

«Huego de amor»: la metáfora amor fuego en la estructura de *Celestina*

Antonio Sánchez Jiménez
Miami University, Oxford, OH

Al interpretar *Celestina*, la crítica contemporánea se ha centrado frecuentemente en analizar la visión del amor que destila la obra. De este modo, los estudiosos han examinado con detenimiento la actitud de la tragicomedia hacia el llamado «amor cortés» (Castells, *Calisto's* 83; Deyermund, *A Literary* 12-13; «The Text-Book» 218; Green, *España* 141; Lacarra; Martin 122-26), y también las implicaciones sociales de las diversas relaciones amorosas de la obra. Por su parte, Otis H. Green ha estudiado el contexto médico que subyace a las dichas relaciones, y ha descubierto que Calisto muestra los síntomas de lo que en la época se consideraba una enfermedad de amor, el *amor hereos* («The Artistic»)¹. Otros muchos críticos han seguido el liderazgo de Green, precisando su terminología médica e incluso extendiendo el alcance de sus conclusiones (Amasuno Sárraga; Castells, «Burton's»; De Armas; Fraker, «The Four Humors» 145; «María Rosa» 179-80; Seniff; Solomon). De este modo, la crítica ha analizado en detalle los aspectos literarios, sociales y médicos del amor celestinesco. El propósito de nuestro análisis también es contribuir a determinar el papel del amor en *Celestina*. Para ello, examinaremos una metáfora de las que más abundan en la obra —el amor como fuego— y sus implicaciones para la totalidad de *Celestina*.

En el siglo xv, el fuego es una de las metáforas más comúnmente usadas para representar el amor. Resulta difícil apuntar con precisión al texto concreto que originó la imagen, pero el fuego amoroso aparece con frecuencia en los elegíacos latinos como Ovidio o Propertio (Castro Guisasa 72), y probablemente se extendió a la Edad Media gracias a la obra de estos autores.² En la literatura castellana del siglo xv, la imagen com-

1. Dennis P. Seniff aclara que los lectores de la época reconocieron fácilmente esta enfermedad: «A close examination of Bernardus Gordonius' *Lilim Medicinae*, which circulated widely during the late Middle Ages, suggests, however, that Calisto's love malady would have been viewed as a fully documented clinical history by a learned audience» (13).

2. Florentino Castro Guisasa también encuentra fuentes directas de dos usos de la metáfora en *Celestina* en *De remediis utriusque fortuna*, de Petrarca (125) y en la canción «Cuidado

pite con otras famosas metáforas y alegorías, como el dardo de Cupido, la cárcel de amor, o la guerra (Maurizi 50). No obstante, el amor fuego aparece destacadamente en los principales escritores del siglo, y en muy diversos géneros literarios. Así, el marqués de Santillana afirma en una de sus serranillas que los dolores de amor:

más que la llama
quemam amadores. (39, 8-10)

El Marqués también utiliza la metáfora del «fuego amoroso» (213, 10) en sus *dezires*, como el «Triunfete de amor» (69, 30) o el «Infierno de los enamorados» (95, 449-53; 95, 457-58; 96, 493-94; 96, 501-02), y asimismo en sus famosos sonetos (207, 14; 213, 10; 222, 5-8; 236, 6). Por su parte, su contemporáneo Juan de Mena habla frecuentemente del «huego de Venus» en otro *dezir* alegórico, el *Laberinto de Fortuna* (LXXIX, 4; C, 2; CIX, 2; CXIII, 7; CXIV, 6). De modo semejante, en su *requesta* titulada «Respuesta de Gómez Manrique» Gómez Manrique declara que «agora qu'el fuerte fuego de mi servir más ardía» (77). Por otro lado, Diego de San Pedro utiliza frases semejantes a las de estos poetas en su ficción sentimental, especialmente en su famosa *Cárcel de amor* (7; 8; 11).³ Pero los fuegos amorosos se extienden de estas obras de ficción en poesía o prosa a géneros quizás menos dados a la alegoría, en una amplia difusión que demuestra la pervivencia de la imagen. Por ejemplo, en su famoso sermón *Corbacho*, Alfonso Martínez de Toledo denuesta el «fuego de amor» (II, 13; 200), fuego que según el autor lleva a las «bivas llamas del infierno» (IV, 1; 259). Por su parte, escritores académicos o científicos como Alfonso de Madrigal (15; 17; 18; 19; 20; 21; 25; 26), Luis de Lucena (105), o el anónimo autor del «Tratado de amor» (35; 42) también emplean con desenfado la metáfora.

Dentro de la literatura castellana del siglo xv, *Celestina* destaca por la inusitada frecuencia con que los personajes se refieren al fuego amoroso, hasta el punto de que esta imagen casi llega a monopolizar las metáforas amorosas en la obra. Ya en el famoso prólogo «El autor a un su amigo», Fernando de Rojas declara que la tragicomedia proporciona «defensivas armas para resistir» los «fuegos» del amor (5), asentando el tono metafórico de la obra. Más adelante, el «antiguo autor» del primer *auto* y el propio Rojas parecen competir por ver quién utiliza más frecuentemente la ima-

nuevo venido», de Juan Rodríguez de la Cámara (170). Sin embargo, la expresión también aparece en varios refranes que documenta Gonzalo Correas: «El fuego cabe las estopas, llega el diablo y sopla. Entiéndese el hombre por el fuego y la mujer por las estopas», «Fuego de Dios en el bien querer, amén, amén», «El fuego, el amor y la tose, se conoce», «Fuego malo con el querer bien, amén, amén», «El fuego y el amor, no dicen: vete a tu labor» (219). Por consiguiente, la relación entre fuego y amor podría tener un origen popular paralelo.

3. Asimismo, el autor de *La Coronica troyana* habla de «flama de amor» (59), «ençendido apetito» (108), «fuego de amor» (110), etc. para describir tanto los amores de Jasón y Medea como los de Paris y Helena.

gen, hasta el punto de que debemos pensar que Rojas recurre tanto a la frase precisamente porque intenta imitar el espíritu del «antiguo autor». En cualquier caso, el fuego amoroso aparece tres veces en el primer *auto*. Calisto utiliza por primera vez la frase para describir pormenorizadamente su estado a Sempronio en una compleja escena que analizaremos en detalle más adelante (33). Luego, Sempronio acude a ella para declarar su «entrañable amor, el fuego que está en mi corazón» a Elicia (49) y, por último, de nuevo Sempronio la emplea para explicarle la situación a Celestina: «Calisto arde en amores de Melíbea» (51). Es decir, en el primer *auto* la metáfora procede de la conversación entre Calisto y Sempronio, y estos dos personajes la propagan por el resto de la obra. En el segundo *auto*, Calisto le encarece otra vez a Sempronio «el fuego que me atormenta» (85), y luego le reprocha a Pármeneo «Si tú sintieses mi dolor, con otra agua rociarías aquella ardiente llaga que la cruel frecha de Cupido me ha causado» (90), a lo que Pármeneo replica, adoptando la fraseología de Calisto: «Pasarán estos momentáneos fuegos» (90). Posteriormente, el propio Pármeneo (91; 209), Sempronio (145), Celestina (147; 209; 234), Melíbea (220), Lucrecia (229), el insistente Calisto (244; 245; 246; 273; 282), Pleberio (343-44; 345), e incluso los editores que resumieron el argumento del décimo *auto* (219), recurren a la metáfora, que se transmite velozmente de un personaje a otro. De hecho, solamente Pleberio parece adoptar *motu proprio* la frase, pues los otros personajes de la obra se la han oído a Calisto o, en el caso de Lucrecia, a Melíbea, que parece haberla tomado del propio Calisto.

Algunos críticos han notado esta fuerte presencia de la imagen en *Celestina*, aunque rara vez han intentado dilucidar las implicaciones de tal abundancia de fuego amoroso. Así, Erna Ruth Berndt ha percibido que Calisto «describe su estado de ánimo valiéndose de una serie de imágenes genéricas, comunes a los poetas de cancionero, aun en las hipérboles estilizadas como ‘guerra de amor’, ‘amor-fuego’ que ‘quema y abrasa’, etc.» (27), y sugiere que la imagen podría proceder de la *Fiammetta* de Giovanni Boccaccio (33).⁴ Por su parte, Bienvenido Morros Mestres imita a los personajes de la obra al adoptar la metáfora «fuegos amorosos» en su propio artículo (79), aunque sin llegar a analizarla. De hecho, solamente Cándido Ayllón ofrece una explicación de la inusitada frecuencia de la imagen en la tragicomedia: «El autor emplea las imágenes del amor fuego, semejantes a las de Séneca y Petrarca, y a través de ellas, nos presenta el problema de la realidad y la ficción, al revelar la pasión de Calisto» (92). Ayllón no explora las consecuencias que su aserto tiene para la interpretación general de la obra, tal vez porque «el problema de la realidad y la ficción» en

4. El fuego de amor aparece a menudo en la *Fiammetta*, ya desde el propio título de la obra. Sin embargo, sería difícil demostrar que los autores de *Celestina* tomaron la imagen de esa obra concreta, y no de cualquiera de los otros textos del siglo xv que citamos anteriormente.

Celestina no constituye el tema principal de su estudio. No obstante, el crítico señala agudamente que la metáfora del fuego de amor procede del mundo literario («la ficción»), y sugiere que Calisto, al emplearla, introduce en la obra una problemática de gran importancia.

De hecho, Ayllón presenta una idea muy válida: ya que el amor es el «eje de la obra» (Berndt 15), las metáforas que lo representan merecen un análisis cuidadoso y detallado. En efecto, el amor fuego está muy lejos de ser un mero «repositorio didáctico», como María Rosa Lida de Malkiel denominó otras referencias clásicas de *Celestina* (337). Más bien, la imagen desempeña en la obra una función estructural semejante a la de otras metáforas más estudiadas: el famosísimo hilado, en relación con la cadena de oro y la serpiente (Blay Manzanera; Da Costa Fontes, «*Celestina's Hilado*»; «*Celestina's Hilado: A Supplement*»; Deyermond, «Hilado»; «Hilado: A Postscript»; Ferré 3; 4; González Echevarría 7-43), los seres alados (Palafox) o los animales en general (Shipley, «Bestiary Imagery»; «Bestiary References»). Como estas importantes metáforas, el fuego amoroso forma parte integrante de la cuidada estructura de *Celestina*, que ya percibió Stephen Gilman: «Structure is never an isolated aspect of Rojas' art [...], it is joined organically to all that we know about the arts of character and style» (89). En este sentido, el amor fuego se conecta también con el propósito central de la obra, la *reprobatio amoris* o *remedium amoris* (Ayllón 106; Canet Vallés; Castells, *Fernando* 8; 93; Ferreras 132; Lawrance 86-87; Morros Mestres 79) o, tal y como lo expresa el propio Rojas en los acrósticos que encabezan *Celestina*: «Leeldo, veréis que, aunque dulce cuento, / Amantes, que os muestra salir de cativo» (10; 31-32).

Para reforzar el mensaje central de la *reprobatio amoris*, el «antiguo autor» y Rojas relacionaron el amor fuego con otra famosa referencia clásica: las conflagraciones urbanas de Troya y Roma. De nuevo, esta conexión aparece sugerida en otras obras de la época. Por ejemplo, en varios momentos durante su difundido *De mulieribus claris*, Giovanni Boccaccio enlaza implícitamente el amor fuego y la conflagración urbana. Boccaccio narra la historia de Sabina Popea, mujer del famoso autor del incendio de Roma, el emperador Nerón. El escritor florentino describe en dos ocasiones el amor de Nerón por Popea como un violento fuego: «Tandem cum principem in sui dilectionem ardentissimum cerneret», «cum iam flagrantem principem in desiderium traxisset connubii» (xcv, 11). Boccaccio no establece una relación directa entre este amor y el fuego con que más tarde Nerón asoló Roma, pero la frase «flagrantem principem» sugiere sin duda este episodio, el más famoso de la vida del emperador. El valor activo del participio de presente «flagrantem» («ardiente») evoca inmediatamente el recuerdo de Nerón quemando Roma: «flagrantem [Romam] principem» («el príncipe quemando Roma»). Además, ésta no es la única ocasión en que Boccaccio vincula la metáfora del fuego amoroso con un incendio urbano real. Algunos capítulos antes, el autor de

De mulieribus claris describe el amor de Paris por Helena como un fuego: «furtim impudico pectori ignem sue dilectionis ingessit» (xxxvii, 10). Poco después, Boccaccio enlaza explícitamente esta metáfora con el fuego literal con que los griegos destruyeron Troya «igne ferroque» (xxxvii, 13). En palabras del autor, el amoroso fuego de Paris y Helena se propagó devastador hasta destruir toda una ciudad: «Quam ob rem placet aliquibus, eis equis flammis urentibus, ex composito factum esse ut Paris ignem, per quietem visum ab Hecuba, portaret in patriam et vaticinia adimpleret» (xxxvii, 11). El metafórico fuego de amor se transforma en una realidad que asola la ciudad en que habitan los amantes. Resulta difícil precisar si fue el propio Boccaccio u otros autores («aliquibus») quienes realizaron por primera vez la conexión,⁵ pero en todo caso la relación entre amor fuego e incendio urbano aparece también en España en la obra de Juan de Mena. En una traducción del cordobés, titulada «Omero romançado», Helena llama a Paris «llama de los mis amores» (568), mientras que el narrador describe al propio Paris como «funesta flama y destruimiento de los troyanos» (565).

En *Celestina*, el «antiguo autor» trae a colación los incendios urbanos desde la primera ocasión en que aparece el amor fuego, en el diálogo entre Calisto y Sempronio del *auto* primero:

CALISTO: Pero tañe y canta la más triste canción que se pas.

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

CALISTO: Mayor es mi fuego, y menor la piedad de quien yo agora digo.

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

CALISTO: ¿Qué estás murmurando, Sempronio? [...]

SEMPRONIO: Digo que cómo puede ser mayor el fuego que atormenta un vivo que el quemó tal ciudad y tanta multitud de gente.

CALISTO: ¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años que la que en un día pasa, y mayor la que mata un ánima que la que quemó cien mil cuerpos. Como de la apariencia a la 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. (33)

5. La referencia no procede de una de las principales fuentes de Boccaccio, Guido delle Colonne, como cabría pensar.

La «triste canción» de Sempronio presenta una visión de Nerón quemando Roma, ante la angustia y sufrimiento de «niños y viejos». Inmediatamente, Calisto reacciona comparando ese incendio real e histórico con el metafórico fuego amoroso que asola su alma: «mayor es mi fuego». Escéptico ante las exageraciones de su amo, Sempronio murmura y, posteriormente, expresa en voz alta su incredulidad: el «fuego» de Calisto no mata, y se limita a un individuo («atormenta un vivo»), mientras que el incendio de Roma eliminó toda una ciudad con muchos de sus habitantes («quemó tal ciudad y tanta multitud de gente»). Calisto replica ponderando el fuego «que me quema»: el incendio de Roma solamente acabó con cuerpos, mientras que el suyo tortura su «ánima» inmortal. Gracias a la insistencia de Calisto, el amor fuego y las conflagraciones urbanas aparecen relacionadas desde el comienzo mismo de *Celestina*.

Si la primera aparición de la metáfora remite a la Roma de Nerón, más adelante el «antiguo autor» sigue los pasos de Boccaccio y Juan de Meina al evocar también el famoso incendio y destrucción de Troya. Es de nuevo Calisto quien presenta la referencia literaria al describir a Melibea: «Aquella proporción que veer yo no pude, no sin duda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgó entre las tres deesas» (45). En esta frase Calisto alude al juicio de Paris, que provocó la destrucción de Troya: al elegir a Venus como la más bella «entre las tres deesas», el troyano Paris consiguió el amor de la bella griega Helena, a quien raptó, provocando la indignación de su marido Menelao, rey de Esparta. Rojas parece tomar estas alusiones troyanas del «antiguo autor», pues las adopta en los actos subsiguientes, aunque con más claras llamadas de atención sobre la conexión entre el amor y la destrucción de Troya. Si el Calisto del «antiguo autor» parece no darse cuenta de las funestas implicaciones de su comparación, el del «sesto auto» insiste en las referencias troyanas con mayor consciencia. En este *auto*, Calisto equipara decididamente a Melibea con la propia Helena: «Si ella se hallara presente en aquel debate de la manzana con las tres diosas, nunca sobrenombre de discordia le pusieran, porque sin contrariar ninguna todas concedieran y vinieran conformes en que la llevara Melibea» (160). Calisto alude de nuevo al juicio de Paris («aquel debate de la manzana con las tres diosas»), aunque esta vez reconoce que la manzana que Paris le otorgó a Venus como premio de su hermosura pasó a ser conocida como «de discordia», por la funesta guerra que provocó. Ingenuo, Calisto rechaza las implicaciones negativas de su comparación. El alocado enamorado señala que su Melibea jamás habría provocado tal discordia, ya que todos habrían estado de acuerdo en que era la más bella. Además, momentos antes Calisto se había referido ya a la guerra de Troya, y de nuevo había parecido creerse libre de cualquier desgracia: «Si hoy fuera viva Elena, por quien tanta muerte hobo de griegos y troyanos, o la hermosa Policena, todas obedecerían a esta señora por quien yo peno» (159). En esta ocasión, Me-

libea vuelve a superar a la griega Helena, quien Calisto reconoce provocó «tanta muerte de griegos y troyanos». Sin embargo, el despreocupado amante considera que, al parecer sin mediar disputa alguna, «todas obedecerían a esta señora por quien yo peno». Es decir, Calisto compara su situación con la de Paris y Helena, y conoce el trágico fin de Troya, pero cree que evitará el destino de esos amantes clásicos.

Las referencias troyanas también aparecen en boca de otros personajes, destacadamente la propia Celestina. Cuando en el cuarto *auto* Melibea rechaza duramente a la vieja en la primera visita de ésta, Celestina murmura «Más fuerte estaba Troya, y aun otras más bravas he yo amansado» (128), comparando a la joven con la propia ciudad de Troya. Un poco más adelante, Celestina encomia a Calisto ante Melibea definiéndole como «en esfuerço, Hétor» (132), en referencia al trágico héroe troyano. Luego, ya en el «sesto auto», la vieja alcahueta le pide paciencia a Calisto recordándole que la resistencia de Melibea no tardará en ceder ante sus presiones, del mismo modo que «el buen atrevimiento de un solo hombre ganó a Troya» (156). Estas alusiones constituyen un claro anuncio de las funestas consecuencias que tendrá el amor de Calisto y Melibea, y por ello la referencia clásica aparece en boca de Pleberio en el «veinte y un auto», una vez consumada la tragedia de *Celestina*: «¿Qué hizo por ti Paris? ¿Qué Helena?» (345-46). Con estas preguntas, Pleberio increpa directamente al amor como origen de su desgracia, como causa de la deshonra y muerte de su hija. En suma, como el amor de Paris y Helena, las relaciones de Calisto y Melibea sólo provocan violencia y destrucción (Alcalá Galán 38; Ayllón 27; Fraker, «The Four Humors» 143). Los amantes castellanos de *Celestina* parecen destinados a revivir el funesto fin de Troya y sus habitantes.

Aunque las referencias a Troya aparecen insistentemente en *Celestina*, solamente Gilman ha puesto de manifiesto los paralelos entre la leyenda clásica y la trama de la obra, y ha interpretado estas conexiones. Así, este crítico ha notado por ejemplo las coincidencias entre la descripción de Melibea y Helena (en la *Historia destructionis Troiae* o en alguna de sus traducciones españolas, como la *Crónica troyana*), y ha visto en estas correspondencias un significado para el conjunto de *Celestina*. Según Gilman, «La visión de Melibea como Helena, de Calisto como ‘en esfuerço Etor’ y del asalto de su virtud como el asedio de Troya (‘Más fuerte estaba Troya’) funcionan como una forma de destacar por contraste el aspecto local, sórdido y engañoso de aquellos amores» (*La España* 327-28). Para Gilman la narrativa clásica funciona de contrapunto de los amores modernos de Calisto y Melibea: la comparación con la historia homérica pone de relieve la bajeza de las relaciones de los personajes de *Celestina*. Además, las referencias clásicas desempeñan una función tal vez más evidente: anuncian el trágico fin de la obra al tiempo que enfatizan la simpleza de

sus personajes, especialmente Calisto y Celestina, que creen poder evitar el destino de los troyanos. Es decir, las alusiones a Troya refuerzan la estructura de *Celestina* desde el primer *auto* —donde aparecen en forma de referencias al juicio de Paris— hasta el planto de Pleberio, que da fin a la obra. Troya funciona como una advertencia al lector y a los personajes de *Celestina*: el amor que provoca el «deleite destes amantes» (21) es peligroso, como el de Paris y Helena. En este sentido, los motivos homéricos fortalecen el mensaje de *reprobatio amoris* de *Celestina*.

La metáfora del amor fuego subraya decisivamente este sentido moralizante. El «antiguo autor» y Rojas emplean tan frecuentemente la imagen de los fuegos amorosos porque éstos enfatizan el poder destructor del amor. Desde su primera aparición en el primer *auto*, el fuego de amor aparece conectado con un incendio devastador que reduce a cenizas toda una ciudad: la Roma de Nerón. Posteriormente, numerosas referencias asocian el fuego amoroso con la conflagración de Troya, que tan funestas consecuencias trajo para todos los involucrados en la historia homérica. La conexión con Troya resulta decisiva: el fuego de amor metafórico de Paris y Helena se transforma en un incendio real, y se extiende hasta abrasar la ciudad de Troya y sus habitantes. De modo semejante, el también metafórico fuego de Calisto se propaga por la retórica de otros personajes de la obra: Sempronio, Pármeno, Celestina, Melibea, etc., adoptan la metáfora. Este incendio discursivo resulta tan devastador como el de Troya, pues al igual que ocurrió en el caso de Paris y Helena, el fuego amoroso de Calisto y Melibea destruye a muchos habitantes de la ciudad en que viven. El fuego de amor hace directa o indirectamente que Calisto muera despeñado, que Melibea se suicide al saberlo, que Sempronio y Pármeno asesinen a Celestina, y que luego mueran ajusticiados como consecuencia de ese acto. Asimismo, el fuego amoroso hace que Alicia y Pleberio permanezcan con vida, pero con una desesperación y tristezas expresadas claramente en la última frase de la obra: «¿Por qué me dejaste triste y solo *in hac lachrimarum valle?*» (347). Como señala el propio Pleberio, el fuego de amor ha quemado su casa: «¿Por qué quemaste mi morada?» (339). Es decir, la metáfora se convierte en una semi-realidad, porque el fuego amoroso destruye a los personajes de *Celestina*, aunque no necesariamente mediante un incendio físico, como en la leyenda troyana. En este sentido, el amor fuego deshace a los seres de la obra tal y como ellos se desean, utilizando una metáfora muy semejante, unos a otros: «¡Fuego malo te queme!» (71), «Quemada seas» (126), «¡Oh mal fuego te abras!» (146). La frase hecha se cumple casi literalmente en *Celestina*, pues casi todos los relacionados con el amor de Calisto y Melibea perecen. Además, por si estas muertes violentas fueran poca advertencia, Rojas refuerza el mensaje con una referencia escatológica: el fuego de amor lleva a la muerte del cuerpo y del alma, al fuego eterno del infierno. Como señala Celestina en su famoso conjuro del «tercero auto», el «triste Plutón» es

el «señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan» (108). El fuego de amor conduce al reino ígneo de Plutón, pues no en vano casi todos los personajes de la obra mueren en pecado mortal y sin confesión, lo que asegura la condenación de sus almas.⁶ Según indica Calisto en el primer *auto*, «mayor la [llama] que mata un ánima que la que quemó cien mil cuerpos» (33), y, por tanto, el fuego amoroso que abrasa las almas de los personajes de la obra en ambas vidas constituye el mayor de los incendios. En este sentido, la metáfora del amor fuego se convierte en realidad, aunque sea una realidad ultraterrena: el fuego del infierno. Gracias a sus profundas conexiones con las conflagraciones urbanas de Roma y, sobre todo, Troya, la imagen del fuego amoroso constituye una insistente advertencia para «la muchedumbre de galanes y enamorados» a quienes Rojas pretende proveer de «defensivas armas para resistir» los «fuegos» de amor.

En suma, *Celestina* presenta un inusitado número de apariciones de la metáfora del amor fuego porque esta imagen forma parte integrante del esquema de la obra, y contribuye a comunicar el mensaje moralizante de la *reprobatio amoris*. Como ocurre en otros textos de la época, en *Celestina* el fuego amoroso connota la destrucción de todos los implicados, mediante una literalización por la cual el fuego metafórico se transforma en un fuego real capaz de abrasar ciudades enteras. *Celestina* refuerza esta conexión asociando la imagen a dos conflagraciones urbanas de la antigüedad clásica: la Roma de Nerón y la Troya homérica. El amor fuego aparece por primera vez en la obra porque Calisto compara sus sentimientos con el incendio de Roma, y esta asociación con conflagraciones urbanas continúa más adelante con numerosas referencias a la destrucción de Troya. Gracias a su asociación con los incendios clásicos, la metáfora enfatiza el poder destructor que el amor, y funciona como una advertencia que anuncia el trágico fin de los amantes. Como Paris y Helena, Calisto y Melibea viven un amor ígneo que destruye a los que les rodean y que probablemente arroja sus almas a las llamas del infierno. Rojas parece tomar este sólido esquema referencial del «antiguo autor» de *Celestina*, pues reutiliza a lo largo de su continuación de la obra las alusiones que aparecían originalmente en el primer *auto*. Esta conexión revela el esfuerzo de Rojas por mantener el espíritu del primer *auto*. Rojas percibió el entramado retórico del «antiguo autor», el «estilo alto y sobido» del *auto*, y extendió la metáfora y sus implicaciones al resto de la obra.

6. Resulta dudoso si peticiones tardías de confesión, como la de Calisto, impiden que las almas de los personajes vayan al infierno: «¡Oh válame Santa María, muerto soy! ¡Confesión!» (323). Por ello, el destino de las almas de Calisto y Celestina ha provocado un animado debate crítico (Bataillon 129-34; Lida de Malkiel 231; Deyermond, «Muerta soy»; Easley).

Obras citadas

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes. «Voluntad de poder en *Celestina*». *Celestinesca* 20 (1996): 37-55.
- AMASUNO SÁRRAGA, Marcelino V. «Hacia un contexto médico para *Celestina*: sobre amor hereos y su terapia». *Celestinesca* 24 (2000): 135-69.
- AYLLÓN, Cándido. *La visión pesimista de La Celestina*. México: De Andrea, 1965.
- BATAILLON, Marcel. *La Célestine selon Fernando de Rojas*. París: Marcel Didier, 1961.
- BERNDT, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna en La Celestina*. Madrid: Gredos, 1963.
- BLAY MANZANERA, Vicenta. «Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*». *Celestinesca* 20 (1996): 129-54.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women*. Ed. Virginia Brown. Cambridge: Harvard UP, 2001.
- CANET VALLÉS, José Luis. «*La comedia thebayda, una reprobatio amoris*». *Celestinesca* 10 (1986): 3-15.
- CASTELLS, Ricardo. «Burton's *The Anatomy of Melancholy*: A Seventeenth-Century View of *Celestina*». *Celestinesca* 20 (1996): 57-73.
- . *Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition: A Rereading of Celestina*. Chapel Hill: U of North Carolina at Chapel Hill, 1995.
- . *Fernando de Rojas and the Renaissance Vision. Phantasm, Melancholy, and Didacticism in 'Celestina'*. University Park: The Pennsylvania State UP, 2000.
- CASTRO GUIASOLA, F[lorentino]. *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- COLONNE, Guido delle. *Historia Destructionis Troiae*. Trad. Mary Elizabeth Meek. Bloomington: Indiana UP, 1974.
- CORÓNICA TROYANA (*La*). *A Medieval Spanish Translation of Guido de Colonna's 'Historia de Destructionis Troiae'*. Ed. Frank Pelletier Norris II. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970.
- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Visor, 1992.
- DA COSTA FONTES, Manuel. «*Celestina's Hilado* and Related Symbols». *Celestinesca* 8 (1984): 3-13.
- . «*Celestina's Hilado* and Related Symbols: A Supplement». *Celestinesca* 9 (1985): 33-38.
- DE ARMAS, Frederick A. «*La Celestina*: An Example of Love Melancholy.» *Romanic Review* 66 (1975): 288-95.
- DEYERMOND, Alan D. «*Hilado-Cordón-Cadena*: Symbolic Equivalence in *La Celestina*». *Celestinesca* 1 (1977): 6-12.

- . «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript». *Celestinesca* 2 (1978): 25-30.
- . *A Literary History of Spain: The Middle Ages*. Nueva York: Barnes & Noble, 1971.
- . «¡Muerta soy! ¡Confesión!»: *Celestina* y el arrepentimiento a última hora». *De los romances y villancicos a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*. Eds. J.M. López de Abiada y A. López Bernasocchi. Madrid: José Esteban, 1984. 129-40.
- . «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*». *Neophilologus* 41 (1961): 218-21.
- EESLEY, Anne. «Four Instances of '¡Confesión!' in *Celestina*». *Celestinesca* 7 (1983): 17-19.
- FERRÉ, Rosario. «*Celestina* en el tejido de la 'cupiditas'». *Celestinesca* 7 (1983): 3-16.
- FERRERAS, Jacqueline. «*La Celestina* entre literatura cancioneril y archivos judiciales». *El mundo social y cultural de La Celestina. Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001*. Eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz. Madrid: Iberoamericana, 2003. 129-53.
- FRAKER, Charles F. «The Four Humors in *Celestina*». *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary. Proceedings of the International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas. Purdue University. West Lafayette, Indiana, 21-24 November 1991*. Ed. Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 129-154.
- . «María Rosa Lida de Malkiel on the *Celestina*». *Hispania* 50 (1967): 174-81.
- GILMAN, Stephen. *The Art of La Celestina*. Madison: University of Wisconsin Press, 1965.
- . *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina*. Madrid: Taurus, 1978.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*. Durham: Duke UP, 1993.
- GREEN, Otis H. «The Artistic Originality of *La Celestina*». *Hispanic Review* 33 (1965): 15-31.
- . *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde el Cid hasta Calderón*. Trad. Cecilio Sánchez Gil. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1969.
- LACARRA, María Eugenia. «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*». *Celestinesca* 13 (1989): 11-29.
- LAWRANCE, Jeremy N.H. «The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and Its Morality». *Celestinesca* 17 (1993): 85-110.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1970.

- LUCENA, Luis de. «Repetición de amores». Ed. Miguel M. García-Bermejo. *Tratados de amor*. 93-160.
- MADRIGAL, Alfonso de. «Breuiloquio de amor e amiçia». Ed. Pedro M. Cátedra. *Tratados de amor*. 11-30.
- MARTIN, June Hall. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*. Londres: Tamesis, 1972.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. Michael Gerli. Madrid: Cátedra, 1987.
- MAURIZI, François. «La escala de amor de Calisto». *Celestinesca* 22 (1998): 49-60.
- MENA, Juan de. *Obra completa*. Ed. Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente. Madrid: Castro, 1994.
- MORROS MESTRES, Bienvenido. «La Celestina como *remedium amoris*». *Hispanic Review* 72 (2004): 77-99.
- PALAFIX, Eloísa. «De plumas, plumíferos y otros seres alados: trayectoria y enigmas de una metáfora polifacética de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*». *Celestinesca* 23 (1999): 43-60.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2000.
- SAN PEDRO, Diego de. *Cárcel de amor. Con la continuación de Nicolás Núñez*. Ed. Carmen Parrilla. Barcelona: Crítica, 1995.
- SANTILLANA, marqués de. *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*. Ed. Régula Rohland de Langbehn. Barcelona: Crítica, 1997.
- SENIFF, Dennis P. «Bernardo Gordonio's *Lilio de Medicina*: A Possible Source of *Celestina*?» *Celestinesca* 10 (1986): 13-18.
- SHIPLEY, George A. «Bestiary Imagery in *La Celestina*». *Revista de Estudios Hispánicos* 9 (1982): 211-18.
- . «Bestiary References in Fernando de Rojas' *La Celestina* (1499): The Ironic Undermining of Authority». *La Corónica* 3 (1975): 22-23.
- SOLOMON, Michael. «Calisto's Ailment: Bitextual Diagnostics and Parody in *Celestina*». *Revista de Estudios Hispánicos* 23 (1989): 41-64.
- «TRATADO DE AMOR». Ed. Juan Miguel Valero. *Tratados de amor*. 31-49.
- TRATADOS DE AMOR en el entorno de Celestina (siglos XV-XVI)*. Ed. Pedro M. Cátedra et alii. Madrid: España Nuevo Milenio, 2001.



SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Huego de amor»: la metáfora amor-fuego en la estructura de *Celestina*», *Celestinesca* 29 (2005), pp. 197-209.

RESUMEN

En el estudio de *Celestina*, la crítica contemporánea se ha centrado frecuentemente en analizar la visión del amor que destila la obra. Nuestro estudio contribuye a determinar el papel del amor en *Celestina* analizando una metáfora de la obra, el amor como fuego, y sus implicaciones. El modo más común en que los personajes de *Celestina* describen el amor es recurriendo a la metáfora clásica del amor como fuego. De hecho, la frase «huego de amor» aparece con inusitada frecuencia en la tragicomedia para describir los sentimientos de los personajes. La expresión aparece vinculada a dos famosas conflagraciones urbanas de la Antigüedad clásica: las de Troya y Roma. El papel destructor que el amor desempeñó en estos dos conocidos incendios implica que tanto la frase como las conflagraciones funcionan como advertencias que anuncian el trágico fin de los amantes de *Celestina*. De este modo, la obra asocia conflagración urbana y amor fuego para transmitir una lección moral sobre la peligrosidad del amor.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, visión del amor, metáfora, amor fuego, Troya, referencias clásicas.

ABSTRACT

In the study of *Celestina*, contemporary critics have frequently analyzed how the work represents love and lovers. Our study contributes to determine love's role in *Celestina* by examining a pervasive metaphor in the text, love as fire, and its implications. By far, the most common way in which the characters of *Celestina* describe love is by referring to a classical metaphor: love as fire. In fact, the phrase «huego de amor» (love's fire) appears specially frequently in *Celestina* to describe the characters feelings. The expression appears in connection to two famous urban fires of classical antiquity: those of Troy and Rome. Fiery love played a decisive role in these two well-known fires, and that connection implies that both the love as fire metaphor and urban fires warn the reader about the tragical end of *Celestina's* lovers. Thusly, the work connects urban fire and love as fire to communicate a moral lesson about the dangers of love.

KEY WORDS: *Celestina*, representation of love, metaphor, love as fire, Troy, classical references.

