

## *La Celestina* como modelo de Rafael Chirbes en *Crematorio*

Jacobo Llamas Martínez  
IES Xesús Taboada Chivite

### RESUMEN

---

Chirbes manifestó su inclinación por *La Celestina* principalmente en el artículo «Sin piedad ni esperanza. (Revolución literaria en *La Celestina*)», pero también en entrevistas promocionales de *En la orilla*, en entradas de *A ratos perdidos*, sus diarios inéditos, y en las marcas de lectura de las dos ediciones de la obra conservadas en la Fundació Rafael Chirbes (la de Peter E. Russell del año 1991 y la de Francisco J. Lobera *et alii* del año 2000). En este artículo se comparan los juicios de Chirbes sobre el texto de Rojas con la estructura y la forma monologada de *Crematorio*; con los tipos, las relaciones y el registro de sus personajes; y con su tono y ambiente ruin.

PALABRAS CLAVE: Rafael Chirbes, Fernando de Rojas, *Crematorio*, *La Celestina*, fuentes, *intertextualidad*.

### ABSTRACT

---

Chirbes expressed his interest in *La Celestina* mainly in the article “Sin piedad ni esperanza. (Revolución literaria en *La Celestina*)”, but also in promotional interviews for *En la orilla*, certain entries in his unpublished diaries, *A ratos perdidos*, and personal reading notes made in two editions of the work kept at the Fundació Rafael Chirbes (that of Peter E. Russell in 1991 and of Francisco J. Lobera *et al.* in 2000). In this article, Chirbes’s impressions of Rojas’s text are compared with the structure and monologue of *Crematorio*; with the types, relationships and register of its characters; and with its callous tone and environment.

KEY WORDS: Rafael Chirbes, Fernando de Rojas, *Crematorio*, *La Celestina*, sources, *intertextuality*.



[...] *ninguno es tan viejo que no pueda vivir un año,  
ni tan mozo que hoy no pudiese morir.*

(Fernando de Rojas, *La Celestina*, IV)\*

A Juan Casas Rigall

El interés de las reflexiones literarias de Rafael Chirbes radica, como sucede con la mayoría de escritores cuando ejercen de críticos o especialistas literarios, en lo que indirectamente explica de su producción y de sí mismo más que en la lectura e interpretación de los textos y autores de los que se ocupa. Así, pese a que Chirbes se tomó la labor ensayística con la misma ambición y rigor que sus novelas, basando los juicios sobre *La Celestina*, *El Quijote*, las *Novelas ejemplares*, *El Criticón*, los *Episodios Nacionales* o *Imán* en reputadas introducciones, ediciones y estudios, sus explicaciones resultan insuficientes desde la perspectiva filológica actual, pero presentan, en cambio, abundantes afinidades con las posibles interpretaciones de sus obras<sup>1</sup>. Uno de los mejores ejemplos de ello lo brindan las observaciones que dedicó a *La Celestina*, citada por el novelista como una referencia en *La caída de Madrid* y *Los viejos amigos*, y como una influencia fundamental en *Crematorio* y en *En la orilla*, novelas en las que intentó recuperar el tono «irónico» y «sarcástico», «la crítica del lenguaje» o la importancia del «sexo y el dinero» que advirtió en la tragicomedia de Fernando de Rojas:

*La Celestina* [...] Nos muestra que las palabras no son monumentos, cajas que guardan, sino escombreras a las que acuden los forajidos a robar materiales. Esa furia iconoclasta con el lenguaje he intentado traspasarla a mis dos últimas novelas, muy especialmente a *Los viejos amigos* [la otra es *La caída de Madrid*]; y tendría que estar presente también en la que estoy escribiendo [se refiere a *Crematorio*]. (Chirbes *A ratos perdidos*, 3: 258)

[...] ¿Sabes qué pasa? Hay dos cosas terribles en la vida que no hay manera de despegarse de ellas: el sexo y el dinero. Y *En la orilla* es un libro sobre estas dos cosas. En realidad, casi todos los libros lo son. ¿Qué es *La Celestina*? (Chirbes en Berasátegui 2013)

\*.- Chirbes recuerda, con variantes y en distintos lugares, estas célebres palabras de *Celestina* que cito por Lobera *et alii* (2000: 121).

1.- Lluch-Prats (2014-2015) glosa los artículos ensayísticos de Chirbes (2002b y 2010a). Sobre *La Celestina* Chirbes comentó en sus diarios inéditos titulados *A ratos perdidos* (más detalles en la bibliografía): «busco en internet textos sobre *La Celestina*. Encuentro entre otros los de Maravall, Menéndez Pelayo y Russell, que leo con avidez, pero no los de Gi[ ]ma[n] ni los de Lida de Malkiel, que tendré que conseguir por otros métodos» (Chirbes *A ratos perdidos*, 3: 261).

Me gusta mucho *La Celestina*, por lo del materialismo. Me parece la mejor crítica del lenguaje que se ha hecho en lengua castellana jamás. No deja un valor en pie, se carga toda la retórica y en el fondo, mire usted, de lo que se trata es si despluma a la gallina o no despluma a la gallina. [...] Ahí voy. Calixto despluma o no despluma. Mete o no mete. Remata o no remata, y todo lo demás, verborrea, verborrea, verborrea. Es un libro que tengo mucho en la cabeza. Desde *Los viejos amigos* a *Crematorio*, donde no sé si se nota la presencia celestinesca, pero aquí en *En la orilla*, creo que más aún. (Chirbes en Armada 2013)

Yo me encomiendo siempre a *La Celestina*, que fue demolidora con su tiempo[,] y a todos esos autores que han picado en el viejo edificio para quitar estorbos esperando que surja uno nuevo. No es mala tarea, es muy ambiciosa. En las últimas novelas [*Crematorio* y *En la orilla*], el lenguaje es uno de los temas centrales. Recoge el habla a un paso del habla, convirtiéndola en caricatura de sí misma, y casi en una oquedad. (Chirbes en Riaño 2013)

Sin embargo, fue en una conferencia pronunciada en mayo de 2006, recuperada en Chirbes (2010b) con el título de «Sin piedad ni esperanza. (Revolución literaria en *La Celestina*)», donde el novelista precisó todos los aspectos que le interesaron de la obra, desde la poca credibilidad de los personajes hasta los sesgos de la retórica y el lenguaje: «en el texto de Rojas no hay narrador que no sea un narrador poco fiable», «en el lenguaje celestinesco, hacer la paz es corromperse» (Chirbes 2010b: 53 y 54). A las consideraciones de la conferencia se suman las efectuadas por el novelista en sus diarios y sus marcas de lectura en las dos ediciones de *La Celestina* conservadas en la Fundació Rafael Chirbes (la de Russell 1991 y la de Lobera *et alii* 2000). Todas estas observaciones repercutieron en la forma, el tono y el ambiente ruin de *Los viejos amigos*, *Crematorio* y *En la orilla*, y en los tipos, las relaciones y el registro de los personajes de cada una de esas novelas, pero quizá sea en *Crematorio*, pese a lo declarado por Chirbes en Armada (2013), en la que la influencia de *La Celestina* resulta más acusada<sup>2</sup>. De hecho, la redacción de la conferencia, que debió de motivar la relectura más concienzuda del texto de Rojas por parte de Chirbes, discurrió en paralelo al proceso de escritura de *Crematorio*, rubricada en «Berniarbeig» en «febrero de 2007» (Chirbes 2017 [2007]: 415).

2.— En este trabajo me referiré por igual a las nociones de influencia, eco, huella, reminiscencia, que remiten a la idea de fuente e *intertextualidad* y que las precisiones de Chirbes sobre *La Celestina* que aludiré me eximen de precisar (al respecto puede verse Martínez Fernández 2001: 37-73).

## Chirbes y *La Celestina*: lecturas y relecturas

Chirbes releyó a los clásicos de la literatura española, Cervantes, Góngora, Quevedo, Gracián, Galdós, en diferentes períodos de su vida para reinterpretarlos sin la pátina franquista bajo la que los estudió, y una vez reconocido como novelista los reivindicó para mostrar erudición y diferenciarse de otros escritores contemporáneos que citaban libros y autores de moda o propios de la modernidad<sup>3</sup>. *La Celestina* de Fernando de Rojas formó parte de las reivindicaciones y relecturas de Chirbes, aunque no se sabe exactamente cuando pudo haberla leído ni releído por primera vez. Su edición de Russell (1991) hacer suponer que una de las primeras relecturas se habría producido en torno a ese año 1991, mientras que la primera lectura a partir de un ejemplar prestado o extraviado de su biblioteca tal vez se remonte a su época de bachiller o preuniversitaria<sup>4</sup>. Otra de las relecturas se produciría en torno al verano del año 2000, de acuerdo con una entrada sin fecha exacta de sus diarios (Chirbes *A ratos perdidos*, 2: 41) en la que declaró estar tomando «apuntes para un artículo sobre concomitancias entre las escrituras de Lucrecio, Fernando de Rojas y Galdós», planear otro «acerca del tratamiento del lenguaje en *La Celestina* y en Galdós», y apuntarse «una larga bibliografía de relecturas que incluye las *Conversaciones con [Ec]kerman[n]*, de Goethe; *El Lazarillo*, el *Buscón*, *La Celestina* [...]»<sup>5</sup>. A esta entrada le sucede otra del 30 de julio del 2000 que supondría que Chirbes estaría releyendo o habría concluido la relectura de *La Celestina*:

El inmisericorde pesimismo de *La Celestina*: nos asusta la fuerza de la pasión que iguala los impulsos de hombres y animales, esa visión te vampiriza el sentido de la vida, te lo arrebatata, te deja exhausto: de nada sirven riqueza,

3.– Lobera *et alii* (2011: XII) resaltan la admiración por *La Celestina* de otros autores recientes como «Gonzalo Torrente Ballester, Camilo José Cela, Jorge Guillén o Luis García Montero». Con motivo de la escritura de un reportaje para la revista *Sobremesa* sobre la ciudad de Ávila, Chirbes (1994: 26) constató: «Ahora podía mirarla y admirarla [Ávila], y estudiar el origen de cada construcción, y su historia, sin que eso exigiera la adhesión a nada: ni a Dios, ni a la patria, ni al movimiento». El novelista estudió en un colegio abulense para huérfanos de ferroviarios entre 1957 y 1959 (más datos en Val 2014-2015: 280-281).

4.– Según Val (2014-2015: 281-282), Chirbes cursó quinto y sexto de bachiller en Salamanca entre 1964 y 1966, y en 1966 se trasladó a Madrid para hacer el preuniversitario (PREU), curso imprescindible en su momento para ingresar en la Universidad. En *A ratos perdidos*, Chirbes lamentó constantemente la pérdida de libros: «De la biblioteca, han desaparecido autores completos. De otros, de los que lo tenía todo, me quedan uno o dos libros, generalmente los que menos me interesaron: préstamos, traslados, inundaciones, sustracciones. La biblioteca tendría que ser más del doble de lo que es. Qué se le va a hacer» (Chirbes *A ratos perdidos*, 2: 133).

5.– Los artículos dedicados por Chirbes (2010a) a los autores responden parcialmente a este plan pero por el momento no se conocen artículos suyos sobre *La Celestina* distintos al nombrado (Chirbes 2010b).

posición social, cultura. El lenguaje se ajusta, se tuerce, se derrumba y se convierte, en las palabras de Calisto, en puro envoltorio de sus impulsos [...]. La brutalidad de *La Celestina* está en que fuerza el ajuste entre continente y contenido, para que quede a la vista la trampa. Y, además, acerca la llama a la pólvora para que nada quede en pie. (Chirbes *A ratos perdidos*, 2: 48-49)<sup>6</sup>

Desde entonces, *La Celestina* se convierte en una obra citada recurrentemente por Chirbes en sus diarios<sup>7</sup>. Su admiración se cifró en la desolada interpretación que hizo del texto, cuyos personajes socavan los valores éticos y morales de su tiempo y evidencian los mecanismos y anhelos de bienes, dinero y poder:

La literatura no puede aspirar a sustituir a las organizaciones benéficas, ser una sucursal de las sociedades no gubernamentales y caritativas. No es una fábrica de consuelos. Ni el Lazarillo, ni la Celestina, ni el Quijote consuelan de nada. Desnudan. Ponen al descubierto los engranajes de su tiempo: más bien, desconsuelan. (Chirbes *A ratos perdidos*, 3: 29-30)<sup>8</sup>

*La Celestina* procede de la veta materialista de Lucrecio, pero en el libro de Rojas no hay armonía, ni acuerdo, entre el hombre y el mundo; el hombre no está conforme consigo mismo ni con sus semejantes; incluso la naturaleza vive en perpetua guerra consigo misma. (Chirbes *A ratos perdidos*, 3: 191)

Para dinamitar los valores de las clases altas y de los intelectuales [Rojas] elige un modelo cultural elevado. Sólo desde el nivel superior se entra a saco, se obtienen los materiales de derribo de la cultura en su conjunto. (Chirbes *A ratos perdidos*, 3: 253)

6.– En una conferencia impartida en 1997 en la Universidad Menéndez Pelayo, Chirbes (2002a: 134) citó *La Celestina* como ejemplo de lengua y retórica castellana «popular», y en otra de 2001 (Chirbes 2002c: 33-34) se refirió a la obra como «esa gran cumbre de la literatura española».

7.– Antes del 5 de mayo de 2006, Chirbes anotó las impresiones y juicios de las sucesivas relecturas de *La Celestina*, y entre mayo de 2006 y el 30 de marzo de 2013 proclamó su excelencia: «Disfruto y aprendo con *El Criticón* de Gracián [...] (con *El Quijote* y *La Celestina*, compone seguramente la trinidad de nuestra narrativa)» (Chirbes *A ratos perdidos*, 6: 330).

8.– Chirbes no escribió en cursiva ni entre comillas el título de las obras ya fuese por despiste o para mantener la ambigüedad de un enunciado que, parafraseado, vendría a decir: «tanto las obras, como los personajes que dan nombre a esas obras, nos dejan sin consuelo».

Sea lo que haya sido, *La Celestina* es para el lector de hoy un libro furioso, demoledor, desesperanzado; y digo demoledor, refiriéndome no sólo a que se afana por convertir en escombros el tiempo en que fue escrito, sino porque es también peón de derribo del nuestro, nos obliga a descubrirnos utilizando palabras inválidas, trampas que sirven más para ocultar que para enunciar. (Chirbes *A ratos perdidos*, 3: 257)

A estos juicios se añade el interés de Chirbes por el anonimato del primer autor de *La Celestina* y la figura marginal o «heterodoxa» de Fernando de Rojas, con la que se identificó («leo a Rojas y me veo como soy, y me ayuda a ver el mundo desde el sombrío lugar desde el que lo veo», Chirbes *A ratos perdidos*, 3: 274):

El hecho de que no se sepa si es obra de un autor, o de varios (al menos, de dos), exonera al libro de una lectura psicologista, o psicopsicologista, y convierte en aún más misteriosa su capacidad destructiva, su rabia: la objetiva. (Chirbes *A ratos perdidos*, 3: 291)

La falta de noticias sobre Fernando de Rojas, y el tema de la doble autoría de *La Celestina*, lo libra de la basura biográfica, pero nos obliga a reflexionar sobre cómo hay que leer un libro: lo que el autor puso de sí mismo en él, lo que quiso decirnos, o indagar; lo que sus contemporáneos leyeron, lo que nosotros estamos autorizados a leer. (Chirbes *A ratos perdidos*, 3: 257)<sup>9</sup>

Estas inferencias e interpretaciones de Chirbes de *La Celestina* se complementan con las de sus marcas de lectura en las introducciones, notas y estudios de las ediciones de Russell (1991) y Lobera *et alii* (2000). Estas marcas (subrayados y flechas, rayas, signos de admiración e interrogación o asteriscos marginales) son numerosísimas y suelen señalar lugares de *La Celestina* de especial interés para el novelista por contravenir las tradiciones literarias, cuestionar las jerarquías sociales y ponderar la tiranía del «loco» amor y la codicia<sup>10</sup>. En la introducción de Russell (1991: 79),

9.– Chirbes tomó de Carmen Martín Gaité la expresión «basura biográfica» para denostar a quienes se dejaban condicionar por la biografía del autor al interpretar los textos, y él mismo manifestó el deseo de ser recordado únicamente por su obra y no por quién fue ni aspiró a ser.

10.– Las marcas de lectura de las ediciones de Russell (1991) y Lobera *et alii* (2000) conservadas en la Fundació Rafael Chirbes responden, como la de la mayoría de los libros custodiados en ella, a las mencionadas por Chirbes en sus diarios o por algunos personajes de sus novelas como el de Carmelo Amado en *La larga marcha* (Chirbes 2016b [1996]: 255): «El lápiz destacaba [se refiere a un ejemplar de *El arte de amar* de Erich Fromm], a veces no sólo siguiendo el curso de las líneas, sino también con rayas verticales en los márgenes, y hasta con signos de admiración o de interrogación, algunas expresiones especialmente interesantes.

Chirbes subrayó, por ejemplo, «muerte [la de Calisto] inútil e innecesaria» y constató la falta de heroísmo del acomodado personaje de Calisto que no es más virtuoso que sus lacayos al notar en el margen: «Ni siquiera le deja ser héroe». En Russell (1991: 262), el escritor matizó la nota al pie número 238 del editor: «o señala el amor como pasión; Ø y el “uso” solitario lejos de lo cortés»<sup>11</sup>. El novelista se permitió igualmente ciertos chascarrillos, como calificar a Tristán de «otro *voyeur*» en otra de sus anotaciones marginales (en Russell 1991: 502). En esa misma página Chirbes también resaltó la nota al pie número 20 de Russell, de la que subrayó la parte final: «[...] Rojas incluso hace al jovencito Tristán censurar la conducta de los amos hacia sus criados». Muchas de estas marcas de lectura señalan, además, pasajes que debieron de causar admiración al novelista por su expresividad e ingenio:

[...] Nunca tratan con parientes, con yguales a quien pueden hablar tú por tú [...] y otras cosas de ygualdad semejantes. ¡O tía, y qué duro nombre y qué grave y soberbio es “señora” contino en la boca! [...] jamás me precié de llamarme de otrie sino mía [...]. Gástase con ellas lo mejor del tiempo, y con una saya rota de las que ellas desechan, pagan servicio de diez años. (en Russell 1991: 415)

El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales, y en especial en recontar las cosas de amores, y comunicarlas [...] Este es el deleyte, que lo ál, mejor fazen los asnos en el prado [...] con polvos de sabroso afeto cegaron los ojos de la razón. (en Russell 1991: 262-263)

Que sobre dinero no hay amistad (en Russell 1991: 476)

Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas. (en Russell 1991: 571)

Las marcas de lectura de Chirbes confirman así las cuestiones de *La Celestina* destacadas en las páginas previas: la importancia del dinero y el sexo, la mezquindad de los personajes y de sus relaciones, y la novedad y brillantez del lenguaje. El novelista volvió a destacar estas nociones en la edición de Lobera *et alii* (2000), subrayando en ocasiones los mismos pasajes que en la de Russell (1991), aunque lo más significativo de las mar-

Los signos de interrogación los había puesto junto a los párrafos que decían las cosas más hermosas [...]. Llamas (2020) comenta la tipología e interés filológico de las marcas de lectura de los libros de la Fundació.

11.— Reproduzco la nota de Russell (1991: 262, n. 238): «*Este es el deleyte, que lo ál...*: palabras significativas de Celestina; indican la distancia que hay entre esta profesora del amor y una alcahueta vulgar; se trata de una adaptación de un aviso senequista (véase Fothergill-Payne, 1998, pp.65-6)».

cas de lectura en esta edición se rastrea en los estudios introductorios, en especial en los de Carlos Mota (2000a y 2000b) sobre «la construcción de los personajes» y «la lengua y el estilo», donde Chirbes remarcó dos ideas decisivas para ponderar la influencia de *La Celestina* desde *Los viejos amigos* y para que la considerase como uno de los modelos principales de *Crematorio* y *En la orilla*. La primera es la de que «las relaciones entre señores, criados y gente de la mala vida tienen una extraña apariencia de fluidez, y aun —en ocasiones— de igualdad, pero son radicalmente conflictivas» (en Mota 2000a: CLVIII). La segunda refiere la falta de adecuación del discurso de los personajes: «[...] contra lo que solía exigir el gusto literario de la época, no siempre el señor habla con mayor elevación que su criado, ni éste con más llaneza —o grosería— que aquél» (en Mota 2000b: CXLIII)<sup>12</sup>. A ello se suma una contribución fundamental de Gilman (1974 [1956]), citada por Mota, para entender la forma conversacional y apelativa de los monólogos de *Los viejos amigos*, de los del personaje de Esteban en *En la orilla* y sobre todo de los de Rubén Bertomeu en *Crematorio*: «“El autor [Rojas] insiste en que todo lo que un personaje diga vaya claramente dirigido a una segunda persona, en que sus palabras se digan en función, tanto del hablante como del oyente, y no solo para instrucción o deleite del lector (Gilman 1956: 39-40)”» (en Mota 2000b: CXLIII). Como indico, estos dos aspectos son sustanciales para asumir la influencia de *La Celestina* en *Los viejos amigos*, *Crematorio* y *En la orilla*, puesto que en novelas anteriores Chirbes ya había pretendido subvertir los valores y el orden social dominantes, manifestar la trascendencia del dinero y el sexo, las desigualdades de clase o reivindicar el rigor estilístico, pero no se había planteado los retos estructurales ni había extremado el decoro de los personajes como en las tres novelas señaladas arriba.

Chirbes desarrolló y amplió sus consideraciones sobre la «desesperanzada» y «materialista» interpretación de la naturaleza humana en *La Celestina* en «Sin piedad ni esperanza. (Revolución literaria en *La Celestina*)» (Chirbes 2010b). Para Chirbes el texto de Rojas constituye un anacrónico paradigma de los conflictos de «clase»:

No recuerdo ningún texto de la literatura española en el que la lucha de clases se muestre con tan diáfana claridad, con tanta violencia concentrada: la que se esconde detrás de ese sencillo nadie es más que nadie. (Chirbes 2010b: 58)

12.— Y continúa Mota (2000b: CXLIII) y el significativo subrayado de Chirbes: «En el discurso de unos y otros la lógica argumentativa y sus manipulaciones, la complejidad retórica y las ilustraciones eruditas pueden combinarse con un uso preciso y apropiado de léxico patrimonial, dichos, refranes, diminutivos afectivos, expresiones fáticas, interjecciones, etc. [Punto y aparte] Muy a menudo el tema de que se esté hablando tiene un valor determinante sobre el nivel estilístico [...] lo siente adecuado, según la tradición —y cabría añadir que casi siempre según la fuente de ese concreto pasaje—, a la *res proposita* [...] [hasta aquí el subrayado de Chirbes]».



El escalafón social no se corresponde con un orden natural, sino que es el resultado de una convención que puede romperse. (Chirbes 2010b: 45)

Los de abajo no siente condenados por genética. (Chirbes 2010b: 59)<sup>13</sup>

Siempre según Chirbes (2010b), los lacayos y las criadas, pero sobre todo la alcahueta, conocen todos los códigos: el de los señores («los de arriba») y el del pueblo llano al que pertenecen («los de abajo»), mientras que Calisto y Melibea están encerrados en su propia «clase», lo que los condena al cinismo y la ceguera. El lenguaje es «la palanca» que evidencia el desajuste «social» porque los de abajo ya no hablan de forma ridícula, no se atienen al decoro. Las palabras nobles pueden estar en boca de prostitutas y las vulgares en la de señores, y todos expresan las mismas ambiciones, objetivos y deseos: unos y otros son iguales en la intimidad sin importar la posición, la cultura ni la clase, y esta «libertad de estilo —afirma Chirbes (2010b: 45)— [...] se convierte en una peligrosa libertad de mirada». El novelista liga este «desorden de la palabra» en *La Celestina* con «el desorden social» y el tratamiento «irónico» y «sarcástico» del lenguaje con la problemática identidad de Rojas, lo que le lleva a considerar que Rojas escribió la *Tragicomedia* «contra sus contemporáneos» (Chirbes 2010b: 53).

Chirbes (2010b: 42 y 56) considera a su vez que *La Celestina* funda el «realismo» español por la verosimilitud en la presentación de situaciones, el retrato de caracteres y el empleo del lenguaje para captar «el latido del tiempo en el que fue escrito [la obra]» e introducir el «aldabonazo de lo real —dinero, sexo», sin caer en la convención retórica:

El núcleo central de la obra gira en torno a actividades en su mayoría clandestinas, o al menos poco confesables, y el conjunto del libro deja en el lector la sensación de que, por detrás de la vida aparente, hay un agitado y sombrío mundo real que se mueve en los límites de la ley y de las convenciones aceptadas, o al margen de ellas. (Chirbes 2010b: 49)

Nos hallamos ante una obra de teatro que no puede ser representada y que leemos como novela; y ante un contenedor de estilemas que ponemos en el origen genético

13.— Chirbes (2010b: 58-59) citó el pasaje siguiente, que también subrayó en su edición de Russell (1991), para ilustrar la cuestión: «Dice Elicia: “Gentil, gentil es Melibea [...] Conozco yo en la calle donde ella vive quatro doncellas en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea, que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. Ponedlos en un palo, también diré que es gentil. ¡Por mi vida que no lo digo por alabarme, mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea”. Y Areúsa: “Las riquezas las hazen a estas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo”. La descripción que sigue de la dama no puede ser más cruel: Melibea tiene las tetas “como si tres veces hoviesse parido” y son “dos grandes calabazas [...]».

del realismo. [...] Citas y referencias [...] no tienen el papel de amplificador de la autoridad, ni de digresión, sino que forman parte de la acción dramática: a través de ellos se hace avanzar la trama; de ellos se sirven los personajes que los pronuncian para expresar su personalidad, su deseos, sus pasiones. (Chirbes 2010b: 44)

«Dile que cierre la boca y comience a abrir la bolsa», le dice Celestina a Sempronio, reconvirtiendo la retórica petrarquista de Calisto al espacio de la economía. (Chirbes 2010b: 56)

De acuerdo con Chirbes (2010a), el modelo «realista» de *La Celestina* pasó a la picaresca, *El Quijote* y las *Novelas ejemplares*, se retomó en España con las obras de Galdós y se prolongó en los *Campos* de Max Aub, las primeras novelas de Ramón J. Sender y las de varios de los narradores de la generación del 50 (Ignacio Aldecoa y Carmen Martín Gaité principalmente); alcanzó a Marsé y Vázquez Montalbán, y se deduce que llegó, porque Chirbes nunca lo declaró abiertamente, hasta su propia obra. El artículo sobre *La Celestina* es, precisamente, el que establece esta pauta de interpretación<sup>14</sup>:

El mundo ya no es representación jerárquica de la corte celestial en la tierra, pero tampoco hay otro orden. [...] toda revolución busca ajustar las palabras a los hechos, despojar la realidad de la retórica que la oculta [...] en esa lucha de todos contra todos, nada tiene sentido. [...] La vida se ha convertido en un combate tan cruel como inútil [...] Desde el almacén de los materiales literarios, Rojas ha cumplido su tarea de demolición. El desgajado de los mecanismos de su pequeño mundo —la obra literaria— le ha servido como un modelo para armar que le permite mostrar la mecánica del mundo exterior. (Chirbes 2010b: 60)

Habrà que esperar cuatrocientos años para que Balzac o Galdós construyan también personajes en los que el alma es una accidente de la economía, una forma de vestir. (Chirbes 2010b: 59)<sup>15</sup>

14.— Me refiero ahora a los ensayos compilados por Chirbes (2010a), que, tras la «Introducción: la estrategia del boomerang» que contextualiza el volumen, se abre con el análisis de *La Celestina*, al que siguen otros dedicados a los autores mencionados, y concluye con dos breves menciones «a modo de epílogo» sobre el oficio de escritor del mismo Chirbes.

15.— Chirbes (2002c: 31-32) escribió con una intención parcialmente parecida: «hemos entendido *La Celestina* mejor después de haber leído a Galdós y a Galdós una vez que hemos leído a Max Aub [...]».

De esta manera, Chirbes revisó las principales cuestiones de *La Celestina* desde una óptica personal: la anonimidad del primer autor y los escasos datos seguros sobre Fernando de Rojas; la tradición literaria a la que se adscribe; la posible interpretación de sus asuntos; la forma y la estructura —obviando los espacios y dando por sentado que los asuntos de la obra son propios de su tiempo—<sup>16</sup>; y la caracterización y el registro de los personajes que traslucen, en opinión del novelista, el malestar del propio Rojas. Muchos de estos aspectos remiten a las novelas de Chirbes, como explicitó en entrevistas, artículos y entradas de sus diarios, sin embargo, omitió otros que parecen evidentes y deliberados. En *Los viejos amigos* y *Crematorio*, los personajes se dirigen figuradamente a otros en sus monólogos y pensamientos, un rasgo que había destacado Gilman—y subrayado Chirbes en Mota (2000b: CXLIII)— de los diálogos de *La Celestina*, en los que siempre se apela a otro personaje. Del mismo modo, y al igual que los diálogos de los personajes de Rojas contienen acotaciones embebidas sobre sus acciones y desplazamientos, el espacio y el tiempo, las reflexiones de los personajes de *Los viejos amigos* y *Crematorio* hacen progresar la trama y sitúan el tiempo y el espacio de las acciones. En *En la orilla* Chirbes optó, en cambio, por un protagonista central, Esteban, que en sus monólogos refiere las circunstancias de la trama y la situación, y que la tarde anterior a su suicidio escucha los diálogos «corales» de otros personajes, Justino, Francisco Marsal, Carlos y Bernal, en el bar Castañer; el novelista traspuso así el modelo dialógico de *La Celestina*, si bien el procedimiento resulta un tanto forzado y Chirbes debió de apoyarse en un extraño narrador externo para introducir la totalidad de los discursos<sup>17</sup>. En *En la orilla* se rastrean incluso coincidencias argumentales con *La Celestina* como la entrega de Esteban de unos pendientes y un colgante a Liliana, la cuidadora de su padre de la que está prendado y que dice pasar por apuros económicos (Chirbes 2016a [2013]: 243, 302-303). El colgante evocaría la «cadena de oro» con la que Calisto agasaja a la alcahueta en el auto XII e ilustra la traición de Liliana, embaucadora y ávida como Celestina. De hecho, si en *La Celestina* subyace la crisis de la sociedad estamental del medievo, en *En la orilla* se relata el colapso político, económico y social generado por la crisis inmobiliaria española entre 2008 y mediados de 2012 aproximadamente (el 9 de julio de 2012, Chirbes *A ratos perdidos*, 6: 314, dio por concluido el grueso de la novela).

Por lo demás, los personajes de *La Celestina*, *Los viejos amigos*, *Crematorio* y *En la orilla*, provenientes de diversos estratos y ligados laboral, amistosa y afectiva o familiarmente de un modo en apariencia cordial, pero

16.— La única mención de Chirbes a los espacios de *La Celestina* aparece de pasada en un reportaje sobre la ciudad de Salamanca para la revista *Sobremesa*: «Y esta ciudad admirable [...] es [...] la renacentista ciudad de Nebrija, o la descarnada del Lazarillo, y de la Celestina» (Chirbes 2000: 64, antologado en Chirbes 2004).

17.— Velloso Álvarez (2017: 92-93) sintetiza el complejo empleo de narradores en *En la orilla*.

cuyas palabras y pensamientos denotan su infamia y rencillas, constatan la negativa visión de la sociedad que se saca de las obras. Con todo, es en *Crematorio* donde el influjo de las lecturas e interpretaciones de Chirbes sobre *La Celestina* cuaja más sutil y brillantemente, tanto en la forma y el lenguaje, como en la interpretación, la tipología y el temperamento de los personajes.

### *Crematorio y La Celestina*

*La Celestina* junto a la obra de Lucrecio y el personaje de Torquemada de Galdós fueron los modelos fundamentales citados por Chirbes para los caracteres, el tono y el estilo de *Crematorio*, cuya redacción transcurrió en paralelo a la del artículo «Sin piedad ni esperanza. (Revolución literaria en *La Celestina*)» (Chirbes 2010b). Chirbes dio cuenta del proceso de escritura de *Crematorio* en las entradas de sus diarios entre julio del 2005 y febrero del 2007, y fue entre abril del 2005 y mayo del 2006 cuando las alusiones de Chirbes a *La Celestina* se hicieron más frecuentes<sup>18</sup>. Ello explicaría la reminiscencia del texto de Fernando de Rojas en *Crematorio*, que debió de servir incluso de acicate a la exigencia formal y estilística de la novela:

Espero que nada me distraiga mañana. Y una vez que acabe este compromiso, entrar de cabeza, zambullirme en la novela [*Crematorio*] [...] Curiosamente, N., el muchacho que ha trabajado sobre mis novelas para su tesis, concluye el texto afirmando contundente que *Los viejos amigos* es mi última novela, el anuncio de que no volveré a escribir otra más, del mismo modo que —dice él— Fernando de Rojas no escribió otra novela tras *La Celestina*. Dice que se trata de dos libros demoledores. Cree que hasta *Los viejos amigos* hay un proceso de ascenso, una escalada en el conocimiento, y que, al llegar ahí, estalla y

18.— El 5 de mayo del 2006 Chirbes (*A ratos perdidos*, 3: 270) concluyó el texto de su conferencia sobre *La Celestina* al que daba vueltas casi un año antes, el 26 de mayo del 2005, a tenor del parecido de sus palabras con las de Chirbes (2010b): «Me gustan los personajes que rompen la fraseología dominante, los criados de *La Celestina*. Le comento que, en todos mis libros, hay una contradictoria desconfianza de la cultura: sin cultura eres un imbécil, con cultura estás a punto de convertirte en un hijo de puta. Le recomiendo [a Leonnie, quien quiere escribir una tesis sobre sus libros] que lea a Galdós: *La de Bringas*, *Torquemada*, además de *La Celestina*; que lea las *Tesis sobre la filosofía* de su paisano Benjamín» (Chirbes *A ratos perdidos*, 3: 77). La primera alusión indiscutible en los diarios de Chirbes a la redacción de *Crematorio* data del 21 de julio del 2005: «En *Georgia*, la película de Arthur Penn, esta frase que muy bien puede decirle Rubén a Matías [Rubén y Matías Bertomeu, personajes de *Crematorio*]: “Quieres esconderte de la vida, pero la vida te encuentra y te aplasta”» (Chirbes *A ratos perdidos*, 3: 116). Traver Vera (2016) cita pasajes de *Crematorio* tomados de Lucrecio.

hace volar por los aires los materiales y el cemento que los unía. El joven tesinando sólo admite que pueda sucederle una novela epigonal (o sea, reiterativa, de muy relativo interés), porque el proceso de construcción de ese mundo se ha cerrado; o bien, y eso es lo que él defiende, que ahora llegará el silencio. Quiera Dios que se equivoque. (Chirbes *A ratos perdidos*, 4: 175-176)<sup>19</sup>

La predilección de Chirbes por *La Celestina* es similar a la que le infundió Fernando de Rojas, con quien el novelista empatizó por no buscar la fama, cuestionar la retórica de los poderosos y no ningunear a los humildes. Para Chirbes (2010b), Rojas fue el primer escritor hispano en posicionarse a la altura de los débiles; a la zaga se situarían el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes*, Cervantes, Galdós, Marsé y el mismo Chirbes (*A ratos perdidos*, 3: 73, y *A ratos perdidos*, 4: 343) con sus novelas dedicadas a los «excluidos de la narración de la historia», a «los perdedores».

*Crematorio* es el máximo exponente de la censura de los poderosos y del fracaso en las novelas de Chirbes, porque hasta el exitoso y acaudalado protagonista, Rubén Bertomeu, es un ser frustrado por haber renunciado a sus ambiciones arquitectónicas para dedicarse a las promociones inmobiliarias, de dudoso gusto y escasa calidad, en la costa valenciana, y por no haber sabido granjearse el amor de su madre ni de su hija y única heredera, Silvia, ni de su hermano Matías, al que Rubén odia por haber sido el preferido de ambas. Silvia, en lugar de dedicarse al arte como le hubiese gustado al padre, es una restauradora indolente cuya formación y bienestar lo debe a los ingresos de un progenitor al que desprecia precisamente por sus proyectos y dinero. Matías Bertomeu ha sido, por su parte, un vividor idealista y holgazán, cuyo único «legado» es su hijo Ernesto, «el *cracker* Ernesto (Matías lo llamaba así) cumple en el zoológico de la familia el papel de tiburoncito de las finanzas» (Chirbes 2017 [2007]: 177). Los personajes humildes no presentan valores más nobles y sus acciones responden al deseo de bienestar y medro (Mónica, Irina) o a sus irrefrenables impulsos (Ramón Collado, Yuri), aunque son más conscientes de sus faltas que la familia Bertomeu. En todo caso, el que unos y otros estén insatisfechos —sobre todo élites burguesas como la representada por los Bertomeu— refuerza la idea de fracaso y derrota generacional en *Crematorio* y puede conectarse con la degradación y podredumbre argumental de *La Celestina*, puesto que en ambas obras se cuestionan los comportamientos y actitudes de nobles y desclasados, y a todos se les considera

19.— En *Crematorio* Chirbes incidió en el oportunismo e hipocresía propios de su generación al renunciar a los ideales fraternos y de igualdad por los que habían luchado en su juventud. Pero si en *Los viejos amigos* aludió a la pérdida, inconsciente en algunos casos, de esos ideales en beneficio de una mejor posición económica y social, en *Crematorio* refirió la traición, a sabiendas y generalizada de su generación y las posteriores, a cambio de poder, dinero y sexo.

responsables, casi por igual, del cinismo, egoísmo y vileza de su tiempo. Esta ruina moral viene subrayada además por la impresión de ocaso y de destrucción —de la sociedad medieval en *La Celestina* y del capitalismo en *Crematorio*—, sugerida por los fallecimientos de Celestina, Pármeneo, Sempronio, Calisto y Melibea en una, y de Matías, que vertebraba la trama y motiva las reflexiones de los personajes, en otra<sup>20</sup>. Por tanto, a la consabida inexorabilidad del paso del tiempo y la muerte se añade la de la naturaleza corrupta del hombre, que no ha sabido extraer lecciones de las consecuencias funestas que la pasión, la lucha por el poder y la codicia le ocasionaron en el pasado. Esta incapacidad humana para fundar una sociedad más empática y justa permite a Chirbes negar las bases solidarias del estado de bienestar español y a Rojas, según el novelista, rechazar los preceptos del amor cortés y la bonhomía y heroicidad de los poderosos representados por Calisto y Melibea.

La poca fiabilidad como narradores de los personajes es un indicio más de su ruina moral y de la degradación de la sociedad que integran. Chirbes relató los problemas de estructuración que le plantearon *Los viejos amigos* y sobre todo *Crematorio*, novela para la que el modelo dialogado de *La Celestina*, en la que los personajes dirigen sus réplicas a un interlocutor concreto, tuvo que servirle de inspiración<sup>21</sup>. Esto se aprecia en las trece secuencias en las que se divide *Crematorio*, a las que se suma un extraño epílogo final en bastardilla «*Estampa invernal de Misent*» (Chirbes 2017 [2007]: 414-415). En consecuencia, la primera secuencia, una de las tres protagonizada por los monólogos de Rubén Bertomeu, comienza con varias apelaciones a su hermano Matías Bertomeu fallecido esa mañana y continúa con otras a su hija Silvia:

Estás tendido en una sábana, sobre una lámina de metal,  
o sobre un mármol. Te estoy viendo. Vuelvo a verte [...] El coche avanza lentamente mientras yo me olvido de ti, Matías. (Chirbes 2017 [2007]: 9-10)

20.— A esa sensación de decadencia se agrega en *Crematorio* la visión de Misent de Rubén Bertomeu desde su coche, la de una ciudad yerma y asolada por el calor, el turismo y la especulación inmobiliaria de los que el arquitecto es uno de los mayores responsables pero no el único, porque sus proyectos han sido apoyados por empresarios, políticos, ingenieros, peones o agricultores de la zona, que buscaban dinero fácil y rápido.

21.— Chirbes (*A ratos perdidos*, 4: 298) anotó durante el proceso de escritura de *Crematorio*: «Jornada casera, dándole vueltas a la novela [*Crematorio*]. Elijo ir desmontando piezas, porque soy incapaz de ver la luz teniéndola así, en bloque. Decido meterme con el capítulo dedicado al escritor y me encuentro con el problema que lastra toda la novela, que es el del narrador. No están bien integrados los juegos entre primera y tercera persona. Quién cuenta. Parte de la densidad del texto se pierde si se coloca en tercera, y, aunque parezca una paradoja, para que funcione el conjunto necesita varias primeras personas y una tercera muy delicada que el lector apenas advierta. Me digo que necesitaría todas las personas, incluso voces que vengán, por así decirlo, del aire. Ya, pero cómo se hace eso sin que el resultado parezca un caos».

Pues en esa libertad estamos, Silvia [...] Que a ti te gustan las ciudades más ricas que ésta (a mí me gusta, sobre todo, París), ése es tu problema, pero no encierra tu actitud ninguna deriva ética, ningún *clinamen* moral. Lo que ocurre es que te parece poco la ajustada clase media que ha edificado esto. Te sientes preparada para algo mejor. (Chirbes 2017 [2007]: 26)

El procedimiento se repite en las secuencias protagonizadas por otros personajes. Ramón Collado, el primer socio y el encargado de resolver los asuntos turbios de los negocios de Rubén Bertomeu, apela a su padre, a Bertomeu y a Irina, la prostituta rusa de la que se ha enamorado y con la que pretendía mantener un romance; Silvia, a su tío Matías y a su padre; y Mónica, la nueva y joven mujer de Bertomeu, a Silvia y al marido de esta, Juan Mullor. El que los personajes se dirijan en sus pensamientos a unos y no a otros ratifica las tensiones, rivalidades y envidias latentes entre ellos: la frustración mencionada de Bertomeu por no haber sido querido por su madre ni por su hija, pese a nunca haberles negado nada; las miserias de Collado, incapaz de prosperar; las de Silvia, enamorada de su tío desde la adolescencia sin ser correspondida; y las de Mónica, la segunda mujer de Rubén Bertomeu, que ambiciona la clase —entendida como conocimientos, refinamiento y elegancia— e influencia de Silvia sobre su padre. Como en *La Celestina*, las «voces» de los personajes, además de hacer progresar la trama, refieren los hechos de forma parcial y es necesaria la combinación de todas ellas para comprender las circunstancias, ambiciones y deseos de cada uno. Del mismo modo, y como también sucede en los parlamentos de *La Celestina* que incluyen indicaciones acotaciones embebidas sobre el espacio y el tiempo de la acción, las reflexiones de los personajes sitúan al lector en la mañana de la muerte de Matías Bertomeu: Rubén Bertomeu, aturdido por la noticia del fallecimiento, conduce sin rumbo su BMW por las calles y avenidas de Misent después de haberse visto con Traian, un mafioso empresario ruso con el que se alió en el pasado para el blanqueo de capitales; Mónica, molesta porque Rubén no la haya querido a su lado el día de la muerte de su hermano, se seca a la salida de la ducha; Collado se recupera en el hospital de las quemaduras sufridas tras el atentado perpetrado contra él como represalia a su intento de huir con Irina; Silvia regresa de despedir en el aeropuerto a su hijo Félix; el escritor Federico Brouard, amigo de infancia de Rubén Bertomeu que publicó la novela *La voluntad errática* para denunciar la renuncia del empresario a sus ideales revolucionarios, se alcoholiza en su habitación; Juan Mullor, el marido de Silvia y catedrático en literatura contemporánea que escribe una biografía de Brouard, se reúne con el escritor en la habitación; y Yuri e Irina preparan su huida del chalé de Traian en el que viven y para el que trabajan. Esta sucesión

de actividades cotidianas y verosímiles de acuerdo con los personajes de *Crematorio* se puede equiparar nuevamente con el verismo de los oficios y situaciones planteadas por Rojas en *La Celestina*.

Para trasladar las reflexiones de los personajes, Chirbes alternó el monólogo interior y el estilo indirecto libre para aumentar la sensación de confusión y caos de la sociedad actual en la que hechos, deseos e ideologías se mixturán igual que los ingredientes en una tórnix. Con este uso poco ortodoxo de la convención narrativa, el novelista parece seguir una vez más el ejemplo «disidente» de Fernando de Rojas, quien subvirtió los valores heroicos y petrarquistas o el decoro, e imitar la estrategia «trágica», «la mezcla de la confusión», que, en opinión de Chirbes (2010b: 46), pudo guiar a Rojas a la hora de escribir *La Celestina*. La fragmentaria sucesión de «voces» abunda en esta mezcla: la primera, la séptima y la décimo tercera pertenecen a la de Rubén Bertomeu; la segunda y la duodécima a la de Mónica; la tercera y la octava a la de Ramón Collado; la cuarta y la novena a la de Silvia Bertomeu; la quinta y la décima a la de Federico Brouard, la undécima a la de Juan Mullor, y la sexta la pertenecen las «voces» de Yuri e Irina. Rubén Bertomeu es el vínculo entre todos, como la alcahueta, aun después de muerta, ya que vengar su asesinato y el ajusticiamiento de Pármeno y Sempronio se convierte en el motivo de los autos finales de la obra, trasunto que evoca indirectamente la figura de Matías Bertomeu, cuyo fallecimiento trastoca los frágiles vínculos entre los personajes de *Crematorio*. Es más, la muerte de Matías y la de la alcahueta es vista como una fortuna o alivio para ellos por aquellos a los que atormenta, Rubén y Silvia Bertomeu y Elicia y Areúsa, y deja obligaciones pendientes: disponer el funeral y el testamento en el caso de Matías, y urdir la venganza contra Calisto y Melibea en el de Celestina. Al igual que la alcahueta, que domina la mayoría de las escenas y diálogos, Bertomeu protagoniza tres de las secuencias más extensas de *Crematorio*, ubicadas al inicio (la uno), en el medio (la siete) y al final (la trece) para reafirmar su hegemonía sobre el resto de personajes. La posición y extensión de las secuencias de otros personajes denota su papel en la vida de Rubén. A Mónica, Collado, Silvia y Brouard les corresponden dos secuencias, pero las de Collado y Silvia, determinantes en la existencia y pensamientos de Bertomeu, son mucho más extensas. Las de Mónica, pese a ser más breves que las de Brouard, resultan significativas por su ubicación, justo después (la dos) y antes (la doce) de los monólogos de Rubén que abren y cierran la novela, lo que denotaría la importancia de Mónica en el presente de Bertomeu y la poca de su antiguo camarada Brouard. Las secuencias restantes comprenden las reflexiones de Juan Mullor y la compartida por Irina y Yuri, que resalta la insignificancia de los dos únicos personajes sin



vínculos directos con Bertomeu y su desamparada situación como emigrantes ilegales subordinados a Traian<sup>22</sup>.

Rubén Bertomeu es a su vez, y como Celestina, el que mejor conoce las conductas, cuitas, aspiraciones y deseos de los personajes porque ha estado en contacto con casi todos los sectores sociales a los que representan: los de abajo, peones, albañiles, fontaneros, electricistas, carpinteros, personificados por Ramón Collado, al que ha dejado en la estacada pese a que su colaboración fue fundamental para el despegue de sus negocios, y los de arriba, políticos y empresarios con los que pactó contratos y promociones y a los que Bertomeu se refiere en sus monólogos. Collado, como Sempronio y Pármeno inferían de Calisto, intuye las ansias de los poderosos de los hábitos de Bertomeu, del que conoce sus logros y lacras, y con el que se compara para explicarse por qué no ha prosperado del mismo modo:

Bertomeu decía: [Collado,] O eres empresario o eres cliente, nosotros somos empresarios. Se ponía de los nervios si se enteraba que se había metido una raya [...] Que follara le daba igual. Pero no lo soportaba con la despreocupada euforia que transmite la coca. Deja de decir tonterías, de írte como un imbécil, lo increpaba. (Chirbes 2017 [2007]: 62)

Los pensamientos de Collado, capaz de amar a Bertomeu como a un padre, y al que sus instintos y baja condición condenan, revelan sus miserias y las de Bertomeu, que trata de primar las reflexiones intelectuales y eruditas en detrimento de los detalles escabrosos de su pasado. Collado se convierte así en un personaje ambiguo con respecto a su antiguo jefe, al que ha traicionado indirectamente además al querer huir con Irina y provocar a Traian, y que reúne la condición de *servus fallax* de Sempronio, que desdeña a su amo Calisto y decide engañarlo, y de *servus fidelis* de Pármeno, cuya pasión por Elicia le lleva a hacerse cómplice del engaño. El éxito de Bertomeu radica, en cambio, en el dominio de emociones y deseos al basar sus relaciones laborales, afectivas y familiares en la autoridad y poder que le concede el dinero y no en el cariño y la amistad como le sucede a Collado.

Silvia ha heredado el elitismo de su madre Amparo y la indolencia de su padre, del que no es capaz de desvincularse y del que acepta favores y dinero por mucho que censure la manera en que lo gana. Tiene un amante de treinta y dos años, José María, casi trece años menor que ella, por

22.– Irina es el personaje más humilde y vulnerable de *Crematorio*: su protagonismo en la secuencia se somete incluso al de Yuri, cuyos pensamientos y acciones ocupan más espacio; Traian la explota como prostituta en un burdel de su propiedad y la utiliza para satisfacer sus deseos sexuales. Irina, por su parte, se aprovecha de Collado para obtener dinero y de Yuri para escapar de Traian.

el que solo siente atracción sexual y una hija, Miriam, que la desprecia y que manipula emocionalmente a su abuelo Rubén para obtener bienes e ingresos. La antagonista y el reverso emocional de Silvia es Mónica, asimilable a Areúsa y Elicia por su origen popular, por haber ejercido la prostitución y por envidiar y detestar a Silvia y a su marido Juan Mullor tanto como Areúsa y Elicia a Melibea y Calisto. Mónica, que es más torpe y simple que Silvia y por eso parece más humana y honesta, intenta ganarse el afecto de Bertomeu a base de sexo, pero el único cariño que este procura y desea es el de su hija Silvia, que nunca aceptará a Mónica. Dada su condición de advenediza, Mónica toma, por cuenta propia, la decisión de quedarse embarazada de Rubén para garantizarse un lugar en la familia Bertomeu:

[Mónica:] Ser la madre del varón de Rubén Bertomeu, el auténtico hombrecito de la casa porque Félix es hijo de la hija, y los hijos de hija son de otra familia, tienen otra familia, son de la familia de él, llevan el apellido de él (Miriam y Félix Mullor) [...] Pero ¿por qué se te pone esa cara, Silvia? ¿Ves como yo tenía razón? Le gustaría decirle: Si es que estamos hablando de dinero, cielo. De muchísimo dinero. Te lo había dicho. (Chirbes 2017 [2007]: 365)

Juan Mullor, el marido de Silvia, es un oportunista que se beneficia de los ingresos y contactos de Bertomeu para medrar en el ámbito académico, pero lo desafía con su altivez, su atracción hacia Mónica, y al escribir la biografía del escritor Federico Brouard, amigo de infancia de Bertomeu que publicó *La voluntad errática* para dejarlo en mal lugar por sus desmanes y contradicciones ideológicas<sup>23</sup>. De esta forma, Silvia y Juan ocupan una posición que les ha venido dada y de la que se valen para satisfacer necesidades y deseos e imponer su jerarquía, una actitud que reproducen su hija Miriam y Ernesto, el hijo de Matías. Para Chirbes estos personajes, que como Calisto y Melibea encarnan a seres situados en un lugar que no se han ganado o que no les corresponde, y que se comportan con tanta hipocresía o más que sus ascendientes o superiores, son los que impiden la regeneración ética y social en el mundo real. Por todo ello, Rubén Bertomeu resulta, pese a sus muchas tropelías, el personaje más digno y «heroico» de *Crematorio* al personificar el saber, el respeto, el honor, el esfuerzo y el trabajo, valores que sus descendientes y subordinados desprecian o ignoran. Bertomeu acaba evocando además a Pleberio, la figura mejor parada moralmente de *La Celestina*, cuyo lamento del auto XXI podría rememorar Chirbes en el piadoso y «catártico» llanto final de

23.— Al modo de Collado, Brouard es un pobre diablo sometido por su afición a la bebida y que trata de ajustar cuentas con su antiguo amigo Rubén Bertomeu y de ponerse en su contra aliándose con Matías Bertomeu en el pasado y con Juan Mullor en el presente.

su personaje, incapaz de contener las lágrimas al tomar consciencia de la degradación propia y ajena tras el aluvión de recuerdos avivados por la muerte de su hermano Matías:

[Bertomeu:] Brouard, qué fue de nuestros veinte años. Qué se hicieron. Me vienen en masa recuerdos y tengo ganas de llorar, ni siquiera de rabia, sólo ganas de llorar [...] Ahora me vuelven las lágrimas de entonces, parado en el arcén [...] Estoy llorando con una pena que me parece inconsolable. En este instante, nada puede aliviarla, lloro por ese hueco dentro, lloro sin salir de mí, con un llanto al que nadie puede acceder, los brazos apoyados en el volante, la cabeza sobre los brazos, las lágrimas humedeciéndome la piel. (Chirbes 2017 [2007]: 411-412)<sup>24</sup>

Así pues, la selección de los personajes de *Crematorio* y *La Celestina* trata de trazar una visión panorámica de la realidad de un tiempo, de dar la impresión de verismo con sus hábitos cotidianos y de armonía en los lazos familiares, amistosos o laborales que establecen, pero hechos nada excepcionales como el enamoramiento de Calisto y la muerte de Matías Bertomeu descubren las pulsiones económicas, sexuales y de poder por las que todos penan y que Celestina, Pármemo, Sempronio, Calisto, Melibeia y Matías pagan con la muerte. Los humildes tienen, pues, un protagonismo muy parecido al de sus señores y son los que mejor entienden el mundo porque conocen de primera mano la carestía de su vida y, en calidad de lacayos, sirvientes, asalariados y amantes, las comodidades, que envidian y desearían disfrutar, de sus superiores. Los poderosos demuestran, en cambio, una gran incompreensión hacia sus subordinados por egoísmo, desdén o ceguera, y no quieren renunciar a su posición ni prebendas convirtiendo la existencia en una «lucha de todos contra todos» (Chirbes 2010b: 60).

La última vertiente de los paralelismos entre *La Celestina* y *Crematorio* se da en el uso del lenguaje y la ruptura del decoro, que Chirbes enfatizó más que cualquiera de los aspectos anteriores en declaraciones, subra-

24.– Poco después de haber leído el artículo sobre *La Celestina* en Cuenca en mayo de 2006, Chirbes (*A ratos perdidos*, 4: 98-99) avanzó la intención de hacer llorar al personaje de Rubén Bertomeu, aunque la situación narrada prescinde de los ecos manriqueños («¿Qué se hicieron?») y es muy distinta de la publicada en *Crematorio*: «Hacer llorar a Rubén Bertomeu, el protagonista de esta novela con la que peleo, por lo que ya no hará, por lo que no le queda tiempo de hacer. Está solo, viendo la televisión en el salón de casa. Se levanta, sale al jardín, oye el chirrido de los grillos en la noche calurosa. Las ramas de los árboles han empezado a moverse, porque se ha levantado una brisa que viene del mar y alivia ese día que ha sido asfixiante. Enciende un cigarro, camina hasta el desnivel desde el que se ve el golfo de Valencia con las miles de luces titilando en la orilla, y la lámina del mar que tiene un brillo mineral, de mica. Entonces, se echa a llorar. Se sienta en los escalones que vencen el desnivel y descienden a la parte baja del jardín, y se da cuenta de que no puede contener el llanto, hace pucheros, hipa, y las lágrimas le resbalan por la cara».

yados y apreciaciones sobre *La Celestina*. Chirbes (2010b: 42-45) incidió sobremanera en la «viveza» de los diálogos y la «compleja estilización literaria» de la fuentes intercaladas por Fernando de Rojas, «una recopilación de textos que estuvieron de moda en la época en que se escribió el libro y fueron de conocimiento y uso común entre los estudiantes amigos de Rojas». Al subrayar esta fecunda y meritoria *intertextualidad*, el novelista parece hacerse eco de los «agradecimientos» finales de *Crematorio*, en los que también destacó las múltiples fuentes de la novela, que incorpora ideas y términos en boga y muy propios del tiempo en el que fue escrita:

[El autor:] Más que ninguna otra de mis novelas, los personajes de *Crematorio* repiten palabras o reproducen ideas extraídas de textos literarios, artículos periodísticos y películas que he ido leyendo y viendo durante estos últimos cuatro o cinco años. A la mayoría de los autores saqueados (digamoslo así), incluida la Biblia, se los homenaja en el libro, citándolos con cualquier excusa. (Chirbes 2017 [2007]: s. p.)

Tanto el acopio efectuado por Chirbes en *Crematorio*, como el realizado por Fernando de Rojas en *La Celestina*, evidencian, de acuerdo con el novelista, la ambivalencia y la capacidad manipuladora o enmascaradora del lenguaje, que casi siempre traslada al habla cotidiana la visión política, cultural, económica y social de los poderosos. Por consiguiente, los personajes de ambas obras comparten discursos, aunque el uso y la intención de unos y otros difiere: mientras Calisto y Melibea refinan su deseo sexual valiéndose de códigos cortesés, Sempronio, Pármeno, Elicia y Areúsa no alcanzan a comprender todas las connotaciones y matices de esos usos y eufemismos, y por eso, cuando tratan de utilizar los códigos amorosos, económicos y morales de sus señores, ya sea remitiendo a la autoridad de Aristóteles, Séneca y Petrarca o al intercalar modismos y refranes, hacen un uso torpe e imperfecto de ellos. Lo mismo les sucede a Ramón Collado y a Mónica, que tratan de utilizar las palabras y códigos de Rubén y Silvia Bertomeu para darse notoriedad y prestigio, pero son incapaces de adecuarse a ellos por su posición y bagaje: el lenguaje y los modales los delatan y ridiculizan subrayando su inferioridad y reafirmando la jerarquía de los Bertomeu:

[Collado:] Hay que entender a Bertomeu, ponte tú en su lugar, le decía Sarcós. Y él respondía: Ya quisiera yo. Ponerme en el lugar de Bertomeu, sobre todo por las noches, cuando se tumba encima de Mónica. Menuda casa tiene. Menuda mujer, menudo coche. Le toca a él entenderme a mí, que he trabajado toda la vida

para él, que me he arriesgado por él, y no tengo nada. (Chirbes 2017 [2007]: 230)

Europa es artificio, el continente artificial. Todo se cultiva en viveros y ha perdido la sustancia. Dice Collado: Un continente muerto, embalsamado (la decadencia, hubiera dicho su padre). Eso que llaman cultura es embalsamamiento (odia la palabra cultura, se acuerda de Rubén). (Chirbes 2017 [2007]: 236)<sup>25</sup>

[Mónica:] Todos ellos, Silvia y su marido, Matías, su amiga Menchu, Rubén, todos de acuerdo en que no hay que comer peces cultivados, pero hay que cuidar el medio ambiente, ¿en qué quedamos?, se pregunta Mónica, y ahí, ese matiz se le escapa, le parece descubrir ese escurridizo pez de la clase que se le desliza entre los dedos. [...] Imagínate que tuviéramos que comernos los pollos de Dios, o la naturaleza, como quieras llamar a eso que es al mismo tiempo un todo y una nada de los que formamos parte, nos dan. Comeríamos pollos una vez cada diez años, y a qué precio los comeríamos. La gente saldría a buscarlos por el monte con perros y la escopeta al hombro. [...] En realidad, Mónica mira la clase en Silvia. Para ella, Silvia (que también odia que se coma pescado de piscifactoría, y hace ascos cuando se habla de los cuidados del cuerpo) es la representante de esa clase que finge ignorar la clase, y a la que ella no tendrá acceso [...] (a su marido se le ve la patita de la zorra: esconde a sus padres, como ella misma esconde a su madre) [...] (Chirbes 2017 [2007]: 42-43)

La alcahueta, como Rubén Bertomeu, se distingue por su manejo de las palabras de los señores, de los que no forma parte por orígenes ni posición, y de los criados, por su inteligencia y astucia. La lengua de Celestina refleja así su influencia y dominio sobre Calisto y Melibea por una parte, y sobre Sempronio, Pármeno, Elicia y Areúsa por otra. También la lengua de Bertomeu ratifica su lugar hegemónico y lo diferencia de los políticos, artistas, arquitectos, empresarios y subalternos con los que trata. Rubén conoce y maneja los lenguajes de todos ellos —sus términos culturales y su jerga vulgar—, pero ninguno comparte el suyo. Bertomeu puede actuar

25.— Repárese en las similitudes de este pasaje con otro de Chirbes (*A ratos perdidos*, 3: 77) citado en la nota 18 de este trabajo donde se refería a *La Celestina*: «[...] en todos mis libros, hay una contradictoria desconfianza de la cultura: sin cultura eres un imbécil, con cultura estás a punto de convertirte en un hijo de puta. Le recomiendo [...] que lea [...] *La Celestina* [...]».

como cualquiera, pero nadie, ni Matías ni Silvia Bertomeu, Juan Mullor, Ramón Collado ni Federico Brouard, puede ocupar su lugar:

[Bertomeu:] Se lo decía a Collado hace años, cuando aún parecía que podía aprender algo: Es cuestión de tacto, tienes que aprenderlo: aquí, entre grúas que tocan el cielo, plumas, contenedores, hace falta sigilo; se necesitan ceremoniales, ritos, saber cuándo hay que levantar la voz y cuándo tienes que hablar entre susurros; cuándo tienes que seducir, acariciarle la nuca a alguien, hablarle suavemente al oído [...] y tienes que darte cuenta cuándo toca dejar caer una frase que sabes que se le ajusta al otro entre dos miedos y trabaja como una palanca, como el hielo se mete entre las grietas del granito y acaba haciendo estallar las rocas. (Chirbes 2017 [2007]: 23-24)<sup>26</sup>

El lenguaje se convierte, pues, en una prolongación de la autoritaria y brillante personalidad de Rubén Bertomeu y de la listeza y conocimiento de las flaquezas humanas de Celestina, y expone la vulnerabilidad e indefensión cultural y económica de los menos adinerados, cuyos usos lingüísticos revelan las tensiones generadas por privilegios y ambiciones que los poderosos disimulan u obvian en sus discursos. Todo ello hace de *Crematorio* una especie de impugnación de las desigualdades y conflictos de clase, y de las contradicciones éticas y morales de los dirigentes que las asumen y legitiman. Chirbes asignó este inconformismo al lenguaje de Rojas en *La Celestina*:

la lengua es un territorio de saqueo. La palabra no sirve para conocer, sino que da poder, domina y esconde. [...] El tratamiento irónico —o directamente sarcástico— que se da a los pensamientos clásicos puestos en boca de Celestina, de criados y prostitutas, hace pensar en un libro que ha sido escrito contra sus contemporáneos acostumbrados a levantar su autoridad sobre el cesto de los deshechos clásicos. Rojas parece decirles que esos textos no son nada, que cualquiera puede usarlos. Que su propia autoridad como escritor se sustenta precisamente en el acto de convertirlos en polvo. (Chirbes 2010b: 53)

Con el acopio de erudición y mezcla de estilos, sublime, mediano y humilde de *Crematorio*, Chirbes trató de reivindicar también su talento

26.— El término y la idea del lenguaje o la retórica como «palanca» ofrece un nuevo paralelismo entre *Crematorio* y las apreciaciones de Chirbes sobre *La Celestina*: «La enseñanza en *La Celestina* del manejo de los materiales literarios como palanca para romper un acuerdo a la vez estilístico y social, parece tan arriesgada que no tuvo prácticamente continuadores (el *Lazarillo* merecería un estudio aparte desde ese punto de vista)» (Chirbes 2010b: 46).

como escritor y novelista, de dar «un puñetazo sobre la mesa», de romper «la baraja» de las convenciones retóricas que perpetúan y acrecientan el sometimiento de unos hombres a otros, una y intención que también a atribuyó a Rojas, por contraposición a Cervantes, al escribir *La Celestina*:

No me apetece nada un título que resulte brillante, o poético, retórica literaria: el libro no va por ahí. Pensé en algo así como *En manos de nadie*, pero eso es sentimentaloidé, llorón, alejado de esa especie de puñetazo en la mesa, o de tirar las cartas de la baraja y levantarse bruscamente de la partida, que quiero que sea la novela, un espíritu que he intentado capturar —con sus dosis de ambigua parodia del dolor— en los capítulos del novelista Brouard que, con todo lo pasados de rosca que están, a mí me gustan mucho. (Chirbes *A ratos perdidos*, 5: 35)

[Cervantes] no ha dejado un libro rotundo, que dé un puñetazo sobre la mesa, como *La Celestina*, sino un ejercicio ininterrumpido de drenaje de los valores de uso en su tiempo. Sólo en *El coloquio de los perros* dejará Cervantes que baje la amarga bilis a su pluma. Sin embargo, si se lee con atención [E]l *Quijote*, puede encontrar el lector contrapuntos casi tan duros, y desde luego tan útiles en la demolición de la retórica literaria como en *La Celestina*. El mundo visto a ras de suelo, desde abajo. (Chirbes *A ratos perdidos*, 3: 131)

De ello se deduce que el exigente uso de fuentes, así como la depuración, complejidad y excelencia estilística de *La Celestina*, es comparable a la de *Crematorio*. Rojas y Chirbes desmienten, por tanto, el descuido y la falta de valor y rigor de aquellos autores y textos fundados en lo cotidiano y no en lo literario, y demuestran cómo intercalar sutilmente y verosímilmente lo literario y metaliterario en textos de corte «realista»:

Para un novelista que escribe en castellano, resulta inevitable acabar enfrentándose con ese libro [*La Celestina*], mirar los sorprendentes mecanismos de un texto que a simple vista nos hace pensar en una reproducción de estampas [...], pero en el que cualquier lectura atenta descubre un artefacto de compleja estilización literaria, muy alejado de las estrategias de la oralidad y, sobre todo, del descuido forma y de construcción lingüística que —desde hace siglos— los esteticistas han acostumbrado a marcar como límites infranqueables del realismo español. (Chirbes 2010b: 42-43)

En conclusión, Chirbes tuvo siempre presente uno o varios modelos a la hora de escribir sus obras. En sus novelas breves destacó uno por encima del resto: de *Mimoun* mencionó el ambiente y el tono de *The Turn of the Screw*; el *Lazarillo de Tormes* fue el referente de *La buena letra*, de ahí las dificultades para discernir si la protagonista Ana cuenta o escribe una especie de carta a su hijo para referirle el pasado de la familia; en *Los disparos del cazador* tomó nota del narrador poco fidedigno de *The Good Soldier*, de Ford Madox Ford, al que Muñoz (2011: 22) añade el modelo de *An Artist of the Floating World* de Kazuo Ishiguro. En sus novelas extensas, Chirbes refirió varios modelos; *La Celestina* aparece entre ellos desde *La caída de Madrid* junto a las obras de Lucrecio, Balzac y Galdós. Lo que más atrajo a Chirbes del texto de Rojas fue el desprejuiciado uso del lenguaje, el verismo despiadado de los ambientes, situaciones y conflictos, y el retrato y la diversidad de estratos de los personajes. Una parte de las consideraciones de Chirbes ofrecen, desde luego, una lectura personal de *La Celestina* y no cuentan con un riguroso respaldo filológico, pero son trasladables a sus textos, en particular a *Crematorio*, una de las novelas canónicas de la literatura española reciente. Chirbes creyó haberla escrito, como pensó que Rojas, consciente o inconscientemente, escribió *La Celestina*, al margen de las tendencias del momento, aunque en esencia resulta una novela tan posmoderna por su fragmentación y perspectivismo como otras de sus contemporáneos que denostó, y con la voluntad de que perdurase en el tiempo y de que se incluyese en el canon de la literatura «realista» española iniciado, según él propio novelista, con *La Celestina*.

### Consideraciones finales

Las lecturas e interpretaciones de *La Celestina* efectuadas por Chirbes influyeron decisivamente en su obra. Se han destacado las concomitancias con *Crematorio* por ser de las más sutiles y logradas, pero también se han apuntado parcialmente las de *Los viejos amigos* y *En la orilla*, que son una variación formal de las de *Crematorio* y de la utilización de *La Celestina* como arquetipo. En *En la orilla* se hacen más evidentes, por ejemplo, los paralelismos temáticos y formales: el collar entregado por Esteban a Liliana, la traición de esta a su amo al fingir inclinación hacia él, la estructura conversacional de varios pasajes... Pero en el texto de *Crematorio* se intuyen casi todos los juicios de Chirbes sobre el texto de Fernando de Rojas, desde la identificación con la marginalidad como escritor de Rojas hasta la consideración del lenguaje y el decoro como síntoma de las fricciones colectivas. Chirbes demostró con ello el genio suficiente para, parafraseando a Ruiz Ramón (1971 [1967]: 77), «captar [e imitar] la riqueza dramática e ideológica» de *La Celestina*.



El artículo prueba además cómo los autores y obras predilectas de Chirbes tienen una fuerte influencia en sus textos, y aspira a ser un ejemplo de los posibles enfoques para el estudio de las fuentes literarias en sus novelas, tanto en el ámbito de la tradición hispana —pienso en *El Quijote* y las *Novelas ejemplares*, la prosa satírica de Quevedo, *El criticón* de Gracián, los *Episodios nacionales* y las novelas de Galdós dedicadas a Torquemada o *El laberinto mágico* de Aub— como en el de la literatura comparada, al que pertenecen *A Tale of a Tub* de Jonathan Swift, *La Comédie humaine* de Balzac, *The Turn of the Screw* de Henry James, *A Distant Episode* de Paul Bowles u *Opere* de Raffaele La Capria. Se trata, en estos casos y en muchos otros, de títulos conservados en la Fundació Rafael Chirbes que Chirbes leyó, releyó, anotó y subrayó, y cuya impresión diseminó en sus diarios, reportajes, artículos y novelas.

### Bibliografía<sup>27</sup>

- ARMADA, Alfonso (2013): «Rafael Chirbes: “No hay riqueza inocente”», *ABC*, versión electrónica: <<https://www.abc.es/cultura/libros/20130526/abci-entrevista-rafael-chirbes-201305241354.html>> [última consulta 10/08/2020].
- BERASÁTEGUI, Blanca (2013): «Rafael Chirbes», *El Cultural*, <<https://elcultural.com/Rafael-Chirbes>> [última consulta 10/08/2020].
- CHIRBES, Rafael (1994): «Ávila: las edades de la ciudad», *Sobremesa*, 117, pp. 20-26.
- (2000): «Lectura de Salamanca. El libro de piedra», *Sobremesa*, 176, pp. 56-64.
- (2002a): «De lugares y lenguas», en Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama, pp. 117-136.
- (2002b): *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama.
- (2002c): «El novelista perplejo», en Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama, pp. 13-35.
- (2004): «Salamanca. El libro de piedra», en Rafael Chirbes, *El viajero sedentario*. Barcelona: Anagrama, pp. 247-253.
- (2010a): *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama.
- (2010b): “Sin piedad ni esperanza. (Revolución literaria en la *Celestina*)”, en Rafael Chirbes, *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama, pp. 41-61.
- (2016a): *En la orilla*. Barcelona: Anagrama (2013<sup>1</sup>).

27.— Las entradas con asterisco remiten a los ejemplares de la Fundació Rafael Chirbes con las marcas de lectura citadas en el texto.

- CHIRBES, Rafael (2016b): *La larga marcha*. Barcelona: Anagrama (1996<sup>1</sup>).
- (2017): *Crematorio*. Barcelona: Anagrama (2007<sup>1</sup>).
- : [A ratos perdidos, 2] (agosto de 1995-octubre de 2005)<sup>28</sup>.
- : *A ratos perdidos*, 3<sup>29</sup>.
- : *A ratos perdidos*, 4. *TEMPUS FUGIT*<sup>30</sup>.
- : *A RATOS PERDIDOS*, [6]<sup>31</sup>.
- GILMAN, Stephen (1974): *La Celestina: arte y estructura*, traducción española de Margit Frenk Alatorre. Madrid: Taurus (1956<sup>1</sup>).
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo (2020): «La biblioteca de la Fundación Rafael Chirbes: Anotaciones y marcas de lectura», *Anales de Literatura Española*, 33, pp. 125-140.
- LLUCH-PRATS, Javier (2014-2015): «La forja de un escritor: Rafael Chirbes, ensayista», *Turia: Revista cultural*, 112, pp. 161-169.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MOTA, Carlos (2000a): «La construcción de los personajes», en Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina*, eds. Francisco J. Lobera *et alii*. Barcelona: Crítica, pp. CLVI-CXCVII\*.
- (2000b): «La lengua y el estilo», en Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina*, eds. Francisco J. Lobera *et alii*. Barcelona: Crítica, pp. CXLI-CLVI\*.
- MUÑOZ, Ignacio (2001): «Introducción», en Rafael Chirbes, *Los disparos del cazador*, ed. Ignacio Muñoz. Madrid: Castalia, pp. 7-31.
- LOBERA, Francisco J. *et alii* (eds.) (2000): Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina*. Barcelona: Crítica\*.
- (2011): «Presentación», en Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina*, eds. Francisco J. Lobera *et alii*. Madrid: Real Academia Española, pp. IX-XIII.
- RIANO, Peio H. (2013): «Un escritor no tiene que contar la verdad, sino ser de verdad», *El Confidencial*, <[https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-06-16/un-escriptor-no-tiene-que-contar-la-verdad-sino-ser-de-verdad\\_231258/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-06-16/un-escriptor-no-tiene-que-contar-la-verdad-sino-ser-de-verdad_231258/)> [última consulta 10/08/2020].

28.— Los diarios validados por Chirbes para la publicación y disponibles para la consulta en la Fundació Rafael Chirbes se dividen en seis partes. Se incluyen en la bibliografía las cuatro citadas en el trabajo. El título de *A ratos perdidos* no figura en la cubierta de la versión manejada de la segunda parte. La primera entrada de esta segunda parte es del «5 de agosto de 1995», la última del «1 de marzo» de 2005.

29.— Comienza en «Marzo de 2005. (Sigue el cuaderno Max Aub)». La entrada siguiente es del «8 de marzo 2005. Madrid». La última es del «6 de mayo» de 2006.

30.— Comienza en mayo del 2006 («Sigue mayo de 2006») y se abre con una cita de *La creación del mundo*, de Miguel Torga: «... tenía plena [...] penalidades». Concluye el 6 de enero del 2007.

31.— En la parte superior derecha de la cubierta se indica: «Este sí». La primera entrada es del «30 de agosto de 2008»; la última, del «9 de agosto de 2015». Otra de las versiones del diario finaliza en junio.

- ROJAS, Fernando de: *La Celestina*, vid. Lobera et alii (eds. 2000) y Russell (ed. 1991).
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1971): *Historia del teatro español, 1. (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Alianza Editorial (1967<sup>1</sup>).
- RUSSELL, Peter E. (ed.) (1991): Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia\*.
- TRAVER VERA, Ángel Jacinto (2016): «Lucretius in the novel *Crematorio* by Rafael Chirbes», *Littera Aperta*, 4, pp. 5-36.
- VAL, Fernando del (2014-2015): «Biocronología de Rafael Chirbes», *Turia: revista cultural*, 112, pp. 280-305.
- VELLOSO ALVÁREZ, Javier Luis (2017): «*En la orilla*, de Rafael Chirbes: pecios de un naufragio anunciado», *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 43, 1, pp. 79-97.

