.

ABSTRACT

In this essay, the entire text of the *Tragicomedia of Calisto and Melibea* has been scrutinized in order to present a complete portrait of Areúsa, an independent prostitute whose constant ambition for greater agency and independence is the backbone of her active life. Her past plays a vital part in her present conduct and belief in herself. Her psychological profile is coherent and the result of careful planning by the authors of the work. The public and private Areúsa are portrayed in her dialogues with each of the characters she must deal with. Her complete portrait escapes being a fall back on previous stereotypes of the prostitute and she emerges a unique and individual human being.

Key words: Areúsa, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, psychological portrait, agency, independence, success of her creators.

Celestinesca 43 (2019): 241-286

La Celestina en la transición. Censura, polémica e interpretación de la recreación telefílmica de Juan Guerrero Zamora[1]

José Eduardo Villalobos Graillet
University of Toronto

El llamado concurso de los '1.300 millones de pesetas' promovido por el Ministerio de Cultura en 1979 fue parte significativa del avance que se estaba dando en el modo de realizar ficción televisiva, mismo que continuaría hasta finales de la década de los ochenta gracias al impulso de la economía española. Independientemente de esta iniciativa, pero bajo la misma fórmula estética, TVE venía financiando miniseries de corte literario realizadas por los profesionales de casa sin requerir, en la mayoría de las ocasiones, de la presentación previa de guiones ni mucho menos de avances presupuestarios. Una de ellas fue el telefilm de tres episodios titulado *La Celestina* del prestigioso Juan Guerrero Zamora (Melilla, 1927). La amplia experiencia de este realizador en los espacios dramáticos del ente público repercutiría positivamente para que los directivos del ente público dieran luz verde a su producción en 1981, a diferencia del proyecto de Julio Diamante al que censuraron tajantemente dos años antes.[2] No obstante, lo que estas autoridades desconocían fue que el guion del melillense llevaba aproximadamente quince años varado a causa del entramado financiero y la censura cinematográfica de la dictadura.

En el presente trabajo examino, por una parte, el expediente de censura del que habría sido el primer largometraje español basado en la obra de Fernando de Rojas con el fin de exponer las temáticas y el lenguaje que incomodaron a los miembros de la Junta de Censura y Apreciación de Pe-

1.– Agradezco a la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Toronto por apoyar con sus fondos este proyecto de investigación. De la misma forma, agradezco a la actriz Alejandra Torray, hija de Juan Guerrero Zamora y Nuria Torray, por concederme una entrevista telefónica el día 9 de noviembre de 2018 durante mi estancia en Madrid.

2.– En otro artículo que está por publicarse examino los motivos que llevaron a Televisión Española a censurar el guion del telefilm basado en *La Celestina* que Julio Diamante presentó en el mencionado concurso de 1979.

lículas.[3] Como se verá más adelante, en el transcurso de 1965 el director realizaría en su guion las correcciones propuestas por ambas vertientes de la entidad para obtener los beneficios de la categoría de 'Interés Especial'. Sin embargo, pese a que sería autorizado, la condición que impuso dicho organismo, de pasarlo a una segunda evaluación una vez rodado, pudo haber representado un riesgo financiero no solo para el realizador, que era a la vez el guionista y el coproductor del proyecto, sino para la productora Cooperativa CITA Films, puesto que no garantizaba su estreno en las salas comerciales. Como consecuencia, Guerrero Zamora autocensuraría su propuesta hasta encontrar los medios suficientes que TVE facilitaría para llevarlo a cabo en la aún etapa de la transición. Y, por otra parte, analizo la lectura que el director ofreció en los tres episodios emitidos en 1983, la cual irónicamente no ha sido valorada por los académicos celestinescos debido a que han centrado su atención en la polémica sobre los altos costos y los casi dos años en que demoró su producción.

La adaptación cinematográfica de este clásico de la literatura española fue uno de los sueños dorados del teleasta Juan Guerrero Zamora que empezó a confeccionar en 1964 (Yale 1965: s.p.). Esta intención la haría saber públicamente a la Dirección General de Cinematografía y Teatro el 19 de agosto de ese mismo año cuando presentó un breve resumen argumental del proyecto. Tras varios meses en perfilar y redactar tanto el guion como la ficha técnica y artística, el secretario general de la Cooperativa CITA Films, José Luis González Álvarez, solicitaría a finales de marzo de 1965 la preceptiva autorización del organismo para poder realizar el largometraje. Sin embargo, a los quince días recibiría los informes de los censores y de la Dirección General de Licencias e Inspección prohibiéndolo unánimemente, ya que infringía los apartados 13º y 18º de las Normas de censura cinematográfica creadas en 1963.[4]

A saber, la primera causa que llevó a las autoridades a rechazar el guion de Guerrero Zamora fue el uso de expresiones coloquiales y lascivas que hacían que este proyecto de recreación cinematográfica de *LC* fuera de mal gusto. No muy alejada de esta aseveración, la segunda fue la abundancia de escenas 'escabrosas' consideradas no aptas para el alcance de todo el público, tales como los eventos que ocurren en el burdel de Celestina. A juicio de los censores, el director pretendía con estos aspectos hacer un film no solo para una ordinaria distribución comercial, sino para el consumo por parte de un sector de la sociedad que no era lo suficientemente

3.– *Expedientes 108-65 y 108-66, caja 36.0404* del Archivo General de la Administración.

4.– «Norma decimotercera. Se prohibirán las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto». «Norma decimoctava. Cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismo no tengan gravedad, cree, por la reiteración un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida» (*BOE* 1963: 3930).

culto.[5] Como consecuencia, el crítico de cine Pedro Rodrigo exigiría en la parte final de su informe de censura que el director escribiera otra versión del guion pensando en un lenguaje y en un público más bien cinematográficos, aunque irónicamente reconocía el esfuerzo que este había puesto en crear una adaptación fiel al espíritu y a la letra de la obra de Rojas.[6]

La resolución desfavorable de la junta censora hizo que Guerrero Zamora luchara a toda costa para hacer realidad su proyecto. En poco más de un mes revisaría los elementos del guion antes descritos para presentar una nueva versión de este. José Luis González Álvarez se encargaría de hacérsela llegar a José María García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro, adjuntando también una misiva en la que justificaba el tratamiento que tanto en la versión anterior como en la segunda ofrecían. Asimismo, aprovecharía para solicitar al organismo dirigido por esta autoridad que a la película se le concediera la licencia de rodaje y, al mismo tiempo, fuera distinguida con la categoría de 'Interés Especial'.[7]

Con relación al lenguaje, el secretario de la Cooperativa CITA Films argumentaba en tal documento que el director realizó un estudio profundo de la sintaxis y el léxico de finales del Medioevo para que los diálogos que había modernizado fueran inteligibles para el público español de la década de los sesenta. Por lo tanto, este desbroce en su propuesta de largometraje no tenía ninguna intención de contradecir el estilo del autor literario ni mucho menos la orientación picaresca de la literatura española de la que los personajes del mundo bajo celestinesco son representantes. En cuanto al ambiente, González Álvarez explica que las secuencias del guion fueron pensadas para aportar belleza plástica y no para resultar ofensivas a los espectadores. De tal modo, según él, el orden estético que ofrecía esta adaptación era más cercano al de Rojas que al de aquellas adaptaciones habituales que acababan desfigurando con anacronismos los textos clásicos en los que estaban basados.

En la primera semana de junio de 1965, la Junta de Censura y Apreciación, así como la Dirección General de Licencias e Inspección desestimarían por igual el guion y la petición del interés especial.[8] Nuevamente, Pedro Rodrigo mostraría su inconformidad en la presentación de imágenes y diálogos en el proyecto que, si bien eran completamente fieles al contexto de *LC*, seguían siendo escabrosos para la plástica cinematográfica. Específicamente, insistía al director en tamizar, tanto en fondo como en forma, todas las escenas de la taberna en que las prostitutas, los rufianes y otros personajes del mundo bajo se expresan o actúan de modo grosero. Asimismo, la secuencia del cuarto de Areúsa que, aunque Rodrigo no se

5.– Informe de S.R. firmado el día 14 de abril de 1965.

6.– Informe con fecha del 14 de abril de 1965.

7.– Documento firmado el 17 de mayo de 1966.

8.– Cartas del 2 y 7 de junio de 1965, respectivamente.

atreve a describir por pudor, supongo que se trata del momento en que Celestina anima a su protegida a tener relaciones sexuales con Pármeno.

Insatisfecho con tal informe desfavorable, Juan Guerrero Zamora solicitaría personalmente por escrito al Director General de Cinematografía y Teatro la reconsideración de su proyecto el día 28 de junio de 1965. Esto es mediante un examen minucioso del guion para que así pudiera perfilarlo según las recomendaciones de la Junta, en sus dos vertientes, y así hacer posible su largometraje. Sin duda, con esta petición el teleasta expresaba su disponibilidad de realizar los cambios necesarios apegándose a las normas que vigilaban los valores de la sociedad durante la dictadura. No obstante, en la carta pondría de manifiesto su indisposición a tergiversar los elementos o aspectos que eran vitales en una obra canónica de la literatura española, cuyo estudio empezaba a generar interés en los programas oficiales de segunda enseñanza.

Las palabras del director serían tan contundentes para el mismísimo García Escudero y la Junta que dirigía, que pasados dos días tendrían listos los reportes solicitados. La Comisión de Apreciación, encargada de evaluar los aspectos técnicos, artísticos y económicos de los films, autorizaba el guion en sus informes, pero con la condición de cuidar todas las escenas eróticas. Entre ellas se encontraban, sin utilizar los eufemismos del documento, la secuencia en que Celestina toquetea a Areúsa en su cuarto (54), el juego picante entre las parejas de Areúsa-Pármeno y Elicia-Sempronio en la casa de la alcahueta (44 y 45), así como los planos que mostrarían los senos de Melibea y la entrega (sexual) de los jóvenes nobles (161 y 194). De igual forma, sugería suavizar las secuencias de magia como en la que Claudina, con ayuda del infante Pármeno, aparece quitándole las muelas a un ahorcado (50), así como suprimir tanto la escena íntegra de la taberna (78-83) como las palabras o frases que pudieran resultar inconvenientes para la época.[9]

En el caso de la concesión del interés especial, la Comisión decidiría denegarla por la forma explícita en que se retratan los temas anteriores en detrimento de la labor de adaptación cinematográfica. No obstante, resulta demasiado irónico que dos características que el informe consideraba positivas no fueran sido suficientes como para otorgar dicha clasificación al proyecto. A saber, por un lado, se avalaba la ambición artística del guion por su suficiente contenido temático y respeto al texto fuente.[10] Y, por otro, se elogiaba la experiencia de Guerrero Zamora

9.– Algunos ejemplos de las expresiones que pidió la Comisión que el director suprimiera en su guion son: «puñetero» (7); «putico» (27); «redondez y forma de los pequeños senos» (17); «Areúsa.– …me encontrará de par en par» (36); «abrir bragueta» (40); «Areúsa.– ¿Por Pármeno?... Hasta, ¿cómo quieres que me sosiegue, ingrato?» y «Centurio.– …seguirás doncella seguro… Pues no estará tan mocho» (65); «preñada» (69); «su virtud la llevaste ensartada» (132).

10.– Informe de Marcero Arreita-Jáuregui Alonso firmado el 30 de junio de 1965.

en otros terrenos artísticos a pesar de no haberse especializado en la Escuela Oficial de Cine.[11]

El informe de la Comisión de Censura, rama que se ocupaba de valorar los aspectos morales, sociales, educativos o políticos de los proyectos fílmicos, no distaba de lo anteriormente mencionado, aunque añadió otras correcciones relacionadas con tales temáticas. Particularmente, el periodista Carlos Fernández Cuenca, integrante de este comité, ofreció una valoración positiva del guion de Guerrero Zamora al compararlo directamente con la película *Celestina P…R…* que acababa de estrenar Carlo Lizzani en Italia.[12] En su opinión, la adaptación libre del director italiano se había aprovechado del nombre y de la profesión de la protagonista de Fernando de Rojas con el fin de promover la inmoralidad entre los espectadores de ese país. Para contrarrestar tal efecto, Fernández Cuenca creía menester llevar al celuloide una *Celestina* auténticamente española y con el tono artístico adecuado como el que el realizador melillense había dado a su proyecto.[13] Por tal motivo, la Comisión lo consideraría merecedor de los beneficios del interés especial.

Por su parte, García Escudero autorizaría el proyecto para mayores de dieciocho años con la recomendación de prohibir las secuencias mágicas de Celestina en su laboratorio, las referencias eróticas y las expresiones más procaces.[14] En cambio, no veía ningún inconveniente en adaptar los 'temas fuertes' que se remontaban a la tragedia clásica, tales como la prostitución y el suicidio, ya que, según él, empezaban a ser habituales en el teatro y el cine de ese entonces. Con respecto al primero, veía en el guion una reprobación moral clara del comportamiento de Celestina y el de sus muchachas. Y, al segundo, aunque el acto era en sí reprobable, consideraba que había una explicación humana en la conducta de Melibea. En todo caso, el Director General pensaba que lo que los espectadores pudieran encontrar de equívoco en el largometraje sería compensando con la amplia difusión de la que gozaba la obra de Rojas por aquellos años.

En cuanto al 'Interés Especial', el informe muestra que García Escudero dudó en ofrecer al film la totalidad de los beneficios del anticipo del millón a causa de la inexperiencia cinematográfica de Guerrero Zamora, que en

11.– Según la Orden Ministerial del 19 de agosto, no era obligatorio que las personas que ejercieran la profesión de director vinieran titulados por parte de la EOC (*BOE* 1964: 11462).

12.– Carta firmada el 30 de junio de 1965.

13.– Una década antes, el director de cine franquista José Luis Sáenz de Heredia había expresado a la Junta su temor de que el marxista Lizzani fuera el primero en adaptar *La Celestina* con fines obscenos y de denuncia. Para mayor información, consúltese el trabajo de Santiago López-Ríos (2014).

14.– Estas comprenden todas las escenas de las diversas parejas que están en casa de Celestina (32, 36, 39 y 40); la secuencia íntegra entre Pármeno y Areúsa (79); las frases «su virtud la llevaste ensartada» (115) y «las manos de él van desabrochando el corpiño de ella hasta que los senos afloran» (141).

ese entonces había hecho solo teatro. Sin embargo, pensando en que con esta condición el proyecto del teleasta no se realizaría, el Director General estaba dispuesto a correr el riesgo de concederle el anticipo subordinado, cuya elevación dependía de la realización de la película. Además de este motivo, García Escudero encontraba en el guion la ambición artística suficiente, precisamente por estar basado en uno de los textos cumbres de la literatura española, así como su evidente empeño comercial. En vista de ello, Ángel Gómez Pinilla, jefe de la sección de licencias e inspección, certificaría el 7 de julio de ese mismo año la autorización de los beneficios de la categoría mencionada de acuerdo con el artículo 3º y en relación con el Capítulo V de la Orden Ministerial del 19 de agosto de 1964.[15]

Después de los informes anteriores, todo parece indicar que el teleasta entregó una tercera versión de su guion a la Junta de Censura y Apreciación de Películas, puesto que el 14 de julio, Luis Gómez Mesa redactó un nuevo comunicado. En este, solicitaba condicionar la concesión del interés especial a la realización del film porque el proyecto no se adecuaba perfectamente al término 'adaptación'. A saber, para este crítico de cine, adaptar *La Celestina* significaba sintetizar los elementos coloquiales y 'agobiantes' que en el proyecto de Guerrero Zamora eran excesivos. Asimismo, evitar que las secuencias cayeran en lo irreverente en el momento en que se hicieran 'muy cinematográficas' o, en todo caso, explícitas. No obstante, al igual que los otros vocalistas de la Junta, Gómez Mesa reiteraba el esfuerzo que el director había puesto en redactar un guion con cualidades ambiciosas.[16]

La evaluación del crítico de cine pudo haber incidido en el cambio de parecer de García Escudero, ya que a los diez días el dirigente resolvió condicionar la autorización de 'Interés Especial' a la adecuada realización del largometraje según su guion.[17] En la práctica este hecho significaba, por una parte, que la Cooperativa CITA Films y Juan Guerrero Zamora tenían que sufragar todos los gastos para rodar la película. Y, por otra, que una vez realizada debía pasar por otra revisión de la Junta de Censura y Apreciación, teniendo en cuenta los aspectos que no se habrían recogido en el guion, o bien las circunstancias que pudieran ser debidamente apreciadas durante su visionado.[18] Por lo tanto, con dicha resolución no se garantizaba que la recreación del teleasta recibiría parcial o totalmente los beneficios de la protección oficial ni mucho menos que la Junta llegaría a autorizar su exhibición, sobre todo porque era sabido que las películas,

15.– Publicadas en el *BOE* no. 210 del 1º de septiembre de 1964.

16.– Carta con fecha del 14 de julio de 1965.

17.– Resolución del 24 de julio de 1965.

18.– Además de ello, los productores tenían que cumplir con ciertas obligaciones establecidas en el permiso de rodaje del 24 de julio de 1965, tales como incluir en los títulos del film el nombre de los estudios o de las ciudades españolas en donde se habían grabado las escenas y, a su vez, comprobar las inversiones realizadas.

una vez terminadas, recibían la tijera por parte de este organismo e, incluso, que en algunos casos llegaba a prohibir sus estrenos.

El último documento que aparece adjunto al expediente de censura de este proyecto cinematográfico es el artículo *La Celestina, al cine* publicado en el periódico *Pueblo* el 2 de agosto de 1965. En él, según la entrevista que Yale realiza a Guerrero Zamora, se da a conocer públicamente la aprobación de la censura sobre el guion y la clasificación de 'Interés Especial' que le concedieron. No obstante, en este espacio no se llega a anunciar la fecha de inicio de rodaje, aunque se da conocer que una de las actrices, entre las que se encontraba Margarita Xirgu y Ana Magnani, reencarnaría a la vieja alcahueta.

Posterior a esta entrevista recogida en el diario arriba mencionado, ningún otro medio español hablaría más sobre el estatus o el desarrollo del film del melillense. Este hecho podría sugerir que la Cooperativa CITA Films, tras haber analizado los riesgos financieros que habría implicado producir la película conforme a los condicionantes de la Junta, se vio en la tarea difícil de retirar su apoyo al teleasta. Sin poder encontrar ningún productor que financiara su proyecto, Guerrero Zamora aplazaría la realización de este hasta que hubiera mejores condiciones en la industria cinematográfica del país.[19] En vista de ello, retiraría las últimas versiones de su guion del expediente de censura, dejando así abierta la oportunidad a otros profesionistas interesados en adaptar por primera vez al celuloide la obra de Fernando de Rojas.[20] Sin duda esto no se haría esperar, pues en cuestión de año y medio, Carlos Viudes y Luis Revenga enviarán a la Dirección General de Cinematografía y Teatro el breve resumen argumental de lo que sería un nuevo proyecto fílmico basado en *LC*.[21]

La frustración que pudo haber dejado la experiencia anterior en Juan Guerrero Zamora, rápidamente la superó con los triunfos que cosechó tanto como realizador como guionista en los ámbitos del teatro y la televisión.[22] Particularmente, se convertiría en una de las figuras más prominentes de la edad de oro del medio audiovisual a partir del estreno de espacios dramáticos como *Gran Estudio*, *Fila Cero* y *Estudio 1* (antiguamente conocido como *Primera Fila*). Estos programas de alto valor cultural no

19.– Así lo confirma el realizador en la entrevista que García Garzón le hizo en 1983 en el diario *ABC* (1983: 91).

20.– A fecha de hoy se desconoce dónde están depositados el guion definitivo de este proyecto y sus versiones anteriores.

21.– Actualmente me encuentro realizando un estudio sobre este proyecto cinematográfico también censurado durante el franquismo.

22.– Tan solo en esa década recibiría premios como el Nacional de Teatro por los primeros tres tomos de su *Historia del Teatro Contemporáneo* (1962); el Ondas como Mejor Director (1962); el Nacional de Realización (1967); la Medalla de Oro del Festival de Milán (1969); el Quijote de Oro de la Crítica al Mejor Director (1969-70); y la Antena de Oro de Adaptaciones (1970) (Bravo Nieto 2009: 80; Casesmeiro Roger 2017: s.p.).

solo serían plataforma de lanzamiento para grandes histriones, sino el género por excelencia que se mantendría por más de tres décadas en ambas cadenas de TVE (Diego 13). A lo largo de este tiempo, el director sería testigo del mejoramiento de las condiciones de producción o del modo de hacer televisión en Prado del Rey. De igual forma, de la evolución de la ficción televisiva, pasando del teatro en vivo al grabado, o de las adaptaciones de novelas a las series dramáticas y, posteriormente, cuando estas últimas entraron en decadencia a mediados de los setenta, a las miniseries (literarias, biográficas y originales).[23]

En esta última etapa de la historia de la ficción en TVE, el teleasta retomaría su guion autocensurado de *LC* justo después de realizar la miniserie de trece capítulos intitulada *Un mito llamado…* o también conocida con el subtítulo de *Los mitos* (1979) con Nuria Torray como protagonista.[24] A mi juicio, la abolición legislativa de la censura cinematográfica, pero, sobre todo las facilidades que ofrecía el ente durante la transición a los productores de casa fueron propicias para que esta recreación finalmente se llevara a cabo en formato de telefilm. A saber, a principios de los ochenta, esta institución pública aprobaba proyectos sin mayores obstáculos, pues solo bastaba presentar una idea vaga y el título de estos o, en todo caso, confiar previamente en el nombre de profesionales consolidados y en los apoyos técnicos o económicos con los que contaban (Palacio 2012: 295). Como si esto fuera poco, el ente no exigía calidad a los proyectos ni mucho menos penalizaba a quienes no cumplieran con ciertos estándares una vez producidos (296).

Sin duda alguna, estos dos últimos aspectos tendrían repercusiones en la recepción de programas de televisión. Específicamente, los críticos echarían en cara al medio la falta de producciones propias o ajenas que fueran tanto creativas como dotadas de calidad. Uno de ellos sería Pablo Corbalán, colaborador del diario *ABC*, quien incluso creía que tales problemas se resolverían, en primer lugar, con la incorporación al ente de más de 400 profesionales de otras áreas en 1981 (1981a: 93). Y, en segundo, con la realización de adaptaciones de textos clásicos o contemporáneos de la literatura española, cuyos objetivos también incluía el de combatir el americanismo que el medio radiofónico y televisivo venían padeciendo (1981b: 92). Para el periodista, el anuncio en julio de ese año

23.– Consúltense los estudios de Palacio (2001), García Castro (2002) y Diego (2010) sobre la historia de los espacios dramáticos de TVE.

24.– Tras la auditoría realizada por el Ministerio de Hacienda en RTVE por su mala gestión empresarial-económica, esta miniserie estuvo también envuelta en una polémica sobre su presupuesto, el tiempo de rodaje y la elección de la pareja sentimental del teleasta como la principal intérprete de los episodios. Por si esto fuera poco, el entonces directivo del ente programó la serie a una hora de menor audiencia debido a que la consideraba 'demasiado intelectual'. Al respecto, consúltense las «Puntualizaciones de Juan Guerrero Zamora» (1980), el trabajo de Peña Ardid (2010) y el artículo de Casesmeiro Roger (2017).

de las versiones de *La Celestina* de Rafael Pujol para Radio Cadena Española (RCE) y de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* de Juan Guerrero Zamora para TVE serían ejemplos de este gran esfuerzo.

En el caso del segundo proyecto, Corbalán confiaba plenamente en el talento y la experiencia del director melillense para hacer de esta obra canónica una superproducción para la televisión. Sin embargo, consideraba que había dos retos principales que Guerrero Zamora tenía que afrontar para hacer una versión distinta de las que existían hasta ese entonces en el ámbito del teatro y del cine. El primero de ellos era enfocar la trama en la crisis social que se dio durante el tránsito del Medioevo al Renacimiento español en vez de serializarla únicamente como una historia de amor entre Calisto y Melibea. El segundo reto era ofrecer por primera vez una lectura crítica de las circunstancias que bullen a lo largo de la *Tragicomedia*, pues, según él, las recreaciones anteriores no se atrevieron a hacerlo (92).

Pese a las expectativas que generaría el anuncio de la miniserie de *La Celestina*, en noviembre de 1981, Manuel Calvo Hernando suspendería la producción. Según un reporte que Carlos Robles Piquer publica en 1982, las causas que llevaron al nuevo director de la entidad a tomar dicha decisión fueron el incumplimiento tanto de sus plazos presupuestarios como el de su término de realización que estaba contemplado para agosto.[25] A saber, por aquella fecha el ente público le había entregado al teleasta la cantidad de 118.473.204 de pesetas para los tres capítulos de su telefilm de cincuenta y siete minutos de duración cada uno, siendo que el presupuesto inicial había sido de 70.308.496 de pesetas. Del mismo modo, no se había rodado ni un tercio del guion, por lo que faltaban 87 páginas que cubrir (citado en «La estafa» 1982: 44).

A principios del nuevo año, la dirección de TVE estudiaría otras alternativas para completar de una vez por todas dicho proyecto, esto teniendo en cuenta, por un lado, el hecho de no considerar perdida la gran cantidad de dinero para su producción. Y, por otro, que era imposible cambiar de realizador u oponerse a sus órdenes, dado que el contrato que este había firmado con Miguel Ángel Toledano, antecesor de Calvo Hernando, estipulaba que tendría los derechos de propiedad intelectual como guionista y director de la serie. Así pues, el 24 de junio de 1982, tras una primera negativa de Guerrero Zamora, el ente público firmaría un nuevo contrato con él y la empresa Filmes 77, S.A. de la que era propietario, para acelerar la producción y así llevar a buen puerto la serie («Entrevista personal a Alejandra Torray»).

De tal manera, TVE abonaría 61.057.641 de pesetas a la cantidad ya invertida e, igualmente, acordaría nuevas cláusulas en dicho documento.

25.– De acuerdo con Palacio, otra polémica que el director enfrentó en TVE, anterior a *Los mitos* y a *LC*, estuvo relacionada con el incremento significativo del presupuesto inicial de su telefilm *Fuenteovejuna* de 1970, pero estrenada hasta 1975 (2012: 67).

Entre estas se encontraba la reducción de algunos porcentajes de beneficio del director, el uso de un aval bancario que aseguraba al ente la finalización total del telefilm y la penalización a Guerrero Zamora por cada día de demora en el rodaje (44).[26] Sin más tardar, el 15 de agosto, el teleasta culminaría el proyecto con fecha tentativa de estreno en el invierno de ese mismo año[27]. Sin embargo, la emisión se programaría hasta octubre del año siguiente en el horario estelar de TVE-1 a causa de otras irregularidades que saldrían a la luz, convirtiéndose así en una de las series más polémicas de 1983.[28]

Desde la contemporaneidad, considero la controversia que rodeó la serie de *LC* como parte de las tantas denuncias que se hicieron sobre la mala gestión empresarial, así como la corrupción económica e ideológica que eran comunes en el ente. A saber, desde 1977 y, posteriormente, con la auditoría del Ministerio de Hacienda a TVE en 1979, en este y en otros medios de comunicación se venía recriminando el despilfarro de los fondos de las arcas televisivas, sobre todo en el ámbito de la producción de programas.[29] De acuerdo con Pérez Ornia, esto fue en gran parte resultado de las 'facilidades' que el organismo ofrecía a los profesionales de plantilla, pues nunca se llegaba a saber con antelación el contenido de los proyectos ni tampoco se estudiaban previamente los costes o la racionalización del material técnico y de personal que se emplearían en los mismos (1988: 418). Como consecuencia de esta insuficiente planificación y de la mala inversión del dinero público, la imagen de la entidad se fue deteriorando paulatinamente entre el colectivo español.

A mi parecer, con el triunfo del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en las elecciones generales de 1982, este tipo de escándalos sirvió como una de sus estrategias para convencer a la sociedad de que en esta nueva época en la televisión no se toleraría ningún caso de corrupción por parte de sus directivos y profesionales. Si bien esta medida mostraba cierto esfuerzo en querer reformar el ente con los valores de la democracia, es de mi opinión que este aún continuaba bajo el control dictatorial del Gobierno. Muestra de ello fue la imposición de un carné de este partido político entre el personal de TVE para poder seguir laborando dentro de sus filas. Sin duda, esta politización afectaría por igual a Juan Guerrero Zamora y a su esposa, la actriz Nuria Torray que interpreta a Melibea en la miniserie, ya que ambos habían mostrado, desde la etapa política

26.– Según Robles Piquer, esta cláusula no estaba estipulada en el primer contrato entre Toledano y Guerrero Zamora (citado en «La estafa» 1982: 44).

27.– Así se anunciaría el 15 de octubre de 1982 en el diario *ABC* («La Celestina» 1982: 101).

28.– La serie de seis capítulos dirigida por Mario Camus, *Los desastres de la guerra*, fue otro de los desfalcos de 1983 por su gran costo que alcanzó las 292.500.000 de pesetas.

29.– Para Pérez Ornia resulta irónico que el informe del Ministerio de Hacienda sobre la ausencia de contabilidad patrimonial y transparencia en la gestión de TVE no se llegara a publicar ni tampoco que se hubiera amonestado al ente por sus actividades anómalas (1988: 387).

anterior, su inconformidad en ponerse etiquetas ideológicas para ejercer sus carreras profesionales (García Garzón 1983: 91; Amilibia, 1983a: 83). Como consecuencia, en el ente no solo se les tachó de ultraderechistas, sino que su permanencia no fue bien vista por una gran mayoría encabezada por Gonzalo Vallejo, recién designado director de la primera cadena.

Guerrero Zamora no tardó mucho en denunciar el sabotaje deliberado que se le hizo tanto a su persona como a su *Celestina* desde la dirección del ente público. Del tal manera, utilizó los espacios de algunos periódicos españoles para defenderse de los ataques que Vallejo había hecho en cuanto a la emisión, los costes y la calidad de su producción. En primera instancia, si bien este directivo programó la serie por obligación contractual a las 10:05 p.m., horario nocturno de más audiencia de TVE-1, el teleasta reveló que a esta no se le dio la adecuada promoción mediática porque le avisaron sin tanta antelación de que el primer capítulo se emitiría el 4 de octubre de 1983 y los restantes días 11 y 18 (citado en García Garzón 1983: 91).[30] En segunda, el realizador respondería a Vallejo sobre lo 'disparatado' que le parecía el costo de la serie, explicando que esto se debió a los incidentes de todo tipo que obstaculizaron el rodaje, así como a la mala gestión del jefe de producción y de otros profesionales de la televisión.[31] Así pues, cuando asumió la segunda parte de la producción bajo el nuevo contrato, informa que contabilizó todos los gastos, los cuales llegaron a los 50 millones de pesetas por cuatro semanas de grabación (citado en Cañas 1983: s.p.).

A los pocos días de haberse publicado la réplica del teleasta hacia las declaraciones de Vallejo, Toni Soler, quien interpretó al personaje de la alcahueta en el telefilm, se uniría a la batalla contra las irregularidades de TVE.[32] En este caso, aprovecharía el espacio que le brindó el diario *ABC* para hacer pública la denuncia que había levantado en contra del ente por incumplimiento de contrato. La actriz aclara que en un principio pidió dos millones de pesetas como compensación por los nueve meses en que el rodaje se detuvo y en los que no pudo cumplir con otras obligaciones laborales en el ámbito del teatro al estar en plena disposición de la entidad pública. No obstante, la cifra de su demanda subió a quince millones porque su entonces representante, Eloy Herrera, vio la poca seriedad de cierto directivo para solucionar este asunto, ya que este le había ofrecido pagar únicamente un millón de pesetas y lo restante en 'especias'. Es

30.– Sospecho que en dicho contrato también se estipulaba la promoción del telefilm de *LC* después de ser emitido, pues al igual que algunas de las series de TVE de los años ochenta, salió a la venta en formato digital en el mercado internacional.

31.– La cifra comprende 800 figurantes, más de 30 actores y 60 técnicos (citado en Cañas 1983: s.p.).

32.– Como dato curioso, Guerrero Zamora había querido que Concha Rivera interpretara el papel de la alcahueta en el segundo intento de adaptar *LC*. Sin embargo, por cuestiones de agenda de la actriz no se pudo concretar su participación («Entrevista personal a Alejandra Torray»).

decir, por medio de cuatro o cinco entrevistas que le harían a la actriz (citado en Amilibia 1983b: 91).

Otra de las razones que motivó a Soler a incrementar su indemnización fue que no volvió a ser requerida cuando se retomó la producción de la serie a mediados de 1982, teniendo en cuenta que a su personaje aún le faltaba por rodar dos secuencias largas. Indudablemente, esto le pesó a la artista, pero no tanto como el hecho de que alguien más la sustituyera como Celestina y además que no dijera ninguno de los diálogos que le quedaban pendientes. El representante de la actriz sugiere que fue TVE que permitió que se eliminaran o, en todo caso, se perdieran los once folios en los que la protagonista intervenía, a sabiendas de que por obligación contractual una de sus comisiones tenía que cerciorarse de que el telefilm de Guerrero Zamora, antes de programarse, estuviera en concordancia con el guion (91). A pesar de que no se tiene más información sobre cómo se solucionó el caso legal de Toni Soler, bien es cierto que este suceso, desde mi punto de vista, pone de relieve que la televisión bajo el primer año del gobierno del PSOE seguía funcionando corruptamente como en la etapa política anterior.

En cuanto a la calidad de la producción, el teleasta descalificó en la prensa las voces de crítica que surgieron desde la propia TVE en contra de su serie de *LC*, sobre todo las provenientes de Gonzalo Vallejo y de una persona que se haría pasar por el académico español José Rubia Barcia. A saber, para Guerrero Zamora resultaba irónico que el director de la primera cadena arremetiera contra uno de los productos de casa bajo el argumento de que le parecía demasiado largo el telefilm seriado y que, principalmente, la edad de Nuria Torray, de entonces 49 años, era inadecuada para encarnar el papel de la doncella Melibea (citado en Cañas 1983: s.p.). Como respuesta a esta crítica, el realizador puntualizó que era insignificante juzgar la participación de la actriz solo por su edad sin siquiera valorar si con su registro dramático había hecho creíble al personaje. De cualquier forma, invitaba a este u otros de sus detractores a documentarse sobre la historia del teatro y los distintos ejemplos que ofrece de histriones maduros que han interpretado a personajes jóvenes (citado en García Garzón 1983: 91).[33]

A mi juicio, el argumento del realizador es acertado porque si se deja a un lado el factor de la edad, es fácil distinguir que Torray enriquece a Melibea con la fuerza interpretativa que había perfeccionado gracias a sus intervenciones anteriores en varios de los espacios dramáticos de TVE. Sin embargo, sospecho que el directivo tomó este aspecto como excusa para insinuar que la fórmula de Guerrero Zamora, de trabajar siempre al

33.– También me parece insignificante juzgar la interpretación de los actores José Caride (Sempronio), José Lara (Pármeno), Lola Santoyo (Lucrecia), William Layton (Pleberio) y Cándida Losada (Alisa) basándose únicamente en la edad real que tenían por aquel entonces. Estas críticas aparecen en el reporte de Snow (1983: 29) y en la reseña del impostor de José R. Barcia (1983).

lado de su pareja sentimental, no tenía cabida en la televisión de la democracia. A saber, en su proyecto anterior *Los mitos*, el teleasta había puesto como condicionante en su contrato que la actriz protagonizara los trece episodios de la serie (Pérez Ornia 1988: 423). De tal manera, supongo que para que la crítica de Gonzalo Vallejo no se interpretara como una denuncia en contra de un posible caso de nepotismo, el director se vio obligado a aclarar que, desde un principio, el personaje de la hija de Pleberio había sido contemplado para una artista «con fuerza y con garra» en vez de que fuera para una persona adolescente e inexperta (citado en Cañas 1983: s.p.). Incluso, puntualizó que Nuria Torray se había negado a formar parte de la versión televisiva de *LC*, pero que después de tanta insistencia finalmente aceptó dicho papel (citado en García Garzón 1983: 91).

La segunda crítica a la que Guerrero Zamora respondió, apareció el 20 de octubre de 1983 en la sección 'Cartas al director' de *El País* bajo el título « *'La Celestina', en Televisión Española*». En este documento, alguien bajo el nombre de José Rubia Barcia, entonces profesor de la UCLA, arremetió en contra de la producción bajo la premisa de la fidelidad textual. Es decir, para este impostor, quien durante su supuesta visita a España vio únicamente el primer capítulo, la serie traicionaba por completo el genio de Fernando de Rojas a causa de una evidente falta de documentación e incomprensión del verdadero significado del texto fuente. Del mismo modo, consideraba que haber alterado frases y escenas a conveniencia del realizador había contribuido a este problema, el cual calificaba de un verdadero 'crimen'. Como resultado de tales ausencias y modificaciones, el supuesto profesor creía que con la programación del telefilm se hacía notar el bajo nivel cultural y artístico del ente público, una acusación que, a mi parecer, en los medios impresos venía siendo constante desde los tiempos de la transición a la democracia.

El 25 de octubre, Juan Guerrero Zamora escribió en el mismo medio su réplica con un tono «tan zafio, brutal y de mal gusto» (Rodríguez Puértolas 1983: s.p.), poniendo en entredicho la identidad de la persona que firmó la misiva anterior. En mi opinión, la forma en que se expresa el teleasta es, de cierto modo, justificable porque en ese entonces estaba harto del sabotaje orquestado por ciertos profesionales de TVE hacia su *Celestina*, quienes sabían que era experto en la historia del teatro y, a su vez, que se había preparado para recrear este clásico.[34] Sin embargo, estoy en desacuerdo en que tildara de 'profesorcillo', 'indígena ibérico' y 'cerebro fugado' a un académico que, como se supo el 17 de noviembre de ese mismo año, no tuvo nada que ver en el asunto y que ni siquiera

34.– Para la adaptación de este clásico español, el director se documentó con las ediciones primitivas y modernas depositadas en su biblioteca personal, así como con los primeros estudios celestinescos del siglo XX («Réplica» 1983: s.p.).

había visitado el país desde 1981 (Rubia Barcuil 1983: s.p.).[35] A pesar de que nunca se supo quién fue el autor de tal crítica, bien es cierto que el realizador y su esposa nunca más volvieron a participar en un medio que desde entonces les dio la espalda por cuestiones políticas («Entrevista personal a Alejandra Torray»).[36] Así, en 1987 publicaría, quizás a modo de despedida, el ensayo *Teatro, televisión, cultura y otras manzanas (con o sin gusano) en la misma cesta*, en el que critica principalmente la hipertrofia corporativista de TVE y el rechazo hacia las prácticas intelectuales dentro de su programación.

Desde mi punto de vista, una de las características que distingue a la serie de Juan Guerrero Zamora de las recreaciones anteriores basadas en *LC*, sobre todo la televisiva de Eduardo Fuller (1967) y la cinematográfica de César Ardavín (1969), es el abandono de una realización típicamente teatral en búsqueda del lenguaje fílmico y de la utilización, en su gran mayoría, de exteriores o locaciones naturales. Sin embargo, este último rasgo que era común en la etapa cinematográfica de TVE a partir de los años setenta para aportar realismo y espectacularidad a las producciones dramáticas (Diego 2010: 33), no fue bien recibido cuando el hipertexto llegó a estrenarse en la pantalla chica. Específicamente, Haro Tecglen expresó su descontento hacia el protagonismo que la ambientación natural tiene en el telefilm como parte tanto del tratamiento libre como de la estética que el director siguió para alterar los eventos originales y crear escenas suplementarias. Como resultado de esta elección personal, el periodista cree que en la miniserie la trama de amor-pasión entre Calisto y Melibea tiene menor relevancia al grado de traicionar completamente la narrativa de Fernando de Rojas (1983: s.p.).

A mi parecer, el argumento del crítico es débil e incongruente por el hecho de que era sabido que Guerrero Zamora fue uno de los pioneros de la figura de autor en la televisión.[37] De ahí que en los proyectos de recreación literaria que emprendía en el ente público siempre buscó plasmar su sello y lectura personal, es decir, apropiándose de las obras de partida. Sin duda alguna, tal aspecto no sería la excepción para adaptar este gran clásico de finales del siglo XV, ya que el teleasta anunció desde el inicio de la producción que esta *Celestina* sería mucho más suya que de Rojas (citado en «Guerrero Zamora» 1981: 93). Incluso, en esa misma fuente afirmó que una de las intenciones principales que tuvo para trabajar en el guion 'muy

35.– A Manuel Palacio se le hace irónico que *El País*, uno de los diarios de mayor repercusión cultural en España, no se disculpara por el error de no comprobar la identidad del impostor, siendo que tal misiva hablaba sobre «la 'fidelidad' de las fuentes» (2010: 19-20)

36.– No quisiera pensar que la polémica en torno a la serie de *LC* fue una de las causas por las que la figura de Juan Guerrero Zamora no ha sido estudiada. Hasta la fecha no existe ningún compendio sobre su vida ni tampoco un análisis completo de sus obras televisivas.

37.– Diego y García de Castro consideran que Juan Guerrero Zamora fue el fundador de la figura de *auteur* en TVE (2010: 20; 2002: 27).

libre' del texto fuente fue la de reflejar por medio de su cámara el entorno social que se atisbaba en él. Por lo tanto, el enfoque de la fidelidad del que el periodista de *El País* se vale para analizar el telefilm resulta inadecuado porque no comprendió verdaderamente el tratamiento que el autor-realizador dio sobre todo a la ambientación. No obstante, sospecho que ello se debió a que fue víctima de este planteamiento que prevaleció por aquellos años en el ámbito de las reseñas de las adaptaciones de cine y televisión.

Contrario al punto de vista del crítico, encuentro interesante la libertad con que Guerrero Zamora describe visualmente, a partir de su interpretación como lector de la obra y conocedor del período histórico en que está circunscrita, tanto los rincones de la ciudad ficticia celestinesca como los eventos que ocurren en ella. Esto es porque interpreto dicho aspecto como el esfuerzo del director en dotar a su hipertexto no solo de dinamismo, sino también de un carácter español que de cierto modo termina aproximándolo al costumbrismo pictórico. A saber, las escenas que añade, lejos de ser un elemento ornamental para la trama del texto fuente, permiten al espectador conocer los modos de vida de los personajes en consonancia con la época del autor literario, particularmente la del grupo de los marginados. Esto si se tiene en cuenta que desde que se gestó el proyecto en 1965, el realizador había planeado dar más protagonismo al mundo bajo que a la propia nobleza para poner de relieve la crisis que vivió la sociedad en la transición del Medioevo al Renacimiento español.[38]

El primer escenario que se observa en la miniserie es el laboratorio de Celestina ubicado en la planta baja de su casa. Mediante *close-ups* y *travellings*, el teleasta detalla los estantes llenos de ingredientes que la vieja utiliza para ejercer cinco de los seis oficios de los que es famosamente conocida, entre los que destaca el de maestra de hacer virgos.[39] Con relación a este trabajo, el espectador presencia por primera vez en la historia de los espacios dramáticos de TVE una secuencia de un baño vaginal a base de un caldo caliente que sirve para curar el mal de madre que tiene Areúsa y así prepararla para la himenoplastia que la alcahueta le practicará. No dudo que esta escena breve haya sido impactante en el horario de máxima audiencia en que se estrenó el primer capítulo del telefilm, ya que se desarrolla sin ningún pudor y sin dejar nada a la imaginación, aunque eso sí los pechos de la prostituta permanecen cubiertos con su ropa. No obstante, en mi opinión, este momento, grotesco o no, es vital para que el televidente entienda que Celestina planea abolir el obstáculo que Pármeno supone con su fidelidad y leales consejos que da a su señor Calisto al entregarle a su muchacha con el himen reparado, así como

38.– Así lo explican el breve resumen argumental y otros documentos del expediente de censura del proyecto.

39.– Según Pármeno, Celestina era «labrandera, perfumera, maestra de fazer afeytes e de fazer virgos, alcahueta e vn poquito hechizera» (Rojas 1499: 71).

prometerle una supuesta herencia que le dejó su padre Alberto hasta que se hiciera adulto. De tal manera, una vez formada la alianza de los tres (Celestina-Sempronio-Pármeno) sería fácil sacar provecho monetario del negocio de amor entre los jóvenes nobles.

En esta misma escena introductoria, la vieja recurre a otro de sus oficios para visualizar, a través de un espejo encantado, la historia que el criado de Calisto le cuenta sobre el momento en que su amo se encontró por primera vez a Melibea en su huerto lejos de la ciudad. Para recrear tal instante, el director se apoyó de música renacentista, casi de tipo místico, compuesta por Alejandro Massó, así como de una especie de *flash-backs* al inicio del relato y en una segunda toma cuando Sempronio se recompone tras haber olvidado algunos detalles.[40] Esta acción queda interrumpida más adelante cuando el artefacto se le rompe a Celestina como si su poder mágico se hubiera agotado, lo cual ocasiona el espanto de una supersticiosa Areúsa. La reacción inmediata de Celestina resulta graciosa porque le pide a su protegida que, en vez de preocuparse por hechizar el espejo para evitar la mala suerte, mejor se enfoque en su baño de agua caliente mientras ella sigue prestando atención a Sempronio, quien le cuenta más detalles de lo que sucedió después de que Calisto regresó a su casa.

Por medio de una lectura cercana de la secuencia anterior, es posible interpretar el papel que el director le dio a la temática de la hechicería en el inicio de su hipertexto. A mi juicio, Guerrero Zamora pudo haber tomado el espejo como referencia intertextual de la obra *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* (1654) de Agustín de Salazar y Torres para vincular de cierto modo los actos hechiceriles de la alcahueta con el arte del engaño, pues no en balde intituló el acto I del telefilm *Farsa y comedia de Calisto y Melibea*. A saber, similar a lo que ocurre con la Celestina del autor literario mencionado, la del teleasta juega con este artefacto considerado tradicionalmente mágico para aumentar su credibilidad en el momento en que los presentes, en este caso Areúsa y Sempronio, creen tener una visión a través de este. Sin embargo, uno como espectador no cae del todo en este engaño porque es fácil darse cuenta de que la vieja finge tener poderes. Esto es precisamente a causa del estilo bufonesco con que actúa y la mayor importancia que le da a la historia del criado que a sus propios hechizos.

Al pertenecer este primer episodio al género de la farsa, considero que el director como especialista en teatro buscó ofrecer una perspectiva fantástica, pero también absurda de la realidad del mundo de la magia que aparece en la obra fuente. Esto se puede apreciar principalmente en una escena nocturna que sintetiza cinematográficamente el recuerdo que Celestina tiene sobre la madre de Pármeno, a quien la Inquisición culpó por

40.– Curiosamente, trece años más tarde, Gerardo Vera invitaría a Massó a componer la banda sonora de la segunda recreación cinematográfica de *LC* (1996).

ser bruja.[41] En este *flash-back*, Claudina aparece en un campo junto a uno de sus pajecillos extrayendo muelas a un ahorcado para tenerlas como amuleto. A pesar de que este instante lleno de *close-ups* y planos generales podría resaltar las creencias supersticiosas sobre tales objetos que eran parte de los laboratorios de las hechiceras de la época para realizar conjuros de amor (Botta 1994: 57), el hecho de que la amiga-mentora de la vieja mantenga un perfecto equilibrio en la escala donde se alza para sacar con una sola mano las molares, resulta irrisorio para cualquiera. En mi opinión, esta respuesta en el espectador es parte de la función del género que el realizador desarrolla en esta primera parte de la miniserie y, precisamente, en esta escena porque la representó, según sus palabras, con «pura y truculenta ironía» (1983: s.p.).

Otro de los momentos en que Guerrero Zamora continúa con la farsa es el conocido conjuro que Celestina realiza a un hilado para provocar la supuesta claudicación de Melibea. En esta secuencia, el teleasta hace un buen trabajo describiendo visualmente cada paso del ritual con primeros planos de los ingredientes, picados que muestran el círculo mágico donde se lleva a cabo y *travellings* de la alcahueta caminando por su laboratorio, todos ellos acompañados de música misteriosa y del reflejo de una calavera cuando termina la invocación a Plutón, el rey de los infiernos. No dudo que tales elementos hayan sido empleados tanto para intensificar el aura sobrenatural que envuelve al ambiente como para prestar cierta verosimilitud a este oficio de la vieja. Sin embargo, el que el director no se haya apoyado de efectos cinematográficos similares en la siguiente escena, en la que la alcahueta vende el hilado a la joven noble y a su madre en un palacete ambientado con decorados suntuosos medievales, es prueba eficiente de que no buscó dar importancia al posible efecto mágico del conjuro.[42]

A mi parecer, una de las funciones que Guerrero Zamora le da al objeto supuestamente hechizado es de servir como mero pretexto para que Celestina se acerque a Melibea y así comprarle la honra. Contrario a los críticos que defienden la eficacia de la magia en la obra, el realizador hace evidente en su telefilm que fueron causas naturales las que llevaron, por un lado, a Alisa a dejar a su hija a solas con la vieja.[43] Es decir, si sale presto de la cocina de su casa para visitar a su hermana es porque se nota

41.– Consúltese el trabajo de Cárdenas-Rotunno (2001) sobre la diferencia entre los términos 'hechicería' y 'brujería' según los tiempos del autor literario y, asimismo, sobre los motivos que llevaron a la Inquisición a ejecutar a Claudina.

42.– Incluso la voz en *off* del narrador que resume el primer episodio al inicio del acto II, cuestiona el efecto del hechizo: «¡Y Dios sabe si con el concurso del infernal Plutón, la alcahueta se salió con la suya!».

43.– Alan Deyermond considera que el conjuro afecta por igual a Melibea, a Calisto y a Celestina cuando intercambian tres objetos de valor simbólico: el hilado, el cordón y la cadena de oro. Véase su artículo de 1977.

verdaderamente consternada por el mal de costado que le aqueja a esta, de ahí que también haya ignorado la advertencia que momentos antes le dio Pleberio sobre Celestina de no dejar a solas a su hija con Celestina.[44] Y, por otro, a Melibea a seguir por su propia decisión el juego de esta mujer porque tiene pleno conocimiento de que se dedica a la medianería. No obstante, la joven se muestra reacia, al menos en apariencia, en momentos en que su honra se cuestiona, llegando a insultar a la vieja cuando exclama: «¡quemada seas alcahueta falsa».[45]

Con el fin de que el negocio de amores no fracase, Celestina recurre a su verdadero poder, el de ser embaucadora. De tal modo, intenta convencer a la hija de Pleberio de que el verdadero motivo de su visita es obtener de ella la oración de Santa Apolonia que se sabe de memoria y, asimismo, su cordón que ha tocado muchas reliquias, esto como antídoto para el dolor de muela que Calisto padece y para que, una vez curado, pueda alancear toros al siguiente día que es feriado. Después de escuchar dicha información, así como las cualidades del mozo de la boca de la trotaconventos, Melibea accede a entregarle su ceñidor, aunque le pide que vuelva mañana por la plegaria escrita.[46] En mi opinión, es evidente que la moza fílmica no está genuinamente preocupada por la salud de este hombre, que en la serie tiene veintiséis años, porque le habría dado enseguida la oración a la vieja. En cambio, me parece que su petición es una excusa porque de algún modo sabe que esta volverá con más noticias sobre él.

Poco después de que Celestina se marcha con el cordón, Melibea toma el hilado que esta trajo y se sienta frente al fogón de la cocina. En esta escena, la misma banda sonora del encuentro en el huerto vuelve a escucharse mientras que se observa a la joven en primeros planos oler el hilo y dirigir su mirada hacia las llamas. Inmediatamente, esta imagen se transpone con la del rostro de Calisto que está delante de la chimenea de su residencia medieval besando el ceñidor que la trotaconventos le acaba de dar. Desde mi punto de vista, el teleasta concede a ambos objetos una carga erótica que no tiene conexión directa con el efecto mágico o diabólico del conjuro. A saber, la hija de Alisa empieza a adorar el hilado de la alcahueta porque sabe que gracias a la intercesión de esta podrá ver al hombre por el que empieza a sentir algo. Por su parte, Calisto goza del cordón en el sentido en que pronto podrá hacer lo mismo con los labios de Melibea o, en su defecto, su cuerpo. Es más, se queda con este objeto

44.– Como dato curioso, el personaje de Pleberio fue interpretado por el actor Luis Prendes en la primera parte de la producción, durante la polémica que rodeó a la miniserie. Y, en la segunda, William Layton asumió dicho rol («Entrevisa personal a Alejandra Torray»).

45.– A diferencia de la Melibea telefílmica, la literaria hace plena referencia a la hechicería en su grito: «¡quemada seas, alcahueta falsa, hechizera, enemiga de onestad, causadora de secretos yerros!» (180).

46.– Entre estas cualidades se encuentran el ser 'franco', 'alegre', 'noble de sangre' y 'ángel caído del cielo'.

para poder llevarlo más tarde a la iglesia para agradecer este primer triunfo. Dicho acto me parece que está en consonancia con la parodia de la imaginería religiosa que el estudioso López-Ríos ve inserta en la sátira del clero de la obra (2012: 203).

Como innovación a la trama celestinesca, la secuencia que abre el acto II titulado *Tragicomedia de Calisto y Melibea* ocurre en una plaza de toros de la localidad de Arcos de San Juan en Soria. En este lugar, el realizador grabó con planos generales, *close-ups* y *travellings* al joven noble practicando esta actividad a caballo frente a varios espectadores que incluyen a la familia de Pleberio, a Celestina y a sus protegidas, así como a cientos de extras que hacen de los habitantes de la ciudad. En términos monetarios, el rodaje de tal escena representó un despilfarro del presupuesto inicial a causa de la mala gestión de la productora de TVE. El director comenta que tardó cuatro días en grabarla porque no se consiguió a tiempo el equipo básico para practicar este arte taurino (el toro, el torero y la lanza), lo cual implicó un gran despliegue tanto técnico como personal que llegó a sumar las ochocientas personas (citado en Amilibia 1983a: 83).

Mientras tanto, en términos narrativos, resulta relevante entender la finalidad que dicha escena tiene en la trama de la miniserie, más allá de calificarla de ser 'infiel' al 'original' e, incluso, de 'absurda'.[47] En primer lugar, la intención que Guerrero Zamora tuvo con esta fue la de ilustrar una corrida de toros renacentista como en los tiempos de Fernando de Rojas («Entrevista personal a Alejandra Torray»). A partir de ello, considero que el realizador logra explicar atinadamente la función de este espectáculo perteneciente al ocio urbano de finales del Medioevo durante las celebraciones festivas, es decir, como «alivio de tensiones cotidianas y cierta cohesión social» (Rodrigo-Estevan 2007: 79). De ahí que el telespectador observe reunidos a diferentes gremios de la ciudad en el mismo espacio para disfrutar de las destrezas caballerescas de Calisto, aunque eso sí pudiendo distinguir el prestigio y el poder que tenía la aristocracia. Esto se debe a que el teleasta ubicó a los nobles en los balcones principales, mientras que a la gente común, como a las prostitutas de la alcahueta, en otros lugares separados de ellos.

En segundo lugar, según el resumen argumental del proyecto fílmico, el director tuvo la intención de convertir tal escena en el momento clave que evidencia cómo la voluntad de Melibea queda presa.[48] Es decir, en el que finalmente se enamora del hombre que la pretende. Esto se puede corroborar cuando la doncella aparece en primeros planos observando con detenimiento a Calisto, quien hace gala del manejo de su caballo en

47.– La académica Iglesias emplea dicha terminología en su reseña de la recreación de Guerrero Zamora (2017: 392).

48.– Consúltese el breve resumen argumental en la misiva que José Luis González Álvarez envía al Ministerio de Información el día 19 de agosto de 1964 (Expte no. 108-65, caja 36.0404).

los quites con el toro. Pese a que un instante el joven noble corre el riesgo de ser derribado, ocasionando el sobresalto de los espectadores, al final logra obtener la admiración popular.[49] Tal efecto produce celos en Elicia, la protegida de Celestina, pues cuestiona con enfado la atracción que este hombre valiente siente por la hija de Alisa. Al menos así se interpreta cuando dice: «¿Qué le ve a Melibea?».

Una vez que concluye el evento, Guerrero Zamora añade otra escena a la trama en que se ve a la familia de Pleberio ser llevada en carruajes de regreso a su palacio a excepción de Lucrecia. Esta, en cambio, se ha quedado en la ciudad para alcanzar a Celestina entre la multitud de gente y darle el recado de su ama de que le devuelva el cordón y, de paso, que la visite porque se encuentra fatigada de dolor de corazón. Aunque la vieja no se va con ella inmediatamente porque tiene que atender otros asuntos en la taberna de la ciudad, el director da a entender que más tarde se dirigirá a la casa de la joven con su ceñidor. Sin embargo, una vez ahí, Celestina se ve imposibilitada a entrar en la alcoba de esta por miedo a que Pleberio la descubra. Como consecuencia, la criada se convierte en vocera de la trotaconventos, que en ese instante está escondida en las tapias del huerto, para dar a la doncella el remedio a su padecimiento. Si bien desconozco si esta fue una de las escenas que la actriz Toni Soler no pudo grabar en la segunda parte de la producción iniciada en 1982, el hecho de que la actriz Mercedes Barranco recite los diálogos en su lugar me parece interesante.

A mi juicio, el teleasta tomó como referencia intertextual la *Segunda Celestina* (1534) de Feliciano de Silva para demostrar que en la mediación de amores, la intervención de los criados es más importante que la de la propia Celestina, cuya función está limitada a acordar citas. A saber, tal como ocurre en esta continuación de la obra rojana cuando los sirvientes posibilitan el encuentro de los jóvenes nobles Polandria y Felides, la Lucrecia telefílmica actúa como la auténtica medianera o tercera a partir de la escena anterior, pues muestra tener pleno conocimiento de lo que padece su ama. Sin embargo, para seguir con las reglas de este oficio, finge no saber si el dolor que siente su ama es nuevo o si procede de un mal pensamiento. Melibea, quien no está del todo segura si las preguntas que acaba de escuchar provienen de la cosecha de su sirvienta o de la misma Celestina, le exige que diga el nombre del mal que recién obtuvo. Lucrecia, vanagloriándose de su sabiduría, contesta que no necesita de celestinas para explicarle lo que el 'amor dulce' significa.

Después de escuchar la explicación de su criada experta en amores, Melibea le ruega que no tarde más en darle el remedio a su mal, que tanto ella como la madre Celestina saben. Cuando Lucrecia pronuncia el nom-

49.– De acuerdo con Díaz Marcilla, los nobles que participaban en este tipo de eventos normalmente eran de segunda o, incluso, de tercera línea (2016: 219).

bre de Calisto como la cura de su enfermedad de amor, esta se desmaya instantáneamente. Posteriormente, se repone y confiesa que desde que el caballero le habló de amor en su huerto, «sus palabras [le] fueron enojosas como alegres luego». Una vez confesada la pasión que siente por él, la sirvienta, como representante de la alcahueta, busca hacer posible que Melibea no solo vea, sino converse con Calisto esa misma noche a las doce en el huerto, sin importarle del todo la honra de su ama. No obstante, la joven noble negocia con ella para que mejor se encuentren al día siguiente y a la misma hora por entre las maderas de las puertas. De tal manera, ella quedaría salvaguardada en caso de que algo saliera mal.

Mientras el primer encuentro entre Calisto y Melibea queda concertado en esta escena, Guerrero Zamora añade a la trama celestinesca nuevas secuencias que retratan con bastante realismo el mundo del hampa, las cuales habían sido motivo de censura según los archivos del proyecto fílmico en 1965. En mi opinión, al igual que Feliciano de Silva, el realizador buscó ofrecer más detalles sobre los temas de la prostitución y la rufianería tratados en la obra de Rojas, esto tomando en cuenta la realidad histórica de finales del Medioevo. Desde el inicio de la miniserie, el espectador observa que Celestina tiene a dos pupilas ejerciendo este oficio de manera clandestina bajo el techo de su casa. Por un lado, Elicia se dedica a atender en la segunda planta a Crito y a otros estudiantes universitarios que como él visitan la ciudad. Y, por otro, Areúsa en el palomar o ático mantiene citas con hombres a los que la alcahueta usa para sus embustes, entre ellos Pármeno.

A mi juicio, una de las intenciones principales que el realizador tuvo para desarrollar esta temática fue la diferenciar a las dos muchachas de las otras rameras de la taberna, puesto que se observa en varios momentos que estas gozan de más libertades y mejores condiciones de vida. Uno de estos es la escena en que ambas utilizan, aunque de forma grotesca, las cremas, los perfumes, el maquillaje u otros menjurjes del laboratorio de la vieja para tener una buena apariencia personal ante sus clientes. Otro se da en el acto II cuando las dos están al lado de Celestina en las gradas de la plaza de toros, portando ropas coloridas y actuando con cierta petulancia como si fueran parte de la nobleza. Pese a que este comportamiento se podría considerar incongruente con las precauciones que se cree que la alcahueta toma en la obra fuente para no ser denunciada, dada la clandestinidad de su oficio (Iglesias 2011: 202), considero que en el telefilm tiene una función más bien irónica. A saber, el teleasta tomó el día feriado en que se celebra la corrida para insertar el conflicto social que subyace en el hipotexto. De ahí que se observe al grupo de los marginados tener una total libertad de hacer lo que le plazca, al menos por un día.[50]

50.– Esto lo confirma Sempronio en la miniserie cuando platica con su amo Calisto: «es feriado y la ronda no se prima. La justicia da hoy más libertades».

Un tercer momento ocurre cuando Celestina y sus protegidas salen de la plaza rumbo a la taberna. En esta escena grabada en exteriores que muestra tanto a los pobladores como a mercaderes de la urbe en constante movimiento, la trotaconventos se topa con unos religiosos y, posteriormente, con Lucrecia. Dichos encuentros le hacen recordar la mejor época de su oficio en la que no le faltaron muchachas ni comodidades debido a la clientela de todo tipo que tenía, incluidos ciertos miembros del clero a los que Elicia tacha de no ser ningunos santos.

A este respecto, la vieja trae a colación una anécdota muy similar a la de la cena XXIX de la *Segunda Celestina*, para dar cuenta del estilo de vida liberal y los vicios de los trinitarios en oposición a los ideales reformadores de la Iglesia castellana de aquellos tiempos (Ladero Quesada 1990: 112-13). En dicha historia de tintes satíricos, un fraile gordo que frecuentaba años atrás el prostíbulo clandestino de la alcahueta, se esconde en una tina llena de agua para no ser descubierto por el rufián-amante de una de las mozas. Celestina cuenta con risas que cuando el líquido se derramó a causa de la gran barriga del trinitario, esta y su muchacha fingieron ante el criminal que el agua que veía en el piso era la orina de ellas, salvando así el pellejo del religioso.

Un último momento es la secuencia en la taberna donde está reunido el submundo de la ciudad celestinesca, la cual la incomodó a la censura franquista por el realismo en que se representaba en el guion del proyecto «toda su corte milagrera y sórdida, tabernaria y pícara».[51] En la escena telefílmica, el rufián Tripa en brazo, Quincia y otra de sus prostitutas a su cargo, exigen a la alcahueta que les cuente el negocio que trama con Lucrecia, ya que la vieron conversar con ella en la calle.[52] Tras ser insultada por estas rameras envidiosas, Celestina las distrae respondiendo cómicamente que la criada de Melibea la buscó para pedir que le escribiera su registro de doncella (de la vieja), el cual, según añade Areúsa, estaba en el sitio que ella misma dejó vacante. La respuesta de la moza provoca que Traso, otro de los rufianes presentes en el lugar, se burle de su compinche Centurio porque da a entender que esta tiene encuentros con varios hombres sin su conocimiento. Inmediatamente, este último rufián muestra un comportamiento que, de acuerdo con Gimber, era común en estas figuras cómicas estereotipadas de la literatura española (1992: 67), pues contesta fanfarroneando y amenazando a su adversario. Sin embargo, al no llevar consigo una espada, ya que la empeñó hace unos días, Centurio queda en ridículo ante todos.

51.– Cita tomada de la carta que José Luis González Álvarez envía al Director General de Cinematografía y Teatro el día 17 de mayo de 1966 (Expte no. 108-66, caja 36.0404).

52.– Tripa en brazo y Quincia son personajes exclusivos de la *Segunda Celestina*. En esta obra, el primero es compinche de Traso el Cojo, mientras que la segunda es criada de la madre de Paltrana y amante del rufián Pandulfo.

Más tarde, en ese mismo ambiente tabernario-picaresco, Quincia, movida por los celos que tiene hacia la prosperidad de la casa de citas de Celestina, insulta a Elicia y a Areúsa al compararlas directamente con Lucrecia. Esto causa el enojo inmediato de ambas y, en defensa, vociferan que ellas viven mucho mejor de su oficio que las criadas de las nobles. A su parecer, ello se debe a que estas últimas reciben vejaciones, abusos físicos y limitaciones económicas por parte de sus amos, ya que, por ejemplo, las obligan a pagar las sayas rotas con las que las visten con diez años de trabajo o, incluso, se olvidan de sus nombres. En vista de tales maltratos hacia el servicio doméstico femenino, la Areúsa telefílmica, muy en línea con su coetánea literaria, lleva más allá la crítica social hacia la nobleza, puesto que insinúa con ironía ver en los pajes la virtud elevada que los nobles de nacimiento carecen.[53] Tal comentario provoca la celebración de algunos de los presentes.

Otra escena nueva en la serie en la que Guerrero Zamora manifiesta el conflicto social latente en la obra de Rojas tiene lugar en la taberna, justo después de que Celestina saliera a ver a Melibea. En este espacio, Crito y Areúsa, empoderados por la ausencia de la alcahueta, organizan una Danza de la Muerte inspirada en el códice de El Escorial. Su propósito es claro: llevar este espectáculo hacia la casa de Calisto, a quien consideran el hombre más medrado de la ciudad, y así hacer efectiva la libertad que la justicia les concede en el día festivo. Es decir, la oportunidad de poder invertir las jerarquías y caricaturizar al clero y a la aristocracia sin sanción alguna. Para ilustrar dicha subversión, el realizador empleó música medieval carnavalesca acompañada de imágenes en que se aprecian a varios estudiantes portando máscaras de calaveras, a Centurio con una corona de rey en la cabeza y a Elicia llevando tanto una mitra como una casulla papal.[54]

Una vez que todos los convocados a la siniestra farsa llegan las afueras de la casa del noble, alegres y alcoholizados, la moza de Centurio, secundada por otro estudiante que supongo es uno de sus amantes, sacan a la luz el negocio de amor entre el amo de Pármeno y la hija de Alisa. Al respecto, la prostituta insinúa ante los presentes que ella fue la que facilitó el contacto con la doncella por lo que le agradece irónicamente a Calisto el haberle dado esa oportunidad. A continuación, Areúsa y el estudiante proceden a imitar a Melibea y a Celestina, respectivamente, para seguir mofándose del joven, ya que sugieren que con engaños este no se dará cuenta de que su amada no es del todo gentil. Tales burlas

53.– Según Ladero Quesada, en la Castilla del siglo XV, este tipo de comentarios estaban destinados a minar los fundamentos aristocráticos del orden social, pues personajes como Areúsa rechazan que sean las obras que determinen el poder del individuo y no la herencia (1990: 111).

54.– La misiva de José Luis González Álvarez y el resumen que da el narrador en voz en *off* al inicio del acto III describen la intención de esta farsa macabra.

provocan la furia de Calisto quien decide salir a defender su honra con espada en mano. Cuando este se encuentra afuera de su casa ve a la verdadera vieja siendo alabada por todos como «la reina de la alcahuetería y del amor carnal», aunque en realidad esta acababa de llegar de las tapias del palacio de Pleberio, siendo obligada por los estudiantes a participar en el tumulto.

Las secuencias nocturnas anteriores son un ejemplo del esfuerzo del teleasta en hacer explícita «[la] antigua, inconfesada ansia vindicante [del mundo de los marginados] contra la clase señora», misma que se refleja en el hipotexto a través tanto del comportamiento como de los diálogos de los criados y las prostitutas.[55] El hecho de que el director decidiera trasladar esta crítica social de Rojas a las circunstancias del país, primero en un intento fallido durante la dictadura y, en el definitivo, en la transición, tuvo un claro propósito satírico. A mi juicio, Guerrero Zamora, sirviéndose de la misma fórmula que aplicó al escribir el guion de la recreación cinematográfica *Fuenteovejuna* (1970), buscó hacer en la miniserie de *LC* una perfecta alegoría del declive de los pilares del Régimen, es decir, de su totalitarismo, su caciquismo, así como de los valores de la Iglesia católica, a partir de la decadencia de las estructuras de la todavía sociedad feudal que Fernando de Rojas da cuenta en su obra.[56] De ahí que se observe al pueblo celestinesco rebelarse con antorchas para combatir los excesos de la nobleza y del clero durante la bufa danza macabra, cuyo efecto igualitario ocurriría, tentativamente, con las muertes de Celestina, de los criados de Calisto y de los propios amantes nobles.

Mientras que los organismos censores a cargo del entonces Ministerio de Información interpretaron las escenas mencionadas como 'revoltosas', pues propusieron eliminarlas de tajo en el guion del largometraje, cuando estas se lograron representar enteramente en el estreno de la miniserie en TVE-1, curiosamente los críticos no captaron del todo el objetivo del director. Considero que ello se debió, por una parte, a que estos prefirieron valerse del escándalo en relación a los costos de la producción, pero, sobre todo, de la supuesta infidelidad a la obra para despreciarla por «el feísmo, el asco, la crueldad y el sadismo» con que, según Haro Tecglen, el realizador retrata varios momentos (1983: s.p.) Y, por otra, a que cuando el telefilm se trasmitió en la recién instaurada etapa democrática, los intereses tanto políticos como temáticos dentro de la programación de TVE comenzaron a cambiar. A saber, los directivos del ente público pretendieron conectar más con los televidentes a través de la producción de series que reflejaran los problemas que vivía la sociedad de ese entonces, en vez

55.– Cita tomada del breve resumen argumental (Expte no. 108-65, caja 36.0404).

56.– El tratamiento 'subversivo' que Guerrero Zamora dio para recrear la tragedia de Lope de Vega ocasionó la supresión de cuarenta y siete de sus fragmentos por ser considerados inadecuados a los intereses históricos-políticos del tardofranquismo (Wheeler 2012: 158-9).

de recurrir a conflictos remotos y a los ya saturados autores de obras clásicas (García Castro 2002: 75; Guarinos 2010: 106).

Como parte de los géneros de la comedia y la tragedia que se desarrollan en el acto II del hipertexto de 1983, el realizador se encargó de representar sombríamente los modos de vida de la época del autor literario a través de la clase marginal. Si bien es por ello que esta tiene un mayor protagonismo que el mundo de los señores, en mi opinión, eso no significa que la historia de amor-pasión entre Calisto y Melibea sea un mero pretexto para la trama. Por el contrario, esta se convierte en el motor que lleva a organizar la Danza de la Muerte, sobre todo porque el director buscó insertar en ella la intención moral que como lector interpretó en el texto de partida. Esta es la de revelar en aquel ambiente rufianesco «cómo el sentimiento amoroso que degenera en lujuria lleva siempre la muerte aparejada».[57] Es por esto que Areúsa y el estudiante se mofan de los jóvenes nobles porque saben que tarde o temprano darán rienda suelta a un apetito sexual mundano, aunque lo traten de encubrir o soslayar.

Este enfrentamiento ideológico entre las reglas sociales que exigen defender la honra públicamente y las aspiraciones personales, se comprueba en el momento en que Calisto sale de su casa a espantar a los marginados que lo han denostado apuntándoles con su espada e, incluso, a la propia Celestina a la que acusa de ser traidora. Para tranquilizar al mozo, la vieja se insulta a sí misma, llamándose 'tonta' y, posteriormente le menciona al caballero que Melibea lo ama y desea ver. Sin dilación alguna, el comportamiento bravío de este se desvanece y, desesperado, le ofrece una cadena de oro a la alcahueta a cambio de que le diga el resto del mensaje que trajo de parte de su señora. Una vez que esta le comunica que concertó una cita entre ellos a las doce de mañana noche en el huerto, el joven rompe su espada en un acto desesperado. Si bien este suceso puede resultar inverosímil al espectador, representa, desde mi perspectiva, el momento en que el personaje finalmente se ha sometido, sin importarle su honra, a un amor-pasión que traerá fatales consecuencias.

Otra escena que el teleasta añade a la trama para seguir ilustrando el mencionado conflicto ideológico ocurre en la cámara de Melibea, minutos antes de que se encuentre con Calisto. En este lugar rodeado de decorados elegantes e iluminado con velas, Lucrecia le cuenta a su ama que el pueblo, a sabiendas de que el joven la corteja, ha empezado a murmurar que el linaje de este representa un gran obstáculo para su felicidad. Es decir, según las habladurías, Pleberio, al ser tan riguroso por la cuestión de pureza de la sangre, no permitiría que su única hija se casara con uno de los descendientes de judíos conversos que hace más de cincuenta años el concejo de Toledo había desamparado. En vista de que el patriarca no pre-

57.– Cita tomada de la misiva que José Luis González Álvarez envía al Director General de Cinematografía y Teatro el día 17 de mayo de 1966 (Expte no. 108-66, caja 36.0404).

verá sus bodas por estar obsesionado con 'sucesos tan rancios', la criada, quien parece dominar la voluntad de Melibea, le aconseja con comicidad que 'Doña Naturaleza' será quien lo haga.[58] Al escuchar tal respuesta, la joven niega rotundamente que el deseo carnal impere sobre su razón. Sin embargo, las ansias que tiene de que den las doce de la noche para ver a su amado, indican todo lo contrario.

A mi parecer, la escena anterior tiene de cierto modo una mayor conexión intertextual con la *Segunda Celestina* que con la propia obra de partida, específicamente, por el parecido que hay entre el comportamiento de Polandria y el de la Melibea telefílmica. A saber, ambas son doncellas que no piensan por sí mismas ni actúan con la misma conciencia autónoma que su coetánea rojana tiene desarrollada. Debido a ello, estos dos personajes necesitan del sabio consejo de sus criadas para superar la encrucijada de que sus progenitores no les permiten elegir marido. Así pues, Poncia y Lucrecia proponen a sus respectivas señoras una vía alternativa al matrimonio por imposición para poder ser felices al lado de sus caballeros. La primera le recomienda a Polandria que, antes de perder la virginidad, se case clandestinamente con Felides, el hombre a quien ama. Antes bien, la joven la desobedece y, para defender su honra, la criada termina convenciéndola de que organice en cuanto antes su desposorio público. Mientras tanto, la sirvienta en la miniserie le insinúa a Melibea que se una físicamente a Calisto con el fin de disfrutar libremente de un amor que Pleberio habría impedido.

Sin lugar a dudas, los consejos anteriores son un ejemplo de las diferentes ideologías que tanto Feliciano de Silva como Guerrero Zamora buscaron introducir en sus textos. El consejo de Poncia, al ser portavoz del discurso moral del escritor del siglo XVI, defiende los cánones institucionales arraigados al epistema medieval sobre el matrimonio, la honra y el cristianismo, como los fines últimos de la existencia (Rodríguez Cascante 2001: 38-9). En contraste, el de la Lucrecia del texto televisual va encaminado a trasgredir esas convenciones, quizás conservadoras y represivas, de una estructura sociopolítica en decadencia. A mi parecer, el director trató de llevar esta crítica, que en la obra de Rojas se refleja sobre todo en la forma en que Melibea ejerce su libertad individual, a la época de la transición hacia la democracia. Esto es para evidenciar el reemplazo de valores del franquismo por aquellos promovidos por la Constitución española en 1978 (la libertad, la justicia, la igualdad y el pluralismo político). Sin embargo, las escenas posteriores contradicen este propósito a causa de lo que creo que es en parte una interferencia intertextual con la obra continuadora de la tradición celestinesca.

58.– Este conflicto religioso-social recoge, de acuerdo con Orozco Díaz, «la realidad espiritual de la España de entonces […], el ambiente de diferencias, odios e incompatibilidades de esa compleja sociedad de conversos y cristianos viejos» (1957: 10).

Cuando Calisto llega a las afueras de la casa de Pleberio para encontrarse con su amada, esta le pide a Lucrecia que se vaya a acostar un rato. Inmediatamente la criada se retira del huerto, no sin antes musitar con cierto sarcasmo que en el 'valle de lágrimas' en que viven habrá una doncella menos. Desde mi punto de vista, este comentario resulta contradictorio con el espíritu trasgresor que se había observado en ella momentos antes, ya que ahora parece recriminar con un tono moral, similar al de Poncia en la *Segunda Celestina*, el hecho de que su ama vaya a perder la virginidad. Mientras tanto, Melibea sigue con su batalla ideológica en la cita nocturna que tiene con el joven, pues, por una parte, evita a toda costa que este dañe su honra cuando salta desesperado las tapias para estar junto a ella. Y, por otra, le ruega a su señor que contenga su deseo (sexual) hasta la siguiente noche en que se vuelvan a encontrar o, en otras palabras, en que consumirán ese sentimiento mundano.

El momento anterior es clave en la trama del hipertexto porque la actitud de ambos enamorados, sobre todo la de Calisto, deja ver en todo su esplendor la lujuria que el uno inspira en el otro. A partir de ello, la intención catártica, por lo tanto moral, que Guerrero Zamora interpretó en la obra de partida surtiría efecto con la muerte de los personajes que participaron en el negocio de amor de la pareja noble, comenzando con la de la alcahueta.[59] En contraste con el hipotexto, en la miniserie, Sempronio y Pármeno dan por sentado que el primer encuentro entre su amo y Melibea irá para largo, por lo que aprovechan ese tiempo para ir a donde Celestina a cobrarle parte de las ganancias que les corresponden del dichoso negocio. Sin embargo, esta decisión apresurada tiene que ver con el estado en que se encuentran los criados, pues han estado bebiendo el vino que hurtaron de la alacena de Calisto. A mi parecer, el director buscó resaltar a través de tal comportamiento lo ruines que estos hombres llegan a ser a lo largo del telefilm. Es decir, con el robo a su amo no solo muestran el odio que tienen hacia el vasallaje de la clase señora, sino lo cobarde que son porque necesitan del alcohol para armarse de valor e ir a cumplir con su objetivo.

Una vez que llegan a la casa de Celestina, esta se muestra indispuesta a repartir tanto el dinero como la 'cadenilla' de oro que ahora da por perdida, bajo el argumento de que lo que ellos pensaron como promesa era en realidad una expresión de cortesía que no tenían que tomar tan literalmente. Por lo tanto, según ella, las ganancias que obtuvo de manos de Calisto fue por méritos propios. Tales palabras causan la ira inmediata de Sempronio y Pármeno, quienes optan por no prestar más atención a las excusas de la vieja avarienta. Así, con espadas en mano amenazan con matarla si no les da lo que les corresponde. Pese a que ella les advierte

59.– Esto lo explica José Luis González en la carta que envía al Director General de Cinematografía y Teatro el día 17 de mayo de 1966 (*op.cit.*).

que si se atreven a hacerlo, el asunto de su amo y de ellos correrá por las plazas, los criados comienzan a destruir sin piedad el laboratorio en búsqueda de la cadena de oro.

En otro trabajo señalé que Guerrero Zamora modificó las circunstancias del asesinato de la Celestina literaria, convirtiéndolo en la más cruel de las muertes de las recreaciones de cine y televisión de *LC* (Villalobos Graillet 2016: 394). En mi opinión, el realizador siguió una perspectiva histórica para dotar de realismo a una escena que bien pudo haber acontecido en el mundo urbano del Medioevo. A saber, similar al comportamiento de los agresores u homicidas de aquella época, los criados telefílmicos actúan impulsivamente a causa del efecto del alcohol y del acaloramiento progresivo de los ánimos en la discusión con la trotaconventos. De tal modo, estos proceden a hacerle daño a las dos mujeres que se encuentran en el interior del hogar, uno de los espacios comunes en la geografía del crimen medieval (Córdoba de la Llave 2004: 401). Por su parte, Pármeno golpea a Elicia para evitar que siga llamando a los vecinos a que acudan a socorrer a la madre, mientras que Sempronio le arroja a esta lejía y otros químicos que encuentra en el laboratorio.

Momentos más tarde, Celestina aparece en un plano picado embarrada de sus propios menjurjes pidiendo la clemencia de su agresor. Este, motivado por su compinche, le estrella un jarrón en la cabeza, lo cual causa su muerte instantánea.[60] Acto seguido, Sempronio encuentra la cadena que todo ese tiempo estuvo debajo del manto de su víctima, sin embargo, su alegría no dura mucho porque se da cuenta del crimen que acaba de cometer. Así pues, él y Pármeno empiezan a huir asustados de la escena porque tanto los vecinos como los alguaciles llegarán en cualquier momento. Cuando eso sucede, los sirvientes deciden arrojarse por la ventana del palomar al barranco para evitar ser decapitados por la Justicia.[61]

Este segundo episodio de la miniserie concluye con la escena en que Elicia regresa sola al laboratorio a llorarle al cuerpo inerte de Celestina. Para ilustrar este momento de luto, pero sobre todo para intensificarlo, el teleasta añade música dramática, primeros planos de la cara demacrada de la prostituta y maldiciones que esta vocifera hacia su amante y el otro asesino de su maestra. No dudo que este instante, así como el del homicidio de la alcahueta o el del acto suicida de ambos criados de Calisto hayan sido perturbadores para la audiencia nocturna de TVE-1 por el realismo psicológico con que se representan. No obstante, desde la contemporaneidad, este elemento me parece plausible en el hipertexto por dos razones.

60.– Este tipo de homicidio era frecuente en la Europa medieval, pues, según Crouzet-Pavan, había agresores que cogían cualquier objeto a su alcance, que no necesariamente eran catalogados armas, para dañar a sus víctimas (1984: 917 y 923).

61.– A diferencia de la obra fuente, la decapitación es el castigo que el Sempronio telefílmico cree que él y Pármeno recibirían de ser prendidos por los alguaciles.

La primera se debe a que este permite al espectador adentrarse en los estados de ánimo y los conflictos psicológicos de los personajes que aparecen en dichas escenas, en especial el de Pármeno. Al respecto, en el telefilm se muestra a este individuo como el manipulador de la voluntad de Sempronio, comportamiento muy parecido con el caso de Lucrecia y Melibea, pues lo induce a matar a la mujer por la que ha sentido odio desde pequeño. Así, su muerte significa para él el haberse vengado finalmente de la codicia y de las falsas promesas de la alcahueta. La segunda razón obedece a la intención del teleasta de recrear la obra de Rojas alejada de las convencionalidades estéticas e interpretativas de las adaptaciones de los textos clásicos que se estrenaron por aquellos años. De tal manera, en esta escena del hipertexto se despoja de la teatralidad al llevar la acción por una vía más natural, aunque, sin llegar a ser la realista cinematográfica. Sin embargo, el director no daría continuidad a este tratamiento en el último episodio de la miniserie, pues tanto el lenguaje como la interpretación de la pareja protagónica son más bien teatrales.[62]

Desde el título del auto III, *Tragedia de Calisto y Melibea*, uno como espectador puede inferir que a los protagonistas les espera un destino fatal como consecuencia de una serie de eventos. El primero que ofrece Guerrero Zamora es el ajusticiamiento inmediato de Sempronio y Pármeno, quienes irónicamente sobrevivieron, aunque en condiciones bastante deplorables, a la caída al barranco o, en todo caso, a su intento de suicidio.[63] Cuando Calisto se entera por boca de Sosia de que ambos criados fueron decapitados esa misma mañana en la plaza por haber asesinado a Celestina, este, conmocionado, promete vengar su injusto procesamiento y, al poco rato, sube a su alcoba a descansar.[64] En seguida, el director contrapone este momento dramático con otra escena en la que se muestra con un *travelling* a Melibea subir a lo alto de su torre. Desde ahí, ella dirige su mirada hacia el palacete de su amado como una forma de consolarlo a distancia por la muerte de sus sirvientes, pero también, aunque irónicamente, como un recordatorio de que esa misma noche se verán para consumir su amor.

El segundo evento es el mencionado encuentro nocturno de esta pareja en el huerto. Antes de que esto suceda, Melibea, afligida, cree que las causas de la tardanza de Calisto se debe a alguno de los siguientes escenarios: el que la Justicia haya sentenciado a su amado cuando salió a defen-

62.– En la miniserie *Los mitos*, Juan Guerrero Zamora había intentado también interrelacionar el lenguaje teatral con el televisivo, tratamiento que, según Manuel Palacio, resultó frío y ocasionó el distanciamiento de los telespectadores (2012: 312).

63.– Sempronio aparece en la escena de su ajusticiamiento con la cara magullada y con el brazo quebrado, mientras que Pármeno se muestra inconsciente.

64.– Según Iglesias, el procesamiento de los criados de Calisto es injusto e ilegal porque se les ejecutó públicamente sin juicio previo y sin darles la oportunidad de que tuvieran una muerte cristiana (2015: 63).

der la memoria de sus criados muertos; el que la ronda lo haya acometido en el camino hacia la casa de Pleberio sin saber de quién se trataba; o bien el que el pueblo lo haya perseguido para vengarse del triste fin que tuvo Celestina.[65] En cualquier caso, el espectador sabe que todo ello, así como las características ennoblecedoras que le atribuye son falsas. Esto es precisamente porque el joven no ha salido a defender su honra tras los eventos trágicos que ya son noticia divulgada en la ciudad ni mucho menos se ha comportado con su señora como un buen amante cortés.

Al respecto, considero que el teleasta dota de cierta parodia a este personaje según la interpretación que hizo de él en la obra fuente porque lo caracteriza como un hombre carente de paciencia desde la primera cita que tiene con la doncella e, incluso, en la segunda cuando intenta saltar las tapias sin escala alguna. Sin embargo, este comportamiento atolondrado lo atenúa de algún modo en el momento en que Melibea invita al caballero a bajar precavidamente para después retirarse hacia los árboles en donde no estarán más expuestos. Una vez ahí, Calisto hace un ritual cortesano en el que se hinca ante su amada para expresarle su deseo de una forma bastante sutil y disculparse con ella porque pondrá sus manos sobre su cuerpo. Inmediatamente, la joven le corresponde con un beso, dando a entender que iniciarán su primera relación sexual sin permitir que el televidente u otros personajes en la recreación sean testigos del acto.[66] De tal forma, el volumen de la música sublime que acompaña la secuencia empieza a aumentar, mientras que la cámara hace un *travelling* hacia arriba perdiéndose entre las hojas de los árboles.

En la siguiente escena diurna, se observa a Calisto emitir un soliloquio en su alcoba sobre el encuentro que tuvo con Melibea. No obstante, su felicidad se desvanece al poco tiempo en que recuerda las consecuencias que traerán las muertes de Pármeno y Sempronio ahora que todo el mundo sabe de lo ocurrido, tales como la perdición de su fama y su patrimonio. En contraste con el protagonista literario, el telefílmico parece mucho más decidido a seguir dando rienda suelta a su pasión, sobre todo porque el director no incluyó gran parte del diálogo en que el personaje rojano planea fingir cobardemente que estuvo ausente de la ciudad cuando el cruel juez mandó a ejecutar a sus criados. Si bien con dicha omisión el televidente no llega a saber por qué a Calisto le parecen injustas dichas

65.– En contraste con su coetánea telefílmica, la Melibea literaria conjetura situaciones distintas: «¿Quién sabe, si él, con voluntad de venir al prometido plazo en la forma que los tales mancebos a las tales horas suelen andar, fue topado de los alguaziles noturnos e sin le conocer le han acometido, el qual por se defender los offendió o es dellos offendido? ¿O si por caso los ladradores perros con sus crueles dientes, que ninguna differencia saben hazer ni acatamiento de personas, le ayan mordido? ¿O si ha caydo en alguna callada o hoyo, donde algún daño le viniesse?» (Rojas 1499: 125).

66.– El tratamiento sutil que Guerrero Zamora da a esta escena difiere enormemente con lo que ocurre en el hipotexto, ya que a Calisto le excita que haya testigos de su 'gloria', en este caso Lucrecia, Sosia y Tristán que escuchan el retozar de la pareja (128-9).

muertes ni los nexos que este hombre tuvo alguna vez con su familia, su actitud resulta en cierta parte semejante con la que Melibea muestra en el hipotexto. Es decir, la de ejercer el libre albedrío en sus acciones, aunque evidentemente no al mismo nivel que ella. A mi juicio, esto se debe a que Guerrero Zamora le dio una segunda oportunidad a este personaje masculino para dejar su lado paródico y así convertirlo, como se verá más adelante, en un héroe romántico en el final de la miniserie.[67]

El tercer evento es el plan que Areúsa y Elicia traman junto con Centurio para vengar la muerte de la vieja matando a Calisto. Para ello, el director añadió nuevas escenas a la trama celestinesca cuya única función es ofrecer más detalles del mundo hampesco. Una de ellas es la que ocurre en la taberna cuando Maribañez, otra de las rameras al servicio de Tripa en brazo, recibe a las protegidas de Celestina con un pésame.[68] Una vez instaladas, Areúsa procede a denostar cómicamente a su rufián ante los presentes, chantajeándolo con dejarlo con hambre, si no la ayuda en ese momento en que más lo necesita. Sin poder hacer alarde de su valentía, este, avergonzado, sale apresuradamente del lugar. Acto seguido, la prostituta le pide el favor a Parrada, el tabernero, de que cuando vea a Sosia le diga que se pase presto por la casa de la alcahueta para hacerle saber la supuesta última voluntad de su amigo Pármeno.

Después de que Areúsa logra seducir en otra secuencia al escudero de Calisto y sacarle la información sobre el próximo encuentro que tendrá su amo con Melibea, esta se dirige con Elicia a casa de Centurio para solicitarle que lleve a cabo su plan de venganza. En ese sitio, tras recibir varios insultos de la prostituta que le llena el bolso de dinero, el rufián accede finalmente a matar al caballero esa misma noche por las afueras del huerto y con ello poner fin a los negocios de amores causantes de tantas tragedias. Lo más irónico de esta escena es el hecho de que ambas prostitutas telefílmicas, a diferencia de sus coetáneas literarias, saben perfectamente que Centurio se ha comportado como un hombre cobarde desde el acto II, aunque finja ser verbalmente un héroe ante ellas. A mi parecer, Areúsa es tan asusta como para ignorar este detalle, de tal manera, ha recurrido a su rufián porque probablemente presiente que alguno de los compinches de este hará el trabajo sucio en vez de él.

Una vez que las prostitutas se retiran del lugar sin importarles la clase de muerte que supuestamente Centurio le dará a Calisto, el malandrín camina rápidamente hacia el salón donde Traso ha estado todo ese tiempo escuchando su conversación. Como escena añadida a la trama celestinesca, Guerrero Zamora muestra al primero chantajear a su aliado con seguir

67.– Los críticos Severin y Russell opinan que Calisto abandona la parodia en la obra hasta el auto XIV en el que se da la primera relación sexual con Melibea (1987: 29; 2001: 59).

68.– En *La Tercera Celestina* (1542) de Sancho de Muñón, Maribañez es la sirvienta de Eugenia, madre de la protagonista Roselia, y vecina de la alcahueta.

restregándole por las narices que gracias a él sigue vivo, si no se hace cargo del plan de Areúsa. Traso, irritado de escuchar estas palabras por enésima vez, acepta la demanda de su cómplice de crímenes para saldar por todas la gran deuda que tiene con él. Así, cuando dan las doce de la noche, este espadachín y Tripa en brazo llegan armados a la calle del Vicario, por las tapias del huerto de Pleberio, en donde se encuentran tanto Sosia como Tristán esperando a que su amo termine su cita con Melibea.

Entre tanto, el encuentro entre los jóvenes nobles se representa nuevamente de manera sublime con música renacentista acompañada de planos medios cortos. En contraste con la forma en que se comportan los protagonistas del texto fuente en ese momento, los de esta recreación intercambian palabras dulces y realizan una danza de amor que parece respetar los códigos cortesanos. Ello se debe principalmente a que el director eliminó el comentario famoso del Calisto literario en el que se expresa vulgarmente antes de poseer a Melibea: «Señora, el que quiere comer el aue, quita primero las plumas» (Rojas 1499: 197). De la misma manera, a que no permitió que Lucrecia estuviera presente en ese momento, ni exhibiera la conducta voyerista que la caracteriza en el hipotexto, sobre todo cuando su ama está teniendo relaciones sexuales con el joven.[69]

En cuanto a este tema que fácilmente se habría tratado en el cine del destape, el director no buscó desarrollarlo en su recreación pensada para la hora de mayor audiencia de TVE-1 ni siquiera dar a entender sutilmente que en la última cita la pareja tendría relaciones. Por el contrario, para esta secuencia prefirió dar prioridad a la parte trágica de la trama, pues añadió de su cosecha un diálogo en que Calisto se pregunta en voz alta cómo irán a acabar sus amores, lo cual provoca la angustia de Melibea. A mi parecer, las palabras del joven no son para nada un accesorio en ese momento, sino son más bien simbólicas. Es decir, estas sirven como una premonición de las tristes muertes que están por ocurrir.

Después de que la doncella tranquiliza a su caballero con sus dulces palabras, se escucha pelear a los rufianes con los escuderos a las afueras del huerto. Calisto, alarmado, decide ir en su auxilio, ya que teme que los maten por su juventud e inexperiencia con las armas. Sin hacer caso de las advertencias de Melibea, de no acudir desarmado, este sube precipitadamente el muro y, una vez en lo alto, saca su espada para ahuyentar a los criminales que ya tienen acorralados a sus hombres. Sin embargo, poco después se observa en cámara lenta al joven noble caer al vacío al mismo tiempo que se escucha música trágica.

69.– He aquí un ejemplo de ello: «LUCRECIA.– (Aparte.) Mala landre me mate, si más los escucho. ¿Vida es esta? ¡Que me esté yo deshaziendo de dentera y ella esquiuándose porque la rueguen! Ya, ya apaziguado es el ruydo: no ouieron menester despartidores. Pero también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me fablassen entre día; pero esperan que los tengo de yr a buscar» (Rojas 1499: 197).

A mi juicio, tales efectos tienen un propósito contrario al de acentuar el drama en esta escena. Esto es el de acartonar e, incluso, ridiculizar la caída de Calisto desde el momento en que parece ser un acto deliberado (Villalobos Graillet 2016: 398), aunque también resultado del mismo atolondramiento que el telespectador ya había visto en él en una escena anterior. Si bien dicho comportamiento formaría parte de la cualidad paródica del joven que, de acuerdo con Lacarra, mantiene hasta su muerte (1989: 18), Guerrero Zamora hace que su personaje supere inmediatamente esta contradicción en su manera de actuar al permitir que diga unas palabras de despedida antes de morir. A diferencia de lo que ocurre en la obra de partida, cuando los rufianes huyen tras ver al noble fatalmente herido, Sosia se encarga de llamar a los alguaciles para que den castigo a estos matadores. Mientras tanto, Tristán escucha atentamente la encomienda que su amo agonizante está por dejarle. Esta se refiere a que mire «por que estos amores no sean escarnio para [su] señora» y, asimismo, a que vele «por la buena memoria de una pasión que más debe ser llorada que ofendida [y que] tan triste fin tuvo».

Según la interpretación que hago de este último momento que no aparece en el texto de Rojas, el director se empeñó en convertir a Calisto en un héroe romántico. Esto es porque las palabras del joven denotan el deseo de que sus amores con Melibea triunfen sobre las convenciones sociales, religiosas y legales. Por esa razón, en su súplica da a entender que no se les castigue por haber mantenido una relación clandestina que llevó a la joven a perder su fama, sino por el contrario, que se les vea como personas que se dejaron llevar por una pasión verdadera. De tal manera, cuando su amo muere, los criados no retiran presto su cuerpo inerte por miedo a represalias.[70] En cambio, me parece que si Tristán lo acerca a la entrada del palacete de Pleberio es para que el pueblo ratifique esa verdad y, a su vez, reconozca que el único crimen que ahí se ha cometido es la muerte del joven noble a causa de un ajuste de cuentas. Sin embargo, una nueva tragedia va a acaparar la atención de la multitud presente.

Melibea, conmocionada por la muerte de su amado, se encierra en la torre de su casa para que nadie impida su suicidio. Antes de que ello ocurra, tiene la oportunidad de dirigir unas palabras a Pleberio y Alisa que se encuentran detrás de la puerta junto con su criada. A modo de confesión, la joven comenta, sin hacer ninguna referencia a la intercesión de una alcahueta, llámese Celestina o Lucrecia, que perdió la virginidad con Calisto por elección propia, pero, sobre todo, por el amor que sentía por él. Así, ruega a sus padres que no la culpen por este yerro y, en cambio, consientan cumplir con su última voluntad de que las sepulturas de ambos sean juntas. Acto seguido, la doncella se arroja desde lo alto de la

70.– A diferencia de esta acción, en la obra Sosia y Tristán se llevan presto el cuerpo de Calisto «donde no padezca su honra detrimento» (Rojas 1499: 203).

torre obligada a seguir por el camino de la muerte a quien considera su esposo. Este último momento es representado enteramente por primera vez en la historia de las recreaciones audiovisuales basadas en *LC*, aunque aún de forma sutil. Para tal fin, el director empleó su ya conocida cámara lenta, un *travelling* del cuerpo de Melibea que lleva un vestido de semblante nupcial, así como un efecto sonoro de viento que acompaña esta imagen trágica.[71]

El hecho de que la hija de Pleberio caiga muerta junto al cadáver de su amado no es mera coincidencia en la trama. A mi modo de ver, Guerrero Zamora quiso que este personaje consiguiera, al igual que Calisto, la cualidad de heroína romántica hacia el final de la miniserie. A saber, la protagonista telefílmica se suicida porque no puede gozar más de una relación basada en amor y no en las convenciones sociales de parentesco o de alto origen que sus padres traen a colación en la escena en que acuerdan con casarla pronto y en la que también se da a entender, por el precedente de la condición conversa del caballero, que este quedaría descartado como posible candidato.[72] En vista del obstáculo racial que el director plantea en su recreación, Melibea accedió a cumplir con la propuesta de Lucrecia, de unirse a Calisto por una vía alternativa al casamiento tradicional.[73] Por tal motivo, para mí, el momento en que muere simboliza la lealtad que ella tiene hacia la convicción de elegir su propia pareja nupcial y de disfrutar de ese amor más allá de toda imposición religiosa-social.

En la última secuencia nocturna de la miniserie, los padres de la joven bajan presto con Lucrecia a la calle en donde se encuentran con una multitud rodeando a los cuerpos de los infortunados amantes. Inmediatamente, Pleberio demanda al pueblo conmovido, incluyendo a los criados del joven noble, que se retire del lugar por respeto al dolor de su familia. Una vez solos, el teleasta muestra, por un lado, con varios primeros planos al padre prorrumpir en dolorosa protesta contra el destino trágico de su hija a causa del amor, la cual resulta breve si se le compara con la del texto fuente. Y, por otro, con un plano a detalle a Alisa unir entre sus manos la sangre de Calisto con la de Melibea.

En otro trabajo había calificado esta escena de insólita porque, además de que no que ocurre en el hipotexto, el tema de la honra no parece importar en esos momentos (Villalobos Graillet 2016: 402). No obstante, este aspecto tiene mayor sentido si se tiene en cuenta que en el Medioe-

71.– Curiosamente, en las recreaciones de cine y televisión anteriores a la de 1983 se retrata a Melibea portando un vestido blanco como si se tratase de una novia.

72.– Rodríguez Puértolas considera que Calisto es un ejemplo de «una de tantas familias de origen judío caídas en la desgracia y en el desdén sociales» (1972: 216).

73.– Las últimas palabras de la joven en la miniserie comprueban que entre ellos hubo un tipo de unión clandestina similar a la de Polandria y Felides en la *Segunda Celestina*, aunque no con el mismo final trágico: «[…] pero una esposa debe seguir a su señor. ¡Que Dios lo acompañe! A él le entrego mi alma».

vo Tardío cuando trascendía públicamente un matrimonio clandestino como el que la protagonista cree haber efectuado en esta recreación, «la pérdida de la virginidad no era tan grave» (Iglesias 2014: 474). Por tal razón, al final se observa tanto a Pleberio como a su esposa no tener otra opción sino la de validar dicha unión en memoria de su hija. A mi juicio, con esta acción se aminorarían las complicaciones judiciales que se cree que los coetáneos literarios de ambos personajes habrían sufrido tras el suicidio de la joven.[74]

El último episodio del hipertexto concluye con un movimiento de grúa que pasa del *close-up* de Pleberio sosteniendo el cadáver de Melibea hasta el plano general en picado de los personajes sobrevivientes sacudidos por sus sollozos. La iluminación nocturna, el efecto sonoro de viento y la posterior música de órgano que Guerrero Zamora escogió son acertados para acentuar la desolación de este grupo trágicamente tallado. Ahora bien, toca el turno de preguntarse si con tal final el director cumplió la intención que en principio se había planteado desarrollar en su miniserie. En mi opinión, las circunstancias que rodean la muerte de los amantes telefílmicos son incongruentes con el afán moral que el teleasta interpretó en la obra de Rojas. Es decir, de aquel que condena los efectos destructivos de las pasiones, así como de las personas (los 'lisonjeros', 'criados' y 'falsas alcahuetas') que incitan la lujuria en los protagonistas. Esto se debe principalmente a la interferencia intertextual con la obra de Feliciano de Silva que hice alusión anteriormente, pues, tal como ocurre con Polandria, la hija de Pleberio en la miniserie piensa en la posibilidad de desposarse con su amado gracias al consejo de su criada, aunque con la diferencia de que ello signifique luchar en contra de las diferencias raciales o religiosas que impiden que sea socialmente feliz a lado de él.

Como consecuencia, el efecto igualador de la danza macabra del segundo episodio pasa a ser al final de la trama, en vez de una crítica al orden social medieval y al período franquista que destaqué en líneas arriba, un mensaje en que el amor está por encima de todo, incluso de la propia vida. Dicho esto, el realizador no hace perecer a sus protagonistas para que reciban un posible castigo civil y religioso, sino todo lo contrario. Según interpreto las últimas palabras de Calisto, el teleasta tuvo la intención de rendir, a diferencia del autor literario, un homenaje a este amor imposible, por ende, de naturaleza trágica. Teniendo en cuenta esto, las muertes de Celestina, Sempronio y Pármeno no se llegan tampoco a interpretar como un castigo por romper barreras éticas y sociales al haber participado en los negocios de estos amores. En cambio, tales eventos trágicos se representan únicamente para destacar que fueron resultado de la avaricia de estos personajes marginados.

74.– Al respecto, consúltese el trabajo de Iglesias (2015: 68-9).

A pesar de haber una inconsistencia entre el propósito inicial de Guerrero Zamora con la conclusión que le da a la trama, considero que a su miniserie no se le debería condenar al olvido por dos motivos. En mi primer lugar, esta es una muestra del esfuerzo del director en ofrecer por primera vez más detalles del mundo celestinesco que las recreaciones de cine y televisión basadas en *LC* que le preceden. De ahí que haya reelaborado tanto las escenas como los personajes a partir de las conexiones intertextuales que efectúa con otras obras continuadoras de la tradición fundada por Fernando de Rojas.[75] En segundo, este hipertexto es uno de los pocos ejemplos en la historia del cine español de la supervivencia de un proyecto cinematográfico que logró producirse en TVE casi dos décadas después de haber sido censurado durante la tercera etapa franquista. Por último, si bien desconozco que de haber sido la miniserie «algo menos libre, [habría] logrado una mayor aceptación» («El último» 1983: 109), de lo que sí estoy seguro es que el teleasta no habría sido infiel a su estética y sello personal que lo caracterizaron como pionero de los espacios dramáticos y de la televisión de autor.

75.– Supongo que lo que Fernández llama en su reseña de la recreación telefílmica de 1983 «errores de todo tipo» (2018: 880) se refiere a las interferencias intertextuales que localicé en este análisis.

Bibliografía

Amilibia. «Nuria Torray: 'solamente trabajan los actores que tienen carné del PSOE…' », *ABC* (Madrid), 10 oct 1983, p. 83.

—. « 'La Celestina' demanda a TVE», *ABC* (Madrid), 12 oct 1983, p. 91.

Archivo General de la Administración. Expte. no. 108-65. Caja no. 36.0404, Alcalá de Henares, 1964.

—. Expte. no. 108-66. Caja no. 36.0404, Alcalá de Henares, 1965.

Ardavín Fernández, César (dir.). *La Celestina*, con la actuación de Julián Mateos, Elisa Ramírez, Amelia de la Torre, Gonzalo Cañas, Antonio Medina, Aro Films, 1969.

Boletín Oficial del Estado, Ministerio de Información y Turismo. «Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las 'Normas de censura cinematográfica' », *BOE,* 58, (1963), pp. 3929-3930, <https://www.boe.es/boe/dias/1963/03/08/pdfs/A03929-03930.pdf>. Último acceso 13 feb 2019.

—. «Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos a propuesta del Ministerio de Información y Turismo», *BOE,* 210, (1964), pp. 11461-11466, <https://www.boe.es/boe/dias/1964/09/01/pdfs/A11461-11466.pdf>. Último acceso 13 feb 2019.

Botta, Patricia. «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, 14 (1994), pp. 37-69.

Bravo Nieto, Antonio. «Guerrero Zamora, Juan», en *Diccionario biográfico español XXV*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, p. 80.

Camus, Mario (dir.). *Los desastres de la guerra*, con la actuación de Sancho Gracia, Francisco Rabal, Bernard Fresson, Mario Pardo, Carlos Larrañaga, Philippe Rouleau, Televisión Española, 1983.

Cañas, Gabriela. «Los tres episodios de la serie han costado 200 millones de pesetas», *El País*, 4 oct 1983, <https://elpais.com/diario/1983/10/04/radiotv/434070003_850215.html>. Último acceso 13 feb 2019.

Cárdenas-Rotunno, Anthony J. «Rojas's Celestina and Claudina in Search of a Witch», *Hispanic Review*, 69.3 (2001), pp. 277-299.

Casesmeiro Roger, Jorge. «Imprescindible Guerrero Zamora», *El Imparcial*, 10 dic 2017, <https://www.elimparcial.es/noticia/184522/opinion/imprescindible-guerrero-zamora.html>. Último acceso 13 feb 2019.

Corbalán, Pablo. «Se anuncia *La Celestina*», *ABC* (Madrid), 10 oct 1981, p. 93.

—. «Celestina ataca», *ABC* (Madrid), 12 oct 1981, p. 92.

Córdoba de la Llave, Ricardo. «Violencia cotidiana en Castilla a fines de la Edad Media», en *Conflictos sociales, políticos e intelectuales en la España de los siglos XIV y XV: XIV Semana de Estudios Medievales, Nájera, 4 - 8 de agosto de 2003*, ed. José Ignacio de la Iglesia Duarte, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, pp. 393-444.

Crouzet-Pavan, Élisabeth. «Violence, société et pouvoir à Vennise (xive-xve siècles): forme et evolution de rituals urbains», *Mélanges de l'école française de Rome*, 96.2 (1984), pp. 903-936.

Deyermond, Alan. «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1 (1977), pp. 6-12.

Diego, Patricia. *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*, Pamplona, EUNSA, 2010.

«El último capítulo de L*a Celestina*», *ABC* (Madrid), 20 oct 1983, p. 109.

«Entrevista personal a Alejandra Torray», 9 noviembre 2018, Madrid, España.

Fernández, Enrique. «La picaresca y la celestinesca en las pantallas españolas de los sesenta a los ochenta», *eHumanista*, 38 (2018), pp. 873-889.

Fuller, Eduardo (dir.). *La Celestina*, con la actuación de Francisco Guijar, Lolita Herrera, Julio Muñoz, Francisco Portes, Lola Gaos, Televisión Española (*Teatro de siempre*), 1967.

García, Juan Ignacio. «Nuria Torray, Melibea emprende el vuelo», *ABC* (Madrid), 4 oct 1983, p. 97.

García de Castro, Mario. *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión española*, Barcelona, Gedisa, 2002.

García Garzón, Juan I. «Juan Guerrero Zamora defiende su 'Celestina'», *ABC* (Madrid), 18 oct 1983, p. 91.

Gimber, Arno. «Los rufianes de la primera 'Celestina': observaciones acerca de una influencia literaria», *Celestinesca*, 16.2 (1992), pp. 63-76.

Gómez Bermúdez de Castro, Ramiro. *La producción cinematográfica española de la Transición a la Democracia*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1989.

Guarinos, Virginia. «El teatro en TVE durante la transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás», en *Televisión y literatura en la España de la transición (1973-1982)*, ed. Antonio Ansón Anadón, Zaragoza, Institución 'Fernando el Católico', 2010, pp. 97-118.

Guerrero Zamora, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flors, 1961-1967.

— (dir.). *Fuenteovejuna*, con la actuación de Nuria Torray, Manuel Dicenta, Miguel Ángel, Antonio Puga, Marcela Yurfa, Estanis González, Televisión Española y RAI, 1970.

— (dir.). *Los mitos*, con la actuación de Nuria Torray, Rosa Fontana, Rafael Arcos, Modesto Blanch, María Jesús Hoyos, Andrés Mejuto, Televisión Española, 1979.

—. «Puntualizaciones de Juan Guerrero Zamora», *El País*, 09 feb 1980, <https://elpais.com/diario/1980/02/09/opinion/318898807_850215.html>. Último acceso 13 feb 2019.

— (dir.). *La* Celestina, con la actuación de Miguel Ayones, José Caride, Gemma Cuervo, José Lara, Nuria Torray, Toni Soler, Televisión Española, 1983.

Guerrero Zamora, Juan. «Réplica sobre 'La Celestina'», *El País*, 25 oct 1983, <https://elpais.com/diario/1983/10/25/opinion/435884410_850215.html>. Último acceso 13 feb 2019.

—. «Teatro, televisión, cultura y otras manzanas (con o sin gusano) en la misma cesta», *Aldaba*, 8 (1987), pp. 23-36.

«Guerrero Zamora: *Los mitos, La Celestina*», *ABC* (Madrid), 11 nov 1981, p. 93.

Haro Tecglen, Eduardo. «'Celestina': la ambientación, protagonista», *El País*, 15 oct 1983, <https://elpais.com/diario/1983/10/15/radiotv/435020404_850215.html>. Último acceso 13 feb 2019.

Iglesias, Yolanda. «La prostitución en *La Celestina:* estudio histórico-literario», *eHumanista*, 19 (2011), pp. 193-208.

—. «Aspectos legales y sociales del matrimonio: un acercamiento desde *La Celestina* y sus continuadores», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 38.3 (2014), pp. 467-484.

—. «Implicaciones legales de las seis muertes en *La Celestina*: un acercamiento histórico-literario», *Romance Quarterly*, 62.2 (2015), pp. 59-70.

—. «*Celestina* in Film and Television», en *A Companion to Celestina*, ed. Enrique Fernández, Leiden, Brill, 2017, pp. 383-402.

«Inspección técnica para *La Celestina*», *ABC* (Madrid), 27 nov 1981, p. 109.

«Juan Guerrero Zamora y la serie de nunca acabar. La estafa de *La Celestina*», *Diario 16*, 15 nov 1982, p. 44.

Lacarra Lanz, María Eugenia. «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*», *Celestinesca*, 13.1 (1989), pp. 11-29.

«*La Celestina* de Guerrero Zamora, para este invierno», *ABC* (Madrid), 14 oct 1982, p. 101.

Ladero Quesada, Miguel-Ángel. «Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 3 (1990), pp. 95-120.

Lizzani, Carlo (dir.). *Celestina P…R…*, con la actuación de Assia Norris, Venantino Venantini, Beb Loncar, Rafaella Carrà, Marilù Tolo, Aston Films, 1965.

López-Ríos, Santiago. «'Señor, por holgar con el cordón no querrás gozar de Melibea': la parodia del culto a las reliquias en la *Celestina*», *MLN*, 127.2 (2012), pp. 190-207.

—. «*La Celestina* en el franquismo: en torno a una frustrada película de José Luis Sáenz de Heredia», *Acta Literaria*, 49 (2014), pp. 139-157.

Muñón, Sancho de. *La tercera Celestina: Tragicomedia de Lisandro y Roselia, obra de pasatiempo y recreación [1542]*, ed. Joaquín López Barbadillo, Madrid, Akal, 1977.

Orozco Díaz, Emilio. «*La Celestina*: hipótesis para una interpretación», *Ínsula*, 124 (1957), pp.1-10.

Palacio, Manuel. *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2001.

Palacio, Manuel. «Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural», en *Televisión y literatura en la España de la transición (1973-1982)*, ed. Antonio Ansón Anadón, Zaragoza, Institución 'Fernando el Católico', 2010, pp. 11-24.

—. *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, 2012.

Peña Ardid, Carmen. «Los mitos/Un mito llamado…», en *Televisión y literatura en la España de la transición (1973-1982)*, ed. Antonio Ansón Anadón, Zaragoza, Institución 'Fernando el Católico', 2010, pp. 357-362.

Pérez Ornia, José Ramón. *La televisión y los socialistas. Actividades del PSOE respecto a TVE durante la Transición (1976-1981),* Disertación, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

Pujol, Rafael, (dir.). *La Celestina*, Radio Cadena España, 1981.

Rodrigo-Estevan, María Luz. «Deporte, juego y espectáculo en la España Medieval: Aragón, siglos xiii-xv», en *Ensayos sobre deportes. Perspectivas sociales e históricas*, eds. Luis Cantarero Abad y Ricardo Ávila Palafox, Zaragoza, CUCSH, 2007, pp. 37-88.

Rodríguez Cascante, Francisco. «La seducción de Celestina y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva», *Celestinesca*, 25.1-2 (2001), pp. 21-46.

Rodríguez Puértolas, Julio. «El linaje de Calisto», en *De la Edad Media a la edad conflictiva: estudios de literatura española*, ed. por Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Gredos, 1972, pp. 209-216.

—. «*La Celestina* y Guerrero Zamora», *El País*, 6 nov 1983, <https://elpais.com/diario/1983/11/06/opinion/436921208_850215.html>. Último acceso 13 feb 2019.

R. Barcia, José. «*La Celestina*, en Televisión Española», *El País*, 20 oct 1983, <https://elpais.com/diario/1983/10/20/opinion/435452404_850215.html>. Último acceso 13 feb 2019.

Rojas, Fernando de. *La Celestina [1499]*, ed. Julio Cejador y Frauca, Madrid, Ediciones 'La Lectura' (Clásicos Castellanos, vol. 20 y 23), 1913.

Rubia Barcuil, José. «Usurpación sobre *La Celestina*», *El País*, 17 nov 1983, <https://elpais.com/diario/1983/11/17/opinion/437871609_850215.html>. Último acceso 13 feb 2019.

Russell, Peter E. «Introducción», en *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Barcelona, Castalia, 2001, pp. 11-165.

Salazar y Torres, Agustín *et. al. El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo- La segunda Celestina [1654]*, ed. Thomas A. O'Conner, Tempe, MRTS, 1994.

Severin, Dorothy Sherman. «Introducción», en *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 1987, pp. 3-38

Silva, Feliciano de. *Segunda Celestina[1534]*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988.

Snow, Joseph T. «Four C*elestina* Productions», *Celestinesca*, 7.2 (1983), pp. 29-34.
«Una digna *Celestina*», *ABC* (Madrid), 06 oct 1983, p. 102.
Vera, Gerardo Vera (dir.). *La Celestina*, con la actuación de Penélope Cruz, Terele Pávez, Diego Botto, Jordi Mollà, Nacho Novo, Lola Films, 1996.
Villalobos Graillet, José Eduardo. «Análisis de las muertes en las adaptaciones de cine y televisión de *La Celestina*: convergencias y discrepancias con el texto original», *eHumanista*, 34 (2016), pp. 387-406.
Wheeler, Duncan. *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.
Yale. «*La Celestina*, al cine», *Pueblo* (Madrid), 2 ago 1965, s.p.

Anexo 1: Ficha técnica

La Celestina (proyecto autocensurado de 1965)

Equipo técnico y artístico

Director:	Juan Guerrero Zamora
Ayudante de dirección	Luis Ligero
Secretaria de rodaje:	Carmen Salas
Guion:	Juan Guerrero Zamora
Dir. Gral. de producción	Jesús Ma. López-Patiño
Jefe de producción:	Juan Zaro Mateos
Ayudante de producción:	José Zaro Mateos
Regidor:	Luis Vázquez
Operador jefe:	Antonio Macasoli
2do. operador:	Ricardo Andreu
Ayudante de cámara:	Fernando Perrote
Foto fija:	Simón López
Decorador:	Sigfredo Burman
Ayudante:	Wolfgang Burman
Montador:	Antonio Ramírez
Ayudante de montaje:	Enrique Agulló
Maquillador:	José Luis Ramírez
Ayudante maquillador:	Miguel Sesé
Música:	Cristóbal Halfter

Actores:	Luis Dávila (Calisto), Analía Gadé (Melibea), Margarita Xirgu (Celestina), José Rubio (Pármeno), José Calvo (Sempronio), Paula Marel (Areúsa), Ma. Luisa Ponte (Elicia), Mercedes Barranco (Lucrecia), Venancio Muro (Sosia), Agustín González (Crito), Ángel Picazo (Pleberio), Vicky Lagos (Quincia), Fernando Sancho (Traso), José Sepúlveda (Tabernero), Juan Diego (Tristán), Maruga Ga. Alonso (Alisa), Antonio Fernández (Tripa en brazo), Carlos Ballesteros (Estudiante 1).
Productora:	Cooperativa CITA Films
Largometraje:	Blanco y Negro
Estudios de rodaje:	Sevilla Films (28 días de rodaje)
Exteriores:	Salamanca y Provincia de Madrid (60 días de rodaje)
Presupuesto:	11.302.012 pesetas
Attrezo:	Salamanca (22 días de alquiler de naturales), plaza de toros, caída, caballo, pelea. Cueva de Celestina, taberna, torre.
Otros lugares y gente:	sala palacio justicia (gentes sala de justicia), casa velatorio, pórtico iglesia, puertas universidad, calles mascarada afuera, campo, campo arroyo, tapias, plaza de toros, taberna mísera, casa de Centurio. Gente de pueblo con antorchas, faroles, ahorcado, material para la cueva de Celestina.

Anexo 2: Ficha técnica

La Celestina (1983)

Equipo técnico y artístico

Director:	Juan Guerrero Zamora
Ayuda de dirección:	May Velasco, Patricia Ferreira y Miguel Martí Larroya
Secretarias de dirección:	Consuelo Alfaya y Mayte de la Cruz
Guion:	Juan Guerrero Zamora
Productores:	José Aranda, Alfonso García y Manuel Sánchez
Ayudantes de producción:	Ramón Sanz, Ángel Parrondo, Pedro Sopeña, Ricardo Rodríguez, José F. Gutiérrez, Pilar Tabares y M. Ángeles Sánz
Regidor:	Ángel Sevillano
Montador:	Alfonso Santacana
Ayudante de cámaras:	Ramiro Sabell y Saturnino Pita
Directores de fotografía:	Rafael Casenave, Rafael Pacheco y Alejandro Ulloa
Foto fija:	Rafael Onieva, Luis Villanueva, Antonio Pérez Barguilla
Ayudantes de sonido:	Manuel Ferreiro, Manuel Barroso, Óscar Danés, César de la Puente
Equipo eléctrico:	Casimiro Delgra, Antonio Rodríguez, Teodoro García Muñoz, Vicente Lozano, José Sacristán, José Sánchez Martín, Francisco Jurado, Enrique Porras, Agustín Arellano, Luis Saavedra, José Martín Ocaña, Tomás Roa, Francisco Ocaña, Juan Pompas y Gregorio Alonso
Efectos especiales:	José Ma. González y José Ma. Martínez
Especialista:	Pedro Palomo
Maestro de armas:	J.L. Chinchilla
Asistencias de rodaje:	Manuel Puertas, Lorenzo León, Vicente Suárez y Antonio Chisvert
Ayudante de montaje:	Pilar Millán
Grúas:	Valero
Música:	Alejandro Massó
Vestuario:	Cornejo

Decoración:	Miguel Díaz Orts y Pablo Gago
Equipo de decoración:	Luciano Arroyo, Carmen Martín Pérez, Juan Forcada, Claudio Torres, Vicente Garrido, Ricardo San Julián, Urbano Sánchez, Ángel Martín, Victoriano Yáñez y Antonio Jaramillo
Decorados:	Prosper
Figurines:	María Ángeles Moreno
Operadores:	Ramón F. Prestamero y Ricardo Andreu
Sonido:	Julián del Santo
Maquillaje:	Fernando Martínez y Manuel Novoa
Equipo de maquillaje:	Mercedes Gómez Escudero, Esther Sánchez Lallana y J.L. Farsac
Peluquería:	Carmen Ruiz e Inés González
Equipo de peluquería:	Consuelo Zahonero y Mercedes Guillot
Equipo de vestuario:	Juan Chamizo, Marina Rodríguez, Melquiades Álvarez, Margarita Curieses, Tomasa Pintado, Raúl Cazorla y Martín Díaz
Actores:	Miguel Ayones (Calisto), José Caride (Sempronio), Gemma Cuervo (Elicia) José Lara (Pármeno), Cándida Losada (Alisa), Lorenzo Ramírez (Centurio), José Segura (Traso), Toni Soler (Celestina), Tina Sainz (Areúsa), Nuria Torray (Melibea), Luis Prendes/ William Layton (Pleberio), Lola Santoyo (Lucrecia), Rafael Cabarcos (Sosia), Francisco Sánchez Grajera (Tristán), Fernando Sotuela (Crito)
Otros actores:	Pilar Cansino, Margarita Calahorra, Encarna Chimeno, María José Fernández, Francisco Lahoz, Francisco Bernal, Miguel Ángel, Roberto Cruz, Mario Abad, Luis Baringo, José M. Carrero, José E. Camacho, Ángel Egido, Fernando Baeza, Carlos Alemán, Miguel Godoy, Alfonso Vallejo, Javier Zanca, Emilio Fuentes, Paul Benson, Mario Siles, Jorge Grosso, E. Mellado, A. Besco, José Lahoz
Estudios de rodaje:	TVE Prado del Rey
Estudios de sonorización:	Cinearte

Laboratorios:	Riera
Productora:	TVE en colaboración con Films77
Locaciones:	Monasterios de Santes Creus (Tarragona) y San Juan de Duero (Soria), San Polo (Soria), Castillo de Manzanares El Real, Soria capital y ciudad monumental de Cáceres
Presupuesto:	200.000.000 de pesetas (aprox.)
Estreno:	4, 11 y 18 de octubre de 1983
Canal y hora:	TVE-1, 10:05-11:30 p.m.
Duración:	171 minutos

Villalobos Graillet, José Eduardo, «*La Celestina* en la transición. Censura, polémica e interpretación de la recreación telefílmica de Juan Guerrero Zamora», *Celestinesca*, 43 (2019), pp. 241-286.

RESUMEN

El artículo se propone examinar, en primer lugar, los problemas que atravesó el guion de la recreación cinematográfica basada en *La Celestina* de Juan Guerrero Zamora durante el franquismo. Para ello, se analiza el expediente de censura depositado actualmente en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). En segundo, la polémica que se generó en los periódicos españoles cuando el proyecto finalmente llegó a producirse para la televisión en la etapa de la transición hacia la democracia. Como se mencionará, parte de ello se debió a que en ese entonces TVE buscaba crear una nueva imagen de anticorrupción en los telespectadores e, indirectamente, provocar la salida del realizador del medio. Y, por último, el tratamiento libre y personalizado que el director dio a la adaptación de esta obra clásica..

Palabras Clave: Juan Guerrero Zamora, censura, TVE, adaptación, transición a la democracia.

ABSTRACT

This article examines, firstly, the difficulties that *La Celestina*-based film script by Juan Guerrero Zamora went through during Franco's dictatorship. To this end, I study the censorship files stored at the General Archive Administration in Alcalá de Henares. Secondly, the controversy that was generated in Spanish newspapers when this project finally came to be produced for the television in the transition to democracy era. As I will mention, part of this uproar was because at that time the Spanish Television Network sought to create an anti-corruption image in viewers and, indirectly, to make Guerrero Zamora leave the company. Lastly, the free and personal treatment that this director gave in adapting this classic book.

Key words: Juan Guerrero Zamora, censorship, Spanish Television Network, adaptation, transition to democracy.

Reseñas

Celestinesca 43 (2019): 289-292

La *Celestina* de la compañía Bambalina Teatro Practicable

Entre el 27 de febrero y el 10 de marzo del 2019 se representó en el Teatro Talía de Valencia un montaje de la *Celestina*. La puesta en escena estuvo a cargo de la compañía Bambalina Teatro Practicable, también de la ciudad del Turia. Esta compañía escenificó anteriormente grandes clásicos de la literatura universal, como el *Quijote*, *Cyrano de Bergerac*, *Ubú Rey* y *Nuestra Señora de París*, entre otros.

Este montaje se estrenó en julio del 2018 durante el Festival de Teatro Clásico de Almagro. La adaptación del texto clásico y la dirección estuvieron a cargo de Jaume Policarpo, mientras que la representación de los personajes recayó en el trabajo de dos actores: Águeda Llorca y Pau Gregori que, además de actuar, son quienes manipulan los títeres (fundamentalmente, cabezas de madera con un cabo en la parte inferior de donde asirlas) con las que completan el reparto. A continuación, mis impresiones luego de haber visto la última función el domingo 10 de marzo del 2019.

De entrada, la solución escénica que se da a esta versión de la *Celestina* nos hace pensar en el teatro de objetos. Sobre le escenario hay una estructura de metal con unas telas colgadas (¿a modo de cortinas?). Al fondo, los títeres de los principales personajes. Mi impresión es que parecen cabezas decapitadas puestas en picas para espantar o amenazar. A los extremos, dos sillas vacías, que más tarde ocuparán los actores que dan vida a los diferentes personajes porque además de ser actores de carne y hueso son también los manipuladores de los títeres. Esta galería macabra parece un anuncio de las muchas muertes que vendrán y su peculiar disposición se corresponde muy bien con el tono admonitorio de los textos preliminares de nuestra obra.

Esata reducción a las acciones principales, prescindiendo de la mayoría de los personajes marginales y centrándose en los protagonistas: Calisto, Melibea, Celestina, Sempronio, Pármeno, Elicia, Areúsa y Pleberio. Estoa reducción es necesaria pues la acción durará poco menos de hora y media. Eso sí, esos mismos recortes hacen que los hechos se sucedan con rapidez, lo que nos acerca más al texto de la *Comedia* que al de la *Tragicomedia*. Se refuerza así una lectura didáctica de la obra al visualizar en escena el proceder de los personajes y su posterior castigo.

El texto se ha modernizado, aunque no al extremo de perder esa sonoridad característica de la lengua de nuestros clásicos. Esto, junto a al hecho de que actor y actriz son muy competentes en sus registros vocales, hace que uno se enganche fácilmente al discurso y al progreso de la obra. Los actores son muy versátiles y es admirable cómo se hacen cargo de ocho personajes, representados a veces en carne y hueso y otras a través de las cabezas de títeres que ya he mencionado. En esta puesta en escena no hay ningún reparo en mostrar abiertamente al actor manipulando al títere e interactuando con él, al extremo que a veces se producen situaciones jocosas en las que los actores y el público son conscientes de la maraña y confusión de brazos y movimientos que suponen tener a varios personajes presentes a la vez. Esta complicidad entre actores y público es una de las varias formas en las que se manifiesta el humor en esta representación.

Se aprecia un interesante trabajo mediante los apartes que, al pasar del texto al guión, en esta representación han claramente evolucionado. Ahora son como guiños «metalingüísticos» que van de los actores al espectador, los cuales se dedican a comentar de manera no verbal las dificultades de la puesta en escena, ya sea de un parlamento especialmente largo y elaborado, de alguna proeza física o de la dificultad de manipular distintos títeres a la vez, como indicaba anteriormente.

Los trajes responden al estándar de la representación de obras del Siglo de Oro. En este caso no hay ningún interés en usar el vestuario o sus colores para crear significado, puesto que los actores deben dar vida a distintos personajes; incluso un mismo personaje es representado por la actriz o por el actor indistintamente. Así pues, no debe sorprendernos que el

plancto de Pleberio esté a cargo del actor vestido tal y como estaba cuando representaba Calisto. No hay tiempo para el cambio de vestuario puesto que, como ya hemos dicho, todo sucede velozmente en esta versión.

Más importante que los trajes es el movimiento de los actores. La hora y media aproximadamente que dura esta función es intensísima, lo que se aprecia tanto en el movimiento de los cuerpos como con el uso de los títeres y de las voces específicas de cada personaje lo que contribuye a crear la sensación de verosimilitud. Esta dinamicidad se apoya en las estructuras de metal que ya hemos mencionado, las cuales cumplen distintas funciones (crean ambientes interiores, separan espacios, sirven de muebles) y son lo suficientemente flexibles como para ser reubicadas constantemente por los actores, que mueven estas estructuras para crear distintos espacios. Las cortinas también separan ambientes, pero a veces cumplen con la tarea de servir de fondo a las evoluciones de los títeres. La intensidad de estas escenas se apreció sobre todo en las que tenían sugerencias sexuales, que aquí son dos: la de Pármeno con Areúsa y la de Calisto y Melibea. En ambas escenas el ritmo de los cuerpos es capital, lo que revela una sensualidad muy acorde con los pasajes mencionados. En general, ya lo hemos dicho, el trabajo físico de los actores, pero también de su manejo vocal, es intenso.

El ambiente por lo general es de claroscuro, sin mucha luz para destacar la tarea de los actores, que son el centro energético de esta representación. Se percibe una música de guitarra, con toda probabilidad con melodías del Renacimiento, que acompañan la acción. Sólo al final, cuando se desata la tragicomedia, aparece el canto. Pero no me pareció que la letra se refiriera o comentase la acción.

Junto al gran despliegue histriónico de actor y actriz es necesario destacar el humor que acompaña la casi totalidad de la representación, a excepción, por supuesto, del monólogo de Pleberio que cierra la obra. El humor se halla en las palabras del texto, pero también en las voces y ademanes de los actores. Está también en los guiños constantes que hacen al público para resaltar la dificultad de la tarea que tienen entre manos y, finalmente, en la solución de algunos detalles técnicos, como la caída de Calisto, en la que optan por la opción humorística al representarla de la siguiente manera: Una larga vara, sostenida por Calisto, será la que caiga lentamente sobre el escenario; la vara, por supuesto, en algún momento colisionará con las estructuras de metal; justo en ese momento se detiene la caída, se mueve lo que se tenga que mover del escenario, y continúa el lento desplome simbólico de Calisto, que sobreviene en tres tiempos, transformando un hecho trágico en un gesto humorístico que el auditorio recibe con aprobación.

En resumen, esta puesta en escena nos ofrece un atinado compendio de la obra, un énfasis en el humor, que sin duda se desprende del original, un uso creativo de los títeres y, lo que es más importante, un trabajo intenso

por parte del actor y la actriz que con sus voces y cuerpos logran dar vida a la historia de Calisto y Melibea.

José Luis Gastañaga Ponce de León
University of Tennessee at Chattanooga

Celestinesca 43 (2019): 293-296

Exposición *La Celestina* (1499) y Picasso (1968)[1]

En la sala de exposiciones del Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya se presentó la *Exposición 'La Celestina' (1499) y Picasso (1968)*, del 9 de mayo al 7 de julio del 2019. La exhibición fue presentada por el Museo Picasso, Colección Eugenio Arias de dicha ciudad, y el comisariado estuvo a cargo de Juan Carrete Parrondo.

La Colección Eugenio Arias mantiene una larga historia que se remonta a los años en que Picasso vivió en el pueblo de Vallauris, en el sur de Francia. Allí empezó en 1948 la relación entre el pintor y el barbero Arias, que lo afeitaba y cortaba el pelo. Esta amistad duró hasta el año 1973, momento del fallecimiento de Picasso. Arias formó una colección con los obsequios que recibió del pintor y, después de la muerte de Franco, la llevó a España y la donó a su ciudad natal: Buitrago de Lozoya. Todavía se encuentra allí, acrecentada por otras piezas que la Comunidad de Madrid ha depositado en el museo creado para albergarla.

De todos es conocido el retrato de Carlota Valdivia, la «Celestina» (1904), del periodo azul pintado en Barcelona, que ilustra la portada de tantas ediciones de la *Tragicomedia*; sin embargo, la fascinación de Picasso por esta obra y otras del Siglo de Oro español se aprecia mejor en sus grabados que en su pintura. En los grabados incluye con frecuencia a personas y personajes de ese periodo clásico, resaltando a creadores como Velázquez, pero también lances tomados de o inspirados en el más popular de los géneros de la época: las comedias de capa y espada. La fascinación particular por la *Celestina* es igualmente de larga data y se remonta a las primeras visitas de Picasso a Madrid y a su temprana admiración por Goya, cuyos pasos sigue en la representación del mundo de la prostitución y el celestinaje. En épocas posteriores apreciamos también a personajes de este mundo marginal en el periodo azul y rosa, pero, nuevamente, será en los grabados donde aparezcan abundantes representaciones relativas al

1.– Para los datos que presento en esta reseña me he servido de la hoja de sala con que los espectadores fuimos bienvenidos a la exposición, así como en mis lecturas de John Richardson (*A Life of Picasso, Vol. I: The Early Years, 1881-1906*, New York, Random House, 1991), Memory Holloway (*Making Time: Picasso's Suite 347*, New York, Peter Lang, 2006) y Carol Salus (*Picasso and Celestina: The Artist's Vision of the Procuress*, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2015), entre otros.

mundo clásico de fines del siglo XV. Hay que recordar que Picasso poseyó dos ediciones antiguas la *Celestina*, una de ellas la editada en Valencia en 1514, hoy conservadas en el Museo Picasso de Málaga.

Las ilustraciones que se expusieron en esta ocasión fueron creadas en el sur de Francia, en el turbulento año de 1968. Picasso, con 86 años de edad, se embarca en la creación de dos series de grabados: *Pintor trabajando* y *La Celestina*, que juntos suman 347 láminas de cobre. El número justifica el nombre con que se le conoce: *Suite 347*. De ellas, 66 están directamente vinculadas a la *Celestina*. En 21 aparece la vieja que da nombre a la obra. A esa edad avanzada, Picasso estaba fuertemente inclinado a las representaciones de carácter erótico que nos sugieren un interesante paralelo con la vieja de la obra que, a pesar de sus años, no deja de manifestar su deseo sexual. La hoja de sala nos revela que Picasso grabó esas láminas de cobre entre el 16 de marzo y el 5 de octubre de 1968; es decir, es el resultado de 204 días de intenso trabajo. En este periodo marcado por el autobiografismo, no deja de ser interesante que en el quehacer del artista la vieja alcahueta esté presente tanto en la serie *Pintor trabajando* como en la serie *La Celestina*, lo que nos hace pensar en el hecho de que Picasso podría estar viéndose reflejado en el personaje proteico de la obra literaria.

La serie *La Celestina* estaba destinada a ilustrar una edición especial de la obra. Así, en 1971 se imprimió en Francia con una tirada muy reducida de 350 ejemplares a cargo de Aldo y Piero Crommelynck con las 66 ilustraciones relacionadas directamente con nuestro clásico. Más recientemente, en el año 2007, la editorial Planeta sacó una lujosa edición facsímil de la impresión Crommelynck con una tirada de 2998 ejemplares. Inútil decir que ambas ediciones se han vuelto piezas de colección muy codiciadas y costosas.

Todos los grabados de esta exhibición son estampas de las láminas originales y llevan la firma de Picasso a lápiz, lo que se considera pruebas de artista. Pertenecen a la Fundación Bancaja (Valencia), que colabora con el Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya en el montaje de esta exposición.

Aunque en general los llamamos grabados, es necesario indicar que son producto de distintos métodos. Por un lado la técnica de la aguatinta en la que se busca reproducir la acuarela y, de otro, el arte del aguafuerte, donde se busca líneas más definidas. El referente que nos sugiere de inmediato es Goya, pues el pintor de Fuendetodos usó y combinó esas técnicas como Picasso lo hará en estos grabados. Basta recordar *El sueño de la razón produce monstruos* (c. 1799) del pintor aragonés para ver cómo esos dos métodos conviven en un único grabado. Así pues, cuando se trata de los grabados que representan la prostitución y el mundo celestinesco, Picasso es heredero de Goya tanto en la temática como en el método. Por supuesto, no pretendo dar explicaciones especializadas que sólo la historia del arte podría dar, por lo que remito al libro de Memory Holloway,

Making Time: Picasso's Suite 347, para una detallada exposición, no sólo de las técnicas usadas por el artista, sino también para conocer las distintas innovaciones que éste introdujo en la producción de los grabados.

Antes de *Suite 347*, Picasso ya había representado muchas veces la vieja Celestina en dibujos en lápiz y tinta que mostraban a la alcahueta como un personaje representativo de la cultura española. Así, aparecerá la vieja en multitud de imágenes sirviendo de intermediaria entre una joven prostituta y un torero, o rodeada de mujeres con mantilla y más toreros, mosqueteros y demás estereotipos de lo hispano. Incluso sirviendo el chocolate en la cama de una pareja de jóvenes amantes. En la *Suite 347* las cosas han cambiado; la vieja tiene un aspecto más sombrío y, si antes el mismo Picasso podía aparecer circunstancialmente en medio del juego celestinesco, ahora lo vemos presencialmente al lado de la vieja y la joven prostituta, más como testigo que como galán. En las ilustraciones de nuestra exposición se hace evidente que un envejecido Picasso se solidarizaba con la vieja Celestina. La vieja se convierte así en una imagen simbólica de su propia vejez y del reconocimiento de que a su edad al pintor no le queda sino mirar, porque en estos grabados Picasso no puede ser el amante sino el testigo de una transacción de la que no es protagonista. Sorprende lo cerca que está del texto de la obra, que sin duda el pintor había leído muy bien. El voyerismo de Celestina reaparece, pues, en Picasso. Después de todo, ¿no hay algo de voyeur en cada artista plástico? Calza también con la idea extendida en la crítica de que la obra de madurez de Picasso fue más y más autobiográfica.

Si tuviéramos que clasificar las ilustraciones, habría que pensar en dos grandes grupos. Uno que reúne imágenes de gran dinamismo donde vemos personajes que corren; seguramente huyen, y cuando no, con toda probabilidad van a la caza de alguien. El rapto de la muchacha es una escena recurrente. El segundo grupo lo constituyen imágenes reposadas en las que el galán se entrevista con la dama o la alcahueta muestra al galán los atributos físicos de la prostituta. En el primer grupo predomina el movimiento y el arte de Picasso, aunque ya octogenario, transmite con pocos trazos la sensación de celeridad, riesgo y aventura. En el segundo grupo los personajes se detienen y parecen dedicarse a mirar, a dejar despertar el deseo mientras llegan a un acuerdo, porque después de todo se trata de una transacción comercial. Quiero resaltar que si bien el erotismo predominante en estas ilustraciones puede parecer obvio, sin embargo nos encamina hacia la personal lectura que Picasso hizo del libro (o al menos la que hacía en ese momento de su vida). Además, el erotismo abre la puerta hacia el cúmulo de motivos que asaltan al espectador que pasea por esta exhibición.

Los motivos recurrentes son: la vida prostibularia —como no podía ser de otra manera— que sigue un patrón que Picasso absorbió cuando era joven de la obra de Goya; también el prostíbulo se convierte rápidamente

en un punto de encuentro donde se dan cita, no sólo los implicados en la transacción carnal/comercial sino el mismo pintor y una variedad de personajes que nos hacen pensar en diversos aspectos de la historia y cultura hispanas: toreros, mosqueteros, mujeres con mantilla, así como personajes que parecen representar a importantes creadores del Siglo de Oro —Cervantes, Lope de Vega, Velázquez, etc.,—. Estas figuras que vemos circular en torno a las prostitutas son individuos que tienen una larga historia en la obra de Picasso, pues aparecen ya en sus bocetos de juventud. Indudablemente asociado a los motivos anteriores está el desnudo femenino, que ha sido siempre un motivo central en la imaginería de Picasso y que aquí, en el contexto del celestinaje, se concentra en la exhibición del cuerpo de la prostituta con el propósito de convencer al galán de turno; lo que explica que en la mayoría de los casos se trata de cuerpos voluptuosos que la alcahueta exhibe con orgullo puesto que es su mercancía.

Finalmente, está la constante representación del deseo, en la que la mirada masculina desempeña un papel principal; tanto es así que a veces los grabados incluyen líneas rectas que van de los ojos del hombre a las zonas más erógenas del cuerpo femenino. Un motivo central ligado al deseo es el de la irrupción, por lo que muchas veces las imágenes nos muestran precisamente el momento en que un varón se introduce en la habitación donde se halla la prostituta (de la misma manera que Pármeno penetra, empujado por Celestina, en la habitación de Areúsa en el Auto 7 de nuestra obra). Las irrupciones son intensas, resaltadas por la presencia del hombre a caballo en la habitación o el contraste entre la mujer desnuda o semidesnuda frente al hombre vestido y a veces armado. También se encuentra presente el motivo del artista y la modelo, así como otros temas picassianos recurrentes, caso de mujeres con los brazos detrás de la cabeza.

Técnicamente, el grabado le permitía a Picasso ser más rápido de lo que hubiera sido con el pincel y las pinturas, pero al mismo tiempo ha dejado huellas imborrables del proceso de creación que nos permite ver, cuando pasamos de un grabado a otro, una especie de narración continua, hecha con imágenes, como si se tratara del guión gráfico de una película que Picasso dejó sin hacer.

José Luis Gastañaga Ponce de León
University of Tennessee, Chattanooga

Celestinesca 43 (2019): 297-302

Sesenta y seis años de la alcahueta en la escena teatral en México

«Señora, ten tú el tiempo que no ande,
terné yo mi forma que no mude».
Auto IV, *La Celestina.*

Escena de la obra La Celestina de la Compañía Nacional de Teatro
Foto Sergio Carmona Inda/CNT

Pasaron ya 66 años desde aquel 31 de julio de 1953, fecha en la que Álvaro Custodio y su Teatro Español de México presentaron la adaptación de *Celestina* en la Sala Molière del Instituto Francés de la América Latina, en la Ciudad de México. La puesta en escena sucedió con tal surrealismo tragicómico que le siguieron ocho años de censura (desde 1960 hasta 1968). Además, generó una anécdota graciosa por el tono de la obra: la búsqueda por parte de las autoridades capitalinas del autor Fernando de Rojas para reprenderlo por escribir tan escandalosa obra.[1] Estas cuestiones —ya conocidas en la historia de la escena teatral celestinesca— no se terminan, al contrario, se suman otras, algunas veces gratas y memorables

Una de ellas aconteció el 30 de diciembre de 2018, en la Sala Héctor Mendoza de la Compañía Nacional de Teatro, un hecho que ahora es

1.– Kathleen Kish, «Celestina sale a las tablas en México», *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*, volumen 1, celebrado del 19 al 24 de julio de 2004 en Monterrey. Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 379-388.

parte de la historia: el féretro con el cuerpo de Rosenda Monteros recibió un homenaje en el escenario. La voz de la maestra y actriz leyendo *La Celestina* en un día de ensayo aderezaba los honores.[2] Rosenda Monteros perteneció al grupo de actores de la adaptación de Álvaro Custodio, interpretó a Areúsa y logró convertirse en una de las grandes actrices e impulsoras del teatro de los Siglos de Oro. En 2018, empezó a dirigir su propia versión de *La Celestina*. Desafortunadamente, en diciembre de ese año se apagaría su luz, pero no el proyecto que (en homenaje póstumo) retomó sabiamente Ruby Tagle del que fuera el postrero trabajo de la reconocida directora y actriz.

Esta nueva puesta en escena se estrenó el 9 de mayo de 2019 en la Sala Héctor Mendoza por la Compañía Nacional de Teatro. El papel de Celestina está a cargo de Laura Padilla, su actuación alcanza en varios momentos el ideal celestinesco de abarcarlo todo con la voz y no deja lugar a dudas: ella es la protagonista de esta historia. Paulina Treviño, con su ronca voz de cisne, interpreta a la hermosa Melibea, su actuación se caracteriza por un tono colérico del loco amor que la invade y de las dudas que surgen en ella por ser una moza encerrada. Calisto, ejecutado por Misha Aries de la Cantolla, es un personaje oscuro, opacado por sus mozos los cuales invaden el escenario con sus actuaciones, dejando apagado al noble. El cambio de mozo leal a traidor y embriagado de holgar es perceptible en Pármeno, aunque a veces paródico. Adrián Aguirre recrea al mozo con la actitud infantil del que se cree sabio a pesar de no ser viejo. En cambio, Eduardo Candas, Sempronio, tiene tintes bufonescos en su interpretación, lo cual plantea el principal problema de adaptación del texto medieval a la comedia de los Siglos de Oro, dicho en otras palabras, le quita sobriedad al personaje y lo convierte en grotesco.

Pilar Padilla y Ana Paola Loaiza, Elicia y Areúsa logran un buen equilibrio en su actuación y dejan que Celestina brille por encima de ellas, pero con actuaciones claras y contundentes. Elicia se nos presenta como muy brava mujer; y Areúsa (que conocemos como recatada en el encuentro con Pármeno) no muestra ese matiz del décimo quinto Auto. Lucrecia, Azalia Ortiz, tiene pocos diálogos que equilibra con gesticulaciones y mímicas propias del teatro de Siglos de Oro. Lo que puede notarse es que ella, como Sempronio, están enamorados de Calisto y Melibea —los criados viven para alcanzar los deseos de sus amos, por lo menos sirviendo de alcahuetes. Finalmente, Gastón Melo nos ofrece un entrañable Plebeyo en parte por la omisión de la madre de Melibea, Alisa. Se observa una relación entrañable del padre con su hija, lo cual prepara al público para conmoverse en el *planctus*, breve, pero desolador en tan magnífica voz.

2.– Alegría Martínez, «Recuerdos de Rosenda Monteros», Peripecia consultado en el sitio <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/recuerdos-de-rosenda-monteros>.

La escenografía de esta puesta en escena es la otra protagonista: un tablado en forma diagonal y un puente, mesa, camino móvil que se traslada de principio a fin por el escenario. Esta disposición da una perfecta sensación de movimiento en toda la obra, los ventanales góticos le dan el espíritu medieval al espacio escénico. La escala puesta ahí en todo momento nos recuerda que algo no terminará bien. En el mismo nivel escenográfico, hay un instrumento musical que sorprende porque no es medieval, se trata de un clarinete bajo que, a decir de la experiencia de un espectador entrevistado, anticipa el tono de la obra.

Al entrar al teatro, en una inversión del espacio, los personajes reciben al público formados en hilera sobre la plataforma móvil (ver la foto) y te observan mientras buscas tu asiento, resulta intimidante el breve momento en que ellos actúan de público y el público somos los actores ¿Qué acaso no es lo mismo que nos descubre *La Celestina* en cada lectura: que es ella quien nos mira y no nosotros a ella? Inicia la música con notas antiguas para entrar en ambiente, Lucrecia luce soñadora: ¿sueña los sueños de Melibea? Celestina nos mira, quizás buscando un virgo que arreglar entre el público, Melibea recostada, Pleberio bendice a su hija mientras Pármeno reza. Salen los actores de escena, Pleberio recita el argumento. Inicia el primer Auto, Melibea con la espalda descubierta y los senos al aire (de espaldas al público) es perfumada por Lucrecia. Calisto salta la huerta, mira a Melibea semidesnuda y dice: «En esto veo, Melibea la grandeza de Dios».

En cuanto a la estructura, la adaptación está concebida en forma lineal, sólo hasta el encuentro de los enamorados conjunta varios autos con la finalidad de concluir la obra. Al fondo del escenario se observa una suerte de calle de pueblo, desde el público vemos (continuamente) personajes andando de un lado a otro, personajes que no distraen la acción, pero se mantienen como comparsa de lo que acontece en escena. En el nivel del lenguaje, esta versión privilegia refranes, proverbios y sentencias de la tragicomedia con su lenguaje arcaico —sin pronunciación fonética. En voz de los intérpretes acarician el oído del público (que muchas veces sonríe cómplice y otras, se carcajea por lo bajo). Sin embargo, esta intervención de sentencias se siente apresurada en escena, adolece de los tiempos y pausas que puede lograr una lectura en voz alta, pero la dicción es magnífica. En palabras de Ruby Tagle, la intención de Rosenda Monteros consistía en la siguiente: «quería marcar un paso adelante a la forma de hablar ahora, como un homenaje personal al lenguaje castellano antiguo».[3]

Al tener una escenografía austera a su disposición, los actores usan el piso, se acuestan en él cuando manifiestan sus deseos bajos. Así aconte-

3.– Fabiola Palapa Quijas, *La Celestina* sigue vigente porque aborda la «corrupción de la pobreza y la codicia», consultado en el sitio <https://www.jornada.com.mx/ultimas/2019/05/12/la-celestina-sigue-vigente-por-la-201ccorrupcion-de-la-pureza-y-codicia201d-3533.html>.

ce el primer auto. En el segundo, Calisto propina un remedo de paliza a Pármeno, acción anticipadora de la pérdida de lealtad hacia su amo. En el tercer auto, el conjuro es un montaje artístico: se coloca una figura gótica que da sombra y luz, en este espacio Celestina se mueve cual serpiente al invocar a Plutón; la sutileza de esta escena consiste en que Melibea (ya en el décimo auto) tendrá el mismo trasiego, como se ha hecho notar en diversos estudios críticos de las antelaciones en la obra. Melibea se contagia de loco amor por el cordón recibido en el cuarto auto, el eje o pretexto en esta adaptación lo da la magia. Melibea, herida en su honor, violenta físicamente a Celestina. Todo, mientras un espejo cuelga a un lado y refleja la escena como si se tratara de un cuadro renacentista. En el quinto auto, Sempronio sospecha la traición de la vieja honrada mientras se traslada una y otra vez sobre el escenario móvil, al mismo tiempo que Celestina recita las líneas ya conocidas por sus lectores. El sexto auto tiene un cuadro principal: la toma por Calisto del cordón de Melibea. Acostado, halando de manos de Celestina, quién lo sostiene con firmeza en un segundo cuadro renacentista, lo cual le otorga un poder a la imagen y a los movimientos teatrales en esta puesta.

En el encuentro de Pármeno y Areúsa, en el séptimo auto, Celestina cita diversos pasajes que son un deleite para el espectador-oidor. El discurso que trata sobre las ventajas del número dos acompaña a las escenas eróticas entre Celestina y Areúsa (estos cuadros son bastante cuidados) y, posteriormente, se observan las participaciones de Pármeno y Areúsa que resultan una parodia. El octavo auto refrenda débilmente el acuerdo de amistad entre Sempronio y Pármeno. Éste es un acuerdo alegre, producto del embelesamiento y robo a la despensa de Calisto. En el episodio del banquete (en el auto noveno), el discurso del vino y las glorias pasadas tienen la intención y el efectismo escénico.

El décimo auto le pertenece a la actriz que interpreta a Melibea: herida de amor se retuerce en el piso, satisface manualmente sus pasiones y se entrega mansa a Celestina. En el onceno auto, Celestina comunica con maestría su buena empresa a Calisto. Hasta aquí, hemos visto muchas veces las dotes de manipulación de la vieja, que siempre anda cargada con un disfraz de indefensión. El doceno auto requiere un gran esfuerzo físico de parte de Calisto ya que su cuerpo queda colgado del puente movedizo; esta función corporal y la posición de Melibea (ubicada en la parte de arriba) simula el instante del primer encuentro en el balcón. Hay una necesidad de aliviar a Calisto de tal fatiga. Más delante de la puesta, la muerte de Celestina en manos de Sempronio es gris, aunque la defensa colérica de Celestina «¿Quitásteme de la puterío?» deja claro que las razones de Pármeno y Sempronio son improcedentes.

La alcahueta es víctima de sus secuaces. El asesinato trasciende por medio de los cantos plañideros de Elicia y Areúsa, con su cuerpo inerte en el escenario llega el momento sobrio de la puesta.

El treceno auto muestra la reacción desenfadada de Calisto ante la muerte de sus criados, ante un Sosia magníficamente vestido, Calisto reitera la importancia de alcanzar carnalmente a Melibea. El catorceno auto y décimo nono se unen al final de la adaptación teatral, excluyendo los restantes para mostrar el encuentro amoroso casi cortés de Calisto y Melibea; en tal confluencia sólo hay un abrazo con los ropajes puestos, cabe mencionar que se echa en falta el arrojo del desplumador de gallinas. Este apartado, termina con una simulada caída de la escala que no llega al piso, lo cual hubiera sido sutil, dado que los personajes estaban unidos al piso cuando mostraban sus pasiones. En el veinteno auto, Melibea protagoniza una acción simultánea: da sus razones a Pleberio, entretanto camina al borde del puente, causando el vértigo de una caída inminente. En el auto vigésimo primero, el diálogo de Melibea con su padre es amplio; por un lado, se agradece que se extienda este momento, por otro, contando con tan magnífico actor, el *planctus* de Pleberio se hace breve dejándonos al final *in hac lachrymarum valle*.

Se termina la puesta en escena y los actores reciben aplausos con el público de pie, la temporada tiene las entradas agotadas, Celestina brilla en el teatro, pero tiene el inconveniente del breve tiempo, casi tres horas con intermedio. Álvaro Custodio y Criado de Val, en el primer Congreso de *Celestina* impulsaron un acuerdo: la lectura total de la obra en un festival anual que no se llegó a realizar nunca.[4] Tal acuerdo indagaba por una lectura total de la obra que privilegiara la voz antes que la escenografía, las luces y el vestuario con un actor que siguiera las indicaciones de Alonso de Proaza y tuviera la energía de leer durante nueve horas[5] y que tal vez sólo tuviera o tenga un público celestinista.

El público de esta puesta es universitario, los hay quienes tienen noticia de la obra y la conocen y los que son asiduos al teatro clásico les resulta satisfactoria; hay quien luce emocionado, otros confusos en cuanto a los hechos se refiere, pero Celestina está llegando a la gente con esta versión. Para el espectador no especializado en Celestina la adaptación es un torrente de palabras; para los conocedores de la tragicomedia son goterones de agua fresca en un mar de sed.

Guadalupe Lezama Limias
Universidad Autónoma Metropolitana
Cátedra extraordinaria «Juan Ruíz de Alarcón»
La Celestina en voz alta, UNAM

4.– Álvaro Custodio, «*La Celestina* como experiencia teatral», *Celestinesca* 3.1 (1979), pp. 33-38.

5.– Joseph T. Snow refiere a la lectura primigenia de *Celestina* en «La gran *Celestina*, ahora en versión de José Luis Goméz», *Cuaderno Pedagógico* 55, publicación del teatro de la comedia «Celestina» bajo la dirección de José Luis Gómez. Con la coproducción: CNTC del Teatro de La Abadía, cuyo estreno ocurrió en 2016, consultado en el sitio <http://teatroclasico.mcu.es/2016/04/15/celestina/>.

Bibliografía

Custodio, Álvaro, «*La Celestina* como experiencia teatral», *Celestinesca* 3.1 (1979), pp. 33-38.

Kish, Kathleen, «*Celestina* sale a las tablas en México», *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*, Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 1, 2007, pp. 379-388.

Martínez, Alegría, «Recuerdos de Rosenda Monteros», *Peripecia*, en red, consultad: <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/recuerdos-de-rosenda-monteros>.

Palapa Quijas, Fabiola, *La Celestina* sigue vigente porque aborda la «corrupción de la pobreza y la codicia», en red: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/2019/05/12/la-celestina-sigue-vigente-por-la-201ccorrupcion-de-la-pureza-y-codicia201d-3533.html>.

Snow, Joseph, T., «La gran *Celestina*, ahora en versión de José Luis Goméz», *Cuaderno Pedagógico 55*, publicación del teatro de la comedia «Celestina» bajo la dirección de José Luis Gómez. Con la coproducción: CNTC del Teatro de La Abadía, cuyo estreno ocurrió en 2016, en red: <http://teatroclasico.mcu.es/2016/04/15/celestina/>.

Suplemento bibliográfico

Celestinesca 43 (2019): 305-348

Celestina: Documento bibliográfico (suplemento número 41)

Amaranta Saguar García
Universidad Complutense de Madrid

Devid Paolini
The City College of New York

2602. ACIERNO, ALYSSA, «From Quest to Brothel: The Demise of the Courtly Love Tradition in *La Celestina*», *IAFOR Journal of Arts & Humanities* 4.1 (2017): 16-22 [en línea, <https://iafor.org/journal/iafor-journal-of-arts-and-humanities/volume-4-issue-1/article-2>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

El autor de *LC* comparte el código del amor cortés con sus lectores y utiliza esta comunidad para transmitir significados en su obra. El contexto cortés es evidente en el lenguaje y en las situaciones de la obra que afectan a los personajes principales, pero muy pronto se traslada igualmente a los personajes no corteses, introduciendo nuevas connotaciones: el significado del lenguaje y de los actos corteses se pone en duda, se relativiza, y sirve para oponer sistemas de valores completamente diferentes. En concreto, se opone el modelo idealizado del amor cortés a un modelo más realista, basado en las necesidades de la vida diaria, el interés y el provecho [adaptación del resumen de la autora].

2603. AGUILAR PERDOMO, María del Rosario, *«La Celestina»*. En *Des jardins & des libres*, dir. Michaël Jakob. Genève: Metis Presses, 2018, 166-167.

Entrada de catálogo sobre el ejemplar único de la edición de Toledo 1500 de la *Comedia*, conservado en la biblioteca de la fundación Martin Bodmer.

2604. AIMO, Laura, ed., *Trame: «Celestina laggiù vicino alle concerie in riva al fiume» per la regia di Luca Ronconi*. Milano: EDUCatt, 2016.

Librito dedicado al director escénico Luca Ronconi, responsable del montaje *Celestina laggiù vicino alle concerie in riva al fiume* de 2014, que

recoge algunos de los temas, las hipótesis y las interpretaciones que se pronunciaron en el encuentro «Da de Rojas a Garneau attraverso Gadda: la *Celestina*», celebrado en Milán el 27 de febrero de 2014. Reúne puntos de vista de importantes críticos e intelectuales italianos, como Claudio Bernardi, Roberta Carpani, Giuseppe Lupo, Giuseppe Mazzocchi e Paola Ventrone.

2605. ALBALÁ PELEGRÍN, Marta, «Converso Migration and Social Stratification: Textual Representations of the Marrano from Iberia to Rome, 1480-1550». En *Exile and Religious Identity, 1500-1800*, eds. Jesse Spohnholz y Gary K. Waite. London: Pickering and Chatto Publishers, 2014, 141-156.

Capítulo de libro que explora la producción literaria romana en la que se describen las especiales habilidades y picaresca gracias a las cuales los judíos y conversos asentados en Roma después del decreto de expulsión de 1492 sobreviven en la ciudad. Esta literatura hace visibles los desplazamientos del significado del concepto de «converso» dentro de la sociedad romana, así como del de «extranjero» [adaptación del resumen de la autora].

2606. ALBUJAR-ESCUREDO, Miguel Ángel, «Anatomía comparada de la representación de la muerte en la literatura española transatlántica durante el ocaso de la Edad Media y el Renacimiento», Ph.D., University of Nebraska, 2017 [en línea, <https://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/39>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2013].

Comparación diacrónica de obras literarias seleccionadas de entre el canon hispánico medieval y temprano moderno con la finalidad de determinar cómo se representaba la muerte en las épocas correspondientes. Entre esas obras se encuentra *LC*, a la que se dedica por completo el capítulo 3 (pp. 86-170). Resulta especialmente interesante como estado de la cuestión e introducción al tema de la muerte en la obra.

2607. ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua, «La originalidad literaria del 'amor de comedias' en *Celestina*», *Colindancias* 9 (2018): 129-146. [en línea, <https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/219/182>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019]

La vinculación de *Celestina* con la comedia romana contiene en sí muchas de las más interesantes incógnitas que presenta la obra. Una de ellas, sin duda, es la descripción y desarrollo que la *Tragicomedia* hace del amor entre sus personajes. En este artículo se insiste en la estrecha relación de *Celestina* con las fuentes latinas de Plauto y Terencio, y se intenta elucidar el modelo de amor utilizado por Fernando de Rojas en el desarrollo de la trama [resumen del autor].

2608. ANDRÉ DE UBACH, Carmen del Pilar, «Perspectivismo y discurso proverbial en los retratos de *La Celestina*», *Letras* 77 (2018): 85-96 [en línea, <http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/1712>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

La autora aborda el perspectivismo que se plasma a través de la percepción de los protagonistas por parte de sí mismos y de otros personajes, y lo pone en relación con la aplicación del discurso proverbial para la caracterización y la justificación de las representaciones de los personajes [adaptación del resumen de la autora].

2609. ANDREI, Filippo, «The Tragicomedy of Lament: *La Celestina* and the Elegiac Legacy of Boccaccio's *Fiammetta*». En *Reconsidering Boccaccio, Medieval Contexts and Global Intertexts*, eds. Olivia Holmes y Dana Stewart. Toronto: University of Toronto Press, 2018, 365-402.

El estudioso se enfoca en la influencia de la *Fiammetta* de Boccaccio en la literatura española del siglo XV ocupándose, en particular, de la novela sentimental y de *LC*. El análisis llevado a cabo pone en evidencia los numerosos rasgos en común que la obra italiana comparte con el texto de Rojas.

2610. ARAGÜÉS, José, «Ejemplos desiguales. Petrarca-Rojas-Erasmo», en «*La razón es Aurora*»: *estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, eds. Á. Ezama *et al*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017, 267-276, [en línea, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/11/21aragues.pdf>, fecha de consulta: 02 de diciembre de 2019].

Tras exponer los principios retóricos clásicos básicos sobre el *exemplum* e introducir el concepto de los *exempla ex maioribus ad minora* y su recurrencia en el género de la consolatoria, repasa las reinterpretaciones de este mismo procedimiento de Erasmo (en *De copia*) y Petrarca (epístola a Felipe de Cabassole) para desembocar en un análisis de la subversión de dicho recurso hacia la mitad del planto de Pleberio. Acaba calificando este pasaje de *contrafactum* de la epístola petrarquesca y viéndolo como la culminación del proceso de cuestionamiento y relativización del valor ejemplar de este tipo de comparaciones de mayor a menor iniciado por el italiano, gracias al cual Erasmo podría más tarde formular una teoría poética del *exemplum* que explora las similitudes y las diferencias entre los hombres extraordinarios de los *exempla* y los hombres corrientes que recurren a ellos.

2611. BARRIO GARCÍA, Alejandra, «Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a Celestina». En *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, ed. Carlos Alvar. San Millán de la Cogolla: CILENGUA, 2015, 279-288.

Análisis del personaje de la alcahueta en el *LBA* y *LC* que se centra, en particular, en su habilidad con el lenguaje. Todo eso con el objetivo de señalar la evolución que experimentó de una obra a otra.

2612. BASÁÑEZ BARRIO, Endika, «Estudio intertextual sobre la persuasión de la palabra en *Encomio de Helena* y *La Celestina*», *Eviterna* 3 (2018), s.p. [en línea, <https://www.revistaeviterna.com/basanez>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

El presente artículo pretende vincular dos obras canónicas de las literaturas griega y española en un ejercicio de intertextualidad que se centra en la experiencia de la persuasión de la palabra que se ejerce sobre diversos actantes pertenecientes a sendos textos. En última instancia se pretende, así, poner en relieve que el análisis comparatístico permite aproximar la génesis de la literatura universal a pesar de los diferentes contextos nacionales y sociopolíticos que separan las producciones artísticas, lo que desdibuja la idea de literaturas nacionales y aspira a abrir nuevas posibilidades de exploración del arte en forma de palabra escrita [resumen del autor].

2613. BASTIANES, María, «La segunda *Celestina* de la CNTC a la luz de la historia escénica de la obra de Rojas». En *El teatro en tiempos de Isabel y Juana, 1474-1517*, ed. Felipe Pedraza Jiménez. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2017, 27-40.

Un estudio del segundo montaje de *LC* por la Compañía Nacional de Teatro Clásico que se llevó a las tablas en la temporada 2015-2016. La autora se enfoca en el cambio de representación e interpretación que interesó a la obra: de una primera lectura escénica «alegre o gozosa» (que la misma compañía mostró en su primer montaje en 1988) a una versión más oscura y lúgubre (la que aquí se reseña y analiza).

2614. BASTIANES, María, «Un clásico difícil. Censura y adaptación escénica de *La Celestina* bajo el franquismo», *Hispanic Research Journal* 19.2 (2018): 117-134 [en línea, <https://doi.org/10.1080/14682737.2018.1444417>, fecha de consulta 13 de septiembre de 2019].

El artículo se propone estudiar los problemas que atravesó la elaboración de versiones escénicas de *LC* durante el franquismo: de qué manera artistas y censores operaron con un clásico que desafiaba los límites impuestos en lo tocante a moral, religión y política. Para ello, se han analizado diversas versiones de este período, teniendo en cuenta la documentación que se halla en los respectivos expedientes de censura teatral. Este trabajo ha permitido observar cómo a lo largo de la época franquista se fueron configurando, en relación con las solicitudes de autorización, una serie de argumentos para aprobarlas o no por parte de los censores, y de técnicas y tácticas para evadir la censura

por parte de adaptadores y directores [adaptación del resumen de la autora].

2615. BAZÁN BONFIL, Ricardo, «El prólogo y la recepción condicionada. Una propuesta de lectura», *Destiempos* 26 (2010): 49-63 [en línea, <http://www.destiempos.com/n26/bazan1.htm>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Unas reflexiones que se enfocan en los materiales paratextuales —en particular en la carta «El autor a un su amigo» y el prólogo— cuya influencia sobre la lectura e interpretación de la obra misma sería mucho más importante de lo que se ha pensado hasta ahora.

2616. BAZÁN BONFIL, Ricardo, «Sobre las lecturas éticas de *La Celestina*», *Destiempos* 26 (2010): 77-93 [en línea, <http://www.destiempos.com/n26/bazan2.htm>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019]..

Unas consideraciones sobre el «extra» que cada lector siente al terminar de leer *LC* y sobre la intención del autor al escribir la obra.

2617. BELTRÁN, Rafael, «Sospechosas dolencias de viejas quejosas: Paltrana (*Segunda Celestina*), Alisa (*La Celestina*) y otras madres de comedia olvidadas de su obligación», *Celestinesca* 42, (2018): 443-476 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/21_Beltran_Rafael.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

El artículo estudia el personaje de Paltrana, la madre de Polandria, en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, en relación con otras madres de comedia que desempeñan un papel parecido. Se trata de madres descuidadas o ajenas a la gravedad de los hechos en los que participan sus hijas. Se compara a Paltrana con Alisa, en *LC* de Fernando de Rojas, con Teodora, en *La Dorotea* de Lope de Vega, y con otras «buenas» madres de comedia o poesía. Se comparan sus comportamientos y sus dolencias con los síntomas de la enfermedad del amor, en sus distintas variantes [adaptación del resumen del autor].

2618. BERNABÉ, Estefanía, «Del *Buen amor* a *La Celestina*: apuntes sobre dos siglos de mujeres bajomedievales», *Roda da Fortuna* 2.1 (2013): 273-296 [en línea, <https://www.revistarodadafortuna.com/2013-1>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

La autora analiza cómo se representa el rol femenino en el *Libro de buen amor* y *LC* para proponer algunas conclusiones sobre la mujer en la Edad Media, por un lado, y sobre los oficios o profesiones que esta desarrollaba, por otro. Sin embargo, al etiquetar las actividades profesionales femeninas medievales se solapan a menudo varias ocupaciones, muy especialmente en el caso de la tercera o medianera (Trotaconventos y Celestina) [adaptación del resumen de la autora].

2619. BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, *La «Celestina» primitiva: restauración del texto original, anterior a los desaciertos de Fernando de Rojas*. Madrid: Liceus, 2017.

El autor culmina su hipótesis de que en *LC* hay dos partes bien diferenciadas: la obra primitiva del autor anónimo (actos I a XIV) y las aportaciones de Rojas (el resto e interpolaciones en los primeros catorce actos). Reconstruye aquí el texto que habría sido el del autor anónimo, únicamente retirando lo que él asigna a Rojas.

2620. BLINI, Lorenzo, «*La Celestina* in versi di Juan de Sedeño (1540)», en «*Pueden alzarse las gentiles palabras» per Emma Scoles*, eds. Ines Ravasini e Isabella Tomassetti. Roma: Bagatto Libri, 2013, 63-82.

Repaso a los resultados de la investigación doctoral del autor sobre la *TCM* en verso de Juan de Sedeño, con una perspectiva de 25 años que aporta cierta actualización, sobre todo bibliográfica, al tema. Comienza con lo sabido sobre el autor, continúa con la fidelidad al texto en prosa y las adaptaciones necesarias para transformarlo en verso, y finaliza con una reflexión sobre la edición de la *TCM* que pudo servir de modelo.

2621. BOTTA, Patrizia, «La contaminación en N, la traducción italiana de *La Celestina*», *Creneida* 4 (2016): 107-121 [en línea, <http://www.creneida.com/revista/creneida-4-2016/la-contaminaci%C3%B3n-en-n-la-traducci%C3%B3n-italiana-de-la-celestina-patrizia-botta>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

En estas páginas se estudia un ejemplo de contaminación en la tradición textual de *La Celestina*, el de N, la primera traducción italiana de la obra (Roma 1506) que, aun derivando de una rama baja de la *Tragicomedia* en 21 actos, exhibe sin embargo constantes contaminaciones con la primitiva redacción del texto (ya sea de la fase manuscrita, ya de la fase impresa de la *Comedia* en 16 actos, o bien de la fase primeriza de la *Tragicomedia* en 21 actos). El contaminador de los textos es su antecedente español, γ^3, perdido, y de dicha contaminación, salvo N, no queda traza en ninguno de los testimonios coetáneos [resumen de la autora].

2622. BRAEKKAN, Kristian, «The Carnival in Rojas' *Celestina*: Destroying Hierarchies and the Subversive Side of Laughter», *International Journal of Humanities and Social Science Review* 3.2 (2017): 1-9 [en línea, <http://www.ijhssrnet.com/uploades/volumes/1575569835.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Una lectura crítica de la obra desde una perspectiva baijtiniana con el objetivo de señalar cómo esta cuestiona la cultura patriarcal dominante. Las risas y la comicidad a lo largo de *LC* indican cómo todo el texto está permeado de una cultura carnavalesca que subvierte y destruye

el orden y las jerarquías del mundo medieval. Según esta visión e interpretación, también la muerte de Melibea adquiere un nuevo valor y significado: no más algo trágico sino más bien un gesto más de la cultura del carnaval que desafía la autoridad representada por el padre (y su muerte representaría una liberación).

2623. CÁCERES AGUILAR, Dagoberto, «Realismo incesante: desde *Celestina* hacia su recepción», *Edad de Oro* 34 (2015): 201-215 [en línea, <https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/2670>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVII la élite político-religiosa fundamentada en la cosmovisión judeocristiana rechazó con vehemencia *LC*. Mediatizados por nuevos marcos de referencia, la recepción crítica de los siglos XX y XXI ha interpretado la obra como una transgresión de los discursos oficiales y la ha usado para celebrar, rechazar o subvertir ideas del espacio social y la subjetividad dentro del complejo cultural hispánico. El propósito del presente artículo es determinar cómo *LC* afecta a las concepciones de realidad de sus lectores. A través del análisis de la interacción texto-receptor este estudio ofrece un mejor entendimiento de la lectura realista [adaptación del resumen del autor].

2624. CANET, José Luis, «De nuevo sobre la autoría de *La Celestina*», *Letras* 77 (2018): 35-68 [en línea, <http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/1710>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

El tema de la autoría y si fueron uno (Fernando de Rojas) o más escritores los creadores de *LC* es una polémica larga en la historia literaria. En este trabajo se pone en entredicho que el bachiller Fernando de Rojas de la Puebla de Montalbán, perteneciente a una familia de conversos que llegó a ser alcalde de Talavera, sea realmente su artífice. Para ello se repasan las diferentes opiniones sobre la autoría de la obra a lo largo de los siglos hasta el momento, en donde las dudas superan con creces las certezas, cuando multitud de críticos (entre ellos se incluye el autor del presente artículo) ya no creen que Rojas y un primer Autor (Mena y/o Cota) sean los verdaderos progenitores de la *CCM* y su ampliación a *TCM*, tal como se afirma en los versos acrósticos [adaptación del resumen del autor].

2625. CAPPELLI, Guido, «Colpo d'occhio sulla *Celestina*. La satira dell'umanesimo: una proposta di interpretazione», en «*La Celestina*»*: ecdotica e interpretazione*, ed. Francisco Lobera Serrano. Roma: Bagatti Libri, 2010, 159-178.

Estudia la relación de *LC* con la literatura castellana contemporánea en la búsqueda de un sistema literario y/o ideológico-temático que

unifique y explique la abundancia de citas y otras formas de intertextualidad, así como su finalidad. Atribuye a un deseo de parodiar la moral humanista el tratamiento subversivo del tema de la amistad, de la mansa pobreza y, en general, de los temas queridos al humanismo que aparecen en la obra, volviendo continuamente a la categorización de Rojas como converso para apoyar su rechazo a los mismos. Concluye que la acción de *LC* contradice sistemáticamente las aspiraciones éticas y cívicas del humanismo para retratar una realidad que es todo lo contrario de los valores humanistas, poniendo de manifiesto su fundamental hipocresía e inutilidad.

2626. CAPPELLO, Sergio, «*La Célestine* (1527). Roman en dialogues», en *Il romanzo a teatro. Atti del Convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF)*, Verona, 11-13 novembre 2004, ed. Franco Piva. Fasano: Schena, 2005, 199-209.

Ubica la traducción anónima francesa de *LC* (1527) en el género de la novela con argumentos editoriales (el impresor se especializa en relatos de ficción en prosa, sin apenas evidencias de obras dramáticas), comerciales (se dirige al mismo tipo de lector que los relatos sentimentales en prosa), de afinidad temática (las similitudes con los relatos sentimentales italianos) y relacionados con la recepción (los moralistas ubican *LC* al mismo nivel que las obras de ficción en prosa) y con la transmisión (lectura dramatizada en lugar de representación escénica). Se trataría, no obstante, de una novela en diálogos. Esto contribuye, por un lado, a ocultar la voz del narrador/autor, por otro, permite profundizar más en los temas del universo ficcional por medio de la contraposición de las diferentes posturas asumidas por los personajes en el diálogo y sus estrategias dialécticas. Estas son las que permiten la crítica a las argumentaciones sofísticas, que no podrían haber sido adecuadamente reflejadas en prosa tradicional.

2627. CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo», *Celestinesca* 42 (2018): 9-56 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/01_Caseda_Jesus.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

El autor intenta demostrar que Alfonso Martínez de Toledo fue el autor del primer acto de la *CCM* y, probablemente, también de la estructura general de la primera versión de la obra. El análisis se centra, entre otras cosas, en la figura de Calisto en relación con la biografía de Alfonso Martínez de Toledo, la presencia de referencias al reino de Aragón, la ubicación de la acción en Barcelona, la comunidad de forma y estilo entre el *Corbacho* y *LC*, etc.

2628. CHICOTE, Gloria, «Una lectura discursiva de *La Dorotea* desde la tradición celestinesca», *Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas* 18.28 (2018): s.p. [en línea, <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIe036>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Este artículo propone una comparación entre *La Celestina* y *La Dorotea* en función de sus particularidades discursivas. A partir del reinado de los Reyes Católicos se produjeron una serie de innovaciones literarias que modelaron una línea creativa con proyección hasta el Siglo de Oro: la configuración de un autor autoconsciente que se narra a sí mismo, la desaparición de reglas tradicionales de estilo para la construcción de personajes-tipo, el empleo innovador de un «estilo copioso» en el que proliferan y se entrelazan vocablos de diferentes etimologías y registros [resumen de la autora].

2629. COSTA FONTES, Manuel da, *El arte de la subversión en la España inquisitorial. Fernando de Rojas y Francisco Delicado (con dos notas sobre Cervantes)*. Madrid & Frankfurt am Main: Iberoamericana & Vervuert, 2018.

Traducción actualizada de *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*, consignado en la segunda etapa de este suplemento bibliográfico con el número 1731.

2630. DEYERMOND, Alan, «El libro de texto mal empleado: Andreas Capellanus y la escena inicial de *La Celestina*», *Medievalia* 50 (2018): 43-47 [en línea, <https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/234>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Traducción del artículo «The Text-book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», consignado en la primera etapa de este suplemento bibliográfico con el número 2588.

2631. DIAGO MONCHOLÍ, Manuel Vicente, «José Ricardo Morales y *La Celestina*», *Artescena* 6 (2018): 1-9.

El artículo aborda la recepción crítica del montaje que José Ricardo Morales realizó de *La Celestina* en 1949 con el Teatro Experimental de la Universidad de Chile a partir de una adaptación propia. En octubre de 1949 Margarita Xirgu estrenaba con la Comedia Nacional de Uruguay, en el Teatro Solís de Montevideo, la versión de *LC* que le había encomendado a José Ricardo Morales, joven dramaturgo español por entonces exiliado en Chile. Apenas un mes después, en noviembre de ese mismo año, Morales daba a conocer su propia puesta en escena de la obra en el Teatro Municipal de Santiago, al frente del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, del que había sido uno de sus fundadores [resumen del autor].

2632. DI PATRE, Patrizia, «A la sombra del *De amore*. Dante entre Capellanus y *La Celestina*», *Celestinesca* 42 (2018): 57-82 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/02_Di_Patre_Patrizia.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Se muestra cómo la obra de Andreas Capellanus está organizada según el patrón clásico de una *quaestio* medieval y responde a los mismos objetivos de declaración formal y exhaustiva —en pro y contra— de una tesis finalmente llevada a su solución definitiva. La conclusión autorial en *De amore* es contraria a la apología del amor profano, cuyos efectos nefastos recorren toda la veta literaria que culmina con los desafortunados amores la *TCM* [adaptación del resumen de la autora]

2633. FERNÁNDEZ-JÁUREGUI ROJAS, Carlota, «The Footprint Fallacy: *Celestina*'s Resistance to Intention», *Hispanic Review* 85.4 (2017): 371-392 [en línea, <https://muse.jhu.edu/article/676107>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Este estudio revisa el debate en torno a la intencionalidad de *Celestina*. Para ello, pone en relación la intención con la ironía y la paralipsis, y estudia la relación entre intención, significado e interpretación. La ruptura entre la palabra y la intención se analiza desde las perspectivas del simbolismo financiero y de la manera en la que el autor se desvincula de las consecuencias de sus intenciones. Como resultado, en *LC* se descubre una resistencia intrínseca a la intencionalidad, que cristaliza en lo que la autora denomina «footprint fallacy» [adaptación del resumen de la autora].

2634. FERNÁNDEZ-RIVERA, Enrique, y Antonio CORTIJO OCAÑA, eds., «Cincuenta de quinientos años de *La Celestina*», *eHumanista* 19 (2011): viii-xviii [en línea, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume19/2%20ehumanista.celestina.intro.fdez-cortijo.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Introducción al volumen-homenaje a la profesora María Rosa Lida de Malkiel.

2635. FERNÁNDEZ-RIVERA, Enrique, «*Celestina*, a Tragic Music Comedy de Brad Bond: Creación y evolución de un musical de Broadway», *Celestinesca* 42 (2018): 83-142 [en línea, <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/03_Fernandez_Enrique.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Se da a conocer el libreto de la adaptación de *LC* que compuso Brad Bond y que, con el título de *Celestina, a Tragic Music Comedy*, se estrenó en Broadway en 1999. Se presenta también una breve historia tex-

tual de esa versión desde su creación hasta su llegada al escenario y se analizan los puntos en que sigue al original (argumento general de la obra y personajes) y los en que se aleja de él (la historia se desarrolla en el mundo moderno, en una ciudad costera de EE.UU., etc.).

2636. FERNÁNDEZ-RIVERA, Enrique, «La picaresca y la celestinesca en las pantallas españolas de los sesenta a los ochenta», *eHumanista* 38 (2018): 873-889 [en línea, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume38/12%20ehum38.efernandez.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Las adaptaciones cinematográficas de la picaresca y la celestinesca de mediados de los sesenta a mediados de los ochenta reflejan mucho de la época a la que pertenecen. El franquismo había producido versiones edulcoradas de estos títulos para la televisión, insistiendo en su naturaleza canónica y reduciendo al máximo las referencias al sexo, la irreligiosidad y la crítica social. Con la Transición se fueron incorporando cada vez más de estos elementos, con especial énfasis en el sexo, en consonancia muchas veces con el fenómeno del Destape. A partir de mediados de los ochenta desapareció el interés por estos textos, desplazados por otros temas más atractivos para los nuevos tiempos y el nuevo público [adaptación del resumen del autor].

2637. FRANÇOIS, Jéromine, «Reescribir *La Celestina* del siglo XIX al XXI: estrategias peritextuales», *Bibliographica* 1.2, (2018): 169-220 [en línea, <https://doi.org/10.22201/iib.bibliographica.2018.2.17>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Este trabajo esclarece la recepción de *LC* en treinta reescrituras españolas e hispanoamericanas de la *TCM* publicadas desde el siglo XIX hasta principios del XXI. En él se analizan las diferentes estrategias peritextuales para, en lugar de modernizar o imitar su modelo, reinventar su trama y personajes. Las elecciones formales y temáticas de las portadas, los (sub)títulos, prólogos, epígrafes y epílogos realzan el mismo procedimiento de la reescritura, sus métodos y objetivos. Por eso el análisis del peritexto permite entender mejor el funcionamiento y las implicaciones hermenéuticas de esta peculiar producción celestinesca [adaptación del resumen de la autora].

2638. FRANÇOIS, Jéromine, «Areúsa: de Fernando de Rojas a Angelina Muñiz-Huberman», *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 9 (2016): s.p. [en línea, <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/112>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Este estudio examina la relevancia y las funciones de los juegos intertextuales entre *LC* y la novela mexicana *Areúsa en los conciertos* (2002)

de Angelina Muñiz-Huberman. Por una parte, las referencias celestinescas inician una crisis global de la protagonista epónima, que llega a cuestionar su identidad y su marco espaciotemporal. Por otra parte, con el fin de sobrepasar su estado de crisis, la Areúsa mexicana recupera ingredientes de la Areúsa medieval —su erotismo desenfrenado, su inconformidad social— para elaborar una reflexión contemporánea sobre la sexualidad femenina y las normas sociales que la restringen [adaptación del resumen de la autora].

2639. FRANÇOIS, Jéromine, «El espacio de la alcahueta: el marco urbano en *La Celestina* y *La Lozana andaluza*», *Medievalia* 48 (2016): 107-129 [en línea, <https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/322>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Este artículo propone una comparación del tratamiento del espacio en *La Celestina* de Fernando de Rojas y en *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado. A través de un estudio del marco urbano, de los recorridos, de la organización espacial en casas-calles-umbrales, y de la dicotomía entre lo público y lo privado, se evidencian el diálogo y la relación de rivalidad que Delicado inicia con su predecesor a partir de la topografía de su texto. Se verá que, aunque en ambos textos el personaje de la alcahueta se apodera de una configuración espacial urbana para cumplir con su faena, Celestina nivela los espacios destruyendo sus fronteras mientras que Lozana más bien tiende a crear nuevos espacios y a volverse una verdadera gestora del marco espacial. En este estudio se argumentará asimismo sobre las formas y funciones que *La Lozana* atribuye al espacio con el fin de posicionarse con respecto a su exitosa antepasada [resumen de la autora].

2640. FRANÇOIS, Jéromine, «*La Celestina* como hipotexto generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual: el caso de *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera», *Revista Crítica de Narrativa Breve* 8 (2015): [en línea, <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/93>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

El *Manifiesto de Celestina* (1995) de la escritora argentina Marta Mosquera representa una verdadera *mise en abyme* del texto clásico de Rojas. En esta novela fantástica, la intertextualidad con *La Celestina* genera además una serie de rupturas en la construcción de la novela. En este trabajo, veremos así que el cronotopo, la trama y el narrador se disgregan a medida que se multiplican las citas de la *Tragicomedia*. Se argumentará luego sobre la reflexión acerca de la literatura y su reescritura a la que da lugar tal proceso de rupturas [resumen de la autora].

2641. FRANÇOIS, Jéromine, «*La Celestina* interroga el código teatral: *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* de Alfonso Sastre», *Revista de Lite-*

ratura 78.156 (2016): 525-541 [en línea, <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2016.02.022>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

El dramaturgo español Alfonso Sastre quería transformar el teatro de su época en una plataforma de crítica social. En este marco, elaboró en sus obras dramáticas una serie de estrategias de distanciamiento que desvelaban al espectador los engranajes de la representación para incitarlo a buscar el sentido de la construcción disecada ante sus ojos. En la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, dichas estrategias se desarrollan a partir del texto clásico de Rojas. En este estudio, se analiza así en qué medida Sastre utiliza personajes y citas de *La Celestina* para generar técnicas metateatrales que atañen tanto a la identidad de los personajes como a las acotaciones o a los diálogos, y que provocan un proceso de *mise en abyme* de la obra teatral [resumen de la autora].

2642. FRANÇOIS, Jéromine, «La constitution d'un mythe littéraire: *La Célestine* à l'époque contemporaine», *Littératures* 74 (2016): 149-158 [en línea, <https://journals.openedition.org/litteratures/550>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Algunas reelaboraciones contemporáneas de *LC* han contribuido a elevarla a la posición de mito literario. Estas reapropiaciones modernas revelan no solo un profundo conocimiento de la obra, sino también una voluntad de mostrar su plasticidad sometiéndola a los moldes de la literatura actual. En este trabajo se explora el concepto de «reescritura» a través de *LC*, partiendo de la idea de *mythodologie* (metodología + mitología) y analizando el proceso por el cual un personaje literario es capaz de convertirse en parte del patrimonio colectivo [adaptación del resumen de la autora].

2643. FRANÇOIS, Jéromine, «*Celestina* en Hispanoamérica: la nostalgia de los buenos viejos tiempos como tópico celestinesco en Toro-Garland, Fuentes y Mosquera», *Celestinesca* 42 (2018): 143-156 [en línea, <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/04_Francois_Jeromine.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Un estudio intertextual del tópico celestinesco de la nostalgia de los «buenos viejos tiempos» y de cómo ha sido recibido, adaptado y recreado en tres obras hispanoamericanas, las tres reescrituras literarias de la obra maestra española, de la segunda mitad del siglo XX: *Razón y pasión de enamorados* (1973) de Fernando Toro-Garland, *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes y *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera.

2644. FRANÇOIS, Jéromine, Joseph Thomas Snow, María Bastianes y Emily C. Francomano. «*La Celestina* de José Luis Gómez: cuatro apreciaciones», *Celestinesca* 40 (2016): 205-220 [en línea, <https://parnaseo.

uv.es/Celestinesca/Celestinesca40/Resena_Gomez_Snow.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Cuatro reseñas de cuatro celestinistas de la adaptación escénica de José Luis Gómez.

2645. FUNES, Leonardo, «Hacia *Celestina*: paradojas del ideal amoroso cortesano en los textos sentimentales castellanos», *Letras* 77 (2018): 85-96 [en línea, <http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/1713>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

El trabajo es una indagación de ciertos aspectos de la ideología amorosa cortesana en la Castilla del siglo XV (de los tiempos de Juan II hasta los de Isabel I), específicamente la compleja construcción de la relación jerárquica entre el enamorado y su Dama en los textos de ficción sentimental. Se plantea como hipótesis que esa construcción es esencialmente paradójica y que esas paradojas conforman una suerte de subtexto sobre el cual se teje la trama de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. A partir de la idea de Fernando Gómez Redondo de que la *Tragicomedia* pertenece al género de la ficción sentimental, y aprovechando ciertos planteos de Roger Chartier en su lectura de la obra de Norbert Elias, se buscará entender en qué horizonte deben interpretarse las resonancias de sentido del texto celestinesco [resumen del autor].

2646. GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio, «Configuración y difusión de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva. Presentación», *Celestinesca* 42 (2018): 319-321 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/15_Seccion_Segunda_Celestina.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Presentación del dossier sobre la *Segunda Celestina* en el número 42 de *Celestinesca*.

2647. GARCÍA-BERMEJO, Miguel, «Los sigilosos secretos en la sanación: de Celestina a don Quijote con su bálsamo de Fierabrás», en *De la magia al escepticismo: literatura, ciencia y pensamiento en los siglos XVI-XVIII*, ed. Mariona Sánchez Ruiz. Girona: Documenta Universitaria, 2018, 37-58.

Ubica la receta del bálsamo de Fierabrás y los saberes médicos de Celestina en el contexto de los libros y los profesores de secretos, y de los sanadores y los empíricos, personajes históricos de los siglos XV y XVI.

2648. GARCÍA-BERMEJO, Miguel, «Poder, experiencia y secretos en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», *Celestinesca* 42 (2018): 477-498 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/22_Garcia_Miguel.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Este trabajo estudia la transformación que experimentan la presencia y empleo de la magia y el conocimiento como fundamento del poder de la alcahueta en los textos de la *Comedia Thebayda* y la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva respecto de la *TCM* original. Para poder apreciar el cambio se establecen sus funciones en la acción del texto de Rojas, a partir del análisis de varios lugares de la acción que rodean a su aparición, y se revisa con minuciosidad el sentido que adquieren en los primeros textos extensos que se han conceptuado como la rama cómica de las imitaciones celestinescas [adaptación del resumen del autor].

2649. GARCI-GÓMEZ, Miguel, «El ximio de la abuela y el cuchillo del abuelo de Calisto: porradas de Sempronio», artículo digital, s.a., s.p. [en línea, <http://people.duke.edu/~garci/cibertextos/GARCI-GOMEZ/EL-XIMIO.HTM>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2109].

Refundición del artículo de 2006 «El ximio [mono] de la abuela y el cuchillo del abuelo de Calisto: identificación», consignado en este suplemento bibliográfico con el número 1810 (segunda etapa).

2650. GARGANO, Antonio, «'Quando i' fui preso'. Primeros encuentros amorosos, de Dante a Fernando de Rojas», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 21 (2018): 167-190 [en línea, <https://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/article/view/193>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2109].

Se analiza el tema del encuentro amoroso en tres obras maestras de la literatura europea; dos de ellas, la *Vita nuova* y la *Elegia di Madonna Fiammetta* (sin olvidar su relación con el *Filocolo*), se enfocan como paralelos formales y antecedentes temáticos del episodio del encuentro entre Calisto y Melibea en *La Celestina* de Fernando de Rojas [resumen del autor].

2651. GARGANO, Antonio, «'Sacarle he lo suyo y lo ajeno del buche'. Segretezza d'amore desiderio di vendetta nella *Celestina*», en *«Pueden alzarse las gentiles palabras» per Emma Scoles*, eds. Ines Ravasini e Isabella Tomassetti. Roma: Bagatto Libri, 2013, 213-226.

Relaciona la transgresión del secreto en *LC* con la transgresión de las convenciones del amor cortés por parte de Calisto y la de las convenciones morales sociales por parte de Melibea, pero también con su alto estado social. Paralelamente, el secreto se asocia con actividades no aceptables socialmente, que por su carácter reprobable precisamente tienen que realizarse lejos de las miradas de la sociedad, en las cuales prima la satisfacción del deseo, un sentimiento también problemático a ojos de la colectividad y una motivación mucho menos noble que las del amor y la reputación que caracterizan la primera clase de deseo. El secreto también resulta fundamental para el Auto de Centurio, ya que

es gracias a la traición del mismo que la venganza de las prostitutas es posible. En todos estos casos, el secreto se degrada, hasta acabar comparado a las funciones corporales básicas.

2652. GERMETEN, Nicole von, «From Whores to Prostitutes». En P*rofit and Passion: Transactional Sex in Colonial Mexico*. Oakland: University of California Press, 2018, 36-49 [en línea, <https://california.universitypressscholarship.com/view/10.1525/california/9780520297296.001.0001/upso-9780520297296-chapter-003>, fecha de consulta: 15 de septiembre de 2019].

Comenzando con *LC*, este capítulo de libro estudia la evolución de la terminología para designar a las mujeres públicas y, a través de la misma, los cambios en su *status* [adaptación del resumen de la autora].

2653. GERNERT, Folke, «'Cuanto va de la excellencia del alma a la del cuerpo': la legibilidad del cuerpo humano en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», *Celestinesca* 42 (2018): 421-442 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/20_Gernert_Folke.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

El presente artículo estudia los signos corporales y su significado en la *Tragicomedia* de Rojas, la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva y otras obras celestinescas. Esta legibilidad del cuerpo humano se explica por la amplia difusión de las teorías fisiognómicas a lo largo de los siglos XV y XVI. Por lo tanto, no sorprende que los propios personajes muestran una clara conciencia de la relación entre el aspecto exterior y la personalidad. En las obras analizadas, el hirsutismo femenino o las cicatrices pueden ser interpretados como alusiones al carácter de un personaje o de su estatus social marginado. Asimismo, las descripciones de la fealdad y de la hermosura de los personajes femeninos no responden sólo a los cánones poetológicos de la época, sino son susceptibles de ser leídos en clave fisiognómica [resumen de la autora].

2654. GÓMEZ GOYZUETA, Ximena, «El encuentro imposible entre Celestina y Alisa: una lectura mediante el *adynaton*», *eHumanista* 37, (2017): 669-679 [en línea, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume37/36%20ehum37.gomez.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Se analiza el *adynaton* como recurso retórico-poético que permite ver a Celestina como un personaje capaz de convocar a lo imposible: Alisa representaría una de las puertas de entrada para que la alcahueta cumpla con su cometido tras la inversión del mundo que ella misma provoca, y que caracteriza una de las formas en las que se representa el mundo en la obra [adaptación del resumen de la autora].

2655. GONZALO SÁNCHEZ MOLERO, José Luis, «Las obras de Feliciano de Silva en los inventarios de las bibliotecas hispánicas del Siglo de Oro: lectura y presencia», *Celestinesca* 42 (2018): 339-374 [en línea, <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/17_Gonzalo_Jose_Luis.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

En este artículo se aborda la presencia de la obra literaria de Feliciano de Silva en los inventarios y catálogos españoles e indianos durante el siglo XVI. Para ello se analiza la tipología social de los lectores de las obras de Silva, la distribución comercial de sus ejemplares y sus formas de lectura. También se indaga, a la luz de los lectores, sobre las vinculaciones del propio autor con las cortes española y portuguesa y se analiza cómo la presencia y posteriores ausencias de sus obras en los inventarios, permiten comprobar el papel de los libros de caballerías como lectura de consumo y entretenimiento, sufriendo los avatares de las modas lectoras [adaptación del resumen del autor].

2656. GORGA LÓPEZ, Gemma, «Spatial Metaphors of Desire in the *Divina Commedia* and in *La Celestina*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 21 (2019): 191-200 [en línea, <https://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/article/view/179>, fecha de consulta: 03 de diciembre de 2019].

Mediante el análisis de cuatro elementos espaciales (el centro, el límite, la verticalidad y la línea recta), este trabajo explora la naturaleza simbólica del espacio en *LC* de Fernando de Rojas y *La divina commedia* de Dante. En ambos trabajos el espacio va más allá de la simple geografía y se llena de significados morales [adaptación del resumen de la autora].

2657. GUARDIOLA MORILLAS, Juan, «Una lucha contra la bilis negra: *La Lozana andaluza* y los analgésicos del amor y la parodia», *Celestinesca* 42 (2018): 157-188 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/05_Guardiola_Juan.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

En el estudio se señala cómo tanto Francisco Delicado como la misma Lozana lograrían mitigar, a través de las continuas referencias al amor y al erotismo y a su representación, su dolencia melancólica y el malestar causado por la sífilis. Se indican también algunos antecedentes y modelos (tratados amorosos y médicos y la ficción sentimental) con el objetivo de mostrar cómo el autor logra subvertir su mensaje con fines paródicos.

2658. GUGLIELMI, Nilda, «Celestinas en el tiempo», en *Los judíos entre la Antigüedad tardía y la Edad Media*, monográfico de *Temas Medievales* 25.2 (2018), 165-178 [en línea, <http://temasmedievales.imhicihu-conicet.gov.ar/index.php/TemasMedievales/article/view/48>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Este artículo analiza el personaje de la alcahueta: de ordinario presentado como mujer vieja, pobre, con conocimientos de curandera, práctica en afeites, restauradora de «virgos», y también habilidosa en trámites amorosos, en general, prohibidos. Se centra, sobre todo, en la literatura italiana de los siglos XIV y XV, en autores como Francesco de Barberino, san Bernardino y, fundamentalmente, en la obra de Alessandro Piccolomini, *La Raffaella* (1539). También se analizan enfoques particulares relacionados con *Celestina* (por ejemplo, la vejez y la envidia) y otras cuestiones relevantes como las confrontaciones entre vieja-joven y madre-hija [adaptación del resumen de la autora].

2659. ÍLKER, Nur Gülümser, «*Celestina*: *Calisto Ve Melïbea'nin Trajikomedyasi'nda* Ortaçağ Ve Rönesans Arasinda Kalmiş Bïrey Ve Kadin (Individual and Woman between the Middle Ages and the Renaissance in *La Celestina: Tragicomedy of Calisto and Melibea*)», *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 37 (2017): 343-350 [en línea, <http://sefad.selcuk.edu.tr/sefad/article/view/725>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

LC aborda el conflicto entre la sociedad medieval y el individuo, que se va acentuando a medida que se acerca el Renacimiento. En esta sociedad, las normas sociales importan más que el individuo, por eso sus personajes protagonistas son castigados por su individualismo y sus pasiones desatadas. En este sentido se trata indudablemente de una obra didáctica. Además de estos aspectos, en esta obra se examina el papel del individuo —y especialmente de la mujer— como sujeto literario entre la Edad Media y el Renacimiento [adaptación del resumen de la autora].

2660. KROLL, Simon, «Amor cortés y amor mercantil: conceptos amatorios enfrentados», *Celestinesca* 42 (2018): 499-512 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/23_Kroll_Simon.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Artículo que sitúa la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva en su contexto histórico, especialmente en el pensamiento económico de su época. Analiza los diferentes modelos amatorios presentes en el texto, en el que la mayoría de las relaciones amorosas se corresponden con un amor mercantil que reifica al otro. Frente a este amor economizado se dibuja una pareja de amor noble y cortés y un discurso de amor pastoril que pueden verse como contrastes de las relaciones mercantilizadas. Así el texto de Silva, lejos de propagar una vuelta a valores medievales, discute diferentes modelos amatorios e inserta su texto en el contexto de la creciente mercantilización del temprano siglo XVI [adaptación del resumen del autor].

2661. LACARRA, María Jesús, «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en Zaragoza (1507-1607): los modelos iconográficos y su pervivencia», en *La fisonomía del libro medieval y moderno. Entre la funcionalidad, la estética y la información*, dir. Manuel José Pedraza Gracia. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2019, 237-250.

Repaso de las ediciones de *LC* impresas en Zaragoza. Se relaciona la ausencia de grabados en la edición de 1507 con la tradición de las *Comedias* de 1500 y 1501. Vincula la edición de 1545 a cargo del sevillano Diego Hernández con la renovación del esquema crombergueriano en 1535, mientras que destaca cómo la edición del mismo año de Jorge Coci crea nuevas estampas de ancho de página *ex profeso* para su impresión, alejándose de la combinación de figuritas con escenas completas típica anterior y acercándose más al esquema de la *CCM* de Burgos. La edición de 1554 reutiliza estos mismos grabados, en tanto que la de 1555 vuelve a los grabados de la de Diego Hernández, pero se trata de copias toscas. Finalmente, la edición de 1607 prescinde de ilustrar el texto. La reutilización de modelos y grabados viene explicada con argumentos biográficos sobre los impresores. Por otra parte, se dedican algunas páginas a explicar las innovaciones de la edición impresa por Coci, en la que parece haberse recurrido a los argumentos de cada auto y no a los modelos anteriores para diseñar las ilustraciones, y su historia como inspiración para los grabados de las ediciones de la traducción holandesa y para algunas ediciones ilustradas castellanas. Termina con una reflexión sobre el posible artista autor de los grabados.

2662. LEONETTI, Francesca, «Las enmiendas de los doctos: nuevo estudio crítico y textual de la edición de *La Celestina* de Salamanca 1570», *Critica del Testo* 21.2 (2018): 77-97 [en líne, <https://www.viella.it/rivista/9788833131467/4266> fecha de consulta: 13 de septiembre de 2109].

Dentro de los complejos problemas de transmisión textual de *LC*, la edición publicada por Mathias Gast y financiada por Simón Borgoñón en Salamanca en 1570 es conocida como una revisión culta de la obra que restaura algunas de las lecturas originales. Esta edición encaja dentro de la tendencia a mejorar el texto por conjetura y librarlo «de muchos errores que antes tenía», como se puede leer en la portada. El objetivo de este trabajo es demostrar mediante algunos ejemplos que, a pesar de esta afirmación, las enmiendas introducidas en dicha edición se limitan a la revisión de un número muy limitado de *loci critici*, en los que, efectivamente, se restaura el texto y su *lectio difficilior* [adaptación del resumen de la autora].

2663. LLOSA, Álvaro, «El canon de belleza femenina en tiempos de *La Celestina* a través de textos de la época», *Acta Hispanica-Acta Universitatis Szegediensis* 4 (1999): 23-37.

Repasa los ideales poéticos de belleza contemporáneos de *LC* para intentar determinar si la descripción de Melibea encaja en alguno de ellos. Contrasta el modelo de descripción física de la mujer de tradición medieval (y clásica) con la omisión de los detalles físicos más típica del Renacimiento. Insiste en la necesidad de que las bellezas externa e interna se correspondan, de manera que la mujer ideal lo es también a nivel espiritual y moral, transformándose en la obra maestra de Dios. Y, al contrario, que la fealdad está vinculada a la degradación moral y espiritual. Melibea encaja perfectamente con esta tradición, aunque con pequeñas divergencias que tal vez sean indicios de su carnalidad, luego de su falta de total perfección.

2664. LOBERA, Francisco, ed., «*La Celestina*»*: ecdotica e interpretazione*. Roma: Bagatti Libri, 2010.

Volumen editado. Incluimos algunos de los trabajos individuales en el suplemento.

2665. LOBERA, Francisco, «Sobre la escritura del 'hablar' en *La Celestina* y en el *Quijote*», *Critica del Testo* 20.3, (2017): 81-106 [en línea, <https://www.viella.it/rivista/9788867289820/4072>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

La dificultad de definir qué tipo de lengua castellana usan los personajes de la *Comedia* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* nos ayuda a reflexionar sobre la lengua hablada y la lengua hablada en literatura. Por otra parte, el tema del diálogo como género literario del Renacimiento y su relación y diferencia con el diálogo en la narrativa del siglo XVI puede hacernos entender aspectos fundamentales de la singularidad de *La Celestina* y una posible relación con *Don Quijote* en la composición y naturaleza del diálogo [resumen del autor].

2666. LÓPEZ GONZÁLEZ, Luis F., «Lucrecia's Role as a Classical Nursemaid in *Celestina*», *Hispania* 101.2 (2018): 294-305 [en línea, <https://doi.org/10.1353/hpn.2018.0121>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

La crítica celestinesca no ha prestado suficiente atención al papel de Lucrecia en el desarrollo de la relación entre Calisto y Melibea y en la *TCM*, limitándose a considerarla el arquetipo de la criada desleal. Sin embargo, en este trabajo se defiende que Lucrecia comparte más rasgos con la nodriza clásica, con unos vínculos afectivos mayores que los de la dinámica sirviente-señora. Lucrecia actúa como una madre protectora que, al contrario que Alisa, nunca abandona a Melibea [adaptación del resumen del autor].

2667. MAÑERO LOZANO, David, «Melpómene con Talía. Formas de la tragicomedia en el teatro español anterior a la Comedia nueva», *Bulletin*

Hispanique 120.2 (2018): 581-598 [en línea,<http://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.7038>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Este trabajo ofrece una aproximación a los desarrollos de la tragicomedia en el teatro español del siglo XVI, así como sus relaciones con la tradición europea [resumen del autor].

2668. MARTÍ CALOCA, Ivette, *«Todo se ha hecho a mi voluntad»: Melibea como eje central de «La Celestina»*. Madrid: Iberoamericana, 2019.

Alan Deyermond estableció que Melibea comparte las cualidades de la víbora conyugicida que Rojas describe en el Prólogo. La relación entre Melibea y las imágenes serpentinas se agudiza en la tradicional *descriptio puellae pulchritudinis* que Calisto hace de su amada: inesperadamente la equipara a Medusa. De esta manera, no solo se subrayan y exploran sus cualidades serpentinas, sino que se establece que, más que Celestina, cuyos atributos viperinos son reconocidos por todos, Melibea es quien reclama para sí las vidas de todos los demás personajes. Esto la eleva a legítima protagonista de la *TCM* y eje de su estructura simbólico formal [adaptación del resumen de la autora].

2669. MARTÍN ROMERO, José Julio. «Un motivo literario a la luz de *La Celestina*: de los libros de caballería al teatro áureo», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 67.2 (2019): 473-502 [en línea, <http://dx.doi.org/10.24201/nrfh.v67i2.3527>, fecha de consulta: 02 de diciembre de 2019].

El presente estudio determina la existencia de un motivo literario no detectado hasta ahora: el contratiempo peligroso de la cita secreta nocturna de los amantes. Demuestra que su origen se encuentra en la muerte de Calisto en *La Celestina*. Además, establece la estructura del motivo: la cita erótica secreta y nocturna, la aparición de personajes inoportunos y la lucha consecuente. Asimismo, analiza su aparición en diversos libros de caballerías, así como en el teatro áureo (*El caballero de Olmedo* de Lope de Vega). Este artículo, por tanto, muestra que la influencia de los libros de caballerías va más allá de lo que normalmente se acepta y alcanza diversos géneros literarios [resumen del autor].

2670. MATOS, Kevin, «'Siempre muere y nunca acaba de morir el que ama'. Sobre la muerte del amante en algunos textos del Medioevo español», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 21 (2018): 9-41 [en línea, <https://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/article/view/185> fecha de consulta: 13 de septiembre de 2109].

Un repaso al tema de la muerte por amor en la literatura y en los tratados médicos, y a su remedio, el coito. *LC* se utiliza como ejemplo en varias ocasiones.

2671. MATOS, Kevin, «De Lucrecia a Melibea: la concepción del erotismo femenino en la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini y en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Rojas», *Celestinesca* 42 (2018): 189-224 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/06_Matos_Kevin.pdf>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

La Lucrecia de la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini comparte con la protagonista rojana muchos más aspectos de los que se han identificado hasta ahora. En este trabajo se explora el proceso de amores de ambas protagonistas a fin de constatar cómo se insertan en la tradición literaria y qué novedad presentan con respecto a esta. Esto permitirá reflexionar sobre la particular concepción del erotismo femenino que presentan estas dos obras [adaptación del resumen del autor].

2672. MELIÁN, Elvira M., «De la bilis negra a la escolástica: la Celestina como arquetipo de la melancolía maléfica en el Siglo de Oro», *Asclepio* 70.1 (2018), 208 [en línea, <https://doi.org/10.3989/asclepio.2018.01>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

La tensión dialéctica entre cuerpo y espíritu, derivada de su propia naturaleza dual, ha articulado el discurso de la melancolía desde sus orígenes. Como resultado encontramos distintos arquetipos bioculturales de melancolía, nacidos de la urdimbre secular entre el empirismo y las creencias del imaginario colectivo de cada sociedad. El análisis de los rasgos psicológicos y la fisonomía de la Celestina, entendida como la representación literaria de la melancolía maléfica, nos permite reconstruir el itinerario de interrelaciones entre humoralismo y escolástica medieval que moldearon esta particular «encarnación» de la misma [resumen de la autora].

2673. MESSINA FAJARDO, Trinis Antonietta, *Paremiologia e traduzione: la «Celestina» e il suo repertorio paremiologico*. Mantova: Universitas Studiorum, 2017.

Trabajo que estudia la notable e intrincada relación entre los refranes y las obras literarias, con especial énfasis en cómo esta se manifiesta en *LC*. Se analiza también la traducción de los refranes de la obra maestra española al italiano [adaptación del resumen de la autora].

2674. MIER PÉREZ, Laura, «Filiación celestinesca del personaje de la *Farsa de la Costanza* de Cristóbal de Castillejo», *Bulletin of the Comediantes* 69.1 (2017): 63-72 [en línea, <https://doi.org/10.1353/boc.2017.0004>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Este trabajo analiza cómo la vieja protagonista de la *Farsa de Costanza* está configurada siguiendo la tradición impuesta por Fernando de Ro-

jas en su *TCM*, conservando algunas de las características más significativas del arquetipo [adaptación del resumen de la autora].

2675. MIER PÉREZ, Laura, «Reescrituras celestinescas musicales: apuntes para una historia del libreto celestinesco», *Dicenda* 35 (2017): 247-258. [en línea, <https://doi.org/10.5209/DICE.57710>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Este trabajo ofrece una visión de las adaptaciones musicales que se han hecho de la *TCM* bajo el formato de la ópera o del teatro musical. Analiza la adaptación de Felipe Pedrell de principios del siglo XX y lleva a cabo un estudio de la última versión conocida, la que se está llevando a cabo en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York de la mano de Patrick Eakin Young [adaptación del resumen de la autora].

2676. MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, *A, ante, bajo, cabe, con «La Celestina»*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016.

Volumen que agrupa tanto trabajos inéditos o novedosos, como colaboraciones dispersas en revistas, capítulos de libros colectivos o material empleado en la introducción a alguna de las ediciones de *LC* del autor.

2677. MIRANDA POZA, José Alberto, «(Re)presentaciones de la mujer en textos literarios medievales castellanos», *Revista Ártemis* 25.1 (2018): 60-73 [en línea, <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2018v25n1.41146>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

El pensamiento de la sociedad típicamente masculina de la Edad Media (re)presenta a la mujer a partir de dos vertientes: la glorificación —el amor cortés y sus derivaciones— y el rebajamiento femenino hasta extremos increíbles. Las dos posiciones convergen, en ocasiones, dentro de una misma obra, como por ejemplo en el *Libro de buen amor*, el género del sermón, el *Arcipreste de Talavera* y algunos de los *exempla* recogidos en el *Conde Lucanor*. Que la brujería y sus vínculos con Satán son algo especialmente propio de la mujer se muestra en el papel que, con relación al amor —prohibido las más de las veces— desempeñan Trotaconventos primero y más tarde la celebérrima Celestina de la *TCM* de Rojas. Por último, la denominada «novela sentimental» nos devuelve a la glorificación de la mujer, si bien, en pleno Prerrenacimiento, a partir de parámetros humanistas, como hace Diego de San Pedro en *Cárcel de amor* [adaptación del resumen del autor].

2678. MITXELENA, Itziar, «El filosófico comienzo de *La Celestina* y la continuación de Rojas». Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2018 [en línea, <http://hdl.handle.net/10810/22674>, fecha de acceso: 14 de septiembre de 2019]

Partiendo de la tesis de la doble autoría, se estudia la parte del antiguo autor, a la que se considera una obra excepcional escrita para atacar el Naturalismo erótico. Se analiza el primer auto y se concluye que Rojas apenas se limita a repetir los patrones creados por el antiguo autor y a introducir incoherencias con respecto a su modelo [adaptación del resumen de la autora].

2679. MORALES OROZCO, Fernando A., «Influencia de *La Celestina* y algunos rastros del amor cortés en *El caballero de Olmedo*, poema dramático de Lope de Vega y Carpio», *Destiempos* 26 (2010): 64-76 [en línea, <http://www.destiempos.com/n26/morales.pdf>, fecha de consulta: 25 de octubre de 2019].

El análisis se enfoca en el estudio de la presencia del amor cortés en *El caballero de Olmedo* y de cómo se entrelaza con algunos pasajes y personajes de *LC* con el objetivo de señalar la diferencia entre las dos obras en cuestión que, aunque comparten un final parecido —una tragedia—, acaban siguiendo causas totalmente distintas.

2680. MYERS, Robert, «From Cairo to Camagüey: IBN Daniyal's *The Shadow Spirit*, Sarduy's *Cobra*, and Rojas's *Celestina* as a Bawd between the Arab World and Latin America», *Comparative Literature Studies* 56.2 (2019): 320-347.

Casi no hay estudios que examinen la continuidad entre las literaturas y las culturas del mundo árabe medieval y la Latinoamérica moderna a través de Al-Andalus. Mediante la crítica existente y un acercamiento derivado de la filología romance, este artículo examina la continuidad entre el teatro de sombras del poeta iraquí Ibn Daniyal, compuestas y representadas en El Cairo en torno a 1300, especialmente *El espíritu de la sombra*, donde aparece una alcahueta, y *LC*, de Fernando de Rojas. Se exploran los vínculos entre la obra maestra española y la novela posmoderna del cubano Severo Sarduy *Cobra*, publicada en 1972, cuya protagonista es una alcahueta, y también las afinidades entre *Cobra* y *El espíritu de la sombra*. Se sugiere que estos textos y muchos otros pueden considerarse parte de una tradición multisecular y translingüística que incluye obras del mundo árabe, la Península Ibérica y Latinoamérica [adaptación del resumen del autor].

2681. NATE, Andrea, «Resurrecting the Go-Between: A Study of the Revived Bawd's Challenge to Blood Purity and Christian Doctrine in Feliciano de Silva's *Segunda comedia de la Celestina*», *Celestinesca* 42 (2018): 395-420 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/19_Nate_Andrea.pdf>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Este artículo defiende que la resurrección de Celestina cuestiona la noción de la pureza de sangre, así como ciertos aspectos de la doctrina cristiana que la población conversa se veía obligada a reconocer oficialmente. Compara la secuela de Silva con las escenas de resurrección en varias obras literarias medievales, así como las de ciertos textos de contemporáneos suyos. Concluye que Silva invierte el motivo de la resurrección milagrosa, utilizándolo como punto de partida no solo para continuar el argumento de *LC*, sino también para recoger varias posibles funciones de la *CCM* y la *TCM*, especialmente la crítica social y la interrogación de varios paradigmas literarios, religiosos y culturales. Por último, propone que la secuela ayuda a entender la recepción de *LC* y su vinculación con cuestiones de marginación social [adaptación del resumen de la autora].

2682. NAVARRO DURÁN, Rosa (ed.), *Segundas Celestinas*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2016.

Ediciones de las continuaciones celestinescas *Segunda comedia de Celestina*, de Feliciano de Silva; *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, de Gaspar Gómez, y *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón.

2683. NAVARRO DURÁN, Rosa, «La desmesura de una comedia transgresora: La *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», *Celestinesca* 42 (2018): 375-394 [en línea, <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/18_Navarro_Rosa.pdf>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

En este ensayo se analiza la forma literaria en que Feliciano de Silva resucita a Celestina y las consecuencias de esta resurrección. Se estudia también cómo el autor introduce otras dos novedades en su texto y la función que desempeñan en él: la relevancia de los amores de Poncia —la inteligente y discreta criada de Polandria—, y de Sigeril —paje de Felides—, y la innovación lingüística de los paréntesis de dos esclavos negros y de un pastor [adaptación del resumen de la autora].

2684. ORAZI, Veronica, «Il denaro corruttore. Ideologie e rappresentazioni. Dal *Libro de buen amor* alla *Celestina*», en *Letteratura e denaro. Ideologie, metafore, rappresentazioni*, ed. Alvaro Barbieri y Elisa Gregori. Padova: Esedra, 2014, 235-246.

En su segunda mitad analiza el poder corruptor del dinero en *LC*, vinculándolo especialmente a la contextualización urbana y burguesa de la obra, y destacándolo como un elemento anticortés más. Los personajes bajos se mueven por avaricia, pero esto es también un reflejo de los aspectos negativos de esa sociedad urbana y burguesa, contra la que tam-

bién se posiciona. Para contrarrestar estas posturas negativas, *LC* hace uso de fuentes literarias y algunos modos (amor cortés) del pasado.

2685. PADILLA CARMONA, Carlos, «Sobre algunes fonts de *La Celestina*», en *Misogínia, religió i pensament a la literatura del món antic i la seua recepció*, ed. Juan José Pomer Monferrer *et al*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 2013, 143-153.

Explora la relación entre las fuentes clásicas de *LC* y los personajes, el argumento y la ideología detrás de estos. Vincula el amor imposible con el mito de Píramo y Tisbe, relaciona la figura de la alcahueta con la comedia clásica y alinea ideológicamente la obra con Séneca. La menor presencia de referencias senequistas a partir del auto II se entiende como un argumento a favor de la doble autoría.

2686. PAOLINI, Devid, «*Celestina* e/en Italia (1500-1505)», en *Literatura medieval (hispánica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*, ed. Gaetano Lalomia y Daniela Santonocito. San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2018, pp. 339-348.

Estudio que se enfoca en la recepción de la obra maestra española en la península italiana en los primeros años del siglo XVI. Se conjetura también una posible traducción italiana de la *CCM*.

2687. PEDROSA, José Manuel, «Cupido, Peropalo, Plutón y san Antonio de Padua: mito, rito e iconoclastia (entre *La Celestina* y Lope)», *eHumanista* 35 (2017): 475-494 [en línea, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume35/Regular/3%20ehum35.pedrosa.pdf>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

El romance «Una estatua de Cupido», de Lope de Vega, describe la agresión de un amante despechado contra una estatua del dios del amor. Es un tópico vinculado a rituales populares y carnavalescos de iconoclastia, relacionados con otros seres sobrenaturales, como Plutón o san Antonio de Padua, y con episodios de obras literarias como *La Celestina* [resumen del autor].

2688. PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, «Literatura y filosofía en el pensamiento hispano: ¿tragicomedia de Celestina o tragedia de Pleberio?», *Analecta Malacitana* 39.1 (2017): 9-26 [en línea, <http://dx.doi.org/10.24310/Analecta.2017.v39i1.5606>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Se ensaya una lectura filosófica de *La Celestina* en el contexto abierto por Miguel de Unamuno: el pensamiento filosófico español se encuentra diluido en la literatura, en la acción o en la mística y no en sistemas filosóficos. *La Celestina* muestra la imposibilidad de comuni-

cación entre los hombres y remite al Goce como fundamento ontológico, epistemológico y ético, en claro contraste con el posterior *cogito* cartesiano, definido como sustancia pensante [resumen del autor].

2689. PIERA, Montserrat, «Wining and Dining at Celestina's Table in Fernando de Rojas' *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *eHumanista* 39 (2018): 413-428 [en línea, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume39/ehum39.r.piera.pdf>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Repaso de las posibles conexiones entre el *Symposium* de Platón y el banquete del auto IX de *LC*. Examina la fusión que se produce entre, por una parte, el amor erótico y, por otra, la comida y el vino. Este banquete ofrece interesantes paralelismos con los *simposia* y *convivia* griegos y romanos, especialmente respecto al tema tratado en los diálogos en los que participan los comensales: el amor erótico. Tanto en Platón como en *LC*, el amor, como el vino, engendra imágenes ilusorias de lo que es bello y de lo amado, a menudo con trágicas consecuencias [adaptación del resumen de la autora].

2690. PIQUERAS FLORES, Manuel, «De *La hija de Celestina* a *La ingeniosa Elena*: estructura narrativa, género literario e interpolación», *Edad de Oro* 34 (2015): 187-200 [en línea, <http://dx.doi.org/10.15366/edadoro2015.34.012>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Este trabajo analiza la estructura de las dos versiones de la primera obra en prosa de Alonso de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina* y *La ingeniosa Elena*, en relación con su posible pertenencia al género de la novela picaresca. Proponemos que el material literario añadido en *La ingeniosa Elena* —única versión autorizada por el autor— sitúa los elementos picarescos de la obra en el contexto del resto de las interpolaciones [resumen del autor].

2691. POGGI, Alfredo Ignacio, «El fin del deseo y el comienzo de la unión con Dios: Conexiones entre *La Celestina* y la literatura mística del siglo XVI a través del psicoanálisis», *Celestinesca* 42 (2018): 225-240 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/07_Poggi_Alfredo.pdf>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Este artículo conecta la obra de Fernando de Rojas con la literatura mística española del siglo XVI y reconoce en ellas una cosmovisión compartida con respecto al deseo. En ambas visiones, los actores femeninos cobran el protagonismo en la administración del deseo y la inmanencia fragmenta el orden trascendente medieval escolástico. Además, en el espacio privado es donde se negocia el deseo y tiene un efecto concreto en el cuerpo de los participantes. Finalmente, la administración del deseo es llevada hasta las últimas consecuencias: el

silencio, la nada y la muerte. Pero mientras que, en *La Celestina*, estos elementos tienen una carga negativa, los místicos lo perciben como algo positivo, el camino hacia la divinidad [resumen del autor].

2692. PRELIPCEAN, Alina-Viorela, «Hacia una nueva visión del hombre: *La Celestina* o uno de los momentos cumbre de la literatura universal», *Journal of Romanian Literary Studies* 16 (2019): 562-565 [en línea, <https://old.upm.ro/jrls/JRLS-16/Rls%2016%2083.pdf>, fecha de consulta: 03 de diciembre de 2019].

El resumen del artículo dice querer interpretar *LC* como una reacción al momento histórico en el que se compuso, la cual refleja la trascendencia de los cambios experimentados a finales del siglo XV (la transición de la Edad Media a la Modernidad) presentándose como una composición igualmente trascendente para la historia de la literatura, que también sufre importantes cambios a partir de entonces. Sin embargo, lo que se obtiene es un repaso rápido a algunas interpretaciones de *LC*.

2693. PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios, y Antonio SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, «De nuevo sobre la ortotipografía de las *Comedias* de Toledo 1500 y Burgos 1499-1502 (?) y *Tragicomedias* de Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Usos gráficos de h, i, y, g, j, x», *Celestinesca* 42 (2018): 241-268 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/08_Prieto_Remedios.pdf>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Mediante criterios cuantitativos, se estudian detenidamente los usos de las grafías h, i, y, x, g, j en función de su posición en las palabras y teniendo en cuenta las coincidencias y divergencias en las cuatro ediciones consignadas en el título. Del estudio se deducen conclusiones sobre el estado de la ortografía castellana de la época, basadas en los miles de datos extraídos de dichas ediciones, de fácil acceso para los lectores del presente estudio [resumen de los autores].

2694. PUEYO ZOCO, Víctor M., «El escándalo de *La Celestina*: magia y acumulación primitiva en la España del holocausto (1486-1507)», *Edad de Oro* 38 (2019): 35-53 [en línea, <https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/edadoro2019.38.002>, fecha de consulta: 04 de diciembre de 2019].

Este artículo examina el estado de la cuestión sobre la magia y la brujería en *La Celestina*. Lo hace centrándose en un muy sintomático silencio: el silencio alrededor de la intervención seminal de Silvia Federici sobre el asunto en su ya clásico *Calibán y la bruja*, silencio que en mi opinión no desmerece el calificativo de escandaloso. Sostengo que la obra maestra de Fernando de Rojas no puede ser propiamente

evaluada sin prestar completa y escrupulosa atención a los complejos procesos históricos que subyacen a las dinámicas de caza de brujas en la baja Edad Media. La caza de brujas no es un fenómeno religioso o incluso un fenómeno político, o (para ser más precisos) es un fenómeno religioso y un fenómeno político solo en la medida en que participa del más amplio panorama de la acumulación primitiva durante la transición del modo de producción feudal al modo de producción capitalista. Culpando obsesivamente a la Iglesia católica y a sus aparatos represivos (i.e., la Inquisición), la crítica liberal menoscaba este simple hecho. En mi cuestionamiento de esta tendencia hermenéutica, originalmente apadrinada por José Antonio Maravall en los sesenta y seguramente hegemónica hoy, muestro cómo *La Celestina* no puede entenderse sino como un testimonio nostálgico de la no tan lejana economía medieval del procomún [resumen del autor].

2695. RALA, Ana Laura, «Breve panorama acerca da crítica religiosa nas obras *La Celestina* e *Lazarillo de Tormes*», *La Junta* 1.1 (2017): 87 [en línea, <https://doi.org/10.11606/issn.2594-7753.lajunta.2017.138383>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Trabajo que traza un breve panorama de la crítica religiosa presente en *LC* y *El Lazarillo de Tormes*. A través de este se quiere reflejar el momento de transición que supone el paso al Renacimiento, centrándose en autores que, sin exagerar, pueden ser considerados adelantados a su tiempo por su concepción artística y por su manera de cuestionar el orden establecido [adaptación del resumen de la autora].

2696. RAMÍREZ FIGUEROA, Adán, «La construcción del pasado como estrategia de poder en *La Celestina*», *Letras* 78.2 (2018): 37-50 [en línea, <http://200.16.86.39/index.php/LET/article/view/2069>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2109].

A lo largo de la obra, Celestina, en los encuentros con otros personajes, remite al pasado, ya sea al propio o al de aquellos con quienes interactúa; se muestra a sí misma como un puente entre una vieja generación, representada por los padres y antiguos amos, y la nueva generación, todos aquellos que intervienen en el desarrollo de la *Tragicomedia*; monopoliza el conocimiento del pasado durante buena parte de la obra, situación de la que sacará ventaja para su causa. Construyendo el pasado, Celestina gana control gradual sobre aquellos que le son adversos, pues encuentra la manera de atraerlos hacia ella aprovechándose de las carencias que manifiestan y elaborando un sustituto para cada una de ellas. Será solo cuando pierda el monopolio del pasado y empiecen a intervenir otros personajes de la vieja generación cuando Celestina comience su declive. Ahora bien, esta construcción del pasado, como todas, se hace a través de la palabra y es en la pa-

labra donde estriba el verdadero poder de Celestina; a semejanza de los magos renacentistas, Celestina controla la palabra y con ella puede modificar el desarrollo de los hechos según su voluntad. Discutir someramente el verdadero alcance de sus palabras y, en todo caso, la naturaleza misma de su poder en el desarrollo de la obra será el objetivo de este trabajo [resumen del autor].

2697. RANDAZZO, María Belén, «El imaginario social a fines del siglo XV: refranes y tópicos coincidentes en *Seniloquium* y *La Celestina*», *Letras* 78.2 (2019): 67-68 [en línea, <https://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/article/view/190>, fecha de consulta: 04 de diciembre de 2019].

Seniloquium es un refranero castellano cuya composición es posible fechar en el último tercio del siglo XV. El manuscrito recoge casi quinientos refranes de uso corriente en la época, compilados y glosados por un clérigo versado en jurisprudencia civil y eclesiástica. La obra permaneció sin editar ni traducir de forma total hasta la primera década del 2000, cuando Fernando Cantalapiedra y Juan Moreno dan a conocer su edición crítica, que incluye la traducción íntegra de las glosas en latín. En un artículo posterior, Cantalapiedra establece el *corpus* de proverbios que comparten *Seniloquium* y *La Celestina*, realizando una descripción general de las paremias y los tópicos coincidentes entre ambos textos. Cantalapiedra esboza una hipótesis interpretativa según la cual los refranes han de ser entendidos como una manifestación de la lengua en uso, de modo que su recurrencia en textos contemporáneos se explica porque los mismos condensan ideas propias del imaginario social de la época. En este trabajo retomamos la línea de investigación abierta por Cantalapiedra con el objetivo de determinar cuáles son esas ideas comunes que los refranes nos permiten conocer y de qué modo son presentadas en cada obra. Asimismo, nos interesa analizar los modos de utilización de los proverbios que se desarrollan en cada texto con el propósito de consignar similitudes y diferencias en el tratamiento de los mismos, atendiendo por un lado a las glosas eruditas de *Seniloquium* y, por el otro, a los distintos procedimientos de inserción que se observan en *La Celestina* [resumen de la autora].

2698. RAVASINI, Ines, «The Expressions of Illicit Passion: Literary Disguise of Desire ('Inferno', V and *La Celestina*)», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 21 (2019): 201-221 [en línea, <https://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/article/view/190>, fecha de consulta: 03 de diciembre de 2019].

El discurso sobre el amor de Francesca en el canto quinto del *Infierno* de Dante, lleno de alusiones intertextuales a las tradiciones de la lírica amorosa y la novela cortés, proporciona un punto de partida para analizar la manera en la que, en *LC*, Melibea expresa sus propios deseo

y pasión ilícita. Dejando a un lado el aspecto paródico, en el uso por parte de Melibea de *topoi* de la tradición literaria hay un complejo proceso de imitación del código cortés, a la vez que un distanciamiento del mismo. Mientras que en la *Divina comedia* el episodio de Francesca nos muestra a Dante distanciándose de una tradición literaria concreta y adoptando una nueva forma de poesía, de la que la propia obra es ejemplo, en *LC* la ambigüedad del lenguaje del amor es uno de los signos de la ruptura de los códigos tradicionales y de la forma en que son reelaborados [adaptación del resumen de la autora].

2699. RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Sexo, eros y ficción literaria en la narrativa española del siglo XVI: de las *Celestinas* a los *Quijotes*», *Literary History. Journal of Literary Studies* 158 (2016): 9-28.

Las formas literarias medievales en el tratamiento del sexo en la literatura española se basan en el uso de un lenguaje directo y naturalista. *LC* y sus continuaciones (1534 y 1536) consagran este estilo llano, pero introducen además una retórica basada en la metáfora y la alusión. Con las dos partes del *Lazarillo de Tormes* se pasa a esquemas mixtos de sexo y erotismo. El relato de la conversión de la Magdalena, a fines del siglo XVI reordena el material sublimando lo erótico en una mezcla de sensualidad y juicio moral. Finalmente, Cervantes aborda la realidad del mundo de las celestinas y sus clientes ensamblando esas tres líneas literarias con un tratamiento humorístico y de crítica social y moral [adaptación del resumen del autor].

2700. ROUHI, Leyla, *Mediation and Love: A Study of the Medieval Go-Between in Key Romance and Near-Eastern Texts*. Leiden: Brill, 1999.

Estudio sobre la tipología de la medianera a través de textos de la Antigüedad y de la Edad Media, con especial énfasis en su papel en la poética amatoria, pero también en la literatura legal y científica. El caso de la medianera hispana medieval recibe especial atención [adaptación del resumen de la autora].

2701. ROUHI, Leyla, y Julie A. CASSIDAY, «From Nevskii Prospekt to Zoia's Apartment: Trials of the Russian Procuress», *The Russian Review* 58.3 (1999): 413-431 [en línea, <https://www.jstor.org/stable/2679414>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Comienza con una revisión de la caracterización y el tratamiento de la figura de la (y del) proxeneta en las tradiciones literarias y las legislaciones europeas occidentales a lo largo del tiempo, concluyendo que la alcahueta llega al siglo XIX como un personaje tipo completamente negativo y degradado. Contrasta esta evolución con la que tiene lugar en el contexto ruso, en el que la alcahueta también es percibida muy negativamente pero no acaba de adoptar los mismos rasgos que

la *madame* de la tradición europea occidental (incluida la procedencia geográfica) hasta la europeización de Rusia en el siglo XIX. Sigue una exposición de la evolución de la valoración de proxenetas y prostitutas en la Rusia bolchevique, incluido el análisis de dos representaciones dramáticas, *Proceso a una prostituta y una proxeneta* (1924) y *El apartamento de Zoia* (1926). La primera repite el estereotipo de la alcahueta malvada, pero la segunda se desvía un tanto del modelo, presentando un personaje menos tipificado y más positivo, con el que es posible empatizar, que le sirve al autor para realizar una crítica social distinta a la perseguida en las obras moralizantes de su momento pero que no hubiese sido posible sin la vilificación previa.

2702. ROUHI, Leyla, y Julie A. CASSIDAY, «La heroica *alcahueta* dormía la siesta: *La Celestina*'s Presence in *La Regenta*», *Decimonónica* 16.1 (2019): 39-51, [en línea, <http://www.decimononica.org/rouhi-cassiday>, fecha de consulta: 02 de diciembre de 2019].

Estudia posibles intertextualidades entre *LC* y *La Regenta*, destacando el uso del término «celestina» y otros relacionados con la alcahuetería, y la caracterización de determinados personajes, escenarios y situaciones, pero también desde una perspectiva psicoanalítica. Concluye que todos los personajes, en menor o mayor medida, ejercen como alcahuetes en el adulterio de la protagonista y comparten más o menos rasgos de alcahuetería o incluso con el propio personaje de Celestina, en especial, Petra, Fermín y Paula. Acaba equiparando a Ana Ozores con Melibea, siendo su caída no tanto el adulterio como la adopción de actitudes celestinescas ella misma debido a la influencia de su entorno. En este sentido, *La Regenta* se presenta como un retrato de una sociedad que no ha aprendido nada de los males retratados en *LC*.

2703. ŠABEC, Maja, «El enigma de la alusión a Bernardo en el primer acto de *La Celestina*», *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central* 4 (2013): 125-142 [en línea, <https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/14>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019.

Los estudiosos alegan al menos tres posibilidades sobre la identidad del Bernardo de la diatriba de Sempronio contra las mujeres en el auto I. Algunos sostienen que se trata de San Bernardo (s. XII), en función de su supuesta duda sobre la virginidad de María. Michael Gerli sostiene que se trata de un cortesano aragonés del siglo XV, Mosén Bernard de Cabrera. Este artículo defiende una tercera posibilidad: Bernardo Gordonio (ss. XIII-XIV), autor del *Lilio de medicina*, con el que *LC* tiene varias conexiones [adaptación del resumen de la autora].

2704. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «El público de las traducciones alemanas de *Celestina*», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, coord. Isabella Tomassetti. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, 1473-1482.

En 1520 y en 1534 veían la luz sendas traducciones al alemán de *Celestina*. A pesar de ser obra de un mismo autor, Christof Wirsung, se trata de dos traducciones por completo diferentes: a nivel lingüístico, a nivel ideológico, a nivel estético, a nivel material y a nivel de la teoría traductoria en que se apoyan. A partir de estas diferencias intentaremos establecer el perfil del público lector de cada una de las dos traducciones y comprobaremos si la historia de los ejemplares conocidos, conservados o no, confirma o contradice nuestro retrato. Finalmente, propondremos una explicación para la evolución del público lector de las traducciones alemanas de *Celestina* a lo largo del siglo XVI [resumen de la autora].

2705. SALVADOR MIGUEL, Nicasio, «Una tradición literaria acumulada durante generaciones. El territorio de La Mancha». En *Debate. El porvenir de la literatura en lengua española*. Madrid: Alfaguara, 1988, 55-59.

En este artículo, al hilo de las reflexiones que jalonan las distintas contribuciones de otros autores al título del libro, empiezo planteando algunas consideraciones sobre las perspectivas con que debe enfocarse el estudio del porvenir de la literatura española: el ámbito geográfico y cronológico; los sistemas y medios de comunicación y difusión; el papel de la educación y la enseñanza; las relaciones políticas y culturales entre naciones distintas. Además, como la literatura es un *continuum* con muchos siglos de tradición, me refiero a la vigencia que pueden tener en el futuro las grandes creaciones en español de los siglos pasados que ya han mostrado su capacidad de pervivencia, pese a contar con condiciones de difusión mucho más difíciles y precarias que las que existen hoy. Tras ofrecer diversos ejemplos, me centro en la recepción multisecular e internacional que han tenido la figura del Cid y *LC* de Fernando de Rojas [resumen del autor].

2706. SCHMIDT, Rachel, «La cultura visual y la construcción de la tríada de mitos españoles: *Celestina*, *Don Quijote* y *Don Juan*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 41.1 (2016): 85-111 [en línea, <https://doi.org/10.18192/rceh.v41i1.2042>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Este artículo explica el proceso por el que las figuras literarias de Celestina, Don Quijote y Don Juan se han transformado en «mitos» que se consideran reflejos de la identidad española. Se examinan seis etapas comunes en la recepción de cada personaje: 1) su refundición en medios pictóricos, teatrales y musicales; 2) la simplificación visual de

los rasgos físicos y psicológicos que definen a estos tres personajes; 3) su gran acogida internacional; 4) su recepción fuera de España como representaciones del «carácter español»; 5) la apropiación de la figura en ideologías políticas, teorías psicológicas, historias nacionales u otros sistemas explicativos de la sociedad española; y 6) la comercialización de las figuras con fines económicos. La temprana diseminación y transformación de las figuras literarias en la cultura visual fue crucial para que estas entrasen en el proceso de mitificación [adaptación del resumen de la autora].

2707. SCOTT, Rachel, *Celestina and the Human Condition in Early Modern Spain and Italy*. Woodbridge: Tamesis, 2017.

Aborda la lectura de *LC* desde la perspectiva de las ideas en torno a la condición humana en el siglo XVI, con especial atención al período a partir de 1525. A través de la lectura en paralelo con cuatro obras más o menos contemporáneas —*Diálogo de la dignidad del hombre* de Pérez de Oliva (*princeps* 1546), *Il cortegiano* de Castiglione (*princeps* 1528), *La vita delle puttane* de Aretino (*princeps* 1534) y el *Coloquio de las damas* de Xuárez (*princeps* 1547)— y algunas apreciaciones sobre la historia editorial y la recepción europea de *LC*, concluye que la interpretación de la obra va mucho más allá de lo ortodoxo y lo heterodoxo, viniendo a convertirse en un reflejo de las múltiples posibilidades y contradicciones de la naturaleza humana.

2708. SERÉS, Guillermo, «Melibea, una Beatriz en el Infierno», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 21 (2018): 223-242 [en línea, <https://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/article/view/191>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

De las respectivas lecturas de los libros de ficción idealista (novelas sentimentales, bizantinas, moriscas o pastoriles) las mujeres lectoras, como Melibea, pudieron interiorizar modelos novelescos que adoptaban alternativa o consecutivamente, sublimando eventualmente lo real o cotidiano. Es un tipo de lectura que creían que las dignificaba. Pero ante los casos de amor real, como el que le plantea Calisto al principio de *La Celestina*, no hay soluciones literarias. Calisto, enfermo de amor, recurre a la bruja Celestina para que practique un conjuro que arrebate la parte angelical de Melibea, que, una vez atrapada en las redes, bajará al «infierno» del amor humano de Calisto. Justo lo contrario de la Beatriz de Dante [resumen del autor].

2709. SIMON, Julien J., «*Celestina*, Heteroglossia, and Theory of Mind: The Rise of the Early-Modern Discourse», en P*roceedings of the 2008 International Conference in Literature and Psychology*. Lisbon: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 2009, 119-126.

Analiza el diálogo de la seducción de Melibea desde la perspectiva de la *Theory of Mind*, una teoría del campo de las ciencias cognitivas que defiende que, en una conversación, los seres humanos intentan ponerse en el lugar (mental) del otro para entender mejor sus discursos, intenciones y sentimientos. Defiende que el éxito de Celestina depende de su capacidad para leer a su interlocutora y responder de una manera que la hace parecer extremadamente humana y real a nuestros ojos, lo que la convierte en un personaje plenamente desarrollado psicológicamente pero también evidencia el interés del autor por la psicología de los personajes. Esta inclinación sería típicamente renacentista, motivada por el lugar central concebido al ser humano en el Renacimiento. Pero también resulta relevante el concepto de heteroglosia de Bakhtin, ya que en *LC* cada personaje tiene su voz, lo que también contribuye a la caracterización psicológica de los mismos (y a hacerlos creíbles).

2710. SIMON, Julien J., «Schema Theory, Prototype Theory, and the *Novela Dialogada*: Toward a Perspectivist and Dynamic View of Literary Genres», *Laberinto: An Electronic Journal of Early Modern Hispanic Literatures and Culture* 7 (2014): 64-90 [en línea, <https://acmrs.org/sites/default/files/v7_Laberinto_Simon.pdf>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Partiendo de la base de que *LC* es una novela dialogada, se pasa a describir la problemática de la delimitación genérica en literatura y se pregunta si la teoría cognitiva podría arrojar luz sobre los procesos que llevan a la diferenciación genérica. Se señala que la crítica literaria ha intentado resolver esta cuestión haciendo uno de los paradigmas psicológicos de la *Schema Theory* y la *Prototype Theory*, pero sin pararse a explorar cómo las relaciones entre ambas pueden explicar nuestra manera de percibir el género literario mejor que su uso conjunto o por separado. Tras presentar los dos paradigmas y explicar cómo se relacionan entre ellos, se propone un modelo cognitivo combinado, que luego se aplica al caso particular de la novela dialogada y, en particular, a *LC*. En esencia, se la ubica entre los géneros de la novela y el drama, pero en el radio de acción de ambos y en su zona de interesección (partiendo de la representación del género literario como una estructura radial organizada en torno a un núcleo, que sería el prototipo, y en la que a mayor distancia del núcleo se percibe menor pureza genérica). Sin embargo, puesto que tanto la percepción del género propiamente dicho como de los géneros no tan evidentes evoluciona con el paso del tiempo, la percepción de la novela dialogada también varía. En consecuencia, al final la percepción del género, no solo en el caso de la novela dialogada, sino en cualquier situación, depende de la perspectiva del estudioso, por lo que la decisión final

al respecto tiene más que ver con el individuo y su contexto que con nada inherente a las obras. Por último, se propone clasificar *LC* como obra transgenérica.

2711. SIMON, Julien J., «Psychologizing Literary Characters in Fernando de Rojas' *Celestina*: The Emergence of Mind in Early Modern Spanish Literature», en *Self, Other, and Context in Early Modern Spain: Studies in Honor of Howard Mancing*, eds. Isabel Jaén *et al*. Newark: Juan de la Cuesta, 2017, 43-56.

Los personajes de *LC* intentan leer las creencias, las intenciones, los deseos y las expectativas de sus interlocutores cuando dialogan, adaptando su discurso a lo que creen extraer de ellos. Este comportamiento coincide con la teoría cognitiva moderna de la *Theory of Mind*, pero también apoya las ideas de Bakhtin sobre el origen del discurso novelístico. El argumento y el análisis son los mismos que en el artículo de arriba («*Celestina*, Heteroglossia, and Theory of Mind…») pero la estructura es más clara y la conclusión es que Bakhtin debería haber incluido *LC* en sus estudios sobre el desarrollo del discurso novelístico.

2712. SIMON, Julien J., «A Wild Fable: Affect and Reception of Fernando de Rojas' *Celestina* (1499)», en *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*, ed. Donald R. Wehrs y Thomas Blake. New York: Palgrave MacMillan, 2017, 609-625 [en línea, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-63303-9_22>, fecha de consulta: 03 de diciembre de 2019].

LC es uno de los primeros libros de ficción en prosa escritos en español después de la adopción de la imprenta manual. La historia de la literatura española considera *LC* el texto más influyente después del *Quijote*, tanto por su valía literaria como por su éxito editorial en España y en Europa. En este trabajo se explora cómo *LC* y el personaje homónimo lograron conmover a sus lectores hasta el punto de convertirse en una de las obras literarias más exitosas de la temprana Modernidad. Se identifica, asimismo, dos tipos de lectores de *LC*: primero, el público objetivo original, una comunidad de lectores cultos y humanistas, conformada principalmente por estudiantes de la Universidad de Salamanca, y, segundo, un público mayor de lectores legos, que consagraron el éxito de la obra. Mediante la combinación de aspectos socio-histórico-literarios de la recepción de *LC* con los resultados de las investigaciones sobre los mecanismos cognitivos y afectivos en marcha durante la lectura de ficción, este trabajo arroja una nueva mirada a la historia de la recepción de la obra, a la vez que pone de manifiesto cómo el estudio de la mente de aquellos siglos nos ofrece un retrato más completo e integrado de la cognición y la cultura temprano modernas [adaptación del resumen del autor].

2713. SNOW, Joseph Thomas, «Readers Reading/Writing: *Celestina*, 1498-1526», *Estudios Hispánicos* 37 (2005), pp. 245-256.

La complejidad de la transmisión del texto de *LC* en sus primeros años (1496-1526), antes de estabilizarse en los años siguientes, sirve para, mediante la observación de sus diferentes estados, conocer las relaciones entre los autores que desempeñaron algún papel en la historia del texto. Primero, como lectores, y, después, como escritores. Lo que este estudio revela es que un número sorprendente de lectores contribuyó a la carrera comercial por ganar lectores con nuevo material impreso [adaptación del resumen del autor].

2714. SNOW, Joseph Thomas, «Todo sobre Lucrecia», *Letras* 77.1 (2018): 19-34 [en línea, <http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/1709>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Esta nueva aproximación al tema de la caracterización en la *TCM* parte de mi percepción de las intenciones de sus autores. Lucrecia es su tema. Como la criada de Melibea, ha despertado poco interés en generaciones de lectores. Creo, por el contrario, que como la compañera constante de Melibea en cada paso de sus relaciones ilícitas con Calisto, pero decidida a no revelar esta información a sus patrones Pleberio y Alisa, Lucrecia actúa como una importante clave para entender las consecuentes tragedias. Otro aspecto que se destaca es el despertar en Lucrecia —por ser testigo de tantas noches de amor apasionado— del reconocimiento de su propia sexualidad [resumen del autor].

2715. SNOW, Joseph Thomas, «El mundo celestinesco que vivió Feliciano de Silva y que nutrió su *Segunda Celestina* (1534)», *Celestinesca* 42 (2018): 323-338 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/16_Snow_Joseph.pdf>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

A lo largo de su carrera como autor, Feliciano de Silva (1491-1554) publicó varios libros de caballería y solo una obra celestinesca, *Segunda Celestina*, en 1534. Varios estudios han comparado su obra con la obra original, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (*TCM*). En este artículo, consideramos las otras obras celestinescas en distintos géneros (poesía, teatro y prosa) que se produjeron entre 1513 y 1534 que pudieron haber tenido una influencia, entre las muchas diferencias, de su obra con la *TCM* [resumen del autor].

2716. SNOW, Joseph Thomas, «La cuestión peliaguda del tiempo en *Celestina*: propuesta de acotaciones escénicas», *Celestinesca* 42 (2018): 269-290 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/09_Snow_Pepe.pdf>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

En una obra dialogada de veintiún actos, los personajes ocasionalmente aluden explícitamente al tiempo que pasa. No obstante, se puede deducir que hay un tiempo implícito que, sin estar anotado textualmente, transcurre también entre los eventos de la obra. En la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* estos casos del tiempo que pasa «en off» se pueden reconstruir leyendo con detenimiento los diálogos de los distintos personajes. En una edición moderna, se podría agregar unas acotaciones que aclararían el tiempo que pasa y mejorar la experiencia del lector. Efectivamente, casi tres semanas de tiempo pasa en la obra, independiente del mes que los autores agregaron para extender los amores de los protagonistas titulares [resumen del autor].

2717. STAHL, Andrea, «Von Bewertungen zu Interaktionen: Stimmung und Denken in *Grimalte y Gradissa* (1495) und *La Celestina o Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499)», *Philologie im Netz* 14.5 (2018), s.p. [en línea, <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft14/b14t02.pdf>, fecha de consulta: 03 de diciembre de 2019].

En dos ejemplos tempranos de la novela sentimental española, la exposición abierta del estado anímico viene acompañada de una serie de procesos de pensamiento que cada vez adquieren una forma más concreta y que evidencian una organización efectiva de las formas de conocimiento. En *Grimalte y Gradissa* (1495) la mención de los estados anímicos solamente aparece en relación a procesos de (auto)evaluación, mientras que en *LC* (1499) lo hace vinculada a una necesidad de interacción humana cada vez mayor. Puesto que los estados anímicos unidos a procesos de pensamiento desempeñan numerosas funciones de mediación en ambas obras, evidencian que las relaciones entre individuos, el mundo y su contexto se están volviendo frágiles en el paso a la Modernidad [adaptación del resumen de la autora].

2718. TEKIN, Burcu, «Ortaçağ İspanya 'sinda Büyü, Büyücülük Ve *La Celestïna* Adli Esere Yansimasi (Spells and Sorcery in Medieval Spain and Their Reflection to *La Celestina*)», *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 55.1 (2017): 305-324 [en línea, <http://dtcf-dergisi.ankara.edu.tr/index.php/dtcf/article/view/574>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Este artículo discute a grandes rasgos la relevancia de la magia, la hechicería y la brujería y su papel en la Antigüedad y la Edad Media, con especial énfasis en la España del siglo XV. Tras una introducción a este tema, estudia el reflejo del mismo en *LC* [adaptación del resumen de la autora].

2719. TORREGROSA DÍAZ, José Antonio, «*Tragicomedia de Calisto y Melibea*». *Anotaciones críticas y textuales y versión modernizada*. Tesis

Doctoral, Universidad de Murcia, 2015 [en línea, <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/44586>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Partiendo de la edición de Lobera *et al.*, se hace un recorrido por los veintiún actos del texto celestinesco (y también por los llamados paratextos) para analizar y explicar una multitud de pasajes de la obra que aún hoy presentan problemas de fijación textual o de comprensión. A las notas resultantes, les acompaña una versión actualizada de la *TCM* pensada para acercar la obra a lectores que no poseen preparación filológica [adaptación del resumen del autor].

2720. TORREGROSA DÍAZ, José Antonio, ed., *La Celestina* (*Tragicomedia de Calisto y Melibea*). Madrid: Anaya, 2017.

Edición modernizada del texto, fruto de la tesis doctoral del autor.

2721. TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita (2015), «De *La Celestina* al alcahuete: del modelo literario a la realidad procesal», *Tiempos Modernos* 8.30, s.p. [en línea, <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/375/453>, fecha de consulta: 03 de diciembre de 2019].

El proxeneta tiene en la literatura del Siglo de Oro español un modelo en la *Celestina* y las obras celestinescas. Ello ha permitido crear un arquetipo, que desde la ficción se ha generalizado y convertido en marco en el que representar una actividad económica, que en la realidad social de la época Moderna, se definía por patrones diferentes. Dedicamos este estudio al análisis de las diferencias de la alcahuetería entre el mundo literario y real, a través del análisis de pleitos criminales, y a la definición del *modus operandi* de terceras, rufianes, consentidores y alcahuetas [resumen de la autora].

2722. UGARTE I BALLESTER, Xus, «Llicències paremiològiques (i altres) dels tres torsimanys catalans de Franklin, Rojas i Rabelais: Gaietà Vidal 1868, Antoni Bulbena 1914 i Lluís Faraudo 1929», *Anuari de Filologia: Estudis de Lingüística* 5 (2015): 141-158 [en línea, <http://revistes.ub.edu/index.php/AFEL/article/view/AFEL.2015.5.9>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Estudia las estrategias traductológicas del traductor de *LC* al catalán, Antoni Bulbena, quien se enfrenta a los 383 refranes de la *TCM* [adaptación del resumen de la autora].

2723. VALERO MORENO, Juan Miguel, «Dante in *La Celestina*: Conflicts or Textual *contiendas*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 21 (2019): 243-283 [en línea, <https://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/article/view/192>, fecha de consulta: 03 de diciembre de 2019].

En este artículo se valora la presencia de Dante en *LC*. Para explicar esta presencia, se proponen caminos alternativos a la identificación de influencias textuales directas para centrarse en su lugar en los modelos literarios e interpretativos que pueden remontarse a una *meditatio* sobre Dante. Este análisis se basa en la difusión de Dante en la Península Ibérica durante el siglo XV, su confluencia con el estudio de Virgilio y Séneca y la apropiación de estos por parte de la poesía culta y la ética vernacular castellanas. Este recorrido finaliza con una lectura en paralelo de la traducción castellana de la *Medea* de Séneca y el conjuro infernal del auto tercero de *LC*. Así se muestra la cultura literaria del primer autor y de Fernando de Rojas que, a la luz de este estudio, estaría firmemente arraigada en las convenciones y los experimentos textuales de la segunda mitad del siglo XV, que sirve para dar la fuerza que caracteriza al texto [adaptación del resumen del autor].

2724. VÁZQUEZ CRUZ, Adam A., «*Ars memorativa*, abejas y miel en *La Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 66.2 (2018): 529-553 [en línea, <http://dx.doi.org/10.24201/nrfh.v66i2.3426>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

En este artículo se analiza el texto celestinesco desde la perspectiva del arte de la memoria. Gracias a la caracterización de la alcahueta como abeja y de los amantes como flores, se abre una posibilidad interpretativa que echa mano de una analogía ampliamente usada para describir los procesos intelectivos. Esta descansa en una comparación entre los procesos para elaborar miel y para generar discurso. Celestina, por medio de la palabra, manipulará a los personajes, pero su falta de prudencia la llevará a la muerte. Este artículo pretende ampliar nuestro entendimiento de *LC* al explorar una de las tradiciones que evoca [resumen del autor].

2725. VILLA, Juan Diego, «'Aquella ministra de el demonio, Celestina': el fantasma de Celestina en la manualística de sujeción femenina del siglo XVI», *Texturas* 6 (2006): 129-141 [en línea, <https://doi.org/10.14409/texturas.v1i6.2849>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

El presente estudio se centra en el legado de *LC* en el Siglo de Oro español, momento histórico que consagra a la obra de Rojas como un best-seller indiscutido del período y que permite retomar —desde la perspectiva de la consagración lectora— las muy opinables categorizaciones que se han formulado de esta obra y del conjunto denominado «celestinesca». De entre los múltiples testimonios, indicadores en gran medida del respeto y tributo brindado por los ingenios del XVI y del XVII, esta lectura se concentra en la peculiar recepción que realiza un manual de educación femenina en el cual la figura de la protago-

nista resulta actualizada como norte vitando por toda familia preocupada por la sana educación de sus hijas [resumen del autor].

2726. VILCHIS FRAUSTRO, José Carlos, «Pármeno envenenado: sexo y traición en *La Celestina*», *Destiempos* 56 (2017): 7-34 [en línea, <http://www.destiempos.com/56/vilchis.pdf>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Explora la corrupción de Pármeno tratándolo como un proceso de envenenamiento iniciado por la conversación con Celestina y culminado por la intervención de Areúsa. Tras discutir el carácter de Pármeno, poniendo en duda su natural bondadoso y explorando la posibilidad de que ya contenga una inclinación hacia el mal, se centra en el papel de la mujer en la corrupción de Pármeno y en lo que la imagen de la «mujer venenosa» medieval (venenosa, sobre todo, a causa de la sangre menstrual) puede aportar a la interpretación de *LC*. Frente a la tradición, el efecto del veneno en Pármeno será de tipo moral, no físico, pero igualmente lo conducirá a la muerte.

2727. XIAO, Yang, «Las similitudes y diferencias entre los inicios del teatro español y del teatro chino», *Sinología Hispánica* 1.1 (2015): 145-172 [en línea, <http://dx.doi.org/10.18002/sin.v1i1.5187>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Análisis de los orígenes del teatro español en paralelo con el teatro chino temprano. El objetivo es proporcionar una comprensión más amplia de las características históricas y temáticas de los teatros de las dos culturas. Entra las obras analizadas aparece también *LC* [adaptación del resumen del autor].

2728. XIAO, Yang, «El fondo familiar y cultural de los padres de Melibea y Cui Yingying», *Romance Studies* 36.4, (2018): 139-150 [en línea, <https://doi.org/10.1080/02639904.2018.1546812>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Comparación entre Alisa y Pleberio, en *LC*, y Zheng Shi, en *Historia del ala oeste*. Observa tanto las maneras y actitudes que toman los padres al ejercer la tutela de sus hijas, como los papeles que juegan en las respectivas historias amorosas de esas dos jóvenes muchachas. Alisa y Pleberio se caracterizan por la negligencia y la ignorancia. A diferencia de los padres de Melibea, Zheng Shi, madre de Cui Yingying, se distingue por la prudencia y el cuidado al ejercer la tutela de su hija. Por otra parte, en las dos obras los padres han propuesto a su hija un matrimonio con un muchacho noble, pero las muchachas los consideran obstáculos para su libre albedrío y para consumar el amor con sus enamorados [adaptación del resumen del autor].

2729. XIAO, Yang, *Tematología comparada de la concepción del amor en dos literaturas tradicionales: «La Celestina» e «Historia del ala oeste»*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2018.

Aunque es imposible que se influyeran entre sí, *LC* e *Historia del ala oeste* tienen muchas similitudes. Ambas son dramas que se han desarrollado a partir de una o varias obras que ya estaban escritas. Su autoría es polémica y problemática. Sus protagonistas están arrebatados por la pasión y muestran unos comportamientos amorosos similares, desde el primer encuentro hasta el acto sexual. Otras coincidencias son elementos más o menos universales: la casamentera o intermediaria del amor entre los protagonistas, los padres que proponen un marido para casar a su hija, los huertos y el jardín como espacios literarios característicos para el amor, las prendas de amor... [adaptación del resumen del autor].

2730. XIAO, Yang, «The Love of Medieval Women Who Walked out of the 'Room': Taking Melibea, the Heroine of *La Celestina*, as an Example», en *The Proceedings of 2019 Youth Academic Forum on Linguistic, Literature, Translation and Culture* (May 24-25, 2019, Hangzhou, China), ed. Le Cheng *et al*. The American Scholars Press, 2019, 108-112.

El término «espacio» del título se refiere a la visión del amor femenino en la Edad Media. Mediante la descripción dramática de la heroína de *LC*, quien rompe con la mundanalidad religiosa y feudal sin importarle el honor de su familia y su dignidad personal, Melibea persigue la descripción dramática de la naturaleza humana. No solo hace evidente que el estatus de hombres y mujeres en la Edad Media no es el mismo, sino que el amor de las mujeres no puede ser libremente expresado, por lo que siente la imperiosa necesidad de abandonar ese espacio en el que se le ha recluido para satisfacer el deseo humano. A la vez, pone de evidencia que la resistencia al amor cortés y al matrimonio social está cediendo el paso al amor natural y el matrimonio por amor. En consecuencia, se está acabando con la situación tradicional en la que la escritura está dominada por los hombres, dando más voz y autoridad a las mujeres [adaptación del resumen del autor].

2731. YURI PORRAS, George, «El mal de amores y las canciones en las primeras dos *Celestinas*», *Confluencia* 24.1 (2008): 139-151 [en línea, <https://www.jstor.org/stable/27923325>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Calisto y Melibea manifiestan las características típicas del «mal de amores», *morbus amoris* o *amor hereos*, que afectan específicamente a jóvenes nobles y ricos. En *LC* y su continuación, la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, el mal de amores afecta también a la plebe, aunque

en este caso es llamado *nimis amor*, «amor excesivo» o «amor mágico», y es causado por algún maleficio. En este trabajo se estudian, primero, el fuerte paralelismo entre la música y el mal de amores y, segundo, las funciones contrapuestas de la música como cura y causa de la enfermedad fisiátrica de los personajes en ambas *Celestinas* [adaptación del resumen del autor].

2732. ZUBIETA, Mar, ed., *«Celestina» de Fernando de Rojas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura, 2016 [en línea, <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2016/04/pedagogico_CELESTINA-web.pdf>, fecha de consulta: 13 de septiembre de 2019].

Número 55 de los *Cuadernos Pedagógicos* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Incluye una breve introducción a *LC* y detalles sobre el montaje de José Luis Gómez.

Celestinesca

Normas para la presentación de originales

Celestinesca acepta para su publicación artículos, notas, reseñas, estudios bibliográficos y material gráfico. Como revista internacional, no sólo se dirige a lectores y suscriptores que formen parte del campo académico o universitario, sino que acoge trabajos de interés general relacionados con el ámbito de estudio de la tradición celestinesca.

Los trabajos serán revisados al menos por dos miembros del Consejo de Redacción y del Comité Científico.

Se recomienda que los artículos no superen las 35 páginas de extensión (texto y notas). Sólo excepcionalmente, y previa consulta con el editor, se podrá sobrepasar ese límite. Tanto las notas como los artículos tratarán temas y aspectos muy bien definidos, relacionados con el texto de *La Celestina* (u obras afines), su interpretación, contexto histórico, imitaciones, continuaciones, traducciones, adaptaciones teatrales, etc. Se aceptarán aproximaciones desde distintos puntos de vista críticos, literarios, estilísticos y lingüísticos; asimismo, reseñas sobre ediciones, estudios o representaciones teatrales relacionadas con los objetivos de la revista.

Los originales se presentarán por duplicado, impresos en papel, a doble espacio, y en soporte informático. En el trabajo debe constar el nombre y apellido(s) del autor, su universidad o filiación profesional, dirección postal y electrónica, y número de teléfono o fax. Igualmente, en dos lenguas, un breve resumen (unas 10 líneas) de su aportación y 4 o 5 palabras claves.

No serán aceptados trabajos con un sistema de citas no regularizado. Se recomienda el siguiente modo de citación:

a) Con nota a pie página, citando libros y artículos del siguiente modo:

Libro: James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Artículo en revista: J. T. Snow, «*Celestina* (1499-1999) Medieval and Modern: Survival & Renewal of a Spanish Classic», *Medieval Perspectives*, 15 (2000), pp. 1-11.

Artículo en libro: Alan Deyermond, «La Celestina como cancionero», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Col.lecció Oberta, València, Universitat de València, 1997, pp. 91-105.

b) Con cita interna (Murphy 1986: 128-29; Deyermond 1997: 95).

En ambos casos, se dará al final el listado de Bibliografía. Si se ha utilizado a), repitiendo la bibliografía de las notas, con el apellido delante. Si se ha empleado b), con Apellido (fecha); por ejemplo: Murphy, James J. (1986), *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Sólo excepcionalmente, y siempre que vaya regularizado (por ejemplo, MLA), será aceptado otro tipo de citación.

Todos los trabajos y cualquier consulta han de ser enviados a:

José Luis Canet
Celestinesca
Dept. de Filología Española de la Universitat de València
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010 - Valencia (SPAIN)

correo electrónico: jose.canet@uv.es

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Departamento de Filología Española
Facultat de Filologia, Traducció i Interpretació
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010 VALENCIA (SPAIN)