44 2020

Celestinesca

NÚM. 44, 2020, ISSN: 0147-3085

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 44 2020

VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

EDITOR y DIRECTOR

José Luis Canet
Universitat de València

EDITOR-FUNDADOR

Joseph T. Snow
Michigan State University

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

COMITÉ EDITORIAL

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

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

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

Fotocomposición y maquetación: *José Luis Canet*

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

Esta revista se incluye dentro del Proyecto de Investigación *Parnaseo (Servidor web de Literatura Española)* del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, FFI2017-82588-P.

Celestinesca

NÚM 44 ÍNDICE 2020

Artículos

Beltrán, Rafael, «Del suicidio de Judas al salto de Pármeno: codicia, traición y caídas mortales en *La Celestina*» 9

Cáseda Teresa, Jesús Fernando «La *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva a la luz de nuevos datos sobre su biografía» 81

Ferrera-Lagoa, Alberto, «"Muchos días son passados..." Magia y concepción del tiempo en *La Celestina*» 107

Huertas Morales, Antonio, «Fernando de Rojas y *La Celestina* a través de la novela histórica: autoría y ascendencia judía» 145

Llamas Martínez, Jacobo , «*La Celestina* como modelo de Rafael Chirbes en *Crematorio*» 163

Matos, Kevin, «El proceso de amores de Calisto y Melibea frente a la tradición» 191

Paolini, Devid, «Algunas nuevas sobre Alphonso Hordognez» 251

Saguar García, Amaranta, «Hacia un censo completo unificado de los ejemplares conservados de *Celestina* (I): ejemplares de ediciones en castellano localizables en línea» 265

Scarborough, Connie L., «Melibea Lies» 319

Reseñas

«Gargano, Antonio, *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas*». Por Devid Paolini 349

«Martí Caloca, Ivette. "Todo se ha hecho a mi voluntad": Melibea como eje central de *La Celestina*». Por Joseph T. Snow 355

Bibliografía

Amaranta Saguar García & Devid Paolini, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 42)» 305

Sección especial: «Acercamientos críticos a la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gómez de Toledo»

García Álvarez, Juan Pablo Mauricio, «Presentación» 387

Esteban Martín, Luis M., «Gaspar Gómez de Toledo y la búsqueda de la fama» 393

Navarro Durán, Rosa, «Siguiendo el guion, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina* 405

Gernert, Folke, «Crimen y castigo en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo: ¿la visión moralizadora de un médico? 431

García Álvarez, Juan Pablo Mauricio, «Materialización del dolor de Celestina en la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*» 457

Artículos

Celestinesca 44 (2020): 9-80

Del suicidio de Judas al salto de Pármeno: codicia, traición y caídas mortales en *La Celestina*[1]

Rafael Beltrán
Universitat de València

RESUMEN

El artículo se propone el estudio de las influencias de los motivos de la traición y suicidio de Judas Iscariote en las caídas mortales de cuatro personajes principales de *La Celestina*. Judas encarna, mejor que ningún otro personaje bíblico, la trayectoria del pecador, desde la lealtad y la traición hasta la desesperación y la muerte suicida. Se examina la figura literaria e iconográfica de la codicia, traición y suicidio de Judas en la Edad Media, centrándonos en los dos tipos de suicidio que refleja la Biblia. Se analizan las caídas accidentales (Calisto), los saltos mortales al vacío (Sempronio y Pármeno) y el suicidio (Melibea); las imágenes de representación de la traición (la bolsa de las monedas); y, finalmente, la trayectoria de Pármeno, que va, como la de Judas, desde fidelidad del buen criado, pasando por la codicia y la traición, hasta el salto mortal hacia el vacío desesperado.

Palabras Clave: *La Celestina*, Judas, Pármeno, suicidio, traición, caídas mortales.

ABSTRACT

The article aims to study the influence of Judas Iscariot's motifs of betrayal and suicide on the mortal falls of four main characters in *La Celestina*. Judas embodies, better than any other biblical character, the sinner's progress from loyalty and betrayal to despair and suicidal death. The literary and iconographic figures of the greed, the betrayal and the suicide of Judas in the Middle Ages are examined, focusing on the two types of suicide reflected in the Bible. Accidental falls (Calisto), fatal leaps (Sempronio and Pármeno) and suicide (Melibea) are analysed, together with the images representing the betrayal (the bag of coins). Finally, Pármeno's life, similarly to that of Judas, is studied since it goes from the fidelity of the good servant, through greed and betrayal, to a mortal jump into the void.

Key words: *La Celestina,* Judas, Pármeno, suicide, betrayal, mortal jumps.

1.– Este artículo forma parte del proyecto de investigación FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE), concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Agradezco a Óscar Calvé la lectura, sus valiosos comentarios y la aportación de documentos gráficos al artículo.

A José Luis Canet,
amigo de siempre y para siempre

1. Preámbulo: la sombra de Judas

«¡Saltemos destas ventanas, no muramos en poder de justicia!», le grita Sempronio a Pármeno, tras haber asesinado a Celestina, desesperado al comprobar que no pueden escapar por la puerta de la casa, tomada por la guardia del alguacil. «Salta, que yo tras ti voy», le contesta Pármeno.[2] Así concluye el auto XII. Sempronio salta y no sólo se descoyunta en la caída desde la ventana, sino que queda medio muerto. Más tarde saltará Pármeno, con igual resultado, como sabremos luego por los relatos de Sosia (XIII, 266-267) y de Elicia (XV, 289), quienes coinciden en que «saltaron de las ventanas» («de unas ventanas muy altas», aclara Sosia) y «cuasi muertos les cortaron las cabezas, que creo que ya no sintieron nada» (Sosia) o «cuasi muertos los prendieron y sin más dilación los degollaron» (Elicia). La secuencia la reflejan los grabados de las primeras ediciones de *La Celestina* (Fig. 1 y Fig. 2),[3] con una sola composición que en principio agrupa en dos planos yuxtapuestos la escena del asesinato y la del salto; en esta segunda escena, a su vez, se solapan dos tiempos: Sempronio se encuentra ya en el suelo, tras haber saltado, mientras que Pármeno salta al vacío desde una ventana de la casa, que en la imagen no puede aparecer como «muy alta» —como decía Sosia que era— por necesidades de proporción y ajuste entre personajes y espacios en el grabado.

Fig. 1. Salto de Pármeno y asesinato de Celestina (Valencia, 1514)

2.– Citaré siempre por la edición coordinada por Rico (2011). Teniendo presentes, además, las lecturas y notas de las ediciones de *Comedia* y *Tragicomedia* editadas por José Luis Canet: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Anejos.html>.

3.– Fig. 1: *Tipobibliografía valenciana de los siglos XV y XVI*, base de datos dirigida por José Luis Canet: <https://parnaseo.uv.es/imprenta/imagenes/Imgs/123_Grabados_grabado-14.jpg>. Fig. 2: ¿Cromberger? e ilustrador anónimo, «Ilustración primera del acto XIII de la edición de Roma: Marcelo Silber, 1515 (colofón Stanislao Polono, Sevilla, 1502)», en *CelestinaVisual.org*, consulta 4 de septiembre de 2020, <http://celestinavisual.org/items/show/453>.

Fig. 2. Asesinato de Celestina y salto de Pármeno
(Sevilla, 1518-1520 [1502])

Pármeno, Sempronio, Calisto y Melibea, de muy dispares maneras y por distintas razones, participan en unas peligrosas acrobacias de fatídicos vuelos, accidentales o suicidas, con desenlaces siempre letales. Son cuatro de los cinco personajes que mueren *in præsentia* en el curso de la *Comedia* y, luego, de la *Tragicomedia* (todos menos el quinto, Celestina). De un sexto personaje, Claudina, se menciona la muerte en el pasado (*in absentia*). Hay escasos precedentes literarios para justificar estos y otros saltos o caídas mortales: los vuelos de Ícaro o Faetón, los suicidios de Hero o Dido, más algunos otros que iremos desgranando. Pero pienso que no se le ha prestado suficiente atención, en este contexto, a otro referente que, sin embargo, podría ser importante a la hora de establecer relaciones con la tradición literaria de todo ese conjunto de muertes traumáticas, de muertes que sellan con su subrayado enfático la consumación de comportamientos siempre censurables y punibles. Porque, sin duda, la muerte de Judas Iscariote, en una de las dos versiones canónicas evangélicas conservadas, es otro salto mortal, con el que él mismo castiga su propia carrera de pecados imperdonables: «[Judas] cayó de cabeza, reventó por medio y se esparcieron todas sus entrañas» (*Hechos*, 1: 18). De haber sido Judas un personaje secundario, anecdótico, sin mayor trascendencia, no daríamos mayor importancia a ese final desastroso. Pero tratándose de quien ha sido para el cristianismo el Traidor por antonomasia, merece la pena que nos detengamos en su posible relación con el texto de Rojas.

No ha recabado apenas atención entre los estudiosos de *La Celestina* la más que plausible influencia ni de ese desenlace, ni de la trayectoria anterior de Judas, leal servidor de su señor primero, codicioso y traidor hasta la muerte después. Y ello, a pesar de la innegable preeminencia de su imagen en la historia y en la simbología del cristianismo, y a pesar de su popularidad —negativa, por descontado— dentro de la mitología cristiana. Sin embargo, su itinerario (codicia → traición → muerte) se dibuja esquemáticamente como paralelo, casi igual, al de Sempronio y, sobre

todo, al de Pármeno, quien había sido más leal y, por tanto, incluso más censurablemente traidor a Calisto que su compinche.

Seguramente no ha atraído esa mínima curiosidad, porque el personaje y el mismo antropónimo, «Judas», se ciernen sobre la cultura del cristianismo como sombras más que como presencias, como un silencio más que como una voz. Hay sombras y silencios que esconden miedos a lo ominoso o tratan de censurar lo execrable, de conjurar lo abominable. Y parece indudable que se oculta —o se hace inefable— su nombre en medio del florido vergel de léxico y de referentes de *La Celestina*. Sin embargo, esa elipsis o supresión tampoco es rara, sino bastante habitual en el Medievo, y ese silencio sepulcral puede llegar a resultar de algún modo —sin paradojas— incluso un *taceat* elocuente en casos como éste. Lo cierto es que, aun tratándose, junto con Caín, Herodes o Nerón, de uno de los grandes perversos y de los traidores con mayor protagonismo en la literatura, en las artes figurativas (pintura, escultura, grabados, tapices) y en las manifestaciones teatrales o espectaculares de la Edad Media, el personaje de Judas ha sido muy pocas veces sacado a colación o tenido en cuenta a la hora de interpretar la obra de Fernando de Rojas. A mi juicio, en fin, su sombra se proyecta de forma más alargada y densa sobre *La Celestina* de lo que hasta ahora se ha hecho notar.[4]

Se ha apuntado, sí, a la impronta de su leyenda e imagen en un objeto determinado, como es la bolsa de Celestina, símbolo de su codicia, una «faltriquera» (I, 104) que hereda probablemente del atributo por excelencia de Judas en la iconografía medieval; pero se trata de un detalle de la vestimenta de la medianera que en el texto no tiene especial relevancia, aunque es cierto que resultará recurrente y llamativo en los grabados de la edición de Fadrique de Basilea, de Burgos (1499 [pero *ca.* 1501]), siendo posteriormente sustituido por el complemento colgante del rosario.[5] Se ha detectado y señalado asimismo —sin ir más allá de esa constatación fehaciente— la huella de la leyenda de Judas en un sintagma concreto, el de las «más de treinta estocadas» con las que dice Sosia que «la vi llagada [a Celestina], tendida en su casa» (XIII, 267), que remite de manera diáfana a las treinta monedas o piezas de plata con que se le paga al discípulo falso la traición a Jesús (Mateo, 26, 15).[6] Beso de traición y espada alzada

4.– Solamente tres estudiosos recientes, que yo conozca, han aludido directamente a Judas en relación con la *Tragicomedia*, relacionándolo con la bolsa de monedas de Celestina (Fernández Rivera, 2013) o con el suicidio de Melibea (López-Ríos, 2005; Álvarez, 2017).

5.– Fernández, Rivera (2013) estudia muy bien esa presencia de la bolsa, como veremos. No indicaré, en adelante, más que la fecha de Burgos (1499), aun a sabiendas de que está puesta en duda la autenticidad de tal datación y que actualmente se postula una fecha posterior (*ca.* 1501-1502) para el incunable burgalés (véase, para un balance de las posturas al respecto, Canet, 1999, 2016).

6.– El número de «treinta», según los comentaristas bíblicos, no tiene valor concreto, sino simbólico. Se trata de una referencia a Zacarías 11,12-13: «Y les dije: 'Si os parece bien, dadme mi salario; y si no, dejadlo'. Y pesaron por mi salario treinta piezas de plata. Y me dijo Jeho-

como reacción, es decir monedas (treinta) y estocadas («más de treinta») van parejas en casi todas las imágenes medievales del Prendimiento de Jesús —desde Giotto hasta Fra Angélico, pasando por la mayoría de testimonios gráficos que reflejan la escena—, cuando otro discípulo corta la oreja a un criado del Sumo sacerdote (el discípulo se identificará con Pedro, pero sólo en la versión evangélica de Juan).[7] Sin embargo, me parece que, además de estos dos detalles, significativos pero menores, muy expresivos y representativos pero puntuales, se debe considerar y valorar mejor hasta qué punto la sombra de Judas cubre con su lobreguez aspectos más sustanciales de los recorridos de los personajes principales de la obra. En especial, aspectos vinculados con el radical cambio, condicionado por la codicia, que experimentan algunos de ellos —Celestina y los criados— y la justicia poética de sus finales, tan incomprensibles y desastrosos como los de los otros —Calisto y Melibea—, igualmente castigados en la obra con muertes atroces.

El texto de *La Celestina*, tal como es asimilado por sus primeros receptores —entre ellos, los impresores que incluyen sus primeros grabados— va perfilando a lo largo de sus autos centrales y decisivos una serie de *contrafacta* paródicos de la Pasión: la Visitatio (de Celestina a la casa de Melibea), la Última Cena (el auto IX del banquete), el Prendimiento (Centurio y las figuras cobardes de los criados, que reniegan como san Pedro), el *Descensus Christi* (la omnipresente escala), etc. Pero en ese *via crucis* falta una escena esencial: la del beso de la traición, con Judas como protagonista.

Es muy posible que la ocultación o falta de alusión a Judas como probado codicioso, traidor y, sobre todo, suicida, es decir, su ausencia o alejamiento de la primera escena de las citas o referencias de muchas obras literarias, incluida *La Celestina,* tenga relación con el tejido ideológico urdido durante los últimos siglos de la Edad Media cristiana para intentar tapar o eliminar cualquier atisbo de consideración clásica del suicidio como opción honrosa (las muertes justificadas de Catón, Lucrecia, o incluso Dido), o cualquier barrunto de conexión entre el suicidio y el libre

vá: 'Échalo al tesoro; ¡hermoso precio con que me han apreciado!' Y tomé las treinta piezas de plata, y las eché en la casa de Jehová al tesoro». Lucrecia habla de los «treinta» oficios de Celestina. En realidad, Elicia se refiere por dos veces, cuando le cuenta los hechos a Areúsa, a que le dio «mil cuchilladas» (XV, 288 y 289).

7.– Lucas, 22, 47-51: «47 Estando todavía con la palabra en la boca, sobrevino un tropel de gente, delante de la cual iba uno de los doce, llamado Judas, que se arrimó á Jesus para besarle. 48 Y Jesus le dijo: ¡Oh Judas! ¿con un beso entregas al Hijo del hombre? 49 Viendo los que acompañaban á Jesus lo que iba á suceder, le dijeron: Señor, ¿heriremos con la espada? 50 Y uno de ellos hirió á un criado del príncipe de los sacerdotes, y le cortó la oreja derecha. 51 Pero Jesus tomando la palabra, dijo luego: Dejadlo, no paséis adelante. Y habiendo tocado la oreja del herido, le curó». Marcos 14,43-45 y Mateo 26, 47-49 mencionan el detalle de la oreja cortada del criado. Y Juan 18,10-11, es el único que menciona a Simón Pedro, quien corta la oreja derecha a Malcho, criado del sacerdote.

albedrío.[8] La elección del suicidio como alternativa honorable para el ser humano, ente racional, se trató de ocultar, como si se tratara de un tabú inefable (en realidad, siempre lo ha sido de un modo u otro), hasta ser prácticamente eliminado como conjetura, experimentando un proceso de criminalización y abominación, que incluiría de manera muy patente la asociación con el mundo femenino.[9] La utilización de la imagen de Judas formaba parte, como dice Álvarez cuando estudia lúcidamente el suicidio de Melibea, de un programa más amplio de abolición absoluta —*damnatio memoriae*—, en la historia pasada o presente, de siquiera un ápice de dignidad o justificación para el suicidio:

> …se cerró la vieja diferencia pagana entre suicidio heroico y la autodestrucción criminal que todavía late en Dante; se reforzó la relación iconográfica entre la causa del suicidio y su método; se explotó la imagen de Judas para criminalizar el acto o a la víctima; o se la demonizó y asoció a la locura usando el folclore (Brown 44, 53). Asimismo, se terminó de afianzar el vínculo entre las malas muertes y lo femenino, mediante el énfasis en la culpa, la debilidad de carácter (*passio* vs. *ratio*), la imperfección y la contaminación corporales. Este fue el caso de heroínas trágicas y mitológicas como Fedra, Jocasta, Hero o Dido, cuyos suicidios se fueron reduciendo solo a castigo o «precio» por pecados como el incesto o el deseo. (2017: 318)

Pármeno y Sempronio no se suicidan, sino que se arrojan por la ventana para huir, al no contar con otra posibilidad de escapatoria. Aparentemente, lo único que ocurre es que mueren como consecuencia lógica puesto que saltan desde lo alto. Pero moralmente la secuencia es la inversa: saltan para morir, porque saben que su crimen espantoso no tiene más salida que la muerte. Aunque estrictamente no sean suicidas, lo que les lleva a esos saltos precipitados, tras un crimen atroz y con un arrepentimiento tardío e inútil («¡Oh, pecador de mí…!», exclamará Pármeno, justo antes de tirarse), es una desesperación (*desperatio*) que arrastra tras sí, como una

8.– Lacarra (2007) estudia y describe la casuística de suicidios honorables (frente a reprobables) en la literatura española. Uno de los pocos justificados como honorables fue el de Catón, a quien Santillana cita favorablemente en su *Bías contra Fortuna* (estr. 122) y con más reparos en *Proverbios* (estr. 56). Pero Díaz de Toledo, *Diálogo y razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana* refutará, en cambio, los argumentos presumiblemente favorables al suicidio digno por parte del poeta.

9.– Tanto Schmitt (1996) como Murray (2000) constatan que la condena general del suicidio fue realizada desde todas las instancias, incluidas las literarias, y que las excepciones fueron pocas. El suicidio se condena en el *roman courtois*, en la poesía y en el teatro, y en la épica se equipara siempre con el máximo fracaso y cobardía.

condena bíblica, la de otros pecadores suicidas irredentos, y por encima de todos, en mi opinión, la sombra tenebrosa del más infame de todos: Judas.

2. Traición, caída y suicidio de Judas

2.1. La figura literaria de Judas impío y desesperado

Seguramente el perverso más prominente y conspicuo de toda la literatura bíblica (Antiguo y Nuevo Testamento) sea Judas Iscariote. La figura de Judas como quintaesencia del mal, impío por excelencia, fue diseñada, simplificada y cosificada por el cristianismo a partir de una secuencia narrativa trementadamente simple, eficaz y aleccionadora, combinada con imágenes mentales, literarias y gráficas muy poderosas, que en estado latente o muy rudimentario se encontraban ya en los textos de los Evangelios. De manera que una serie que viñetas relativamente sencillas y convencionales fueron encadendo elementos y objetos identificadores para él: los atributos delatores del pecado (la bolsa asociada a la avaricia, contenedora del pago de la traición), los de la imposible redención (la horca como indicio de la vía ciega del suicidio) y los del mayor castigo, el reservado a los infames (el cuerpo no cerrado y sepultado, sino permamentemente abierto —las entrañas dispersas— y expuesto a las alimañas y al oprobio). De ese modo se iba sustanciando en la memoria colectiva de la mitología cristiana el relato del camino hacia el Infierno del ser humano maligno, del servidor más ignominioso e impío, que no pudo ser ni podría haber sido jamás dignamente enterrado, tan enorme había sido la magnitud de su pecado. Judas se presentaba en las antípodas de la *caritas* de Cristo, desde su vida —que pudiendo haber sido tan pía como la de los otros discípulos, arruinó— hasta su muerte.

Una de las más tempranas representaciones que conservamos de Judas, lo expone en una Crucifixión junto a Jesús, casi con el mismo tamaño y relevancia visual que el Hijo de Dios, dando a entender que la ignominia de su pecado había sido equiparable a la magnitud de la bondad de Jesús (Fig. 3). Muertes en las antípodas, por tanto, pero mostradas insólitamente en paralelo, casi a un mismo nivel de relevancia, en una figuración radicalmente diferente de la de Jesús con los dos ladrones. Se trata de la placa lateral, de pequeñísimo tamaño (10×7'5 cm.), de una cajita de marfil realizada en Roma, entre los años 420 y 430. En ella observamos que la figura de Judas ahorcado ocupa tanto espacio como la de Cristo crucificado, planteando una doble alternativa, polarizada pero equilibrada, para la muerte del hombre: la buena y la mala muerte (Murray, 2000: 327).

Fig. 3. Judas colgado, junto a Cristo crucificado.
Placa de marfil (*c.* 420-430). British Museum

Judas fue considerado en la Edad Media no sólo el Avaro por excelencia, sino también el Traidor por antonomasia, y los máximos traidores (traidores de lesa majestad) habían de sufrir la infamia de la muerte indigna —ahorcados, degollados o descuartizados— y la exposición pública de los despojos del cadáver. Dante Alighieri ya no es tan indulgente como el anónimo cincelador de la placa de marfil del siglo V y presenta Judas, en Judeca, la región más profunda del Infierno, en el canto XXXIV, devorado por Lucifer, junto a Bruto y Casio. Los tres tienen en común ser pecadores contra el gobierno o *statu quo*: nefandos traidores de alta traición.[10]

Arellano (2015) presenta una panorámica de la fortuna de Judas en la literatura española que, aunque centrada en los Siglos de Oro, se remonta

10.– La imagen negativa del cuerpo de Judas en la visión de Dante es puesta en relación con la de Mahoma de manera muy reveladora por Coffey (2013). García Sala (2002) estudia esa misma representación escatológica de Judas en el Infierno, sentado en el regazo de Satanás, que se repite desde los primeros testimonios en el arte bizantino. Era la visión que se ofrecía desde los inicios del cristianismo, desde la lectura que hacían los Padres de la Iglesia, empezando por Orígenes (como explica perfectamente Laeuchli, 1953). Perea Yébenes (2006) estudia varios epitafios latinos hispanos, cristianos, de época bizantina y visigoda (empezando por el s. VII), que hacen curiosas y relativamente abundantes referencias a Judas en fórmulas de condena religiosa o mágica lanzada contra los que pudieran violar los sepulcros; fórmulas del tipo: «si alguien viola este sepulcro, que le pase como a Judas…». El artículo facilita una magnífica presentación del tema, con múltiples implicaciones. La asociación del cementerio con el «campo de alfareros» de *Hechos*, que compra y donde se suicida Judas es, entre otros muchos testimonios e interpretaciones del trabajo, especialmente llamativa. Menciono solamente algunos estudios que, por ser más recientes o por presentar casos más específicamente hispánicos, caen fuera del monumental y casi exhaustivo tratamiento del tema del suicidio, incluido el de Judas, por Murray (2000).

de manera sumaria y precisa a la literatura medieval.[11] Pese a los ingredientes de morbosidad que le añadían indudable atractivo —por repulsión— popular, la presencia de Judas fue bastante escasa en la literatura medieval culta y continuó siendo relativamente exigua en el teatro áureo, aun siendo éste tan fructífero en otras muchas recuperaciones.

Sin embargo, es revelador comprobar cómo la figuración negativa del Judas avieso y traidor que sembró la Edad Media ha seguido siendo cultivada en las representaciones populares —algunas perviven en procesiones hasta hoy— y en la iconografía, casi siempre a partir de esa versión inaugural que proporcionó Santiago de La Vorágine en la *Leyenda dorada*, y que él mismo realmente reconocía como apócrifa. Como estudia Propp en *Edipo a la luz del folklore* ([1944], 1982), se trataba de la leyenda de un Judas con la misma trayectoria biográfica del Edipo, hijo de Layo, que mata a su padre y casa con su madre.[12] Esta poco canónica leyenda se hizo muy popular y llegaría al teatro medieval, donde se versionó en representaciones teatrales litúrgicas de toda Europa (algunos de sus textos conservados en registros o «consuetas»).[13] Arellano (2015) analiza las tres únicas piezas áureas hasta ahora conocidas que cuentan con ese Judas legendario como protagonista.[14] En esas obras se parte homogéneamente de los motivos de la *Leyenda dorada* y se les suman otros folklóricos, como el del cabello pelirrojo, las botas, la patria calabresa, el saúco como árbol del ahorcamiento, la relación con el judío errante, etc.[15] Judas, por tanto, además de traidor, se había convertido, ya desde la Edad Media, en un terrible y perverso asesino que llegaba a precipitarse hasta las negruras del incesto. Y un Judas incestuoso era igual o peor que los sodomitas que eran castigados a ser colgados de los pies en el reino de Castilla.[16]

11.– Para su fortuna en la literatura moderna y contemporánea, Grimalt (2004) ofrece un buen repaso de las posturas originales, frente a la traición moralizante ortodoxa, de creadores tan diferentes como Marcel Pagnol, Nikos Kazantzakis, Paul Claudel, Jorge Luis Borges y otros.

12.– Véase también para el tema del Judas folclórico y su entronque con Edipo, muchos años después del trabajo pionero de Gillet (1925), Prat Ferrer (2006) y Bettini y Guidorizzi (2008). Los estudios sobre la leyenda de Judas en el mundo anglófono remontan a Baum (1916a 1916b).

13.– Toldrà (2018) la ha detectado muy bien en el teatro medieval hispánico. Kovács (2008) detalla la profusa trayectoria de la muerte de Judas, como antítesis de la muerte de Jesucristo, en las representaciones medievales. Y Rodríguez Barral (2008) destaca precisamente las convergencias entre la teatralidad y el arte a finales de la Edad Media, incidiendo muy especialmente en la figura de Judas.

14.– Se trataría de la anónima *Comedia del nacimiento y vida de Judas* (1590), que se suele considerar más bien auto sacramental, de *La vida y muerte de Judas* (¿1610?) de Damián Salucio del Poyo y de la bastante más tardía *Judas Iscariote* (1722) de Antonio Zamora.

15.– Ver Prat Ferrer (2006). Para la caracterización negativa de Judas como rubio o pelirrojo, contamos con el sugerente análisis de Pastoureau (2006). Y para el amarillo en su vestimenta, en las arte plásticas y en el teatro, véase De Sas (2013).

16.– Para el tema del ahorcamiento por los pies o boca abajo en la iconografía medieval europea, véase McCullough (1998). Para los casos concretos en la historia medieval, Baldó (2007).

Algún atisbo de este comportamiento edípico, o al menos parricida, podría detectarse en Pármeno (el Pármeno luciferino tal como lo interpreta Heusch, 2000), quien, al asesinar a Celestina, mata a una figura sustitutiva de la maternal, querida compañera de su propia madre, Claudina (Tozer, 2004).

Hemos dicho que las representaciones populares presididas por la figura de Judas llegan hasta nuestros días. Pervive, en efecto, un tratamiento espectacular del personaje y su leyenda en las celebraciones carnavalescas de la llamada *Fiesta de Judas* o *Quema del Judas*, en toda Europa y muy especialmente en regiones de habla hispana, desde España hasta Latinoamérica y Asia.[17] Tienen lugar estas demostraciones festivas preferentemente el Domingo de Resurrección, cuando un remedo de Judas se cuelga de un poste en forma de muñeco o pelele, hecho con madera o paja recubierto de ropas viejas, trapos o andrajos; lleva en su mano, a veces, la emblemática bolsa de las treinta monedas. En ocasiones, se le hacen estallar bombas o petardos metidos en el cuerpo y se le arroja a las llamas. A veces se lee en voz alta, mientras se consume, el llamado *Testamento de Judas*, que se emparenta con otros testamentos populares de los que también se conservan testimonios desde hace al menos tres o cuatro siglos en pliegos sueltos (García de Diego, 1973). Son fiestas en las que se anatemiza al traidor, entre el jolgorio espontáneo y la crítica liberadora.[18]

2.2. Las dos versiones bíblicas del suicidio

La bolsa de las monedas y el beso son metonimias indiscutibles y convencionales, repetidas con pocas variantes en las lecturas e interpretaciones de la vida de Judas. Un repaso de su iconografía da cuenta de esa monotonía y unanimidad: Judas fue codicioso (bolsa) y fue traidor (beso). Sin embargo, no se presenta tan unísona la lectura, recepción e interpretación de los episodios en torno a su muerte. Las metonimias de ésta se

17.– Además de en España, pervive en Portugal, Grecia, Chipre, Reino Unido, Alemania, Austria, Chequia (declarada su fiesta de la Quema de Judas de interés especial por la UNESCO), Polonia, Eslovaquia, etc. También en Asia, en países de colonización cristiana, como Filipinas. En Latinoamércia, en México, Brasil, Uruguay, Paraguay, Colombia, Venezuela, Chile, Perú o Costa Rica. En España, en Venta del Moro, Talayuelas (Cuenca), Cabezuela del Valle (Cáceres), Samaniego (Álava), Zarzuela de Jadraque (Guadalajara), Algete (Madrid), Yecla (Murcia) y en muchos otros lugares. Véase Calle (2009).

18.– Celebraciones que se mantienen vivas hasta hoy, con todas las contradicciones que cualquier festividad religiosa de raigambre antigua conlleva, con la singularidad en este caso de que el sentido de la fiesta corre el peligro de ser tergiversado y llegar a convertirse en lo que esencialmente no es, en un ataque racista anti-semita. Un buen ejemplo de análisis antropológico de la fiesta en Latinoamérica, centrado en la Fiesta del Burro y Judas, en San Antero (Colombia), lo ofrece García-Dussán (2019). El autor descubre procesos de transculturación de otros eventos, centrados en un símbolo (el del pobre animal) que pone en entredicho vicios públicos, permite exorcizar el mal social y corregir imaginariamente graves defectos en la realidad compartida.

encuentran mucho más abiertas a la hermeneusis y pueden ser incluso discrepantes: la caída, el suicidio, la horca… Con todo, desde los inicios del cristianismo, Judas se identifica con el discípulo falso, traidor a Jesús, el Suicida, en las antípodas del Hijo de Dios, pero en su muerte casi al mismo nivel o tamaño de extremosidad, como hemos visto: la Horca frente la Cruz (Fig. 3).

Hay dos versiones en el Nuevo Testamento para el suicidio de Judas. En la primera, la más divulgada y representada figurativamente, se ahorca para suicidarse; en la segunda, menos difundida, pero en la que más nos interesa ahora incidir, se arroja desde una altura para igualmente suicidarse. Tanto en la una como en la otra —en el ahorcamiento y en la precipitación desde lo alto— se hacen sensibles y visibles las consecuencias de la muerte abominable, a través de imágenes truculentas de las vísceras que extraen y se llevan en rapiña los demonios, en el primer caso, o que quedan desparramadas por los suelos, en el segundo caso.

Foucault (1976), en su *Vigilar y castigar*, estudió la desaparición progresiva de los espectáculos abiertos y populares de ejecución pública y festiva, desde la horca hasta la decapitación; cómo fueron dando paso entre los siglos XVIII y XIX a la punición legal colectiva, de observación panóptica. De hecho, la veracidad histórica de esta expulsión o emulsión de entrañas que veremos en las imágenes de la muerte de Judas la confirman hasta muy tardíamente episodios brutales como el del descuartizamiento atroz de un reo, en la París de 1757, con el que se abre la obra de Foucault. Y ese exhibicionismo pervive como simulacro, simbólicamente, en muchos de los episodios de recreación popular de la Fiesta de Judas que acabamos de mencionar: caídas, golpes, traumatismos, explosiones (de pequeñas bombas o petardos), vejaciones de todo tipo, etc. El castigo no es una represalia punitiva, sino un rito político, y estos epígonos festivos son residuos de los intentos de apropiación carnavalesca, desde la Edad Media, como los veía Bajtín, de esos ceremoniales abiertos a la comunidad y que se resisten a ser confinados entre muros institucionalizados. Pues bien, esas vísceras, entrañas o «sesos», como los que se rompen obscenamente en el suicidio de Judas, verdaderos detritos de atrocidad, aparecerán explicitados igualmente como piezas truculentas, pecios de naufragio nutridos de valor y significado, tanto en la literalidad de los textos celestinescos, como en muchas de las ilustraciones de las muertes de los criados y del propio Calisto.[19]

19.– Así lo ha visto, con suma sagacidad, Sanmartín, quien afirma de estos tres muertos descoyuntados: «acaban sin cabeza, es decir, sufren la mayor humillación, el descabezamiento, especialmente deshonroso en la figura de un noble como es Calisto. Pero es que además, en su caso, su cabeza aparece dividida en tres partes y tiene los sesos fuera, que quedan desparramados en unos cantos y serán recogidos por Sosia…» (2007: 117). Y añade: «Sobre ese desparramamiento de los sesos abundará después Melibea: "de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes" (XXI, 333). También a uno de

Aunque la relación entre codicia y castigo mortal está presente en las dos versiones evangélicas de la muerte de Judas, la sombra de la segunda (la de *Hechos*) es la que se cierne más directamente sobre tres de las cinco muertes de *La Celestina*: las de Sempronio, Pármeno y Melibea.[20] Ninguno de ellos se ahorca, como ocurre en la primera versión evangélica con Judas. Sempronio y Pármeno tampoco se suicidan realmente, pero su huida precipitada —agravada por el remordimiento tras el horrendo crimen cometido— les conduce a tener que saltar desde una altura, quedando gravemente heridos. Ese salto al vacío, de cabeza, no está suficientemente motivado por la desesperación, que en cambio sí que justifica claramente el suicidio de Melibea. Sí que es, con todo, un justo castigo a su innecesario crimen, castigo que de algún modo ellos mismos persiguen y se merecen. Como le reporta Sosia a Calisto: «quedan descabezados en la plaza como públicos malhechores, con pregones que manifestaban su delito» (XIII, 266). E insistirá en lo mismo, poco después: «la causa de su muerte publicaba el cruel verdugo a voces, diciendo: 'Manda la justicia mueran los violentos matadores'» (XIII, 267).

Pero volvamos a Judas y veamos las dos versiones evangélicas de su muerte con más detalle. El Nuevo Testamento registra la muerte de Judas dos veces: en el *Evangelio* de Mateo (27: 3-8) y en los *Hechos de los Apóstoles* (1: 16-19).

En la primera versión, el *Evangelio* de Mateo dice:

> 3 Entonces Judas, el que le había entregado, viendo que era condenado, devolvió arrepentido las treinta piezas de plata a los principales sacerdotes y a los ancianos, 4 diciendo: «Yo he pecado entregando sangre inocente». Mas ellos dijeron: «¿Qué nos importa a nosotros? ¡Allá tú!». 5 Y arrojando las piezas de plata en el templo, salió, y fue y se ahorcó. 6 Los principales sacerdotes, tomando las piezas de plata, dijeron: «No es lícito echarlas en el tesoro de las ofrendas, porque es precio de sangre». 7 Y después de consultar, compraron con ellas el campo del alfarero, para

los criados, como se ha visto reflejado en la cita anterior, se le van cayendo los sesos, camino de la degollación (XIII, 267). Los sesos pueden convertirse en texto simbólico; el lector-oidor coetáneo a Rojas, buen interpretador de símbolos y alegorías, podría entender una referencia a la falta de seso en esos amores locos de Calisto o en ese homicidio innecesario de Celestina que cometen los criados. De hecho, la falta de seso es mencionada de modo metafórico durante muchos momentos de la obra, relacionándola generalmente (tópico de la época) con la locura de amor y la pérdida de la cordura» (2007: 117-118).

20.– Podría incluirse una sexta muerte, la de Claudina. Lo hacen algunos autores, como Iglesias (2015), cuando estudia las implicaciones legales de estas muertes. Pero la suya no es una muerte contemplada «en directo», como las otras, sino contada o referida a unos hechos sucedidos con mucha anterioridad.

sepultura de los extranjeros. 8 Por lo cual aquel campo se
llama hasta el día de hoy: «Campo de sangre».[21]

Judas, en la lectura evangélica, arrepentido, pretende volver y devolver las treinta monedas, pero los sacerdotes del templo no aceptan esa devolución y desprecian su arrepentimiento tardío. Entonces, arroja las monedas y se cuelga (*se suspendit*). La secuencia con ambas acciones —la negativa del sanedrín y el suicidio, horas después— se refleja en una misma imagen en la Biblia inglesa de Holkham (c. 1320-1330),[22] así como en varias miniaturas de Biblias moralizadas, reproducidas y muy bien estudiadas por Lafran (2007).

El suicidio —«salió, y fue y se ahorcó»— viene como una reacción impulsiva por remordimiento y causado por la *desperatio* ante la falta de perdón.[23] La desesperación no es un estado depresivo ni melancólico, sino un desorden airado. Cuando Giotto ha de representar, dentro del ciclo de los Siete Vicios, en la Capilla de los Scrovegni de Padua (1305-1306), el vicio de la Desesperación, dibuja a una mujer ahorcándose (bajo una barra y un dintel que luce la cartela de DESPERATIO), con el demonio acudiendo desde arriba, como un ave de presa, a arrebatar su alma (**Fig. 4**). En el fresco, aunque el personaje alegórico sea femenino, Giotto, según los críticos, sigue los motivos gráficos precedentes del suicidio de Judas.

21.– «3 Tunc videns Judas, qui eum tradidit, quod damnatus esset, poenitentia ductus, retulit triginta argenteos principibus sacerdotum et senioribus, 4 dicens: "Peccavi, tradens sanguinem justum". At illi dixerunt: "Quid ad nos? Tu videris". 5 Et proiectis argenteis in templo, recessit: et abiens aqueu se suspendit. 6 Principes autem sacerdotum, acceptis argenteis, dixerunt: "Non licet eos mittere in corbonam: quia pretium sanguinis est". 7 Consilio autem inito, emerunt ex illis agrum figuli, in sepulturam peregrinorum. 8 Propter hoc vocatus est ager ille, Haceldama, hoc est, 'Ager sanguinis', usque in hodiernum diem».

22.– Recogida en el ms. Add. 47682, f. 30 de la British Library: <https://www.akg-images.com/archive/-2UMEBMYZ5HNIB.html>.

23.– Tras el suicidio, los principales sacerdotes piensan que es inapropiado devolver el dinero al tesoro del templo (de donde había salido), porque era «precio de sangre». Entonces, después de discutir el tema, deciden emplearlo para comprar un campo llamado «campo de alfarero», que Mateo dice que, al hallarse manchado por su origen (el dinero de la traición), se llamará a partir de ese momento «Campo de sangre».

Fig. 4. *Desperatio*. Capilla de los Scrovegni, Padua (1305-1306)

En la segunda versión, en *Hechos de los Apóstoles* (1: 16-19), el relato del suicidio está puesto en boca de Pedro. Pedro explica que Judas muere cayendo de cabeza, o tal vez mejor, tirándose de cabeza (*πρηνὴς γενόμενος*, en el griego original), en un lugar (un «campo») previamente comprado o adquirido con el dinero de la traición a Jesús:

> 16 –Hermanos, tenía que cumplirse lo que el Espíritu Santo, por medio de David, había dicho en la Escritura acerca de Judas, el que sirvió de guía a los que apresaron a Jesús. 17 Judas era uno de los nuestros y tenía parte en nuestro trabajo. 18 Pero fue y compró un terreno con el dinero que le pagaron por su maldad; cayó luego de cabeza, y reventó y se le salieron las entrañas. 19 Cuando los que vivían en Jerusalén lo supieron, llamaron a aquel terreno Hacéldama, que en su lengua quiere decir «Campo de Sangre».[24]

24.– «16 –Viri fratres oportet impleri scripturam quam praedixit Spiritus Sanctus per os David de Iuda qui fuit dux eorum qui conprehenderunt Iesum 17 quia connumeratus erat in nobis et sortitus est sortem ministerii huius. 18 Et hic quidem possedit agrum de mercede iniquitatis, et suspensus crepuit medius: et diffusa sunt omnia viscera eius. 19 et notum factum est omnibus habitantibus Hierusalem ita ut appellaretur ager ille lingua eorum Acheldemach hoc est ager Sanguinis».

La explicación más completa de estas interpretaciones bíblicas la ofrece Murray (2000), quien dedica al personaje un extenso capítulo (2000: 323-368), extraordinariamente pormenorizado, dentro de su imprescindible monografía sobre el suicidio en la Edad Media.[25] Este pasaje segundo, en concreto, no es fácil de entender de manera cabal, pues reviste múltiples implicaciones, algunas de las cuales trataremos de desmenuzar, siguiendo básicamente a Murray. Pero quedémonos por el momento con el aspecto más llamativo para nosotros del mismo. Judas, «cayó […] de cabeza», evidentemente tirándose o saltando al vacío, de resultas de lo cual revienta por el medio y sus entrañas o vísceras quedan derramadas o esparcidas. Aunque la «caída» fue traducida en la Vulgata por *suspensus* (*suspensus crepuit medius*), la traducción al castellano de Reina Varela recupera el sentido del original griego *πρηνὴς γενόμενος* ('cayendo de cabeza'). Casi ninguno, entre los exégetas de este pasaje (de ambos pasajes), propone que se trate de una caída accidental, ni duda de que se trate de un suicidio, como el que ya atestiguaba la versión presentada por Mateo (Murray, 2000: 335). La lección evangélica no facilita que sepamos exactamente desde dónde se arroja Judas, aunque habría de ser desde una altura también considerable —elevación natural, edificio o torre—, yendo a dar al suelo en ese *agrum*, solar o campo recién adquirido. En todo caso, esa muerte es aún más contradictoria que la de los criados en *La Celestina*, porque cuando uno cae de cabeza, o incluso queda colgado (*suspensus*), tampoco revienta por medio (*crepuit medius*) ni se le abren ni esparcen las entrañas del vientre (*et difusa sunt omnia viscera eius*).

El relato de *Hechos* comienza aludiendo, como hace Mateo, al *ager sanginis* («Hacéldama»). Aunque en Mateo los sacerdotes compran el campo para limpiar o lavar la procedencia sucia de las monedas de la traición, mientras que aquí es Judas quien compra el campo con la recompensa de su iniquidad: «adquirió un campo con un salario injusto». Y a continuación viene la discordancia mayor, porque se presenta esta versión del todo distinta a la que Mateo ofrece de su muerte: «adquirió un campo con un salario injusto y, cayendo de cabeza, reventó por medio y se esparcieron todas sus entrañas». Los *Hechos* no dicen explícitamente, por tanto, que

25.– Para el tema del suicidio en la Edad Media, los volúmenes de Murray se pueden complementar con la monografía dedicada a la muerte voluntaria en Occidente de Minois (2009), el libro básico sobre el arte del suicidio de Brown (2001) y el trabajo compilatorio de Andrés (2003). Un precedente fundamental es el artículo de Schmitt (1976). Reviste también interés, para el debate entre literatura y suicidio, Zambrano (2006). Posteriormente, centrado de nuevo en la Edad Media y en los campos textual e iconográfico de la figura del Judas suicida, además del ensayo sobre el lugar de Judas en la cristología de Cane (2005), es fundamental la consulta del estudio de Lafran (2007) sobre la muerte de Judas en las Biblias moralizadas. Sendos panoramas recientes sobre el papel del personaje (incluyendo las versiones sobre su suicidio) y su progresiva asociación e identificación con el judaísmo, ofrecen primero Saari (2006) y, más recientemente, Ryan (2019).

Judas se suicidó (ni que se ahorcó), sino que cayó «de cabeza». El griego original lo expresa literalmente del siguiente modo:

> πρηνὴς γενόμενος ['cayendo de cabeza, con la cabeza primero'], ἐλάκησεν μέσος ['se abrió/reventó en el medio'], καὶ ἐξεχύθη πάντα τὰ σπλάχνα ἀυτου ['y todas sus entrañas salieron'].

El contraste entre esos dos relatos esencialmente dispares suscitó comentarios en la Iglesia desde el principio. Algunos comentaristas eligieron un enfoque filológico, interpretando el verbo que utiliza Mateo en su pasaje, *ἀπάγχεσθαι*, como 'matarse por cualquier manera', en vez de 'estrangularse', con la idea de que *πρηνὴς γενόμενος* ('cayendo de cabeza') significara lo mismo que ese *ἀπάγχεσθαι*, es decir 'ahorcase'. Por otra parte, se propuso también en algún momento que las palabras de *Hechos* podrían ser interpretadas de una manera más cercana al suicidio, con la lectura de *γενόμενος* como 'hinchándose', lo que, tratándose de la cabeza, podría ser compatible con el ahorcamiento. Para conciliar las divergencias entre ambos textos, otros comentaristas llegaron a sugerir que cuando Judas se colgó, la rama con la cuerda se rompería, de modo que su cuerpo caería y reventaría al golpear el suelo. Sin embargo, para que esto hubiera podido darse, Judas tendría que haber sido «ahorcado por los pies», algo nada extraño desde el punto de vista histórico, pero sin documentación que se pueda asociar con Judas.[26]

Con el tiempo, los comentaristas bíblicos fueron dejando de lado estas soluciones más o menos rebuscadas o imaginativas, de compromiso, y aceptando y reconociendo que probablemente no había un relato único, sino dos tradiciones no sólo diferentes, sino en gran parte discrepantes. Es lo que Murray denomina una *split tradition* ('tradición dividida'), frecuente en los relatos de suicidios desde la Antigüedad. En concreto, en la misma época, esa división o escisión se puede leer en el suicidio de Poncio Pilato (tras caer en desgracia ante Calígula, según la versión de Eusebio de Cesarea, en el s. III) y en el de Nerón. En la *split tradition*, una corriente de memoria colectiva informa de la muerte como suicidio, mientras que otra la representa como muerte natural o como crimen ajeno, es decir, como resultado de la violencia de otros (Murray, 2000: 336).

Teniendo en cuenta que se reconoce que Mateo extrajo una parte de su *Evangelio* de otro evangelio más corto perdido (la llamada versión 'Q'), compartido con Marcos, y que el pasaje sobre la muerte de Judas no está

26.– El monográfico sobre el tema, en el *Bulletin de la Société d'anthropologie de Lyon* de 1905, llevaba un artículo de M. Edmond Locard titulado «La mort de Judas Iscariote (Étude critique d'exégèse et de médecine légale sur un cas de pendaison célèbre)» (pp. 104-130). La discusión acerca de qué tipo de ahorcamiento podría llevar, como en el caso de Judas, al estallido de una persona por el medio, arrojando sus entrañas fuera del cuerpo, ocupó una sección importante de ese número (Murray, 2000: 355-356).

en Marcos, Murray propone como probable que Mateo lo tomara directamente de una tradición oral, es decir, de noticias propagadas en la segunda mitad del siglo I (entre *c.* 65 y *c.*100), que es cuando Mateo escribiría su texto. La redacción de *Hechos*, normalmente atribuida al evangelista Lucas, se suele fechar entre *c.* 70 y *c.* 95, es decir, muy cercana a la de Mateo, tal vez un poco posterior. Para explicar sus divergencias, la crítica bíblica más reciente ha considerado, además de las fechas, las características literarias de las dos versiones. Ambas apuntaban a tratar de mostrar la figura y actos de un traidor que forzosamente tiene que recibir un castigo y llegar a un mal final, a un desenlace trágico. Y ambas lo hacían con una alusión más o menos explícita al cumplimiento de la letra de alguno de los Salmos dedicados a invectivas contra la traición y maldiciones al enemigo (especialmente los Salmos 108 y 109). Nada le vale el arrepentimiento (la oración) al impío: «Pon sobre él al impío, / y Satanás esté a su diestra. / Cuando fuere juzgado, salga culpable; / y su oración sea para pecado» (Salmo 109: 6-7).

En Mateo, el traidor ahorcado replicaría el motivo del más conocido traidor suicida del Antiguo Testamento, Ajitófel, quien traicionó al rey David, como cuenta el Libro II de Samuel, 15-17. La traición y el suicidio presiden la historia de este consejero, que claramente prefigura a Judas y cuya sombra pienso que igualmente podría alargarse —siempre pasando por la más reconocida de Judas— hasta la traición de Pármeno en *La Celestina*. Porque Ajitófel es un mal consejero, un traidor a David, que aparece en pareja antitética con Jusai, el buen consejero, fiel al mismo rey. No es que Sempronio sea un mal consejero y Pármeno el buen consejero (aunque se pueda detectar esa diferencia al principio de la obra de Rojas), sino que la dualidad y contraste ente consejeros parece llamativa. Pero volviendo al episodio de la traición de Ajitófel a su señor, tal vez el miedo de encontrarse de nuevo ante un David victorioso sea lo que le lleve al suicidio (Murray, 2000: 336-337).[27]

27.– Cuando Absalón inicia su revuelta contra su padre, Ajitófel le da la espalda a David (Salmos, 41, 9; 55, 12-14) y abraza la causa de Absalón (II Samuel, 15:12). Todo lo que sigue en torno a las discrepancias entre sus consejos y los del otro experimentado consejero, Jusai, que condirán a un callejón sin salida y al suicidio en la horca (para evitar ser acusado de traición) a Ajitófel, están narrados en II Samuel, 15-16.

Fig. 5. Suicidio de Ajitófel. BNF, Ms. latino 392, fol. 92

A diferencia de Absalón, cuya muerte «ahorcado» o estrangulado accidentalmente al huir de su padre, mucho más conocida que la de Ajitófel, fue objeto de abundantes ilustraciones ya desde la Edad Media, las imágenes de Ajitófel, que yo conozca, son excepcionales (**Fig. 5**). Sí que las hubo, en cambio, de otro traidor notable, Ocozías, como más adelante veremos. Pero es Absalón quien, en opinión de Lafran (2007), recoge la huella de Ajitófel y se convierte en el más conspicuo antecedente de Judas para los lectores medievales. Y su estrangulamiento —tan teatral y dramático casi como el ahorcamiento de Judas— se leerá, más que como accidente, como castigo justo de su falta.

Ecos como estos y otros pocos del Antiguo Testamento han llevado a algunos críticos bíblicos hasta la sugerencia de que los relatos de la muerte de Judas pudieron haber sido invenciones literarias, e incluso, en algún caso excepcional, a la posibilidad de que la existencia de Judas pudiera haber sido igualmente inventada. Pero Murray disiente taxativamente de esos recelos, aduciendo la antigua regla del historiador medievalista frente a las evidencias narrativas: un mal relato suele implicar una buena historia detrás. Es decir, suele ser el resultado de una historia verídica: «*bad story, good history*». Es lo que la ecdótica llamaría un error conjuntivo, que puede conducir retrospectivamente a buenas lecturas (o suposiciones) en un texto *bonus* o *melior*. Hemos visto que tanto el *Evangelio* de Mateo como *Hechos* vinculan la muerte de Judas con la compra de un cierto campo, pero lo hacen de manera bastante incoherente, inconsistente internamente y entre sí, lo que convierte sus versiones en «malos relatos» (no se entiende la relación entre el dinero de la traición, la compra del campo y la muerte, elementos que se presentan de manera inconexa). Por tanto, no

sería descartable sino presumible que esos «malos relatos» hubieran modificado, falseado o deturpado una tradición verdadera anterior.

Siguiendo a Murray, la tradición no escrita sobre la traición y muerte de Judas podría haber sido recordada durante unos treinta o cuarenta años oralmente, y durante ese dilatado tiempo se habría ido bifurcando o dividiendo (*split tradition*). Apelando a la crítica moderna, aparentemente hay muchos aspectos en el relato de Mateo, en su *Evangelio*, que lo vinculan con la tradición de los cristianos de Jerusalén. Mateo probablemente escribía también para los conversos cristianos (conversos del judaísmo), que necesitaban un refuerzo especial para no volver a caer en las viejas creencias judaicas. Por ejemplo, Mateo coloca el remordimiento estéril de Judas justo después del arrepentimiento fértil de Pedro (Mateo 26, 69-75), contrastando implícitamente al Judas tardíamente arrepentido, judío por excelencia, con Pedro, que era galileo (y por tanto eminente cristiano), y que reconoce su culpa, llora contrito y pesaroso, y es perdonado (Murray, 2000: 337-338). Recordaremos más adelante, por cierto, en *La Celestina*, algunas actitudes del bravucón Centurio que nos evocan al Pedro más popular, blandiendo la espada en un ademán que no puede faltar en las representaciones del Prendimiento.

Todas estas presunciones no resuelven la pregunta, que queda en el aire, sobre si el suicidio de Judas fue agregado o fue eliminado —o tratado de mitigar— de la tradición. Es decir, si Judas murió de muerte natural, por una contingencia, y fue la tradición de Mateo la que modificó el carácter de su muerte al trasmitirla como suicidio; o si, por el contrario, fue la tradición de Lucas (en *Hechos*) la que hizo la innovación, encubriendo un suicidio como una supuesta muerte espontánea, por caída accidental. Al parecer, en el siglo I, bajo el Imperio Romano, el suicidio era menos vergonzoso que sufrir la vejación de caerse de cabeza primero y reventar luego por medio. Bajo esta suposición, Mateo estaría humanizando o limpiando en parte la memoria de Judas, que habría hecho lo más decente y honroso en su situación, ahorcándose al darse cuenta de la trascendencia de su culpa. Sin embargo, las opiniones judías del primer siglo sobre el suicidio son demasiado ambivalentes para apoyar esa lectura.

Y, al fin y al cabo, los comentaristas medievales tampoco se plantearon tan sesudamente como harían los posteriores todos estos problemas en torno a la *split tradition* sobre Judas, puesto que partían de la comodidad uniforme que había trasmitido la versión bíblica de san Jerónimo. Al convertir la Biblia hebrea y griega en Vulgata a finales del siglo IV, Jerónimo había resuelto el choque entre las dos muertes de Judas, haciendo leer en ambas versiones al unísono que se había tratado de un ahorcamiento: *suspensus*. De ahí también la unanimidad iconográfica, con una figura de Judas ahorcado y nunca de un Judas arrojándose o cayendo al campo de sangre.

Jerónimo eligió hábilmente el término latino *suspensus* para reemplazar la problemática versión en *Hechos*: *πρηνὴς γενόμενος* ('cayendo de cabeza'). Los clérigos medievales leyeron siempre, por tanto, en *Hechos*, 1, 18: *et suspensus crepuit medius et diffusa sunt omnia viscera eius* ['Y estando suspendido/colgado, estalló en el medio y todas sus entrañas/vísceras se dispersaron']. Y aunque *suspensus* no signifique literalmente 'ahorcado', el contexto conduce a esa interpretación y, además, está lo suficientemente cerca de otro término, *suspendiosus*, que sí que significa definitivamente 'ahorcado'. De manera que esa versión sería indistinguible del significado de *ἀπάγχεσθαι* de Mateo.[28]

Por tanto, dado que el texto griego original de los *Hechos* no estuvo disponible para los comentaristas medievales hasta principios del siglo XIII, tampoco existió en la Edad Media esa contradicción o rompecabezas en torno a la muerte de Judas que iba a obligar a todo tipo de elucubraciones a los eruditos posteriores. Como dice Murray, Jerónimo, con su simplificación, había hecho un enorme favor a los lectores de la Biblia en la Edad Media. Al pensar que el suicidio era una solución extrema, absolutamente negativa, abominable y perversa, Jerónimo decidió que sería también, en consecuencia, acorde con la catadura del personaje, la más idónea para el final de Judas. De acuerdo con esa presuposición, Jerónimo había reducido o unificado las lecturas interpretativas de los textos griegos, eliminando sus ambigüedades.[29]

2.3. La iconografía de Judas ahorcado

La iconografía de los episodios principales para el cristianismo de la vida de Judas ha sido bien estudiada. Robson (2001), aunque se limita en su tesis a la imagen de Judas en la pintura italiana tardo-medieval, enumera, reproduce y analiza pormenorizadamente sus figuraciones: hasta 7 ligadas a la Entrada a Jerusalén, 10 relacionadas con su presencia junto a Jesús en la casa de Simón, 18 con la Toma de la bolsa de las monedas, 56 con la presencia de Judas en la Última Cena, 8 con el Lavado de los pies de Jesús, 31 con la Traición (el Beso traidor), 5 con la Devolución de las monedas y 18 con la Muerte de Judas (en el Infierno o ahorcado). Además,

28.– Saari (2006), en su monografía sobre la muerte o muertes de Judas —*many deaths*, como puntualiza desde el título de su trabajo—, impecable académicamente, pero escrita desde el dolor por la muerte suicida de su hermano mayor, defiende, más que la influencia de la lectura unificadora de Jerónimo, el posterior monopolio interpretativo de Tomás de Aquino, a partir del intento de los seguidores de Marcos por destruir el equilibrio monolítico del grupo de los doce apóstoles. Aquino no dejaba alternativas, para Saari, a la lectura única de lo que significaría el personaje respecto a Jesús.

29.– Tal «armonización» de textos sagrados, incluso en ausencia de traducción del griego, no era, de hecho, nada raro en estos primeros siglos cristianos (para desconcierto de eruditos de la crítica textual posteriores). En definitiva, lo que Murray (2000: 339) denomina gráficamente «juego de manos piadoso» no habría resultado nada excepcional en la labor erudita de Jerónimo.

aporta otras 116 imágenes misceláneas, con sus respectivos comentarios, relacionadas no directa, sino indirectamente con el personaje.[30]

Nos interesa, sin afán de exhaustividad, centrarnos en algunas de esas 18 imágenes de la muerte. Casi todas giran, como discrimina Robson, en torno a dos fotos-fijas: Judas en el Infierno o Judas ahorcado (si bien pueden darse ambas combinadas). Son las que nos ofrecen los testimonios italianos —quizás sean éstos los más conocidos, como el de Lorenzetti, en Asís (**Fig. 6**)—, pero también los hispánicos o del resto de Europa. Testimonios que se prolongan hasta el siglo XVI, en frescos como el del monasterio de Strupets (Bulgaria) (**Fig. 7**), y que continuarán en siglos posteriores.

Fig. 6. Pietro Lorenzetti, *Judas ahorcado*.
Basílica inferior de San Francisco (Asís)

Fig. 7. Judas Iscariote. Fresco del s. XVI.
Monasterio de Strupets (Tarzhishte), Bulgaria.

30.– Para la representación de Judas en la imaginería religiosa más moderna, véase Lorite Cruz (2011).

El cristianismo, ya en el arte romano del siglo IV, asocia la falta de lealtad y la codicia con el castigo de la horca, como en el lateral derecho del panel trasero de la primorosa cajita de marfil (**Fig. 8**), tal vez relicario, datada en este siglo.[31] Este panel labrado nos muestra la figura de un ahorcado, que podría ser Judas (los historiadores del arte proponen que lo sea, atendiendo al contexto), junto a la escena de la traición de Ananías, según el episodio que se relata en *Hechos* (5: 1-11), sugiriendo la pena que este último habría merecido también.[32]

Fig. 8. Relicario, panel trasero. Torre, juicio de Ananías y Safira, y suicidio de Judas. Marfil, norte de Italia (¿Milán?), siglo IV. Brescia, Museo Civico

En la iconografía medieval, el castigo al avaro se explicita sometiéndolo a todo tipo de tormentos infernales: ahorcado, pero también hervido en una caldera o ahogado en el río. El atributo de la causa simbólica de su condena (la bolsa, las monedas) se suele destacar en la composición. Una de las identificaciones más llamativas entre avaricia y ahorcamiento nos la confirma el tímpano de la portada occidental de la Abadía de Conques (Francia), de comienzos del siglo XII, donde el avaro, que no sabemos si puede ser Judas, aparece ahorcado de un árbol con la bolsa del dinero anudada al cuello (Murray, 2000: 382). Pero más claramente se suele proponer ya una identificación con Judas del ahorcado que aparece en dos capiteles que muestran su ahorcamiento, en sendas iglesias principales de

31.– Extrañamente, ni Murray (2000), ni Robson (2001), ni otros autores incluyen en sus estudios este notable precedente de la figuración del suicidio de Judas.

32.– Ananías (como hará Judas) retiene parte del precio prometido para la iglesia, mintiendo a los apóstoles. Y tras ser acusado por Pedro, cae fulminado. Su historia serviría como advertencia a quienes, por avaricia, se quisieran aprovechar de la iglesia naciente. Ver McGowan (2011) para el estudio de la pieza artística.

Autun y Vézelay, en Francia, ambos de entre 1230 y 1240. En San Lázaro de Autun (**Fig. 9**), el capitel hace pareja, en la nave central de la catedral, con el de la muerte de Caín, ilustrando entre ambos los castigos a estos dos máximos exponentes bíblicos del crimen y la traición. En el caso de Judas, los dos demonios tiran de una cuerda atada a algo redondo que podría ser, de nuevo, la bolsa de monedas.

Fig. 9. San Lázaro de Autun (Francia) *c.* 1230-1240

Fig. 10. María Magdalena de Vézelay (Francia) *c.* 1230-1240

El capitel de la basílica de María Magdalena de Vézelay (**Fig. 10**), muestra a un Judas desnudo, como el de Autun (parecen ambos tapar con una mano sus vergüenzas), pero sin la compañía de los demonios. A cambio, la prominencia de la lengua, salida de una boca desproporcionadamente grande y abierta, es absolutamente espectacular y compensa esta ausencia demoníaca (Murray, 2000: 328-329). Insistamos en que también aquí, como en Autun y en los otros testimonios religiosos y artísticos que se

pueden aportar, hemos de presuponer la identificación con Judas, puesto que no está nunca explicitada.[33]

Esta imagen no es insólita, ni deja de ser realista históricamente. Y me refiero no sólo al ahorcamiento como castigo legal, sino al reflejo de la persona, mujer u hombre, que ponía fin a su vida de manera más o menos voluntaria, ahorcándose. Schmitt (1976) estudia algunas estadísticas en la Edad Media sobre suicidas o —puesto que sabemos que el «suicidio» como denominación no existe hasta finales del siglo XVIII— personas que acaban con su propia vida en un acto de desesperación, enfermedad, intoxicación (por alcohol) o locura; ya sea la enajenación por ira (furor, furia o frenesí), ya por melancolía. La mayoría se cuelgan o ahorcan, pero unos pocos, en cifra nada despreciable, se tiran desde una altura (un acantilado o el piso alto de una casa).[34]

En estas imágenes, literarias y figurativas, el esparcimiento de las entrañas del suicida sólo aparece en los testimonios de ahorcamiento (plano estático), pero no en los de salto al vacío (plano dinámico). Precisamente hemos observando una cierta incoherencia, en *Hechos,* entre la caída de cabeza de Judas y el desperdigamiento de sus vísceras: «cayendo de cabeza, reventó por medio y se esparcieron todas sus entrañas». Si se le desgarran las entrañas y dispersan las vísceras es probablemente porque interfiere o contamina la imagen tomada del primer suicidio (el narrado por Mateo), cuando Judas, atormentado por su crimen, presa de la *desperatio*, se ahorca. Aunque en ese ahorcamiento no dice nada Mateo sobre las entrañas abiertas, las interpretaciones gráficas posteriores rasgaron la piel y las mostraron extraídas, de modo expresionista, que se nos puede antojar hoy grotesco, para acentuar su obscenidad.[35] Habría sido plausible que se abrieran de manera natural, por acción de aves carroñeras, o tal vez —más especulativamente— por intervención de alguien, como se abrió el costado de Jesús en la cruz por la acción del soldado romano. El mismo apóstol Pedro, con el fin de rematar a Judas, pudo haber abierto el vientre de Judas en ambos casos —horizontalmente, en el suelo, en *Hechos*; o en vertical, ahorcado, en Marcos— con un filo cortante, si tenemos en cuenta la impulsiva reacción con que el discípulo había esgrimido ya antes su espada y demostrado su violencia contra un soldado romano.[36]

33.– Véase para esos otros testimonios, en especial, Murray (2000) y Robson (2001).

34.– De un total de 53 casos examinados por Schmitt, 32 se suicidan ahorcándose, 12 ahogándose, 5 con un cuchillo y 4 tirándose desde una altura. La proporción es de 40 suicidas hombres frente a 13 mujeres (1976: 5). Una proporción que se suele mantener en algunos de los casos medievales hispánicos estudiados (Baldó, 2007).

35.– En alguna imagen, salidas del bajo vientre, las vísceras, al ocupar el lugar de los órganos genitales masculinos, se muestran como intestinos revueltos y repulsivos.

36.– Es lo que hace el alguacil de la derecha a uno de los dos criados de Calisto en el grabado de Sevilla, 1523 (Fig. 2). Tal vez Pedro tuviera razones para dar esta versión de la muerte de Judas, que no se corresponde con la versión más común, que fue la que adoptó la iconografía:

En todo caso ambas imágenes, la del ahorcamiento y la del esparcimiento truculento de las entrañas, se funden en numerosas representaciones medievales de la muerte de Judas ahorcándose. La imagen repulsiva de ese vientre abierto, *diffusa omnia viscera eius*, la representa muy bien —no es la única, pero sí una de las más expresivas y terribles— la espantosa pintura al fresco que Giovanni Canavesio plasmó, a finales del siglo XV, en tiempos de composición de *La Celestina*, como tabla lateral de otra Crucifixión, esta vez en la basílica de Notre-Dame des Fontaines, en La Brigue (Francia) (**Fig. 11**).

Fig. 11: Giovanni Canavesio, *Suicidio de Judas*
(Notre-Dame des Fontaines, La Brigue, *c.* 1491)

Los detalles expresionistas de este fresco francés se presentan como muy reveladores, pero la imagen mostrada no resultaría en el momento de su ejecución tan excepcional como puede parecer hoy, sino que heredaba toda una tradición iconográfica de Judas ahorcado, con el vientre abierto, con las vísceras a la vista, expuestas como si se tratara de órganos genitales emasculados, y con el demonio arrebatando su alma —que

el suicidio de Judas ahorcándose. La actitud de Centurio, bravucón con espada, recuerda la del discípulo Pedro que, después de haber traicionado a Jesús tres veces, trata de enmendar su culpa con el gesto hiperbólico de cortar la oreja al soldado romano. Y Centurio, como Pedro, se ofrece a enviar al infierno al supuesto culpable de la muerte de los dos criados: «Pues sea assí; embiémosle [a Calisto] a comer al infierno sin confessión» (auto XVIII). El alguacil podría hacer acción de intentar abrirle el vientre con el filo del arma cortante, aunque parece más bien que va a decapitarlo, como ya han hecho con el otro criado que aparece en el grabado.

surge como la de un niño en una operación de cesárea—, para conducirla a los infiernos. Lafran (2007: 167), en su magnífico trabajo sobre la muerte de Judas en las Biblias moralizadas (pues aparece la ilustración de su ahorcamiento en varias de las principales), confirma que mientras que las versiones textuales suelen seguir fieles la *lectio* del *Evangelio* de Mateo, la iconografía de Judas eviscerado —con las entrañas como aún vivas y temblorosas, a veces en forma de saco alargado— recogería, en cambio, la tradición de *Hechos de los apóstoles*. Poco a poco, a partir del siglo XIII, la evisceración se convierte en una suerte de canon. No se trata tanto de representar un suicidio, como de hacer encarnar un castigo, el castigo al avaro, puesto que las monedas son las vísceras del avaro. Y las monedas pueden asemejarse a las vísceras del traidor, como veremos más adelante en la leyenda-*exemplum* de Eneas avaro y traidor. Esas vísceras, tumefactas, hinchadas, en el centro del cuerpo, en el punto de fuga de la contemplación del lector o del espectador del fresco o el capitel, capturan su atención y golpean con violencia su imaginación. Al llegar la evisceración hasta los genitales se produce una mezcolanza viscosa y casi lúbrica entre los residuos de la codicia y los estragos de la lujuria. Una identificación —la de Judas con la usura— propuesta ya desde al menos el siglo IV, desde la *Psychomachia* de Prudencio (*c.* 392).[37] En todo caso, la exposición de esas vísceras trata de sacudir su conciencia como lo harían los *exempla* en los sermones de los predicadores, como sugiere Weber (2002) en su trabajo sobre fuentes e interpretaciones del Judas de Friburgo (Fig. 43).

3. Caídas, saltos y suicidios en *La Celestina*

3.1. Caídas accidentales y saltos mortales

Las muertes tan repentinas y atroces de los dos criados han suscitado siempre discusión. Y no digamos, si les sumamos las otras caídas mortales en la obra, cruentas, llamativas y no menos controvertidas: la fortuita de Calisto y el suicidio premeditado de Melibea. La única muerte que parece que no sorprende, por haber sido gradualmente presentada y cumplir con ciertas razonables expectativas del lector, es el asesinato de Celestina. Pero las restantes son muertes desastrosas o «accidentales» en el sentido etimológico: son «caídas», saltos desesperados o tropiezos siempre inesperados. Sólo en un caso —la muerte de Melibea, la más compleja y abierta a la interpretación— estamos ante una precipitación al vacío deliberada y consciente.[38]

37.– Justamente, Poza Yagüe (2010), que se ajusta más que Robson (2001) a las representaciones hispánicas del ahorcamiento de Judas, las integra y relaciona con las personificaciones de la avaricia y usura.

38.– Véase, más adelante (n. 40), la mención a una bibliografía sucinta sobre el suicidio en la Edad Media, y el suicidio literario de Melibea.

La escena de la muerte por suicidio de Melibea es probablemente la más profusamente ilustrada desde las primeras ediciones y también la que contaba para esas ilustraciones con más antecedentes figurativos: otros suicidios de mujeres. Pero también son ilustrados los otros crímenes de la obra, para los que se reservan xilografías propias más o menos originales en los programas iconográficos de muchas de las mejores ediciones del XVI de *La Celestina*. Esas ilustraciones de momentos de acción dramática, pero también truculenta, tenían, sin negar los propósitos artísticos, otros comerciales evidentes, de intento de captación de clientes, llamando la atención de los lectores, que han sido bien estudiados.[39] Se ilustran y condenan de manera clamorosa, a través esos programas de actuación editorial, además del autocastigo de la *desperatio* de Melibea, el castigo de la *avaritia* de Celestina, el castigo del *homicidium* de los criados (reflejando su crimen y posterior ejecución), y el castigo de un pecado más, la *fornicatio*, a través de la muerte de Calisto. Y una serie de objetos expresivos, de nítido valor iconológico, acompañan a los personajes en estos grabados, permitiendo identificar casi automáticamente *dramatis personae* (sin que haga falta la cartela correspondiente) y acciones: la casa, el muro, la puerta, la ventana, la escala, la espada, la saya, el rosario o bolsa de Celestina, etc. El complemento gráfico que suponían estas ilustraciones servía por un lado para satisfacer los gustos curiosos y truculentos del público, y por otro para fijar o reforzar la lectura ortodoxa y doctrinal de un texto que para muchos sería equívoco u oscuro, disconforme con esa ortodoxia, o por lo menos sorprendente. Y tal vez pudiera darse una *gradatio* secuencial, haciendo que la última muerte —y el último grabado— fuera el del castigo más grave para el más reprobable pecado: el suicidio.

Pero vayamos primero a las caídas atroces anteriores. Tras haber asesinado a Celestina, Sempronio y Pármeno saltan desde unas ventanas de la casa. Uno tras otro:

> SEMPRONIO. ¡Saltemos destas ventanas, no muramos en poder de la justicia!
> PÁRMENO. Salta, que tras ti voy. (auto XII, p. 261)

La decisión de lanzarse al exterior desde una altura considerable resulta muy precipitada, pero se justifica porque han explicado antes que «carga mucha gente» y «viene el alguacil» (Sempronio), «está tomada la puerta» (Pármeno), y en consecuencia los criados no quieren morir «en poder de la justicia» (Sempronio) (XII, 261). Sin embargo, las fatales secuelas traumáticas de los saltos parecen exageradas o bastante improbables, si es que realmente quedan «cuasi muertos», como dirá luego Sosia: «saltaron

39.– Para las ilustraciones de *La Celestina*, a partir de los trabajos fundamentales de Griffin (2001) y Snow (1987 y 2005), una bibliografía esencial viene recogida en los estudios recientes de Fernández Rivera (2020), Jiménez Ruiz (2020), Romero (2020) y Saguar (2020), todos ellos consultables como video-artículos publicados del I Congreso del CELPYC.

de unas ventanas muy altas por huir del alguacil, y así cuasi muertos les cortaron las cabezas, que creo que ya no sintieron nada» (XIII, 267).

La casa de Celestina es sin duda un espacio simbólicamente maldito, herméticamente cerrado que sólo abre el teatro de su tragedia por las ventanas, que en realidad muestran grietas o rendijas de falsa liberación. Habla Sosia de «unas ventanas muy altas», pero esa altura, para resultar «cuasi muertos» de la caída, tendría que haber sido como la de la torre desde donde se arroja Melibea al vacío, o al menos la de un segundo piso, y aun así la distancia del suelo no sería tanta, contando con casas de techos bajos como eran las de la época. Los grabados, obligados apretar y reducir las distancias verticales para encuadrar con una cierta proporción a varios personajes en una o dos secuencias, no nos pueden servir de reflejo totalmente fiel, pero sí aportan testimonios esenciales para entender cómo se imaginaban esas auto-defenestraciones. De hecho, lo que se deduce del relato de Sosia, que es el más completo del suceso, es que el salto de al menos uno de ellos, no sabemos si Sempronio o Pármeno, forzosamente tendría que haber sido de cabeza, rompiéndose los «sesos», como efectivamente vemos que muestran varios grabados, puesto que literalmente se abre el cráneo:

> El uno llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera sin ningún sentido, el otro quebrados entramos brazos y la cara magullada, todos llenos de sangre, que saltaron de unas ventanas muy altas por huir del alguacil, y así cuasi muertos, les cortaron las cabezas, que creo yo que ya no sintieron nada. (XIII, 267)

Pero actuar así, tirándose de cabeza por una ventana alta al vacío, por muy apremiados que se vieran por los alguaciles, era hacerlo contra toda razón. Aunque la situación desesperada y extrema nuble la razón a los criados, es difícil arrojarse de ese modo, ni siquiera instintivamente. De haber caído o saltado de pie, tratando de descolgarse, como habría sido mucho más lógico, el primer saltaventanas se habría roto, como le ocurre al segundo criado («el otro»), una pierna, la cadera o la espalda —«quebrados entramos brazos y la cara magullada»—, pero difícilmente la cabeza («los sesos de la cabeza»).

El texto no da más explicaciones sobre ese salto de cabeza. Y, sin embargo, de esta manera, tirándose de cabeza desde una ventana ligeramente elevada, imaginan la caída y descalabro de al menos el segundo de los criados mencionados por Sosia varios de los editores que incluyeron grabados para la escena, como los de Valencia, 1514 (**Fig. 1**) y Sevilla, 1518-1520 [1502] (**Fig. 2**), o, en la misma línea que éstos, Sevilla, Pedrezano, 1523 (**Fig. 12**).[40]

40.– Sosia ha especificado, antes, al principio del auto XIII, al contarle la escena a Tristán, que aunque «sin sentido iban» (los dos), «el uno, con harta dificultad» le había dirigido la mirada e interrogado con los ojos, en silencio, «en señal de triste despedida» (266). Elicia, presente

Fig. 12. Salto de los criados (Sevilla, 1523)

Este último, el de Sevilla, 1523, con muy parecida disposición visual de elementos que el grabado del salto al vacío de Melibea (Fig. 13).

Fig. 13. Salto de Melibea (Sevilla, 1523)

3.2. Salto y suicidio de Melibea

Dada la similitud dispositiva de elementos que aparecen en estos dos saltos tan dispares (el de la huida y el del suicidio), convendría que tuviéramos presente el limitado repertorio de modelos iconográficos con que se contaba para reflejar esta acción tan excepcional. Para ello, y aunque nos queramos centrar en el salto de Pármeno, será necesario remontarnos al que, entre las dos, contaba con más precedentes: el salto suicida de Melibea. Dentro del clima de criminalización sin paliativos del suicidio a lo largo de toda la Baja Edad Media, el acto resolutivo de Melibea en *La Celestina* no podía tener la mínima justificación moral, como ha puesto de manifiesto la crítica. El tema de la muerte de Melibea ha recibido detallados y agudos acercamientos en los últimos años, entre los que destaca-

también en la escena (horrorizada por los hechos, como la muestran los grabados) confirma luego la gravedad del descalabro: «por huir de la justicia, que acaso pasaba por allí, saltaron de las ventanas y cuasi muertos los prendieron» (XV, 289).

remos los trabajos fundamentales de López-Ríos (2005), Lacarra (2007) y Álvarez (2017).[41] Pero es necesario recordarla aquí específicamente como culminación de las otras caídas atroces y cierre dramático de la carrera de crímenes en la obra.

Marías Martínez, en su contribución al estudio del suicidio en novela áurea de autoría femenina (María de Zayas) y masculina (Juan Pérez de Montalván), habla de los principales paradigmas tradicionales (el clásico, el bíblico y el medieval) de representación del suicidio femenino:

> El clásico femenino muestra una división entre los suicidios heroicos de Porcia (carbones ardiendo) o Lucrecia (cuchillo) de fuentes históricas y morales; y los pasionales de origen literario trágico (Antígona, Fedra) o mitológico, sobre todo ovidianos (*Heroidas*). Estos tendrían un cariz más negativo por su vínculo con el descontrol de los apetitos (no reflexión), e incluirían junto al cuchillo, métodos menos dignos y heroicos como el ahorcamiento o la muerte por precipitación. (2013: 263-268)

Álvarez, teniendo presente este paradigma, contrapone más drásticamente la raigambre clásica a la bíblica, que presenta una casuística casi exclusivamente masculina. Y entre esos suicidios bíblicos destacará el único suicidio que aparece en el Nuevo Testamento, el de Judas:

> Del paradigma clásico, tamizado o no por fuentes medievales, provienen muchas de las posibles fuentes del suicidio de Melibea […]: Hero (Ovidio, Museo), Dido (Ovidio, Crónicas), Filis (Ovidio), Fedra (Séneca) […]. En cuanto al bíblico, es sobre todo masculino (Sara no se llega ahorcar), con métodos y motivos diversos, y solo positivos los de Sansón, Eleazar y Racías. El único del Nuevo Testamento es el ahorcamiento de Judas, que in-

41.– Estos tres críticos suelen partir de los estudios principales sobre el suicidio en la Antigüedad y la Edad Media europea, especialmente de los ya mencionados de Murray (2000) y Brown (2001), y a la hora de tratar el suicidio de Melibea, se remontan a los trabajos clásicos de Lida de Malkiel (1962), Heugas (1973), Ayerbe-Chaux (1978), entre otros pocos. Lacarra, que ya había hecho una aproximación muy personal al personaje y a las implicaciones de su decisión última (1990), más tarde (2007) desarrolla por extenso una magnífica presentación del tema del suicidio, a partir de su tratamiento legal, canónico y civil, a la que sigue una síntesis de los principales casos de suicidios literarios hispánicos, agrupados como suicidios honorables y reprobables. López-Ríos (2005) y Álvarez (2017) se centran ya específicamente en el caso de Melibea, alcanzando conclusiones que en gran parte se complementan y nos eximen de la necesidad de entrar en aspectos concretos perfectamente explicados e ilustrados en sus aproximaciones. Véase también Sanmartín (2005), quien destaca el espectáculo de lo macabro —no exento de morbosa sensualidad— en el suicidio de Melibea; y Mier Pérez (2017), quien compara la muerte violenta de Melibea con los suicidios de otros personajes femeninos del teatro renacentista: Plácida (Encina) y Serafina (Torres Naharro).

> fluirá enormemente en el discurso escolástico de la responsabilidad humana y los pecados mortales (*desperatio*, castigo *post-mortem*). (2017: 319)

Álvarez concuerda con Murray y Brown en que en la Edad Media las muertes suicidas son castigos quirúrgicos absolutos, sin concesión ni clemencia, sanciones aleccionadoras máximas para unos ejemplos vitales que se consideraban abominables y reprobables sin remisión. Sanciones no exentas de deleitación morbosa en lo macabro, una característica de la sociedad bajo-medieval que ya destacaba Huizinga, al contrastar paradójicamente esa brutal carencia de compasión por el otro, generalizada en el otoño medieval, con la *caritas* que predicaba el cristianismo. Sin embargo, como sintetiza perfectamente Sanmartín: «La lección cristiana de lo macabro (el *memento mori*) puede volverse así una invitación a la significación inversa (*memento vivere*). Y la moral del castigo puede quedarse un instante detenida en la mirada consternada por el encantamiento que ejerce el erotismo mórbido que recorre la cultura macabra» (2005: 121).

Centrándonos en el suicidio de Melibea, y atendiendo a las diferencias de espacios respecto a las «caídas» anteriores (las de Sempronio, Pármeno y Calisto), podríamos recordar algunas consideraciones sobre el simbolismo de la altiva torre de la casa paterna desde donde se arroja. La torre que se eleva al cielo (en contraste con la tierra asentada sobre el subsuelo infernal) ha sido interpretada como metonimia de una ambición desmesurada de poder, de una desviación del orden constituido y de un deseo malsano de elevación fuera de toda razón, además de efímero. Significaría, como también se ha visto, la subida a lo alto en la Rueda de la Fortuna, desde donde la caída o precipitación autoinfligidos serán más graves y acusados (Matthies, 2000). Sin embargo, también otros espacios en alto, en edificios más vulgares que la noble torre, pueden metaforizar esa caída en personajes de clase social inferior. En todo caso, la balaustrada de la rica torre burguesa o la ventana de la humilde casa plebeya se abren igualmente como hendiduras por las que se escapará, como una fisura que no se puede cerrar, el vicio indomable.

En ese contexto alegórico, también el árbol entraría dentro de los *loci* elevados. Álvarez ha subrayado como valor simbólico la sustitución del árbol de suicidio de Judas por la torre de suicidio de Melibea: «Mediante concurrencia visual, ese "ahorcarse de la torre" de Melibea fortalecía la asociación de su muerte con el peor pecado: la desesperación. Esta, dentro del discurso teológico prevalente equivalía a falta de fe, de esperanza en la salvación y de incapacidad para reconocer a Dios […]» (2017: 325).

Como descensos demoníacos simbólicos, las caídas medievales basculan entre la torre —o el árbol— en lo alto y el pozo en lo bajo. Cae Lucifer y caen los condenados, como caen Ícaro y Faetón, ambiciosos y soberbios, rebeldes también al padre, en sus respectivos vuelos aciagos.

Estos dos últimos se precipitan desde los cielos al mar. Pero Lucifer cae a las llamas (**Fig. 14**), las mismas llamas que acompañarán y subrayarán los efectos de las caídas de Dido (**Fig. 17**).

Fig. 14. Fall of Lucifer, Offices, Italy 1519
(San Marino, CA, Huntington Library, HM 1046, fol. 245v)

O Lucifer cae al pozo, el espejo invertido de la torre (la torre de Dido y Melibea), como en el *Infierno* de Dante, ilustrado a finales del siglo XV (**Fig. 15**).

Fig. 15. Dante, *Divina Comedia* (Ferrara, 1474–1482).
Roma, Biblioteca del Vaticano, Ms Urb. Lat. 365, fol. 95v.

Fig. 16. Pilato arrojado a un pozo en los Alpes. Milán, Biblioteca Ambrosiana, MS Lat. 58 Sup., fol. 68.
Reprod. por Murray (Plate 12b)

La leyenda popular de un personaje no angélico ni demoníaco, sino tan humano como Judas, el personaje de Poncio Pilato —pecador de envidia y no de traición—, que se suicida al saber que el Emperador tiene previsto matarlo, guarda algunas similitudes con la de Judas, a partir igualmente de las versiones que constata la *Leyenda dorada* (Murray, 2000: 239-243). Pilato, cuando es ilustrado en esa leyenda, cae como Lucifer, cuando es arrojado a un pozo en los Alpes (Fig. 16).

Son ejemplos extremos y ejemplos de personajes masculinos, amparados por versiones bíblicas o legendarias, canónicas o apócrifas. Ahora bien, a la hora de establecer antecedentes textuales, pero también gráficos, para el suicidio de Melibea, parece que el marco genérico de la ficción sentimental es el que más amparo y protección ofrece, puesto que es ese género (y luego el de la novela pastoril) el que aborda el tabú del suicidio masculino y femenino con mayores márgenes de libertad. Marías Martínez, a partir de Lida de Malkiel (1952, 1962 y 1974) y de otros críticos, aduce, para Melibea y otros suicidas, semejanzas con el paradigma clásico femenino en los suicidios masculinos de Ardanlier en *Siervo libre de amor* (1439), Leriano en *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (1492) y Grisel de *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores (1495).[42] Y precedentes femeninos más concretos del suicidio de Melibea, además de la Fiammetta de Boccaccio, salvada *in extremis* por la nodriza (que ya apuntaba Lida de Malkiel 1962: 447), serían los de la Oriana del *Amadís* primitivo, la Camar de *Curial y Güelfa* o la Mirabella de la ya citada obra Juan de Flores, que se precipita desde las alturas para ser despedazada

42.– Véase, entre otros, para una sinopsis del tema de estos antecedentes, Lacarra (1997 y 2007) y Marías Martínez (2013: 264-266).

por los leones al haber perdido la virginidad con Grisel, suicidado previamente arrojándose a las llamas.[43]

Moreno (2007: 21-30), en un revelador artículo, mostró cómo la imagen del suicidio de Dido en el Ms. 3995 de la BNE (s. XV) de los *Castigos del rey Sancho* (Fig. 17) pertenecía a un universo manuscrito visible, con variantes de escuela o época, en precedentes miniados europeos que incluyen la versión de la heroína de Cartago asomada vertiginosamente a una torre, haciendo destacable una acusada verticalidad.[44]

Fig. 17. *Castigos del rey Sancho*, BNE, ms. 3995, fol. 66v.

El suicidio de Dido cobraba más espectacularidad y resultaba más fiel a los textos originales si se ilustraba en movimiento, en esa caída vertical, boca abajo, mostrando con el vuelo de las mangas del vestido una cruz invertida. No tiene los brazos extendidos hacia adelante, característica de todas las imágenes que vamos a repasar a partir de ahora. Había otras alternativas gráficas para el suicidio de Dido, como la inmolación estática en pira —el mismo fuego purificador con que acoge la tierra, limpiándolo, el cuerpo impío— que nos ofrece la *Suma de virtuoso*

43.– Álvarez añade a estos antecedentes, reconociendo su posible menor incidencia, el modelo hagiográfico de Santa Pelagia de Antioquía, lanzándose desde la azotea para evitar ser deshonrada por los soldados romanos. Pero no he podido hallar testimonio gráfico de esta muerte de la mártir.

44.– Véase Haro (2012 y 2014) para la comprensión general del proyecto iconográfico del códice miniado de los *Castigos del rey Sancho*.

deseo (Fig. 18).[45] O el suicidio clásico, con la espada, como el repetido de Lucrecia, que adopta también, de nuevo, la reina Dido, por ejemplo en la bella ilustración del ms. Harley 4867 de la British Library, que contiene la traducción francesa de Octavien de St. Gelais de las *Heroidas* de Ovidio (Fig. 19).[46]

Fig. 18. Suicidio de «Dido, fija fue del Rey bello». *Suma de virtuoso deseo*, BNE, ms. 1528, fol. 69v.

Fig. 19. Suicidio de Dido. Traducción francesa de las *Heroidas* de Ovidio. Ms. Harley 4867, British Library.

45.– Se trata de la adaptación histórica de algunas de las glosas del marqués de Santillana a sus *Proverbios*, adaptación que realiza la *Suma de virtuoso deseo*. Véase Beltrán (1997 y 2014). La misma *Suma* recoge también una ilustración con el suicidio de Lucrecia con la espada (BNE, ms. 1528, fol. 56v.).

46.– Se trata del manuscrito con la traducción francesa de las *Heroidas* a cargo de Octavien de St. Gelais, procedente del centro de Francia (¿París?) y que contiene 21 bellísimas ilustraciones como la que mostramos. Véase: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=4667&CollID=8&NStart=4867>.

Esas variantes en el suicidio se repiten con las caídas de las heroínas y luego con los personajes femeninos. Las caídas desde la altura podrán ser de una mayor o menor verticalidad u horizontalidad. Dependiendo de la perspectiva que se adopte para incluirlas en el conjunto de la imagen, la heroína se arroja (**Fig. 20**), o se asoma (**Fig. 21**), o se descuelga de la torre, siempre de cabeza, como sucederá con Melibea (**Figs. 22-26**). Valgan como ejemplo algunas de las ilustraciones antiguas de otro de los antecedentes más plausibles entre los propuestos para el suicidio de Melibea: el suicidio de Hero, tras el ahogamiento de Leandro (**Figs. 20** y **21**). Normalmente, cuando hay espacio visual de una amplitud suficiente, las caídas son más estrepitosas, dramáticas y llamativas, al ir dibujadas con mayor verticalidad. Así, el maestro ilustrador de *L'Épître Othéa* de Christine de Pizan (ms. Français 606 de la BNF) representa la caída de Hero lanzándose tan grácilmente como haría en su ascenso a los cielos el ánima de un moribundo.[47] A la inversa aquí, el cuerpo desciende, en vez de ascender, igualmente volátil, para poder abrazar y fundirse en las aguas con el cuerpo recién ahogado de su amado Leandro (**Fig. 20**).

Fig. 20. Hero lanzándose sobre Leandro.
L'Épître Othéa de Christine de Pizan

47.– El ms. de *L'Épître Othéa* de Christine de Pizan se puede consultar en Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000943c/f28.image>

Fig. 21. Suicidio de Hero en las *Heroidas* (1510).
Apud Álvarez (2017: 322)

Este vuelo estilizado y grácil de Hero hacia Leandro podía tener un precedente en la representación de Simone Martine que examinaremos poco más adelante, a propósito de la ilustración de un milagro. Con menos espectacularidad, pero más cercanas a los dibujos de *La Celestina*, encontraremos las ilustraciones del suicidio de la misma Hero en las ediciones venecianas de las *Heroidas* de 1516 y 1520 (**Fig. 21**), cuyos modelos, algo anteriores, han sido aducidas razonablemente por López-Ríos (2005: 310) y Álvarez (2017: 321) como antecedentes de los primeros grabados con la caída de Melibea.

Es este grabado del suicidio de Hero, en efecto, el dibujo más parecido que hallamos —si descontamos la miniatura del ms. de *Castigos del rey Sancho* alegada por Moreno— para los grabados del suicidio de Melibea en las ediciones de Valencia, Jofré, 1514 (**Fig. 22**),[48] Roma, Silber, 1515 [colofón Sevilla, Polono, 1502] (**Fig. 23**),[49] Sevilla, Pedrezano, 1523-Venecia, 1534 (**Fig. 24**)[50] o Augsburgo, Steiner, 1534 (**Fig. 25**).[51] En ediciones posteriores, como las de Valencia, Navarro 1575 (que parece retrotraerse

48.– *Tipobibliografía valenciana de los siglos xv y xvi,* base de datos dirigida por José Luis Canet: <https://parnaseo.uv.es/imprenta/publicacion/presentacion.html#>.

49.– Cromberger? e ilustrador anónimo, «Ilustración segunda del acto XX de la edición de Roma: Marcelo Silber, 1515 (colofón Stanislao Polono, Sevilla, 1502)», *CelestinaVisual.org,* consulta 25 de septiembre de 2020: <http://celestinavisual.org/items/show/463>.

50.– Pedrezano, Juan Bautista e ilustrador anónimo, «Grabado del acto XXI de la edición de Sevilla (1523)», *CelestinaVisual.org,* consulta 25 de septiembre de 2020: <http://celestinavisual.org/items/show/300>.

51.– Véase Carmona (2007, 2012). Hans Weidtz, «Grabado del acto XX de la edición de Augsburg (1520)», *CelestinaVisual.org,* consulta 25 de septiembre de 2020: <http://celestinavisual.org/items/show/335>

al grabado de Jofré, 1514) (**Fig. 26**)[52] o Salamanca, Renaut, 1590 (que sigue a las ediciones sevillanas), continuarán la misma línea, sin importantes variaciones.

Fig. 22. Suicidio de Melibea (Valencia, 1514)

Fig. 23. Suicidio de Melibea (Sevilla, 1502)

Fig. 24. Suicidio de Melibea (Sevilla, 1523; Venecia, 1534)

52.– *Tipobibliografía valenciana de los siglos XV y XVI,* base de datos dirigida por José Luis Canet: <https://parnaseo.uv.es/imprenta/imagenes/Imgs/870_Grabados_grabado-2.jpg>.

Fig. 25. Suicidio de Melibea (Augsburgo, 1534)

Fig. 26. Suicidio de Melibea (Valencia, 1575)

No he visto nunca aducido como precedente del de Melibea el suicidio femenino que a continuación comento, desde lo alto de lo que podría ser un palacio con torre, captado entre la verticalidad y la horizontalidad. Se trata de la ilustración a la *novella* del *Decamerón*, IV, 9, presentada en el ms. Français 239 de la BNF, que recoge la traducción francesa de Laurent de Premierfait. El tiempo detenido corresponde en este caso al momento en que se arroja al vacío la mujer de Guiglielmo Rossiglione, amante de Guiglielmo Guardastagno, amigo del primero, ambos nobles de Provenza (el segundo correspondería al famoso poeta provenzal Guillem de Cabestany). El marido, una vez descubierto el adulterio, asesina al amante, le saca el corazón y se lo hace preparar condimentado a su mujer, revelándole a continuación el contenido de lo que había comido. Es cuando la mujer, desesperada, se tira por la ventana (Figs. 27 y 28).[53]

53.– Boccaccio, *Décaméron*, trad. de Laurent de Premierfait (1401-1500). BNF, Français 239, fol. 137v. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100018t/f360.image.r=%20Decameron.zoom>.

Fig. 27. Detalle de la Fig. 28.

Fig. 28. Boccaccio, *Décaméron*, BNF, Français 239, fol. 137v.

Y me parece interesante confrontar otra imagen de caída, que correspondería en este caso al insólito intento de suicidio de un niño. Lo aporta Robson (2001, I: 185-186) y se trata del milagro del hijo del notario romano, reproducido en un fresco del transepto norte de la Basílica inferior de San Francisco en Asís, atribuido a Giotto o a su escuela (c. 1308-1311) (Figs. 29 y 30). El niño, que se ha visto forzado a quedarse solo en casa mientras su madre iba a la iglesia, se tira por una ventana. No se trata de un accidente, sino de un acto de desesperación del niño, por lo que los críticos lo conceptúan siempre como suicidio.[54]

54.– Robson: «The texts explain how, shortly after the tragedy, a passing Franciscan friar arrives on the scene and asks the parents whether they believe in St. Francis's power to raise their son from the dead, 'through the love he always had for Christ, who was crucified to give life back Io all'. The artist shows the friar and his companion surrounded by the towns people and clergy in supplication. The child is seen restored and back on his feet, both hands raised in thanksgiving. The pose of the boy's mother (wearing red, she is shown twice: looking up and raising her arms towards heaven), is a gesture of hope, in contrast to the falling child behind her» (2001, I: 186). El milagro lo incluye Buenaventura de Fidanza en su biografía de Francisco de Asís, aunque la fuente del pintor pudo ser otra, como sugiere Robson.

Fig. 29. Detalle del *Milagro* de la Fig. 30

Fig. 9.69
Miracle of the Roman Notary's Son, Assisi, San Francesco, lower church, north transept, fresco, attrib. Giotto and shop, c.1308-11.

Fig. 30. Giotto, *Milagro del hijo del notario romano*.
San Francisco en Asís (c. 1308-1311)

El milagro de la detención del caído desde una altura considerable tenía precedentes y continuaciones como tema. Su precedente iconográfico más notable podría identificarse con esta imagen de Simone Martini (Fig. 31), en la que el Beato Agostino Novello, con tan grácil vuelo co-

mo el que observábamos que Hero desplegaba para rescatar a Leandro (**Fig. 20**), salva *in extremis* a un bebé caído desde la altura de un balcón:[55]

Fig. 31. Tabla inferior del políptico del Beatro Agostino Novello. Siena, Pinacoteca Nazionale (*c.* 1328).

Milagro y caída tendrían su repercusión en el milagro del albañil caído del andamio, uno de los más populares de san Vicente Ferrer. El tema de la detención del caído es el mismo y la figuración, en cuadros como el siguiente, ya muy posterior, de la escuela véneta de 1700, se asemeja también (**Fig. 32**):

Fig. 32. Milagro de san Vicente. Escuela véneta del 700

55.– Debo la información sobre la tabla de Simone Martini y la de san Vicente Ferrer, que comento a continuación, a los extensos conocimientos en el tema y a la generosa colaboración en este apartado de Óscar Calvé.

Matthies (2000: 1297) propone como modelo de ilustración una carta, el arcano 16 del Tarot [56] que remonta a las ilustraciones del siglo XV del Tarot de Visconti-Sforza, con dos figuras humanas, constructores o albañiles (**Fig. 33**).

Fig. 33. La casa de Dios. Figura del Tarot

Fig. 34. El colgado. Figura del Tarot

56.– <https://alchetron.com/Visconti-Sforza-tarot-deck#visconti-sforza-tarot-deck-93016c8f-3fa1-4e8c-a08b-2e4a6f26396-resize-750.jpeg>.

Y, en efecto, con la figura de Judas ahorcado, con su bolsa o bolsas de dinero, se vincula también el arcano 12 del Tarot (**Fig. 34**).

Más extrañas todavía, pero con el mismo movimiento articulatorio de brazos y piernas, son las ilustraciones de la muerte de Enus en los Isopetes historiados. El suicidio de Enus, desde el acantilado, aparecía ya —confundido con el asesinato del propio Esopo— en alguno de los manuscritos del *Esopo* de Aviano, como en esta imagen de la traducción al francés de las *Fables*, a cargo de Julien Macco, magníficamente iluminada (**Fig. 35**)[57]:

Fig. 35. Aviano, *Aesopus*, BNF, Smith-Lesouëf 68, fol. 20v

Enus, el hijo adoptivo de Esopo, es un traidor que acusa falsamente a Esopo. Y que, al poco, desesperado por su imperdonable falta, se arrojará desde una alta torre abajo. Sin necesidad de atender a los detalles de la creación de este personaje, Enus, su final parece trazado a imagen y semejanza del de Judas.[58] En la versión castellana de *La vida de Ysopo* (Valencia, Juan Jofré, 1520) se explicita ese suicidio, acompañado por su correspondiente ilustración (**Fig. 36**):

> Con estos et con otros muy muchos amonestamientos Isopo envió de sí a Enus, el cual falsamente acusó a él. E dende a poco, desesperando, de una torre alta abajo se echó; et así, como malo que era, desaventuradamente acabó su vida. (Romero, 2001)

57.– <http://mandragore.bnf.fr/ark:/12148/cgfbt97420g>.

58.– Al parecer, los grabados, en las primeras ediciones en Ulm, de Heinrich Steinhöwel (1476-1477), pasarían a Francia (Lyon, 1480) y luego, utilizando las mismas xilografías, a Zaragoza (Pablo Hurus, 1482 y 1489) (Lacarra, 2011).

Fig. 36. Suicidio de Enus, en la *La vida de Ysopo* (Valencia, Juan Jofré, 1520)

Esta ilustración (**Fig. 36**), con todas las diferencias obvias (el edificio, el cuerpo completo) es la más parecida a la de la caída de Pármeno, en la edición de *La Celestina* de Valencia, 1514 (**Fig. 1**), que podemos localizar. Es claramente, sin embargo, el suicidio de un traidor (Enus / Judas) y no el salto de un huido de la justicia. El impresor Juan Jofré pudo haber utilizado para este grabado de 1520 el modelo de *La Celestina* impresa en su mismo taller en 1514. Pero, teniendo en cuenta los precedentes iconográficos del suicidio de Enus, en manuscritos e impresos, es más lógico deducir lo contrario: que en la imagen del salto de Pleberio (*La Celestina*, 1514) tomara como modelo —o tuviera presente como uno de sus modelos— el de Enus. O tal vez el suicidio del propio Esopo, empujado por los ciudadanos de Delfos al final de su vida, que se reproducirá reducidísimo en uno de los dibujillos de los grabados que rodeaban el retrato de Esopo en las portadas o contraportadas de sus *Vidas* o de los *Isopetes* (**Figs. 37** y **38**).[59]

Fig. 37. Esopo despeñado en Delfos. Detalle (esquina inferior izquierda) de la **Fig. 38**

59.– Los detalles de esas miniaturas en su seudobiografía son analizados pormenorizadamente por Alvar, Carta y Finci (2011: 258).

Fig. 38. Retrato de Esopo en la contraportada de *La vida de Ysopo* (Valencia, Juan Jofré, 1520)

Existe otro personaje del Antiguo Testamento que ha sido puesto en relación por Moreno (2007) con el suicidio de Melibea y que aparece en algunas miniaturas para iluminar letras capitales (Figs. 39 y 40). Se trataría de Ocozías, un rey de Judá del tiempo del profeta Elías (II Reyes, 1-2). Ocozías, castigado por Dios, cae desde una ventana, se lesiona gravemente y queda enfermo, encamado; parece que arrepentido, resolverá enviar una nueva embajada a los profetas. Ahora bien, aunque «esta sucinta descripción bíblica se convierte en una potente representación plástica», reconoce Moreno que Ocozías no es un suicida, sino un simple «caído». Se distingue claramente en las iluminaciones que se trata de una caída de espaldas accidental, no de un verdadero salto realizado ex profeso.

Fig. 39. *Apud* Moreno (2007)

Fig. 40. *Apud* Moreno (2007)

Finalmente, solo encuentro una imagen que haga coincidir el suicidio desde una torre con el suicidio en la horca, como el de Judas. Dos suicidios, además, protagonizados por sendas mujeres, una de ellas ya bien conocida. Se trataría de la imagen que presenta la muerte de Dido y de Filis, en el ms. del *Roman de la Rose* (Rouen, *ca.* 1525), M.948 de la Morgan Library de Nueva York, fol. 129v. Filis, hija del rey Licurgo de Tracia, se enamora y tiene una relación con Demofonte, hijo de Teseo y Fedra, a quien acoge en el palacio de su padre cuando éste llega náufrago a las playas del reino. Pero Demofonte ha de partir para su patria Atenas y lo hace prometiendo volver. Ante el incumplimiento de su promesa, Filis, en una de las dos versiones del mito, que recrea Ovidio en sus *Heroidas*, se ahorca. Es el final que recoge la insólita y magnífica ilustración, con Dido suicidándose en la torre y, a la derecha, Filis ahorcándose de un árbol.[60]

Son imágenes de caídas, saltos, suicidios…, casi todos —observemos— femeninos. Ninguna, curiosamente, tan cercana a la muerte por salto de Pármeno como la de Enus, el traidor a su tío Esopo. Pármeno se «lee» como traidor suicida por los impresores. Y por eso su muerte es reproducida con el modelo del dibujo de la de otro traidor suicida, con quien algunos impresores estaban bien familiarizados: Enus.

60.– No he obtenido permiso para su reproducción. Pero la imagen es accesible en: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/73/145641>

4. Imágenes de codicia, traición y muerte: *pecunia viscera sunt avari*

4.1. La bolsa de Celestina y las treinta monedas

Antes de insistir en las imágenes de la muerte de los codiciosos, hay que pasar por las imágenes de la codicia en sí. Fernández Rivera (2013) ha sido el primer estudioso que, a propósito de la bolsa de dinero que aparece colgada al cinto de Celestina en la mayoría de los grabados de Burgos (1499), donde aparece retratada, ha destacado la decisiva influencia de la iconografía de Judas en la de *La Celestina* (**Fig. 41**). El autor destaca la influencia de este personaje, que descuella entre la iconografía religiosa de la obra, y en particular entre la relacionada con la traición y muerte de Jesús.[61]

Fernández Rivera (2013: 189-191) presenta tres casos, entre los grabados de algunas ediciones tempranas de *La Celestina*, en los que destacan especialmente las trazas de episodios principales de la iconografía cristiana. En primer lugar, la *Visitatio* de María a su prima Isabel sería modelo de dos ilustraciones de la *Comedia* de Burgos (1499); en segundo lugar, las imágenes de Judas portador de una bolsa, a modo de faltriquera, que se transforman en la representación de la vieja alcahueta portando una bolsa semejante, en siete de los ocho grabados en que aparece en esta misma edición; y, por último, toda una serie de elementos asociados con las negaciones de San Pedro, que pasarían a la xilografía de la ejecución de los dos criados en las ediciones sevillanas.

Fig. 41. Celestina con su bolsa de monedas (Burgos, 1499)

61.– Como dice Fernández Rivera: «En los grabados de las primeras Celestinas ilustradas, los compradores intuían, e incluso reconocían, la procedencia religiosa de los diseños y sus técnicas de representación. Estas semejanzas les animaban a comprar un libro cuyos grabados prometían una historia interesante que contenía, además, una útil ejemplaridad» (2013: 192). El estudio de la iconografía de las primeras ediciones de *La Celestina* cuenta con numerosas aportaciones —sin contar con los trabajos de Fernández Rivera, que nos interesan especialmente y hemos ido citando—, desde la pionera en el tema de Snow (1987; también 2005) hasta las más recientes de Iglesias (2016), pasando por otras muchas. Véase, a modo de balances posteriores, Lacarra (2020) y Saguar (2015, 2017a, 2017b).

Es común en las primeras xilografías de *La Celestina* la presencia de una bolsa, se presupone que de dinero, que la hechicera lleva colgada de su cintura. Aunque apenas aparece mencionada en el texto, es ostensible en los grabados de la edición de Burgos (1499) como elemento identificativo y simbólico. En todos menos uno de los ocho grabados de esta edición, aparece Celestina llevando la bolsa de dinero, a pesar de que este complemento no tiene relación con la acción descrita en las imágenes (salvo en el grabado del auto II, que se podría relacionar con la donación del auto I). De ser monedero, naturalmente la bolsa guardaría las cien monedas mencionadas al final del acto I, como adelanto al pago a sus servicios. Lo cierto es que la «bolsa» —me planteo— sólo se menciona una vez en la obra y como genérico: «buena bolsa para necesidad, arca para guardar dinero en prosperidad» (VII, 164), mientras que, eso sí, la «faltriquera», que es lo que propiamente lleva la Celestina de los grabados, se menciona, si bien tampoco como monedero: «Aquí llevo un poco de hilado en esta mi faltriquera con otros aparejos que conmigo siempre traigo…» (I, 104). Es cierto, con todo, que los dineros podrían haber ido holgadamente depositados entre ese «aparejos», que son productos de farmacia.

En las imágenes de la Celestina, según detecta Fernández Rivera, la bolsa no desempeña una función real ni se refiere a ningún pasaje del texto en concreto, sino que refleja una conexión con la representación icónica de Judas y sugiere un nexo visual entre la alcahueta y el traidor bíblico. No hace falta la bolsa para reconocer a Celestina y distinguirla de otros personajes y, sin embargo, la bolsa actúa como un indicio icónico —un «atributo o emblema», señala Fernández Rivera—, como si se tratara de un signo puente entre la codicia de la portadora y la codicia de los cómplices del engaño o traición. El atributo de Judas, que lo identifica figurativamente como codicioso entre los otros discípulos, es la bolsa de las treinta monedas. Como señala Fernández Rivera:

> Aunque la presencia de la bolsa es pertinente a la acción sólo en las representaciones de la venta o traición de Cristo ante los sacerdotes, tradicionalmente se la incluye en la cintura, el cuello o la mano de Judas en otras escenas como última cena, el prendimiento de Cristo o la muerte de Judas. En estas escenas, la bolsa no juega un papel en la acción sino que funciona como atributo para identificar a Judas y caracterizarlo como traidor codicioso. (2013: 187)

Y poco más adelante:

> Ningún otro personaje [de la obra] lleva un atributo que lo identifique en sus diferentes apariciones en los grabados. La razón […] pudo haber sido una intuición de que

> es el personaje más importante de la obra […] o […] su deseo de enfatizar la ejemplaridad moral de una obra en que se castiga la avaricia y la traición… (2013: 189)

Siguiendo a Fernández Rivera, por tanto:

> El principal motivo que llevó al ilustrador a elegir la bolsa como atributo de Celestina es evidentemente el parecido entre los personajes de Celestina y Judas. Al igual que Judas vende a Jesús, Celestina vende a jóvenes muchachas, incluida Melibea. Al igual que Judas se apropia del dinero que los apóstoles le confiaron para que lo administrara, Celestina quiere quedarse con el dinero de sus socios Pármeno y Sempronio, por lo que éstos la matan de «más de treinta estocadas», un claro eco de las treinta monedas que al final llevan a Judas al suicidio. (2013: 189)[62]

4.2. Codicia y traición de Eneas en Castigos del rey Sancho

Codicia y suicidio no están vinculados en otro personaje histórico relevante que no sea Judas. Hemos visto que los motivos del suicidio o de la *desperatio* eran varios, pero no la codicia. Codicia y traición sumados, en cambio, sí que pudieron provocar el suicidio de otro actor literario. Es el caso de Eneas (causante del suicidio de Dido), tal y como se presenta en alguna versión medieval, como vamos a examinar.

A propósito de esta bolsa y de otros receptáculos de monedas, creo que no ha sido apuntado hasta ahora que la secuencia que media entre las monedas de la traición y el suicidio de Judas podría haber tenido otro antecedente importante, precisamente en las ilustraciones a la versión de la leyenda de Eneas y Dido que ofrece el ms. 3995 de la BNE de *Castigos del rey Sancho*, alguna de ellas aducida, eso sí, como imagen precursora del suicidio de Melibea (Moreno, 2007). El capítulo XL de *Castigos* está dedicado a la traición y dos imágenes describen la apertura y cierre de esta conocida historia, con una pauta que Bizzarri (2002: 67-68) detectó que se repite en otros relatos intercalados en la obra.[63] Presentada como relato

62.– Fernández añade: «La razón que hizo al grabador dar este tratamiento exclusivamente a Celestina puede haber sido una intuición de que es el personaje más importante de la obra […] O puede deberse también a su deseo de enfatizar la ejemplaridad moral de una obra en que se castiga la avaricia y la traición…» (2013: 189). Se podría añadir tan sólo, si acaso, que el avaro recuerda a Judas el Tarot más antiguo, del siglo XV, en una carta que se presta aún a la interpretación: un Judas colgado hacia abajo, que ni en esta difícil posición suelta las dos bolsas de dinero, una en cada mano (Fig. 34).

63.– Véase para el programa iconográfico de este manuscrito, Haro (2012 y 2014). Agradezco a Marta Haro sus comentarios a este capítulo del artículo.

ejemplarizante de los alcances de la «traición» (económica y política), en *Castigos*, sin embargo, no se pone el énfasis en la pasión sentimental y el desengaño amoroso, sino en la codicia de Eneas, que es la que motiva una doble traición y resulta causante última del desenlace fatídico de Dido. Porque Eneas no traiciona por despecho, sino primero por pura codicia y, luego, en una segunda traición, por vergüenza o cobardía, cuando huye de Cartago. El capítulo XL se centra en «De cóm*m*o se non deue om*n*e pagar del om*n*e traydor». Se define traición y se diferencia de falsedad y alevosía; se aducen ejemplos varios de traiciones, entre otros pocos la traición a Alejandro Magno, la de Ganelón y, cómo no, la de Judas, sin ofrecer mayores detalles en ninguno de estos tres casos. Pero en el capítulo la parte expositiva o doctrinal sobre el pecado se contrapesa con la narrativa y ejemplarizante. Y ésta se concentra y limita al ejemplo de Dido y Eneas:

> E por q*ue* entiendas que te digo verdat, para mjentes en la estoria de Troya, *e* fallarás ý cóm*m*o se perdió Troya por la trayçión que fizo Eneas. E desque la çibdat fue perdida, e el rey Príamos fue muerto, *e* la noble reyna Écuba, su muger, *e* todos sus fijos *e* fijas, fuese el traydor de Eneas con el auer que le dieron los griegos por el mal que él fiziera. E metiose en vna naue sobre mar *e* arribó a Cartago Dido. (Bizzarri, 2001: 284-285)

Troya se perdió «por la trayçión que fizo Eneas». El traidor Eneas huye y encuentra refugio en Cartago, donde casa con Dido y mora varios años. Un día, encuentra dibujada en las puertas del templo la historia de su traición, teme la difusión del hecho y, antes de que ocurra, escapa mintiendo a Dido. Ésta se sube a «una torre muy alta» y entre sus almenas razona con su pueblo:

> diziéndoles muchas cosas en q*ue* pudiese*n* beuir, *e* de la su suerte vent*ur*a por ella ser casada co*n* tal om*n*e que así la auía burlado. E tomó vn espada, *e* metiósela por los pechos, *e* dexose caer, *e* dio tal ferida en t*ie*rra q*ue* luego fue muerta. E así acabó la reyna Dido su vida por el despecho q*ue* ouo de las trayçiones que fazia Eneas. (Bizzarri, 2001: 286)[64]

Pues bien, principio y fin de este relato están jalonados, en el citado manuscrito, con sendas ilustraciones. La segunda, la que cierra el relato, es la que hemos visto de Dido arrojándose desde la «torre muy alta»

64.– Hay ciertas discrepancias en las lecturas que hacen del pasaje las distintas ramas de mss. de *Castigos*, e incluso en las lecturas de una misma familia (véase n. 65). Pero no se discrepa en torno a la doble traición de Eneas.

(**Fig. 17**).[65] Pero «las trayçiones que fazia Eneas» habían sido dos. Y, así, la primera ilustración, la que abre la historia, no es menos insólita que la segunda (**Fig. 42**). La imagen muestra al parecer a Eneas siendo pagado con las monedas de la traición a los troyanos («el auer que le dieron los griegos por el mal que el fiziera»), cuarenta monedas refulgentes que se aprecian perfectamente redondeadas y pintadas en dorado, mientras salen uniformes, vertidas de un saco que se diría cuerno de la abundancia. La imagen es tan luminosa y potente como anómala en el panorama ilustrado medieval.

Fig. 42. *Castigos del rey Sacho*, BNE, ms. 3995, fol. 66

Fig. 43. Detalle del portal oeste
de la catedral de Friburgo de Brisgovia (*c.* 1300)

65.– Como reza el texto, aunque sin la espada a la que éste hace alusión y sí con la presencia del fuego, que el ms. base del que se sirve el editor para la edición crítica (ms. E) no menciona. Sin embargo, sí que aparece, con algún otro sabroso detalle añadido, en la lectura del otro ms. (ms. A) de la misma familia que el ms. E (Bizzarri, 2001: 284-286 y ns.)

La propia Moreno (2007), que la analiza pormenorizadamente, reconoce no haber podido encontrar imágenes similares a esta que presenta el ms. C (BNE, ms. 3995) de *Castigos del rey Sancho*.[66] Una imagen con tantas y tan visibles monedas solo la encuentro tan explícita en otra representación igualmente excepcional, si bien serán en este caso treinta, exactamente treinta, y no cuarenta las monedas derramadas.[67] Pero esa imagen resulta que precisamente se halla, de nuevo, dentro de la convención del ahorcado eviscerado que representa la muerte de Judas suicida. Se trata de un bajorrelieve del tímpano de la puerta oeste en la catedral de la Friburgo alemana (de Breisgau o Brisgovia) (**Fig. 43**).[68] Podemos observar cómo los círculos acumulados de las monedas caen como vertidos o evacuados (como caen volcados en la ilustración de *Castigos*) junto al cuerpo del traidor avaro, jugando en paralelo con las elipses aglutinadas de los intestinos que se desentrañan. Desde la lectura de Pedro Coméstor se admitía que los demonios —aquí los dos agazapados, en la parte superior, como aves carroñeras al acecho— no pueden extraer el alma de Judas por la boca para llevarla al Infierno, como era habitual en la representación de convalecientes exhalando el último aliento, porque esa boca había tenido contacto con Jesús.[69] Y es que el dinero se identifica con las vísceras del avaro, *pecunia viscera sunt avari*, como decía Bernardo de Claraval en sus comentarios al pecado de desesperación de Judas, y a propósito de su muerte, cuando citaba, en *Hechos,* que *difusa sunt omnia viscera eius*.[70]

66.– Moreno: «Las dos últimas corresponden al capítulo 40, destinado a hablar sobre el traidor y al cual se dedican dos iluminaciones que recrean la historia de Dido y Eneas. Una vez más las imágenes describirán una escena inicial y otra final del relato. En la primera (fol. 66r), se muestra a Eneas recibiendo el tesoro de los griegos en pago de su traición: "fuesse este eneas con el thesoro que le dieron los griegos por la traycion que fiziera", fol. 66r. En la segunda (fol. 66v), se muestra a Dido deshonrada lanzándose de lo alto de la torre. Como se puede ver, el hecho de dedicar dos imágenes para cada episodio no es un mero paralelismo en esta parte final de las secuencias iconográficas del códice. Se trata más bien de una técnica sintetizadora de la narración, ofreciendo el nudo y el desenlace del relato» (2007).

67.– Como dice Murray: «the suicide Judas now lacks nothing either from the New Testament—the intestines and the thirty pieces of silver (precisely thirty: the Freiburgers did not make mistakes about counting money) –or from popular lore, source of the devil who makes off with Judas' soul» (2000: 330-331).

68.– El cambio de la representación de Judas ahorcado (suicidado) de un árbol a Judas ahorcado (punido) de una horca preparada para el castigo ha sido analizado por Schnitzler (2000) para ayudar entender el proceso de inclusión del tema del suicidio como asunto legal.

69.– La mejor descripción e interpretación del impresionante relieve de Freiburg la encuentro en Coffey (2013: 78-79).

70.– Recuerda oportunamente la cita, en este contexto, Lafran (2007: 167).

5. Traición, caída y muerte de Pármeno

5.1. Traición y transformación de Pármeno

Celestina es codiciosa y traiciona a los suyos, sí. Pero es asesinada violenta, vil e injustificadamente en el auto XII. Pármeno y Sempronio, al comprobar que la vieja no va a realizar el reparto pactado, estallan en un ataque brutal de ira, y cometen un homicidio que no tenían premeditado al acudir a reclamar sus partes del botín. Ellos, más que la vieja, son los verdaderamente codiciosos y traidores a su amo, y quienes serán castigados —ante la *desperatio*, sin otra salida— con un infamante autoinmolación, al arrojarse desde lo alto de manera suicida y morir.

Snow (2013) ha explicado con todo pormenor y agudeza los pasos dados desde la creación de una confraternidad de tres miembros (o «confederación», que es el término que Snow utiliza, tomado de *La Celestina*, VIII, 193). Esa unión se urde por puros intereses económicos, ya hacia el final del auto I, cuando Celestina recibe el anticipo de «cien monedas en oro» (I, 81) de parte de Calisto, una cantidad seguro que exagerada o imprecisa en el texto, por lo elevada.

Pármeno, decíamos, es de entre los tres quien realiza una metamorfosis más radical desde la lealtad hasta la traición. Su supuesta firmeza moral (o remilgos por falta de experiencia) se presenta al principio como un hueso difícil de roer para Celestina, a la hora de fraguar los detalles de la confabulación. Celestina ha de escuchar, en el auto I, desde fuera de casa de Calisto, cómo Pármeno critica su pasado y desnuda sus atributos, cómo describe con pormenores de entomólogo su laboratorio, y resume sus oficios, sacando a la luz sus fraudes e hipocresía (que todo, según él, era «burla y mentira»; auto I, 61-62). Y ha de escuchar, sobre todo, cómo da muestras de inquebrantable fidelidad, primero ante el propio Calisto (I, 63-64) y después, también por detrás, mostrando que este rendimiento de servicio es sincero (I, 69). Celestina no se arredra ante esos escollos, sino que sabe que ha de utilizar alguna estrategia: necesita ganarse la complicidad de Pármeno. La puerta se le abre cuando lo descubre como hijo de Claudina, amiga («uña y carne», III, 100), y de Alberto, «compadre» de Celestina (I, 70) (Snow, 1986, 1989). La «caída» de Pármeno describirá, para Heusch (2000), que propone un novedoso giro interpretativo del personaje, los pasos en la trayectoria de un ángel caído, luciferino. Incluida su relación un tanto cainita con su «hermano» Sempronio.[71] No era necesario, en efecto, que se explicitara de manera tan pormenorizada el linaje de Pármeno, si

71.– Heusch (2000: 38) propone una conexión entre el nombre bastante raro en la Castilla del XV, de raíz germánica, Alberto, y otro semejante, Roberto (Roberto el Diablo). Ambos connotan aspectos diabólicos, como demuestra el Alberto diablo mencionado en el *Libro del caballero Zifar*, lo que podría relacionarse con un regreso a los orígenes, en la plausible tesis que defiende Heusch de que la trayectoria de Pármeno sigue los pasos de la de un ángel caído.

no se hacía para insinuar una suerte de relación de base edípica con Celestina (su otra madre, en sustitución de Claudina), semejante a la de tantas otras leyendas populares, incluida, como hemos visto, la de Judas.[72]

Cuando Celestina conoce esa filiación, le dice a Sempronio, con mucha mayor confianza: «yo te le haré uno de nos, y de lo que hobiéremos, démosle parte, que los bienes, si no son comunicados, no son bienes. Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos» (I, 65).[73] Sempronio no es un problema; Pármeno, sí.[74] La fidelidad de Pármeno parecía confirmada. Sin embargo, cambia definitivamente de actitud en los autos VII y VIII (aunque hay atisbos previos). El principio del cambio se produce cuando le confiesa a la alcahueta que está de su parte o que al menos ya no será una interferencia para ella: «Haz de las tuyas, que yo callaré. Que ya tropecé en no te creer cerca deste negocio con él [Calisto]» (VII, 167). Luego, ya en casa de Areúsa, Celestina se aprovecha de que espera poseer a Areúsa y le obliga a prometer fidelidad antes de entregarle su premio (VII, 169-173).

Pármeno es consciente de su traición, al incumplir el pacto de lealtad: «¡O traidor de mí, en qué gran falta he caído con mi amo!» (VIII, 187). Aunque Sempronio replica a sus reticencias con el argumento de que Calisto, enajenado, no le corresponde como buen señor: «no se acuerda de sí; ¿acordarse ha de ti?» (VIII, 194). En el auto IX la complicidad aumenta, cuando roban de casa de Calisto comida y bebida para disfrutar en casa de Celestina, con ella y las dos primas.

Calisto ya le había prometido a Celestina un manto y una saya (VI, 153). Pero cuando recibe la noticia de la cita para el encuentro secreto, confirma y aumenta con creces el valor de esa promesa: «Madre mía, yo sé cierto que jamás igualarán tu trabajo y mi liviano galardón. En lugar de manto

72.– Stamm (1977) ya deducía que su doloroso pasado habría llevado a Pármeno a interiorizar demasiado sus emociones. También en esa línea de persona frágil, dubitativa ante tantas nuevas tentaciones, discurre el análisis de Treusdell (1975). Pero es Tozer (2003) quien va más lejos en las implicaciones de un posible trauma edípico infantil, al profundizar en esas relaciones que conducirían a la «emasculación» simbólica de Pármeno: «manifiesta signos perceptibles (externos) de masculinidad —capacidad sexual y violencia— [y] paradójicamente se transforma en la encarnación de la debilidad» (2003: 162).

73.– Como dice Snow: «Se trata de la idea de compartir los tres —ganando, repartiendo y holgando—, que conforman un irónico preludio a su propia tragedia. [....] Son pronunciadas estas palabras ante el lector con fina ironía justo en el preciso momento en que el 'servicio' de Sempronio anda por otro camino y con una finalidad desconocida por su amo» (2013: 124-125).

74.– Calisto, en el auto II, inconsciente de lo que se trama, se dirige al principio a Sempronio encareciendo su lealtad: «Sempronio, amigo, pues tanto sientes mi soledad, llama a Pármeno y quedará conmigo, y de aquí adelante sey como sueles leal. Que en el servicio del criado está el galardón del señor» (II, 87). Y Calisto mantiene esa inocente creencia en la lealtad de su criado mayor hasta mucho más adelante, cuando todo el engaño está urdido. El autor juega irónicamente con esa inocencia, cuando pone en boca del amo estas palabras, que resuenan como un eco repetido de las del auto II, confirmando la idea de la lealtad: «Sempronio, mi fiel criado, mi buen consejero, mi leal servidor, sea como a ti parece. Porque cierto tengo, según tu limpieza de servicio, quieres tanto mi vida como la tuya» (auto VIII, 198).

y saya […], toma esta cadenilla; ponla al cuello…» (XI, 233). Sempronio se enfurece y encona al saber esto. Y anticipa de algún modo la magnitud de la tragedia, diciéndole a Pármeno: «¡Pues, guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma!» (XI, 237). Pero Pármeno no se salva del encono. En el auto XII, se muestra la cobardía de los dos. En vez de defender la retirada de su amo, y mostrarse dispuesto a espantar a los escuderos de Pleberio, a Pármeno lo delatan los nervios, y muestra su miedo (XII, 242-243). Al sentir un ruido cercano, dice él: «¡Huye, huye, que corres poco! ¡[…] dexa broquel y todo!» (XII, 249), para poder escabullirse lo más rápido posible. Y cuando, ya lejano, Sempronio le pregunta a su compañero: «¿Si han muerto ya a nuestro amo?», Pármeno responde: «No sé; no me digas nada. Corre y calla, que el menor cuidado mío es ése» (XII, 249).

Pármeno sufre una definitiva transformación hacia la cobardía y la hipocresía en el auto XII. Cuando está a punto de huir, y cuenta su postura grotesca a Sempronio (porque es de noche) (XII, 248) y cuando le habla a Celestina, como todo un bravucón, de «la alteración que traemos, que cierto te digo que no querría ya topar hombre que paz quisiese» (XII, 254) (porque se supone que querría pelearse con todos). Es Sempronio, con todo, quien toma siempre la delantera en las decisiones, cuando van a la casa de la hechicera a reclamar sus dos terceras partes del botín: «Danos las dos partes por cuenta de cuanto de Calisto has recebido» (XII, 258). Además, es él quien le pregunta con una voz amenazante: «¿No serás contenta con la tercia parte de lo ganado?» (XII, 260). Y sigue siendo Sempronio el más violento de los dos al oír a Celestina llamarles «rufianes», expresión que le lleva a un punto de no retorno: «¿Rufianes o qué? Espera, doña hechizera, que yo te haré ir al infierno con cartas» (XII, 260). Y es cuando probablemente pierde el control y acaba con ella, animado por el cobarde Pármeno: «¡Dale, dale, acábala, pues començaste, que nos sentirán. ¡Muera, muera! ¡De los enemigos, los menos!» (XII, 261). Creo que este grabado de Valencia, Juan Viñao, 1529 (**Fig. 44**), es una excepción a la regla, pues refleja la muerte de Celestina por los dos criados con toda su crudeza, pero en un dibujo exento, cuando en la mayoría de grabados siempre aparecen los criados con Elicia, o en combinación todos con la acción posterior del salto por la ventana.[75]

75.– Juan Viñao e ilustrador anónimo, «Ilustración segunda del acto XII de la edición de Valencia (1529)», *CelestinaVisual.org*, consulta 25 de septiembre de 2020: <http://celestinavisual.org/items/show/668>.

Fig. 44. *La Celestina* (Valencia, 1529)

La cobardía de Pármeno es manifiesta.[76] Ha sido Sempronio quien siempre ha llevado, hasta el final, la iniciativa. Pero es por eso por lo que su deriva hacia el descontrol colérico resulta de algún modo no justificada, pero sí coherente. Mientras que la trasformación inesperada del mucho más pusilánime Pármeno, el otrora fiel criado, es en cambio mucho más sorprendente, y totalmente injustificada su cobarde acción.

5.2. La caída de Pármeno y la muerte ajusticiado

La caracterización de Pármeno está condicionada por su final dramático. Como la de Judas. Ambos criados describen y avanzan por vectores en paralelo —en trazos rectos o sinuosos— desde la lealtad hasta la traición causada por codicia; una línea que desemboca en la muerte atroz. En Sempronio, insistamos, la fidelidad había estado siempre en entredicho. Es Pármeno quien experimenta una transformación vertiginosa, quien se muestra más débil y expuesto ante la codicia (*cupiditas* sexual primero y económica luego). Teniendo la posibilidad de rebelarse al pecado, es tentado y sucumbe. Como dice Lafran, a propósito de Judas: «La mort de Judas, c'est le châtiment du traître, de l'usurier, de l'impie, du pécheur: c'est l'image même de la damnation» (2007: 175). La condena moral de Pármeno estaba también seguramente prevista, teniendo en cuenta su pecado de codicia y traición; pero el asesinato de Celestina no hace más que acelerarla y precipitar el castigo —casi como una autopunición— con su muerte, que no resulta accidente fortuito, sino justicia providencial.

Si yuxtaponemos la versión de la muerte de Judas en *Hechos* y la versión de la muerte de los criados en *La Celestina*, se diría que la una com-

76.– Tozer la interpreta como una especie de temor, como el típico de los adolescentes en su grupo, a ser «emasculado», excluido: «Su remate final de supuesta valentía está arraigada en una especie de debilidad emocional: la cobardía. Ésta se presenta como un temor a la exclusión del mundo de los hombres, el cual queda hecho pedazos al final de la obra» (2003: 162).

pleta vacíos de la otra, haciendo que en cierto modo se complementen. Mientras que *Hechos* habla de caída «de cabeza», el texto de Rojas no menciona ese «de cabeza», pero se ha de presuponer necesariamente, como hemos ido viendo y como entendieron los primeros lectores. Los grabados interpretaron «salto de cabeza» (como el de Judas y como el de las caídas ilustradas de suicidas que hemos ido desgranando), aunque la *Tragicomedia* habla solamente de «salto» y luego, eso sí, de «sesos de la cabeça de fuera» (Figs. 1, 2 12, 45 y 46).[77]

Fig. 45. Asesinato de Celestina y salto de Pármeno (Burgos, 1531)

Fig. 46. Asesinato de Celestina y salto de Pármeno (Sevilla, 1523; Venecia, 1534)

Hechos tendría que haber dicho lo mismo, por pura lógica, y no que al caer Judas, contra toda razón, «reventó por medio y se esparcieron todas sus entrañas». Lo cierto es que probablemente, como hemos visto

77.– Fig. 45: Juan Viñao e ilustrador anónimo, «Imagen segunda del acto XII de la edición de Burgos (1531)», *CelestinaVisual.org*, consulta 25 de septiembre de 2020: <http://celestinavisual.org/items/show/1434>. Fig. 46: Stefano da Sabio e ilustrador anónimo, «Grabado segundo del acto XII de la edición de Venecia (1534)», *CelestinaVisual.org*, consulta 25 de septiembre de 2020: <http://celestinavisual.org/items/show/511>. Ejemplar en la Biblioteca de Catalunya: <https://books.google.es/books?vid=BNC:1000084132&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>.

en la iconografía de su muerte, la imagen del ahorcamiento se fundió con la de esas vísceras, provocando una solución sincrética —la del ahorcado eviscerado—, con una fuerza visual poderosísima, que fue finalmente adoptada y triunfó. No sólo eso, sino que la imagen de los sesos esparcidos por suelos y paredes aparecerá en otra caída mortal, la de Calisto («Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos»), como igualmente comentaremos más adelante.

Por tanto, si nos apoyamos en la acción de Judas en *Hechos*, se comprende mejor que a uno de los dos criados se le abra la crisma —«llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera, sin ningún sentido»— y que el otro quede con traumas y contusiones: «quebrados entramos brazos y la cara magullada». Y los dos: «todos llenos de sangre» (Sosia). Las contradicciones, en todo caso, van a continuar, porque recogen sus cuerpos vivos pero inmediatamente los decapitan, sin mediar espera, prisión ni juicio alguno. Los cuerpos muertos de *La Celestina* —antes mutilados, rotos, despedazados— se hacen así simbólicos, como han destacado Sanmartín (2005) y Mier (2016), se convierten ellos mismos en un espacio donde se lacera y castiga el asesinato, la locura de amor o la alcahuetería. Rojas no tiene compasión con esos pecadores, sino que moraliza seccionado despiadadamente sus cuerpos, vetándoles cualquier posibilidad de «buen morir».

La decapitación se muestra crudamente en algunos grabados, simultaneada con la escena de la caída. En alguna ocasión, exenta, como en el grabado de Sevilla, 1523 (Fig. 47). O en alguna otra, más ceremonial y naturalista, con la ejecución sobre una losa sacrificial, como en el grabado de la edición de Augsburgo, 1520 (Fig. 48).

Fig. 47. Ajusticiamiento de Sempronio y Pármeno (Sevilla, 1523)

Fig. 48: Ajusticiamiento de Sempronio y Pármeno (Augsburgo, 1520)

El ajusticiamiento más lógico para este tipo de crimen habría sido el del ahorcamiento, pero quizás los cuerpos tan gravemente heridos no hubiesen podido esperar a los preparativos. Y, puesto que no había duda de la culpa (el salto mismo, desesperado o suicida, era prueba palmaria de ella), y había que dar una imagen pública aleccionadora, la degollación era una solución rápida y expedita. Si no era la más estrictamente legal, sí resultaba bastante verosímil y sobre todo útil para hacer avanzar la acción en la *Tragicomedia*: «quedan degollados en la plaza» (dice Sosia, en auto XIII, 265) o «quedan descabezados en la plaza como públicos malhechores, con pregones que manifiestan su delito» (el mismo Sosia, en auto XIII, 266).

En todo caso, ese remate final, tan sumario y contra derecho, tan injusto y despiadado, dista mucho de lo que será el recogimiento misericordioso del cadáver de Calisto por parte de Tristán.[78] Porque, pese a que Calisto ha muerto igualmente abriéndose la cabeza de la caída (**Fig. 49**), recibe un retiro y un recogimiento mucho más discretos y honrados:

Fig. 49. Caída de Calisto (Burgos, 1499)

78.– Tan cruel como el maltrato a los animales. De hecho, son comparados con dos toros heridos en la plaza. Tristán, cuando llega y escucha la algarabía, no sabe si se trata de «alguna justicia» o de que «madrugaron a correr toros». La humillación de ser descabezados en la plaza como públicos malhechores, recuerda la de Leonor López de Córdoba y los suyos, al tener que ver cómo, tras morir, desherraban a sus familiares en el patio de las atarazanas de Sevilla (que hacían de cárcel), a vista de todos, «como a moros», sin la menor compasión.

Al fin y al cabo, si en la *Comedia* moría sin mediar palabra, sin confesión, en la *Tragicomedia* sí que se le concede al menos que pida la confesión *in extremis*, pese a que Tristán insiste en que muere sin confesión:

> ¡Oh mi señor y mi bien muerto, oh mi señor despeñado! ¡Oh triste muerte sin confesión! Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeça del desdichado amo nuestro. [...] Toma tú, Sosia, desos pies, llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honra detrimento. (XIX, 324-325)[79]

Fig. 50. Recogida del cuerpo de Calisto. *La Celestina* (Valencia, 1514)

Fig. 51. *La Celestina* (Sevilla, 1523)

La imagen del cuerpo de Calisto recogido por sus criados ha sido comparada con las de la *depositio Christi*, con el descendimiento de Cristo, sobre todo partir de los grabados de las primeras ediciones, que son también testimonio de las primeras lecturas e interpretaciones de la obra (**Figs. 50** y **51**).[80] No sería incongruente, entonces, en la misma línea interpretativa,

79.– Para los personajes de Sosia y Tristán, y la interpretación de la ambigüedad de sus intervenciones, véase Tozer (2004).

80.– Fernández Rivera (2011) analiza el grabado de la caída de Calisto en el ejemplar de la *CCM* de Burgos, y muestra la influencia que éste ha tenido en las ediciones ilustradas de la obra de la primera mitad del siglo XVI. Probablemente los autores de la xilografía siguieron como modelo, voluntaria o involuntariamente, la representación iconográfica de la caída de Fortuna y la *depositio Christi*.

comparar algunos de los restantes movimientos escénicos —en concreto, en estos episodios de muertes trágicas— con otros de la Pasión de Jesús. Y, entre ellos, como hemos ido viendo, uno de los más notorios era el de la traición de Judas, incluido su ahorcamiento. La imagen de su ahorcamiento, sin contar la caída, en la que nos hemos extendido suficientemente, pudo estar detrás no solamente de la llamativa e insólita portada de la edición de la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo (Toledo, Hernando de Santa Catalina, 1539) (**Fig. 52**),[81] sino también de algún grabado tardío, cuando se había olvidado el degollamiento de los criados de Calisto o resultaba más fácil sustituirlo por el castigo de la horca (**Fig. 53**).[82]

Fig. 52. Portada de la *Tercera Celestina* (Toledo, 1539)

81.– Sobre esta portada llamó la atención, analizando la función y sentido del grabado, Bergman (2012: 63-65). Vuelve a reparar en sus peculiaridades, en otro contexto, Civil (2017).

82.– Como dice Fernández Rivera, en la *Celestina Visual*, se trata de una de las pocas imágenes en esta edición que no está copiada de la edición de Zaragoza (1545). Y añade esta importante nota: «Es posible que proceda de una imagen de un libro sobre la matanza de indios perpetrada por los españoles en las Américas que se publicaron en esos años. El estar la víctima desnuda y el haber un arco y flechas en el suelo parece indicar que se trata de un indio, aunque también puede ser una figura simbólica de Cupido al tener los ojos vendados y los atributos antes citados».

Fig. 53. Ejecucion de Sempronio y Pármeno (Amberes, 1616)

Aquí, la imagen de conjunto del *descensus* está radical e insólitamente invertida —con un grupo colaborando y el otro lamentando estentóreamente la tragedia— para reflejar el *ascensus* y muerte de uno de los criados de Calisto, Sempronio o Pármeno, con una horca de tres palos, y un ahorcamiento que de nuevo recuerda —entre otros ajusticiados o desesperados— las imágenes del Judas que se cuelga de un árbol o de una horca.

6. Conclusiones

Los condenados por los peores crímenes pagan sus delitos con las más estrepitosas caídas, como hicieron en la historia del cristianismo los ángeles precipitados desde los cielos o harán los pecadores en las visiones apocalípticas del Juicio Final. Hay notables precedentes, señalados por la crítica, para esas caídas accidentales por amor o por ambición (Calisto y sus criados), o por *desperatio* o suicidio (Melibea), que hallamos en la literatura bíblica o clásica, masculinos o femeninos (Ícaro, Faetón; Lucrecia, Dido, Hero). Sin embargo, algunos de los elementos oscuros que plantean las extremadas e ilógicas caídas y muertes en *La Celestina* se iluminan con más claridad cuando se leen teniendo presente la de Judas Iscariote, tal como la testimonian los escasos versículos que la presentan escueta pero dramáticamente en el Nuevo Testamento. Y sobre todo se iluminan cuando comprobamos la fuerza poderosísima de trasmisión de su leyenda, que se edifica y consolida sobre los cimientos de prácticamente sólo dos episodios especialmente significativos de participación en la Pasión: el del beso traidor a Jesús (incluyendo la Última Cena) y el de la muerte (Judas suicidándose, ahorcado).

El primero lo hemos encontrado en todo tipo de testimonios iconográficos (tablas, cuadros, esculturas, pasos); y el segundo en numerosísimas representaciones populares, litúrgicas o paganas (o en sincretismo de ambas) que han mantenido su fuerza ritual desde la Edad Media hasta hoy. Si el motivo del beso traidor o el de la Última Cena no dejan vestigios claros en *La Celestina* (sería arriesgo plantear una relación con la comida del auto IX, aunque no sería en absoluto plantearla para algunos de los grabados de este auto), el episodio de la muerte de Judas sí que parece evidente que extiende y alarga su sombra sobre las muertes de varios de los personajes de la *Comedia* y la *Tragicomedia*. Como resume perfectamente Álvarez:

> La muerte sin fe abría la puerta en la Edad Media cristiana a un solapamiento visual con la omnipresente iconografía de la *desperatio*: la muerte de Judas. Combinando también la espada para sacarse las tripas y el colgamiento para ahorcarse, Judas ahondaba en lo femenino, criminal y pecaminoso, pasando la desesperación de estado psicológico a vicio y crimen contra Dios. Esta asociación implícita, con igual ejecutor (la gravedad) y reconocible al receptor medieval, era el perfecto antídoto contra cualquier sentimiento heroico, simpatético o de admiración trágica hacia Dido. Igualmente, convertía su muerte en un castigo y su vida en un ejemplo a no seguir. (2017: 323-324)

La caída de Judas aúna como pocas otras el camino que va del vicio al mayor crimen (el crimen contra Dios). Judas encarna como nadie la trayectoria que recorre el camino del pecador, desde su pecado de traición (pecado personal, moral y político), pasando por el remordimiento como reacción y la desesperación como estado psicológico incontrolable (razón/sinrazón), hasta llegar, como colofón de ese itinerario desviado, al castigo erróneo de la autopunición, pretendiendo suplantar la justicia divina. El recorrido punible que había marcado el vector de ese camino neutralizaba cualquier posibilidad de comprensión o admiración, como la que se podría haber producido ante el gesto digno del suicidio trágico de Catón, o la caída voluntaria y apasionada de Dido o Hero. Otro tema sería el de la ironía o la posible comicidad en torno a algunos de estos episodios. Pero hay que ir con mucho tiento y conocer muy bien el alcance de la burla, el humor o la parodia en el mundo medieval para poder captar lo que hay de serio o cómico en las intertextualidades con las que nos enfrentamos, teniendo en cuenta que la figura de Judas estaba sometida ya a todo clase de tratamientos burlescos, incluso bufonescos, como hemos tenido ocasión de ir comentando.

El significado de las muertes lamentables y funestas de los cinco personajes de *La Celestina* —los amantes, los criados y la propia alcahueta— es un tema o un conjunto de temas revestido de harta complejidad, que ha sido tratado en bloque o de manera individualizada, desde muy distintas perspectivas, de las que da cuenta la enorme bibliografía existente. A la hora de relacionarlas específicamente con la muerte (o muertes) de Judas, como hemos intentando hacer en este artículo, todas estas muertes se podrían amparar bajo el concepto de la *cupitidas*, es decir de la codicia previa demostrada por cada personaje y supuestamente causante de su muerte, desde un punto de vista moral, providencialista o teleológico.[83]

Desesperación y muerte, trastorno sicológico y crimen, falta grave —de imposible remisión— y castigo…, todo se concentra en la denuncia más severa de ese pecado execrable, resuelto en Judas como suicidio o como caída atroz, y en Pármeno como salto prácticamente suicida. Salto al que le conduce una trayectoria vital fatalmente condicionada desde el periplo y muerte de su propia madre Claudina. Un camino de errores, como los de Judas, incomprensibles, irreparables e imperdonables.

83.– Mientras que Calisto y Melibea pagan su *cupitidas* ——amorosa o sexual— con sendas muertes, totalmente diferentes, aunque terribles en ambos casos, Celestina, Sempronio y Pármeno pagan las suyas —*cupiditas* materiales— de igual modo, terrible y letalmente, con no menos dramáticos y pavorosos finales. Sin embargo, de estos cinco personajes es especialmente Pármeno quien habrá experimentado antes de morir una transformación más radical en esa *cupiditas* material, que revela una trasformación ética total, desde la lealtad a la traición. Y por ello hemos enfocado principalmente sobre él nuestro interés, puesto que es, entre todos, quien sufre una metamorfosis más radical —la que conduce de la lealtad a la codicia, y de la codicia (*cupiditas*) a la muerte— y más cercana a la trayectoria legendaria de Judas, el discípulo perdido. Sin embargo, pienso que la sombra de Judas es más difusa y afecta, si bien más indirectamente, a los otros personajes «caídos» en la obra. Sin una exacerbación del deseo incontrolado, sin una extremosidad hasta la desmesura y el pecado de sus comportamientos codiciosos no se podrían haber dado esas cinco muertes, todas ellas excesivas, todas deshonrosas e infamantes.

Bibliografía

Alvar, Carlos, Constance Carta y Sarah Finci (2011), «El retrato de Esopo en los *Isopetes* incunables: imagen y texto», *Revista de Filología Española*, 91, 2, pp. 233-260.

Álvarez Moreno, Raúl (2017), «Notas a la ilustración de un duelo: el suicidio de Melibea en los grabados antiguos de *Celestina*», *eHumanista*, 35, pp. 311-331.

Andrés, Ramón (2003), *Historia del suicidio en Occidente*, Barcelona, Península.

Arellano, Ignacio (2015), «Judas, mito y personaje en el teatro del Siglo de Oro», *Neophilologus*, 99, pp. 47–62.

Ayerbe-Chaux, Reinaldo (1978), «La triple tentación de Melibea», *Celestinesca*, 2.2, pp. 3-12.

Baldó Alcoz, Julia (2007), «*Por la quoal cosa es dapnado.* Suicidio y muerte accidental en la Navarra bajomedieval», *Anuario de Estudios Medievales*, 37/1, pp. 27-69.

Baum, Paull Franklin (1916a), «The Mediæval Legend of Judas Iscariot», *PMLA*, 31, 3, pp. 481-632.

—— (1916b), «The English Ballad of Judas Iscariot», *PMLA*, 31, 2, pp. 181-189.

Beltrán, Rafael (1997), «La adaptación histórica de las glosas del marqués de Santillana a sus *Proverbios* en la *Suma de virtuoso deseo*», en *Proceedings of the Eighth Coloquium, Queen Mary and Westield College Medieval Hispanic Research Seminar,* ed. Andrew M. Beresford y Alan Deyermond, Londres, Queen Mary and Westield College, pp. 49-60.

—— (2014), «Dibujos didácticos y memoria de la Antigüedad romana: las glosas de los *Proverbios* del Marqués de Santillana ilustradas en la *Suma de virtuoso deseo*», *Troianalexandrina,* 14, pp. 91-142.

Bergman, Ted L. (2012), «*La Celestina* and the Popularization of Graphic Criminal Violence», *Celestinesca*, 36, pp. 47-70.

Bernaschina Schürmann, Vicente (2010), «Las políticas de la amistad en *La Celestina*: el caso de Pármeno», *Celestinesca*, 34, pp. 9-28.

Bettini, Maurizio & Giulio Guidorizzi (2008), *El mito de Edipo: imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Madrid, Akal.

Bizzarri, Hugo Óscar, ed. (2001), *Castigos del rey don Sancho IV*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana.

—— (2002), «Del texto a la imagen: representaciones iconográficas de la realeza en un manuscrito de los *Castigos del rey don Sancho IV* (Ms. BN Madrid 3395)», *Incipit*, 22, pp. 53-94.

Brown, Ron M. (2001), *The Art of Suicide*, Londres, Reaktion Books.

Cane, Anthony (2005), *The Place of Judas Iscariot in Christology*, Londres y Nueva York, Routledge.

Canet Vallés, José Luis (1999), «El impresor valenciano Juan Jofré», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*, Ed. Nicasio Salvador Miguel, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 39-52.

Canet Vallés, José Luis (2016), «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», *Revista de poética medieval*, 30, pp. 81-104.

—— , ed. (2020), Ediciones de la *Comedia* y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: <https://parnaseo.uv.es/celestinesca.htm>.

Carmona Ruiz, Fernando (2007), «La recepción de *La Celestina* en Alemania en el siglo xvi», Tesis doctoral, Friburgo, Universität Freiburg.

—— (2012), «La cuestión iconográfica de *La Celestina* y el legado de Hans Weiditz», *eHumanista*, 19, pp. 20-78.

Civil, Pierre (2017), «Grabados celestinescos. La ilustración de un 'género' literario en la primera mitad del siglo xvi», en *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos xii* a *xvii*, eds. David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 85-101.

Coffey, Heather (2013), «Encountering the Body of Muhammad: Intersections between *Mi'raj* Narratives, the *Shaqq al-Sadr*, and the *Divina Commedia* in the Age before Print», en *Constructing the Image of Muhammad in Europe*, ed. Avinoam Shalem, Berlín-Boston, De Gruyter, pp. 33-86.

Cull, John, T. (2010), «A Possible Influence on the Burgos 1499 *Celestina* Illustrations: The German 1486 Translation of Terence's *Eunuchus*», *La corónica*, 38.2, pp. 137-60.

De Sas van Damme, Astrid (2013), «El amarillo en la Baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados», *Estudios Medievales Hispánicos*, 2, pp. 241-276.

Dickenson, Elizabeth G. y James M. Boyden (2004), «Ambivalence Toward Suicide in Golden Age Spain», en *From Sin to Insanity: Suicide in Early Modern Europe*, Jeffrey R. Watt, Ithaca, Cornell University Press, pp. 100-115.

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

—— (2013), «Influencias de la iconografia cristiana en las ilustraciones tempranas de *La Celestina*», en *Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, ed. Pablo Ancos y Ivy A. Corfis, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 175-195.

Foucault, Michel (1976), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión,* Madrid, Siglo XXI.

García de Diego, Pilar (1973), «Catálogo de pliegos de cordel», *Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares*, 29, 3-4, pp. 473-516.

García Sala, Iván (2002), «El otro seno de Abraham: reflexiones acerca de una imagen escatológica», *Erytheia*, 23, pp. 119-143.

García-Dussán, Éder (2019), «El caso del Festival del Burro en San Antero (Córdoba): parodia y redención social», *Folios*, 49, pp. 107-122.

Gillet, Joseph E. (1925), «Traces of the Judas Legend in Spain», *Revue Hispanique*, 65, pp. 316-341.

Griffin, Clive (2001), «*Celestina*´s Illustrations», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78, pp. 59-79.

Grimalt, Josep A. (2004), *La figura de Judes a la literatura. Notes per a un estudi sobre hipertextualitat*, Palma de Mallorca, Pastoral Universitària.

Haro, Marta (2012), «Proyecto iconográfico del códice miniado de los *Castigos de Sancho IV* (BNE, ms. 3995)», en *Estudios de literatura medieval. 25 Años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero, Murcia, pp. 75-92.

—— (2014), *La iconografía del poder real: el códice miniado de los «Castigos de Sancho IV»*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

Heugas, Pierre (1973), «*La Célestine» et sa descendence directe*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, Burdeos, Bière.

Heusch, Carlos (2000), «Las desviaciones de Pármeno o la caída de un ángel», *Celestinesca*, 26, pp. 29-44.

Iglesias, Yolanda (2015), «Implicaciones legales de las seis muertes en *La Celestina*: un acercamiento histórico-literario», *Romance Quarterly*, 62, 2, pp. 59-70.

—— (2016), «Representación del delito social en *La Celestina* a través de su iconografía más temprana: 1499 y 1514», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 41, pp. 243-272.

Jiménez Ruiz, Ana Milagros (2020), «La primera portada celestinesca sevillana: estudio de una parodia iconográfica e iconológica», en Enrique Fernández y Amaranta Saguar (ed.), *Videoactas del I Congreso del CELPYC (4-5 de junio de 2020)*, Nueva York, CELPYC, vídeo 04: <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.04>.

Kovács, Lenke (2008), «La mort del traïdor Judes com a antítesi de la mort redemptora de Crist en el teatre medieval i europeu», en *Estudios sobre el teatro medieval*, ed. Josep Lluís Sirera, Valencia, PUV, pp. 117-129.

Lacarra, Eukene (1990), *Cómo leer «La Celestina»,* Madrid, Júcar.

—— (2007), «La muerte irredenta de Melibea», en *Proceedings of the International Symposium 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 October 2002, Department of Spanish and Portuguese, Indiana University, Bloomington).* ed. Juan Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 173-208.

Lacarra, María Jesús (2011), «La fortuna del *Ysopete* en España», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valladolid, Univ. de Valladolid, pp. 105-133.

—— (2020), «*La Celestina*», COMEDIC: *Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*. En línea: <https://comedic.unizar.es/index/read/id/322>.

Laeuchli, Samuel (1953) «Origen's Interpretation of Judas Iscariot», *Church History*, 22, 4, pp. 253-268.

Lafran, Anne (2007), «La mort de Judas Iscariote dans les Bibles moralisées du xiiiè siècle», *Revue Mabillon*, nouv. série, 18 (= t. 79), pp. 163-192.

Lida de Malkiel, María Rosa (1952), «El desenlace del *Amadís* primitivo», *Romance Philology*, 6, pp. 283-289.

—— (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»,* Buenos Aires, Eudeba.

—— (1974), *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, Londres, Tamesis.

López-Ríos, Santiago (2005), «Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja: Melibea y la muerte infamante en *La Celestina*», en *Dejad hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. Pedro M. Piñero, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 309-326.

Lorite Cruz, Pablo Jesús (2011), «La forma de representar a Judas Iscariote en la imaginería religiosa española», *Revista de Claseshistoria*, 225, pp. 1-16.

Marías Martínez, Clara (2013), «Remedios y desenlaces desesperados: el suicidio en las novelas cortas de Juan Pérez de Montalbán y María de Zayas y Sotomayor», en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, eds. Isabel Colón *et al.*, Madrid, Sial, pp. 259-282.

Matthies Baraibar, Silvia (2000), «La dama en la torre: doña Ximena y Melibea, dos manifestaciones de un símbolo en nuestra literatura medieval», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Margarita Freixas *et al.*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, pp. 1289-1298.

McCullogh, Janice (1998), «Upside Down», en *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, ed. Helen E. Roberts, Chicago, Fitzroy Dearborn, pp. 875-881.

McGowan, Felicity Harley (2011), «Death is Swallowed Up in Victory Scenes of Death in Early Christian Art and the Emergence of Crucifixion Iconography», *Cultural Studies Review*, 17, pp. 101–24.

Mier Pérez, Laura (2016), «Melibea, Plácida y Serafina: tres muertes violentas en el primer teatro clásico», *Celestinesca*, 40, pp. 117-134.

Minois, George (1999), *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture*, Baltimore y Londres, John Hopkins University Press.

Moreno, Charo (2007), «Imágenes de Dido y Eneas en los *Castigos del rey don Sancho IV* (ms. 3995 BNE, s. xv)», *E-Spania*, 3: <https://e-spania.revues.org/297>.

Murray, Alexander (2000), *Suicide in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2 vols.

Pastoureau, Michel (2006), «El hombre pelirrojo. Iconografía medieval de Judas», en *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, pp. 219-234.

Perea Yébenes, Sabino (2006), «La mención a Judas Iscariota en epitafios latinos cristianos de la Hispania visigoda y bizantina: el delito sepulcral y la condena mágica», *Myrtia*, 21, pp. 235-276.

Poza Yagüe, Marta (2010), «La avaricia», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4, pp. 9-19.

Prat Ferrer, Juan José (2006), «El parricida y el incestuoso involuntarios en el folklore occidental», *Revista de folklore*, 306, pp. 183-199.

Propp, Vladimir (1982 [versión orig., 1944]), *Edipo a la luz del folklore*, Madrid, Fundamentos, 3ª ed.

Ryan, Maurice, «Creating Judas Iscariot: critical questions for presenting the betrayer of Jesus», *Journal of Religious Education*, 67, 3, pp. 223-237.

Robson, Janet Eileen (2001), *Speculum Imperfectionis. The Image of Judas in Late Medieval Italy*, Tesis doctoral, Londres, Univ. de Londres, 2 vols.

Rodríguez Barral, Paulino (2008), «El recurso al judío deicida: un punto de encuentro entre el drama y las artes visuales en la Valencia de la Edad Media final», en *Estudios sobre el teatro medieval*, ed. Josep Lluís Sirera, Valencia, PUV, pp. 157-174.

Rojas, Fernando de (y «antiguo autor») (2011), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota e I. Ruiz Arzálluz, y F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. [= *LC*]

Romero Lucas, Diego, ed. (2001), *La vida y fábulas del Ysopo* [Valencia, Juan Jofré, 1520], en *Lemir*, 5, s. p.: <http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/Ysopo/indexpar.htm>.

Romero, Loreto (2020), «El cuerpo en pedazos: Violencia, erotismo y fragmentación en las ilustraciones de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en Enrique Fernández y Amaranta Saguar (ed.), *Videoactas del I Congreso del CELPYC (4-5 de junio de 2020)*, Nueva York, CELPYC, vídeo 10: <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.10>.

Ryan, Maurice (2019), «Creating Judas Iscariot: critical questions for presenting the betrayer of Jesus», *Journal of Religious Education*, 1, 3 [online] <https://doi.org/10.1007/s40839-019-00089-z>.

Saari, A. M. H. (2006), *The Many Deaths of Judas Iscariot. A Meditation on Suicide*, Londres y Nueva York, Routledge.

Saguar García, Amaranta (2015), «The Concept of *Imago Agens* in *Celestina*: Text and Image», *Celestinesca*, 39, pp. 247-274.

—— (2017a), «Las ilustraciones de las traducciones alemanas de *Celestina*: Hans Weiditz y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, 41, pp. 139-152.

—— (2017b), «Las *imagines agentes* de *Celestina* (II). La tradición iconográfica», en *En Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, coord. José Carlos Ribeiro Miranda, ed. lit. Rafaela da Câmara Silva, Oporto, Estratégias Creativas, pp. 885-892.

—— (2020), «¿Un programa iconográfico original? Modelos alemanes para los tacos de la edición Zaragoza, en la oficina de Jorge Coci a costa de Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 17 de junio de 1545, de *Celestina*», en Enrique Fernández y Amaranta Saguar (ed.), *Videoactas del*

I Congreso del CELPYC (4-5 de junio de 2020), Nueva York, CELPYC, vídeo 11: <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.11>.

Sanmartín Bastida, Rebeca (2005), «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: el cuerpo 'hecho pedazos' y la ambigüedad macabra», *eHumanista*, 5, pp. 113-125.

Schmitt, Jean-Claude (1976), «Le suicide au Moyen Âge», *Annales*, 31, 1 (= *Autour de la mort*), pp. 3-28.

Schnitzler, Norbert (2000), «Judas' Death: Some Remarks Concerning the Iconography of Suicide in the Middle Ages», *The Medieval History Journal*, 3, 1, pp. 104-119.

Snow, Joseph (1987), «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones», *Dicenda*, 6, pp. 255-277.

—— (1989), «'¿Con qué pagaré esto?': The Life and Death of Pármeno», en *The Age of the Catholic monarchs, 1474 – 1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond and Ian Macpherson, Liverpool, Liverpool UP, pp. 185-192.

—— (2005), «Imágenes de la lectura / lectura de las imágenes: el caso de la *Comedia* burgalesa impresa por Fadrique de Basilea», en *Filologia dei Testi a Stampa*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi, pp. 111-129.

—— (2013), «Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos i-xii)», *Celestinesca*, 37, pp. 119-138.

Stamm, James R. (1977), «El tesoro de Pármeno», en *La Celestina y su contorno social, Actas del I Congreso Internacional sobre «La Celestina»,* ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borrás, pp. 185-191.

Toldrà i Vilardell, Albet (2018), «Judes-Èdip en l'edat mitjana», *Scripta*, 12, pp. 143-151.

Tozer, Amanda J. A. (2003), «La identidad masculina en Celestina: la emasculación de Pármeno», *Celestinesca*, 27, pp. 149-164.

—— (2004), «Tristán, Sosia and Centurio as Burlesque Figures», *La corónica*, 32, 2, pp. 151-170.

Treusdell, William D. (1975), «Pármeno's Triple Temptation: *Celestina*, Act I», *Hispania*, 58.2, pp. 267-276.

Weber, Annette (2002), «The Hanged Judas of Freiburg Cathedral: Sources and Interpretations», en *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, ed. Eva Frojmovic, Leiden-Boston-Köln, Brill, pp. 165-188.

Zambrano, Pablo Luis (2006), «Literatura y suicidio: breve historia del debate», en sus *Estudios sobre literatura y suicidio*, Sevilla, Alfar, pp. 13-42.

Celestinesca 44 (2020): 81-106

La *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva a la luz de nuevos datos sobre su biografía

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

RESUMEN

Este estudio aporta un buen número de documentos desconocidos que dan luz sobre la biografía de Feliciano de Silva, localizados en el Archivo Histórico de la Nobleza. Da noticia de su fecha de nacimiento (1479), asunto que tanto debate ha suscitado a lo largo de los años, y desvela muchos aspectos relativos a su familia, a su situación económica, etc. Establece el origen de diversos personajes de su continuación de *La Celestina* a partir de su biografía: su primo el «arcediano» o el «arcediano el viejo», Polandria —su esposa Gracia Fe—, Celestina —probablemente Catalina Maldonado—, etc. Estudia algunas curiosas relaciones onomásticas de la obra con los nombres que aparecen en otras obras de sus amigos judeoconversos portugueses o de Núñez de Reinoso. Y sitúa el origen de otros muchos personajes de su comedia: por ejemplo el juego onomástico con su propio nombre en el caso de *Félides* o *Filínides*, que ocultan en ambos casos a *Feliciano de Silva.*

Palabras Clave: *Segunda Celestina*, Feliciano de Silva, biografía, onomástica, siglo XVI.

ABSTRACT

Résumé: Cette étude fournit un bon nombre de documents inconnus qui éclairent la biographie de Feliciano de Silva, située dans l'Archive Historiques de la Noblesse. Il donne des informations sur sa date de naissance (1479), un sujet qui a suscité beaucoup de débats au fil des ans, et révèle de nombreux aspects relatifs à sa famille, sa situation financière, etc. Dans la suite de *La Celestina* de sa biographie, il rend compte de l'origine de divers personnages: son cousin «arcediano» ou «arcediano el viejo», Polandria —sa femme Gracia Fe—, Celestina —probablement Catalina Maldonado—, etc. Il étudie de curieuses relations onomastiques de l'œuvre avec les noms qui apparaissent dans d'autres œuvres de ses amis portugais juifs convertis ou de Núñez de Reinoso. Et il situe l'origine de nombreux autres personnages de sa comédie: par exemple le jeu onomastique qui porte son propre nom dans le cas de *Félides* ou *Filínides*, qui cachent *Feliciano de Silva.*

Mots-Clés: *Segunda Celestina*, Feliciano de Silva, biographie, onomastique, XVIe siècle.

1.– Feliciano de Silva: Una biografía incompleta

Pese a que Feliciano de Silva fue uno de nuestros más importantes escritores del siglo XVI, su biografía es, sin embargo, en gran medida desconocida. Algunos veteranos trabajos como el llevado a cabo por Narciso Alonso Cortés (1933) y antes por Emilio Cotarelo y Mori (1926) y Erasmo Buceta (1931) sirvieron para redescubrirnos a uno de los más exitosos prosistas de los Siglos de Oro, algo en lo que ya insistió Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela*, reivindicándolo y ajustando, y también minimizando, la conocida crítica de Cervantes en el *Quijote* dirigida contra su obra.

Diversos estudios de Rosa María Lida de Malkiel (1961) sobre su *Segunda Celestina*, de S.P. Cravens (1976) sobre Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril, o de Daniel Eisenberg (2000) sobre sus novelas de caballerías sirvieron para acrecentar y remarcar su importancia como novelista e iniciador de diversos géneros; pero apenas repararon en la cuestión biográfica del escritor de Ciudad Rodrigo, asunto fundamental para la mejor compresión de su obra por muchas cuestiones que luego señalo.

Luis Fernández nos enseñó en su trabajo «Feliciano de Silva y el movimiento comunero en Ciudad Rodrigo» (1977) que el autor de la *Segunda Celestina* fue fiel a la causa de Carlos V, cuestión de cierta relevancia; y la profesora de la Universidad de Zaragoza María Carmen Marín Pina en su estudio «Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías» (1991) supo ver la íntima relación entre la biografía del escritor y su labor como novelista.

Pero con la excepción de estos últimos, apenas se ha reparado en esta cuestión que considero esencial para la comprensión de su obra y para explicar el origen de sus creaciones.

Cierto es que se ha subrayado la importante relación de Silva con otros escritores contemporáneos, como los portugueses Jorge de Montemayor, Bernardim de Ribeiro y Sá de Miranda, o con el castellano Núñez de Reinoso. Los cinco formaron una suerte de círculo literario con multitud de contactos epistolares y literarios, circuito de mutua influencia que ha sido estudiado por Cravens (1976) y por otros investigadores como Consolación Baranda (1984), Asunción Rallo (1995) y Teijeiro Fuentes (2007). Tal relación pudo comenzar sobre 1530. Hubbard Rose (1971), por su parte, indicó en un veterano estudio que Feliciano de Silva introdujo en el círculo de escritores portugueses al castellano Núñez de Reinoso.

Según Gema Montero García,

> La posible influencia de Ribeiro, autor de *Menina e moça* (1554), obra donde se entremezclan elementos pastoriles, caballerescos y sentimentales[82], pudo servir de inspiración para la incursión del elemento pastoril en los libros de Silva, sobre todo a partir del *Amadís de Grecia*

> (Cravens, 1976: 27). Otro amigo portugués de Silva y de Núñez de Reinoso, fue Jorge de Montemayor, autor de la primera novela pastoril española *Los siete libros de la Diana* (1559), donde se observa el intrusionismo del elemento caballeresco en lo pastoril. (Montero, 2016: 61)

Se ha aludido repetidamente —monotema biográfico del autor— a su conocido «Sueño de Feliciano de Silva» inserto en su *Amadís de Grecia*, donde se refiere a su matrimonio con la hija del judeoconverso y exiliado en Portugal Hernando de Caracena, Gracia Fe, aunque el propio Feliciano de Silva difundió ciertos rumores de que era hija ilegítima del duque del Infantado.

El trabajo que ahora inicio tiene como objetivo principal analizar la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva a partir de diversos descubrimientos biográficos que tienen algún interés, según mi punto de vista, para entender mejor su obra y para establecer, en algunos casos, la relación de muchos de sus personajes con el juego onomástico, muy del gusto de nuestro escritor y también de Reinoso, de Montemayor o incluso de Sá de Miranda y del también portugués Bernardim de Ribeiro. Todos ellos, siguiendo a Sannazaro, pero también a la novela de caballerías, llenaron sus obras de multitud de referencias biográficas propias o de amigos y familiares, moda que persistirá en la novela pastoril, en la sentimental y también, hasta en sus últimos ejemplos, en las novelas de caballerías.

En cualquier caso, considero importante acercarnos a la biografía de Feliciano de Silva para entender mejor su obra, especialmente su *Segunda Celestina*, llena de guiños a su propia vida, a su familia y a sus amigos.

No es, sin embargo, difícil localizar datos de Feliciano de Silva en los archivos de Ciudad Rodrigo, donde vivió la mayor parte de su vida. Según el historiador local Mateo Hernández Vegas, llevó una vida muy intensa, ocupado en múltiples quehaceres:

> En el Ayuntamiento, como regidor; en los tribunales, como árbitro (oficio para el cual debía tener condiciones excepcionales); en los testamentos y particiones, como perito; en las posesiones de canonjías, como testigo; ¿qué más, si hasta se da el caso de que, siendo lego, el Cabildo le nombra representante suyo en el Concilio de Salamanca? (Hernández Vegas, 1982: 104)

Numerosos estudios han analizado en la continuación de la *Celestina* por el escritor castellano, entre otros Whinnom con su trabajo «El género celestinesco: origen y desarrollo» (1988); Consolación Baranda, quien le dedicó su Tesis Doctoral y es autora de una edición (1988). Emilio José Sales Dasí ha estudiado el humor en su obra (2005). Joseph T. Snow (2018) ha incardinado el texto de Silva en la tradición celestinesca de su

época, en prosa o en verso. Pierre Heugas (1973), mucho antes, analizó la relación con la primitiva obra de Rojas y Proaza.

No podemos olvidar, a este respecto, la edición de José María Valverde con Manuel Criado de Val en las lejanas fechas de 1976. O los estudios de Javier Martín Lalanda (2002) y el trabajo reciente de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero (2018) sobre la recepción de Feliciano de Silva a través del estudio de las bibliotecas e inventarios de lectores de la época. Y, antes, las interesantes apreciaciones del también dramaturgo y paisano, Fernando Arrabal (1987), en la reivindicación de su figura.

2.– Aportaciones biográficas a partir del análisis de los documentos del Archivo Histórico de la Nobleza

Feliciano de Silva, nacido en el último tercio del siglo XV, perteneció a la familia de los Silva, de origen portugués, cuyo padre, Tristán de Silva, fue cronista de Carlos V. Asentada la familia en la fronteriza con Portugal localidad de Ciudad Rodrigo, actual provincia de Salamanca, Tristán de Silva participó en la guerra de Granada y fue regidor de esta entre 1491 y 1492, además de alcalde de Madrid.

Sabemos que Feliciano, siendo muy joven, sirvió al arzobispo de Sevilla, Diego de Deza, al que dedicó su *Lisuarte de Grecia*, texto publicado en las prensas de la ciudad andaluza. Parece que participó en la guerra de las Comunidades (1520-1521) del lado del emperador, durante los dos años en que estuvo a su servicio. Más tarde fue regidor, como su padre, de Ciudad Rodrigo, con carácter vitalicio y tras contender judicialmente contra un férreo opositor que le acusó, con evidente mala fe, de comunero. Antes parece que estuvo en América, aunque esto último no se ha estudiado con el detalle que probablemente merece. En 1520, se casó con la citada Gracia Fe, hija del judeoconverso Hernán de Caracena, pese a la oposición de su familia. Su «Sueño» viene a reivindicarla haciéndola presunta hija, aunque ilegítima, del duque de Infantado, Íñigo López de Mendoza (1438-1500).

Sobre su viaje americano, señala Gema Montero García en su Tesis Doctoral sobre el *Florisel de Niquea* que debió de embarcar

> en la expedición de Pedrarias Dávila hacia el Darién, en el istmo de Panamá, junto a Bernal Díaz del Castillo y Gonzalo Fernández de Oviedo. Al parecer, regresó a España en 1515, pero antes había gestionado con su hermano, el canónigo Juan de Silva, continuo de fray Diego de Deza, la publicación de su *Lisuarte de Grecia* en 1514. Poco se sabe de la vida de Feliciano entre los años de 1515 y 1530 (año de publicación de la primera edición

> de *Amadís de Grecia*). Se cree que durante estos años pudo prestar dos años de servicios al emperador Carlos V, según aparece en su testamento de 1554: «Yten mando que cobren de su magestad dos años de mi servicio que me deve». (Montero, 2016: 54)

Respecto a la guerra de las Comunidades, Ciudad Rodrigo se declaró en 1521 favorable al emperador, así como también el entonces regidor Feliciano de Silva. Según Luis Fernández (1977), una provisión real le otorgó de por vida el puesto de regidor en su localidad. Para Cravens, sus elogios al frente de la Cuarta Parte del *Florisel de Niquea* a la infanta María, hija del emperador, y las no menores alabanzas de los éxitos militares de su padre son razones bastantes para apostar por su postura anticomunera. Señala Gema Montero García en su Tesis Doctoral sobre la última novela citada, el *Florisel de Niquea*, que

> Es importante señalar que, respecto al supuesto «inmovilismo» de nuestro autor, si viajó al Nuevo Mundo, tuvo que recorrer la región castellana donde vivía. Que, posiblemente, asistiera a las bodas de Felipe II en Salamanca, celebradas en 1543, y a las bodas de la infanta María con Maximiliano de Hungría, celebradas en Valladolid en 1548, ciudades próximas a Ciudad Rodrigo (Cravens, 1976: 75). Además, también es de suponer, que visitaría en alguna ocasión a los impresores de sus obras, lo que le llevaría por toda Castilla y hasta Sevilla. Sin lugar a dudas «un espíritu inquieto y aventurero». (Montero, 2016: 55)

No es mucho más lo que conocemos de este importante escritor. Sin embargo, diversos documentos que he localizado en el Archivo Histórico de la Nobleza pueden servirnos para completar algunas partes de su biografía hasta ahora desconocidas y de los que ahora procedo a dar cuenta.

Sabemos, a través de un documento de fecha de 11 de julio de 1503, que su madre, Mayor de Guzmán, ya era viuda aquel año, siendo nombrada entonces «curadora de la persona y bienes de sus hijos, Isabel, María y Feliciano de Silva por el fallecimiento» de su marido Tristán de Silva[1]. Por tanto todavía entonces —1503— Feliciano era menor de edad por ser su madre su «curadora».

Un año más tarde, el 5 de febrero de 1504, se firmó una «Escritura de traspaso y cesión del censo que Mayor de Guzmán, viuda de Tristán de Silva, tenia contraído con Alonso de Silva por juro de heredad, a favor de Feliciano de Silva»[2].

1.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.3,D.29.

2.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.19,D.64.

Y de solo un mes después —15 de marzo de 1504— es otra «Escritura de cesión y donación otorgada por Juan de Silva y Pedro de Silva a favor de su sobrino, Feliciano de Silva, hijo de Tristán de Silva, de un juro de heredad para siempre»[3].

Parece, por tanto, que entre 1503 y 1504, y tras el reciente fallecimiento de su padre, Tristán de Silva, Feliciano tuvo que hacerse cargo de la casa de los Silva en la localidad de Ciudad Rodrigo, el cual tenía, como señala el primer documento señalado, dos hermanas, Isabel y María y, como luego veremos, dos hermanos varones, Juan y Tristán de Silva, además de otra hermana no señalada en el anterior documento, de nombre Aldonza. Aunque, sin embargo, como señala Mateo Hernández Vegas:

> Feliciano de Silva tuvo tres hermanos: Tristán de Silva, el mayor, que de muy joven pasó a las Indias, y había muerto en 1511, fecha de la escritura citada, por lo cual no se menciona en ella; seguía en edad Feliciano, después Juan, que, como hemos visto en otro lugar, fué canónigo de Ciudad Rodrigo, por renunciar en él la prebenda su tío don Juan de Silva, mediando con el Cabildo Feliciano; y María de Guzmán, que equivocadamente llaman algunos Aldonza, la cual casó con su sobrino Hernán Nieto de Silva. (Hernández Vegas, 1982: 105)

Parece que su minoría de edad le impidió en 1503 hacerse cargo de los bienes familiares y su madre Dª Mayor por tal razón actuó como curadora de su hijo. Según Máximo García Fernández, en la Castilla rural de la época,

> Inmersos en una confluencia de intereses comunitarios afines, la necesidad de defender la supervivencia y los patrimonios de los menores se fue incrementando en la Castilla interior durante el Antiguo Régimen; también, y fundamentalmente, en los espacios rurales campesinos. Entonces, la participación familiar muy próxima aumentó, en muchas ocasiones las mismas madres, tratando de proteger el mundo juvenil hasta su mayoría de edad. (García Fernández, 2016: 52)

Entonces, siguiendo lo dispuesto por las *Partidas* de Alfonso X el Sabio, la mayoría de edad no se adquiría hasta los veinticinco años, lo cual permite deducir que si en 1504 Feliciano de Silva recibe en su propio nombre los censos de sus familiares, uno cedido por su madre en nombre de Alonso de Silva, probablemente cuñado de esta última, y hermano de su difunto esposo Tristán de Silva, y otro directamente de sus también

3.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.19,D.83.

tíos Juan de Silva y Pedro de Silva, en el mismo año, ello es debido a que justo entonces cumplió Feliciano los veinticinco años, pues solo un año antes, en 1503, no pudo actuar en su propio nombre sino a través de su madre. Si en 1504 contaba con veinticinco, habría nacido en 1479. Sabemos que murió el 24 de junio de 1554, cuando por tanto contaba con setenta y cinco de edad. Su *Lisuarte de Grecia*, publicado en Sevilla en 1514, apareció cuando tenía treinta y cinco años. Y su *Segunda Celestina*, de 1534, publicada veinte más tarde que la anterior, fue dada a la luz a la edad de cincuenta y cinco.

Emilio Cotarelo (1926) consideró, equivocadamente, que Feliciano de Silva nació alrededor de 1492, puesto que su hermano, según él, nació un año más tarde, en 1493, basándose para ello en el testimonio del sobrino del escritor, Manuel de Silva, en un proceso de limpieza de sangre del nieto de Feliciano, Fernando de Toledo, que aportó para su ingreso en la orden de Santiago.

Narciso Alonso Cortés (1933) propuso por su parte la fecha de 1480, aunque no dio razón para fundamentar dicha conclusión. Y Cravens (1976) apostó por su nacimiento, como Cotarelo, en 1492, basándose fundamentalmente en la fecha de nacimiento de una hermana suya, la citada Aldonza de Silva, en aquel año, la menor de todos. Para María Carmen Marín Pina (1991), su nacimiento estaría situado entre 1480 y 1490. Su hermano Tristán, trasladado a América, ya no vivía en 1496, fecha del testamento del padre de todos ellos.

El seis de mayo de 1505, la madre de Feliciano otorga testamento, como «mujer de Tristán de Silva, en el que nombra por herederos a sus hijos Feliciano, Aldonza, Isabel, Juan y Tristán de Silva, y a María de Guzmán»[4].

Luis de Salazar y Castro (1685) en su *Historia genealógica de la casa de Silva* refiere que los padres de Feliciano se casaron en Segovia, de donde era doña Mayor de Guzmán, el 12 de octubre de 1477. Resulta por tanto factible que Feliciano, si acaso no fue el mayor, sí que tuvo que hacerse cargo del destino patrimonial de la familia toda vez que su hermano Tristán pasó la mayor parte de su vida en América. Luis de Salazar cita a este último en primer lugar, dando a entender que era de edad superior a la de Feliciano. Del otro hermano, Juan de Silva, señala que «no tenemos noticia» quizás porque falleció tempranamente.

Tampoco la *Historia genealógica de la casa de Silva* da noticia de las hermanas Isabel y María aunque sí de Aldonza, de la cual señala que «casó con su sobrino Fernán Nieto de Silva, señor de Bañabares, padres de Diego de Guzmán de Silva, canónigo de Toledo, embajador en Inglaterra y Venecia y últimamente cardenal de la Santa Iglesia de Roma».

La madre de Feliciano, Mayor de Guzmán, era hija de Gonzalo Mexía de Virués, regidor de Segovia, y de doña María de Guzmán, nieta de Fer-

4.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.10,D.3.

nán Sánchez de Virués y de Mayor de Pedrola, descendiente esta última de doña María de Guzmán, la hija de Gonzalo Pérez de Guzmán y de Violante de Quiñones, según el mismo Luis de Salazar y Castro.

A lo largo de su vida, Feliciano tuvo una buena relación con el duque de Béjar, a quien dedicó su *Segunda Celestina* y el *Florisel de Niquea* en su tercera parte. Probablemente, se trataba de un familiar lejano, pariente por parte de su madre, Mayor de Guzmán, y de su bisabuelo Gonzalo Pérez de Guzmán. No deja de ser curioso que también Cervantes dedique su *Quijote* al duque de Béjar, en este caso el bisnieto de Álvaro de Zúñiga y Pérez de Guzmán a quien se refiere en sus obras Feliciano de Silva.

Su hijo del mismo nombre, Feliciano de Silva, evitó con su arrojo que en 1540 muriera ahogada en Sevilla la duquesa doña Ana de Aragón, esposa del sexto duque de Medina Sidonia, Juan Alonso de Guzmán «el Bueno», a quien entonces el joven descendiente del escritor de Ciudad Rodrigo servía como paje.

De manera que, como sabemos, Feliciano mantuvo a lo largo de toda su vida una buena relación con dos de las familias más distinguidas del reino, los Medina Sidonia y los duques de Béjar. En ningún caso percibimos rastro alguno de sangre judía en sus orígenes. Y, sin embargo, sus relaciones literarias y de amistad con Montemayor, con Bernardim de Ribeiro, judeoconversos portugueses, o con Alonso Núñez de Reinoso, también judeoconverso, así como su matrimonio con la hija del judío Hernán de Caracena, Gracia Fe, nos llevan a la órbita del mundo de los judeoconversos, los más activos creadores de literatura tanto poética como en prosa y también lectores de literatura caballeresca desde la época de Pedro López de Ayala, como ha señalado Alla Markova (2009), quien descubrió una novela de caballerías incompleta, «escrita o adaptada para judíos».

En el Archivo de la Nobleza, abundan las noticias sobre Feliciano de Silva. Por ejemplo, en 1510, una «Escritura de compraventa otorgada por Feliciano de Silva, a favor de Aldonza Enríquez, esposa de Diego de Herrera, de una renta sobre los bienes de Pedro de Silva, regidor de Ciudad Rodrigo (Salamanca)»[5]; del mismo año —1510— son unas «Escrituras de compraventa entre Feliciano de Silva, y Gaspar Sánchez, cura de Zamarra (Salamanca), de unos casares, solares y casas en la calle de la Rúa Vieja de dicha villa»[6]; y también, de igual fecha, una «Escritura de compraventa otorgada por Feliciano de Silva, a favor de Juana de Silva, de unas casas en la calle Rúa Vieja, de Zamarra»[7].

Parece que de esta última, su familiar —prima— Juana de Silva, fue acreedora de algunas deudas que generaron el embargo de varios de sus bienes. Esta es la causa, en 1517, de una «Escritura de empeño otorgada

5.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.7,D.95-98.

6.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.7,D.95-98.

7.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.7,D.95-98.

por Feliciano de Silva, a favor de Juana de Silva, hija de Pedro de Silva, de unas casas en la «rúa vieja» de Ciudad Rodrigo (Salamanca) por el impago de una deuda por parte del primero»[8].

Se llegó a decir que Feliciano de Silva acumuló un buen capital gracias a la venta de sus obras, reeditadas en multitud de ocasiones en vida del autor. Sin embargo, Jorge de Montemayor ya advirtió que acumuló «más honra que dineros». Y la anterior «escritura de empeño» promovida por su familiar Juana de Silva parece, ya en 1517, darle la razón al escritor portugués.

De nuevo esta, Juana de Silva, en 1524, logró, a causa de las deudas de su familiar, el otorgamiento de una «Escritura de compraventa otorgada por Feliciano de Silva, regidor de Ciudad Rodrigo (Salamanca), a favor de su prima Juana de Silva, hija de Pedro de Silva, de una casa en la calle Rúa Vieja, en dicha ciudad»[9] . Con ella se cobraba las diferencias, a precio ventajoso, del préstamo hipotecario hecho a su primo el autor del *Lisuarte de Grecia.*

A este respecto, el Archivo Histórico de la Nobleza guarda un abundante número de relaciones judiciales entre un familiar de Feliciano, el arcediano Juan Gómez de Silva, y este.

En 1507, se firmó una «Escritura de trueque y cambio entre Juan Gómez de Silva, arcediano de Sabugal (sic), y Feliciano de Silva, hijo de Tristán de Silva, de unas casas propiedad de éste en Ciudad Rodrigo (Salamanca), por una renta de hierba en Villar del Rey (Badajoz), propiedad del primero»[10].

En 1512, de nuevo ambos volvieron a firmar unas «Escrituras de apartamiento y constitución de nueva hipoteca entre Juan de Silva, arcediano en la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca) y Feliciano de Silva, regidor de dicha ciudad, sobre una renta de hierba en la dehesa de Villar del Rey, por unas casas en Salamanca propiedad del último»[11]. La causa de este último negocio jurídico parece clara: la situación de déficit económico o impago de Feliciano de Silva que, como luego ocurrirá con el anteriormente asunto de Juana de Silva, muestra sus penurias económicas.

El mismo arcediano, Juan de Silva, se hace cargo de los bienes de su hermano Pedro de Silva, según negocio firmado en 1509 que aparece en una «Información dada a instancia de Diego de Silva, por la compra a Juan de Silva, arcediano de ciertas rentas por el valor de ocho mil maravedíes para favorecer a su a su hermano Pedro de Silva del que es su curador»[12].

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

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

10.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.7,D.100.

11.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.9,D.34-35.

12.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.3,D.44.

Sabemos que este arcediano y familiar de Feliciano, Juan de Silva, fue hijo de su homónimo Juan de Silva y de la esposa de este, de nombre Teresa, hermano de Diego de Silva, regidor, como Feliciano, de Ciudad Rodrigo, según un «Testimonio notarial dado por Pedro de Escobar, de las cuentas y partición de los bienes de Juan de Silva y de su esposa Teresa, adjudicados a sus hijos Juan de Silva, arcediano, y Diego de Silva, regidor de Ciudad Rodrigo (Salamanca)» de 1508 que se conserva en el Archivo Histórico de la Nobleza[13].

Este arcediano de Portugal y también de Ciudad Rodrigo debía de tener buena disposición para los negocios, pues conservamos una «Carta de poder otorgada por Diego de Silva a favor del arcediano Juan de Silva para hacer compraventa de las alcabalas del vino, carne y heredades de Ciudad Rodrigo (Salamanca) que son de su propiedad»[14] de 1517.

Las dificultades económicas de Feliciano de Silva no solo le persiguieron a él, sino también a su esposa Gracia Fe, incluso antes del fallecimiento de este. En 1547 se firmó una «Escritura de traspaso de censo de una hipoteca otorgada por Gracia, mujer de Feliciano de Silva a favor de Catalina de Carvajal», según se desprende a su vez de una «Escritura de hipoteca otorgada por Juana Hernández, viuda de Pedro de Grado, a favor de Gracia, mujer de Feliciano de Silva»[15].

Y la situación de esta, ya viuda, pudo empeorar con el fallecimiento del escritor de Ciudad Rodrigo. En 1564, diez años después de la muerte de Feliciano —1554—, su esposa Gracia Fe firmó una «Escritura de hipoteca otorgada por Isabel de Aldana, viuda de Juan Hernández, a favor de Gracia, mujer de Feliciano de Silva, cuyo aval es impuesto sobre una casa y bodega en el término de Ciudad Rodrigo (Salamanca)»[16]. Un año más tarde, en 1565, fue objeto de un pleito de su familiar Hernando Silva, según una «Ejecutoria del pleito litigado por Hernando Silva, vecino de Ciudad Rodrigo (Salamanca), con Gracia, viuda de Feliciano de Silva, vecina de Ciudad Rodrigo (Salamanca), Diego de Silva, su hijo, vecino de Cuzco (Perú) y Aldonza Herrero, vecina de Salamanca, sobre ocupación y restitución de unas casas recibidas por herencia de Tristán de Silva»[17].

Según Narciso Alonso Cortés, estudió Feliciano en Salamanca, algo que en efecto parece verificarse a través de la lectura del testamento de su padre, Tristán. En este se dice así, en fecha de 1496:

> […] y si el dicho Juan de silua ansi mesmo fallesciere sin tener hijo barón heredero, los aya tristan de silua, e asi

13.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.9,D.3.

14.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.26,D.36.

15.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.8,D.65-66.

16.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.45168.AHNOB//YELTES,C.8,D.6.

17.– Archivo Histórico de la Nobleza. ES.47186.ARCHV//EJECUTORIAS,CAJA 1087,26.

después mi hijo Juan de guzman, con tal que si alguno de los tres mis hijos primeros fuere de la yglessia, aya el mayor en la dicha manera de los que fuesen legos, otrosí esto ansi cumplido e acauado, costituyo e ago mis vniverssales herederos a los dichos mis hijos feliciano y doña aldonca de silua e Jhuan de silua de guzman e tristan de silba e juan de guzman e doña maria de guzman para que cunplido e acauado lo sussodicho partan ygualmente lo rrestante, otro si mando que asta que cada vno de mis hijos e hijas aya veinte e cinco años, aya la dicha mi muger doña mayor de guzman su madre todos e qualesquier mis bienes raizes e que sea su tutora e curadora, e que si la dicha mi muger fallesciere, lo que quiera nuestro sseñor que asi no ssea, con quanta rreberencia puedo e debo muy humilmente suplico e por servicio de nuestro sseñor pido a la muy excelente rreina nuestra sseñora, que por lo que debe a su gran alteca e nobleca rreal quiera que su magestad auer la cura dellos o mandarles pagar en juro o como mas seruida fuere cantidad de dos quentos y medio que su alteca verdaderamente me es en cargo de diez y seis años que la serbi sin que su alteca me diese o mandase dar valía de vn maravedí, y esto se entiende con lo que mi padre me quitó de su hacienda porque contra su boluntad serui e segui al rrey nuestro señor y a su alteca sin los quales dos quentos e medio me es en cargo agora su alteca de años de mi rracion e quitación e ayuda de costa, e si su alteca no fuere seruido de lo acetar, mando que lo ssea mi hermano hernando de silua e que por ello aya seys myll maravedís cada vn año y lo otro que mi hacienda rrentase se gaste con mis hijos **para que aprendan en Salamanca** é con mis hijas en vn monesterio con que sea el de carcosso o el de cotia con la sseñora abadessa doña guiomar mientras se casen o metan en religión o como estén bien, otro si mando qne luego como yo fallesciere baya mi muy amada muger a do quiera que la rreyna nuestra sseñora estubiere y le suplique por la gratificación de treinta años que la he seruido y la paga de lo susso dicho e ansí al rrey nuestro señor, e dé a sus alteras esta carta que dentro en este testamento está, e otra que tanvien en él está a los sseñores arcovispo de toledo e de granada, o a qualquiera dellos que en la corte estoviere y les suplique quieran ser yntercessores para con sus altecas... fize esta carta de mi

> mano en presencia del scriuano e testigos yuso scriptos. (Alonso Cortés, 1933: 28)

Tuvo siete hijos de nombres Diego de Silva, Luis de Silva, Feliciano de Silva, María de Silva, Aldonza de Silva, Isabel de Silva y Mayor de Guzman.

Según Mateo Hernández Vegas,

> Pocas noticias tenemos de la mujer de Feliciano, lo cual no es de extrañar, pues se sospecha que era de abolengo judío. Sólo dos veces hemos visto su nombre, las dos en documentos del Hospital de la Pasión: En el acta de 3 de Mayo de 1561, son admitidas cofradas «las señoras Gracia, mujer que fué del señor Feliciano de Silva, difunto, y doña Aldonza de Silva, su hija.» Y en el legajo III, número 62, se halla una «carta de pago otorgada por doña María de Silva (hija, como veremos, de Feliciano) mujer de don Fadrique de Toledo, clavero de Alcántara, difunto, a favor de Diego Pacheco de la Puebla de 28.000 maravedises, principal de un censo de 2.000, por cuanto habían sido entregados por éste a su sobrina Gracia, mujer que fué de Feliciano de Silva. Año 1564». (Hernández Vegas, 1982: 106-107)

La citada Gracia, ya viuda de Feliciano, mantuvo pleito con los herederos del arcediano, el anteriormente citado Hernando de Silva. Según Narciso Alonso Cortés,

> Al morir en 1564 don Juan Gómez de Silva, arcediano de Sabugal, comprador de las casas, había dejado el usufructo de ellas a su hijo don Hernán Gómez de Silva, también arcediano de Sabugal y canónigo de Ciudad Rodrigo, y la posesión del mayorazgo y vínculo a su sobrino Antonio de Silva. Murió éste sin hijos, y le sucedió en el derecho, como ya hemos visto, su hermano don Hernando de Silva, el cual a su vez trasmitióle a su hijo don Diego de Silva, nacido de su matrimonio con doña María de Cárdenas. (Alonso Cortés, 1933: 46)

Obsérvese algo importante y que nos pone sobre la pista de «dos personajes» de la *Segunda Celestina*: los aludidos Juan Gómez de Silva, arcediano de Sabugal, y su hijo «Hernán Gómez de Silva, también arcediano de Sabugal y canónigo de Ciudad Rodrigo». En la obra de Feliciano de Silva, Celestina se esconde en casa del «arcediano viejo» y del «arcediano». ¿Existe tras de estas alusiones una referencia, aunque oculta, a sus familiares el «arcediano viejo» Juan Gómez de Silva y su hijo, el también «arcediano»

Hernán Gómez de Silva con el que contendió su esposa Gracia Fe años después de haber fallecido Feliciano de Silva? Parece muy probable.

3.– Algunas claves de la biografía de Feliciano de Silva para la interpretación de la *Segunda Celestina*

Al final de la obra, Félides explica a Sigeril, Polandria y Poncia la verdad sobre la pretendida —en realidad falsa— «resurrección» de Celestina con estas palabras:

> Y esta es la verdad; que lo de Júpiter y Venus todo es burla, como ellos son dioses de burlas. Y sea en gran secreto, porque el arcediano viejo me lo dijo, que con esto le quiso pagar muchas deudas de cuando era mozo, que de esta buena mujer había recebido […] ¡Y sea muy secreto, porque correría gran peligro la buena dueña con la justicia si se supiese! (Silva 2016: 347-348)

Parece que Feliciano de Silva está refiriéndose a algunas circunstancias reales de su familiar el arcediano Juan Gómez de Silva, con el que tuvo diversos negocios y también desencuentros como ya he expresado en el apartado anterior. Este individuo debía de tener un carácter bastante fuerte, pues llegó a ser desterrado de Ciudad Rodrigo por orden de un corregidor de la localidad, según Luis Fernández en su trabajo sobre «Feliciano de Silva y el movimiento comunero en Ciudad Rodrigo» (1977), al que califica de «belicoso».

Murió, como señala Narciso Alonso Cortés, en 1564, diez años más tarde que Feliciano, el cual falleció con setenta y cinco de edad. Y, como ya he señalado, tuvo un hijo de nombre Hernán Gómez de Silva que también fue, como su padre, arcediano de Sabugal, en Portugal, y asimismo, como este, canónigo en Ciudad Rodrigo. En la obra, aunque la referencia es a un solo personaje, parece que el inconsciente le falló a Feliciano a la hora de escribir la comedia y así, en un momento lo llama «arcediano» y en otro «arcediano el viejo». ¿Está inspirándose en ambos, padre e hijo, los familiares arcedianos del autor de la *Segunda Celestina* que le incomodaron a él y, más tarde, a su esposa, Gracia Fe? Probablemente.

Según Salazar y Castro (1585: 196 del tomo II), Juan Gómez de Silva fue hijo de Juan de Silva *el viejo* y de doña Teresa del Águila, primo carnal por tanto de Feliciano. Y, por lo que parece, alcanzó una importante fortuna haciéndose cargo de negocios en Ciudad Rodrigo y en Portugal. Según Mateo Hernández Vegas en su historia de Ciudad Rodrigo y su catedral, en 1534 —el mismo año de la publicación de la *Segunda Celestina*— don Juan Gómez de Silva, arcediano de Sabugal, cedió a la catedral el «riquí-

simo beneficio de La Fregeneda que producía 200.000 maravedíes con lo que criaban niños expósitos». Era, asimismo, propietario de alcabalas del vino, carne y diversas heredades de Ciudad Rodrigo. Según Mateo Hernández Vegas, tuvo otro hijo, de nombre «Francisco de Guzmán, coronel, cronista de Felipe II, hijo de don Juan Gómez de Silva, arcediano y canónigo, y compuso el libro *Triunfos de Guzmán*» (Hernández Vegas, 1982: 122).

Celestina se dirige a Zenara en la cena siete en estos términos:

> No tengas, mi amor, celos de mí, que ni la edad del señor Arcediano el viejo requiere, ni la mía lo demanda; y si lo has por pensar que me ha de dar algún interesse, sabe, mi amor, que no calçan sino a quien rompen. Assí que he querido dezirte lo dicho para que no bivas comigo engañada, porque ya es tiempo de salir a fingir mi resurrección, y no quiero, señora, que quedes con sospecha y, por parte de tenella, con quexa de la que no se deve de mí tener. Que, como crees en Dios, puedes tener por fe que ni yo tengo tales. (Silva, 1988: 171)

Y Zenara —la barragana del arcediano— recrimina a Celestina lo que entonces era *vox populi*, su relación, cuando era joven, con el viejo arcediano de la ciudad:

> ZENARA.– Señora, yo me corro, por cierto, de lo que has pensado, mas huelgo de lo que dizes para que sepas, como amiga, que no he dexado de tener alguna sospecha de ti; y esto no te maraville, porque me han dicho que quando moça tuviste ciertas pendencias con el Arcediano, y ya sabes que a los años mil torna el río por donde solía yr. Mas yo quedo satisfecha de ti, y cree que por mí no serás descubierta. (Silva, 1988: 172)

A lo que Celestina contesta no negando, sino ratificando con rotundidad las palabras de Zenara:

> CELESTINA.– He, he, he. Bien sé que en tanto que huviere lenguas que no faltarán falsos testimonios; ¿y por quál carga de agua, mi amor, si yo fuera primera con el Arcediano, havía de ser tercera para contigo, para perder lo servido al tiempo de la paga? Perdóneselo Dios y perdónetelo, que como Dios es verdad, para contigo como mi madre me parece estoy, y no te dexo yo de confesarte que no quedara por el Arcediano, si, quando éramos moços, yo consintiera en su desseo; mas cree, señora, que pues yo te di a ti la mano, que le di a él del pie. ¡Ay bova, ay bova!, ¿y por tan nescia tienes tú a Celestina,

> que si algo desso huviera, que renunciara en ti el beneficio sin que le quedara regresso? No creas, mi amor, que si tan caro me costaran las burlas del Arcedianazgo, que tan barato renunciara el derecho de sus beneficios. (Silva, 1988: 173)

En otro momento, cuando alude a los negocios del arcediano, señala Celestina que:

> CELESTINA.– ¡Ay, mi amor, y cómo estás tan engañada! ¡O, quién pudiesse, comadre, dezirte quánto el señor Arcediano procuró comprar caro lo que tú tan barato de mi honrra querías comprar! (Silva, 1988: 175)

La biografía de Feliciano de Silva está también presente en el personaje protagonista de la obra, Félides. A nadie se le puede escapar, pese a que la crítica no ha reparado en este importante dato de carácter onomástico, que Félides es el anagrama o forma abreviada de **Feli**ciano **de S**ilva. En su forma pastoril, Félides toma el nombre bucólico de **Filí**ni**des**, que no es otra cosa, asimismo, que la *sublimación* onomástica y literaria del último nombre, Félides: otra vez *Feliciano de Silva.* De manera que en la obra del autor de la *Segunda Celestina* el elemento autobiográfico es fundamental y está presente a lo largo de toda la obra como podemos detectar también en la onomástica de los personajes.

En realidad, esto no es ninguna novedad. Ya antes Jacopo Sannazaro ocultó, o encubrió, su propio nombre en el personaje de *Sincero* en su *Arcadia*. Y años más tarde, el buen amigo de Silva, el portugués Jorge de Montemayor, hará lo mismo emulando al escritor italiano cuando aparezca oculto bajo la onomástica de *Sireno*, en los *Siete libros de la Diana*, nombre muy semejante al *Sincero* de Sannazaro. Como he señalado en otro estudio (Cáseda, 2019), Montemayor llamó a su protagonista *Diana* encubriendo su auténtico nombre, doña Ana Muñiz, natural y vecina de la localidad leonesa de Valencia de D. Juan.

Montemayor, al comienzo de su novela, dice algo relevante que, sin embargo, no indica Feliciano de Silva en su obra:

> «Y de aquí comienza el primero libro. Y en los demás hallarán muy diversas historias de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril». (Montemayor, 1981: 1)

Jorge de Montemayor fue un buen amigo de Feliciano de Silva, al que dedicó, con ocasión de su muerte, el conocido «Epitafio a la sepultura de Feliciano de Silva» que dice así:

¿Quién yaze aquí? Un docto caballero.
¿De qué linage? Silva es su apellido.
¿Qué poseyó? Más honra que dinero.
¿Cómo murió? Así como ha vivido.
¿Qué obras hizo? El vulgo es pregonero.
¿Murió muy viejo? Nunca moço ha sido;
pero, según su ingenio sobrehumano,
por tarde que muriese, fue temprano.
(Montemayor, 1932: 446).

Escribió también una «Elegía a la muerte de Feliciano de Silva» (Hubbard, 1971).

Por otra parte, los nombres de algunos personajes de su *Diana* ocultan, en realidad, los de varios amigos poetas. Es el caso de *Felicia* o de *Felis* y *Felismena*, en relación evidente con el nombre de su buen amigo Feliciano de Silva. Para Cravens, la influencia de Silva sobre Montemayor es algo muy perceptible. Para este investigador, «Silva fue el eslabón más importante entre los libros de caballerías, cancioneros y teatro pastoril, de principios del siglo XVI y *La Diana* de Montemayor» (Cravens, 1976: 112).

Según Manuel Cerezo Magán (2005), el juego con la onomástica de los amigos poetas se extiende a lo largo de varias composiciones. Con el nombre, por ejemplo, de *Floresindos*, encubre Reinoso en su égloga «Baltea» a su amigo Feliciano de Silva. Y a este, a su vez, lo situamos bajo el nombre de *Felisendos* en obras de Feliciano de Silva, o de *Florisendos* en la Égloga V de Bernardim de Ribeiro. Núñez de Reinoso lleva a su novela bizantina titulada *Los amores de Clareo y Florisea* a un personaje llamado *Felisendos de Trapisonda*, el cual hace, una vez más, referencia a su amigo Feliciano de Silva.

¿Hace algo parecido este último en la *Segunda Celestina* años antes? ¿Existe una clara presencia de la biografía vital y literaria de Silva en la *Segunda Celestina* además de lo ya señalado?

La obra es una «comedia» con final feliz, a diferencia de la «tragicomedia» acabada por Rojas y por Alonso de Proaza. Y cada una de sus partes, como las obras portuguesas o la *Hipólita*, se divide no en *actos* sino en *cenas*, forma abreviada de *escenas.* No deja, sin embargo, de ser sorprendente que en la obra aparezca un personaje de nombre *Zenara* —la amiga del arcediano— de cierta relevancia, que tal vez aluda, onomásticamente, a la familia del señor de las islas Canarias, Diego de Aracena, contemporáneo de Feliciano de Silva. Un recuerdo a aquellas islas que él pudo conocer en su viaje a América lo encontramos en el personaje de *Canarín*, uno de los primeros que alude, al menos onomásticamente, en nuestra literatura, a aquellas islas. Pero también podríamos ver en la referencia insistente a *cena* o *Aracena* a lo largo del texto una alusión, aunque encubierta, al apellido de su esposa, Gracia Fe *de Caracena*, hija del judeocon-

verso que marchó a Portugal Hernán de Caracena, quien, a lo que parece, dejó a su hija recién nacida al cuidado de Catalina Maldonado, esposa de Juan Pacheco Osorio, quinto señor de Cerralbo.

Sabemos que los Cerralbo mantuvieron una relación importante con Ciudad Rodrigo, pues el sucesor del anterior, su nieto Rodrigo Pacheco Osorio de Toledo, VI señor de Cerralbo y I marqués de Cerralbo, mandó construir en 1533 la casa de los Cerralbo en la plaza mayor de la localidad, edificio que actualmente se conserva en muy buen estado.

Y tenemos noticia, por lo que señala el propio Feliciano de Silva, de que su familia se opuso a su boda, alrededor de 1520, con Gracia Fe por dos razones: sus orígenes judíos, como se ha dicho insistentemente; pero también por la importante diferencia de edad. Si el autor de la *Segunda Celestina* había nacido en 1479, contaba con al menos cuarenta y un años cuando se casó con Gracia. Y esta debía de ser mucho más joven, probablemente nacida en 1492, año de la partida a Portugal de su padre. Dejamos de tener notica de esta última a partir de los años ochenta, treinta años después del fallecimiento de Feliciano (1554), cuando tal vez murió.

No deja de ser curiosa la relación de cercanía onomástica entre *Catalina* Maldonado y *Celestina*, facilitadora o intermediaria de los amores entre Félides y Polandria. ¿Es el personaje de Celestina un trasunto de la esposa del V señor de Cerralbo, Juan Pacheco Osorio, doña Catalina Maldonado, cuya onomástica es tan parecida a la de aquella? Hemos de suponer que Dª Catalina no vio con malos ojos que su amadrinada, que recogió de brazos de su padre, el judío Hernán de Caracena, y en cuya casa fue bautizada a la fe católica —quizás de ahí su propio nombre (Gracia Fe)— se desposara con un miembro de una de las familias más relevantes y prominentes de la localidad. ¿Fue Dª Catalina, como Celestina en la novela, quien facilitó aquella relación? Es muy probable que así sea.

Hay un problema, sin embargo, a nivel onomástico, en cuanto a la identificación de Polandria con Gracia Fe. El significado de esta palabra («poliandria»), en su primera acepción, tal y como la recoge el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* es: 'Estado de la mujer casada simultáneamente con dos o más hombres'. Y tal significado no encaja de forma lógica con la esposa de Feliciano de Silva, madre de sus siete hijos y mujer que elogió en su *Amadís de Grecia.*

Sin embargo, la segunda acepción de la voz «poliandria» es 'condición de la flor que tiene muchos estambres' (*DRAE*). El estambre es el órgano reproductor de la flor. Quizás con el nombre de *Polandria* Feliciano de Silva hace referencia a su esposa y madre de los siete hijos que con ella tuvo.

La onomástica de la literatura de la época de Feliciano de Silva ha sido apenas estudiada por María Coduras Bruna, autora de una Tesis Doctoral titulada *La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano* (2013) y también del trabajo *Por el nombre se conoce al hombre:*

Estudios de antroponimia caballeresca (2015). Mª Carmen Pina ha investigado este asunto (1990: 165-175). Géal, en relación a la novela pastoril, lo ha trabajado en su «Contribución a una semiología de los personajes. Algunas consideraciones onomásticas acerca de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor» (2005). A este podemos añadir el más antiguo, y también menos exhaustivo, de Iventosch (1975: 114-123).

El primer género literario que ideó una onomástica muy sugerente en cuanto a significatividad fue el de las caballerías. Pero también, luego, y siguiendo su modelo, el sentimental y el pastoril. Una referencia no muy estudiada en estos ámbitos es el del mundo vegetal, tan presente en estas obras: véase el nombre de personajes como *Rosicler*, *Florestán*, *Floriano*, *Laureanos*, etc. Quizás el más exitoso de todos los escritores, en cuanto a novela amorosa, fue Diego de San Pedro con su *Cárcel de amor.* En esta última, se desarrollan los amores de Leriano y Laureola que acaban con el suicidio del primero a causa de los desprecios de aquella. La crítica no ha reparado en que el nombre de esta última es el de una planta muy bella, pero, a su vez, muy venenosa. Su nombre científico es *Daphe laureola* y uno de los nombres comunes con que es conocida, antes y ahora, es *hoja de San Pedro*[18]. Ambos nombres tienen una evidente relación con la *Cárcel de amor* y con el apellido de su autor.

La bella ninfa Dafne fue requerida por Apolo, enamorado de ella pese a sus desprecios (Grimal, 2009: 76). Apolo la persiguió una y otra vez y, cuando por fin iba a ser alcanzada, se convirtió en un laurel. Apolo, así, nunca pudo tenerla. Como tampoco Leriano ——Apolo— pudo tener a su Dafne —Laureola—.

Sin duda, el autor de la *Cárcel de amor* sabía que la *laureola* era, en su nombre más común y popular, la *hoja de San Pedro.* Nombre que guarda relación con su apellido. Y, por otra parte, conocedor de su carácter tóxico, dio tal nombre a la amada de Leriano, la cual provoca su muerte a causa de su desprecio. Las cartas de Laureola, quemadas y convertidas en ceniza que toma Leriano mezcladas con agua son, en realidad, tan tóxicas como la propia amada y la planta que puede provocar la muerte de un ser humano, la *laureola*, también llamada *Daphne laureola*. Bajo mi punto de vista, es bastante evidente la onomástica de la amada de Leriano.

En el mismo sentido, el nombre d*e Polandria* alude a la esposa de Feliciano de Silva, Gracia Fe, madre de su familia numerosa, y más en concreto a los estambres de la flor, expresión de su capacidad reproductora.

Pero existe una curiosa correspondencia entre las diversas parejas de enamorados de la obra, algo habitual en la literatura de la época. Las relaciones entre Sigeril y Poncia, entre Pandulfo y Quincia, etcétera no tienen mucho de particular. Exceptuando al primero, el resto alude a relaciones

18.– Recuperado de: <http://www.infojardin.net/fichas/plantas-medicinales/daphne-mezereum.htm>. Consultado 04/05/2020.

entre prostitutas y criados o rufianes. Pero existe una versión pastoril, arcádica e idealizada de los amores de dos personajes completamente ajenos al resto. Me refiero al de los pastores Acays y Filínides.

En un momento de la comedia, Polandria decide escuchar el canto lastimoso de Filínides a causa de la actitud desdeñosa de su amada Acays. Se trata de un momento pastoril y sublime de la obra que recuerda a la *Arcadia* de Sannazaro. Por un extraño proceso, *Félides*—onomásticamente *Feliciano de Silva*— se convierte en *Filínides*, también trasunto del autor de la obra. Pero también *Polandria*, esto es la 'flor portadora de muchos estambres', pasa a transformarse onomásticamente en *Acays*, esto es la casia o la 'adelfilla, Dapne laureola, o torvisco', una bella clase de flor que nos lleva, nuevamente, a la flor que da nombre a la amada de Leriano en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Todas ellas son flores —la casia o la laureloa y el torvisco— con alguna conocida representación literaria y poética, por ejemplo en el poema que Fernando de Herrera dedica a Garcilaso de la Vega donde dice:

> Arda la rota aljaba y pasadores,
> La mirra y casia, y quanto el encubierto
> Fenix quema; y con verso grave y cierto
> Cante su gloria Febo y tus dolores.
> Lasso, por quien el Tajo al rico Tebro […]
> (Herrera, 1808: 196)

Como ya he señalado, fue algo muy habitual entre los amigos y contemporáneos de Feliciano de Silva la alusión onomástica entre sí en sus composiciones literarias. Feliciano aparece en obras de sus amigos como *Felisendo o Florisendo*, etc. ¿Ocurre algo parecido en la *Segunda Celestina*? Muy probablemente. Por ejemplo, tras *Montondoro o Montón Doro* en la comedia es probable que podamos adivinar al poeta Rodríguez Montero, buen amigo de Feliciano de Silva y de Jorge de Montemayor, a los que dedicó algunas composiciones poéticas.

Es probable que tras el personaje de *Dueñas* podamos ver el trasunto de otro amigo poeta –Juan de Dueñas- contemporáneo de Montemayor, de Castillejo, de Boscán, de Garcilaso, de Mendoza, de Cetina, etc.

En cualquiera de los casos, se trata de un juego de alusiones, guiños literarios de reconocimiento poético y de amistad.

En otras ocasiones, Feliciano de Silva se limita a llevar a su comedia a buena parte de los personajes del texto original, aunque no renuncia a algunas modificaciones o adaptaciones literarias, insertando, por ejemplo, el personaje de Tripa en Brazo como compinche de Traso el Cojo. Rosa Navarro se refiere a

> […] una auténtica invasión del mundo de *La Celestina* en el terreno literario de la nueva comedia, donde se mez-

> clan los «viejos» personajes con los recién aparecidos, y así los lectores saben que pisan terreno conocido, que están en un mismo espacio literario y que el tiempo es algo posterior al de la obra de Rojas. (Navarro, 2018: 376)

Rosa Navarro ha subrayado una gran novedad en la obra: la pareja de criados formada por Sigeril y Poncia, prefiguración de los criados de la comedia nueva del XVII:

> Una feliz disidencia de Feliciano de Silva con respecto a su fuente es la de introducir una segunda pareja que sirve de complemento a la principal: la que forman Sigeril, el paje de Felides, y Poncia, la inteligente criada de Polandria; como es bien sabido, será el esquema esencial de la comedia nueva, que en *Himenea* de Torres Naharro se había esbozado ya, pero sin la hondura que le da el novelista; y en *La comedia Thebaida* podría haberse planteado, pero el paje Aminthas es un joven que seduce a unas y a otras, aunque escriba al final de la obra una canción amorosa a Claudia, la criada de Cantaflua. Sigeril, hijo del ama de Felides, «sabio y fiel criado» —como dice su amo—, es el intermediario entre el mundo prostibulario, que maneja el mozo de espuelas, Pandulfo, y el cortesano de los señores. Silva, en vez de inclinarlo al goce de las prostitutas, como hace Fernando de Rojas con Pármeno, lo mantiene fiel a su amo y lo enamora de Poncia, la discreta e inteligente criada de Polandria. Desde la escena XIV, tras la resurrección de Celestina, se dibuja ya la doble pareja: la de los señores y la de los criados en la conversación que mantienen la dama y su doncella (Silva 2016: 104). Y culminará en la última escena, con el encuentro de las dos parejas. (Navarro, 2018: 382)

A nivel onomástico, *Sigeril* alude al 'sigilo' o 'silencio' y, a diferencia de los personajes de la primitiva *Celestina*, se caracteriza por su discreción. Y *Poncia*, cuya onomástica latina es evidente, alcanza una gran dignidad y se convierte en modelo de inteligencia natural, a diferencia de la prostituta *Quincia.*

Evidente resulta, a este respecto, la onomástica del personaje de *Fraudador*, cuyo nombre deja pocas dudas sobre su modo de actuar. Este y otros aúnan una doble condición, según vieron primero Menéndez Pelayo y luego Emilio José Sales Dasí. Según este último:

> Silva experimenta con las posibilidades comicas del amor, que además de una sandez es también una gracio-

> sa locura en las páginas de la Segunda parte del Florisel. (Sales Dasí, 2005:139)

Este investigador señala que tanto Cervantes como Feliciano de Silva reinterpretan «algunos tópicos relativos a la descripción del caballero». Aunque reconoce que ambos resuelven por cauces distintos tal asunto, sin embargo los dos tienen una igual concepción perspectivista de los códigos amorosos. Por ello, indica que

> La falibilidad del mundo caballeresco y de sus héroes y la opción elegida de convertir determinados gestos o personajes en argumentos risibles revela un distanciamiento del autor con respecto a sus propias ficciones. Este distanciamiento intencionado, irónico si se quiere, hace palpable la conciencia que Silva y el mismo Cervantes tienen de tales relatos como ficción pura y, por tanto, modelable más allá de las exigencias de la realidad empírica. A partir de esta perspectiva se puede interpretar, por ejemplo, la utilización que hace Fraudador de otros motivos típicos de los libros de caballerías para urdir sus engaños y, consiguientemente, plantear otras situaciones cómicas. (Sales Dasí, 2005:139)

Tal vez por ello Menéndez Pelayo insistió en que la *Segunda Celestina* es «la única de sus obras que merece sobrevivirle, aunque no sea una obra maestra. Tal como es, sería grande injusticia medirla con la misma vara censoria que al D. *Florisel de Niquea* o al D. *Rogel de Grecia*» (Menéndez Pelayo, 1961: 68).

Menéndez Pelayo, como Sales Dasí, reconoce que la parte cómica de la obra es muy importante aunque «la parte de la germanía y del hampa […] son de una prolijidad espantable y de un verismo tosco y brutal». Ciertamente, la obra se puebla, especialmente a partir de la mitad de la misma, de personajes como Pandulfo, muy cercano al Galteiro de la *Thebayda*. Dignos compañeros de este, según el crítico cántabro, son, en bellaquerías y truhanadas

> los dos pajes de Felides; Corniel, el mozo de espuelas; Barañón, el mozo de caballos; el rufián Crito, amante de Elicia; su rival Barradas, el despensero Grajales, Albacín el paje del infante (don Fernando de Austria, hermano de Carlos V), mancebo de rubios cabellos y poquísima vergüenza; y descendiendo todavía más, el tabernero *Montón de oro*, los rufianes *Tripa en brazo*, y Traso el cojo, el viejo primo de Celestina Barbantesco, y la inmunda ramera Palana, daifa de Pandulfo. Toda esta canalla está tomada visiblemente del natural: no

> son tipos convencionales como el de Pandulfo. Tienen en sus hechos y dichos una animación endiablada. (Menéndez Pelayo, 196: 76)

Aunque Menéndez Pelayo apuesta porque tal vez la acción de la comedia de Silva puede situarse en Salamanca a partir de las alusiones a la «Horca del Teso», sin embargo hay varias referencias al mar dentro de la obra que indican que su autor tuvo en cuenta la referencia última de la obra original concluida por Rojas y Proaza a las naves de Pleberio que veía desde lo alto de su torre en el famoso planto que concluye la obra.

Se ha dicho, a este respecto, que Feliciano apenas salió de Ciudad Rodrigo a lo largo de toda su vida, afirmación problemática por cuanto sabemos que estudió en Salamanca, que viajó a América y que mantuvo, según Carmen Marín Pina (1991: 118), un «espíritu inquieto y aventurero «.

La obra de Silva se caracteriza, en definitiva por lo que se ha dado en llamar «hibridismo» o, según Martín Lalanda (2002), «entrelazamiento temático», en que se mezclan los elementos novelesco, teatral y poético y, en cualquier caso, lo caballeresco, lo rufianesco y lo pastoril. A este respecto, como ya he señalado, Filínides y Acays son claros antecedentes de los personajes de la pastoral del XVI que llega hasta Cervantes y Lope de Vega, herederos a su vez del Darinel del *Amadís de Gaula.* Y Feliciano de Silva se convirtió así, sin saberlo, en el mejor ejemplo de unión de los géneros literarios de su época, como años después hará Cervantes en muchas de sus obras, especialmente en el *Quijote*.

Conclusiones

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

1. A fecha de hoy, la biografía de Feliciano de Silva tiene todavía muchas partes oscuras que ni la crítica ni los estudios han completado ni tampoco valorado. Este trabajo da cuenta de los pocos que se han ocupado previamente de este asunto (apenas Luis Fernández y María Carmen Marín Pina) y de su *Segunda parte de la Celestina*.
2. Tras realizar un recorrido por lo poco que conocemos de la biografía de Feliciano de Silva, aporto un buen número de documentos que he localizado en el Archivo Histórico de la Nobleza, relacionados tanto con su vida como con la de sus padres, con la de sus hermanos, de su esposa e hijos y de otros familiares.
3. Creo que puedo, por fin, dar noticia concluyente de su fecha de nacimiento, 1479, puesto que si acepta en 1504 una serie de cesiones y donaciones de sus familiares, así como el patrimonio de

su padre Tristán de Silva, es porque ese mismo año alcanza la mayoría de edad —25 años—, condición dispuesta previamente en el testamento de este último para hacerse cargo del mismo, una vez fallecido su hermano mayor.

4. Establezco la relación familiar de Feliciano con los duques de Béjar, a cuyo titular dedica *su Segunda parte de la Celestina*. A un descendiente dedicará años más tarde Cervantes su *Quijote*, quien, como es bien sabido, no dejó muy bien parado al autor del *Lisuarte de Grecia.*
5. Doy cuenta de las dificultades económicas que le persiguieron a lo largo de toda su vida y, tras su muerte, a su esposa. Tiene por ello razón Jorge de Montemayor cuando, en su elegía con ocasión de su fallecimiento, habla de «fama más que dineros». Y establezco sus principales acreedores: sus primos y, entre ellos, el «arcediano el viejo» —Juan Gómez de Silva— y el hijo del anterior, el también «arcediano» Hernán Gómez de Silva. Ambos aparecen en la obra como dos personajes —en realidad es el mismo, que esconde en su casa a Celestina—: el «arcediano el viejo» y el «arcediano».
6. Llevo a cabo un análisis del origen de la onomástica en la obra. El nombre de la antigua amante del arcediano —*Zenara*— alude al nombre de su esposa, Gracia Fe de Caracena, hija del judío Hernán de Caracena. El nombre de *Félides*, *Filínides* en su versión pastoril, no deja de ser un juego onomástico con su propio nombre: *Feliciano de Silva.*
7. Propongo que *Celestina* encubre, en su forma biográfica, a quien cuidó desde niña a su esposa y medió en su matrimonio, doña Catalina de Maldonado, quien vio con buenos ojos y favoreció la boda de su amadrinada con Feliciano de Silva.
8. Aludo al curioso juego onomástico con los nombres de plantas y flores en la obra, algo habitual en la novela caballeresca y luego en la pastoril y sentimental. De este modo, *Polandria* no alude a quien está 'casada varias veces', sino a la condición de la planta con muchos estambres; esto es, a su esposa y madre de siete hijos.
9. Pongo en relación la obra de Feliciano de Silva con las de su círculo de amistades literarias, especialmente los judeoconversos portugueses Jorge de Montemayor, Sá de Miranda, Bernardim de Ribeiro y el castellano Núñez de Reinoso. Y encuentro que hay diversas referencias en la obra a otros escritores por medio de personajes como *Dueñas* —tal vez el poeta Juan de Dueñas—, *Montón Doro* —quizás Rodríguez Montero— etc. Analizo el origen de otros como *Sigeril*, *Quincia*, *Poncia*, etc.
10. Finalmente, considero que la obra forma parte de lo que se ha llamado «hibridismo literario» o «entrelazamiento temático»: unión

o conjunción en la arquitectura literaria de una misma comedia o novela de diversos géneros y estilos, de influencias metaliterarias diversas, subgéneros, etc. anticipándose cronológicamente a lo que hará en el siguiente siglo Miguel de Cervantes en el *Quijote* con indudable éxito.

Bibliografía

Alonso Cortés, Narciso (1933), «Feliciano de Silva», *Boletín de la Real Academia Española*, XX, pp. 382-404.

Arrabal, Fernando (1987), «Feliciano de Silva (Autor Maldito)», *Genios y figuras*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 103-117.

Asensio, Eugenio (1972), «Alonso Núñez de Reinoso *Gitano Peregrino* y su égloga *Baltea*», *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, pp.119-136.

Baranda, Consolación (1984), «Algunas notas sobre la presencia de la *Tragicomedia* de Rojas en la *Segunda Celestina*», *Dicenda*, 3, pp. 207-216.

— (1987), «Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española», *Dicenda*, 6, pp. 359-371.

— (1988), «Introducción» a su ed. *Segunda Celestina*, Madrid, Cátedra, pp. 25-102.

Baranda, Nieves (2003), «Las lecturas femeninas», en *Historia de la edición y la lectura en España 1472-1914*, dirigida por Víctor Infantes, Francois López y Jean Fraçois Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 161-167.

Buceta, Emilio (1931), «Algunas noticias referentes a la familia de Feliciano de Silva», *Revista de Filología Española*, 18, pp. 390-392.

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

Cerezo, Manuel (2005), «El mito clásico en la novela pastoril: Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo», *Faventia*, 27/2, pp. 101-119.

Coduras, Bruna (2013), *La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

— (2015), *Por el nombre se conoce al hombre: Estudios de antroponimia caballeresca*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Cotarelo y Mori, Emilio (1926), «Nuevas noticias biográficas de Feliciano de Silva», *Boletín de la Real Academia Española*, 13, pp.129-139.

Cravens, Sydney P. (1976), *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapell Hill, Estudios de Hispanófila.

Eisenberg Daniel y Mª Carmen Marín Pina (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

FERNÁNDEZ, Luis (1977), «Feliciano de Silva y el movimiento comunero en Ciudad Rodrigo», *Archivos Leoneses: Revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, 62, pp. 285-358.

GAGLIARDI, Donatella (2007), «*La Celestina* en el Índice: argumentos de una censura», *Celestinesca*, 31, pp. 59-84.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo (2016), «Tutela y minoría de edad en la Castilla rural: prácticas cotidianas de Antiguo Régimen», *Studia Histórica*, 38, pp. 27-54.

GÉAL, François (2005), «Contribución a una semiología de los personajes. Algunas consideraciones onomásticas acerca de *Los siete libros de la Diana* de Montemayor». En Christophe COUDERC, y Benoit PELLISTRANDI, (eds.), *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 411-430.

GÓMEZ, Gaspar (2016), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.

GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2018), «Las obras de Feliciano de Silva en los inventarios de las bibliotecas hispánicas del Siglo de Oro: lectura y presencia», *Celestinesca*, 42, pp. 339-374.

GRIMAL, Pierre (2009), *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, Paidós.

HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo (1982), *Ciudad Rodrigo: la catedral y la ciudad*, Salamanca, Gráficas Cervantes.

HERRERA, Fernando (1808), *Rimas de Fernando de Herrera*, edic. Ramón Fernández, Madrid, Imprenta Real.

HEUGAS, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Éditions Bière, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques.

HUBBARD ROSE, Constance (1971), *Alonso Núñez de Reinoso: The lament of a Sixteenth-Century Exile*, Rutherford, Farleigh Dickinson University Press.

IVENTOSCH, Herman (1975, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Madrid, Castalia.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de la 'Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba.

MARÍN PINA, Mª Carmen (1990), «El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles», *Tropelías*, 1, pp. 165-175.

— (1991), «Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías», *Journal Hispanic Philology*, 15, pp. 117-130.

MARKOVA, Alla (2009), «Un fragmento manuscrito de una novela de caballerías en judeo-español», *Sefarad*, vol. 69:1, pp. 159-172.

MARTÍN LALANDA, Javier (2002), «El ciclo de *Florisel de Niquea* (1532-1535-1551) de Feliciano de Silva», *Edad de Oro*, 21, pp. 153-176.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1961), *Orígenes de la novela*, 2ª ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MONTEMAYOR, Jorge de ([1559] 1981), *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Editora Nacional.

— (1932) (ed.), *Cancionero*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.

MONTERO GARCÍA, Gema (2016), *Edición y estudio del libro segundo de 'La crónica de los muy valientes yesforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea'. M*emoria para optar al grado de doctor, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/39940/1/T37938.pdf>. Consultado el 03/05/2020.

NAVARRO DURÁN, Rosa (2015), «¿Murió o no murió Celestina? El texto literario como desmentido», en *Porque eres, a la par, uno y diverso. Homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*, Antonio Chicharro (ed.), Granada, Universidad de Granada, pp. 563-580.

RALLO, Asunción (1995), «Introducción» a su ed. *La Diana*, de Jorge de Montemayor, Madrid, Cátedra, pp. 11-96.

SALAZAR Y CASTRO, Luis (1685), *Historia genealógica de la casa de Silva*, Madrid, Melchor Álvarez y Mateo de Llanos.

SALES DASÍ, Emilio José (2001) «Feliciano de Silva, aventajado «continuador» de *Amadises* y *Celestinas*», en *La Celestina, V centenario (1499-1999): Actas de Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de* 1999, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 403-414.

— (2005), «El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7, pp. 115-157.

SILVA, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.

— (2016), *Segunda comedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.

SNOW, Joseph T. (2018), «El mundo celestinesco que vivió Feliciano de Silva y que nutrió su *Segunda Celestina* (1534)», *Celestinesca*, 42, pp. 323-338.

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (1988), *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel y Javier GUIJARRO CEBALLOS (2007), *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados: la novela española en el Siglo de Oro*, Cáceres, Eneida.

VALVERDE, José María, y Manuel CRIADO DE VAL (1976), *Las Celestinas*, Barcelona, Planeta.

WHINNOM, Keith (1988), «El género celestinesco: origen y desarrollo», en García de la Concha, Víctor (coord.), *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Academia Literaria Renacentista, pp. 119-130.

Celestinesca 44 (2020): 107-144

«Muchos días son passados...» Magia y concepción del tiempo en *La Celestina*

Alberto Ferrera-Lagoa
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

En este artículo se analizan las referencias textuales de *La Celestina* que evidencian tanto la existencia del elemento mágico en la obra como su importancia estructural. Para ello, se ofrecen nuevos datos en favor de la hipótesis del enamoramiento de Melibea como consecuencia del conjuro celestinesco y se realiza un análisis comparativo entre los dos amantes y la retórica del amor cortés para descartar la hipótesis del tiempo implícito y aportar una nueva interpretación del amor entre Calisto y Melibea.

Palabras clave: *Celestina*, magia, tiempo, amor cortés.

ABSTRACT

In the present work, we analyse the textual references of *La Celestina* that prove the existence of the magic element in the play and its structural relevance. To achieve this purpose, new references are offered in favour of the hypothesis of Melibea's falling in love as a consequence of Celestina's spell. Besides, a comparative analyse between the two lovers and courtly love rhetoric is carried out in order to dismiss the implicit-time hypothesis and to provide a new interpretation of Calisto's and Melibea's love.

Key words: *Celestina*, magic, time, courtly love.

Introducción

Más de cinco siglos han pasado desde la publicación de la primera edición conservada de la obra conocida como *La Celestina*[1]. Aun así, sorprende la ingente cantidad de trabajos que se sigue publicando sobre todas sus características (estilo, contexto, fuentes, lenguaje, recursos...). También es reseñable el escaso acuerdo al que se ha llegado sobre muchos de los temas, pese a todo lo escrito. Esta situación nos revela la riqueza semántica de la obra y la profundidad a la que llega la aparente ambigüedad que los autores[2] parecen desarrollar a lo largo del texto.

Uno de los grandes temas que suelen estar presentes en la crítica como «instrumento de lid o contienda» (utilizando las archiconocidas palabras de Rojas) es la magia, planteándose tres cuestiones al respecto (sobre las que volveremos a lo largo del presente trabajo):

1. ¿Es real la magia en el mundo representado por *La Celestina*? En otras palabras, ¿el conjuro de Celestina del acto III es un conjuro verdadero, con efectos en el desarrollo de la trama y responsable del cambio de parecer de Melibea?
2. ¿Es la magia, real o no, un elemento de relevancia narrativa en la obra o es un mero adorno?
3. ¿Creían sus autores en la magia?

Antes de intentar contestarlas, repasaremos algunas de las conclusiones más destacadas de la crítica al respecto, que han sido bien estudiadas primero por Botta (1994: 38-39) y posteriormente por Montaner y Lara Alberola (2016: 434-436). Haremos aquí un breve resumen de las líneas principales sobre las que se ha trabajado. Ya en el siglo XIX, algunos autores[3] elaboraron una crítica romántica de la obra, exaltando lo diabólico, pero sin basarse en las propias afirmaciones del texto, incapaces por tanto de convencer a la crítica posterior (Botta, 1994: 38). Uno de los primeros en hablar de la magia celestinesca en el siglo XX fue Menéndez Pelayo, a quien se lo ha considerado, en función del crítico, tanto en contra como a favor de la magia. Esto es debido a la ambigüedad que demostró al afirmar, por un lado, que «el autor quiso que Celestina fuese una hechicera de verdad y no una embaucadora» porque «en aquella edad todo

1.– Utilizaremos aquí el título más utilizado, y no los oficiales de *Comedia de Calisto y Melibea* (de la edición de 1499) o la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (de 1507).

2.– No trataremos aquí, pues consistiría en un excurso del objetivo principal del trabajo, la cuestión largamente discutida en los últimos años acerca de la autoría de la obra, ni del grado de la misma que tuvo Fernando de Rojas, el único con nombre conocido de sus posibles autores. Por ese motivo, utilizaremos «los autores» para referirnos a la entidad autora, sea esta quien sea.

3.– Lida de Malkiel (1970: 220) cita algunos nombres de esta corriente, como Wolf, Klein, Rauhut, Eberwein y Küchler.

el mundo creía en agüeros, sortilegios y todo género de supersticiones» (2008, II: 346) (lo que lo aproxima a estar a favor de la magia, según la crítica) y, por otro, sentenciar que todo lo que ocurre en la obra es explicable por el amor mismo (lo que creemos que demuestra su verdadera intención de echar por tierra el valor de la magia en el texto).

La discrepancia crítica comenzó en los años 60 del pasado siglo, con las publicaciones de Lida de Malkiel y de Russell. En su monumental obra (publicada por primera vez en 1962 y reeditada en 1970), la hispanista argentina muestra una visión absolutamente realista (es decir, sin magia) de *La Celestina*, defendiendo el «tiempo implícito» que veía bajo el texto (y sobre el que después volveremos) como razón suficiente para producir el enamoramiento de Melibea sin necesidad de la magia de la alcahueta (Lida de Malkiel, 1970: 222). En contrapartida, Russell publicó un trabajo en 1963 (reeditado en 1977) donde establecía la magia como elemento funcional y «tema integral» de *La Celestina*, responsable del enamoramiento de Melibea, bajo lo que él denominaba *philocaptio* (Russell, 1977), un hechizo de amor. Desde entonces la crítica se ha repartido entre estas dos posturas.

Los partidarios de la visión realista han buscado razones para desacreditar la magia, que consideran un subterfugio indigno de la calidad artística de unos autores del calibre de los de *La Celestina*, como el apoyo a la idea del tiempo implícito sugerida por Lida de Malkiel, como hace Snow (2018), o el argumento de que la magia no puede ser funcional porque contravendría el libre albedrío, como defiende Canet (2015).

Los partidarios de la visión fantástica se han centrado en estudiar los efectos de la magia en el texto, como Deyermond (1977), en analizar los precedentes literarios de alcahuetas y brujas, como hace Pérez Priego (2000), o en comparar la representación de la hechicería en el texto con sus correlatos histórico-culturales desde un punto de vista antropológico, área en la que se encuentran, por ejemplo, los estudios de Vian Herrero (1990, 1997) y de Montaner y Lara Alberola (2016).

Una tercera solución ha surgido a principios de este siglo intentando hacer convivir ambas posturas. Entre ellos destacan los trabajos de Escudero (2003), quien aboga por una interpretación ambigua del texto, permitiendo así una doble lectura, y de Sevilla (2009), quien defiende la existencia de la magia (y sus efectos) en el texto, pero otorga importancia también al tiempo implícito que sugería Lida de Malkiel. No hemos encontrado trabajos posteriores que arrojen nueva luz sobre el tema, sino que, en su lugar, parecen continuar estas mismas líneas, como la búsqueda de precedentes clásicos del conjuro celestinesco de Padilla Carmona (2017). Creemos, no obstante, que los estudios realizados hasta el momento no han agotado el análisis de los efectos de la magia en el texto, por lo que proponemos en este trabajo un paso más en esta vía. Intentaremos explicar en las siguientes páginas cómo los autores plantearon el elemento mágico

como fuerza motriz que impulsa el avance narrativo de la historia, capaz de afectar incluso al concepto del transcurso del tiempo en los personajes, sin necesidad de recurrir a ninguna otra explicación «verista» (en palabras de Menéndez Pelayo) en descrédito de la magia. Como diría Celestina, te conjuramos, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, para que nos socorras en esta aventura.

Una definición de *magia*

Antes de proceder al análisis de la magia celestinesca, deberíamos preguntarnos por la naturaleza de lo que pretendemos estudiar. ¿Qué es la magia? El *Diccionario de la lengua española* (*DLE*) nos trae la siguiente entrada *s. v. magia*:

> 1. f. Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales.

Nos sorprende la inserción del verbo «se pretende» en la definición, como si la magia no fuera la realización de esa producción de «resultados contrarios a las leyes naturales», sino que bastara la mera intención. Para mostrar por qué nos sorprende, traemos una definición más del mismo diccionario, la primera acepción del término *orar*:

> 1. intr. Dirigirse mentalmente o de palabra a una divinidad o a una persona sagrada, frecuentemente para hacerles una súplica.

No es el lugar para debatir acerca de creencias, ni es nuestra intención hacerlo, pero nos llama la atención que aquí no baste con «pretender dirigirse mentalmente...», sino que el individuo que ora deba dirigirse a su divinidad para considerarse que efectivamente se está orando, mientras que el mago solo tenga que intentarlo. Sería como intentar definir a un escritor no como 'persona que escribe' (tal y como recoge el *DLE*), sino como 'persona que pretende escribir'. La misma idea parece obtenerse de la definición dada por Montaner y Lara:

> La magia se constituye como una proyección operativa del *pensamiento mítico-simbólico* cuya base es la *creencia* en la eficacia generalizada de las acciones a distancia, en virtud de la cual (si aplica poderes mágicos) o por medio de la cual (si practica artes mágicas) el mago aspira a imponer su voluntad en su entorno (sobre espíritus, personas, animales o plantas) o a su entorno (sobre fe-

> nómenos atmosféricos, ciclos de fertilidad, etcétera). (2014: 174, el subrayado es nuestro).

Por tanto, ahora es razonable hacernos la pregunta de por qué la magia tiene esta consideración especial. La respuesta, a nuestro parecer, es la confusión existente entre ficción y realidad que parece rodear a este término. Vemos así como la magia se estudia tanto desde el punto de vista literario (en la ficción) como desde el antropológico (en la realidad histórica). Como mencionamos en la introducción, varios trabajos de la magia celestinesca se han realizado según esta metodología (es decir, considerar la magia en su sentido histórico), como los publicados por Vian Herrero (1990; 1997) y Montaner y Lara Alberola (2016). También Russell, para su defensa de la magia en el texto, se basa en tratados sobre las artes mágicas de la época (Russell, 1977: 246-254). Ahora bien, en nuestra opinión, creemos necesaria una reflexión sobre el empleo de esta metodología en los estudios literarios sobre la magia. Veamos por qué.

A nuestro parecer, y volviendo a la definición de magia, este término hace referencia simplemente al arte con que se producen resultados contrarios a las leyes naturales, valiéndose de ciertos actos o palabras o de la intervención de seres (imaginables o reales). Podrá comprobar el lector que hemos reformulado la definición dada por el *DLE* para eliminar esa idea de fingimiento o intento que denotaba el original, por las razones expuestas anteriormente. Nos acercamos así a la definición del término dada por el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner (2002), para el término *magia*:

> 1. f. Arte de realizar cosas maravillosas en contra de las leyes naturales por medio de ciertos actos o con la intervención de espíritus.

Somos conscientes de que este cambio implica considerar la magia como un elemento imposible en nuestra realidad, pues no hay nada en ella que consiga resultados contrarios a las leyes naturales. Efectivamente, así es, pero no suponemos que esto conlleve ningún problema.

De la afirmación anterior podemos extraer un corolario: la magia solo existe en la ficción, en el plano fantástico, literario. Por lo tanto, la única opción válida para estudiar la magia es a través de su realización textual y literaria. No negamos la pertinencia de los estudios antropológicos antes mencionados, pues su objeto de estudio es una realidad histórica que merece ser analizada y comprendida. También tienen valor aquellos que comparan la magia literaria con la «magia»[4] histórica, pues, evidentemen-

4.– Entrecomillamos el término para la versión histórica pues, como hemos mencionado, no consideramos que describa esta definición. Lamentablemente, es cierto que el término se utiliza para las dos definiciones (motivo por el que se confunden), por lo que lo mantenemos en espera del desarrollo de otro más adecuado. Para representaciones posteriores podríamos utilizar el término más apropiado de *ilusionismo*, pero aplicado a la época de *La Celestina* sería un anacronismo que preferimos evitar.

te, hay una retroalimentación entre ambas. Sin embargo, no creemos que sean suficientes para explicar la magia en la literatura[5], por varios motivos. En primer lugar, como ya hemos indicado, la magia no existe en nuestra realidad, por lo que todo aquello que se produzca en la realidad bajo el nombre de «magia» sencillamente no puede serlo, sino que es un remedo, una imitación, una muestra de la creencia en los fenómenos mágicos literarios (orales o escritos, no entramos aquí en esta diferencia). Por lo tanto, por mera lógica, los trabajos sobre «magia» histórica y los trabajos sobre magia literaria no pueden estar estudiando el mismo fenómeno. En segundo lugar, la magia literaria es absolutamente independiente de la «magia» histórica. Pueden tener relación, por supuesto, y algunas representaciones de la magia literaria se basan en fenómenos descritos en tratados sobre «magia» histórica, no lo negamos, con una intención por parte del autor de mostrar su conocimiento sobre el tema o darle más verosimilitud histórica al texto. Sin embargo, los efectos de la magia literaria superan con creces a los de la «magia» histórica (pues esta carece de efecto mágico alguno, si bien puede tener efectos psicológicos, sociales o culturales que no nos interesan para este trabajo), por lo que hay determinadas características que solo están presentes en el plano literario. Por tanto, insistimos en ello, la magia que puede entrar dentro de la definición que damos del término solo se puede estudiar completamente desde un enfoque literario o ficcional. Será este el punto de vista que sigamos en este trabajo.

La magia de Celestina

Aclaradas estas cuestiones previas, podemos pasar a nuestro objeto de interés: la magia de la alcahueta y sus efectos en el texto de *La Celestina*.

Grandes plumas han dedicado su labor al estudio de las características de la magia con la metodología que acabamos de plantear (aunque algunos en sus trabajos empleen, además, la metodología histórica). En el ya mencionado trabajo de Russell se vio por primera vez la clara relación entre el conjuro de Celestina en el acto III y el repentino cambio de actitud de Melibea en el acto X mediante lo que él denominó *philocaptio* (Russell, 1977: 254). La crítica posterior en defensa de la magia ha seguido esta idea, bien reduciendo sus efectos, como Sevilla (2009: 189), quien concede a la magia solo el papel de producir el cambio de Melibea desde su mutismo a la revelación de su secreta pasión, o bien ampliándolos, como la interpretación de Deyermond (1977) de ver una transferencia del

5.– Hablamos solo de literatura porque es el ámbito en el que se desarrolla el presente trabajo, pero aquí podríamos incluir cualquier otro campo del arte que trabaje con la ficción.

diablo desde el hilado a la cadena de oro con que Calisto paga a Celestina a través del cordón de Melibea.

En la obra, el personaje de Celestina está caracterizado continuamente como hechicera[6]. Esto no puede discutirse ni entre los más acérrimos enemigos de la visión mágica del texto. Hemos de recordar, pues a veces parece olvidarse, que es lo primero que se menciona del personaje, por boca de Sempronio:

> SEMPRONIO. […] Días ha grandes que conozco en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize Celestina, **hechizera**, astuta, sagaz en quantas maldades hay. (I, 103)[7]

Vemos, por tanto, que ya desde la presentación del personaje en el primer acto se menciona esta realidad. El primer autor, fuera quien fuera, quería caracterizar a Celestina como hechicera, y así lo entendieron y aceptaron sus continuadores. Por este motivo, de manera circular, la última caracterización de la alcahueta en la obra, que se produce justo en el momento de su muerte, también la realiza Sempronio para volver a llamarla hechicera:

> SEMPRONIO. ¿Rufianes o qué? Espera, doña **hechizera**, que yo te haré yr al infierno con cartas. (XII, 274)

También observamos a otros personajes hablando de sus propiedades mágicas, sin dudar por un segundo de ellas. Mencionamos algunos de los muchos que se reparten a lo largo de la obra:

> PÁRMENO. [...] Ella tenía seys officios, conviene [a] saber: labrandera, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito **hechizera**. (I, 110)

> LUCRECIA. ¡Jesú, señora, más conocida es esta vieja que la ruda!, no sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por **hechizera** [...]. (IV, 152)

6.– Utilizamos en este trabajo sistemáticamente el término «hechicera» en vez de «bruja» por ser el que aplican a Celestina los autores de la obra, así como por ser la palabra que mejor parece definir el comportamiento de la alcahueta, que será analizado posteriormente, según la definición de «hechicera» que ofrecen Montaner y Lara: «la hechicera […] es la que se vale de determinados conocimientos para operar lo que desea o se le pide, para cuya consecución se exige algún tipo de ritual o práctica mágica» (2014: 80). Tenga éxito o no en su empresa, es justo esta acción, realizar un ritual mágico para conseguir un fin, lo que realiza Celestina, lo que demuestra el acierto de los autores en denominarla «hechicera».

7.– Las citas de *La Celestina* son tomadas de la edición de Severin (Rojas, 2000), de donde mantenemos el marcado de las eliminaciones de la *Comedia* en la *Tragicomedia* entre corchetes, las interpolaciones de la *Tragicomedia* (salvo los cinco actos insertados), en cursiva y los apartes, entre paréntesis. Todo resaltado en negrita de las citas, salvo que se indique lo contrario, es nuestro. Para referenciar las citas damos el acto en números romanos y en arábigos la página de la edición citada.

> MELIBEA. [...] Quemada seas, alcahueta falsa, **hechizera**, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros. (IV, 161)
>
> LUCRECIA. (¡Assí te arrastren, traydora! ¿Tú no sabes qué es? Haze la vieja falsa sus **hechizos** y vase; después házese de nuevas.) (IX, 237)
>
> LUCRECIA. (El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste; cativádola ha esta **hechizera**.) (X, 242)

No mencionamos aquellos muchos otros momentos en los que se denuesta a la alcahueta con expresiones como «válala el diablo» o «diablo de vieja», pues no son más que meros ataques hacia su persona. Sin embargo, algunos autores, como Morón Arroyo (1974), los han utilizado para hablar de lo demoníaco en la obra, en lugar de hablar de la magia en sí.

Los muchos comentarios de los personajes (principalmente de los criados) afirmando categóricamente el papel de Celestina como hechicera (además de la conversación de Celestina con Pármeno haciendo referencia a las prácticas, evidentemente mágicas, que realiza con Claudina, su antigua mentora y madre del criado) demuestran la realidad del mundo ficcional de la obra: las hechiceras existen y tienen poderes mágicos. Otra cosa es que funcionen, pero de eso hablaremos más adelante.

Los anteriores comentarios nos sirven para tratar algunos aspectos relacionados con la caracterización de Celestina que han suscitado debate. Por una parte, está el tema de la falsedad de la alcahueta. En muchas ocasiones se la denomina «falsa», como se observa en los ejemplos citados. Se ha utilizado en ocasiones como argumento para demostrar que en verdad no es hechicera, pero creemos que esta idea ya está superada. Se ve claramente que su falsedad radica en el engaño constante que hace con sus clientes, no en que sus métodos, mágicos o no, no tengan existencia real. Por otro lado, está la actitud de Pármeno ante la magia. Es famosa su afirmación, tras la larga descripción del laboratorio de la hechicera, de «y todo era burla y mentira» (I, 113). La crítica lo ha visto generalmente o bien como una prueba de la ineficacia narrativa de la magia (Sevilla, 2009: 190), o bien como rastro de la voz autorial que revelaría el escepticismo de los autores frente a la magia, postura que sugería el propio Russell (1977: 257), quien también sugiere otras opciones, como considerar que es una referencia al engaño de las brujas por parte del diablo. Ahora bien, si esto fuera así y el «todo era burla y mentira» fuera una defensa de la no existencia de la magia por parte de Pármeno, no tendría sentido la afirmación que hará este personaje en el acto XII, cuando en el segundo encuentro entre Melibea y Calisto, este afirma que su amor se lo han dado los santos de Dios:

> PÁRMENO. ¡Desvariar, Calisto, desvariar! Por fe tengo, hermano, que no es cristiano; lo que **la vieja traydora con sus pestíferos hechizos** ha rodeado y hecho, dize que los santos de Dios se lo han concedido y impetrado. (XII, 263)

Con el texto en la mano, no puede negarse aquí que Pármeno cree a pies juntillas en la eficacia de los «pestíferos hechizos», como ya defendiera Vian Herrero (1990: 66-65). ¿Cómo entonces puede explicarse el «y todo era burla y mentira»? Es importante fijarse en el contexto de esta afirmación. Pármeno se lo está diciendo a Calisto, a quien está intentando convencer de que no contrate a Celestina (de quien el propio Pármeno, recordemos, dice que es «un poquito hechizera»), por lo que debe denigrarla en todo lo posible, llegando hasta acusar su trabajo de «burla y mentira», sin que necesariamente tenga que estar haciendo referencia exclusivamente a sus artes mágicas. No se puede ver aquí la voz autorial, pues esta permanece oculta en todo el texto (a excepción de los paratextos), por lo que una referencia tan clara de la voz del autor rompería así con el estilo del resto de la obra, cuya polifonía está compuesta, en exclusiva, de las voces de los personajes. Incluso en el caso de que se pudiera relacionar (erróneamente) esta afirmación con las creencias del autor, esta equivalencia no modificaría en absoluto la relevancia de la magia en el texto, idea contraria a la expresada por gran parte de la crítica. Incluso los partidarios de la magia han tenido que hacer uso de la metodología histórica antes mencionada para demostrar que los autores tenían que creer en la magia (como en Severin, 1995: 7-11). Sin embargo, defender que se deba creer en la magia para escribir sobre magia sería como defender que Góngora creía en la existencia de Polifemo y Galatea o que un autor ateo no pueda escribir sobre dioses en sus obras. Como muy bien explicó Vian Herrero, «habría que dejar de discutir si Rojas creyó o no en la magia cuando lo que se analiza es una obra literaria en la que todavía no hay acuerdo sobre la función que la magia cumple. Rojas no introdujo las artes negras para emitir su personal juicio sobre la materia, sino como ingrediente artístico» (1990: 64-65). De esta manera, daríamos por zanjada la tercera de las cuestiones planteadas al inicio de este trabajo.

Caracterizada la hechicera, veamos ahora qué elementos mágicos aparecen realmente en el texto. En este sentido la crítica ha estudiado cinco muestras: 1) el conjuro a Plutón del acto III, 2) las dudas de Celestina en sus propios actos, 3) los augurios y la facilidad con la que Celestina accede a Melibea, 4) el comportamiento irresponsable de Alisa y 5) el brusco cambio de Melibea. En todos ellos, como veremos con detalle, se revelan indicios textuales de la eficacia de la magia en la realidad de la obra. No obstante, creemos que la crítica ha pasado por alto una prueba más del efecto

de la magia, que podría explicar ciertas cuestiones actuales sobre la obra. Pero no adelantemos acontecimientos y repasemos lo que ya se sabe.

Una vez que Celestina acepta el encargo de Calisto, antes incluso de tentar a Melibea con métodos humanos propios de una alcahueta, realiza un conjuro a Plutón en el acto III, que traemos para ilustración del lector:

> CELESTINA. Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los súlfuros fuegos que los hervientes étnicos montes manan, governador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, *regidor de las tres furias, Tesífone, Megera y Aleto, administrador de todas las cosas negras del regno de Stige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las bolantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas ydras*. Yo, Celestina, tu más conoscida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerça destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están scritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue hecho, con el qual unto este hilado; vengas sin tardança a obedeçer mi voluntad y en ello te embolvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada que quanto más lo mirare, tanto más su coraçón se ablande a conceder mi petición. Y se le abras y lastimes de*l* crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis passos y mensaje; y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceres tristes y escuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre, y otra y otra vez te conjuro[8]. (III, 147-148)

8.– Los autores suelen considerar que el conjuro es toda la intervención final de Celestina en el acto III, por lo que, al citarlo, continúan desde donde lo hemos dejado con «[y], assí confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya embuelto» (como por ejemplo se observa en Padilla Carmona, 2017: 232). Sin embargo, consideramos que el conjuro termina donde acaba nuestra cita (con perfecto paralelismo circular entre el inicio «conjúrote» y el final «te conjuro»), y que lo que sigue es una de tantas indicaciones de las salidas y entradas de personajes que llenan la obra.

Se han publicado varios trabajos acerca del conjuro[9], principalmente para determinar sus fuentes clásicas. Destacan los ya mencionados trabajos de Padilla Carmona (2017) y Pérez Priego (2000), que recogen los modelos literarios presentes en la *Farsalia* de Lucano, *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena y ciertos tratados de magia conocidos en la época. Pérez Priego realiza, además, un análisis de la estructura del conjuro como forma literaria.

> Lo que aquí nos interesa subrayar es que el conjuro, como tal forma literaria, tiene una construcción, una estructura determinada, reconocible en todos aunque lógicamente variada de unos a otros. En él suele haber siempre: una invocación o imprecación al demonio, un mandato sobre el propósito o finalidad del conjuro y un pacto o compromiso de cumplimiento, muchas veces bajo condición o amenaza. (2000: 81)

El conjuro de Celestina sigue a rajatabla esta estructura, lo que manifiesta que «en *La Celestina*, la invocación al demonio se formula en términos muy literarios» (Pérez Priego, 2000: 81). Justamente por esta cualidad literaria del conjuro varios autores han afirmado que no es un auténtico pacto demoníaco, sino una «recreación altisonante de modelos literarios» (Sevilla, 2009: 190; también Pérez Priego, a pesar de su afirmación anterior, es de esta opinión). Estamos de acuerdo en considerar el conjuro como un remedo de fórmulas clásicas, extraídas de la literatura. Sin embargo, no vemos cómo esta naturaleza le hace perder su esencia de conjuro real, de pacto demoníaco. Sevilla no da más razones, y Pérez Priego afirma que esto es debido a que nada tiene que ver con los conjuros extraídos de las crónicas y procesos de brujería de la época. Contra este argumento utilizaremos el razonamiento que hemos seguido hasta aquí. Si no se pueden considerar magia los fenómenos históricos que reciben ese nombre, tampoco podemos considerar como tales a pactos demoníacos, conjuros o hechizos que se realicen en nuestra realidad histórica, ya que dichos actos serán evidentemente inútiles y no llamarán a ningún demonio. Descartado este argumento, el hecho de que el conjuro (como la magia, según nuestra definición) tenga una naturaleza literaria justifica que se deba estudiar desde el punto de vista literario, pero no que sea un conjuro falso en la realidad de la obra. De hecho, la hechicera lo realiza, recordemos, a solas, con la firme creencia de que funcionará. Y así será punto por punto, como reconocen los mismos autores que niegan la validez del conjuro como pacto demoníaco y como veremos más adelante.

9.– Al respecto también se han publicado trabajos centrados en el análisis de los diferentes ingredientes del laboratorio de Celestina, referenciados en la descripción de Pármeno (I, 110-113) y en la conversación de Elisa y Celestina justo antes de la realización del conjuro (III, 146-147), como el realizado por Gómez Moreno y Jiménez Calvente (1995: 95 y ss.).

Por lo tanto, si la magia del conjuro funciona en la realidad de la obra (como así creemos y como intentamos demostrar en este trabajo), entonces el conjuro debe ser verdadero en esta misma realidad.

Una vez lanzado el conjuro, en el que, según indica su plegaria, el demonio se ha introducido en el hilado, lleva este a casa de Melibea en el acto IV. En el camino tiene lugar la segunda de las ya planteadas características relativas a sus capacidades mágicas. Celestina se plantea qué hará si su plan no tiene éxito. Este monólogo del personaje ha sido visto por parte de la crítica como una indicación de que sus poderes mágicos son falsos, pero estamos de acuerdo con Russell (1970)[10] en ver que no es otra cosa que un modo de humanizar a la alcahueta, quien, como toda persona, duda de sus propias capacidades en momentos de crisis. Esto es aplicable a cualquier actividad humana, como lo es la magia para Celestina, y no da pie, en ningún momento, a presuponer falsedad en sus capacidades sobrenaturales.

También en el camino a casa de Melibea tiene lugar la tercera característica antes mencionada: los augurios y la facilidad con la que Celestina accede a su casa. Recordemos lo que dice la propia hechicera:

> CELESTINA. [...] Todos los agüeros se adereçan favorables, o yo no sé nada desta arte: quatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos. La primera palabra que oý por la calle fue de achaque de amores; nunca he tropeçado como otras vezes. *Las piedras parece que se apartan y me hazen lugar que passe; ni me estorvan las haldas, ni siento cansación en andar; todos me saludan*. Ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras noturnas. Y lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia; no me será contraria. (IV, 150-151)

En cuanto a los augurios, poco hay que decir. Es de sobra conocida la relación que suele darse entre magia y adivinación. Sin embargo, como es el único momento de toda la obra en la que Celestina parece tener dotes de adivina, podemos dejar esto como un mero apunte de verosimilitud, sin mucha importancia para la narrativa de la historia. Lo que sí es importante es la facilidad con la que Celestina llega a casa de Melibea: el camino es llano, sin piedras (las cuales «parece que se apartan»), la falda no la molesta y no se cansa al andar. Además, se encuentra en la puerta de Melibea a Lucrecia, quien, curiosamente, es prima de su discípula. Son todos fenómenos introducidos por el interpolador de la *Tragicomedia* (salvo la presencia de Lucrecia, que se nombra ya en la *Comedia*), con la idea, creemos, de reforzar el efecto mágico del hilado, que

10.– Entre otros autores, como Lara (2014).

lleva Celestina consigo. Se podría dudar fácilmente de esta afirmación si no tuviéramos la contrapartida de la vuelta de Celestina en el acto V, quien afirma, de forma paralela:

> CELESTINA. [...] ¡O malditas haldas, prolixas y largas, cómo me estorváys de allegar adonde han de reposar mis nuevas! (V, 171)

No olvidemos que lo dice cuando ya ha entregado el hilado a Melibea (suceso que analizaremos más adelante). Ya no tiene consigo la presencia demoníaca, mientras que sí la tenía cuando esas mismas faldas no la molestaban a la ida. Se inicia así la «aparejada oportunidad» mencionada en el conjuro con la que Melibea habrá de comprar el hilado. El conjuro, por tanto, comienza a hacer efecto.

A continuación tiene lugar un suceso curioso cuanto menos. Nada más llegar a casa de Melibea y hablar con Lucrecia, esta sube a anunciar la visita de la hechicera a Alisa. El comportamiento de la madre de Melibea es una de las grandes cuestiones del texto y el cuarto fenómeno que indica la presencia de la magia. Al entrar Celestina para vender el hilado, Alisa abandona oportunamente la casa para visitar a su hermana, dejando a su hija sola ante la peligrosa influencia de la alcahueta. Somos partidarios aquí de la propuesta de Deyermond (1977: 7): Alisa ha caído bajo el poder del demonio encerrado en el hilado. Las pruebas textuales son más que evidentes y culminan así la «aparejada oportunidad» que pide Celestina para que Melibea pueda comprar el hilado. Solo hay que analizar la forma de hablar de Alisa con respecto a Celestina para darse cuenta de que no está en su sano juicio cuando se va de casa, el cual recobrará en el acto X, cuando el hilado ya no esté presente y la «aparejada oportunidad» no sea ya necesaria:

Acto IV		Acto X
Antes de Celestina	Después de Celestina	
ALISA. ¡Hy, hy, hy! Mala landre te mate si de risa puedo estar, viendo el desamor que deves de tener a **essa vieja** que su nombre has vergüença nombrar; ya me voy recordando della. Una **buena pieça**; no me digas más. **Algo me verná a pedir**; di que suba. (IV, 152)	ALISA. **Vezina honrrada**, tu razón y offrecimiento me mueven a compassión, y tanto que quisiera cierto más hallarme en tiempo de **poder complir tu falta**, que menguar tu tela. Lo dicho **te agradezco**; si el hilado es tal, **serte ha bien pagado**. (IV, 153) ALISA. Hija, Melibea, quédese **esta mujer honrrada** contigo, que ya me parece que es tarde para yr a visitar a mi hermana […]. (IV, 153)	ALISA. Esso creo yo más que lo que la **vieja ruyn** dixo; pensó que recibiría pena dello y **mintióme**. **Guárdate, hija, della**, que es **gran traydora**, que el sotil ladrón siempre rodea las ricas moradas. Sabe ésta con **sus trayciones**, con sus falsas mercadurías, mudar los propósitos castos; daña la fama; a tres vezes que entra en una casa, engendra sospecha. (X, 248) ALISA. Por amor mío, hija, que **si acá tornare sin verla yo**, que no ayas por bien su venida **ni la recibas** con plazer; halle en ti honestidad en tu respuesta y jamás bolverá; que la verdadera virtud más se teme que spada. (X, 248)

Es necesario indicar que entre las palabras de la primera columna y las de la segunda tiene lugar el acceso de Celestina a la casa, donde pronuncia las siguientes palabras como excusa de la visita:

> CELESTINA. [...] No supe mejor remedio que vender un poco de **hilado** que para unas toquillas tenía allegado; supe de tu criada que tenías dello necessidad. Aunque

> pobre, y no de la merced de Dios; **veslo aquí, si dello**
> y de mí te quieres servir. (IV, 153)

A renglón seguido (tras mirar la madre de Melibea el hilado, según se deduce del texto) tiene lugar la intervención de Alisa de la segunda columna de la tabla. Si comparamos la opinión de Alisa antes y después de la llegada de Celestina y la visión del hilado, así como con lo que dice de ella en el acto X, podemos ver que la enunciados de la segunda columna no parecen propios de la madre de Melibea. A nuestro juicio, solo hay dos formas de explicar esta intervención: o Alisa ha tenido una enajenación mental transitoria (que carecería de explicación) o ha sido víctima de la influencia demoníaca del hilado en el mismo momento de su visión[11]. La lógica de la obra nos lleva a pensar que la segunda opción es la más plausible, como además reconoce la propia Celestina en un aparte (es decir, para ella misma, sin intención de engaño):

> Celestina. (Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreziando el mal a la otra [a la hermana de Alisa]. *Ea, buen amigo* [el diablo]*, tener rezio, agora es mi tiempo o nunca, no la dexes; llévamela de aquí a quien digo*). (IV, 153)[12]

Es reseñable el uso de «aparejando oportunidad», que guarda relación con la «aparejada oportunidad» que pide Celestina en el conjuro. La primera petición del hechizo se ha cumplido, y la alcahueta tiene a su alcance a Melibea para poder venderle el hilado.

A caballo entre este acto y el acto X tiene lugar el quinto (y principal) elemento a favor de la magia: el cambio brusco de comportamiento de Melibea. En el apartado dedicado a Melibea, analizaremos este comportamiento con detalle, pero hagamos aquí un primer acercamiento para ver el efecto de la magia. Con el texto en la mano, es fácilmente observable que Melibea desprecia absolutamente a Calisto en el acto IV, con más energía incluso de lo que lo hace en persona en la escena inicial, y que súbitamente, en el acto X, está absolutamente enamorada (y no lo dejará de estar en el resto de la obra):

11.– Con la ironía dramática que caracteriza la obra, no parece que Alisa tenga noticia de la cualidad de hechicera de Celestina, pues no la menciona así nunca. Aún con todo, es la primera en caer hechizada.

12.– En esta cita los corchetes no pertenecen a las eliminaciones de la *Comedia*, sino que son nuestros.

Acto I	Acto IV	Acto X
MELIBEA. Más desventuradas de que me acabes de oýr, porque la paga será tan fiera qual [la] meresce tu loco atrevimiento, y el intento de tus palabras [Calisto] ha seýdo *como* de ingenio de tal hombre como tú aver de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo. ¡Vete, vete de aý, torpe! que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en coraçón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleyte. (I, 87)	MELIBEA. ¡Jesú, no oyga yo mentar más esse loco saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramiento malpintado, sino aquí me caeré muerta! Éste es el quel otro día me vido y començó a desvariar conmigo en razones, haziendo mucho del galán. Dirásle, buena vieja, que si pensó que ya era todo suyo y quedaba por él el campo, porque holgué más de consentir sus necedades que castigar su yerro, quise más dexarle por loco que publicar su [grande] atrevimiento. Pues avísale que se aparte deste propósito y serle ha sano. (IV, 162-163)	MELIBEA. ¡O mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría! Si tu coraçón siente lo que agora el mío, maravillada estoy cómo la absencia te consiente bivir. ¡O mi madre y mi señora, haz de manera como luego le pueda ver, si mi vida quieres! (X, 246)

De las soluciones que se han dado para explicar este brusco cambio de comportamiento, destacan dos, que son el origen de la batalla crítica entre partidarios y contrarios de la magia que se lleva dando desde el siglo pasado, como ya mencionamos. Lida de Malkiel propuso, brillantemente desde su punto de vista verista, que la única forma de explicar este cambio de actitud era suponer que no era tan brusco como parece. La hispanista argentina propuso así la existencia de un «tiempo implícito» (Lida de Malkiel, 1970: 177), que daría tiempo a los amantes a enamorarse (lo que trataremos más adelante). Por su parte, Russell volcó todo el peso del

cambio en la magia de Celestina, papel que le otorga su valor como «tema integral» de la obra (1977: 263), de forma que Melibea es víctima de una *philocaptio* o hechizo amoroso. Desde entonces, los críticos se han ido posicionando en una u otra postura en igual medida que consideraban la importancia de la magia en el texto, como hemos mencionado en la introducción. También existen trabajos que optan por una solución intermedia, entre los que destaca la propuesta de Sevilla (2009), quien opta por considerar que la magia solo actúa para que Melibea revele a Celestina el largo tiempo que lleva enamorada de Calisto.

De las tres posturas, nuestra opinión se acerca más a la que mostró Russell, aunque con los matices que hemos ido mencionando a lo largo del presente trabajo. Vemos, por tanto, un papel activo de la magia tanto en el cambio sentimental de Melibea como en la apertura de su mutismo ante Celestina. Así lo creen también los personajes de la propia obra, como evidencian los siguientes apartes de Lucrecia y Pármeno:

> Lucrecia. [Al sorprenderse Celestina del dolor de corazón de Melibea][13] (¡Assí te arrastren, traydora! ¿Tú no sabes qué es? Haze la vieja falsa sus hechizos y vase; después házese de nuevas.) (IX, 237)

> Lucrecia. (El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste; cativádola ha esta hechizera.) (X, 242)

> Pármeno. ¡Desvariar, Calisto, desvariar! Por fe tengo, hermano, que no es cristiano; lo que la vieja traydora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y hecho, dize que los santos de Dios se lo han concedido y impetrado. (XII, 263)

Posteriormente descubrimos que esta no es la única vez que Celestina ha utilizado esta artimaña del hilado para enamorar a jóvenes:

> Celestina. Vender un poco de hilado, con que tengo caçadas más de treynta de su estado, si a Dios ha plazido, en este mundo, y algunas mayores. (VI, 180)

Analizaremos con mayor detalle el cambio brusco de comportamiento de Melibea y su posible explicación mágica en el correspondiente apartado, pues para poder hacerlo hemos de ver primero el tiempo implícito de la obra. En dicho apartado intentaremos demostrar que Melibea cae rendida ante Calisto debido en exclusiva al hechizo celestinesco. Si esto es así, ya tenemos realizadas punto por punto las peticiones que Celestina le hizo al diablo, como nos indica la propia alcahueta al salir de la casa de Melibea:

13.– Los corchetes son nuestros.

> Celestina. [...] ¡O diablo a quien yo conjuré, cómo compliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy; assí amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la absencia de su madre. [...] ¡O serpentino azeyte, o blanco hilado, cómo os aparejastes todos en mi favor! (V, 171)

Vemos una y otra vez a lo largo del texto cómo la alcahueta cree indudablemente en la realización efectiva de sus capacidades mágicas, como ya observó Botta (1994: 146).

Así, como estudió Sevilla (2009: 193), se puede hacer una correlación entre las peticiones y el punto donde se cumplen. Ampliamos aquí esta comparativa:

- «que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre»: Efectivamente, el camino y el andar se tornan fáciles a Celestina, quien no encuentra problema, sino ayuda, en acceder a casa de Melibea y quedarse a solas con ella.
- «que cuanto más lo mirare, tanto más su coraçón se ablande a conceder mi petición»: Lo que comienza por el más férreo rechazo a la mención de Calisto se convierte en el mismo acto en una indiferente lástima por su dolor de muelas, y acaba concediendo todo lo que le pide Celestina (darle el cordón y prometerle la oración sanatoria).
- «se le abras [el corazón] y lastimas del crudo y fuerte amor de Calisto»[14]: En el acto X se revela que el corazón se le ha herido con el mismo amor loco que mantiene a Calisto en cama.
- «se descubra a mí»: Melibea enamorada manda a Lucrecia a llamar a Celestina para descubrirle su pasión.
- «en [este hilado] te embolvas»: Esta es la única petición que no vemos realizar directamente (porque su agente, el diablo, no se textualiza en ningún momento). Pero si el resto de peticiones, que Celestina hace derivar del hecho de que el diablo esté en el hilo, se cumplen, hemos de suponer, por lógica innegable, que el diablo está de hecho en el hilado.

Con el texto en la mano, no quedará al lector más remedio que rendirse ante las pruebas evidentes: la magia existe y tiene efectos palpables en la realidad de la obra, quedando contestada así la primera cuestión de la crítica acerca de la magia planteada en la introducción de este trabajo. Somos conscientes de que todavía nos quedan dos aspectos que tratar. Por una parte, contestar a la segunda cuestión de la crítica (¿funciona la

14.– Esta petición no aparece reflejada en la comparativa de Sevilla y la analizaremos con más atención posteriormente. Los corchetes son nuestros.

magia como un elemento de relevancia narrativa en la obra?) y, por otra, mencionar y desarrollar el sexto y último efecto mágico que observamos en *La Celestina*. Pero antes tenemos que tratar y desarrollar un tema fundamental en la obra y que ya hemos mencionado varias veces: el concepto del tiempo.

El tiempo implícito de la obra

El tratamiento del tiempo en *La Celestina* ha sido un tema peliagudo, pues una lectura atenta del texto demuestra un conjunto de continuas referencias explícitas al tiempo que transcurre en escena (alusiones al amanecer, a las horas del reloj...), mientras que existen otras alusiones temporales que, aparentemente, son incongruentes con el desarrollo escénico. De las soluciones propuestas, destaca la sugerida por Lida de Malkiel (1970: 174), quien defendió la existencia de un «tiempo implícito» que transcurre de fondo a las escenas mostradas en el texto, apoyándose en la idea anteriormente establecida por Gilman de que el autor parece crear tiempo y espacio en el texto a medida que los va necesitando. De esta manera, el texto recogería escenas seleccionadas a partir de una historia mucho mayor. Esta visión temporal ha sido el argumento principal que esgrimen aquellos contrarios a la magia en la obra. Afirman, como hace Lida de Malkiel, que en este tiempo implícito que subyace al tiempo escénico se produce el enamoramiento de Melibea, dándole así tiempo a caer prendida de Calisto sin necesidad de recurrir a la magia de Celestina. En esta línea están la hipótesis ya mencionada de Sevilla (2009) y la propuesta de Snow (2018: 271), quien se arriesga incluso a proponer un periodo de «nueve o diez días» entre la primera escena y el encuentro de Celestina y Melibea en el acto IV. Un trabajo que nos interesa por las líneas que siguen es el propuesto por Galarreta-Aima (2011:44), quien habla de la «conciencia temporal» de los personajes, estudiando cómo todos ellos «intentan manipular el tiempo, acelerándolo o dilatándolo» a través de «la imaginación, la memoria y el lenguaje», aspecto en el que nos centraremos más adelante.

Repasemos un momento las alusiones temporales de la obra. No trataremos las que se refieren al paso de las horas en las escenas representadas en el texto, pues lo único que nos interesa de ellas es el hecho de que demuestran que estas escenas transcurren en tres días para la *Comedia* y cuatro para la *Tragicomedia* (como bien se ha estudiado en varios trabajos, entre ellos el ya citado de Sevilla, al que remitimos). Solo trataremos aquí, pues son las que nos interesan, las referencias al supuesto tiempo implícito.

La crítica ha encontrado tres grupos de alusiones al tiempo implícito (no incluimos aquí la propuesta de Snow de suponer tiempo implícito

entre los actos III y IV, pues no vemos que los argumentos que aporta se sostengan[15]):

- Las que realizan Pármeno y Melibea al referirse al primer encuentro de los amantes como «el otro día», alargando el tiempo entre el primer acto y el segundo.
- Las que parecen indicar la existencia de una prehistoria amorosa, como los «muchos días son passados» de Melibea.
- El mes en el que transcurren los cinco actos interpolados en la *Tragicomedia*.

Veámoslos con detalle. Las referencias que parecen alargar el tiempo tras la primera escena se resumen en dos intervenciones:

> PÁRMENO. Señor, porque perderse **el otro día** el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la veer y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena. (II, 134-135)

> MELIBEA. Éste es el qu**el otro día** me me vido y començó a desvariar conmigo en razones. (IV, 162-163)

Las dos expresiones resaltadas sitúan temporalmente la primera escena como ocurrida días antes de las conversaciones que están teniendo lugar (entre Calisto y Pármeno en el acto II y entre Celestina y Melibea en el acto IV), y no hay nada en el texto que nos lleve a pensar de otra forma.

Ahora bien, habría que matizar dos cuestiones tratadas en este punto por la crítica. Algunos autores, como Snow (2018: 272) y Sevilla (2009: 202), proponen que este «otro día» ocurre necesariamente ocho o nueve días antes del encuentro entre Melibea y Celestina, con base en que, ante la pregunta de la joven sobre cuánto tiempo hace que Calisto sufre dolor de muelas, Celestina responde «Señora, ocho días» (IV, 167). Ambos autores suponen que, como Melibea da por buena esa referencia temporal (o, al menos, no dice nada para negarla), ese debe ser el tiempo entre las dos escenas, asumiendo que Calisto debe necesariamente empezar a padecer el dolor después del encuentro. Parece que a gran parte de la crítica se le olvida que el dolor de muelas es falso, una estratagema de la alcahueta, que se lo acaba de inventar en esa misma escena para sortear el intenso enfado de Melibea ante la mención de Calisto, y que no hay ningún pasaje del texto que haga suponer que Celestina sepa con exactitud cuántos días hace que se vieron los dos protagonistas. Por lo tanto,

15.– Sin entrar en mayor detalle, no vemos por qué deben pasar dos o tres días (como afirma Snow) entre los actos III y IV para que Celestina tenga dudas de la efectividad de su hechizo. Creemos, más bien, que Celestina acude a casa de Melibea la mañana siguiente a haber realizado el conjuro (como parece desprender el texto, si bien, no se indica con precisión el momento en el que esto ocurre).

sería harta casualidad que Celestina, en esta mentira rápida, acertara en el tiempo transcurrido. Además, no hay nada que impida a Calisto poder acudir a la huerta de Melibea con dolor de muelas, sobre todo si es al principio de su dolencia, por lo que esos ocho días podrían referirse a un plazo de tiempo mayor del que llevan Melibea y Calisto sin verse, dándolo Melibea tácitamente por válido. En cualquier caso, sea válida esta hipótesis o la propuesta por la crítica, es necesario estar de acuerdo en que los días transcurridos entre las dos escenas son, por fuerza, pocos y de ninguna forma pueden corresponder a los «muchos y muchos días son passados» (X, 245) en los que refiere Melibea que lleva enamorada.

En cuanto al mes en el que transcurren los cinco actos interpolados de la *Tragicomedia*, el texto no ofrece dudas al respecto, pues diversos personajes, entre ellos Sosia y Melibea, lo afirman. Sin embargo, como veremos más adelante, los criados y los amantes perciben de forma distinta lo ocurrido en ese mes.

Por último, nos queda tratar lo que la crítica ha llamado la «prehistoria amorosa» de los dos amantes. La supuesta existencia de este tiempo se basa en las continuas referencias que hacen los dos amantes a esos muchos «días antes de agora passados» en los que los dos protagonistas habrían mantenido un largo amor silencioso, que solo se hace público debido a la intervención de Celestina (Sevilla, 2009: 203). Las principales referencias a esa prehistoria se exponen a continuación:

> Calisto. En sueños la veo **tantas noches** [...]. (VI, 186)
>
> Calisto. [...] a quien vosotros servís y yo adoro, y por más que **trabajo noches y días**, no me vale ni aprovecha. (VI, 186)
>
> Melibea. ¡O mi fiel criada Lucrecia! ¿qué dirás de mí; qué pensarás de mi seso quando me veas publicar lo que a ti **jamás he querido descobrir**? (X, 238)
>
> Melibea. [...] O pues ya, mi nueva maestra, mi fiel secretaria, lo que tú tan abiertamente conosces **en vano trabajo por te lo encobrir. Muchos y muchos días son passados** que esse noble cavallero me habló en amor. (X, 245)
>
> Melibea. Postpuesto todo temor, as sacado de mi pecho lo que jamás a **ti ni a otro pensé descobrir**. (X, 246).
>
> Lucrecia. Señora, **mucho antes de agora** tengo sentida tu llaga y callado tu desseo; hame fuertemente dolido tu perdición. Quanto tú más me querías encobrir y celar el fuego que te quemava, tanto más sus llamas se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego

> del coraçón, en el meneo de tus miembros en comer sin gana, en el no dormir. (X, 247)
>
> CALISTO [...] ¡O **quántos días antes de agora passados** me fue venido esse pensamiento a mi coraçón y por impossible le rechaçava de mi memoria, hasta que ya los rayos illustrantes de tu *muy* claro gesto dieron luz en mis ojos, encendieron mi coraçón, despertaron mi lengua, estendieron mi merecer... (XII, 261)
>
> MELIBEA. [...] después que de ti ove entera noticia, ningún momento de mi coraçón te partiesses, y aunque **muchos días he pugnado por lo dissimular**, no he podido [...]. (XII, 262)
>
> CALISTO. Señora, pues por conseguir esta merced **toda mi vida** he gastado [...]. No es hazer tal cosa de ninguno que hombre sea, mayormente amando como yo, nadando por este huego de tu desseo **toda mi vida**. (XIV, 284-285)
>
> MELIBEA. **Muchos días son passados**, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto. (XX, 333)

Observemos que todas las referencias a este supuesto tiempo implícito pasado están mencionadas por los dos amantes (con especial atención a que Melibea no lo nombra hasta después de que se ejecute el hechizo, no antes), con la salvedad de la realizada por Lucrecia (ante Melibea) en el acto X. A pesar de todas las evidencias y del fuerte apoyo de la crítica, digámoslo aquí, no creemos que tal tiempo implícito haya tenido lugar, sino que estas referencias temporales son perfectamente explicables teniendo en cuenta el tipo de amor que sufre Calisto y la magia de Celestina. Las expresiones temporales utilizadas por los personajes serían, por tanto, la sexta referencia a los efectos mágicos del conjuro que anunciábamos en el apartado anterior. Para poder justificar nuestra hipótesis, examinemos un poco más de cerca el comportamiento de los dos amantes.

El amor paródico de Calisto

Pese a los intentos de la crítica de principio de siglo en ver a Calisto como un héroe problemático, hoy nadie duda de que es una completa parodia del amante cortés, como dijera Severin (1980: 695). Esto no lo percibimos solo los lectores, sino también los propios personajes de la obra. Todos sus criados se burlan de él (generalmente en apartes, pero no

solo) e incluso sufre el sarcasmo de Melibea, como evidencia el famoso «¡aún más ygual galardón te daré yo, si perseveras!» del primer acto, que tantos críticos han visto como una alusión a su secreto amor, sin percibir la burla que hace la dama de su pseudoamante cortés (burla que debieron percibir los lectores de la época, acostumbrados a los libros de caballerías y las novelas sentimentales). De este modo, Calisto se convierte en «el personaje más cómico de la *Comedia* primitiva [...] y se conduce como loco y bobo» (Severin, 1980: 695). Incluso Celestina utilizará esta parodia a su favor, al describir a Calisto con la exageración de las virtudes de los héroes de la épica, como Alejandro Magno y Héctor.

El amor cortés presentaba en los libros de caballerías, en las novelas sentimentales y en los romances bretones una serie de características prototípicas. Entre ellas, podemos destacar la nobleza de los dos amantes, el secreto en el que deben guardar su amor, la superioridad de la amada frente al amante (que generalmente es un caballero) y la aventura que debe realizar el amante para ser digno de la amada a la que pretende (Markale, 2006; Rougemont, 2018). Vemos todos estos rasgos subvertidos en Calisto y en su actitud para con Melibea. Aunque suponemos que ambos tienen un cierto nivel social (pues ambos tienen criados y dinero), tampoco se deja muy claro cuál es y ambos mantienen una relación muy cercana con sus criados (con los que se tutean, no lo olvidemos). En cuanto al secreto, la «poridat», como se denomina en la poesía de los trovadores (Vallcorba, 2013), este queda roto nada más comenzar la obra, pues en el primer acto Calisto le contará su amor a Sempronio, a Pármeno y a Celestina sin ningún tipo de reparo. La superioridad de la amada se mantiene, pero la *religio amoris* se exacerba en la obra, ya que Calisto se confiesa «melibeo» y no cristiano, una herejía que afianzará repetidas veces, como en «Por dios la creo, por dios la confesso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora» (I, 95). En cuanto a la aventura necesaria para ser un amante digno, destacamos el estudio de Acierno (2017), quien analiza cómo Calisto no cumple en ningún momento los requisitos para ser digno de Melibea, pues no se esfuerza en absoluto por conseguirla, sino que decide pagar a Celestina para que sea ella quien se la gane. En vez de recorrer aventuras, Calisto se encerrará en su cuarto a oscuras para lamentarse de su amor.

La parodia explica incluso el final tan ridículo de Calisto, pues en la tradición del amor cortés el amante recibe un daño por llegar hasta el lecho de la amada (convertida en diosa), como ha estudiado Markale:

> Nadie puede regresar intacto del lecho del dios o de la diosa. Attis, el amante de Cibeles, es castrado. Anquises, padre de Eneas y amante de Venus, es cojo. Tiresias, el adivino, que conoce el secreto de la diosa (que mantiene, pues, relaciones sexuales con ella), es ciego. Ni siquiera

> Lanzarote y Tristán salen indemnes de su contacto con Ginebra e Isolda: ambos sufren una terrible herida que no pueden curar, que les afecta en la carne y también en el espíritu. (Markale, 2006: 178)

De esta manera, Calisto sufre el mayor de los daños por llegar hasta Melibea y muere (cómicamente como todo cuanto lo rodea), bien al día siguiente (en la *Comedia*) o al mes (en la *Tragicomedia*, perdiendo la relación causa-efecto).

Además de tergiversar todos los tópicos del amor cortés, Calisto utiliza una retórica propia del tipo de amor que él cree tener. Este estilo, criticado y burlado por los otros personajes, se caracteriza principalmente por la exageración de todo cuanto tiene que ver con Melibea y el amor que hacia ella siente. Podríamos traer múltiples ejemplos de esta retórica hiperbólica, pero nos limitaremos a unos pocos:

> Calisto. [...] Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. (I, 88)

> Calisto. ¿Quál dolor puede ser tal, / que se yguale con mi mal? (I, 91)

> Calisto. Porque amo a aquélla ante quien tan indigno me hallo, que no la espero alcançar. (I, 95)

> Calisto. [...] ¡O notable mujer, o bienes mundanos, indignos de ser posseýdos de tan alto coraçón! (I, 115)

> Calisto. [...] ¡Mira[s] qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la filosomía es conoscida la virtud interior. ¡O vejez virtuosa, o virtud envejecida! ¡O gloriosa esperança de mi desseado fin! ¡O fin de mi deleytosa esperança! ¡O salud de mi passión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte. Desseo llegar a ti, cobdicio besar essas manos llenas de remedio. La indignidad de mi persona lo enbarga. Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya *la* beso. (I, 116)

> Calisto. Madre mía, o abrevia tu razón, o toma esta spada y mátame. (VI, 177)

> Calisto. [...] *Sube, sube, sube, y* assiéntate, señora, que de rodillas quiero escuchar tu suave respuesta. (VI, 180)

> Calisto. [...] Y mándame mostrar aquel santo cordón que tales miembros fue digno de ceñir. Gozarán mis

> ojos con todos los otros sentidos, pues juntos han sido apassionados. (VI, 185)
>
> CALISTO. ¡O nuevo huésped, o bienaventurado cordón, que tanto poder y merescimiento toviste de ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno de servir! (VI, 186)
>
> CALISTO. Es la que tiene mereçimiento de mandar a todo el mundo, la que dignamente servir yo no merezco. No tema tu merced de se descobrir a este cativo de su gentileza, que el dulçe sonido de tu habla que jamás de mis oýdos se ce, me certifica ser tú mi señora Melibea. Yo soy tu siervo Calisto. (XII, 259-260)
>
> CALISTO. O angélica ymagen, o preciosa perla, ante quien el mundo es feo. (XIV, 284)

Calisto hiperboliza en todos los aspectos de los que habla: el amor que siente, su propia dignidad, su respeto hacia Celestina, la belleza de Melibea... En este último sentido cabe destacar la *descriptio puellae* que realiza en el acto I para describir las virtudes físicas de Melibea y que Sempronio desmantela posteriormente, dándonos una realidad mucho más mundanal del aspecto físico de la amada, como bien ha analizado Gernert (2016).

Vemos, por tanto, que Calisto tiene un concepto alterado de la realidad que lo rodea. Podríamos decir que está loco, loco de amor. De este modo, sus juicios están filtrados por su locura amorosa, que más se asemeja a la realidad de la narrativa idealizada que a la realidad de su mundo (algo muy similar a lo que ocurrirá *mutatis mutandis* con don Quijote y los libros de caballerías).

Sin embargo, hay un detalle del que la crítica no parece haberse percatado. Calisto también exagera el tiempo. Si no nos podemos fiar (como demuestra Sempronio) de los juicios de Calisto sobre Melibea, ¿por qué habríamos de fiarnos también acerca de sus referencias temporales al amor que siente hacia ella? Veamos cuáles son esas referencias y por qué tenemos que descartarlas como garantes del paso del tiempo.

Pármeno deja muy claro que Calisto no está enamorado antes del encuentro con Melibea que se nos describe en el acto I, en el ya citado fragmento:

> PÁRMENO. Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; **la entrada causa de la veer y hablar; la habla engendró amor**; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y *el* alma y hazienda. Y lo que más dello siento es venir a manos de aquella trotaconventos, después de tres vezes emplumada. (II, 134-135)

Lo mismo parece haber indicado Sempronio unas líneas antes:

> SEMPRONIO. [...] finalmente que sepa buscar todo género de dulce passatiempo para no dexar trasponer tu pensamiento en aquellos crueles desvíos que recebiste de aquella señora en el **primer trance de tus amores**. (II, 132)

Calisto se enamora de Melibea justo al verla, con un amor súbito, idea de la que nadie se extraña, ya que el amor a primera vista es algo totalmente aceptado en la literatura amorosa (no olvidemos que esto es lo que ocurrirá, por ejemplo, en la obra shakespeariana *Romeo y Julieta* un siglo después). Calisto se entrega a ese amor sin dudarlo un solo momento. Es justo esta entrega, no su enamoramiento, lo que reprueban los autores, motivo por el que el amante enloquecido iniciará, sin saberlo, una cadena de acontecimientos causa-efecto perfectamente calculada que desembocará en el final (trágico para Melibea y cómico para Calisto), base de la *reprobatio amoris* en la que los autores quisieron convertir *La Celestina*.

Por muchas referencias que se quieran buscar a un tiempo implícito, donde cupiera un posible enamoramiento previo por parte de los amantes, la verdad la desvela el propio Calisto, cuando dice que es necesario hacerle llegar un mensaje a Melibea «a quien yo segunda vez hablar tengo por impossible» (II, 134). Con el texto en la mano podemos asegurar que Calisto y Melibea no han hablado anteriormente a la escena inicial de la obra. En el caso remoto en el que se hubieran visto (algo que no niega ni afirma el texto), a Calisto, al menos, no parece haberle importado Melibea, pues se enamora solamente en la escena inicial (como, recordemos, hace ver Pármeno). Por lo tanto, de existir una prehistoria en la que los amantes se han visto, esta es absolutamente inerte a efectos amorosos.

Sin embargo, viendo que es imposible que Calisto haya estado previamente enamorado de Melibea, encontramos referencias temporales que parecen mostrar lo contrario. Aunque ya las citamos en el anterior apartado, las traemos aquí para ilustración del lector.

> CALISTO. En sueños la veo **tantas noches** [...]. (VI, 186)

> CALISTO. [...] a quien vosotros servís y yo adoro, y por más que trabajo **noches y días**, no me vale ni aprovecha. (VI, 186)

> CALISTO [...] ¡O **quántos días antes de agora passados** me fue venido esse pensamiento a mi coraçón y por impossible le rechaçava de mi memoria [...]. (XII, 261)

> CALISTO. Señora, pues por conseguir esta merced **toda mi vida** he gastado [...]. No es hazer tal cosa de ninguno que hombre sea, mayormente amando como yo, nadando por este huego de tu desseo **toda mi vida**. (XIV, 284-285)

Se observa en los ejemplos que Calisto hace referencia a un tiempo que nunca ha existido, pues habla de que ha soñado con ellas «tantas noches» y de que toda su vida la ha amado. Esto es imposible, por las razones expuestas anteriormente. Vemos así que Calisto tiene una concepción hiperbólica del tiempo transcurrido. Aunque solo han pasado unos pocos días desde su encuentro, la historia de amor crece en su mente desbordando el tiempo real en el que ha ocurrido. Podemos ver, incluso, que este ensanchamiento temporal es progresivo, pues comienza con «tantas noches» en el acto VI y acaba con «toda mi vida» en el acto XII, momento en el que se culmina la relación amorosa. Por si queda alguna duda, Calisto tiene la insolencia de decir que él trabaja «noches y días» por ese amor. Sin embargo, como hemos visto, él ni siquiera trabaja un solo día por el amor de Melibea, sino que paga a Celestina para que trabaje por él. Calisto es un farsante en todo acerca de lo que habla, aunque él no sea consciente de serlo, obnubilado por su locura amorosa y su «dulce ymaginación» (XIV, 292).

Vemos, por tanto, que no hay tales referencias al tiempo implícito por parte de Calisto, sino que son meras fantasías que reflejan su propia concepción temporal. Analicemos ahora qué ocurre con Melibea.

El amor hechizado de Melibea

Al describir el conjuro de Celestina y sus efectos, no llegamos a explicar por qué Melibea acaba verdaderamente hechizada por la alcahueta. Intentaremos ver en este último apartado por qué creemos que esto es lo que ocurre en el texto.

Vimos anteriormente el cambio tan brusco de Melibea entre su actitud en los actos I y IV con respecto al acto X. En los primeros desprecia a Calisto, mientras que a partir del acto X y hasta el final de la obra estará perdidamente enamorada de él.

La primera actitud es perfectamente entendible. Calisto es un personaje egoísta, centrado en su propio placer, que no le importa nada (ni gastarse su fortuna, ni la honra de Melibea, ni el trabajo de Celestina) con tal de conseguir su objetivo. Ni siquiera muestra dolor ante la muerte de sus criados y Celestina, que tanto lo han ayudado. Podemos llegar a comprender, por tanto, por qué Melibea lo desprecia en el primer acto de la obra.

Lo que no está tan claro es su segunda actitud. Melibea cambia radicalmente de la noche a la mañana. No es el amor repentino lo que extraña en ella, pues ya hemos visto que el amor a primera vista es literariamente admitido (el propio Calisto lo sufre, los dos amantes de Shakespeare antes mencionados también, sin que le extrañe a nadie). Lo que de verdad extraña es el cambio brusco de desprecio a amor.

Es aquí donde entra la magia. La única forma coherente de intercambiar tan bruscamente esos sentimientos es el empleo de recursos sobrehumanos. Esto lo conoce bien Celestina (motivo por el que lanza el hechizo) y lo conocían bien sus autores (motivo por el que la hacen lanzar el hechizo y le dan tantísima importancia a lo largo de toda la obra). Lo saben porque este problema y su resolución mágica estaban presentes en la tradición literaria. Traemos dos ejemplos para ilustrar al lector.

Hemos mencionado anteriormente que Calisto es la parodia del amante cortés. El desarrollo narrativo de la poesía trovadoresca donde nació el amor cortés se produjo en la conocida como materia bretona o artúrica. Uno de sus ejemplos más conocidos es la historia de *Tristán e Isolda*. De manera muy resumida podemos decir que Tristán es el sobrino del rey Mark, quien le encomienda buscar a una joven que resulta ser Isolda. Tristán debe traerla a su hogar para que el rey Mark pueda casarse con ella. Sin embargo, ambos beben de un bebedizo que tiene la siguiente propiedad:

> Si un hombre y una mujer bebían de él juntos, no podrían volver a separarse por nada del mundo durante cuatro años. Por mucho que quisieran evitarlo, tendrían que amarse con todos sus sentidos mientras estuvieran vivos; pero además, durante cuatro años produciría un deseo tan grande entre ambos que no podrían separarse ni durante medio día. Si el uno no veía al otro a diario, se pondría enfermo. Y se amarían por efecto de la poción. Y si permanecían una semana sin hablarse, ambos acabarían muriendo. Así estaba hecho el bebedizo, tal era la enorme fuerza que poseía. (Oberg y Strassburg, 2016: 67)

Antes de beberse la poción, los dos amantes «no tienen más relaciones que las de la educación convencional. Y cuando Tristán vuelve en busca de Isolda, recordemos que esa educación deja lugar a la más franca hostilidad. Todo nos lleva a creer que *libremente* no se hubiesen elegido jamás» (Rougemont, 2018: 39). Sin embargo, beben, y la pasión surge al instante, siendo el motor del resto de la obra.

El segundo ejemplo procede de la literatura grecolatina. Nos referimos al enamoramiento de Dido narrado en la *Eneida* virgiliana (obra conocida por los autores, pues la citan varias veces a lo largo del texto). Según nos cuenta Virgilio, Dido no está dispuesta a casarse con ningún otro hombre después de que su marido falleciera. Ella misma se lo reconoce a su hermana:

> si mihi non animo fixum immotumque sederet
> ne cui me vinclo vellem sociare iugali,

postquam primus amor deceptam morte fefellit;
si non pertaesum thalami taedaeque fuisset […].
(Virgilio, *Aen*. IV, 15-18)[16]

Venus conoce esta promesa, pero necesita que Dido acepte a su hijo Eneas, así que opta por enamorarla. Para ello recurre a su hijo Cupido, con una estratagema de engaño que oculta un efecto sobrenatural. Cupido adopta la apariencia de Ascanio, el hijo de Eneas y «hechiza» a Dido mientras ella lo abraza:

[…] Haec oculis, haec pectore toto
haeret et interdum gremio fovet inscia Dido
insidat quantus miserae deus. At memor ille
matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum
incipit et vivo temptat praevertere amore
iam pridem resides animos desuetaque corda.
(Virgilio, *Aen*. I, 717-722)[17]

Solo un dios, Eros, en la concepción clásica, puede enamorar a Dido. De la misma forma, solo Plutón, a través de Celestina, puede hacer cambiar de actitud a Melibea y enamorarla de Calisto, alguien a quien ella nunca hubiera escogido libremente.

Ahora bien, si Celestina hechiza a Melibea, tal y como defendemos, ¿con qué amor la hechiza? Celestina lo pidió explícitamente en el conjuro:

Se le abras [el corazón] y lastimas de*l* crudo y fuerte amor de Calisto. (III, 148)[18]

Esta petición es ambigua y así será llevada a cabo por el conjuro. La petición puede significar que se lastime con el amor *hacia* Calisto (entendiendo el sintagma preposicional *de Calisto* como un genitivo objetivo) o con el amor *que posee* Calisto (entendiéndolo como un genitivo subjetivo). De este modo, Melibea se enamorará *de* Calisto y se enamorará *como* Calisto. Las pruebas son evidentes, pero se resumen en una idea: Melibea se convierte también en la parodia del amante cortés. Se comporta, por tanto, no como la dama que acepta al amante, sino como el amante masculino, exactamente igual que Calisto. Vimos anteriormente que en las reglas del amor cortés el amante (un hombre) tenía una actitud de servi-

16.– «si en mi ánimo no estuviera fijo e inmóvil el no querer unirme a nadie con vínculo conyugal después de que el primer amor me engañara, decepcionada con la muerte; si no estuviera cansada del tálamo y la antorcha nupcial». La traducción es nuestra.

17.– «Ella permanece aferrada a él con sus ojos, con todo su pecho, y de vez en cuando lo estrecha en su regazo, ignorante Dido de cuán gran dios se sienta sobre ella, pobre. Y él, acordándose de su madre la Acidalia, poco a poco comienza a borrar a Siqueo e intenta traer de nuevo con vivo amor el ánimo ya hace tiempo inactivo y el corazón desacostumbrado»

18.– Los corchetes son nuestros. Recuérdese que esta parte del hechizo ya la mencionamos anteriormente.

dumbre hacia la amada (una mujer), que considera su señora. Así es como se comporta Calisto para con Melibea, llamándola «mi señora», de la cual se halla indigno y a la que debe servir. La parodia continúa ahora con Melibea, quien se humilla ante él de la misma forma que él lo hace ante ella:

> Melibea. ¡O mi Calisto y **mi señor**, mi dulce y suave alegría! Si tu coraçón siente lo que agora el mío, maravillada estoy cómo la absencia te consiente bivir! (X, 246)

> Melibea. **Es tu sierva, es tu cativa**, es la que más tu vida que la suya estima. (XIV, 284)

Melibea también desarrollará la locura pasional de Calisto e hiperbolizará en todo cuanto de él hable. Traemos algunos ejemplos:

> Melibea. [...] O soberano Dios, a ti [...] humilmente suplico: des a mi herido coraçón sofrimiento y paciencia, con que mi terrible passión pueda dissimular [...]. ¿Pero cómo lo podré hazer, lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado que la vista de su presencia de aquel cavallero me dio? (X, 238)

> Melibea. [...] Túrbame la cara; quítame el comer; no puedo dormir; ningún género de risa querría ver. (X, 241)

> Melibea. ¡O cómo me muero con tu dilatar! Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan áspero que yguale con mi pena y tormento. Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido coraçón [...]. (X, 242)

> Melibea. [...] Más agradable me sería que rasgasses mis carnes y sacasses mi coraçón, que no traer essas palabras aquí. (X, 244)

> Melibea. [...] Su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía. (X, 245)

> Melibea. [...] Faltándome Calisto, me falte la vida, la qual, por que él de mí goze, me aplaze. (XVI, 305)

> Melibea. O sabrosa trayción, o dulçe sobresalto, ¿es mi señor y mi alma, es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estavas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Havía rato que escuchavas? ¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al ayre con mi ronca boz de cisne? (XIX, 322)

> MELIBEA. Una mortal llaga en medio del coraçón que no me consiente hablar. (XX, 330)

> MELIBEA. [...] Bien ves y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la cibdad haze. Bien *oyes* este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este [grande] strépito de armas. De todo esto fue yo [la] causa. Yo cobrí de luto y xergas en este día quasi la mayor parte de la cibdadana cavallería. [...] Yo fui causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud que al mundo era en nuestra edad criada. (XX, 333)

Este último ejemplo es interesante. Melibea se culpa de tener en luto a toda la ciudad por la muerte de Calisto. Nos preguntamos a quién puede estar haciendo referencia, pues hasta aquí no tenemos noticia de ninguna persona que sienta el más mínimo apego por Calisto. Es, evidentemente, una de tantas hipérboles que realiza Melibea, movida por el mismo amor loco que Calisto.

Si aceptamos que Melibea se ha hechizado con el mismo tipo de amor que Calisto, que se comporta como la parodia del amante cortés que es Calisto y que desarrolla el mismo tipo de hipérboles en su retórica, el siguiente paso lógico es aceptar que Melibea también sigue la misma hipérbole temporal que Calisto. Y esto es lo que vemos que ocurre.

> MELIBEA. [...] O pues ya, mi nueva maestra, mi fiel secretaria, lo que tú tan abiertamente conosces en vano trabajo por te lo encobrir. Muchos y **muchos días son passados que esse noble cavallero me habló en amor**. (X, 245)

> MELIBEA. [...] después que de ti ove entera noticia, ningún momento de mi coraçón te partiesses, y aunque **muchos días he pugnado por lo dissimular**, no he podido [...]. (XII, 262)

> MELIBEA. **Muchos días son passados**, padre mío, que **penava por mi amor un cavallero** que se llamava Calisto. (XX, 333)

Son de dos tipos las referencias temporales de Melibea: las que indican los «muchos días» que lleva Calisto penando por su amor y las que dicen cuánto tiempo lleva ella ocultando su amor.

Las primeras referencias son fácilmente descartables como garantes del paso del tiempo. En el apartado anterior hemos deducido que Calisto no podía estar enamorado de Melibea antes de su primer encuentro en el acto I. Además, también descartamos que los «muchos días» se refieran a

los pocos días que suponemos han pasado entre esa escena y los demás actos de la obra. Por lo tanto, podemos afirmar que estas referencias son hipérboles temporales propias de la locura amorosa de Melibea[19].

Con las segundas referencias podemos hacer lo mismo. Si Calisto y Melibea no han tenido relación antes de la primera escena (y desde luego por parte de Calisto no la ha habido, como lo hemos demostrado con el texto), Melibea no ha podido desarrollar un sentimiento amoroso hacia él. Si lo hubiera hecho, no habría mostrado tan profundamente su desprecio por él en los primeros actos. Y si fuera una estratagema para conservar su honra (como tantas veces se ha propuesto), tampoco se explica, como ya hemos comentado, el cambio brusco de actitud. Y si la magia de Celestina fuera responsable solo de este cambio de actitud, pero no del enamoramiento, como también se ha sugerido, no se explicaría por qué el conjuro solo se cumple a la mitad, pues la única forma de que el conjuro se haya cumplido en su totalidad es con Melibea enamorándose *de* y *como* Calisto, tal y como hemos explicado. Y ese «*como* Calisto» incluye todo un entramado de hipérboles retóricas donde se incluye la concepción temporal alargada hasta el infinito para los dos amantes. Este tiempo, como hemos explicado, solo está en la mente alterada de Calisto y Melibea. No es implícito, como ha pretendido la crítica, sino, a nuestro juicio, inexistente.

Hay un punto que aparentemente está en contra de nuestra hipótesis. Cuando Melibea le declara, en el acto X a su criada Lucrecia que lleva tiempo callándose esta pasión, la criada le responde:

> LUCRECIA. *Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y callado tu desseo; hame fuertemente dolido tu perdición. Quanto tú más me querías encobrir y celar el fuego que te quemava, tanto más sus llamas se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego del coraçón, en el meneo de tus miembros, en comer sin gana, en el no dormir. Assí que contino se te caýan como de entre las manos señales muy claras de pena. Pero como en los tiempos que la voluntad reyna en los señores, o desmedido apetito, cumple a los servidores obedecer con diligencia corporal y no con artificiales consejos de lengua; çofría con pena, callava con temor, encobría con fieldad, de manera que fuera mejor el áspero consejo que la blanda lisonja*. Pero, pues ya no tiene tu merced otro medio sino morir o amar, mucha razón es que se escoja por mejor aquello que en sí lo es. (X, 247)

19.– La locura temporal que parece rodear al hechizo de Melibea está de acuerdo con la idea, presente en la tratadística de la época, de que un amor provocado por un pacto demoníaco debe ser un amor loco, contrario a lo natural (Ortiz, 2014; Lara, 2014).

A primera vista, parece que Lucrecia está validando las referencias temporales de la prehistoria amorosa, diciendo que hace tiempo que ve las señales amorosas en su señora. Sin embargo, se puede argumentar que Lucrecia solo hace referencia a esa prehistoria ante su señora y una vez que esta está hechizada. La criada es perfectamente consciente de las habilidades mágicas de Celestina y de su intención de hechizar a Melibea, como demuestra tantas veces en sus apartes (ya citados en el presente trabajo). Siendo, además, prima de Elisa, quien conoce todas las artimañas de la vieja, nos negamos a creer que Lucrecia no sea consciente del hechizo al que está sometida Melibea. Por tanto, debe saber que las palabras que Melibea le está diciendo son falsas, creación del propio conjuro. Lo que está haciendo aquí Lucrecia es seguirle la corriente a su señora, tal y como hacen los demás criados con Calisto, quienes afirman sus fantasías mientras en los apartes muestran su verdadera opinión, contraria a las mismas.

En este punto se alzarán voces críticas alegando que no hay en el texto referencias explícitas a esta concepción errónea del tiempo y que, por tanto, nuestra inferencia se sale de la textualidad. Sin embargo, el texto sí ofrece bastantes alusiones a la confusión temporal de los dos amantes. Por una parte, vemos cómo Calisto se equivoca varias veces con el momento del día en el que se encuentra:

> Calisto. ¿Es muy noche? ¿Es hora de acostar?
> Pármeno. Mas ya es, señor, tarde para levantar.
> Calisto. ¿Qué dizes, loco; toda la noche es passada?
> Pármeno. Y aun harta parte del día.
> Calisto. Di, Sempronio, ¿miente este desvariado? Que me haze creer que es de día.
> Sempronio. Olvida, señor, un poco a Melibea, y verás la claridad. (VIII, 219)

> Calisto. Ya quiere amaneçer; ¿qué es esto? No [me] pareçe que ha una hora que estamos aquí y da el relox las tres. (XIV, 287)

Por otro lado, en la *Tragicomedia*, tras haber estado ese mismo día con Melibea, afirma:

> Calisto. [...] Ya me pareçe haver un año que no he visto aquel suave descanso, aquel deleytoso refrigerio de mis trabajos. (XIV-T, 292)

Melibea también muestra una confusión temporal. En el mes en el que se producen los cinco actos de la *Tragicomedia* insiste en que se han visto todas las noches, mientras que Sosia dice claramente que no han pasado de ocho las veces que se han visto:

> Melibea. [...] Y después un mes ha, como as visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza [...]. (XVI, 305)
>
> Sosia. [...] Y si más clara quieres, señora, ver su falsedad, como dizen, que toman antes al mintroso que al que coxquea, en un mes no avemos ydo ocho vezes, y dizen los falsarios rebolvedores que cada noche. (XVII, 311)

Si los amantes se confunden en estas referencias temporales, ¿por qué no habrían de estar confundidos en las otras?

Demostrada así que la concepción temporal de Melibea solo se explica bajo el efecto del hechizo, queda desmantelar la idea, también extendida en la crítica, de que la magia impide el libre albedrío de nuestra protagonista femenina. Canet (2015), uno de los exponentes de esta idea, recurre a los tratados morales más utilizados en la época para determinar que el demonio no puede modificar la voluntad de la persona hechizada, sino simplemente tentarla. Defiende Canet que, de no ser así, Melibea podría ser exonerada de la culpa que parecen otorgarle los autores de la obra, pues al ser su enamoramiento un producto demoníaco, no decide ella misma enamorarse y caer en las consecuencias del «loco amor». Coincidimos con el especialista en que, si el enamoramiento está producido por la magia, no se puede culpar a Melibea de amar a Calisto. Sin embargo, no consideramos que esto afecte a todo su libre albedrío. Que la magia sea la responsable de la historia no indica que tenga el control absoluto. Melibea mantiene el libre albedrío todo el tiempo, todas y cada una de sus decisiones son tomadas libremente... excepto una: enamorarse. El hechizo la obliga a estar enamorada, a sentir ese amor hacia Calisto. La obliga también a contárselo a Celestina, pero nada más. Podría contárselo a Celestina y pedirle que lo mantuviera en secreto. Podemos, por tanto, seguir haciéndola responsable de todos sus actos, salvo el de enamorarse de Calisto. Sin embargo, ¿quién ha tenido alguna vez el libre albedrío a la hora de decidir de quién enamorarse? ¿No es acaso el enamoramiento obligado de Melibea un acto similar al efecto involuntario de las flechas de Eros?[20] Creemos que nadie es más o menos libre por enamorarse (pues es un acto involuntario), lo es por cómo se comporta voluntariamente ante ese amor. Melibea decide lanzarse de lleno a la pasión desenfrenada, con todas sus consecuencias. De hecho, ella podría hacérselo ver a Celestina (obligada por el hechizo), pero no pedirle que la uniera a Calisto, o intentar casarse con él. Justo esto, y no el hechizo, es lo que consideramos que critican los autores de *La Celestina*: dejarse llevar por el loco amor, no las causas que lo producen.

20.– Recordemos de nuevo la comparación con el episodio de Dido en la *Eneida*.

Conclusión

El comportamiento de los personajes de *La Celestina* podría ser explicable si eliminamos la magia y añadimos tiempo implícito a la obra. El análisis de Lida de Malkiel y sus seguidores, al descartar automáticamente la influencia mágica, es brillante y revela la única explicación posible en ausencia de magia. Lo que no explica es por qué los autores parecen tener tanto empeño en darle importancia a la magia. En una obra del calibre artístico de *La Celestina*, esto no puede ser simplemente un interés estético, sino un verdadero elemento estructural.

En el desarrollo de este trabajo creemos haber demostrado la solidez estructural del elemento mágico en *La Celestina*, así como su capacidad vertebradora del texto, que lo hace ser imprescindible para entender completamente la obra. De este modo, el conjuro de Celestina se muestra como el único responsable del brusco enamoramiento de Melibea y de todas las facilidades que desembocan en él, lo que deja al llamado «tiempo implícito» como una hipérbole retórica propia de Calisto y generada en Melibea gracias también al conjuro de la hechicera. *La Celestina* se muestra, así, como uno de los ejemplos en los que el elemento fantástico está presente en la realidad textual y enriquece con éxito literario el mundo ficcional de la obra.

Bibliografía

Acierno, Alyssa (2017). «From Quest to Brothel: The Demise of Courtly Love Tradition in *La Celestina*». *IAFOR Journal of Arts & Humanities*, 4 (1), 16-22.

Botta, Patrizia (1994). «La magia en *La Celestina*». *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 12, 37-67.

Canet Vallés, José Luis (2015). «*Philocaptio versus* libre albedrío en *La Celestina*». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/philocaptio-versus-libre-albedrio-en-celestina/> [consultado el 5 de agosto de 2020].

Deyermond, Alan (1977). «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence en *La Celestina*». *Celestinesca*, 1 (1), 6-12.

Escudero, Juan Manuel (2003). «La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*». En Ignacio Arellano y Jesús María Usunáriz (eds.). *El mundo social y cultural de «La Celestina»* (pp. 109-128) Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Galarreta-Aima, Diana (2011). «El tiempo en *La Celestina*: el deseo, el placer y el egoísmo como motivos de interpretación de la obra». *Celestinesca*, 35, 43-66.

Gernet, Folke (2016). «Celestinas y Lazarillos en el origen de la narrativa realista». Ciclo de conferencias *Caballeros, pícaros y pastores: la novela que leyó Cervantes y la que escribió*. Disponible en <https://www.march.es/actos/100672/> [consultado el 22 de julio de 2020]

Gómez Moreno, Ángel, y Jiménez Calvente, Teresa (1995). «A vueltas con Celestina-Bruja y el cordón de Melibea». *Revista de Filología Española*, 75 (1-2), 85-104.

Lara Alberola, Eva (2014). «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo xvi: ¿de la hechicera venida a más al mago venido a menos?» En Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos (ed.), *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento* (pp. 367-432). Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

Lida de Malkiel, María Rosa (1970). *La originalidad artística de la Celestina*. Buenos Aires: Eudeba.

Markale, Jean (2006). *El amor cortés o la pareja infernal* (3.ª ed.). Palma de Mallorca: El Barquero.

Menéndez Pelayo, Marcelino (2008). *Orígenes de la novela*. Madrid: Gredos.

Moliner, María (2002). *Diccionario de uso del español* (2.ª ed.). Madrid: Gredos.

Montaner Frutos, Alberto, y Lara Alberola, Eva (2014). «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos». En Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos (ed.), *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento* (pp. 33-184). Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

Montaner Frutos, Alberto, y Lara Alberola, Eva (2016). «La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia». En Emilio Blanco (ed.), *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista* (pp. 433-482). Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

Morón Arroyo, Ciriaco (1974). *Sentido y forma de* La Celestina. Madrid: Cátedra.

Oberg, Eilhart von, y Strassburg, Gottfried von (2016). *Tristán e Isolda* (ed. de Víctor Millet). Madrid: Siruela.

Ortiz, Alberto (2014). «Letras del encanto: la influencia de los tratados antisupersticiosos en la literatura hispánica del siglo xvi». En Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos (ed.), *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento* (pp. 201-224). Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

Padilla Carmona, Carles (2017). «Precedentes clásicos del conjuro del acto tercero de *La Celestina*». *EHumanista*, 36, 231-240.

Pérez Priego, Miguel Ángel (2000). «El conjuro de Celestina». En Pilar Carrasco (ed.), *El mundo como contienda. Estudios sobre "La Celestina"* (pp. 77-88). Málaga: Universidad de Málaga.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Disponible en <https://dle.rae.es> [consultado el 20 de julio de 2020].

Rojas, Fernando de (2000). *La Celestina* (12.ª ed. de Dorothy Sherman Severin). Madrid: Cátedra.

Rougemont, Denis de (2018). *El amor y Occidente* (12.ª ed.). Barcelona: Kairós.

Russell, Peter E. (1977). «La magia, tema integral de *La Celestina*». En *Temas de "La Celestina" y otros estudios. Del Cid al Quijote* (pp. 241-276). Barcelona: Ariel.

Severin, Dorothy S. (1980). «Parodia y sátira en *La Celestina*». En A. M. Gordon y E. Rugg (eds.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 695-697). Toronto: Universidad de Toronto.

Severin, Dorothy S. (1995). *Witchcraft in "Celestina"*. Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.

Sevilla Arroyo, Florencio (2009). «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*». *Celestinesca*, 33, 173-214.

Snow, Joseph T. (2018). «La cuestión peliaguda del tiempo en *Celestina*: propuesta de acotaciones escénicas». *Celestinesca*, 42, 269-290.

Vallcorba, Jaume (2013). *De la primeravera al paraíso. El amor, de los trovadores a Dante*. Barcelona: Acantilado.

Vian Herrero, Ana (1990). «El pensamiento mágico en *Celestina*, "instrumento de lid o contienda"». *Celestinesca*, 14 (2), 41-91.

Vian Herrero, Ana (1997). «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la *Celestina* y en su linaje literario». En Rafael Beltrán y José Luis Canet Vallés (eds.), *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas* (pp. 209-238). Valencia: Universitat de València.

Virgilio Marón, Publio (1900). *Opera* (ed. de F. A. Hirtzel). Oxford: Bibliotheca Oxoniensis.

Celestinesca 44 (2020): 145-162

Fernando de Rojas y *La Celestina* a través de la novela histórica: autoría y ascendencia judía[1]

Antonio Huertas Morales
Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN

El presente artículo analiza las novelas históricas publicadas desde 1990 y protagonizadas por Fernando de Rojas para discernir qué contenidos se divulgan sobre *La Celestina* y su supuesto autor. Pretendemos demostrar que el género sigue, a pesar de la fabulación literaria, la versión de su doble paternidad, actualmente la más aceptada, pero no la única. Sin embargo, estas novelas también popularizan una de las tesis más controvertidas hoy: la de que Rojas sea descendiente directo de un condenado a la hoguera. En este caso la elección parece consecuencia no solo de la vigencia de los trabajos de Stephen Gilman como fuente, sino de la recepción de la obra a partir del siglo XX, tanto por la relevancia que adquiere el elemento inquisitorial como de la lectura más crítica de la *Tragicomedia* y la superposición del imaginario de la narrativa histórica.

Palabras Clave: Fernando de Rojas, *La Celestina*, Inquisición, Doble autoría, novela histórica.

ABSTRACT

In this paper I analyze several historical novels published after 1990 in which the main character is Fernando de Rojas. The goal is to ascertain the kind of subjects related to *Celestina* and its supposed author present in these works. Most of them follow the theory of Celestina's doble authorship, widely accepted today. We can also find in these novels a more controversial theory, according to which Rojas would be a direct descendant from a prisoner sentenced to death. The presence of this theory in historical novels could be explained not only by the influence of the works of Stephen Gilman, but also of the reception of the work from the 20th century on, both because of the relevance that the inquisitorial element acquires and the more critical reading of Tragicomedy and the superposition of the imaginary of the historical narrative.

Key words: Fernando de Rojas, *La Celestina*, Inquisition, Doble autorship, Historical novel.

1.– Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española), referencia FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE).

0. Introducción

A pesar de las transformaciones que ha sufrido el género, a la novela histórica se le sigue reconociendo la capacidad de iluminar el pasado y dotarlo de vida, de acercarlo al presente del lector. Se trata del privilegio del que goza el fabulador literario frente al rigor al que debe ceñirse el historiador, si bien ambos comparten el proceso de documentación y, evidentemente, el acto narrativo. Cuando, además, la novela histórica visita el pasado medieval y sus protagonistas, de los que tantas veces las lagunas son mayores que las certezas, la barrera que delimita ambos mesteres resulta, cuanto menos, lábil, sin que ello suponga un impedimento para tratar de rescatar eventos, protagonistas, motivaciones. Más aún si cabe cuando estos protagonistas son, o así lo consideramos, algunos de los autores de nuestros clásicos, aunque su presencia sea desigual. La narrativa de los últimos años no solo se ha interesado por el hombre tras el héroe del *Cantar de Mio Cid*, sino que ha fabulado con su autor, ducho en artes mágicas o próximo a las teorías pidalianas de la doble autoría; de la misma manera, ha obviado al primer poeta en castellano de nombre conocido, si bien Berceo podría haber encarnado magníficamente el papel de detective de *monastic thrillers* seriados; incluso ha privilegiado la presencia de Dante Alighieri y la *Divina Comedia*, en obras que aúnan la historia con la fantasía, el *noir* o la ciencia ficción. Se trata, no obstante, de silencios elocuentes, en tanto que no dejan de dar cuenta de qué le interesa al novelista o a la literatura acerca de nuestro pasado.

Al respecto, el caso de Fernando de Rojas y *La Celestina* es, sin lugar a dudas, singular. Aunque el proceso de génesis, composición y autoría de *La Celestina*, e incluso la misma existencia de Fernando de Rojas, no haya dejado de suscitar polémicas y enconados debates, a lo largo del siglo XX se ha ido consolidando una versión mayoritaria, divulgada en las ediciones más recientes de la obra,[2] entre ellas la adoptada por la RAE para su colección de clásicos españoles: así, *La Celestina* sería obra de una desconocida pluma (con los nunca resueltos interrogantes sobre el papel de Juan de Mena o Rodrigo Cota) a la que le debemos un primer auto que, después de 1497, prolongó Fernando de Rojas, por segunda vez quizás hacia 1500, acuciado por un grupo de lectores disconformes. Tal cronología llevaría a Rojas a haber nacido mediada la década de 1460 y, como tarde, en 1475. Converso de cuarta generación, sería el bachiller en leyes y, posteriormente, alcalde mayor de Talavera que nos ilustran los documentos publicados, entre otros, por Serrano Sanz (1902), Valle Lersundi (1925, 1929) y Valverde Azula (1992), que no volvería nunca más a tomar la pluma y, en

2.– Entre las que se decantan por la doble autoría, pueden mencionarse las de Juan Carlos Conde y Marta Haro (Castalia Didáctica), Dorothy S. Severin (Cátedra) o Peter E. Russell (Clásicos Castalia).

cuya biblioteca, estudiada especialmente por Infantes (1998, 2007), solo se encontraba un ejemplar de la obra. No han faltado, sin embargo, también en las últimas décadas, suficientes voces autorizadas que cuestionan tal versión: desde el papel de Fernando de Rojas en la ampliación y desarrollo de la obra y el alcance de ese «meter pluma», puestos en tela de juicio a partir del verbo *completar* de los paratextos (Cantalapiedra 2000), hasta la posibilidad de la intervención de Rojas en un proyecto más vasto (Canet 2007, 2017) o, simplemente, que *La Celestina* siga siendo anónima (Snow 2005-2006). Paternidad única (De Miguel 1996), doble, triple (Garci-Gómez 1992) o múltiple, en fin, sobre la que sería, no obstante, redundante volver, puesto que para ello ya tenemos las excelentes páginas de estudiosos como Joseph Snow (2005-2006), Patrizzia Botta (1999) o José Luis Canet (2018); también de Salvador Miguel (1991) para la autoría única o compartida y su recepción posterior.

Lejos de nuestra intención y la del presente trabajo, por tanto, confirmar o refutar estudios de tan hondo calado. El objeto de las siguientes páginas es, más bien, analizar qué divulga la novela histórica escrita desde 1990 acerca de Fernando de Rojas y *La Celestina*, que puede ser usado para discutir sobre la valía didáctica del género —defendido como aliente para los jóvenes lectores (Sáez Pascual 2001)—, sobre el archiconocido también binomio realidad y ficción, así como sobre el uso de fuentes y documentos que nutren esta narrativa —siempre ávida para rellenar los vacíos documentales del pasado y sus actores, solventando esa «conspiración erudita del silencio» (Gilman 1978: 47)—, que a la vez puede configurar el imaginario de la recepción del clásico español.[3]

1.– *La Celestina* en la novela histórica contemporánea

De entre los títulos que se pueden destacar en la narrativa histórica publicados en las últimas décadas, nos referiremos en primer lugar *Melibea no quiere ser mujer* (1991), de Juan Carlos Arce, donde encontramos en Salamanca a Fernando de Rojas con 24 años, durante la fiesta del obispillo de 1498.[4]

Allí, su compañero, Rodrigo Vara, aficionado a las prácticas heréticas, aparece asesinado antes de poder entregarle el principio de una comedia cuyo autor, según el futuro difunto, no podrá ni adivinar en mil años (19). Rojas, no obstante, hallará entre sus posesiones «un paquete envuelto con

3.– Desafortunadamente, tenemos que pasar por alto otros títulos donde también es evidente la huella de *La Celestina*, en tanto que no pueden adscribirse al género histórico. Véase, por ejemplo, López-Rodríguez, Irene (2019), «*La Celestina* (1499) cinco siglos más tarde: ecos celestinescos en *Tiempo de Silencio* (1962)», *Celestinesca* 43, pp. 111-130.

4.– Aunque compilamos en la bibliografía final la edición original, citamos por la edición de 2004 (Barcelona, Booket).

cinta azul, que protege un legajo de treinta y dos hojas en octavo» que oculta «una comedia o una novela dialogada en la que, según estaba escrito, un joven llamado Calisto entraba en una huerta en pos de un halcón suyo y allí encontraba a Melibea, de cuyo amor preso comenzó a hablar» (24). Su osadía al entrar en la que fuera la habitación de su compañero de estudios llevará al joven Rojas a toparse con el inquisidor apostólico Pedro de Mahora, convirtiéndose inmediatamente en el principal sospechoso de las pesquisas inquisitoriales.

Siguiendo el hilo de ese «manuscrito que habla de personas reales, de personas de Salamanca» (46) y gracias a la ayuda de Benito Urbina, Rojas encontrará en la vieja Lorenza la trasposición literaria de Celestina, y en una de sus mancebas, la Lisona, a Melibea, que nos descubre ser la autora del primer acto: tras el apodo que le han merecido sus breves pechos, se encuentra la hija de Abe-Lime (Melibea), judío ahorcado que, no pudiendo haber engendrado el varón que deseaba, crio como tal a su hija. Ambos, futuros amantes, se reconocerán mediante la obra, que completarán en quince días en Alba de Tormes, donde Fernando de Rojas se ve obligado a refugiarse, perseguido por la Inquisición. Será Espantacojos, tabernero leído, quien la haga editar y circular y, ante el éxito abrumador, se la entregue a Alonso de Proaza.

Acabada la obra, pero no el amor, Lisona le pide a Rojas que regrese a Salamanca, donde las Leyes deberán convertirse en su primer estudio y tendrá que darle nombre a *La Celestina*, que anda huérfana, amén de prolongar sus breves amores (lo que marcará el paso de comedia a tragicomedia): no hay que temer a la Inquisición, dado que la obra se ha leído como reprehensión de los locos enamorados. La novela de Arce acaba, homenaje a la comedia, remedando el género, en un diálogo entre Espantacojos y Rojas, donde se explicita el posterior silencio del bachiller y la identidad del destinatario de la famosa carta:

> FERNANDO. No volveré a coger la pluma para nada que no sea mi principal estudio de jurista. En pocos meses seré bachiller y entonces me iré a La Puebla, a Toledo, a Talavera, no lo sé. Pero nunca volveré a escribir.
>
> ESPANTACOJOS. ¡Terco como un asno! Tu obra se lee más que las Sagradas Escrituras y pide varias impresiones. ¡Pero Fernando de Rojas no volverá a escribir!
>
> FERNANDO. Nunca. Terminé mis obras cuando alargué los amores de Calisto y Melibea. Hice algo más, como tú sabes. Puse al principio de la obra esa carta dirigida a ti, amigo Espantacojos, aunque, como viste, me cuidé de ocultar tu nombre.
>
> ESPANTACOJOS. Bien te lo agradezco, que no quiero yo andar en boca de nadie.

> FERNANDO. Hice lo que debía. Era necesario declarar que el primer acto no está escrito de mi mano. (214)

Por su parte, *El manuscrito de piedra* (2008), de Luis García Jambrina, primera entrega de la serie de novelas negras que tiene a Fernando de Rojas como pesquisidor protagonista,[5] y que más adelante descubriremos narrada por Alonso Jambrina —juego ficcional en el que se nos explica que se trata de obras que quedaron en el legado familiar para ser reescritas posteriormente (2018)—, nos sitúa, el 20 de septiembre de 1497, en la Salamanca universitaria, con el asesinato de fray Tomás de Santo Domingo, al tiempo que Fernando de Rojas regresa de las vacaciones de verano. Se convierte el estudiante de leyes, por la obligación contraída con el Santo Oficio, en pesquisidor (como lo harán en otras novelas Dante Alighieri o Geoffrey Chaucer) en los complejos tiempos que van marcando el paso al siglo XV, donde a la muerte de fray Tomás de Santo Domingo se sucede la del príncipe Juan: asesinatos ejecutados por Hilario pero señalados por Celestina, vieja alcahueta caída en desgracia por las nuevas leyes respecto a la mancebía que acaba su existencia en la Cueva de Salamanca, emplazamiento mítico que tan prolijos resultados ha dado en la literatura y, en este caso, refugio de los descontentos con la política de los Católicos. En posteriores entregas, Rojas abandonará su plácido acomodo en Talavera para desvelar al autor de otros crímenes que lo llevarán incluso al Nuevo Mundo.

Finalmente, en *La judía más hermosa* (2005), de Fernando García-Calderón, el hecho de que Fernando de Rojas y *La Celestina* ocupen solo un lugar secundario viene a reforzar las conclusiones que expondremos. La novela ficcionaliza la vida de la legendaria Susona de Susón. Hija de Diego de Susón, rabino de la comunidad que se pretende en armas ante la implantación del tribunal inquisitorial en Sevilla, su imprudente locuacidad con su amado, Alonso de Guzmán, sobrino del duque de Medina Sidonia, lleva a la hoguera a su padre y a los promotores de la rebelión. Perdida la inocencia con la irrupción de la violencia, Susana vivirá desde entonces para la venganza: primero, será la responsable de las muertes de Roque Bilardo, verdugo de Sevilla, y Alonso de Hojeda, apuntando incluso al Cardenal Mendoza, y más tarde renunciará a poner el punto y final a su vida para, en la Roma de los Borgia, interceder por la comunidad de conversos en España frente al Papa. Antes, no obstante, de trasladarse a la corte de Alejandro VI, Susana llega a La Puebla de Montalbán, donde se reencuentra con Garci González de Rojas, también con problemas con la Inquisición, cuyo hijo, Fernando de Rojas, ya estudiante de leyes, se convierte en su cicerone. Se dice que «Fernando era un joven bien parecido que frisaba los veinticinco años y al que la literatura parecía gustar más

5.– Para *El manuscrito de piedra*, consignamos en la bibliografía final los datos de la primera edición, aunque las citas corresponden a la de 2009 (Madrid, Punto de Lectura).

que los asuntos de leguleyos. Estudiaba en Salamanca, apartado de los suyos, desde hacía una larga década» (278). El joven estudiante, miembro de la comunidad judía, entre los cuales también se encuentran los Lucena, será quien reciba el regalo de la historia de Susana cuando la acompaña en su partida hasta Toledo:

> Principió sin demora la historia de Susana y Alonso, pareja de enamorados, felices pero secretos, gracias a la intervención de la puta Dorotea. Nada que ver con el verdadero pedazo de la vida de la judía, que, eso sí, se permitió el más trágico de los finales al perpetrar el Alonso fingido una traición tan dañina como la real, culminada con el suicidio de la heroína.
> –¿Y cómo la titularíais? –preguntó Fernando tras aplaudir su agudeza, intuyendo en ella más autenticidad que ficción.
> –*Tragicomedia de Susana y Alonso y de la puta vieja Dorotea*, cómo si no –afirmó ella, sin negar la posibilidad de que aquella otra Susana fuese una transposición de sí misma. (279-280)

De vuelta a la península y agotados todos sus esfuerzos para lograr ventajosas condiciones para los judíos, que de alguna manera deberían de resarcirla de los males cometidos por su ingenua revelación,

> La alegría de verdad, sincera, se la proporcionó un paquete traído desde la lejana ciudad de Burgos. Se lo remitía el impresor don Fadrique de Basilea y contenía un libro. *Comedia de Calisto y Melibea*, llevaba por título. Entre sus páginas halló una nota, anónima, que rezaba «Para la mejor Melibea que nunca imaginé, con mi gratitud». No hacía falta firma. Sabía que procedía del inigualable Fernando de Rojas. Leyó con entusiasmo aquel volumen y lo cerró encantada. El bachiller había engrandecido la historia que ella le contase camino de Toledo, superándola en belleza y dramatismo. Susana no dudó en responder al envío con una carta, a entregar a «su legítimo dueño», en la que se deshacía en alabanzas y aportaba sugerencias y comentarios. Aquella correspondencia, siempre indirecta, daría como fruto una edición sevillana de la obra, *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, que vio la luz meses después. (476)

2.– Sobre *La Celestina* y su autor

Las intertextualidades de estas obras con *La Celestina* han sido ya estudiadas, a través de las prácticas hipertextuales y transficcionales definidas por Genette y Saint-Gelais, por François (2018, 2019), si bien nos interesa destacar aquí los fragmentos de *La Celestina* rescatados por la narrativa histórica, sobre todo por su significación a la hora de reconstruir la biografía de Fernando de Rojas o de los personajes de su obra. Sin lugar a duda, la más reconocible es el famoso «conjúrote Plutón…» con el que irrumpe en la narración la madre Celestina, ciega, en la cueva de Salamanca (García Jambrina 2008: 280-281), puesto que ayuno se muestra este Rojas literario de conocimientos de lo oculto: la magia parece quedar vinculada en la narrativa contemporánea sobre todo al primer autor y a su contexto: Rodrigo Vara y el cordón de Melibea en la novela de Arce (1991), Celestina e Hilario en la novela de García Jambrina (2008) y Susana de Susón, también conocedora de afeites y venenos, en la de García Calderón (2005).

Más prolíficas resultan las referencias (y por tanto, la lectura) amorosas de *La Celestina*, tanto cuando aún no se ha hallado como cuando está escribiéndose o es ya conocida por todos: Rojas es perito en amores de mal final, si bien eso no oscurece «el proceso de su deleite» tanto con Lisona, en la novela de Arce (1991), como con Sabela o Higuemota en las de Jambrina (2008, 2018). En la primera, las palabras de Calisto le sirven a Rojas para intentar seducir a Lisona, ignorando aún que está dirigiéndose a la autora de las mismas y malinterpretando su azoramiento, si bien acabarán sirviendo a ambos para reconocerse: «Te miro con esta cara porque soy yo quien no entiende el cúmulo de bellezas que atesoras. Comienzo por los cabellos. ¿Ves tú las madejas del oro delgado, que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos. Los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas; las cejas delgadas y alzadas; la nariz mediana; la boca pequeña […]» (59).

Por su parte, las páginas de García Jambrina (2008) nos ilustran a un Rojas apasionado, cuyo amor desesperado por Jimena provocó que sus amigos recurrieran «a una vieja alcahueta para que terciara en sus amores o elaborara algún hechizo para seducir a la muchacha, pero ni él tenía ánimos para ponerse en manos de una trotaconventos ni sus amigos dineros con los que pagar sus servicios. Así que optaron por recomendarle a una manceba que ellos conocían, mas tampoco quiso» (121); a un estudiante que ve en el hombro y cuello de Sabela toda la grandeza de Dios (195), igual que, en la alegría del reencuentro, ante «[…] tan perfecta hermosura y en otorgarme a mí la dicha de volver a contemplarte. Ten por seguro que ni los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina gozan más que yo ahora mirándote» (301); palabras, por cierto, que retomará Alonso precisamente con Isabela, hija de Sabela

y de Rojas (2018: 365). Recurre el bachiller, que parece hechizado, a la hipérbole sagrada, remedando a Calisto, cuando declara ser Higuemoto, adorar, creer y amar a Higuemota (2019: 285). La cacique, no obstante, sabe que, cuando el pesquisidor le confiesa que su sentimiento «Es como un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte, en fin» (146), tomando las palabras de Celestina para Melibea y, con él, a Petrarca, está recurriendo a su propia obra, que ya ha llegado al Nuevo Mundo.

En otro caso, los guiños van dirigidos a las influencias narrativas, como el préstamo de Espantacojos de la *Cárcel de amor* (presente en el testamento de Rojas[6] e innegable influencia) o el *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, a quien, como es harto sabido, el bachiller no solo menciona en el prólogo, sino que es constante referencia,[7] que Lisona le entrega tras el inicio de los quince días de vacaciones, en la novela de Arce (1991: 15). En el caso de Jambrina estas alusiones van más allá, también en el tiempo (*El Lazarillo*, obviamente, en la primera y segunda entregas, pero también *Il nome della rosa*, por ejemplo), si bien destaca la referencia a «un libro escrito por un condiscípulo suyo, Luis Ramírez de Lucena, que había sido publicado en Salamanca el año anterior, junto con una especie de novela sentimental, bajo el título común *de Repetición de amores y arte de ajedrez*» (2010: 230), obra que también figura en su testamento[8] y juego que sabemos que tenía entre sus posesiones[9], al que alude Sempronio en el Acto II de la *Tragicomedi*a como *remedia amoris* y que, en la novela, permite a Rojas poner orden en sus pesquisas.

En el acomodo a la ficción narrativa, se producen las inevitables discrepancias entre las diversas versiones y las, también diversas, fuentes. Por ejemplo, tanto Arce como Jambrina emplean el nombre de Hernando de Rojas para su progenitor, mientras que García Calderón opta por Garci González de Rojas. Jambrina justifica que cuerpo de Rojas fuera amortajado con el hábito de San Francisco en recuerdo de fray Germán, otro de los personajes (2008), y juega con la identidad de Alonso de Proaza, en realidad su amigo y abogado converso Alonso Juanes (2008), mientras que Arce lo presenta como humanista valenciano. Para Jambrina, nació el 30 de julio de 1473 en La Puebla de Montalbán, donde por un tiempo vivieron sus padres y entra en el 1477 en las Escuelas Menores de Salamanca,

6.– Ítem 44 (Infantes, 1998).

7.– Al respecto, sigue siendo imprescindible la obra de Alan D. Deyermond, *The petrarchan sources of «La Celestina»* (1961), Oxford, University Press.

8.– Ítem 37 (Infantes, 1998). Véanse, asimismo, las reflexiones de Gilman (1978) al respecto y las consideraciones de Salvador Miguel (2002).

9.– «Un tablero de axedrez con sus tablas y axedrezes» (Valle Lersundi 1929: 379).

mientras que en 1498 ya sería bachiller.[10] Arce se decanta por la opción de Toledo, tal y como parece indicar que, solo tras la muerte del padre y asediados por los espías del Santo Oficio, se trasladen de La Puebla de Montalbán, si bien el inquisidor Pedro de Mahora muestra dudas (94).

A pesar de tratarse de novelas policiacas (a fin de cuentas, se trata de crímenes anclados en la historia) y de los numerosos juegos ficcionales, la serie de García Jambrina incluye la mayoría de los datos que conocemos sobre el bachiller, especialmente a través de los paratextos: su matrimonio con Leonor Álvarez de Montalbán, hija de conversos, con quien hubo siete hijos;[11] su muerte en abril de 1541; el ejercicio en varias ocasiones como alcalde mayor de Talavera; que su primogénito Fernando sería licenciado en Leyes por la Universidad de Salamanca; el ejemplar de «el libro de Calisto» que guardaba Rojas a su muerte;[12] la posesión de viñas que bien nos indica el inventario de sus propiedades y su vivienda en la calle de Gaspar Duque de Estrada, en la parroquia de San Miguel;[13] que en 1525, su suegro, Álvaro de Montalbán, fue detenido por el Santo Oficio, a causa de unos comentarios vertidos delante de unos familiares a los que había ido a visitar en Madrid y que, cuarenta años antes, ya había sido acusado y *reconciliado* por judaizar. E incluso que se rechazó la petición de su suegro de la defensa de Fernando,[14] si bien se produce una interesante dualidad, puesto que el bachiller le confiesa a Francisco López de Villalobos que no le permitieron defenderlo por estar él también bajo sospecha, debido a sus antecedentes (2018: 101), mientras que en otra ocasión (2008: 312) recurre al argumento del parentesco, siguiendo en este caso a Salvador Miguel, para quien «El que se deseche la petición del suegro, indicándose que "su merced le dixo que no hay lugar e que nombre persona sin sospecha", no significa necesariamente que se le recuse por su calidad de converso sino por el parentesco con el acusado, ya

10.– Recordemos que Gilman (1978) opta por Hernando de Rojas para el nombre del padre y Toledo y 1476 como lugar y fecha de nacimiento.

11.– No alcanzamos a comprender a qué se debe que, en la última entrega, iniciada en 1532, se indique que «Hacía un cuarto de siglo que estaba casado y, en ese momento, tenía seis hijos» (2018: 29-30).

12.– Ítem 40 (Infantes 1998). García Jambrina (2008), además, ironiza con el hecho de que el primogénito no la quisiera (tasada en diez maravedíes en el segundo inventario, debió de pasar al escribano) comentando que «Como ninguno de sus herederos quiso quedárselo, se vendió por un precio equivalente al de medio pollo» (313).

13.– Cfr. Valverde Azula (1992: 86): «La referencia de este último documento [la *Historia de la villa de Talavera*, de García Fernández] llevó a 1os historiadores a situar la vivienda de Rojas en Talavera en la actual calle de Gaspar Duque. Sin embargo en 1541vivía al lado de la iglesia de Santa María, hacia el rio, como consta en su testamento».

14.– Se adentra, además, García Jambrina (2008), en el desenlace literario: «En el juicio, se le condenó a prisión perpetua, con la confiscación de todos sus bienes, entre ellos la mitad de la dote de su hija, unos cuarenta mil maravedís. Al ser parte afectada, Rojas solicitó entonces reabrir la causa y consiguió que se le restituyera tal cantidad; a su suegro, le conmutaron la pena por la de arresto domiciliario» (312).

que en 1517 se le admitió como testigo de la defensa en el juicio seguido contra el judaizante Diego de Oropesa» (2002: 87). Así mismo, tal y como Arce (1991) aprovechaba las pugnas inquisitoriales para ahondar en la lectura de *La Celestina*, pecaminosa e impía o aprovechable, como reprehensión de locos enamorados, García Jambrina anticipa la posibilidad de «que algún día acaben prohibiéndola o castigándola», alusión al futuro que, como nos recuerda Salvador Miguel (1989: 63; 1993: 185; 2002: 97), se produjo por la Inquisición portuguesa en 1581, mientras que en España no se expurgaron pocas líneas hasta 1632 y, entera, hasta el edicto de febrero de 1793, reproducido en el Suplemento de 1805.

Por lo tanto, a pesar de la veta historiográfica o pseudohistórica de la que la narrativa histórica ha hecho gala en los últimos años, presentando como reclamo editorial la verdadera u oculta realidad histórica escamoteada, y a pesar de que se ha desarrollado toda una narrativa en torno al manuscrito medieval y su autoría (Huertas Morales 2016), en el caso de *La Celestina* la audacia en las soluciones narrativas es solo presunta, puesto que viene a divulgar la versión mayoritaria sobre la génesis y composición de la obra: Fernando de Rojas es el bachiller en leyes y posterior alcalde de Talavera, de ascendencia judía, que completa *La Celestina*, es decir, un segundo autor que, tras un periodo vacacional, culmina la obra hallada.

En el caso de Arce (1991), el primer acto se lo debemos a la puticulta Lisona, mientras que en el de Fernando García Calderón (2005) al relato oral de Susana de Susón, y en García Jambrina (2008), a Hilario, esbirro de Celestina, que lo guarda en una arqueta con «un florilegio escolar titulado *Auctoritates Aristotelis et aliorum philosophorum*» (309).[15]

3. Sobre la Inquisición

A través de los títulos hasta aquí expuestos, puede observarse la relevancia que cobra la Inquisición en las tramas vinculadas al bachiller. Recordemos al respecto que, para Gilman, «cuando Rojas tenía quizá quince años, su padre fue detenido, encarcelado, juzgado, hallado culpable y

15.– En alguna otra novela que hemos dejado de lado, por ser *La Celestina* apenas una referencia, podría considerarse también la paternidad única o doble. Tal ocurre en *Escuchando a Filomena* (2000), de Moisés de las Heras, donde podemos atribuir la redacción, un siglo antes, al prolijo verbo del restaurador del alcázar de Talavera, Gutier García, o considerarla el borrador o la versión de la que partió Rojas: «Y, mire vuacé, tanta alegría me dio encontrarme a la Fandanga en Salamanca (y es que yo la quería una miaja, por paisana), que la llamé por este último nombre, Celestina, y acordándome del pontonero y su hija, quise componer en su honor una obrica nueva y bauticé a todos los personajes con mimbres de aquí y mimbres de allá. Llamé a uno Calisto, por ser muy apropiado de un mancebo ser bello y por significar Calisto bello en lengua griega, y por existir un hombre con este apodo en mi ciudad A ella, Melivea, que es también vecina de Talavera y nombre de pastorcica. Al criado muerto Pármeno, que fue un golfín de los montes, de aquellos que murieron...» (188).

con toda probabilidad (en aquel período inicial del rigor inquisitorial) ejecutado en la hoguera en un auto de fe. El horror del hecho necesita poca decoración imaginativa» (1978: 63). De la misma manera que frente al pelotón de fusilamiento el coronel Aureliano Buendía había de recordar la tarde en la que su padre lo llevó a conocer el hielo, el Fernando de Rojas de Juan Carlos Arce «Muchas veces veía arder a su padre. A menudo la memoria, sin aviso, le traía la mañana en que le vio ardiendo y se detenía en ese recuerdo duradero y nítido del que siempre quiso en vano evadirse. Habían pasado sólo diez años, que, aunque es tiempo suficiente para escribir diez dramas, no basta para olvidar uno solo como el del día en que, al lado de los vecinos que allí se congregaron, vio a su padre arder» (7). Se trata de un evento traumático que se reitera en numerosas ocasiones a lo largo del texto, motor vital incluso para el autor, que siempre ha sabido que algún día tendría que enfrentarse y vencer a la Inquisición, aunque sea a través de la burla que acaba con la marcha del inquisidor apostólico y que marcará el rumbo de la comedia. La redención a través de una gran carcajada.

Por su parte, García Jambrina (2008)[16] afirma que es converso de cuarta generación, con la familia que se traslada a La Puebla, más segura que Toledo para su casta, pero también se dice que en octubre de 1488 «recibió una carta de su madre que iba a cambiar el rumbo de su vida. En ella, le contaba, […], que su padre, Hernando de Rojas, había sido detenido por la Inquisición acusado de judaizar» (19). Será precisamente ese evento el que acabará condicionando la vida de Rojas y su futuro como pesquisidor, para no poner en entredicho la condición cristiana de la familia:

> Hacía sólo tres años que cinco primos suyos habían sido condenados a sufrir la humillación pública de la *reconciliación.* De modo que se fue a hablar con el maestrescuela de la Universidad [...] y, a pesar de su corta edad, pidió comparecer como testigo de abono en el proceso que se seguía contra su padre, confinado en la cárcel secreta de la Inquisición en Toledo. […] para entonces, su padre, incapaz de soportar por más tiempo la implacable tortura a la que lo habían sometido, ya había confesado. (20)

Finalmente, en el caso de García Calderón (2005), el progenitor de Fernando de Rojas está vivo cuando él estudia en Salamanca, pero *La Celes-*

16.– Algún fragmento puede ser entendido incluso como un guiño a la tradición textual y a las hipótesis esbozadas por la crítica, trasladando las dudas sobre el porqué del anonimato de Rojas a la condena del primer autor, Hilario, por parte de la Inquisición: «Son varias, en fin, las razones que explicarían tanta reticencia, ambigüedad y disimulo por parte de Rojas. En primer lugar, está el hecho de que el primer auto era, en realidad, robado, y pertenecía, además, a alguien que había sido condenado a la hoguera por el Santo Oficio» (García Jambrina 2008: 311).

tina es una versión del relato de Susona de Susón, que viene a encarnar, con la muerte de su padre, los sufrimientos del pueblo judío.

El intento de reconstruir desde el prisma de la ficción novelesca las últimas décadas del siglo XV lleva a los autores a abordar también uno de los grandes acontecimientos de la época: la implantación de la Santa Inquisición, ampliamente recuperado por la narrativa histórica contemporánea, leyenda negra y lecturas más o menos morbosas de por medio. Al respecto, se puede percibir una notable influencia de las tesis acerca del judaísmo que, desde la publicación, a principios del siglo XX, de los documentos de Serrano y Sanz (1902), han intentado vincular la acción, intención o personajes de *La Celestina* con la condición de Rojas, y específicamente de las de Gilman (1978). No resultaría de extrañar que tanto en las novelas analizadas como en el ensayo del profesor norteamericano se presenten los mismos acontecimientos (la visita del príncipe Juan a Salamanca, por ejemplo) o deambulen los mismos personajes (Francisco López de Villalobos o Diego de Deza, por ejemplo), puesto que, como ya notaba Valverde Azula (1992: 81), «Con datos no muy numerosos, Gilman sitúa la figura de Rojas en relación con sus circunstancias y su época, e incluso recrea, a la manera de Azorín, lo que debía ser su vida en los años en que residió en Talavera de la Reina».[17] No obstante, no se trata solo de un proceso de documentación coincidente para hallar el mismo «suelo humano» (Gilman 1978: 28), sino que la obra del norteamericano es una de las fuentes esenciales de esta narrativa, presente tanto en la bibliografía reconocida[18] como en la intuida.[19] Por lo tanto, también en la literatura contemporánea la Inquisición se yergue como un elemento capital, sea en la vida del primer autor y del bachiller, sea en lo que a su obra y su posterior silencio se refiere. A este respecto, vale la pena recordar las críticas de Deyermond (2008), que veía una sincera fe en Rojas, o

17.– Estudiosa, que, por cierto, también sigue a Gilman en algún momento, al afirmar que «[…] parece más cierto que su padre fuera el Fernando de Rojas procesado por la Inquisición y ajusticiado en Toledo, en 1488» (Valverde Azula 1999: 15).

18.– Entre las deudas bibliográficas para el primer volumen de la saga protagonizada por Fernando de Rojas, Jambrina destaca los trabajos de Patrizia Botta («La autoría de *La Celestina*»), Emilio de Miguel (*La Celestina de Rojas*), Stephen Gilman (*La España de Fernando de Rojas*, obra de nuevo compilada entre las fuentes de la tercera entrega de la saga) y la edición de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico para la editorial Crítica. El texto de Gilman es también reconocido como fuente en la novela de García Calderón (2005).

19.– Resulta difícil no apreciar las concomitancias entre el ensayo de Gilman y la novela de Arce, y que nos llevan a descartar la mera coincidencia en el manejo de fuentes, no solo por los términos con los que se refiere a la muerte del padre, sino por las referencias del novelista a Mollejas (recordemos la anécdota sobre las palabras de Sempronio que despiertan en Gilman [1978: 14, también 217-221]), el hecho de detallar la limitación del uso de las armas a una espada por alumno (Arce 1991: 22; Gilman 1978: 284-285), que la acción de la novela inicie durante la fiesta del obispillo (referencia al *shock* que supondría para Rojas en Gilman [1978: 293]) o la presentación de casas y habitantes de Talavera (Arce 1991: 180; Gilman 1978: 234).

las de Salvador Miguel, que hacía hincapié en que nadie sugiriera ninguna lectura en clave, y por lo tanto, la intención de Rojas hubiera pasado totalmente desapercibida, hasta 1902, fecha de publicación de los documentos de Serrano y Sanz (1989: 172; 1993: 88-89; 2002: 89). Incluso la edición adoptada por la RAE incide en «desmentir, contra lo que algunos creen, que nuestro autor fuera objeto de una implacable vigilancia por parte de la Inquisición» (Serés 2016: 380).

Arce, además de la muerte del padre, ahonda en la ocultación, la evasión, y el anonimato, que se pueden apreciar tanto en el personaje de Rojas, quien «[…] Había pasado la mitad de su vida fingiendo y sabía muy bien que el control de los nervios y de las pasiones solía dar resultados más convenientes que la espontaneidad. Un hombre que, como él, había visto quemar a su padre por razones de conciencia y de religión, que abandonó su ciudad natal para establecerse en La Puebla de Montalbán con su familia y que tenía la obligación ineludible de no parecer a nadie lo que era, esto es, un hijo de judíos sin trato claro con la católica fe, pensaba muy bien lo que decía» (13), como en la prudencia de Espantacojos, «que sabía muy bien que por palabras era frecuente pecar a los ojos de la Iglesia» (82), tal y como compila Gilman a propósito del proceso de Álvaro de Montalbán (1978: 97 y ss.).

Por otra parte, la Inquisición opera como nexo conductor de la serie de García Jambrina (la deuda contraída por el bachiller), pero también viene a describir ese miedo continuo que Gilman intuía en los conversos: «la agonía básica de la existencia de los conversos: la sospecha. Él [Álvaro de Montalbán] y sus compañeros fueron condenados a vivir bajo observación constante, a una vida durante la cual todo cambio de expresión o gesto espontáneo era detalladamente examinado como signo del pensamiento oculto» (Gilman 1978: 107). Ese sería uno de los motivos de la discreta existencia de Fernando de Rojas, algo se va a narrar en las distintas novelas. Así, cuando es avisado por su hijo de una visita no esperada, «A Rojas le dio un vuelco el corazón, pues pensó que podría tratarse de unos familiares de la Inquisición que habrían acudido a detenerlo como sospechoso de judaizar. Aunque era persona muy querida y respetada en Talavera y procuraba no llamar mucho la atención, no podía evitar tener miedo cada vez que alguien llamaba a su puerta a deshora, ya que cabía la posibilidad de que algún descontento con una de sus muchas resoluciones o algún envidioso de su buena fortuna lo hubiera denunciado ante la Inquisición por cualquier motivo que se le ocurriera» (2019: 23). De la misma manera, desenmascarado como converso por Ana de Guevara, «A Rojas se le demudó el semblante. Se sentía desnudo, como si de golpe lo hubieran despojado de esa máscara que casi siempre llevaba puesta para no llamar la atención y pasar inadvertido» (2019: 92). Obsesión que no ceja en el tiempo, puesto que en la tercera entrega (2018), aunque es la emperatriz la que le pide que investigue la muerte de don Francés de Zúñiga, antiguo bufón del empe-

rador Carlos V, el contacto con la Santa Inquisición explica su silencio y su estilo de vida: «no hacía ninguna clase de ostentación, para no suscitar la envidia de sus vecinos, a los que no gustaba mucho que un cristiano nuevo poseyera más bienes que ellos, ni la atención del Santo Oficio, que lo tenía entre ceja y ceja, no solo por su condición de converso, sino también por su carácter un tanto heterodoxo» (2018: 29).

Es el bachiller, en fin, un hombre «[…] harto, además, de vivir bajo sospecha en mi tierra, obsesionado con el pecado, el honor y la limpieza de sangre, y de que el rey me utilice y se aproveche de mí cada vez que me necesita […]» (2019: 123). No es para menos, pues hasta el gobernador interino de La Española lo amenaza: «[…] yo mismo os denunciaré y pediré que os excomulguen, lo que ya de por sí constituye una pena muy grave, pero mucho más para un cristiano nuevo como vos» (2019: 275).

Acertadamente observa François (2018: 183) que en las novelas de Arce y Jambrina la contextualización histórica incide en las temáticas sobresalientes de *La Celestina*, notando también el motivo inquisitorial, lo que le lleva a afirmar que «el peritexto revela también una toma de posición, por parte de los novelistas, a favor de cierta tesis judaizante que consiste en interpretar *La Celestina* como una obra subversiva, reveladora de la marginalidad de su autor de origen judío» (183) y que ambos títulos «convocan desde su misma portada esta lectura judaizante que ha llegado a constituir una verdadera tradición crítica. El peritexto editorial se hace cómplice de cierta asociación —ausente en el texto original […]— de *La Celestina* con la temática inquisitorial. La reescritura invita, por tanto, a (re)leer su modelo desde una perspectiva bien determinada» (186).

Creemos, no obstante, que se puede matizar, en tanto que, por ejemplo, en la novela de Arce, la Lisona le reprocha a Rojas su descreimiento[20] y el propio estudiante de leyes considera «que aquellos papeles que él tenía extendidos sobre la mesa como la más sabrosa pieza literaria que conocía, no eran, desde luego, ni pruebas de que Rodrigo andaba en tratos con mosaizantes ni documentos que pudieran servir al fraile para imputarle crimen alguno» (32-33), mientras que, en la serie de García Jambrina, Rojas es un personaje escindido entre la lealtad a «los suyos» y la suerte que corren desde la firma del decreto de expulsión y su desapego a cualquier fe, por lo que Alonso Juanes lo pone a prueba, del mismo modo que los judíos que viven en la cueva de Salamanca, si bien el propio autor afirma creer en la recta conversión de su padre:

> –¿Estáis de broma? Yo no soy judío –protestó.
> –Sí lo eres, aunque no lo creas –le replicó un anciano con sequedad–. Tu padre, Hernando de Rojas, es un

20.– «[…] Fernando, tú no crees en la religión cristiana, no crees en la de tus padres tampoco, no crees en nada y eso no ha de ser bueno. No crees tampoco en hechizos ni en brujería y, sin embargo, hay muchas cosas verdaderas en todo ello» (Arce 1991: 129).

> judaizante, de esos que en nuestra lengua llamamos *anusim*, los forzados, y, en el fondo de tu alma, tú también lo eres.
> –Mentís, os digo –gritó Rojas, revolviéndose en el lecho–. Mi padre es un converso, como lo fueron sus padres y como lo somos ahora sus hijos. (2008: 241-242)

Las novelas que hemos analizado vienen a corroborar para la narrativa lo que Rodiek ya notaba en la dramaturgia del siglo XX: que «desde los años '40 de nuestro siglo se está plasmando, a nivel internacional, un mito de la Celestina, dentro del cual el motivo del Santo Oficio ocupa un lugar constitutivo» (1989: 39), donde los distintos autores «descubrieron un cabo suelto en el desarrollo lógico del argumento y que, para remediarlo, se avinieron al motivo de la Inquisición. Parece obvio que esta ampliación de la estructura argumental, que suele ir acompañada de otros muchos cambios, tiende a facilitar el entendimiento de la trama por parte de un público (post)moderno. De ningún modo debería hablarse de una deformación del original. Se trata, en realidad, de versiones actualizadas de una *Celestina* que ha de considerarse como mito literario libremente adaptable a nuevos contextos históricos» (44).

La *Tragicomedia*, en su lectura más pesimista y crítica, favorece la percepción contemporánea de *La Celestina* como «una de las obras más negras de la Historia de la Literatura Española» (García Jambrina 2017: 4-5), lo que vendría a justificar que tanto Arce como García Jambrina se decantaran por novelas con un andamiaje negro (parcial solo en el primero, obvio en el segundo) sin que existiera contacto entre ambos (Huertas Morales 2012).[21] Dicho marco, a su vez, refuerza el análisis del pasado, en tanto que, como señala García Jambrina, permite «moverse por todos los ambientes y lugares de una ciudad tan compleja y conflictiva como la Salamanca de la época» (Huertas Morales 2012), pero, sobre todo, superpone todo un imaginario literario, desde Eco a los *monasthic thrillers*, donde, como ya hemos comentado en otras ocasiones y bien atestiguan otras novelas,[22] el papel del monje o el inquisidor (domini canes que se desenvuelven sin escrúpulos con los libros prohibidos, en las cárceles, en

21.– No deja de ser oportuno considerar aquí, con todas las salvedades, *La mujer de escalera* (2018), de Pedro González Moreno, novela de indagación histórica en torno a *La Celestina* y las especuladas *Lágrimas de Belisa*, un teatro anterior al clásico castellano.

22.– Más asesinatos la Universidad de Salamanca, mujeres en ropas de varón, lances de hampa y mancebía y presencia inquisitorial encontrará el lector, por ejemplo, en Torres, Margarita (2010), *La cátedra de la calavera*, Barcelona, Planeta. Sobre la Edad Media como escenario de la novela negra, pueden consultarse, además, los trabajos de Crespo-Vila, Raquel (2015), «La Edad Media como escenario criminal posmoderno», en Javier Sánchez y Álex Martín (eds.), *El género eterno: estudios sobre novela y cine negro*, Santiago de Compostela, Andavira, pp. 165-172; y Mezquita Fernández, María Antonia (2012), «La influencia de la novela negra americana en tres novelas españolas de ficción criminal histórica», *Anuario de Estudios Filológicos* XXXV, pp. 151-165.

los interrogatorios, a veces también víctimas de su propio pecado, investigadores de lo civil y lo religioso o ridículos entorpecedores) resulta del todo fundamental (Huertas Morales 2015).

Conclusiones

Por lo tanto, podemos concluir afirmando que las novelas históricas que hemos analizado vienen a seguir la versión actualmente más aceptada (pero no la única) sobre la autoría de *La Celestina*. La invención literaria abunda en guiños, juegos e incluso en propuestas feministas: mujeres fuertes e independientes herederas de Melibea, como Lisona, que afirma «Cualquier mujer es perseguida hoy sólo por serlo. Hoy la virtud es el silencio, la obediencia y la incultura (1991: 125)». Sin embargo, es precisamente una de las tesis más controvertidas y menos aceptadas en la actualidad, la de que Rojas sea descendiente directo de un condenado a la hoguera por herejía, la que también divulgan. En este caso la elección podría parecer consecuencia de la presencia de Gilman (1978) como fuente, también en textos escolares, y de la lenta consolidación de las nuevas aportaciones académicas. Sin embargo, Arce no podía conocer en 1991 muchos de los estudios que han refutado al norteamericano y, en el caso de García Jambrina, se trata de una elección bien consciente en favor de la ficción novelesca. Por lo tanto, el motivo de la inquisición no puede deberse solamente a la impronta de Gilman, sino a la recepción de la obra a partir del siglo XX, tanto por la relevancia que adquiere el elemento inquisitorial como de la lectura más crítica de la *Tragicomedia* y la superposición del imaginario de la narrativa histórica.

Bibliografía

Arce, Juan Carlos (1991), *Melibea no quiere ser mujer*, Barcelona, Planeta.

Botta, Patrizia (1999), «La autoría de La Celestina», en Edizione critica della «Celestina» di Fernando de Rojas (dall'Atto viii° alla Fine), [http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/m-Autoria.PDF].

Canet, José Luis (2007), «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca* 31, pp. 23-58.

— (2017), «The Early Editions and the Authorship of *Celestina*», en *A Companion to* Celestina, Leiden-Boston, Brill, pp. 21-40.

— (2018), «De nuevo sobre la autoría de *La Celestina*», *Letras* 77, pp. 35-68.

Cantalapiedra, Fernando (ed.) (2000), *Anónimo/Fernando de Rojas. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Kassel, Reichenberger, 3 vols.

Deyermond, Alan (2008), «Fernando de Rojas de 1499 a 1502: ¿cristiano nuevo?», *Medievalia* 40, pp. 130-141.

François, Jéromine (2018), «Reescribir *La Celestina* del siglo xix al xxi: estrategias peritextuales», *Bibliographica* 1.2, pp. 170-220.

François, Jéromine (2019) «"Conjúrote, triste Plutón..."': reescrituras contemporáneas de la hechicería de Celestina», *Monografías Aula Medieval* 10, pp. 79-100.

Garci-Gómez, Miguel (1992), «Un tercer autor para la *Tragicomedia*. La informática al servicio de la literatura», *Celestina* 16.2, pp. 33-62.

García Jambrina, Luis (2008), *El manuscrito de piedra*, Madrid, Alfaguara.

— (2010), *El manuscrito de nieve*, Madrid, Alfaguara.

— (2017), «Naturalmente, dos manuscritos: dos novelas históricas sobre el final de la Edad Media en Salamanca», *Monografías Aula Medieval* 6, pp. 4-13.

— (2018), *El manuscrito de fuego*, Barcelona, Espasa.

— (2019), *El manuscrito de aire*, Barcelona, Espasa.

Gilman, Stephen (1978), *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus.

Heras, Moisés de las (2000), *Escuchando a Filomena*, Barcelona, Muchnik.

Huertas Morales, Antonio (2012), «El pasado se viste de negro: Fernando de Rojas, pesquisidor. Entrevista a Luis García Jambrina», *Cuadernos de Aleph* 4, pp. 165-172.

— (2015), *La Edad Media contemporánea: Estudio de la novela española actual de tema medieval* (1990-2012), Vigo, Academia del Hispanismo.

— (2016), «Manuscritos medievales en la novela española contemporánea», *Revista de poética medieval* 30, pp. 155-178.

Infantes, Víctor (1998), «Los libros "traydos y viejos y algunos rotos" que tuvo el Bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique* 100.1, pp. 7-51.

Infantes, Víctor (2007), «Fernando de Rojas: el lector desvelado (en su caligrafía). De nuevo sobre el 'Inventario' de sus libros», *Celestinesca* 31, pp. 103-118.

Miguel, Emilio de (1996), *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos.

Rodiek, Christoph (1989), «*La Celestina* del siglo xx: anotaciones comparatistas», *Celestinesca* 13.2, pp. 39-44.

Rojas, Fernando de (y «antiguo autor») (2016), *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Madrid, RAE.

Sáez Pascual, M.ª Victoria (2001): «El componente enigmático de *La Celestina* y la audacia imaginativa de Juan Carlos Arce: poderosos alicientes para jóvenes lectores», en *La Celestina, V centenario (1499-1999)*, coords. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gema Gómez Rubio, Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha-Cortes de Castilla-La Mancha, pp. 511-518.

Salvador Miguel, Nicasio (1989), «El presunto judaísmo de *La Celestina*», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, 1989, pp. 162-177.

— (1991), «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», *Epos* 7, pp. 275-290.

— (1993), «*La Celestina* y el origen converso de Rojas», en *Ex libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, ed. de José Romera, Antonio Lorente y Ana M.ª Freire, Madrid, UNED, pp. 181-189.

— (2002), «De nuevo sobre el presunto judaísmo de *La Celestina* (con unas gotas de sociología crítica)», en *El legado de los judíos al Occidente europeo. De los reinos hispánicos a la monarquía española. Cuartos encuentros judaicos de Tudela*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, pp. 83-102.

Serrano y Sanz, M. (1902), «Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 6, pp. 245-299.

Snow, Joseph T. (2005–2006), «La problemática autoría de "Celestina"», *Incipit* XXV-XXVI, pp. 537-561.

Valle Lersundi, Fernando del (1929), «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española* 16, pp. 366-388.

Valverde Azula, Inés (1992), «Documentos referentes a Fernando de Rojas en el archivo municipal de Talavera de la Reina», *Celestinesca* 16.2, pp. 81-104.

— (1999), «Rojas y Talavera», en *Un autor, una ciudad, un tiempo Fernando de Rojas y la Talavera del s. xvi*, Talavera de la Reina, Colectivo de Investigación Histórica ARRABAL, pp. 10-33.

Celestinesca 44 (2020): 163-190

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[1]. 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[l]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 demoledora 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[2]. 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[3]. *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[4]. 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* […]»[5]. 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 arrebata, 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)[6]

Desde entonces, *La Celestina* se convierte en una obra citada recurrentemente por Chirbes en sus diarios[7]. 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)[8]

> *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 psicosociologista, 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)[9]

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[10]. En la introducción de Russell (1991: 79),

9.– Chirbes tomó de Carmen Martín Gaite 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»[11]. 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 fablar tú por tú […] y otras cosas de ygualdad semejantes. ¡O tía, y qué duro nombre y qué grave y sobervio 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 Russel (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)[12]. 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)[13]

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 vezes hoviesse parido" y son "dos grandes calabaças […]».

> 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 Gaite 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[14]:

> 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 desguace 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)
>
> Habrá 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)[15]

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 anonimia 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—[16]; 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[17]. 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 Alvárez (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[18]. 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 Benjamin» (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)[19]

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, Pármeno, Sempronio, Calisto y Melibea en una, y de Matías, que vertebra la trama y motiva las reflexiones de los personajes, en otra[20]. 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[21]. 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 vengan, 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 mixturan igual que los ingredientes en una túrmix. 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 «tragicómica», «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 comparten 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[22].

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 contratas 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 reírte 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[23]. 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)[24]

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, Pármeno, Sempronio, Calisto, Melibea 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 incomprensión 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 homenajea 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 corteses, 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 embalsamiento (odia la palabra cultura, se acuerda de Rubén). (Chirbes 2017 [2007]: 236)[25]
>
> [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)[26]

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 sentimentaloide, 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[27]

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[1]).

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[1]).
— (2017): *Crematorio*. Barcelona: Anagrama (2007[1]).
—: [*A ratos perdidos, 2*] (agosto de 1995-octubre de 2005)[28].
—: *A ratos perdidos, 3*[29].
—: *A ratos perdidos, 4. TEMPUS FUGIT*[30].
—: *A RATOS PERDIDOS,* [6][31].
Gilman, Stephen (1974): La Celestina: *arte y estructura*, traducción española de Margit Frenk Alatorre. Madrid: Taurus (1956[1]).
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.
Riaño, 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-escritor-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[1]).

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.

Celestinesca 44 (2020): 191-250

El proceso de amores de Calisto y Melibea frente a la tradición

Kevin Matos
Universidad de Puerto Rico

RESUMEN

La historia de los dos amantes Calisto y Melibea sigue en muchos aspectos los códigos amatorios repetidos una y otra vez en la literatura medieval, aunque, por momentos, tales códigos no se adecúan del todo a la realidad de los enamorados. Para aquilatar sus singularidades, este trabajo explora al detalle el proceso de amores que siguen los protagonistas, desde su primer encuentro hasta llegar al tálamo venéreo, siempre teniendo en cuenta la tradición o el contexto en el que se enmarcan. Será en el tálamo venéreo donde el lector halle el culmen de la rebeldía erótica de Melibea, quien rechaza una tradición de siglos y propone a viva voz nada menos que nuevos modos de hacer el amor.

PALABRAS CLAVE: amor, erotismo, *Celestina*, *ars amandi*, sexo.

ABSTRACT

The story of the two lovers Calisto and Melibea follows, in many facets, the amatory codes made repeatedly in medieval literature, although, at times, such codes do not match wholly with the reality of the lovers. To assess their singularities, this work explores the love procedures that the protagonists follow, while keeping in mind the tradition or context where they reside. It is in the lovers' bed where the reader will find the summit of the erotic defiance of Melibea, who rejects a tradition of centuries and proposes nothing less than new ways to make love.

KEYWORDS: love, eroticism, *Celestina*, *ars amandi*, sex.

No faltan en las letras medievales los manuales dedicados a la pormenorización del proceso de amores, es decir, de los códigos que han de seguir los enamorados para la realización adecuada y finalmente fructífera de sus amores. El amor tiene su arte y sus leyes. Existe todo un complicado protocolo —bastante rígido, por cierto— que estipula desde cómo un varón ha de acercarse a su dama y cómo esta debe responderle hasta cómo han de yacer juntos en la cama. Los autores antiguos, desde los comentaristas de Horacio y Terencio, hasta los desenfadados goliardos del Medioevo, resumen el proceso abreviadamente: «Visus et alloquium, contactus et oscula, factum»[1]. Ver, hablar, tocar, besar, hacer. Pero cada una de estas fases tiene que ser vivida de un modo particular, siempre acorde con el decoro propio de la época. Andreas Capellanus, que reduce los grados a cuatro[2], advierte algo muy importante: no se ha de acelerar el proceso ni llegar demasiado pronto al último grado, sino que la consecución debe ser gradual, pues «carius habetur quod pluribus est laboribus acquisitum quam quod sollicitudine modica possidetur»[3] (1985, p. 88). El autor precisa el adecuado proceder de la mujer:

> Sapientes tamen feminas non decet tam repentina quemquam concessione ditare, ut prioribus praetermissis gradibus ad quarti statim gradus prosiliant largitionem, sed ordine solent procedere tali. Debet enim primo spei uti largitione mulier, et si cognoverit amantem spei largitione accepta in bonis moribus augmentari, ad gradum mulier non vereatur devenire secundum. Et sic gradatim usque ad quartum deveniat gradum, si ipsum hac re invenerit per omnia dignum[4]. (1985, p. 88)

Visto desde la lejanía temporal, la ceremonia de los amadores medievales parece calculada paso a paso como un delicado minué cortesano. En

1.– Así la exposición de Alain de Lille. Donato los presenta del siguiente modo en su comentario al Eunuco de Terencio: «CERTE EXTREMA LINEA et hoc recte, quia quinque lineae perfectae sunt ad amorem: prima uisus, secunda alloquii, tertia tactus, quarta osculi, quinta coitus» (*apud* Friedman 1965, p. 172). Para el desarrollo y codificación de los gradus amoris tanto en la literatura como en textos doctrinales, véase Lionel J. Friedman (1965) y también Curtius (1955, pp. 716-718) y Dronke (1968, pp. 488-489).

2.– «Primus in spei datione consistit, secundus in osculi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessione finitur» (1985, p. 86).

3.– «Se aprecia más lo que se adquiere tras muchos esfuerzos que lo que se llega a poseer sin apenas preocuparse» (1985, p. 89).

4.– «No conviene a las mujeres prudentes colmar a nadie con tan pronta entrega; es decir, que, pasando por alto los primeros grados, se lancen a la pródiga entrega del cuarto grado, sino que se acostumbra a proceder con el siguiente orden: primero la mujer debe dar esperanzas y, si se da cuenta de que el amante, tras aceptar la esperanza, adquiere mejores costumbres, entonces no tiene por qué temer pasar al segundo grado. Y así gradualmente hasta llegar al cuarto grado, si es que lo encuentra digno en todos los aspectos de tal cosa» (1985, pp. 87-89).

las páginas que siguen, nos ocuparemos de acompañar a Calisto y Melibea en su proceso de amores, siempre teniendo en cuenta el contexto al que pertenecen y la tradición consagrada que emulan en todos y cada uno de sus encuentros. Esta tradición amatoria occidental nos ayudará a entender la obra en sus propios términos y aquilatar su originalidad a partir de la tradición en la que se enmarca. Adelantamos, eso sí, que los amantes no siempre serán fieles a las convenciones, por lo que subrayaremos las incongruencias entre lo esperado y la realidad de los enamorados.[5]

Primer encuentro de los amantes

Todos los pasos que han de dar los buenos amadores conducen a una misma meta: alcanzar la plenitud erótica. Pero no siempre los amadores alcanzarán a vivir la gloria que esta entraña. Hasta no ver cumplida tal bienaventuranza, serán *penados*, siempre al borde de la muerte que los espera si no logran satisfacer el deseo que los ha sumido en un mal que urgentemente pide remedio, pues desemboca en el conocido *amor hereos*, acerca de cuyo peligro y destrucción tan largamente hubieron de teorizar los médicos de la época. «La pronosticación es tal que si los hereos no son curados, caen en manía o se mueren», dictaminaba un médico en el siglo XIV, Bernardo de Gordonio en su *Lilio de medicina* (1991, p. 108). Tal peligro constriñe al afligido a solicitar *remedio* a su dama, un remedio que consiste nada menos que en la entrega corpórea total de ella. El enamorado reclama que se trata de un asunto de vida o muerte. Este mal de amores y la urgencia de salvar la propia vida —ya en bromas o ya en veras— se convirtió, pues, en un paso esencial del proceso de galanteo que habrían de seguir muchos penados para salvar sus vidas. Lo recomendaba desde antiguo el principal *magister amoris* de Occidente, Ovidio[6], y lo repitieron sin cesar sus continuadores, amparados a su vez en el saber médico que teorizaba sobre la destructiva pasión amorosa. A decir verdad, no todos los amadores medievales se conformaron con regodearse en su dolor, su *dolorosa goia* o su *dolce tormento*. Ese amor que ennoblecía los corazones de poetas como Guido Guinizelli, y que destruía poco a poco a poetas

5.– Es preciso decir que Emilio de Miguel Marínez (2000) ha examinado de modo admirable cómo Melibea vive el amor, haciendo hincapié en su «verosimilitud humana». El autor acompaña a la protagonista en su proceso de amores, aunque sin aludir al contexto o a la tradición que reverbera en cada una de sus palabras y actos. También Eukene Lacarra Lanz (2000) ha estudiado el erotismo en la relación de Calisto y Melibea, centrándose en los cuatro encuentros de los enamorados. En el presente estudio intentaremos ir más allá de sus estudios pioneros y poner en contexto el protocolo amatorio dentro de su tradición.

6.– Por poner un ejemplo: «Est tibi agendus amans, imitandaque vulnera verbis; / Haec tibi quaeratur qualibet arte fides» (*Ars amatoria*, libro I, vv. 611-612). Y en el Ovidio traducido por fray Melchor de la Serna en el siglo XVI: «Si quieres el remedio de tu llama, / procura a compasión mover tu dama» (2016, p. 78; vv. 903-904).

como Guido Cavalcanti, no siempre fue vivido de la misma manera. Un gran grupo de amadores del *Cancionero* español, por ejemplo, advirtieron constantemente a sus damas la gran culpa que recaería sobre ellas si los dejaban morir sin haberles dado *remedio*, es decir, sin haberse entregado a ellos. «Recebir deves pesar / por matar y ver morir / tal servidor», advierte Lope de Estúñiga (I, 81, vv. 76-78)[7]. «Por bienquerer, se malquiso: / por agena culpa muere», se pregona sobre don Diego López de Haro (IV, 20*, vv. 31-33). Juan de Mena le propone sin ambages a su dama que opte por un pecado menor —a saber, la fornicación— al gravísimo pecado de matar: «pecad por no pecar / tan grave como matar / a mí, que no tengo culpa» (I, 65, vv. 78-80). Pues no ha sido otra cosa que la vista de una forma bella considerada «plazentera», es decir, de una dama hermosa, la causa de toda una cadena de efectos psicológicos y fisiológicos —como la tristeza extrema, la palidez o tez amarillenta, la falta de apetito, el insomnio, etcétera— que suponen el riesgo de desembocar en melancolía, en locura o simplemente en la muerte[8]. He dicho en bromas o en veras, pues algunos médicos, como Francisco López de Villalobos, contemporáneo de Rojas, supieron que esta «enfermedad de los cortessanos» era un verdadero «hito de los trouadores» que las más de las veces no era genuina, sino fingida. De ahí que siempre figure en las instrucciones a los galanes este esencial ingrediente de seducción: apelar a la compasión de la dama y suscitar su culpabilidad por la presunta «muerte» de su enamorado. Este es, digamos, el punto de arranque del galanteo luego de la mirada inicial y se considera la mejor manera de iniciar el acercamiento a la dama, que queda, pues, plenamente justificado. O ser amado o perecer[9].

Es por eso que en la *Tragicomedia*, Calisto inicia su primer acercamiento a Melibea —que suponemos a escondidas, a juzgar por el arriesgado contenido de la conversación— celebrando la grandeza de Dios, que ha concedido el poder a Natura —vicaria o ministra suya—, no solo de dotar a Melibea de tan perfecta hermosura, sino de permitirle a él, «inmérito», verla y manifestarle su «secreto dolor». Pues es precisamente la necesidad

7.– Para la poesía del *Cancionero general*, reunida por Hernando del Castillo, me sirvo de la edición en cinco tomos de Joaquín González Cuenca (Castillo 2004). Indico entre paréntesis en números romanos el tomo, seguido del número del poema y finalmente los versos.

8.– El proceso psicofisiológico aquí sugerido es muy complejo y no tenemos el espacio para deternernos a explicarlo. Baste con decir que el individuo retiene la forma impresa del objeto del deseo en la fantasía y la recrea continuamente hasta que deviene una idea obsesiva que acaba por ofuscar «el juizio e la razón» (Gordonio 1991, p. 107), de modo que el sujeto se ve constreñido a anteponer a cualquier cosa la satisfacción de sus aspiraciones eróticas. En otras palabras, el llamado *amor hereos* consiste en un intenso deseo sexual y en una aflicción de los pensamientos que acaba por trastornar el juicio. Remito al lector a los magníficos trabajos, de consulta obligada, de Ciavolella (1976), Lowes (1914), Nardi (1959), Beecher y Ciavolella (1990) y Wack (1990). Para el caso específico de la *Tragicomedia*, véanse principalmente Amasuno (2005), Lacarra (2007) y Morros (2009 y 2010).

9.– Desarrollo ampliamente todas estas ideas en Matos (2018b).

de confesar ese «secreto dolor», causado por la vista de la dama, lo que constriñe a Calisto a dirigirse por vez primera a Melibea. El enamorado hace gala de un lenguaje de altos quilates que se adecúa perfectamente, pese a su excesiva verborrea, a los códigos esperados[10]. Y esto debido debido al interés que parece mostrar la doncella. Su «¿En qué, Calisto?», que sin duda encubre un «dime más», le da permiso al penado para confesar su pasión[11]. La joven, conocedora del «secreto dolor» que atenaza a su adorador, se arriesga aún más y promete: «Pues aun más igual galardón te daré yo, si perseveras» (I, p. 27)[12]. A ningún lector u oyente podría escapársele la carga erótica de la palabra «galardón», tan ambigua en el código amatorio cortesano, basado, por cierto, en la perseverancia y en la persistencia[13]. Calisto vislumbra el sumo bien y celebra jubiloso su bienaventuranza: «Oh bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra habéis oído» (I, p. 28). Pero, de súbito, Melibea denuncia airada el «loco atrevimiento» y la «torpe» intención, es decir, deshonesta, impúdica o lujuriosa, de Calisto, quien atenta contra su honra. Era de esperarse. Pero la joven, al rechazar la elevada exclamación del enamorado, menciona incluso la palabra «deleite». ¿Ha sido imprudente la respuesta de Calisto? ¿Sugiere acaso el «deleite» deshonesto que tanto parece escandalizar a la joven? Lo cierto es que no. Más allá de los equívocos tan propios del discurso cortesano[14], quien ha mencionado la palabra «delei-

10.– Es frecuente despachar a Calisto como una mera «parodia del amante cortés» (Deyermond 1961, Martin McCash 2001, Severin 1984, Lacarra 1989, entre otros), lo cual no es incierto, pero se olvida que el joven enamorado no hace nada distinto a lo que hicieran muchos de sus predecesores y que aconsejara el propio Andreas Capellanus en su tratado *De amore*: el lenguaje idealizante, más allá de reverencias y ternuras, es, al decir de Peter Dronke, «a blatantly part of a seducer's strategy to get a woman into bed» (1994, p. 59). En lo mismo tercia Paolo Cherchi al describir los diálogos que figuran en el *De amore*: «A futile exercise indeed: the lovers try to extenuate their passio with eloquent appeals to their probitas, but they never succeed in persuading their ladies to love them in return. The ladies point out, often hilariously, that behind all the apparatus of courtliness and the presumption of moral beauty on the part of their interlocutors, there is only a desire to coire» (1994, pp. 37-38).

11.– Lo vio muy bien Lope de Vega en *Las fortunas de Diana*: «Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de *Celestina*, cuando Calisto le dijo: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios». Y ella respondió: «¿En qué, Calisto?». Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces «¿en qué , Calisto?» que ni había libro de *Celestina*, ni los amores de los dos pasaran adelante» (2017, pp. 111-112).

12.– Cito siempre por la edición de Lobera *et alii* (2011). Para facilidad del lector, indico el auto en números romanos y luego la página.

13.– Russell, en su edición, menciona tres posibles sentidos y se decanta por que Melibea lo emplea en el ambiguo de 'recompensa (premio o castigo)', mientras que Calisto lo entiende como 'rendición sexual', lo cual provoca la respuesta airada de ella. Para mí, sin embargo, Melibea es consciente de la carga sexual de su promesa, como aclaro a continuación.

14.– Sobre la ambigüedad léxica que caracteriza la literatura amatoria de la época, véase especialmente Keith Whinnom (1981).

te» y todo lo que ello implica ha sido Melibea[15], por lo que no es difícil sospechar que se trata más bien de un «sí, pero no»[16], de una estrategia para salvaguardar las apariencias y al mismo tiempo avivar el deseo del requeridor[17]. Melibea bien pudo haber cortado en seco la conversación con el «torpe» y locuaz Calisto.

¿Qué hubiera hecho otra en su lugar? Pensemos, por ejemplo, en el Arcipreste de Hita o don Melón y en doña Endrina. Aconsejado por don Amor y por doña Venus, el enamorado, al ver a la dama que lo trae penado al contonearse por la plaza, decide confesarle su «quexura del amor» (v. 659d). Sabe que «tal lugar non era para fablar en amores» (v. 654a), por lo que disimula conocerla de toda la vida y finge una conversación trivial, pero en cuanto se hace oportuno le susurra al oído sus verdaderas intenciones: «ámovos más que a Dios» (v. 661c).

> Con la grant pena que paso vengo a vos dezir mi quexa:
> vuestro amor e deseo, que me afinca e me aquexa,
> no·s me tira, no·s me parte, non me suelta, non me dexa;
> tanto [más] me da la muerte quanto más se me alexa.
> (estrofa 662)

El penado confiesa apasionadamente su pena. Ella, sin embargo, permanece «sorda» a sus instancias —según le recrimina él—, hasta que se ve obligada a contestar: «Vuestros dichos non los preçio dos piñones» (v. 664d). De entrada, la dama corta la conversación, lo que no parece hacer Melibea hasta mucho después. Sabe lo que se esconde detrás de los suspiros y los corteses lamentos, es decir, lo que significa tal «quexura de amor». Aunque también es cierto que su encubierto deseo la convence enseguida de alejarse del ojo público, entrar a un portal y sentarse a es-

15.– Lo supo ver Salvador de Madariaga: «Ya sabemos, desde la primera escena, que es su primer encuentro con Calisto, que Melibea tiene la imaginación bien bañada en lo carnal» (1972, p. 79).

16.– Eukene Lacarra Lanz está de acuerdo en que Melibea muestra conocer muy bien el léxico erótico y los equívocos que los términos empleados por Calisto entrañan («secreto dolor», «merced», «galardón», «alcanzar», «bienaventuranza»…) y piensa que la ira de Melibea se debe a «las amenazas a su integridad física» (2000, pp. 129-130). En efecto, es la respuesta esperada a fin de salvaguardar la honra —o, más bien, las apariencias—. Al igual que Lacarra, pienso que Melibea disimula su pasión. Lo hace porque sabe que es lo que tiene que hacer, de momento. Coincido con Emilio de Miguel Martínez cuando escribe: «¿A qué ha jugado Melibea con este paso desde el halagado consentimiento a la más cruda reprobación? Probablemente a lo único que podía jugar. Al sí, pero no. O al no, pero sí» (2000, p. 37). Por tanto, no puedo estar de acuerdo con quienes piensan que la «furia de Melibea» significa un rechazo implacable a Calisto por no considerarlo un fino amador al no servirla como debería según el «código cortés», tal como sugieren Green (1953), Deyermond (1961), Martin MacCash (2001) y Corfis (1996). Es preciso recordar que, a partir de Dronke (1994), no se tiende a ver más el texto de Andreas Capellanus como un manual de amor cortés.

17.– Lo cual es cónsono con uno de los consejos ovidianos: «Fac timeat speretque simul» (*Ars amatoria*, libro III, v. 477).

cuchar las quejas de su pretendiente. Poco, sin embargo, logra conseguir el penado en tal *alloquium*, pues el proceso de amores ha de llevarse con paciencia y perseverancia paso a paso. No es poco, con todo, lo que logra en penado: cautivar el interés de la dama, despertar su deseo. El enamorado, además, se asegura de tener esperanzas de alcanzar su galardón y así puede pensar en pasar al próximo paso. Ya conocemos las instrucciones de Andreas Capellanus. «Carius habetur quod pluribus est laboribus acquisitum quam quod sollicitudine modica possidetur»[18].

Celestina habrá de descodificarle a Calisto este tipo de respuestas. Son imprescindibles, explicará,

> los golpes, los desvíos, los menosprecios, desdenes que muestran aquéllas en los principios de sus requerimientos de amor, para que sea después en más tenida su dádiva[.] Que a quien más quieren, peor hablan; y si así no fuese, ninguna diferencia habría entre las públicas que aman, a las escondidas doncellas, si todas dijesen «sí» a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas. Las cuales, aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío esterior, un sosegado vulto, un aplacible desvío, un constante ánimo y casto propósito, unas palabras agras que la propia lengua se maravilla del gran sofrimiento suyo, que la hacen forzosamente confesar el contrario de lo que sienten. (VI, pp. 146-147)

Por eso Melibea denuncia airada el «loco atrevimiento» de Calisto al vislumbrar el «deleite» que lo aguarda si persevera en su servicio, un «deleite» que ha verbalizado ella y no su requeridor, acaso para afirmar su «casto propósito». Lo declarará sin aspavientos Sempronio a su amo cuando lo vea penado: «Por rigores comienzan el ofrecimiento que de sí quieren hacer» (I, p. 41)[19]. También doña Venus alerta al Arcipreste sobre las «malas respuestas» de las damas (v. 613a). La ira, sincera o no, es parte integral de la preceptiva erótica que siguen los amantes del Medioevo, basada en

18.– Parece tenerlo en cuenta doña Endrina cuando amonesta a la alcahueta por la apremiante instancia: «non me afinques tanto luego el primero día» (v. 764d).

19.– Lo dijo Ovidio: «Utque viro furtiva venus, sic grata puellae: / Vir male dissimulat: tectius illa cupit» (*Ars amatoria*, libro I, vv. 275-276), es decir: «El amor furtivo es tan agradable para una mujer como para un varón: el varón no sabe disimularlo, pero ella lo desea más escondidamente» (1995, p. 363). De ahí que el servicio amoroso se base en la persistencia: «Ergo age, ne dubita cunctas sperare puellas; / Vix erit e multis quae neget una tibi. / Quae dant quaeque negant, gaudent tamen esse rogatae» (vv. 343-345): «Así que, ea, no dudes en tener esperanzas acerca de todas las mujeres: apenas habrá una, entre las muchas que hay, que te dé una negativa. Tanto las que acceden como las que se niegan, se alegran no obstante de que se las corteje» (1995, p. 367). Lo mismo asegura doña Venus: «apena que de mill una te lo niege, mas desdeña: / aunque la muger calle, en ello piensa e sueña» (vv. 610c y d).

el disimulo. A la dama le es siempre preciso guardar las apariencias y cuidarse de las habladurías. Sin esa «mala respuesta» inicial, no habría proceso de amores: «ni Calisto viviera quejoso», ni habría servicio, ni habría mayor interés en seguir adelante.

Calisto y Melibea inician sus amores con un brevísimo pero extraordinario *tête à tête*, lo cual no se da siempre desde tan temprano en este género de obras. Es más habitual que el primer intercambio verbal se produzca a través de la intervención de un medianero que casi siempre porta un mensaje o alguna misiva de parte del requeridor. Ello sucederá también, en su momento, en la *Tragicomedia*. Pero ya de entrada, en esta primera escena, hemos constatado dos ingredientes esenciales en todo proceso de amores: el penado enamorado, que sufre de un «secreto dolor» que lo destruye y que urgentemente pide remedio, y la dama esquiva y airada que rechaza implacablemente al penado por defender su honra a fin de guardar las apariencias. Todo ello aparece en la *Tragicomedia* aureolado de equívocos y, por supuesto, de gran humor. Desde el inicio, sin embargo, Melibea comienza a delatar una autonomía intrigante, aun desde el *ballet* cronometrado de su conducta obligada.

Antes de proseguir, es oportuno que revisemos uno de los tantos *artes amandi* que recogen parte de la preceptiva que siguen la gran mayoría de los amantes literarios del Medioevo, entre ellos, Calisto y Melibea. Estamos ante el telón de fondo teórico frente al cual discurren los amores de los enamorados y conviene familiarizarnos con él a fin de comprender la obra en sus propios términos.

Un curioso compendio de preceptos eróticos

Son archiconocidas las lecciones de Ovidio en su *Ars amatoria* y sus refundiciones medievales, como el *De amore* de Andreas Capellanus o el manual de cortesía *Facetus, moribus et vita*, y las puestas en práctica de sus preceptos en la comedia elegíaca latina, la comedia humanística, los cantos goliardescos y otros textos afines tanto en latín como en romance, como el propio libro del Arcipreste. Todos guardan algo en común: están dirigidos principalmente al varón y se ocupan de pormenorizar el prodecer del galán para lograr seducir a su doncella. Pero una sorpresa aguarda al lector en un librillo italiano que, aunque un poco posterior a la *Tragicomedia* (vio la luz en 1547), recoge todas las prácticas repetidas en la literatura medieval hispánica. Me refiero al *Specchio d'amore* de Bartolomeo Gottifredi. Las lecciones que allí figuran son cónsonas con todas las preceptivas eróticas que conforman la tradición erotológica seguida por los amantes medievales. Pero la gran novedad es que el texto constituye un manual dirigido a un público femenino, al menos estructuralmente.

Una joven de quince años, Maddalena, es aleccionada por su ama de llaves, Coppina, en el arte de enamorarse. La vieja capta de inmediato la atención de la joven al describir el amor como «cosa ottima e santa» (1912, p. 254), pero se cuida de hablar *sottovoce* para que nadie descubra el que será su nuevo secreto compartido. Le enseña la materia básica: qué es el amor, de quién se debe enamorar, cuáles son las señales de que el hombre está interesado, cómo ella debe corresponder a tales señales, cuáles son los síntomas del amor, entre otras cosas. Y, luego, la astuta marisabidilla del amor procede a enumerar los pasos que ha de seguir la joven para estar a la altura «di queste galanterie» (1912, p. 270). Pero antes le deja muy claro: «Ed è ben fatto non darsi cosí alla prima in preda degli amanti», pues «cosa lungamente piatita e difficilmente ottenuta piú cara si suol tenere» (1912, p. 257). Ha de cuidarse de las prisas en el proceso y es preciso avanzar gradualmente, tal como proponía Andreas Capellanus. Y ha de velar siempre por salvaguardar su honra ante la sociedad. A la dama le es siempre preciso guardar las apariencias, por lo que debe hacerse una experta en el arte del disimulo.

«Amore è un fuoco invisibile» (1912, p. 258), explica Coppina, un fuego que arde escondido en el fondo del corazón y que se nutre de la esperanza de obtener el placer que este entraña. Una vez encendido en ella ese «desio di piacere» (1912, p. 263), «desiderio di goder la cosa amata» (1912, p. 291), debe dar alguna señal al hombre —acaso velada— de que tiene esperanzas de alcanzar su galardón. Entonces, él procederá a enviar una mensajera o alcahueta que «fará tentare» (1912, p. 268) a la requerida en amores. La vieja se mostrará benigna y pía, y le suplicará: «Gentil madonna, abbia compassione d'un cuore che per voi miseramente langue». Ha dejado a un enfermo de muerte que con una palabra sola bastará para sanarse. Le pondrá en mano una carta de parte del penado amante, pero la joven ha de ser muy cauta, pues cualquier paso en falso podría arruinarlo todo. Estas son las instrucciones precisas de Coppina: «A questo io voglio che tu ti mostri turbata e da te minacciosamente la scacci, fingendo non voler né veder né udir alcuna sua cosa. Potresti anche pigliar la lettera ed in sua presenza stracciarla e gettarla per la camera in pezzi, e, tosto, ch'ella fusse partita, raccoglierla e, tornatala insieme, leggerla, dandogli per qualche tua fidata risposta» (1912, p. 268). La mensajera y su favorecido sabrán interpretar muy bien cuál es la respuesta. Él persistirá en su servicio. Insistirá en el peligro de muerte en que se halla si no es remediado a tiempo, aunque asegura que prefiere morir antes que poner sus ojos en otra. Ella se asegurará así de su firmeza y fidelidad.

Tras una comprimida lista de consejos prácticos[20], toca preparar a Maddalena para su primer encuentro formal con su pretendiente Fortu-

20.– Entre estos, Coppina insta a Maddalena a estudiarse la poesía de Petrarca y de Boccaccio para saber cómo interpretar y cómo responder los mensajes de su requeridor. Le sugiere

nato. La joven confiesa sus temores, pero ha de saber renunciar a ellos, pues «non conosce paura un cuore innamorato» (1912, p. 281). Deben concertar su encuentro en un lugar donde les sea lícito abrazarse. Pero enseguida comienzan las advertencias de la maestra: «Io non voglio che tu glielo neghi, ma che sopra la difficultá ti scusi, usando sempre dolci e cortesi parole». Él no se detendrá. Sus impúdicas manos no querrán estar quedas y osarán acercarse a partes más secretas. «Non ti lascia toccare cosí alla prima», ataja Coppina. La joven debe empezar a mostrarse algo turbada y hacer cuanto le sea posible por desasirse de esas deshonestas manos, haciéndole prometer que dejará ya su «enojoso uso» («[di] dare noia»). Él lo prometerá, sí, pero ¿cómo es posible que un sediento en medio del agua se resista a beber? (1912, pp. 281-282). Los movimientos empiezan a ser cada vez más raudos. Cumple avanzar al próximo *gradus amoris*. Maddalena pregunta: «Volete ch'io mi lasci basciare?» (1912, p. 283), a lo que responde Coppina: «Farai vista di non volere: pur finalmente lásciati sforzare». Ella debe resistirse, aunque sin poner demasiado empeño en ello, y, finalmente, se ha de dejar forzar. Ante sus remilgos, él argumentará que «le occasioni perdute non possono adietro ritornare». La joven, desconcertada ante la rápida concatenación de procedimientos, no logra contener la ansiedad y pregunta: «Lo lascierò dunque far di me ciò ch'egli vorrá?». La respuesta de Coppina no puede ser más clara ni contundente: «il vedere, il favellare, il toccare e tutti gli altri trattenimenti amorosi sono pene, miserie e passioni, senza la speranza di quel dolce fine». Y, así, enseguida se consuma la plena realización del proceso amoroso.

Henos, pues, ante un verdadero arte de amar, aunque no ya dirigido al varón, sino a una doncella. Salta a la vista, con todo, que las doctrinas amatorias expuestas no difieren demasiado de aquellas que se enseñan en manuales de cortesía galante como el *Facetus, moribus et vita* y otras exposiciones inspiradas en las lecciones ovidianas. Las instrucciones de Coppina, aunque consideran algunas estrategias para «seducir» al hombre, no son otra cosa que un compendio de las respuestas esperadas por parte de la fémina al proceder del varón, siempre teniendo en cuenta el protocolo necesario para guardar las apariencias y no parecer una mujer ligera, al tiempo que aviva la llama de amor del enamorado.

Cumple, pues, que examinemos al detalle la puesta en práctica de algunos de estos consejos y sigamos acompañando a Calisto y a Melibea en su proceso de amores.

---

leer, además, libros «pieni di istorie amorose e d'altri casi, (…) che chi non legge non le può sapere» (1912, p. 273).

Tras el primer encuentro de los amantes

Antes de que Celestina le descodifique la respuesta airada de Melibea a Calisto, el joven enamorado corre desesperado a encerrarse en su cuarto en la más absoluta oscuridad y, ensimismado en su pena, decide invocar la muerte. No ha logrado captar el sentido que entraña el lenguaje equívoco de Melibea y ve tambalearse las esperanzas de alcanzar el galardón prometido: no cabe duda de que la opacidad mental de Calisto constituye parte de la parodia de los autores. La agudeza mental de su amada lo supera por mucho. El criado Sempronio advierte enseguida el mal que aqueja a su amo, esa común «enfermedad de los cortessanos».

Calisto sufre obcecado en su pasión, pues la muerte que amenaza al enfermo que no es remediado a tiempo por su dama no solo fue una estrategia retórica de seducción, sino que alcanzó a algunos firmes amadores que vivían cautivos en la cárcel del amor. Este trágico fin alcanzó a Leriano, en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. El «auctor», personaje de su propia obra, ejerce de medianero para intentar conseguir el favor de Laureola para que evite la muerte que ella misma causa. Ella, aunque piadosa, sabe en qué consiste el remedio solicitado y se ve imposibilitada a ello: «Si pudiese remediar su mal sin amanzillar mi onra, no con menos afición que tú lo pides yo lo haría; mas ya tú conosces cuánto las mugeres deven ser más obligadas a su fama que a su vida (…) Pues si el bevir de Leriano a de ser con la muerte désta, tú juzga a quién con más razón devo ser piadosa, a mí o a su mal» (2015, pp. 83-84). La doncella permanece firme en su decisión, por lo que, al final, a Leriano no le queda otra opción que morir[21].

Es preciso insistir que esa enfermedad que tanto aqueja a los cortesanos, incluido Calisto, y a los poetas no es sino un deseo ferviente y desmedido de alcanzar carnalmente a la dama hermosa que los ha penado, tal como declara el médico Gerardo de Solo: «amorereos est amor multum fortis feruens et assiduus circa mulierem propter actus coitus exercendos» (*apud* Lowes 1914, p. 510). De manera que el remedio más efectivo recomendado por los médicos para salvar al enfermo de amor que corre riesgo de muerte, ya lo he anticipado, es el coito, preferiblemente con la causadora del mal. Lo explicita muy a las claras el médico portugués Velasco de Taranta: «Prima est que detur sibi illa quam diligit» (f. 23r). Por eso Sempronio, que no se complica con la ceremoniosa retórica y el protocolo de los cortesanos, tras identificar el mal de su amo, procede a proponer el remedio: «traérgela he hasta la cama» (I, p. 47). Y para ello se precisa de la intervención de una astuta y sagaz medianera, figura consagrada también por la tradición. No la hay mejor que Celestina.

21.– Exploro el caso clínico de Leriano en Matos (2018b).

En busca de remedio: el primer encuentro entre Melibea y Celestina

Una vez el pretendiente afiance las esperanzas de alcanzar a la dama que desea, el próximo paso es enviarle una mensajera. Advertía Coppina que la alcahueta la «fará tentare» con súplicas como esta: «Gentil madonna, abbia compassione d'un cuore che per voi miseramente langue». Ya sabemos el peligro de muerte en que se encuentra el enamorado no correspondido a tiempo. Así se lo deja saber Celestina a Melibea, entreverando su petición con fórmulas eclesiásticas para acentuar su condición benigna y pía: «Yo dejo un enfermo a la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará» (IV, p. 124). Conocemos de sobra cuál es la palabra sanadora, esa que nunca pudo pronunciar Laureola. Entre muestras de enojo y de compasión, Melibea quiere saber más, pero sabe que llegado este momento debe estallar en ira:

> Desvergonzada barbuda, ¿qué siente ese perdido que con tanta pasión vienes? De locura será su mal. ¿Qué te parece? (…) Quemada seas, alcahueta, falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros. ¡Jesú, Jesú! ¡Quítamela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dejado gota de sangre en el cuerpo! Bien se lo merece esto y más, quien a estas tales da oídos. Por cierto, si no mirase a mi honestidad y por no publicar su osadía dese atrevido, yo te hiciera, malvada, que tu razón y vida acabaran en un tiempo. (IV, pp. 126-127)

La joven, que sobrado sabe ante quién está parada, a juzgar por las descripciones ofrecidas de Celestina, sabe que debe reaccionar airada y hasta recurre a una temeraria amenaza. Era lo esperado. También esta «mala respuesta» figura, obviamente, en los manuales. Coppina ordenaba hacer trizas de modo furibundo cualquier carta recibida a través de una alcahueta y que echara a la alcahueta con amenazas. Laureola, «larga en enojo», amenaza de muerte al atrevido «auctor», que media por Leriano: «Si, como eres de España, fueras de Macedonia, tu razonamiento y tu vida acabaran a un tiempo» (2015, p. 77). Y como sabe que la respuesta airada forma parte del disimulo aconsejado por la preceptiva erótica tradicional, se ve obligada a aclarar más tarde que no ha sido así, pues el medianero interpretó su alteración como señal de interés, como era de esperar[22]. Lo mismo sucede en la *Historia de duobus amantibus*, de Eneas Silvio Piccolomini, sin duda el antecedente más cercano de nuestra obra: los autores

22.– Muy distinto, por ejemplo, a la indiferencia que caracterizará luego a las desamoradas de los libros de pastores y a las amadas mudas y ausentes de la lírica amatoria petrarquista.

debieron conocerla bien, pues este *best seller* europeo se tradujo al castellano en Salamanca hacia 1496[23]. El enamorado Eurílo, tras quejarse en el mismo tono de Calisto, decide «buscar una alcayueta» (2001, p. 179) con la cual enviar una carta a su amada Lucrecia. La «alcayueta» ruega compasión por su cliente y la dama estalla súbitamente en ira. Vale observar la retórica llena de interrogaciones y exclamaciones exaltadas de Lucrecia, tan cercana a la de Melibea:

> ¿Qué osadía, muy malvada hembra, te traxo a mi casa? ¿Qué locura en mi presencia te consejo venir? ¿Tú las casas de los nobles osas entrar y a las castas dueñas tentar y los legítimos matrimonios turbar? ¡Malabés me puedo refrenar de te arrastrar por essos cabellos y la cara despedaçar! ¿Tú tienes atrevimiento de me traer carta? ¿Tú me hablas? Si no oviesse de considerar lo que a mi estado cumple más que lo que a ti conviene, yo te haría tal juego que nunca de cartas de amores fueses mensagera. Vete luego, hechizera. Lleva contigo tu carta; aunque dámela, despedaçarla he y daré con ella en el fuego. (2001, p. 181)

Obedeciendo a Coppina, hace trizas la carta, pisotea los pedazos y hasta los escupe. La respuesta de algunas damas puede ser tan furibunda que en una breve refundición de la historia de Piccolomini realizada por Luis de Lucena, en su *Repetición de amores* (escrita entre 1494 y 1499), la floja «alcayueta» acaba cayendo por las escaleras tras la extrema turbación sufrida: «Y ansí ella, con el temor que le puso la doncella, toda turbada, sin saber dó ponía los pies, dio consigo de rostros por una escalera do avía subido; de suerte que, tanto por el dolor que de la caída sentía, quanto por el daño mayor que esperava, tuvo más cuidado de salvar su vida, que de recordarse de la carta» (2001, p. 107).

Pero Coppina y Maddalena sabían muy bien que el requeridor y su servidora comprenderían a la perfección cuál es el verdadero significado de tal respuesta, cuya intención no es otra que cuidarse de las habladurías y guardar las apariencias ante la sociedad[24]. Ya he dicho que el «auctor» piensa al principio que la respuesta airada de Laureola es una buena señal

23.– Ver Matos (2018a). La obra fue escrita en latín en 1444. Cito siempre por la traducción castellana producida en Salamanca hacia 1496 (Piccolomini 2001).

24.– Por los ejemplos aducidos, no creo que la ira de Melibea, ni en el diálogo con Celestina ni al principio con Calisto, se deba a un interés consciente de los autores de presentar a Melibea colérica porque este temperamento fuera el más apropiado «para caracterizar a una mujer libidinosa que claudica rápidamente a los avances amorosos del caballero», como propone Lacarra (1997, p. 118) a la luz de la filosofía moral y del discurso médico de la época. De ser así, Laureola sería tan libidinosa como Melibea. No pongo en duda el temperamento colérico de Melibea ni su predisposición a la ira, la cual coincide con los argumentos filosóficos y médicos que expone Lacarra. Es solo que algunas de sus expresiones de ira, que a veces

para la redención de Leriano. La «pública alcayueta» que tienta a Lucrecia, por ejemplo, sale gozosa a comunicarle la buena nueva a su cliente: «Alégrate, bienaventurado amador, de tu amiga más que amas eres amado. Agora no ovo lugar de responderte. Hallé turbada a Lucrecia y quando le di tu letra, muy alegre la recibió y mil vezes la besó. No dudes que luego te escrevirá» (2001, p. 81). Y hasta la alcahueta de la *Repetición de amores* de Lucena, pese a su turbación y lamentable caída —quién sabe si fue fingida— anuncia al enamorado: «Torna en ti, bienaventurado amador, que más a ti que tú a ella te ama aquella señora y porque estava triste no te pudo screvir. Dígote que quando te nonbré y le di tu carta, que se puso más alegre y por mil vezes besava el papel; y no dubdes que muy presto te aga respuesta» (2001, p. 107). Es cierto que la noticia llevada por las alcahuetas es falsa, pues no ha sido esa la respuesta recibida, pero no totalmente falsa: el significado de los distintos significantes es el mismo.

El rechazo airado implica, además, la necesidad de persistir en el servicio amoroso. Ya sabemos cuán desaconsejadas son las prisas. Ante este tipo de respuestas, Ovidio exhorta: «quod non rogat, optat, ut instes; / Insequere, et voti postmodo compos eris»[25] (*Ars amatoria*, libro 1, vv. 485-486). Sabe que ella muestra una cosa, pero que desea otra. Por eso Gómez Manrique aconseja a un *penado mortal* cómo puede «cobrar esta señora» que desea: «Nunca por desgrado que della ayáis conoçido dexés de servirla, porque el mucho servir suele hazer por la persona (…) Y si con estas cosas non pudiéredes ablandar sus durezas, hazeos duro a sofrir y servilda lo mejor que pudiéredes por acá por lo llano, muriendo y llorando, que inposible es faltar galardón do no falta serviçio»[26] (2001, pp. 79-80). «Femina quod prohibet cupit et vult sepe rogari», se lee en el *Facetus, moribus et vita*[27] (*apud* Paolini 2010, p. 46).

Los autores, con todo, no se conforman con dar por sobreentendido el resultado de los procederes protocolares y permiten que Melibea y Celestina hagan gala de su fuerza retórica[28]. Celestina no se cae por las escaleras ni se marcha tras la respuesta airada de Melibea. Además, se desecha

suenan más disimuladas que auténticas, podrían responder más a la tradición amatoria que a tales argumentos eruditos.

25.– «desea lo que no te pide: que insistas en ello; persiste y verás en breve cumplidos tus deseos» (1995, p. 373).

26.– Para otra exitosa puesta en práctica de esta retórica de la seducción basada en la persistencia y auxiliada por una alcahueta, véase el anónimo «Tratado de amores» de fines del siglo XV editado por C. Gonzalo García en Cátedra *et al.* (2001, pp. 85-92).

27.– «La mujer desea lo que quiere tener lejos y muchas veces quiere que le ruegen».

28.– Coincido totalmente con Emilio de Miguel Martínez: «El propósito de Melibea […] es permitir que la vieja pueda desarrollar sus artes, de modo que ella consiga escuchar la proposición que sospecha se le va a hacer, manteniendo en todo momento la conveniente simulación de que las cosas van avanzando con absoluta ingenuidad e inocencia por su parte. Y, como objetivo final, llegar al consentimiento pleno sin desdoro público de su honra» (2000, p. 40).

la carta por «antidramática», como bien señala Lida (1962, p. 450). La joven, luego de amenazar de muerte a la alcahueta, continúa haciendo preguntas retóricas —las cuales nos suenan, una vez más, a un velado «dime más»—, hasta que accede a cumplir la demanda de la vieja. La criada Lucrecia sabe interpretar bien lo que se oculta detrás de las fórmulas: «¡Ya, ya: perdida es mi ama! Secretamente quiere que venga Celestina. Fraude hay. ¡Más le querrá dar que lo dicho!» (IV, p. 134). Y Melibea no repara en confirmar las sospechas: «Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sofrido» (IV, p. 135). Tampoco pierde tiempo Celestina y recurre a las leyes de Natura para justificar la atracción erótica entre hombres y mujeres esgrimiendo argumentos naturalistas para desleír enteramente la ira de la doncella: «Pues tú, señora, tenías ira con lo que sospechaste de mis palabras, no enemistad. Porque aunque fueran las que tú pensabas, en sí no eran malas, que cada día hay hombres penados por mujeres y mujeres por hombres, y esto obra la natura, y la natura ordenola Dios, y Dios no hizo cosa mala» (IV, p. 136). Al final, todo queda bien concertado.

Melibea a solas

La Lucrecia de la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini, que, como adelanté, es el antecedente literario más cercano de Melibea (Matos 2018a), descubre su pasión desde muy temprano en la obra. Se debate entre el deber y el deseo, conflicto que atenaza a todas las amadoras de la época, pues deben reprimir sus anhelos eróticos a fin de salvaguardar su honra y el buen nombre de su familia. «Nueva fuerça me tiene forçada: una cosa amonesta el amor y otra la honestidad» (2001, p. 173), dice en soledad. Prosigue con un soliloquio que revela la fuerza de la pasión amorosa desde la perspectiva femenina, hasta que concluye en detrimento de su honra: «¿Que pierda la fama? ¿Qué me haze el murmurar de los hombres que no oiré? Quien no cura de la honra sordo es» (p. 174), y se ampara en ejemplos clásicos: «Muchas otras de su voluntad hezieron esto mismo: fue Elena llevada, no la llevó Paris por fuerça. ¿Qué diré de Adriana y Medea? No deve ser reprehendido el que con muchos yerra» (2001, p. 174). El hecho de que estas abruptas confesiones figuren desde el inicio de la obra llevó a Lida a tildar de lasciva y deshonesta a Lucrecia en contraposición a la compleja «evolución interior» (1962, p. 453) de Melibea, y concluye que «la tortura moral y la pasión fogosa de Melibea son el polo opuesto de la falta de decoro y la lubricidad de Lucrecia» (1962, p. 452). Me permito diferir de Lida. Es verdad que existe cierta distancia entre el ímpetu que Lucrecia muestra al inicio de la obra y la manera en que los autores de la *Tragicomedia* presentan el proceso del enamoramiento de Melibea. Pero pienso que gran parte del distanciamiento se debe más a la construcción narrativa que a la naturaleza del erotismo vi-

vido por los personajes. Joseph T. Snow sugiere con acierto la genialidad artística de los autores al mantener encubierto el secreto amor de Melibea hasta el auto décimo (2017, p. 158). Es esto lo que potencia la tensión dramática y emotiva, y sin duda uno de los aspectos que constituyen la originalidad artística de *La Celestina*. Gracias a ello, es posible desarrollar con tanta profundidad los caracteres de los personajes, en especial la fuerza de un personaje tan imponente como Celestina, que, para poder realizar sus funciones a la altura de su fama, necesita sin duda una fuerte contrincante con quien presumir de sus aptitudes. Y, además, propicia la reflexión sobre la vivencia emocional dominada por el miedo y la duda que atenaza a las mujeres, que, debido a las rígidas normas sociales, no les es lícito dar rienda suelta a sus pulsiones eróticas. Los autores previos se conformaban con mencionar de pasada esta realidad, sin profundizar en el «convulso interior» —siguiendo la expresión de Emilio de Miguel Martínez (2000, p. 49)— de las enamoradas.

Melibea confiesa que ha quedado cautiva desde la primera vez en que ve a Calisto: «¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, cuando de parte de aquel señor cuya vista me cativó me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuerza a descobrir mi llaga cuando no me sea agradecido, cuando ya, desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra?» (X, p. 219). Empezamos a notar su urgencia por dar riendas a su amor, contradictoria con el disimulo al que se ve obligada antes de ceder a sus tensiones interiores. Esta es la primera vez que escuchamos a Melibea hablar a solas, la primera vez que accedemos a su interioridad, la primera vez que no es necesario disimular ante nadie. Ruega a Dios la capacidad para seguir manteniendo encubierto su «amoroso deseo» (X, p. 220) un tiempo más. Pues enseguida descubrimos que el mal de Melibea —y, de paso, la pena de Calisto— se debe al moroso proceso que ha de seguir para alcanzar la plenitud erótica: «¡Oh género femíneo, encogido e frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descobrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quejoso ni yo penada» (X, p. 220). La joven se queja ya sin ambages del código estricto que se ha visto obligada a seguir desde el principio, de todos los pasos que han de pasar antes de poder gozar de su amor. El propio Ovidio dejó muy claro que toda iniciativa amorosa debía partir del hombre y no de la mujer (*Ars amatoria*, libro I, vv. 705-722). Y el primer paso de esa iniciativa era el dado por Calisto y todos sus predecesores: mostrarse o fingirse enfermo para inspirar la compasión de la dama.

Antes de Melibea, en la comedia humanística *Poliscena*, la doncella Poliscena confiesa su pasión y su rebeldía desde el inicio de la obra. Lamenta que el «género femíneo» haya de vivir encerrado en casa y que no le sea permitido disfrutar de los placeres propios de la juventud, es decir, el gozo del amor, mientras que al varón sí. Su requeridor, sin embargo, resulta

ser un donjuán que la ve como «una nueva ave que cazar» («nouum aucupium»), que la alcanza gracias a la retórica de la enfermedad de amor y al auxilio de una alcahueta. Al final, se conduce como un varón («viriliter»), es decir, la consigue por medio de la fuerza. Aunque la joven no termina tan bien parada en la historia, a excepción de que su madre intenta rezurcir el daño por lo legal, casándola con el galán, constituye un ejemplo de una doncella rebelde decidida a vivir su gozo y con una participación un poco más activa con respecto a otras protagonistas de textos temáticamente afines, aunque ciertamente no alcanza el grado de vitalidad que caracteriza a Melibea[29].

Melibea se confiesa atenazada por el mismo apremio que otrora la Lucrecia piccolominiana —ni lasciva ni deshonesta— no pudiera encubrir por tanto tiempo. Asistimos entre bambalinas a la psique de amadoras menos librescas que reales, cuyas pulsiones íntimas no se acomodan adecuadamente a los códigos tradicionales. Aun así, cada una ha de seguir el papel que le corresponde a su «género femíneo» para salir airosa en su proceso de amores.

Segundo encuentro entre Melibea y Celestina

Le toca a Melibea concertar una cita con su amado Calisto. La urgencia convierte en tormento la dilación de la locuaz alcahueta. Comienzan a desdibujarse poco a poco las dotes persuasivas y hechiceriles de Celestina al pasar a ser una simple mediadora entre los amantes[30]. «Medianera de mi salud» la llama Melibea (X, p. 219), y así también la veía Calisto. «¡Oh cómo me muero con tu dilatar! (…) ¡Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura, y si siento alivio, bien galardonada!», promete a Celestina tras confesar el encendido fuego que arde escondido en sus entrañas (X, p. 224). «Yo daré forma como tu deseo y el de Calisto sean en breve complidos», asegura la vieja (X, p. 229). Es ya cuestión de amar o morir (X, p. 230).

29.– Remito a la edición bilingüe preparada por Antonio Arbea (1996-2000).

30.– Opinión distinta pronuncian los que dan fe al poder de la magia. Como bien advierte Carlos Heusch (1992, pp. 21-22), la *philocaptio* constituye una «partie de l'univers culturel et érotologique de Rojas, "mancebo y estudiante" de Salamanque», junto con el amor hereos, la sexualidad médica, el naturalismo amoroso, etcétera, de modo que es necesario tomarlo en consideración al momento de evaluar los discursos en torno al amor presentes en la obra. Véase al respecto el fundamental ensayo de Peter Russell (1978) y complétese con Ana Vian Herrero (1990) y Patrizia Botta (1994). En cualquier caso, coincido con Heusch cuando afirma, junto con Pedro Cátedra, que nada obligaba a Rojas a introducir este aspecto, pues los idilios amorosos ya estaban más que justificados.

Esta noche, a las doce, en el jardín

Por fin se ha hecho posible el *alloquium* entre los amantes. Melibea se cuida de guardar las apariencias, según lo exigen los códigos, y finge resistirse y velar por su honra:

> La sobrada osadía de tus mensajes me ha forzado a haberte de hablar, señor Calisto, que habiendo de mí la pasada respuesta a tus razones, no sé qué piensas más sacar de mi amor de lo que entonces te mostré. Desvía estos vanos y locos pensamientos de ti, por que mi honra y persona estén sin detrimento de mala sospecha seguras. A eso fue aquí mi venida, a dar concierto en tu despedida y mi reposo. No quieras poner mi fama en la balanza de las lenguas maldicientes. (XII, p. 244)

Calisto ve venir la muerte[31]. Pero Melibea no está ya para más disimulos. Habiendo cumplido deprisa este último ritual, procede a ratificar el anuncio de la «solícita mensajera» (XII, p. 425) y se rinde a Calisto: «Limpia, señor, tus ojos; ordena de mí a tu voluntad». La frase está emparentada con la pronunciada por la Lucrecia piccolominiana: «Vencísteme: ya soy tuya, haz de mí a tu plazer» (2001, p. 188), así como con el «Faz tu talente» del *Libro de buen amor* (v. 631b) o el «De me fac modo uelle tuum» del *Pamphilus de amore* (v. 114)[32]. Calisto celebra haciendo gala de su elocuencia, para muchos desgastada, y Melibea reitera su entrega absoluta: «Y aunque muchos días he pugnado por lo disimular, (…) te suplico ordenes y dispongas de mi persona según querrás» (XII, p. 246). Para bien o para mal, se cumple la premonición de Celestina: «Coxquillosicas son todas, mas después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar (…) Catívanse del primer abrazo, ruegan a quien rogó, penan por el penado, hácense siervas de quien eras señoras, dejan el mando y son mandadas, rompen pareces, abren ventanas, fingen enfermedades» (III, pp. 102-103).

Si fue Melibea la primera en hablar de «deleite» en el primer auto cuando Calisto le confesaba su «secreto dolor» y celebraba la promesa de «galardón», también es la primera en explicitar el deseo de gozar tal deleite. No deja de ser curioso que veamos a la otrora elegante dama descender a un lenguaje más coloquial, incluso cuasi vulgar por excesivamente abierto, que más asociaríamos con Calisto que con ella. Es como si fuéramos conociendo poco a poco cómo es de veras Melibea: «Las puertas impiden

31.– El mismo esquema se produce en la *Historia de duobus amantibus,* pero mediante epístolas. Ver Matos (2018a).

32.– Me ocupo de esta frase afortunada en un trabajo de futura aparición: «"Faz tu talente": apostillas a una frase deshonesta».

nuestro gozo, las cuales yo maldigo y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta». Se intensifican las ansias de saltar a la fase del *contactus*, tanto que Calisto propone con indiscreción quebrar las puertas, lo cual suscita ciertas reminiscencias del violento aporreo a la puerta por parte de Pánfilo y don Melón, indicio de su desmedida urgencia erótica, solo que es la dama esta vez quien toma la voz cantante y comunica con desenfado su deseo de avanzar en el proceso erótico. Y quien concierta la próxima cita: mañana, a la misma hora, en el huerto[33].

Recapitulemos

Hasta aquí, hemos acompañado a los dos amantes en la primera parte de su proceso de amores. Calisto confiesa su mal a quien lo tiene *penado*, sirviéndose de un discurso cortesano un tanto excesivo, pero adecuado a los códigos esperados. Melibea, al escuchar el atrevimiento de quien atenta contra su honra, responde airada, como también era de esperarse, aunque no sin haber lanzado señales ambiguas que avivan y destruyen a un tiempo las esperanzas de Calisto. El penado, asesorado por su criado, recurre a una medianera para conseguir el favor de su dama, a fin de remediar su muerte, pues sabe que sin su intervención no podría llegar a más. La alcahueta visita a Melibea y la doncella se enfurece y la amenaza iracunda, como también era de esperar. Pero solo es por guardar las apariencias, pues sus exclamaciones e interrogaciones sobresaltadas velan mal su interés por saber más de su pretendiente. Entre vaivenes retóricos, la joven sabe cómo acceder a las peticiones de la vieja, quien se retira en volandas, meneando sus faldas, a comunicarle la buena nueva a su cliente. Calisto se entera por fin de que lo que significan los ásperos desvíos y desdenes de las «encerradas doncellas» al principio de los requerimientos de amor. Es lo que preceptúa el protocolo, que «la hacen forzosamente confesar el contrario de lo que sienten». Melibea, a solas, lamenta que el proceso tenga que ser así, que no le sea posible asumir una parte más activa por ser mujer y que tenga que esperar a que Calisto, que parece principiante en estas lides, mueva las fichas oportunas. Muy a su pesar, se ve obligada a disimular su «amoroso deseo» por un tiempo para no faltar a las normas del decoro. Aunque no por mucho más: una vez regresa Celestina, le descubre su pasión y concierta con urgencia una cita con su enamorado. Llegado el día, cumple superficialmente con el precepto de resistirse y velar por su fama, y asume enseguida las riendas de lo que resta para ser feliz.

33.– Coincido con Emilio de Miguel Martínez: «Lectores atentos de todo el proceso, tenemos la seguridad de que ha sido Melibea la que, desde luego con enorme tensión, lucha interior y zozobra, ha marcado tiempos y límites; la que ha impuesto barreras y ritmos. La que ha decidido, en definitiva, dónde, cómo, cuánto y cuándo» (2000, p. 55).

Declara abiertamente su deseo de gozo, mientras Calisto se pierde en circunloquios, y concierta una nueva cita, de noche, a las doce, en el huerto.

Ha llegado el momento de acceder a la última fase del amor. Todos los caminos conducen a los tálamos de Venus.

Mille modi Veneris. Melibea y Calisto en los tálamos de Venus

Gracias daba a Venus uno de sus soldados tras la exitosa realización de la plenitud erótica. Se trata de un desenfadado goliardo que, tras una larga lucha, pudo alcanzar por fin la última y mejor meta del amor:

Visu, colloquio,
contactu, basio,
frui virgo dederat,
sed aberat
linea posterior
et melior
amori.[34]

La doncella le había consentido gozar cuatro de los cinco *gradus amoris*, pero se negaba en redondo a otorgar la última y mejor meta del amor: el *factum*. Pero el enamorado no se conforma con tan poco. Cada vez se acerca más a su meta. Ella se resiste. Con tierno llanto le suplica que esté quedo. Él le ruega y la besa, mas solo logra avivar el llanto de la doncella. A ella la atenaza la duda, pues teme por su honra. Sus lágrimas, sin embargo, atizan cada vez más la llama de amor del varón. «Delibuta lacrimis / oscula plus sapiunt» («Perfumados de lágrimas, los besos son más sabrosos»). El llanto se transforma en sollozos desbordados. Los ruegos del enamorado no logran mitigarlos. Él suma besos, suma ruegos; ella, llanto. La doncella permanece sorda a las instancias. El enamorado, harto audaz, recurre a la fuerza:

Vis nimis audax infero,
hec ungue sevit aspero,
comas vellit,
vim repellit
strenu,
sese plicat
et intricat
genua,
ne ianua

34.– «Ver, hablar, tocar, besar, la moza me había otorgado gozarlo; pero aún distaba la última y mejor meta del amor».

pudoris resolvatur.
Sed tandem ultra milito,
triumphum do proposito.
Per amplexus
firmo nexus,
brachia
eius ligo,
pressa figo
basia,
sic regia
Diones reseratur.[35]

Ella le clava sus uñas, lo tira del pelo, demuestra su enfado, cruza sus piernas protegiendo las puertas del pudor. Pero él no se rinde. Los brevísimos versos se suceden tan raudos que nos permiten intuir la celeridad de los impetuosos modos amorosos. Y de súbito, todo ha terminado. El poeta amante nos confiesa con enorme desenfado: «Res utrique placuit». La contienda ha placido a ambos. Los reproches devienen besos de miel y ambos terminan sonrientes, agotados, adormecidos. En especial ella:

Et subridens tremulis
semiclausis oculis,
veluti sub anxio
suspirio
sopita.[36]

No sería exagerado afirmar que hemos aprendido, a través de los deliciosos versos del *carmen Buranum*[37], el arte de amar más popularizado en la Edad Media. Repetido una y otra vez en las lenguas más diversas, la escena tendría larga vida en la España de Fernando de Rojas. No son otros los modos eróticos empleados por Calisto cada una de las noches que asiste al huerto de Melibea. Y ella lo sabe muy bien. Pero no vayamos tan deprisa.

Veneris in thalamos ducunt omnes vie[38]. Cumple que acompañemos a los jóvenes amantes en sus aventuras eróticas. Melibea ha concertado una cita con su enamorado tras verse impedida de vivir su gozo debido a las «molestas y enojosas puertas» que la separan de Calisto el día de su *allo-*

35.– «Harto audaz, recurro a la fuerza: ella me clava las uñas aguzadas, me tira del pelo, me rechaza llena de coraje; y se dobla y cruza las rodillas, para que no se quiebre la puerta del pudor. Pero llevo la lucha adelante, lo pongo todo al servicio del triunfo. Con abrazos afirmo el vínculo y le ligo los brazos, la cubro de besos: así se abre el real de Dione».

36.– «Y sonriente, trémulos los ojos medio cerrados, en un suspiro como de inquietud, se adormece».

37.– El poema completo, que inicia con el verso «Grates ago Veneri», se encuentra en las páginas 124-131 de la edición de los *Carmina Burana* manejada (1978).

38.– Cito dos versos del *carmen Buranum* que empieza «Estuans intrinsecus» (pp. 272-289): «Todos los caminos llevan a los tálamos de Venus».

quium. A la noche siguiente, Calisto salta las paredes y accede al ameno huerto en que aguarda ansiosa Melibea junto a su criada Lucrecia. Por fin se hace posible avanzar al *contactus*. Enseguida se lanza en pos de su amada. Sus impúdicas manos no logran estarse quedas. No hay ya barrera que impida seguir avanzando hasta la *linea posterior et melior*. Excepto cierta resistencia que aún opone la doncella: «No quieras perderme por tan breve deleite y en tan poco espacio, que las mal hechas cosas, después de cometidas, más presto se pueden reprehender que enmendar. Goza de lo que yo gozo (…) Está quedo, señor mío. Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo esterior, desto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado» (XIV, p. 273). El fuego que abrasa a Calisto es demasiado conflagrante y no es posible mayor dilación. Y en muy poco tiempo, todo termina. Poco puede saber el lector sobre los modos empleados por Calisto para culminar esta experiencia erótica, pero sí sabemos que Melibea se resistió, como otrora lo hiciera la doncella del *carmen Buranum*, y, finalmente, fue vencida.

Pero los autores sabrán revelarle muchos más datos al lector en el segundo encuentro de los amantes, acaso complaciendo a los rijosos lectores que tanto lo importunaran para que «se alargase en el proceso de su deleite destos amantes» (Prólogo, p. 21).

Ha pasado un mes. Melibea espera a su amado una noche más en su exultante tálamo venéreo. De gozo se deshace y con su «ronca voz de cisne» comienza a entonar cancioncillas eróticas junto a su criada, irradiando su gozo infinito por el ameno espacio nocturno. Llega Calisto, un poco retrasado, y todo se goza el huerto con su venida. Y, una vez más, las impúdicas manos no logran estarse quedas. Se destempla la voz de la joven ante la rapidez con que Calisto comienza a despojarla de sus vestidos. «Desapareciose el deseo», confiesa Melibea, debido a las «mañas» de su amador. Una vez más, la joven confiesa su disgusto ante el proceder impulsivo de su amante. «Mándalas estar sosegadas y dejar su enojoso uso y conversación incomportable. Cata, ángel mío, que así como me es agradable tu vista sosegada, me es enojoso tu riguroso trato. Tus honestas burlas me dan placer, tus deshonestas manos me fatigan cuando pasan de la razón. Deja estar mis ropas en su lugar…» (XIX, p. 321). Podríamos pensar en la preceptiva erótica tradicional, que —como tendremos ocasión de explorar con más detalle— manda a la mujer a resistirse a fin de «fincar más desculpada» —por decirlo con un verso de Juan Ruiz— y a un tiempo avivar el deseo amoroso del varón («Delibuta lacrimis / oscula plus sapiunt»). Sin embargo, a la altura de un mes de encuentros gozosos, hay algo que parece no encajar bien y que nos persuade de estar ante una situación distinta. Ya Melibea ha perdido su virginidad, por lo que no es del todo necesaria su resistencia obligada —aunque tampoco sería la única no-virgen que recurre a tales remilgos—, y espera con ansias a su amado con el fin exclusivo de gozar los placeres de Venus. Adverti-

mos, en cambio, que el «riguroso trato» de Calisto es incongruente con las «honestas burlas» deseadas por Melibea. Es cierto que «honestas» nos suena un poco a resistencia pudorosa y que podría querer proponer un divertirse sin llegar a los extremos últimos del deleite venéreo. Sin embargo, «burlas» parece contradecir el calificativo que le precede y alinearse junto con las cantilenas eróticas con que muy poco antes se recreaba la muchacha en compañía de su criada. En efecto, «burla» fue empleado en la época como equivalente a los latinos *ludo* y *lusus*, todos con un claro sentido sexual, pertenecientes al campo semántico del *iocus*[39]. El irónico oxímoron «honestas burlas» parecería apuntar más a un rechazo de las toscas «burlas» de Calisto que a un remilgo pudibundo. No es difícil sospechar que la joven desea retrasar el acto con mil juegos y burlas para gozarlo aún más: acaso lo que modernamente se denomina como el *foreplay*. Melibea se encarga de dejarlo muy claro enseguida: «Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles» (XIX, p. 321). De súbito, la joven propone a viva voz y en pleno *factum* unos novedosos «mil modos» alternos de hacer el amor, distintos a los que puede ofrecerle su desbocado amante. Es preciso anotar que esto ya no forma parte de los manuales teóricos al uso que los protagonistas habían seguido más o menos fielmente. Vienen al recuerdo, en cambio, los «mille ioci Veneris» que celebrara Ovidio en su *Ars amatoria* (III, v. 787) —olvidados, como veremos, durante los siglos medios— y que entran en flagrante contradicción con el «riguroso trato» de Calisto. Melibea, con sus «mil modos», parece alinearse con el más liberal Ovidio. Aún más: no son pocos los códices del texto ovidiano que leen «mille *modi* Veneris» en lugar de «ioci»[40], frase que parece calcar de algún modo Melibea. Y es que para el poeta latino, sin duda el más famoso *magister amoris* de las letras occidentales, los *modi* no eran otra cosa que las maneras o posiciones sexuales (también *figurae* o *schemata*)[41]. Así

39.– Para el sentido erótico de los vocablos latinos, véanse Adams (1982, pp. 161-163) y Montero-Cartelle (1991, pp. 187-189). El empleo de los equivalentes castellanos puede verse en los numerosos ejemplos recogidos en la antología de Alzieu *et al.* (2000). El siguiente pasaje de una traducción anónima del *Tirant lo Blanc*, publicada en 1511, lo ilustra perfectamente: «Tirante no curó de las palabras de la Princesa, sino que se allegó a ella y tomóla en los braços y besóla muchas vezes en los pechos y en los ojos y la boca. Y como las donzellas vieron que Tirante así *jugava* con su señora, todas estubieron quedas; y como él le ponía la mano debaxo de las haldas, eran todas ellas en su ayuda. Y estando en *estos juegos y burlas* sintieron que la Emperatriz venia a ver qué hazía su hija, y con los *juegos* no la sintieron hasta que llegó a la puerta de la cámara» (1974, p. 77; énfasis mío).

40.– De ello da cuenta Adams (1982, p. 161). La edición latina manejada opta por «modi» en vez de «ioci».

41.– Para el sentido erótico de *modus*, véase *Thesaurus linguae latinae, sub voce*, p. 1267, líneas 57-63. La frase ovidiana aparece también en *Amores* 3,14, v. 25: «inque modos Venerem mille figuret amor» («y que la pasión invente mil posturas para amar»). Este sentido de *modus* aparece varias veces en Ovidio, como *Amores* 3, 7, v. 64: «quos ego non finxi disposuique modos» («¿qué posturas no tenía yo imaginadas y planeadas?»); y *Ars amatoria*, libro 2, vv. 679-680: «Utque ve-

pues, los «mil modos» propuestos por Melibea, sus «mille modi vel ioci Veneris», nos permiten interpretar su queja y su reclamo no solo como un «falso defenderse», sino también como una propuesta auténtica de modos alternos de hacer el amor, acaso un preludio más deleitable y moroso que las bruscas maneras de Calisto, y modos para la consecución de los cuales ella se siente capaz de aleccionar a su amador.

La respuesta de Calisto, con todo, no puede ser más atroz: «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas». Es preciso decir que, con frases como esta, el joven no sigue ya la espesa retórica cortesana heredada. Parecería, asimismo, que hay algo palpitante, menos libresco, en Melibea, algo que no es capaz de comprender su enamorado. Poco a poco se deslíe la espesa tradición erótica occidental y van surgiendo personajes palpitantes que parecerían actuar fuera del convencionalismo del arte. La joven, ante la desenfrenada urgencia amorosa de Calisto, que acorta sin remedio la duración de su deleite[42], se atreve a reclamar su derecho al placer erótico. Inconforme con los modos corteses —o descorteses— heredados, se nos confiesa deseosa de experimentar otros «mil modos» más delicados y lentos que la flagrante rudeza de Calisto. Y al hacerlo, para desconcierto nuestro, se declara de súbito una experta en el arte de amar. Y en un arte de amar conforme a su propio código femenino, el cual parece que ignoraran todos los teóricos europeos al uso.

Ya nos ocuparemos de atender la «originalidad» erótica de Melibea. Los modos de Calisto, cumple decirlo, no son los de un inexperto en amores a ojos de un lector de la época. El joven no hace sino seguir un arte de amar consagrado por siglos de uso en Europa, sin duda el *ars amatoria* más popular de la Edad Media. Cumple, pues, que nos detengamos a explorar la tradición erótica con la que hace escuela Calisto, aquella con la que, de la mano del desenfadado clérigo vagante, iniciábamos este apartado.

El ars amatoria *más popular de la Edad Media*

> Qui querit coitum, si vim post oscula differt,
> Rusticus est, numquam dignus amore magis. (vv. 301-302)

Así de claro se explicita en el manual de cortesía del siglo XII conocido como *Facetus, moribus et vita*; es decir: quien quiere el coito, si después de los besos posterga el uso de la fuerza, es un villano y no es digno de amor

lis, venerem iungunt per mille figuras: / invenit plures nulla tabella modos» («a tu gusto hacen el amor en mil posturas: ninguna pintura enseña más modalidades»). La frase «mille modis» también aparece en otros autores latinos, como en el epigrama 67 de Marcial.

42.– Alan D. Deyermond destaca la rapidez brutal de la consumación sexual dirigida por Calisto y comenta que «no se trata de una consumación alegre, ni siquiera de una seducción amorosa, sino casi de una violación» (2008, p. 46). Lo mismo opina José M. Martínez Torrejón (2005).

nunca más[43]. Este sumario de buenas maneras, que formaba parte de la educación integral de todo joven elegante, exponía con lujo de detalles el proceder que el hombre debía seguir para triunfar en sus experiencias amorosas, incluyendo ciertos pormenores del *factum*[44]. No difiere de lo que hemos visto ya en la primera parte. Para conseguir su fin deseado, el amante debe buscarse una mensajera que lo ayude a persuadir a la dama de que acepte a concederle una cita a solas. Debe ser linsonjera y pertinaz, capaz de tolerar e interpretar los airados desdenes de la doncella. La persistencia acabará por vencer a la más dura doncella del mismo modo que una gota continua es capaz de horadar la dura piedra.

Cuando llegue por fin el día del encuentro, así debe conducirse el joven elegante si desea estar a la altura de las expectativas y llegar triunfante a la meta última del amor:

Si quoque, dum loquitur, jam femina laude movetur,
Leviter hanc tangat vestibus ipse super.
Non adeo mentem rigidam tenet ulla puella,
Ut, si tangatur, risus in ore vacet.
Si fugiat tactum, subridens forcius angat,
Vel digitis coxas comprimat atque latus.
Sed tamen in cunctis placidus modus est adhibendus,
Nam sine mensura nil valet esse bonum.
Curet ut insolitam faciat gaudere puellam,
Dulcius exorans oscula grata petat.
Spondeat et juret quod nil petet amplius ipse,
Nam bene sufficiunt talia dona peti.
Si negat illa quidem dare talia, forte minando,
Hec eadem precibus non minus ipse petat.
Sed quia sic multis verecundia sepius obstait,
Ut quoque conjugibus basia justa negent,
Jungere non timeat violenter bracchia collo,
Et prompte capiat quod negat illa dare.
Tunc non simpliciter jugantur grata labella,
Sed teneant longas basia pressa moras.
Mobilis interea stringat manus una mamillas,
Et femur et venter sentiat inde vicem.
Sic postquam ludens fuerit calefactus uterque,
Vestibus ejectis, crura levare decet.
Vim faciat iuvenis, quamvis nimis illa repugnet,
Nam si desistat, mente puella dolet.

43.– He citado por Devid Paolini (2010, p. 46), quien recoge algunos de los ejemplos que aduciré a continuación.

44.– Véase el ensayo de Martínez Torrejón (1987), quien ofrece más detalles sobre este manual y señala las coincidencias con el *Libro de buen amor*.

Expectat potius luctando femina vinci,
Quam velit, ut meretrix, crimina sponte pati. (vv. 271-298)[45]

No cabe duda de que estamos ante un auténtico *ars amandi* medieval cuyas lecciones no son sino la teorización sistemática de los modos que tanto pluguieran al clérigo vagante y a su amada. Un verdadero amante no puede conformarse con besos, sino que, como buen *miles Veneris*, siempre ha de luchar hasta llegar a la *linea posterior et melior*. La *insolita puella*, es decir, la doncella que está poco acostumbrada a estas lides, se resistirá, hará todo lo posible por desasirse de las manos de su amador. Pero el varón educado sabe que en ese momento ha de recurrir a la fuerza, lo cual también agrada a la joven, pues, de no hacerlo, —es decir, de desistir de la contienda ante la oposición de la doncella— ella terminaría insatisfecha y triste, y él sería tenido por apocado. El *dictum* que se sigue de esta exposición erotológica es rotundo:

Qui querit coitum, si vim post oscula differt,
Rusticus est, numquam dignus amore magis.

La violencia viril se convierte en un verdadero *sine qua non* del acto amoroso. Pero los remilgos y el empleo de la fuerza tienen, en principio, una explicación práctica, más allá del deleite que pueda producir la contienda —que no será poco, según habremos de seguir constatando—: así la doncella puede aminorar la culpa de haber perdido su doncellez fuera de los nudos matrimoniales, o, al menos, guardar las apariencias. Se libra de ser tildada de *meretrix* o de mujer fácil. Y «carius habetur quod pluribus est laboribus acquisitum quam quod sollicitudine modica possidetur», recuerda Andreas Capellanus en su tratado sobre el amor (1985, p. 88). No otra cosa le anticipa doña Venus al arcipreste de Hita al adoctrinarlo sobre el «fecho» (*factum*):

45.– «Y así, mientras el hombre le habla y solicita la mujer con alabanzas, empiece a tocarla dulcemente encima del vestido. Ninguna doncella tiene la mente tan firme que si la tocan no tenga la sonrisa en los labios. Si evita el contacto, con sonrisas le apriete con más fuerza la cadera y el flanco. De todos modos, en todos los movimientos hay que utilizar una cierta medida; de hecho, sin medida, ninguna buena cosa puede realizarse. [El joven] tiene que preocuparse de divertir a la doncella que no está acostumbrada a eso, e implorando dulcemente le pida gratos besos. Le prometa y jure que él mismo no pide nada más. De hecho, tales dones son más que suficientes para que se pidan. Si ella no quiere dar tales dones y se enoja, el joven no desista de su intento y continúe a pedirlos con más ruegos. Pero, como muy a menudo el recato angustia a muchas, tanto que se niegan también a los maridos los legítimos besos, el joven no tema de atacarle con fuerza los brazos al cuello, así que rápidamente obtenga con ímpetu lo que ella no quiere dar. Si luego unirá sus labios a tu boca, entonces los besos lentos tengan largas demoras. Mientras tanto una mano libre apriete los senos, y la pierna y el vientre advertirán gracias a eso el contracambio. Cuando los dos así jugando estarán excitados, se quiten los vestidos, y será necesario levantar las piernas. El joven haga fuerza, por cuanto ella se oponga; porque si se parara, la doncella probaría un gran dolor en el alma. La mujer espera que la ganen luchando más que admitir espontáneamente sus culpas, como una meretriz». He citado, tanto el original como la traducción, por Devid Paolini (2010, p. 46).

Por mejor tiene la dueña de ser un poco forçada
que decir: «Faz tu talente», como dervergonçada;
con poquilla de fuerça finca más desculpada:
en todas las animalias ésta es cosa provada.

Todas [las] fenbras han en sí estas maneras:
al comienço del fecho sienpre son referteras,
muestran que tienen saña e [que] son regateras,
amenazan mas non fieren; en çelo son arteras.

Maguer que faze bramuras la dueña que se doñea,
nunca el buen doñeador por esto enfaronea:
la muger bien sañuda e qu'el omne bien guerrea,
los doñeos la vençen por muy brava que sea.

El miedo e la vergüença faze a las mugeres
non fazer lo que quieren, bien como tú lo quieres:
non finca por non querer; cada que podrieres
toma de la dueña lo que d'ella quisieres. (estrofas 631-634)

Ninguna mujer con vergüenza se entregaría fácilmente a su pretendiente sin oponer ninguna resistencia. «Con poquilla de fuerça finca más desculpada». «Lásciati sforzare», ordena Coppina a Maddalena en el *Specchio d'amore* (1912, p. 283). Más que un consejo práctico, este proceder erótico femenino se convierte en regla en casi todos los lechos venéreos de la literatura medieval hispánica, tanto que Juan Rodríguez del Padrón, en su *Triunfo de las donas*, da cuenta de cómo la mujer hace el amor «en son de forçada, el onbre en son de forçador» (1982, p. 222) a fin de demostrar la honestidad femenina.

Tales preceptos, de tan amplia difusión sobre todo a partir del siglo XII, se remontan nada menos que a las lecciones que dictara Ovidio a sus alumnos varones:

Oscula qui sumpsit, si non et cetera sumet,
Haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit.
Quantum defuerat pleno post oscula voto ?
Ei mihi, rusticitas, non pudor ille fuit.
Vim licet appelles : grata est vis ista puellis :
Quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt.
Quaecumque est veneris subita violata rapina,
Gaudet, et inprobitas muneris instar habet.
At quae cum posset cogi, non tacta recessit,
Ut simulet vultu gaudia, tristis erit.
(*Ars amatoria* I, vv. 669-678)[46]

46.– «El que ha conseguido besos y no ha conseguido también lo demás, será digno de perder incluso lo que se le dio. ¿Cuánto te habría faltado, después de los besos, para colmar tu deseo? ¡Ay de mí!, eso ha sido necedad y no vergüenza. Aunque le des el nombre de violencia: a las mujeres les gusta esa clase de violencia; lo que les produce placer, desean darlo muchas veces obligadas por la fuerza. Todas se alegran de haber sido violadas en un arrebato

Magister dixit. Una vez más, el verdadero amante no puede conformarse con besos y abrazos, sino que ha de llegar hasta el último grado del amor. Si no, sería tenido por apocado y nunca más digno de amor. Para ello, es imprescindible el empleo de la fuerza. Gran chasco se llevaría la dama si faltara este ingrediente esencial en el juego amoroso y más aún si por ello no pudiera alcanzar la última y mejor meta del amor. Es preciso advertir, con todo, que los consejos ovidianos no se limitan a estos modos violentos, descritos en apenas unos pocos versos de su gran manual erótico. Contrario a los raudos y brevísimos versos a través de los cuales recreaba el goliardo su encuentro sexual con su enamorada, Ovidio insiste en la importancia de dilatar los placeres venéreos lo más posible:

> Crede mihi, non est veneris properanda voluptas,
> Sed sensim tarda prolicienda mora. (*Ars* II, vv. 717-718)[47]

El erotólogo latino ofrece además consejos relativos a posiciones (*modi*) y aconseja varias veces la consecución del orgasmo mutuo, aspectos completamente ignorados por los refundidores medievales:

> Ad metam properate simul : tum plena voluptas,
> Cum pariter victi femina virque iacent. (*Ars* II, vv. 727-728)

> Sentiat ex imis venerem resoluta medullis
> Femina, et ex aequo res iuvet illa duos. (*Ars* III, vv. 793-794)[48]

Es cierto que el goliardo nos asegura que «res utrique placuit», pero también es cierto que el *Ars* de Ovidio, en manos de los erotólogos medievales, va quedando despojado de la creatividad tocante al coito (los *mille modi Veneris*) y va dando paso a un tipo de seducción violenta y rauda que redunda en el «riguroso trato» que acabaría por cansar a Melibea a la altura de un mes de encuentros con Calisto[49].

Con todo, no todas las jóvenes acabaron tan sonrientes al verse víctimas de este modo de seducción violenta. Me refiero en especial a la joven

---

imprevisto de pasión y consideran como un regalo esa desvergüenza. Por el contrario la que, pudiendo haber sido forzada, se retira intacta, aunque finja alegría en su rostro, estará triste» (1995, pp. 382-383).

47.– «Créeme: no hay que apresurar el placer de Venus, sino retrasarlo poco a poco con morosa lentitud» (1995, p. 422).

48.– «Llegad a la meta al mismo tiempo; entonces el placer es completo: cuando la mujer y el hombre yacen después de haber languidecido a la par» (1995, p. 422); «Que la mujer sienta a Venus, satisfecha desde lo hondo de sus tuétanos, y que la cosa agrade por igual a ambos» (1995, pp. 462-463).

49.– Me pregunto a qué se deberá este «recorte» tan triste del más liberal Ovidio. Sospecho que podría deberse a los estrictos códigos del honor propios de la época, que dictan cómo la mujer debe ser siempre recatada y honesta. Ya citaba cómo Rodríguez del Padrón defendía la honestidad femenina precisamente recurriendo a este argumento: la mujer hace el amor «en son de forçada, el onbre en son de forçador».

protagonista del *Pamphilus sive de arte amandi*. El título de la obra nos sitúa de inmediato en el mismo ámbito de la tratadística amatoria al que pertenecen los textos ovidianos y manuales como el *Facetus*. Asistimos a la puesta en práctica de los consejos expuestos.

Recordemos brevemente la historia. Herido de amores, Pánfilo suspira por la bella Galatea, una joven virgen de clase superior a él. Al borde de la muerte, el penado recurre a Venus, quien le dicta todo un *ars amandi*, basado en el fingimiento y en la persistencia, a fin de que logre salvarse de la muerte que lo amenaza si no obtiene el remedio. Para lograr sus propósitos venéreos, se precisa, además, de la intervención de una medianera o alcahueta. Pánfilo continúa sus corteses lamentos, del mismo modo que Calisto, doliéndose por la insatisfacción de su deseo y dejando constancia de los síntomas que lo aquejan. Tras una rápida conversación con la causante de su muerte, consigue que Galatea, a pesar de su inicial rechazo —obligado, si se quiere—, consienta futuros abrazos y besos, es decir, cuatro de los cinco *gradus amoris*. Pero ningún verdadero amante ha de conformarse con tan poco. Deseoso de más, el amante acude a la vieja medianera y, tras hacer negocios, esta parte a casa de la doncella. Bajo la máscara del fingimiento, asistimos el diálogo entre ambas mujeres y descubrimos que Galatea también se muere por encontrarse con su requeridor, pero la detienen la duda y el temor de perder su honra. Con todo, no es muy difícil de convencer. Lo advertía doña Venus: «la muger que está dubdando, ligera es de aver» (estrofa 642). Muy pronto va a la casa de la vieja, donde se encuentra con su solicitante y, enseguida, se consuma el insospechado quinto grado del amor siguiendo al pie de la letra los modos eróticos expuestos. Hasta aquí, no hay gran sorpresa: la historia bien podría pasar por ovidiana o por goliardesca. Pero muy pronto surge el desconcierto: Galatea nunca parece disfrutar de este quinto grado, pese a la impecable realización del código amatorio:

> Pamphile, tolle manus!… te frustra nempe fatigas!
> Nil ualet iste labor!… Quot petis esse nequit!…
> Pamphile, tolle manus!… Male nunc offendis amicam!…
> Iamque redibit anus: Pamphile, tolle manus!…
> Heu michi! Quam paruas habet omnis femina uires!
> Quam leuiter nostras uincis utrasque manus!…
> Pamphile! Nostra tuo cur pectore pectora ledis?…
> Quod me sic tractas…, est scelus atque nephas!…
> Desine! Clamabo!… Quid agis? Male detegor a te!…
> Perfida, me miseram, quanto redibit anus?
> Surge, precor!… Nostras audit uicinia lites!…
> Que tibi me credit non bene fecit anus!…
> Vlterius tecum me non locus iste tenebit
> Nec me decipiet, ut modo fecit, anus!…

Huius uictor eris facti, licet ipsa relucter,
Sed tamen inter nos rumpitur omnis amor! (vv. 681-696)[50]

Por un instante, pensamos que se trata del convencional rechazo, de esa lucha lúdica que tanto aviva la llama de amor del varón, mas las imprecaciones de la joven revelan un disgusto de tal magnitud que nos persuade de no estar ante un fingimiento. Galatea nunca muda su cara compungida. Sus lágrimas, que para el goliardo perfumaban los besos y los hacían más sabrosos, no desaparecen tras el *factum*. No es posible para Pánfilo, de modo alguno, pronunciar «Res utrique placuit», ni acabar adormecido y sonriente en el regazo de su amada. La joven no parece haber disfrutado ni un segundo del acto amoroso —bastante breve, por cierto— y acusa con gran enojo el crimen del cual ha sido víctima. Todo apunta más bien a lo que hoy llamaríamos una violación técnica. La *insolita puella*, al parecer, no actuaba tan a conciencia[51].

50.– «¡Pánfilo, quítame las manos de encima!… ¡te estás cansando en vano! ¡De nada te sirve tu acoso!… ¡Lo que pretendes… no puede ser! ¡Pánfilo, retira esas manos!… ¡De mala manera estás ofendiendo a una amiga!… ¡A punto está de volver la vieja! ¡Pánfilo, retira esas manos!… ¡Ay de mí! ¡Qué escasas fuerzas tiene una mujer! ¡Con qué facilidad neutralizas mis dos manos!… ¡Pánfilo! ¿Por qué aplastas mis pechos con tu pecho?… Manosearme así… ¡es un crimen, una profanación!… ¡Déjame estar… o me pongo a chillar!… ¿Qué haces? ¡Es malo que me destapes!… ¡Ay, pobre de mí! ¿Cuándo volverá esa vieja traidora? ¡Levántate, por favor!… ¡El vecindario está oyendo nuestras voces!… ¡La vieja que me ha entregado a ti no ha obrado nada bien!… ¡Nunca más me ha de volver a encerrar contigo en este recinto, ni la vieja volverá a engañarme como acaba de hacerlo!… ¡Saldrás vencedor en este asalto a pesar de mi resistencia, pero el amor entre nosotros queda definitivamente roto!» Cito por la edición y traducción de Lisardo Rubio y Tomás González Rolán (1977: pp. 167-169).

51.– Resulta interesante la resolución del caso ofrecida tanto por la Anus como por Trotaconventos en el *Libro de buen amor:* el matrimonio. Los personajes recurren a términos legales para resolver la incómoda situación hasta que la vieja dictamina: «Hec tua sit coniux! Vir sit et iste tuus» (v. 778). Esta era precisamente la solución que proponían los decretos eclesiásticos que seguían el Decreto de Graciano del siglo XII: el raptor debe casarse con la víctima si esta así lo consiente (Gravdal 1991, p. 8). Galatea se muestra interesada en ello, aunque primero desea el consentimiento de sus padres. La vieja, sin embargo, es consciente de la imposibilidad de tal petición y busca cómo evadirla, acaso conocedora de otros códigos legales más estrictos en casos de *forçamiento*. En la séptima partida de Alfonso X el Sabio, se repudia tajantemente este acto: «Atrevimiento muy grande facen los homes que se aventuran á forzar las mugeres, mayormente quando son vírgines, ó mugeres de órden ó vibdas que facen buena vida en sus casas ó de sus padres» (título XX). Quien incurriere en tal «yerro et maldat» «debe morir por ello» y sus bienes pasan a ser parte de la mujer forzada. Y «esa misma pena deben haber los que ayudaren á sabiendas á robarla ó á forzarla». Empero, si la mujer decidiere casarse con el hombre que la forzó, los bienes pasarían a ser parte de los padres de la deshonrada, si es que no consintieron ni el forzamiento ni el matrimonio, pues si se probare que los hubieron consentido, entonces los bienes pasarían a ser propiedad del rey. Dicho esto, no nos debe sorprender que ambas mediadoras recurran al matrimonio como solución a la falta, a fin de evitar que el asunto llegara a mayores. Salta a la vista que estas consideraciones, al igual que el disgusto de la dama en el acto, son originales del autor anónimo y no forman parte de la tradición erotológica que hemos venido explorando y que seguiría teniendo larga vida en Europa. Tal *amplificatio*, aunque ficcional, parece manifestar las consecuencias de la puesta en práctica de fórmulas librescas en la vida real. Otro tanto harían los autores de la *Tragicomedia*.

Aunque una golondrina no hace verano, puede llegar a resultar conmovedor cómo el manual, al mismo tiempo que ilustra el proceso de amores con todo lujo de detalles, revela la falta de aquiescencia de la mujer ante la total falta de refinamiento sexual de su enamorado y la total ausencia de placer. Tan cerca de Ovidio y a la vez tan lejos. Pero en lo que toca a la exposición, el autor anónimo sigue de modo intachable las enseñanzas heredadas[52], las mismas que también heredarían don Melón de la Huerta y Calisto. Y no es poco elocuente el enorme éxito que alcanzó este librillo erótico en la Europa medieval. Traducido a las lenguas más diversas, incluyendo el nórdico antiguo, refundido por muchos, recitado por juglares, también formó parte de los programas escolares[53]. La dilatada proliferación de este manual en toda Europa prueba cuán extendido estuvo este *ars amandi* en los siglos medios. Pánfilo pasó a formar parte de la lista de los autores más admirados de la época, según lo registra fray Migir en el *Cancionero de Baena*:

> Boeçio, Panfilo, Oraçio e Nasón,
> Tulio, Vegeçio, Virgilio e Catón.
> (*apud* Rubio y González Rolán 1977, p. 26)

Es, además, uno de los libros recomendados por don Amor al arcipreste de Hita para aprender «muchas buenas maneras para enamorado» (estrofa 429). «Buenas maneras» que reiteran unos modos rudos y violentos que llegarían hasta Calisto.

De estas «maneras» se sirve el enamorado del *Roman de la Rose* para alcanzar la rosa por la que muere. Su Amigo, ante la aflicción en que se encuentra el penado amante, lo alecciona en el arte de seducción —basado, por supuesto, en el fingimiento— y detalla el proceder último de modo similar a las exposiciones anteriores:

> Habréis de tomar la rosa aunque Rechazo os injurie, o Vergüenza y Miedo gruñan, si observáis que lo hacen por fingir o por defenderse sin fuerza para confesarse vencidos. Aunque veáis a Miedo temblar, a Vergüenza sonrojarse y a Rechazo estremecerse, o a los tres juntos llorar y

52.– El empleo de la violencia en el acto formaba parte de las instrucciones de Venus: «Si locus est, illi iocundis uiribus insta / (…) / Pulchrius esse puta tui perdere uirginitatem / Quam dicat: «De me fac modo uelle tuum»» (vv. 109-114). También la Anus espolea a Pánfilo para que muestre su hombría en cuanto sea oportuno con su «te precor esse uirum» (v. 546). Los mismos consejos aparecen calcados, y aun ampliados, en la refundición de Juan Ruiz.

53.– Lisardo Rubio y Tomás González Rolán resumen así su éxito: «Los estudiantes copian, leen, traducen, comentan y recitan los 780 versos de la obra. Algunos llegan a dominar la materia con tal «maestría» que se atreven a ampliar ocasionalmente el texto; el caso más notable —aunque no el único, ni mucho menos— de estas interpolaciones se halla en la escena de la violación (681 y sgtes.), escena demasiado escueta para el gusto de cierto sector estudiantil en los ejemplares *ad usum*» (1977, pp. 29-30).

> gemir, no os importe una higa: tomad la rosa por la fuerza y mostrad que sois hombre en cuanto lleguen el lugar, el momento y la estación. Nada les gusta más que esa fuerza en quien sabe ejercerla. Muchas personas tienen tan extraños hábitos, en efecto, que sólo ceden ante la fuerza lo que de grado no se atreven a dar, y fingen perderlo cuando en el fondo lo desean y quieren. Así, sabed que quedarían dolientes si su resistencia venciese; aunque fingieran gozo, no dudo que os odiarían, sintiéndose irritados, a pesar de sus protestas. (Lorris y Meun 2003, p. 159)

El sumario es el mismo: todas las *fenbras*, al comienzo del *fecho*, se muestran reacias, enfadadas y amenazantes, pues «el miedo e la vergüença faze a las mugeres / non fazer lo que quieren». «Por mejor tiene la dueña de ser un poco forçada». «Ruégovos que seades omne do fuer lugar» (estrofa 823). «Te precor esse uirum». A ella le place esa fuerza, pues, si por su resistir el varón renunciase a seguir adelante, ella terminaría triste y decepcionada. Pues quien posterga el uso de la fuerza, «rusticus est, nunquam dignus amore magis».[54]

Estamos, pues, ante un código amatorio ampliamente difundido en la Europa medieval[55]. Tan codificado que no falta la ocasión en que la dama se ve obligada a descodificarlo a su enamorado, que se lamenta

54.– Jean de Meun, sin embargo, al igual que Ovidio, no escatima en detalles al describir el placer, ese bien que concede Natura, y propone como ideal la consecución del orgasmo mutuo: «Y cuando estén en plena obra, cada uno actuará con tal juicio y sentido que el placer de uno y otro llegue sin falta en común y en el mismo instante, antes de concluir el acto. Deben esperarse el uno al otro para alcanzar juntos el final. Uno no debe dejar al otro atrás. No deben dejar de navegar hasta llegar juntos a buen puerto. Sólo entonces gozarán del más intenso placer» (2003, p. 249). Pero: «Y si ella no encuentra placer en esto, habrá de fingirlo. Que imite y muestre todas las señales que conoce como placenteras, de modo que él crea que le agrada lo que en realidad aprecia menos que una castaña».

55.– Para no agobiar al lector con tantas citas, me limito a ofrecer al pie de página solo dos ejemplos más de este código en la literatura francesa. El primero proviene de la *Clef d'amors*, un arte de amar ovidiano del siglo XIII:

> James fame n'oseroit dire
> de bouche cen que tant desire;
> mes mont li plest que nen la prenge
> mal gre soen, comment qu'il avienge.
> Pucele soudement ravie
> a grant joie, que qu'ele die. (vv. 1141-1146)

En español, leería más o menos así: «Nunca una dama osaría a decir con su propia boca lo que tanto desea; más bien, le agrada bastante cuando alguien la toma contra su voluntad, sin importar cómo. La doncella súbitamente forzada siente gran alegría, no importa lo que diga». El segundo ejemplo es de *Perceval ou le Conte du Graal*, de Chrétien de Troyes, que en traducción de Martín de Riquer leería así: «La mujer que entrega su boca, muy ligeramente da todo lo demás [*le soreplus*], si hay quien bien lo entienda. Y aunque ella se defienda, ya se sabe, sin duda alguna, que la mujer siempre quiere vencer, excepto únicamente en aquella pelea en la que tiene el hombre cogido por la garganta, y araña, muerde, forcejea, pues entonces quisiera

por la excesiva pudibundez de ella y se ve obligado a forzarla. Así en el *Cancionero de Ripoll*:

> Simplicis ingenii nimis es, non insipientis:
> Virgineę nescis que sit meditatio mentis.
> Cum prohibet tactum, uult ne meretrix uideatur;
> Condolet interius, nisi, quod negat, illud agatur[56].

Pero no quedaron nada lejanos estos mores eróticos de la España de Rojas. Muy cerca están las «bodas sordas» del *Tirant lo Blanc*, que tan bien Rafael Beltrán (1990) ha sabido poner en diálogo con la *Tragicomedia*. Allí, las «escenas lúbricas» y «cuadros lascivos» de los que hablara Menéndez Pelayo se desarrollan a partir de los consejos amatorios expuestos. Placerdemivida, dando cuenta de lo visto y oído a hurtadillas, atestigua la «gran prisa» (2005; cap. 163, p. 413) con que Diafebus besaba y desnudaba a la virgen Estefanía. Ella se resistía: «¡Ay, señor, que me hacéis daño! Compadeceos un poco de mí y no me queráis matar del todo (…) ¿Qué haré, triste de mí? El dolor me obliga a gritar y, por lo que veo, estáis decidido a matarme». Tan decidido estaba que la remata con un tapaboca. Y no será muy distinto lo que viva Carmesina con Tirant, que, si bien no pierde su virginidad esa noche, cuando le llega el momento, a la altura del capítulo 436, ha de resistir la «belicosa fuerza» del caballero enamorado (2005, p. 814). Ella intenta disuadirlo: «no por la fuerza, sino con ingeniosos halagos y dulces engaños se logran [los combates del amor]». Pero no tiene éxito: «¡Ay, Señor! ¿Cómo puede deleitaros una cosa forzada? ¡Ay! ¿Puede permitiros el amor que hagáis daño a la cosa amada? Deteneos, señor, por vuestra virtud y acostumbrada nobleza. (…) Tened piedad (…) ¿Eso es lo que yo tanto deseaba? ¡Oh esperanza de mi vida, aquí tienes a tu princesa muerta!». Es plausible imaginar que la enamorada no supiera lo que implicaban sus deseos. Pero, con todo, tras despertar de su amortecimiento, retoma su gozo: «Los dos amantes pasaron toda la noche jugando a aquel venturoso deporte que suelen practicar los enamorados» (2005; cap. 437, p. 815). Tirante comenta en el capítulo 439: «Aprecio tanto haberlo obtenido con violencia como si por libre voluntad me fuese otorgado» (2005, p. 817)[57].

---

ser la vencida. Se defiende, y es tan cobarde en su entrega, que está impaciente y quiere que se le haga fuerza» (1992, pp. 110-111).

56.– «Eres de natural muy ingenuo, aunque no un inconsciente: no sabes cómo piensa de una doncella la mente. Cuando el contacto rehúye, no quiere parecer una mujerzuela; mas por dentro se duele si lo que rehúsa no se hiciera». He citado por la edición bilingüe de los *Carmina Rivipullensia* realizada por José-Luis Moralejo (1986, p. 227).

57.– Resulta interesante la opinión de Beltrán: «Rojas se compadece de Melibea, mientras que Martorell se mofa despiadadamente de Carmesina, poniendo en boca suya un discurso ridículo» (1990, p. 106). Con respecto a esta batalla de amor, véase el lúcido ensayo de Manuel Lara Cantizani (1997).

Alfonso Martínez de Toledo denuncia implacablemente en el *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (1438) la hipocresía de la mujer que «disimula non amar, non querer e non aver» (2011, pp. 199-200), que se hace la fría, pero que arde por dentro, y

> encúbrelo, porque si lo demostrase, luego piensa que sería poco presçiada; e por tanto quiere rogar e ser rogada en todas las cosas, dando a entender que forçada lo faze, que non ha voluntad, diziendo: «¡Yuy, dexadme! ¡Non quiero! ¡Yuy, qué porfiado! (…) ¡Estad en ora buena! ¡Dexadme agora estar! ¡Estad un poco quedo! ¡Ya, por Dios, non seades enojo! ¡Ay, paso, señor, que sodes descortés! ¡Aved ora vergueña! ¿Estáis en vuestro seso? (…) ¡Líbreme Dios deste demoño! ¡Y andad allá si quieres! ¡O cómo sois pesado! ¡Mucho sois enojoso! ¡Ay de mí! ¡Guay de mí! ¡Avad, que me quebráis el dedo! ¡Avad, que me apretáis la mano! ¡El diablo lo troxo aquí! ¡O mesquina! ¡O desventurada! ¡Qué noramala nasçí! ¡Mal punto vine aquí! (…) ¿Y piensa que tengo su fuerça? ¡Todos los huesos me a quebrado! ¡Todas las manos me a molidas! (…) ¡O triste de mí! ¿Quién me engañó? ¡Maldita sea la que jamás en ombre se fía, amén!» Esto e otras cosas dizen por se honestar, mas Dios sabe la fuerça que ponen nin la femençia que dan a fuir nin resistir; que dan bozes e están quedas; menean los braços, pero el cuerpo está quedo; gimen e non se mueven; fazen como que ponen toda su fuerça mostrando aver dolor e aver enojo. (2011, p. 200)

Tales modos eróticos pervivirían aun en el Siglo de Oro español, según evidencia el siguiente soneto erótico anónimo (aparece en dos códices, atribuido el uno a un tal Brahojos y el otro a Quevedo):

> —¿Qué hacéis, hermosa? —Mírome a este espejo.
> —¿Por qué desnuda? —Por mejor mirarme.
> —¿Qué veis en vos? —Que quiero acá gozarme.
> —Pues, ¿por qué no os gozáis? —No hallo aparejo.
>
> —¿Qué os falta? —Uno que sea en amor viejo.
> —Pues, ¿qué sabrá ése hacer? —Sabrá forzarme.
> —¿Y cómo os forzará? —Con abrazarme,
> sin esperar licencia ni consejo.
>
> —¿Y no os resistiréis? —Muy poca cosa.
> —¿Y qué tanto? —Menos que aquí lo digo,
> que él me sabrá vencer si es avisado.
>
> —¿Y si os deja por veros regurosa?

—Tenerle he yo a este tal por enemigo,
vil, necio, flojo, lacio y apocado. (Alzieu *et al.* 2000, p. 30)

Imaginamos que ese «en amor viejo» no es sino un experto en las enseñanzas ovidianas. No faltan consejos similares dirigidos a las damas casadas a fin de hacerse desear por sus maridos y así evitar el desinterés erótico que acompaña el matrimonio:

Siempre habéis de mostrar que sois forzadas,
que os vence el marido, y con reparos
de resistencia siempre habéis de armaros,
y veréis cómo sois más estimadas. (Alzieu *et al*. 2000, p. 30)

Recomiendan estos erotólogos huir del almibarado *agere* de los casados, en que, por zanjar el débito conyugal, los maridos saltan los prolegómenos *ad excitandum feminam* y las casadas, prestas a cumplir su parte, olvidan «aquel su resistir (…) y aquel pidiros que miréis su fama» (Alzieu *et al*. 2000, p. 25) típico de la doncella, llegando ambos a un pronto fin sin haber superado obstáculos que aviven su deseo. Pues en tal contienda queda cifrado lo mejor del deleite:

Aquel llegar de presto y abrazalla,
aquel ponerse a fuerzas él y ella,
aquel cruzar sus piernas con las della,
y aquel poder él más y derriballa;
aquel caer debajo y él sobre ella,
y ella cobrirse y él arregazalla,
aquel tomar la lanza y embocalla,
y aquel porfiar dél hasta metella;
aquel jugar de lomos y caderas,
y las palabras blandas y amorosas
que se dicen los dos, apresurados;
aquel volver y andar de mil maneras,
y hacer en este paso otras mil cosas
pierden con sus mujeres los casados. (Alzieu *et al*. 2000, p. 35-36)

Nada más estimable que «el pedir dél y negar ella, / y aquel ponerse a fuerzas él y ella» (p. 37), que «aquel meterse dentro y salir fuera / hasta que la camisa hace pedazos», etcétera[58].

58.– Remito al lector a la elocuente glosa del soneto citado en Alzieu *et al*. (2000, pp. 35-41). Para este bienhumorado *ars amandi* expuesto en el *Jardín de Venus*, «enunciado por una voz masculina (en el papel de *praeceptor amoris* ovidiano) y destinado a la educación erótica (burlesca, si se quiere) de la mujer», remito al artículo de Javier Blasco (2015; cita en p. 162). Vale insistir: los consejos, aunque en van dirigidos a las damas, tienen por fin agradar a los maridos para evitar sus posibles infidelidades: «Si la dama un poquito se esquivase / cuando quiere gozarla su marido, / haría, con tenerlo un poco en pena, / que con mayor deleite la gozase, / y por ella anduviese tan perdido / que nunca se acordase de la ajena (Alzieu *et al*. 2000, p. 26).

Ha quedado establecido, pues, el arte de amar más divulgado en el Occidente medieval, ese que tan finamente supo poetizar el clérigo vagante con que iniciábamos este apartado. No nos queda duda de que la historia de los amantes Calisto y Melibea pertenece a esta consabida tradición. Si no nos quedaba demasiado claro el proceder de Calisto en el primer encuentro, cuando las «impúdicas manos» osaron a llegar a las «parte più segrete» «en tan poco espacio» de tiempo, el segundo encuentro, a la altura de un mes de relación, nos revela la conducta venérea de Calisto y, de paso, la inconformidad de su enamorada. Leídos los reclamos de Melibea a la luz de esta tradición, comprendemos por qué le fue tan enojoso el «riguroso trato» recibido. Y nos permite comprender aquella inusitada demanda: «Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; *no me destroces ni maltrates como sueles*. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?» (XIX, p. 321). No cabe duda de que Calisto es de aquellos que disfrutan «aquel meterse dentro y salir fuera / hasta que la camisa hace pedazos». Para el joven, los remilgos de Melibea no son otra cosa que la resistencia fingida que forma parte del juego erótico:

> Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente; vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel «Apártate allá, señor, no llegues a mí», aquel «No seas descortés» que con sus rubicundos labrios vía sonar, aquel «No quieras mi perdición» que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme; aquel huir y llegarse; aquellos azucarados besos; aquella final salutación con que se me despidió… (XIV, pp. 282-283)

Así ve Calisto su encuentro erótico con Melibea. Y puede que así hubiera sido.

Pero la osada propuesta de Melibea también podría delatar, por otra parte, su inconformidad ante unos *modi* que se suceden demasiado raudos —modos que, como acabamos de ver, contaban con el beneplácito del personaje femenino— y que descubren la sexualidad incontrolada de Calisto, afín a la de todos los penados amantes de su tiempo[59]. Podría

Los métodos «violentos» expuestos aparecen también, aunque con menos detalles, en obras de Lope de Vega y de María de Zayas, entre otros autores del Siglo de Oro.

59.– Coincido con Eukene Lacarra Lanz cuando señala que Melibea se resiste ante la prisa de Calisto por «rematar la faena» (2000, p. 137), de modo que su queja «No quieras perderme por tan breve deleite y en tan poco espacio» no implica tanto un eco de la expresión tópica entre moralistas (referida por la cortedad del placer sexual frente a las consecuencias del grave pecado en que se ha incurrido), sino como una queja genuina de la rapidez de consumación llevada a cabo por Calisto (2000, p. 138). Ya Lucrecio en el libro cuarto del *De rerum natura*

delatar, además, un deseo de experimentar otros *mille modi Veneris*, ajenos a esta tradición ovidiana medieval, que tanto se ocupó de silenciar la creatividad erótica de la que hiciera gala Ovidio en su manual *de amore*. ¿Y cómo podrían explicarse estos *mille modi* que Melibea desea mostrarle a su amante en pleno *factum* y que parecen proclamarla toda una experta en el arte de amar? De seguro serían unos modos más delicados que la flagrante rudeza de Calisto. Conviene que revisemos muy brevemente algunos textos literarios que constituyen contadas excepciones en cuanto a los procedimientos eróticos se refiere.

Excepciones literarias al ars amatoria *predominante en Europa*

El enamorado de Ripoll no solo vislumbró el empleo de la fuerza cuando se vio en los lechos de Venus junto a su enamorada. También supo experimentar «hoscula mille modis» (1986, *passim*) envuelto en un dulce abrazo inacabable. Y, en otra ocasión, ostenta su amplio conocimiento en lides eróticas al aleccionar a los jóvenes sobre los modos a emplear cuando por fin conozcan el amor:

Iuuenis et uirgo pulcra
In obscuro premant fulcra,
Et uicissim per conexus
Dulces sibi dent amplexus.
Hosculetur hos, maxillam
Iuuenis, dum tenet illam;
Tangat pectus et papillam,
Satis aptam et puxillam.
Femur femori iungatur,
Fructus Veneris sumatir;
Tunc omnino cesset clamor,
Adimplebitur sic amor. (1986, pp. 284-286)[60]

Contamos con otro corpus textual que constituye una excepción a las preceptivas hasta aquí exploradas: las jarchas y la lírica popular. Es cierto que no hallamos allí ninguna exposición formal sobre los modos venéreos, pero sí hallamos voces femeninas que asumieron un rol muy activo en la sexualidad y que podrían guardar cierta afinidad —al menos psicológica— con nuestra protagonista. Las jarchas, esas «encantadoras cancioncillas de amor puestas en boca de muchacha», al decir de Margit

contrastaba los modos violentos e instintivos del varón enfermo de amores y los modos más sensuales y delicados de la mujer. Véase al respecto Robert Brown (1987, p. 66).

60.– «El muchacho y la moza bella en la oscuridad pesen sobre el lecho, y asiéndose mutuamente dulces abrazos se den. Bese su boca y mejilla el joven mientras la tiene; toque su pecho, [el pezón], tan bien formado y pequeño. Únase muslo con muslo, tómese el fruto de Venus; cese luego el griterío, y será el amor cumplido».

Frenk (2015, p. 15), pueden llegar a ser altamente sensuales, como aquella en que la muchacha, al decir de Peter Dronke, «aguijonea su deseo con la urgencia de una nueva forma de hacer el amor» (1995, p. 110):

Tant t'amaray, illa con al-šarti	¡Tanto te amaré, sólo con que ajuntes mi ajorca del tobillo
an taĝma' halhali ma' qurti!	con mis pendientes! (*apud* Dronke 1995, p. 111)

Comenta con razón Dronke: «Más que una amada es una amante activa» (1995, p. 110).

En el cancionero popular, también hallamos mujeres dispuestas a tomar la iniciativa amorosa. Los desenfadados y libres versos de estas muchachas se muestran como «expresión directa y franca de sus deseos, sus urgencias sexuales» (Frenk 2006, p. 357) y manifiestan «su clarísima conciencia del derecho a vivir libre y plenamente el amor» (Frenk 2006, p. 372). Además, se trata en las más de las veces de voces gozosas que comparten con Melibea el mismo júbilo sensual[61]. Pero, a pesar de estas afinidades, es preciso admitir que esta poesía se distancia de la preceptiva amorosa tradicional que siguen Calisto y Melibea y en cuya tradición se inserta la *Tragicomedia*.

Hay otros textos que podrían anticipar algo de la súbita desenvoltura de la amada de Calisto. En la ficción sentimental, que tan idealizante y espiritualizante se han empeñado en leer aun hoy tantos críticos, encontramos uno de los primeros orgasmos femeninos de la literatura española. Lo describe Grimalte —en *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores—, un auténtico *voyeur* que espía lo que Fiometa y Pánfilo hacen en «su secreta cámara, retraídos de los suyos»:

> Y ellos así retraídos, ¿quién podría dizir las graciosas maneras que en este rescebimiento pasaron? Las cuales, aunque el juizio las siente, mi mano espresar no sabe, en especial, porque el caso consiste más en auctos que en palabras. Pero algo de lo visto no puedo callar, que no creo jamás dos enamorados mejor averse ni con más lindos modos entenderse. Sin duda, cuanto más los yo mirava, tanto de mayores gracias en mis ojos eran representados, porque parescía que el mesmo Dios de los amores los enseñava, para los cuales cient mil secretos tiene reservados. ¡O cuán atento yo los mirava, pensando que de sus gracias alguna deprendiese! Pero sus desenbolturas eran dificultosas de hurtar. Yo, a lo menos, contento me hazía en mirarlos, que tanto vencido estava

61.– Remito a las compilaciones de Frenk (2003 y 2015) y a su valiosa colección de estudios (2006).

> en dulçor de sus amores, trayendo a memoria los míos, que los amores dellos me davan sentible pena, tales eran sus gentilezas que no sabía cuál de aquellas más loasse. Cada uno procurava por más agradar al otro, que como en sueños me parescía que viese los auctos tan estimados de aquellos dos amadores, (…) ambos en uno de tal manera combatieron, que sobrado gozo la derribó cuasi muerta en el suelo. (2008, pp. 142-143)

Sorprende encontrar en la literatura medieval hispánica unos «lindos modos» como estos que tanto embelesan y aleccionan a Grimalte, y que tanto «gozo» producen a Fiometa. Esta es una de las mayores excepciones literarias, afín, sin duda, a la singularidad erótica de Melibea[62].

Obras altamente eróticas llegaron a ser los libros de caballerías, tanto que muchos moralistas los condenaron implacablemente como libros de Satanás[63]. Es fácil hallar en ellos doncellas seductoras capaces de tomar la iniciativa erótica[64]. No solo abunda la doncella atrevida que, frecuentemente en la tradición caballeresca francesa, se introduce en el lecho del caballero para conseguir su deleite, sino que personajes de importancia central, como la Oriana del *Amadís*, son quienes dan el paso hacia la consumación amorosa[65]. Con todo, es preciso señalar que tal iniciativa erótica no se da, en el fondo, por motivos puramente sensuales, es decir, por el puro goce del amor, sino que forma parte del rol heroico femenino, o, en el caso de los personajes femeninos menores, para acentuar el heroísmo del caballero. Ello no impide que haya ciertas concomitancias entre Melibea y alguno de estos personajes, como la Oriana del *Amadís* primitivo. Bienvenido Morros ha puesto en manifiesto el paralelismo entre esta «Oriana sensual, desenvuelta, apasionada y atrevida», «atormentada por las mismas necesidades sexuales que su amado» y arisca al matrimonio (2005, pp. 195, 213, 215 y 218), y nuestra protagonista.

Con todo, a pesar de las frecuentes condenas por lascivia, no es mucho lo que podemos saber sobre los *modi Veneris* empleados por los personajes de estas obras caballerescas, pues el *factum*, las más de las veces, es pasado en silencio. Algunos moralistas, como fray Juan Pineda, hubieron

62.– Otro orgasmo femenino en la literatura hispánica es el descrito en el mamotreto XIV de *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado (entre 1528 y 1530). Lozana, por cierto, se queja de la prisa de Rampín: «Pasico, bonico, quedico, non me ahinquéis. Andá conmigo, ¡por ahí van allá! ¡Ay, qué priesa os dais (…)! Catá que no soy de aquellas que se quedan atrás. Esperá (…) Y mira que por muncho madrugar, no amanece más aína. (…). ¡Aquí va la honra! (…) ¡Ay, amores, que soy vuestra, muerta y viva! (…) ¡Allí, allí me hormiguea!» (2013, pp. 62-65).

63.– Véanse los abundantes ejemplos recogidos en Glaser (1966).

64.– Véase María del Rosario Aguilar Perdomo (2004).

65.– Así en el *Amadís*: «se puede dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana, que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo» (2012, p. 574).

de admitirlo: «Muy peor la lección de Celestina que la de los libros de caballerías, en que no ay la práctica carnal, y ai otras virtudes muy platicadas, como la de la honrra, verdad, amistad, crianza y generosidad» (*apud* Glaser 1966, p. 402). Así pues, estas «diabólicas lecturas de amor», al decir de fray Juan de la Cerda (*apud* Graser 1966, p. 406), se quedan parcas en detalles en comparación con nuestra obra en cuestión. Aunque un ejemplo sí que podríamos aducir sobre el proceder último en los tálamos de Venus, pero no ya de los libros de caballerías hispánicos, sino de *El caballero de la Carreta* de Chrétien de Troyes. Advertimos no el proceder violento que el escritor francés expusiera en su *Perceval* (*vid. supra*, nota 55), sino una gran delicadeza y morosidad que acabaría por inspirar numerosas refundiciones en la Europa medieval:

> Ante ella se postra, y la adora: en ningún cuerpo santo creyó tanto como en el cuerpo de su amada. La reina le encuentra en seguida con sus brazos, le besa, le estrecha fuertemente contra su corazón y le atrae a su lecho, junto a ella. Allí le dispensa la más hermosa de las acogidas, nunca hubo otra igual, que Amor y su corazón la inspiran. De Amor procede tan cálido recibimiento. (…) Ahora ve cumplido Lanzarote cuanto deseaba, pues que a la reina le son gratas su compañía y sus caricias, y la tiene entre sus brazos y ella a él entre los suyos. Tan tiernos y agradables son sus juegos, tanto han besado y han sentido, que les sobreviene en verdad un prodigio de alegría: nadie oyó hablar jamás de maravilla semejante. Pero nada diré al respecto: mi relato debe guardar silencio. De entre las alegrías, quiere la historia mantener oculta y en secreto la más selecta y deleitable. (2013, pp. 118-119)

Quizá esta sí podría pasar por una de esas «diabólicas lecturas de amor» condenadas por fray Juan de la Cerda, pues fue precisamente la lectura de los amores de Lanzarote y Ginebra lo que condujo directamente al infierno a Francesca de Rímini y a Paolo en la *Comedia* de Dante.

Acaso Melibea también fuera una ardiente lectora de alguna de estas «diabólicas lecturas», de las cuales prosigue diciendo fray Juan de la Cerda en su exposición: «En media hora hace más daño un libro de amores, o de cosa semejante, a la doncella desadvertida de sus daños, que una ruin tercera en muchas horas de conversación» (*apud* Aguilar Perdomo 2004, p. 5). Acaso sí hubiera leído en la biblioteca de su padre una obrita que circulaba como *best seller* en la Europa de su tiempo: la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini. Ya he dicho que la protagonista Lucrecia es el antecedente literario más cercano a Melibea (Matos 2018a). El proceso de amores se desarrolla casi exactamente igual en la obra de Piccolomini y en la de Rojas, con la única excepción de que la protagonis-

ta de la obra del italiano está casada. Al igual que en la *Tragicomedia*, hallamos narrados dos encuentros eróticos entre los protagonistas Eurílo y Lucrecia. El primero sucede de modo similar al de Calisto y Melibea: la dama se resiste, pero al final acaba vencida. Sin embargo, en el segundo encuentro nos topamos con una sorpresa: la noche de amor vivida por los dos amantes resulta ser más dulce que cualquiera de las vividas por Venus y Marte. Eurílo explora morosa y delicadamente cada rincón del cuerpo de su amada, alabando cada parte al mismo tiempo que la besa:

> ¿Qué cosa ay más hermosa que estos miembros? ¿Quál blancura mayor? (…) ¡O pecho hermoso!, o tetillas resplandecientes!, ¿es verdad que os trato, es verdad que os tengo, es verdad que venistes a mis manos? ¡O, miembros rollizos! ¡O, cuerpo oloroso!, ¿es verdad que te posseo? Agora sería conveniente el morir siendo este placer fresco (…) ¡O, besos suaves! ¡O, dulces abraçados! ¡O, bocados llenos de mucha dulzura! Ninguno más bienaventuradamente que yo bive, ninguno mejor afortunado. Mas ¡ay, qué ligeras oras! ¡O, embidiosa noche!, ¿por qué huyes? Está quedo, Sol, en lo baxo mucho tiempo. ¿Por qué tan presto traes los cavallos al yugo? Déxalos por mi amor pacer, no te apressures tanto en mi daño. (2001, pp. 211-212)

Tras las exclamaciones, que se extienden a casi una página, concluye el narrador: «Assí Eurílo, y no menores cosas dezía Lucrecia. Ninguna palabra ni beso passava sin recompensación. Apretava el uno, estreñía el otro. Ni después del juego quedavan lasos o cansados» (2001, p. 212). Las caricias de los dos amantes silencian toda la tradición rauda y violenta que les precede y que con tanta vivacidad intenta rechazar Melibea al proponer a viva voz «mil modos» alternos de hacer el amor[66].

And yet, and yet… ¿Son suficientes estos ejemplos literarios excepcionales para justificar la pericia erótica de Melibea y su audacia al proponer a su enamorado nuevos modos de hacer el amor? Frente a la rápida consumación que puede ofrecer Calisto, Melibea parece reclamar una morosidad que implica unos *mille modi Veneris* ajenos a la mayor parte de la tradición erótica medieval y que muy pocas amadoras literarias, como acaso Fiometa, Ginebra y Lucrecia, pudieron experimentar. Ante la novedad de la proposición de la hija de Pleberio, Bienvenido Morros sugiere que la joven pudo haber aprendido tales modos leyendo los manuales teológicos de Tomás de Aquino, en los que se condenan ciertas prácticas lujuriosas consideradas pecaminosas:

66.– Ver Matos (2018a).

> Sorprende que una muchacha que había pasado los veinte años de vida encerrada en su casa bajo la atenta vigilancia de sus padres tuviera esas nociones tan actuales sobre sexología. Podía haberlas adquirido en los manuales de teología que las denuncian como asociadas al pecado de la lujuria. (2009, p. 163)

> No se contentaba con la «fornicatio simplex», sino que buscaba nuevas fórmulas de placer, las que los teólogos como santo Tomás en su *Summa Theologica* habían catalogado como pecado mortal (en la presentación de esa especie de lujuria había sustituido «complexus» por «tactus» y había incluido la coletilla «et aliis huius modi illecebris»: «Et ideo, cum oscula et amplexus et huiusmodi fiant, consequens est quod sint pecata mortalia». (2009, p. 176)

> Melibea le propone otras prácticas sexuales con las que espera poder gozar más de lo que ha gozado en el último mes. Puede haberlas leído en los manuales de teología que las denunciaban, sin entrar en demasiados detalles sobre en qué consistían, como motivo de pecado mortal. Es imposible que las haya conocido a través de ciertos libros de sexología que las recomendaban como modo infalible para obtener mayores deleites en las relaciones sexuales. Melibea no descubre nada que no estuviera ya inventado en sexología. (2010, p. 82)

Especular sobre las lecturas de un personaje de ficción podría parecer arriesgado. Sin embargo, a pesar de que tal realidad exceda los límites del texto, evaluar el corpus textual que pudiera haber adoctrinado a Melibea en estos saberes no es un esfuerzo del todo infructuoso. Todo lo contrario: logramos acceder al imaginario de una época que ya nos es ajena y de un personaje que no deja de palpitar vivamente delante de nuestros ojos. La opción ofrecida por Morros, en principio, parece sensata: a fin de cuentas, esos *modi*, pecaminosos o no, se corresponden con la demanda de Melibea de gozar más, sobre todo de los preliminares del coito. Sin embargo, contamos con un corpus mucho más amplio y aleccionador, más compatible con las libertades eróticas y morales de Melibea que las lúgubres y angustiadas condenas del teólogo, tan opuestas al alborozo vital de la joven. Me refiero a los tratadistas médicos posteriores a Avicena, que, sin ser en sí mismos «libros de sexología», parecen ser más armonizables con las peticiones de Melibea, asaz contradictorias con el «riguroso trato», tan libresco, de Calisto.

«Delectatio cum gaudio». Sobre la scientia sexualis *en la Edad Media*

«Nihil quod sit naturale est turpe, illud est naturale, ergo non turpe est, donum namque creationis est». Así de contundente se expone en las cuestiones salernitanas (c. 1200) la esencia natural del coito, esa comixtión carnal acompañada de una gran delectación (Lawn 1979, p. 9). Como nada que sea natural es deshonesto, indigno o vergonzoso, tampoco lo es para el filósofo natural hablar sobre ello. La idea de que el coito ha sido creado por Dios para perpetuar la especie, tan cónsona con el *crescite et multiplicamini* bíblico, sirve de salvoconducto a muchos expositores para detallar todo lo relativo a los *usus Veneris*[67]. Aunque, ese no fue el único móvil de estos tratadistas: además de asegurar la perpetuación de la especie, el coito es, junto con el alimento, la bebida y el sueño, una de las cosas que conservan la buena salud del individuo[68]. Tanto es así que un refundidor o continuador anónimo de la obra de Constantino Africano, en el *Liber minor de coitu*, advierte sobre los peligros de quienes por amor a la castidad y consagración al estudio se niegan a satisfacer los deseos de su naturaleza («aliquot qui castitatis favore et amore philosophie nature noluerunt obsequi») y caen en un estado próximo a la melancolía (Montero Cartelle 1987, pp. 78-81). Surge, así pues, una suerte de *moralis neutralitas*, es decir, un olvido de la noción de pecado, que propicia el interés de muchos tratadistas médicos por el amor, ya desculpabilizado, y aun por la *delectatio* venérea, pues el amor no es otra cosa que «delectatio cum gaudio», queda establecido en las cuestiones salernitanas[69].

67.– Así inicia su *Liber de coitu* Constantino Africano: «Creator volens animalium genus firmiter ac stabiliter permanere et non perire, per coitum illud ac per generacionem disposuit renovari, ut renovatum interitum ex toto non haberet. Ideoque complasmavit animalibus naturalia membra que ad hoc opus apta forent et propria, eisque tam mirabilem virtutem et amabilem delectacionem inseruit ut nullum sit animalium quod non pernimium delectetur coitu» (Montero Cartelle 1983, p. 76).

68.– Más abajo en la obra de Constantino: «Dicit enim Galenus in libro artis (…) veraciter utilis est coitus et proficiens ad salutem» (Montero Cartelle 1983, p. 112). Comenta Bernardo de Gordonio en su *Lilio de medicina*: «E dize Constantino que pocos fazen coitu por causa de la generación, e los más lo fazen por la sanidad, pero los muchos más lo fazen por la delectación» (1991, p. 304).

69.– «Amor nichil aliud sit quam delectatio cum gaudio» (Lawn 1979, p. 10). La falta de espacio me obliga a sucintar en demasía la exposición. El influjo naturalista se debió, en gran medida, a las traducciones médicas del árabe y, debido al conflicto entre tales ideas y los principios morales cristianos, muchos médicos hubieron de ser muy cautos al principio en sus exposiciones, pues no faltaron las condenas de este tipo de ideas heterodoxas. La más famosa es la implacable condena pronunciada por el obispo de París, Étienne Tempier, en 1277 (Roland Hisette 1977). Para algunos datos sobre cómo algunos teóricos manejaron este conflicto, véase Jacquart (2001). Acerca de la angustiada postura asumida por Occidente en torno al erotismo, véanse Brown (1993), Pagels (1988) y López-Baralt (1992). Para un resumen de las distintas voces medievales en torno a la sexualidad, véanse Jacquart y Thomasset (1989) y Baldwin (1994).

Parecería que oyéramos a Melibea en esa definición «científica» del amor, que tanto privilegia el placer y el gozo. Basta con abrir unos pocos tratados médicos para hallar un apoyo auténtico a las protestas y propuestas de Melibea, tan inconforme con la tradición libresca en la que está inserta.

La *scientia sexualis*, como bien han explicado Danielle Jacquart y Claude Thomasset (1989, pp. 115-146), pasó a ser una sección importante de los tratados de medicina medievales, la mayoría, cabe decir, de origen oriental. Desde las ya citadas traducciones del árabe realizadas por Constantino Africano hasta los comentarios y refundiciones del *Canon* de Avicena, se va haciendo posible abordar ciertos problemas relacionados con el placer venéreo. La libertad de palabra que tiene el médico al tratar de un asunto *natural*, estrechamente ligado con la buena salud del individuo y la perpetuación de la especie, lo autoriza a hablar de amor sin que ello sea cosa lasciva.

Es cierto que el *Liber de coitu* de Constantino, como advierte Montero-Cartelle, no es una obra «de intencionalidad erótica» y aborda «la problemática sexual única y exclusivamente en lo que concierne al hombre» (1983, pp. 32-33 y 24). Se trata aún de una «sexualité medicalisée», por decirlo con la oportuna expresión de Jacquart y Thomasset, como no deja de serlo el *Canon* aviceniano, que describe con gran libertad los juegos que deben preceder y acompañar el acto, a fin de favorecer la concepción:

> Amplius prolongetur ludum et proprie cum mulieribus quarum complexiones non sunt male. Tangat ergo uir eius mamillas cum facilitate et tangat pertinem eius et obuiet ei non permiscendo se ei permixtione uera. Qumque desiderat et affectat, permisceatur ei fricando de ea quod est inter anum eius desuper et uuluam. Ille enim locus est locus delectationis eiuis. Consideret ergo in ea horam in qua fortis fit in ipsa adherentia et incipient oculi eius mutari in rubedinem et eius anhelitus eleuari et uerba eius balbutire. (libro III, fen. 21, tr. I, c. 9)[70]

Cumple aclarar que el galeno postulaba la consecución del orgasmo mutuo debido a la antigua creencia de que la concepción solo se producía si se juntaban las «dos aguas», es decir, el semen masculino y el femenino. Con todo, tales consejos relativos al *lusus* o *praelusio coitus* abren una

70.– Traducción castellana incluida en Jacquart y Thomasset (1989, p. 131): «Que los hombres prolonguen el juego con las mujeres cuya complexión no sea mala. Que acaricien sus senos y la región pubiana y enlacen a su pareja sin llegar a la realización plena. Y cuando hayan alcanzado el deseo, se unan a ella frotando la región situada entre el ano y la vulva. Esta es, en efecto, la región del placer. Estén atentos al momento en que se manifiesta una adhesión más vigorosa por parte de la mujer, cuando sus ojos comienzan a enrojecer y su respiración a hacerse más intensa y ella empieza a balbucir».

puerta en Occidente para el arte erótico, como habremos de constatar en breve. Nos revela, además, información sobre las zonas erógenas femeninas y las señales que ha de seguir el varón para logar excitar a la mujer y alcanzar ambos el mayor placer posible[71]. Lejos de los jocosos preceptos ovidianos o pseudovidianos, se sugiere una morosidad ajena a la violencia exhibida por Calisto, Pánfilo y toda su estirpe.

Es preciso señalar que los primeros comentadores de Avicena pasaron por alto algunos de estos pasajes, que les parecieron demasiado encendidos, o prefierieron atenuarlos. Tal timidez y autocensura revela la incomodidad occidental de quienes leían como «pornográfico» lo que en realidad era puramente «médico», a la vez que nos permite constatar la plausibilidad de que otros comentadores más atrevidos aprovecharan esta vía abierta para amplificar y privilegiar hasta cierto punto el contenido erótico de sus exposiciones.

Bernardo de Gordonio, en el ya citado *Lilio de medicina*, obra de amplísima difusión en la Edad Media, repite casi *verbatim* las enseñanzas de Avicena, aunque añade algunos detalles de interés:

> Después de la media noche e ante del día el varón deve despertar a la fembra, fablando, besando, abraçando e tocando las tetas e el pendejo e el peritoneón e todo aquesto se faze por que la muger cobdicie, que las dos simientes concurran juntamente, porque las mugeres más tarde lançan la esperma. E quando la muger comiença a fablar quasi tartamudeando, estonces dévese juntar de todo en todo con el pendejo de la muger en tal manera que el aire non pueda entrar en ellos… (1991, p. 231)

Antes de que el hombre proceda a explorar las zonas erógenas de la mujer con caricias que le aviven su deseo, el médico de Montpellier añade a los preliminares la conversación, los besos y los abrazos, es decir, tres de los cinco *gradus amoris* que conforman la tradición erótica literaria (*alloquium*, *contactus*, *oscula*), los mismos que asume Melibea a medianoche en el huerto, pese a la descortesía de Calisto, atento únicamente en desplumar su ave. Siempre, es preciso volver a recordar, estos consejos médicos se insertan en el capítulo dedicado a curar la esterilidad, de modo que el objetivo formal es la concepción, aunque el propio Bernardo de Gordo-

71.– Remito al aleccionador ensayo de María Cruz Herrero Ingelmo y Enrique Montero Cartelle (2012), quienes comentan al respecto: «Las revelaciones sobre las zonas erógenas de la mujer, de los mecanismos para excitarla y de los signos recognocibles de la proximidad de la eyaculación se mencionan fríamente, como si de una operación quirúrgica se tratase. En efecto, si se lee con atención el texto, se observa que el hombre no busca su placer abiertamente, sino el de la mujer y, si busca el placer de la mujer, no es por sí mismo, sino para lograr la emisión seminal simultánea oportuna para la concepción. La técnica sexual que se describe es solo un medio para un fin superior, por lo que no parece oportuno hablar de erotismo» (p. 305). Los estudiosos adoptan la expresión de Jacquart y Thomasset de «sexualité medicalisée».

nio se encargó de comentar pocas páginas antes que los «los muchos más lo fazen [el coito] por la delectación». Sea por la razón que fuere, no nos cabe duda de que Calisto se salta todos los prolegómenos recomendados sobre «la manera como se ha de echar el varón con la muger».

La mayoría de las versiones posteriores del pasaje aviceniano parten, no propiamente del *Canon*, sino de este pasaje del *Lilio de medicina* (Herrero Ingelmo y Montero Cartelle, 2012, pp. 308 y ss.). El médico inglés Juan de Gaddesden lo incluye en su *Rosa anglica* (siglo XIV), aunque no sin añadir algunos detalles de su propia cosecha. En primer lugar, el hombre debe prepararse anímicamente alejando de sí toda tristeza, alegrándose y escuchando canciones eróticas, entre otras cosas: «Viri versentur in gaudio, audiant cantilenas Venereas, & loquantur de coitu: videant homines coeuntes, & animalia coeuntia, caveant tristitiam quovis modo» (1595, p. 555). Recordamos las cancioncillas eróticas con las que justamente Melibea y Lucrecia reciben a Calisto en el auto decimonono. La alusión al gozo, omnipresente en la *Tragicomedia*, nos va situando más en el ámbito de la pura *delectatio* que en el *de sterilitate*. El médico no se cohíbe al recordar enseguida que el coito «est coniunctum, & est vehemens delectatio». Más abajo, refunde el pasaje aviceniano a partir de Bernardo de Gordonio:

> Post mediam noctem, vel paulo ante, quam dies advenit, mas excitare foeminam debet, ac solicitare ad coitum, loquendo, osculando, amplectendo, mammillas contrectando, tangendo pectinem & perinaeum, totamque vulvam accipendo in manus, & nates percutiendo, hoc fine atque proposito, ut mulier appetat Venerem, & semina concurrant; quia mulieres ut plurimum tardius emittunt sperma, & cum mulier incipit loqui balbutiendo, tunc debent se commiscere… (1595, p. 555)[72]

El médico inglés siente la necesidad de justificarse con Avicena y el objetivo de concebir («Nec vero turpe est, aut culpandum in Medico…», p. 556), pues su exposición aún no ha terminado. Si la mujer no acaba conforme, es decir, si al finalizar el acto siente que no ha emitido su esperma —esto es, no ha tenido el orgasmo—, ella puede tomar la iniciativa en un segundo intento:

> Si virga erigatur tarde post primum coitum, & secundo velis coire mane, ut forte mulier quae non emisit sperma compleat desiderium suum (quod ex eo scitur, quia ipsa

72.– «Después de la media noche, o poco antes de que llegue el día, el varón debe excitar a la mujer y estimularla al coito hablando, besando, abrazando, acariciando sus senos, tocándole los pelos del pubis y el perineo, poniendo sus manos sobre toda la vulva y golpeando las nalgas con el fin y propósito de que la mujer apetezca el acto sexual y luego concurran las semillas, pues las mujeres emiten su esperma mucho más tarde. Cuando la mujer comience a hablar balbuciendo, entonces deberán copular».

> post coitum applicar se viro, eumque amplectitur, & osculatur, & postea manum ex abrupto ponit ad virgam & testiculos viri, ut videat an sit paratus ad pugnam) tunc consultum est coitum repetere, & paulo ante super dorsum & renes iacere; quoniam iste decubitus efficit erectionem virgae… (1595, p. 557)[73]

Advertimos que el médico se ha contagiado de algunos términos más literarios que médicos para referirse a la cópula, como la pugna o batalla de amor y, antes, el gozo y los cantos de Venus. El médico continúa ofreciendo consejos por si alguno de los dos, hombre o mujer, no se deleita mucho en el acto, que incluyen besos dulces y apasionados[74], y una lista de afrodisíacos. Salta a la vista que tales preceptos eróticos promueven una morosidad en el acto totalmente ajena a la tosquedad de Calisto y cónsona, en cambio, con las peticiones y propuestas de Melibea. No quedan lejos, por cierto, los modos con que Eurílo dulcemente acariciaba y loaba las partes de su amada Lucrecia mientras las besaba. A fin de cuentas, el objetivo del preludio es despertar el deseo de la mujer a fin de que ambos sientan el mayor de los deleites. A la luz de estos preceptos, podemos comprender con mayor simpatía la queja de Melibea ante el «riguroso trato» de Calisto. Además, hemos visto que Juan de Gaddesden prevé la iniciativa femenina[75], de modo que no nos sorprende ya tanto la sugerencia de Melibea: «Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré».

«Esta erotización del discurso médico en Juan de Gaddesden no es accidental; dado que los textos se alimentan mutuamente, dicha erotización no hará sino acrecentarse» (Jacquart y Thomasset 1989, p. 132-133). Michael Savonarola, ya en el siglo XV, al hablar de esta «coniunctio naturalis» en su *Practica maior*, insiste en prestar atención a la «ludi prolongatio, ex quo mulier multum incitetur, & in coitu ipso delectetur vltra naturalem delectationem»[76] (1559, f. 264r). Sabemos que el objetivo del capítulo es favorecer la concepción, pero el médico italiano se excusa por lo que

73.– Traducción castellana incluida en Jacquart y Thomasset (1989, p. 145, n. 100): «Si después de un primer coito la verga tarda en levantarse y quieres copular una segunda vez por la mañana para que la mujer, que quizá no emitió su esperma, dé satisfacción a su deseo (cosa que se sabe porque tras el coito se arrima al varón, le abraza y le besa y deja caer repentinamente su mano sobre la verga y los testículos del hombre, con la idea de ver si está dispuesto al combate), entonces es oportuno repetir el coito y tumbarse previamente sobre la espalda y los riñones, pues esta posición de decúbito provoca la erección de la verga».

74.– «Quod si vir, aut mulier, non delectetur multum in coitu; sumat vir intra palatum candi saccharum, & tunc comedendo osculetur mulierem, & linguam suam ponat ad os, & aperiat labia sua, & labia mulieris capiat intra sua…».

75.– Comentan Jacquart y Thomasset: «Este es uno de los raros ejemplos que muestran a la mujer con capacidad para una iniciativa que supone cierta técnica» (1989, p. 132).

76.– «la prolongación del juego, que tanto excita a la mujer, y se deleite en el coito más allá del deleite natural».

pueda parecer deshonesto: «Non dubitabo scribere que sunt vtilia generationi, & si non videantur auditui honesta»[77] (1559, f. 264v). Volvemos a encontrar la descripción aviceniana, aunque con nuevos detalles:

> Debet vir mulierem tangere vt circa mamillas, & leuiter, & specialiter capita mamillarum oscula iungere, & verba prouocantia dicere, & cum virga vuluae appropinquando, non intromittengo, & vltimo tangendo, & aliqualiter fricando locum medium inter vuluam & anum, & est locus maxime delectationis, deinde virgam intromittere & aliqualiter prolongare ludum, vt super hoc expectetur emissio spermatis mulieris, quod oculis eius rubeant, & anhelitus eleuetur, & quod cum lingua balbutiet. (1559, f. 264v)[78]

El pasaje original adquiere nuevos colores en la pluma del médico y humanista italiano, que ofrece detalles más precisos, como el de acariciar y besar «la cabeza» de los pechos, en un latín que estimula fácilmente la imaginación del lector. Se desprende claramente el llamado a evitar las prisas y a prolongar el placer («prolongare ludum»).

Los médicos no llegan a más. Aunque, a decir verdad, no es poco. Le demos fe o no a la autenticidad del propósito de tales «remedios para la esterilidad», es decir, para favorecer la concepción, tenemos materia suficiente para justificar las exigencias de Melibea, que, menos convencionales que las de su amante, remiten a unos modos eróticos distintos a los que abundan en la tradición literaria occidental, pero afines a los que contemporáneamente con fines más prácticos y reales exponen los médicos medievales, algunos incluso con gran soltura. Los conocieran directamente los autores de la *Tragicomedia* o no, que no sería improbable dada la intensa afición de los estudiantes salmantinos por la teorización del amor carnal, son ciertamente compatibles con las técnicas amatorias que Melibea dice estar dispuesta a mostrarle a su Calisto.

Cumple que revisemos un último tratado, esta vez, nacido en tierras ibéricas hacia el siglo XV. Me refiero al *Speculum al foder*, un manual erótico en toda regla. El anónimo autor, que suponemos médico, esgrime *ab initio* una fuente árabe: «Dix Albafumet que con sie cosa que los libres [que] parlen en molt foder són molts atrobats, may yo viu d'ells negun compliment en aytal fet, ans los atrobe desviats e escampats en manera

77.– «No dudaré en escribir lo que sea útil para la generación, aun cuando parezca deshonesto».

78.– «El varón debe tocar a la mujer en la zona de los senos y besar suavemente sus pezones, decirle palabras provocativas, acercando la verga a la vulva pero sin meterla, tocando y rozando la región situada entre la vulva y el ano, que es el lugar de mayor placer. Luego debe introducir la verga y prolongar el juego, esperando la emisión del esperma femenino, cuando sus ojos enrojecen, se eleva su respiración y empieza a balbucir».

que ere major lo dan que havian que lo profit» (1990, p. 45)[79]. Bromas o veras, el autor señala la abundancia de ciertos libros de «foder» en la Península y justifica su contribución por la insatisfacción que le produce el repertorio disponible. Quizás se refiera a los mismos que fascinaran a un cierto deán de Cádiz mencionado en una cantiga de «mal dizer», aficionado a la lectura de libros sobre el «arte do foder» mujeres «mouras». La palabra «arte» remite a un saber «científico», de modo que, como sugiere Francisco Márquez Villanueva (1983), podría tratarse de tratados eróticos de procedencia oriental. Para darnos una idea «acerca de qué y cómo eran aquellos libros del Deán de Cádiz», Márquez Villanueva ofrece como ejemplo el siguiente pasaje de *La doncella Teodor*:

> Otrosi el hombre que asi con ella quiere dormir ha menester que sea sabio e sotil e ingenioso quando dormiere con ella. E el sabio preguntó: «Dime, doncella, en que manera». E ella dixo: «Señor maestro, sabed que si la mujer fuere tardia en su voluntad, deue el hombre que dormiere con ella ser sabio, como dicho tengo, e conocer su complexion; e déuese detardar con ella, burlándose con ella e haziéndole de las tetas e apretándogelas, e a vezes ponerle la mano en el papagayo, e otras vezes tenerla encima de si e a vezes de baxo. E haga por tal manera que las voluntades de los dos vengan a un tiempo. E si por ventura la mujer veniere a complir su voluntad mas ayna que el hombre, deue el con discrecion entenderla e jugar otro rato con ella, porque la haga complir otra vez, e vengan juntas las voluntades de amos, como de suso dixe. E haziéndolo desta manera, amarle ha mucho la muger». (*apud* Haro 1993, p. 123)

Son los mismos consejos que ofrecían en latín médico los comentadores de Avicena, que fueron un lugar común en la erotología oriental, pero despojados del propósito que solía guiar a los médicos[80]. Y además: ¡en

79.– «Dijo Albafumet que los libros que hablan de joder son muy abundantes, pero yo nunca hallo ninguno que me satisfaga, sino que los encuentro desviados y dispersos, de manera que hacían más daño que provecho» (2000, p. 15). Las citas del original provienen de la edición de Michael Solomon (1990), mientras que las castellanas provienen de la traducción de Teresa Vicens (2000).

80.– Los consejos médicos que hemos revisado, tan ajenos a la tradición literaria europea, son lugares comunes en la tradición oriental. A modo de ejemplo, considérese el siguiente pasaje de un morisco exilado del siglo XVII, autor del ms. S-2: «Antes del acto: es el jugar con ella con todas las çircunstançias de gusto que pueda, besando, abraçando y tentando, para que con esto se contenten y se apresten sus coraçones y pretenciones, de suerte que, alterados y ençendidos en gusto, ella pida a su marido la obra y él la execute con fuerça. (…) Al tiempo de querer meter el miembro, Refregallo en los labios del baso [vagina], porque se altere más él y ella (…). Y estando dentro (…): a de aber otras tres {maneras}. La primera: haçer de manera

boca de una mujer! Una auténtica marisabidilla del amor, como Melibea, propone sus «mil modos» para satisfacer a la mujer, no ya con el fin de concebir, sino por el puro gozo: «E haziéndolo desta manera, *amarle ha mucho la muger*». Es el único ejemplo en romance del que tengo noticia en que sea una mujer la que hable —y aun aleccione al varón— sobre cómo hacer el amor a fin de incrementar su deleite.

Volvamos al *Speculum*. El tratado, al igual que en el mundo árabe, no solo está dirigido a médicos, sino que pretende alcanzar un público más amplio, que, según Jacquart y Thomasset (1989, p. 136), podría incluir el sector femenino. El anónimo autor explica con lujo de detalles todo lo relacionado con la ejecución adecuada del acto sexual, si bien tal materia —que incluye los preliminares del enamoramiento (en clave ovidiana, por cierto), el juego erótico y las posiciones recomendadas para el acto— no figura en el índice inicial de la obra, lo que, según Teresa Vicens, podría tratarse de «una treta del traductor (?) para hacer pasar como un simple libro de medicina, donde se cita a Hipócrates y Galeno, un tratado de consejos a los hombres para disfrutar en las relaciones sexuales con las mujeres, sin olvidar de que también éstas queden satisfechas» (2000, p. 10). A fin de cuentas, mucho puede caber en esa «sexualité medicalisée». El autor, que disimula su tratado erótico entre páginas médicas, se aleja por completo del enfoque en la finalidad reproductora y va mucho más lejos que los médicos previos: no solo ofrece métodos para provocar placer, sino también para incrementarlo. Nunca había sido más adecuada la definición propuesta en las cuestiones salernitanas para el amor: «delectatio cum gaudio», que Juan de Gaddesden transformara en «vehemens delectatio». Nada más cercano a Melibea, cuya esencia misma es el gozo por el gozo.

En la última parte del tratado, el autor desarrolla un arte de amar práctico repleto de motivos literarios que se corresponden con el proceso de amores de Calisto y Melibea y otros tantos amantes medievales, incluyendo, por ejemplo, la intervención de la alcahueta y la advertencia a la dama de la muerte que amenaza al penado amante si ella no lo remedia a tiempo. Y procede a explanar con gran detalle todo lo relativo al juego erótico, incluyendo innumerables técnicas para estimular sexualmente a la pareja y para asegurarse de que ambas partes terminen satisfechas por igual, llegando a sugerir hasta veinticuatro posiciones para el acto amoroso. El erotólogo catalán presta especial atención al placer mutuo y aconseja al varón varias técnicas para despertar la libido de la mujer:

> Item, les fembres que han atart la volentat del foder, se deuen fer axí: prin la fembra e esten-la e posa-li los jonells

que sea con blandura; no con fuerça, de suerte que no le dé gusto [es decir, que no eyacule prematuramente], y con amor exerçitarlo dentro. La sigunda {manera}: que se detenga él lo más que pueda en deRamar [eyacular], hasta que lo hagan los dos a un tiempo, *porque proçede desto quererse mucho*» (*apud* López-Baralt 1992, pp. 368-369; énfasis mío). Véase la exposición de López-Baralt al respecto (1992, pp. 309-323).

> al cap de les cuxes; e tinga-li ab la una de les sues mans abdues, e ab l'altre estrenga-li lo cony bé, e la torça, e la pecich entró que crit, es sacuda, es bé plagua; e ab açò, la encendrà que haurà desig de foder, car per açò se scalfarà e mourà sa volentat e lo desig del usar ab homa…
>
> Item, la muller que li ve la volentat atart, e no ha talent de foder, que li façe l'om cinc coses: el besar, el palpar, [el pessigar], el estrèyer, el farir ab les mans… (1990, pp. 80-81)[81]

En lugar de procurar la consecución del orgasmo simultáneo para propiciar la concepción, el erotólogo la aconseja solo por placer: «realmente no es agradable si los dos placeres no vienen a la vez» (2000, p. 56). Pues: «Cuando el hombre acaba pronto y la mujer tarde, ésta queda muy defraudada», por lo que el hombre deberá jugar con ella hasta que «se caliente y sienta el deseo» (2000, p. 57). Entre los *ioci Veneris*, sugiere abrazos, besos, caricias, cantos, pellizcos, gestos, miradas, palabras, sonrisas, mostrarse alegre, etcétera. Salta a la vista que no estamos ya ante la fría disquisición de Avicena ni ante un *remedium sterilitatis*, sino ante un auténtico tratado *de amore*[82]. Eso sí, un arte de amar opuesto a las refundiciones medievales de Ovidio con que abríamos este capítulo y en las antípodas del tosco desplumar de Calisto y de su rauda rudeza, tan emuladora de Pánfilo y de algunos protagonistas de los festivos cantos goliardescos. A estas alturas, tras haber explorado otros *mille modi Veneris* contemporáneos a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, podemos comprender con mayor simpatía el rechazo de Melibea a la falta de refinamiento y delicadeza de su amado en los tálamos de Venus.

Conclusiones

Calisto y Melibea intentan seguir, en la medida de lo posible, las convenciones cortesanas sobre el amor, desde el galanteo hasta el goce de la plenitud erótica. Los autores, sin embargo, sabían de antemano que tales convenciones, por más que se adornasen de grandilocuentes parlamentos y se fundamentasen en el disimulo, no hacían sino encubrir un encendido

81.– «Con las mujeres a las que tarda en venirles el deseo debe hacerse lo siguiente: cógela, extiéndela y ponle de rodillas a la altura de la ingle; con una mano tómale las suyas, mientras que con a otra apriétale el coño, retuércela y pellízcala hasta que grite, se rebele o se queje. Así le encenderás el deseo de joder, pues de este modo se calienta y le viene el deseo de yacer con el hombre. (…) A la mujer que el deseo y el orgasmo le tardan en llegar, que el hombre le haga cinco cosas: besarla, sobarla, pellizcarla, estrecharla y herirla con las manos. (…) Debe besarla en la boca, las mejillas, los pechos, las piernas y el vientre. La sobará en la punta de la nariz, las mejillas, los pechos, las piernas y el vientre…» (2000, p. 55).

82.– Para una buena exposición sobre este curioso tratado erótico, véase Heusch (1993, pp. 635-660 y 1999).

deseo de gozar en los tálamos de Venus. Así pues, la realización de los amores de Calisto y Melibea, más o menos fiel a lo esperado, desvela a cada paso las contradicciones que entraña un protocolo que parece más libresco que real. Los autores lo muestran al desnudo: en el fondo, el varón penado solo desea gozar con la dama, que, en el fondo, desea lo mismo aun con mayor intensidad. Lo revelaron comedias humanísticas como la *Poliscena*, aunque nunca alcanzaron la gran vitalidad que caracteriza una obra tan compleja y polifónica como la *Tragicomedia de Calisto y Melibea.*

Los dos amantes siguen, lo hemos visto, el protocolo esperado: el penado Calisto confiesa su pena a Melibea; ella lo rechaza airada, pugnando por disimular su deseo, no sin haberle coqueteado antes; el joven lamenta su desdicha al no poder satisfacer su deseo y se busca una alcahueta con la ayuda de su criado; la alcahueta intenta tentar a la doncella, que sabe las respuestas precisas para guardar las apariencias y concertar todo según su voluntad; Melibea finge pudor ante Calisto, aunque no por mucho tiempo; se resiste y, finalmente, el joven la alcanza del modo más raudo y violento, según era de esperar. Pero sabemos que, pese a la tradición, van quedando al descubierto en el proceso de amores las costuras de este «arte de engaños bien aderezados»[83] que es el amor. Los códigos, a medida que avanza la obra, van dejando de ser cónsonos con la realidad de un personaje con tanta vitalidad y determinación como Melibea. La joven se queja del convencionalismo rígido que debe seguir, el cual ralentiza el proceso más de lo deseado y exige que este sea dirigido por el varón y no por la mujer. Al final, con todo, la joven afirma que lo ha hecho todo a su voluntad, aunque ciertamente bajo el antifaz que le corresponde a su sufrido «género femíneo».

Cuando los enamorados llegan a la última y mejor meta del amor, las convenciones —sociales o literarias, según se mire— no se corresponden con el deseo íntimo de Melibea. Un mes de encuentros nocturnos le basta para impugnar un arte de amar de siglos, ese que obligaba a la mujer a hacer el amor «en son de forçada, [a]l onbre en son de forçador», ya fuera para salvaguardar la honestidad femenina o ya fuera para excitar al varón que gusta de ese tipo de «modos». Esta preceptiva supone un acto demasiado raudo como para que Melibea pueda vivir plenamente su gozo. Y, además, flagrantemente violento. Con dificultad podría afirmarse, sin el temor de la duda, que «res utrique placuit», pese al júbilo de la joven mientras espera a su amado tras un mes de encuentros nocturnos y pese a su lamento por no haber gozado más de su gozo. Los parlamentos de Melibea ponen en revés como un guante la tradición que ella misma emula junto con su querido al inicio de sus amores. Más allá de la resistencia obligada y de las lágrimas que dulcifican los besos, nunca

83.– La frase es de Ferraresi para referirse al magisterio amoroso de don Amor y doña Venus en el *Libro de buen amor* (1976, p. 219).

antes habíamos escuchado una voz femenina europea proponer en pleno *factum* «mil modos» alternos de hacer el amor y aun ofrecerse a enseñarlos, es decir, a asumir la voz cantante en el acto venéreo. Esos *mille modi Veneris*, sean cuales sean, representan un rechazo rotundo al socorrido *ars amandi* medieval, tan finamente poetizado por el goliardo y tan repetido en Europa, y que, además, contaba casi siempre con el beneplácito de los personajes femeninos. Melibea se muestra más afín a las excepciones literarias a estos procederes violentos, como las jubilosas y desenvueltas protagonistas de las jarchas y de la antigua lírica popular hispánica, aunque también es cierto que estos textos no siguen en ningún sentido la preceptiva tradicional que sí siguen fielmente, al menos al principio, Melibea y Calisto. Si hay un ejemplo literario europeo que está muy cerca de la *Tragicomedia* es la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, la cual sí se inserta en la misma tradición erotológica y exhibe, además, unos «mil modos» armonizables con los deseos de Melibea, al igual que los «lindos modos» experimentados por Fiometa en *Grimalte y Gradisa*. La sabiduría erótica de la joven coincide, además, con las descripciones médicas sobre el coito. Es cierto que estos textos también van dirigidos al varón y que muchas veces cumplen una función más médica que erótica, pero revelan un saber erótico que promueve la morosidad en el acto y el placer mutuo de un modo muy cónsono con las propuestas de Melibea y que convive, además, con las fórmulas librescas que la protagonista invalida. Médicos como Juan de Gaddesden y Michael Savonarola, menos fríos que su maestro Avicena, nos suenan por momentos un tanto literarios cuando se sirven de términos propios de la tradición amatoria para describir el *ludus* venéreo. Para Juan de Gaddesden, es imprescindible el gozo, incluso desde antes del intercurso, lo cual sitúa su discurso más en el ámbito de la *delectatio* que en el *de sterilitate*. Ya vimos que el médico incluso prevé la posibilidad de la iniciativa femenina en caso de que ella no termine satisfecha en la *pugna* erótica. No habría mejor aliado para la joven que las lecciones eróticas recogidas en el *Speculum al foder*, texto que además exhibe gran parte de la preceptiva tradicional que siguen Calisto y Melibea, y el saber de la doncella Teodor, auténtica contrapartida de la Coppina del *Specchio d'amore*, que defiende unos *mille modi Veneris* pensados para satisfacer a la mujer sin los prejuicios que suponen lo que manda el decoro. Todos, a fin de cuentas, insisten en evitar las prisas, prolongar —y aun aumentar— el placer, un preludio moroso y delicado lleno de caricias y lindas palabras —como Euríalo y Lucrecia en la obra de Piccolomini—, la consecución del orgasmo mutuo, entre otros detalles. «Amor nichil aliud sit quam delectatio cum gaudio».

Existe, pues, un amplio *corpus*, aunque no ya literario, que apoya las protestas y propuestas de Melibea, que subrayan la incongruencia entre las fórmulas convencionales, de sobra librescas, y la realidad íntima de las personas de carne y hueso. La acentuada descortesía de Calisto permite

que el lector simpatice con las propuestas de Melibea, que rechazan el modo tradicional de hacer el amor en la literatura europea. La rebeldía erótica de Melibea, por cierto, es cónsona con la parodia que se proponen los autores desde el inicio de la obra[84].

Con todo, también hay que admitir que la iniciativa erótica de Melibea no cuenta con ningún antecedente claro que nos permita explicarla enteramente. El saber expuesto en estas páginas, visto desde la distancia temporal, no explica del todo su originalidad, irrepetible en la literatura hispánica, mas nos permite comprender con mayor simpatía sus reacciones y sus pulsiones íntimas. Después de todo, estamos ante aspectos muy *humanos, demasiado humanos*. Melibea bien podría representar a cualquier muchacha de su tiempo que tuviera su misma fuerza vital, inconforme con las convenciones sociales que limitan su desarrollo pleno, su felicidad.

Por esta y muchas razones, no me queda sino darle la razón a Pedro Cátedra (2001, p. 299) cuando afirma que la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* es «el más genial de los tratados o *artes* de amores de su tiempo».

Bibliografía

Adams, J. N. 1982. *The Latin Sexual Vocabulary*, Duckworth, Londres.

Aguilar Perdomo, María del Rosario 2004. «Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles», *Voz y Letra*, 15, 1, pp. 3-24.

Alfonso X 1807. *Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, vol. III, Madrid.

Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, (eds.) 2000. *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona.

Amasuno, Marcelino V. 2005. *Sobre la* ægritudo amoris *y otras cuestiones fisiátricas en la* Celestina, CSIC, Madrid.

84.– A pesar de lo expuesto en estas páginas, admito que la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* es una de las obras más ambiguas y complejas de la literatura española, pues es capaz de admitir en igualdad las lecturas más contradictorias y aun de crear «escuelas» críticas. Así pues, aunque destaco el lado humano de Melibea, no descarto la hipótesis de Lacarra: «No parece posible que Melibea pueda librarse de la parodia en cuanto que es partícipe en unas escenas de amor subvertidas por la comicidad. ¿Es posible reírnos solamente de Calisto y no de Melibea en medio de sus juegos amorosos?» (1989, p. 24). La estudiosa opina sobre el *factum*: «El autor no ha querido mostrar una escena tierna, sino jocosa y humillante para Melibea» (2003, p. 54). Es posible que la escena, más allá de reflexionar sobre los modos eróticos, no tenga otra función que la de hacer reír al público. La tónica chistosa del auto queda establecida cuando la dama se recrea con las cancioncillas de Lucrecia, las cuales la equiparan a un lobo viendo ganado y a unos cabritos a punto de mamar («Saltos de gozo infinitos / da el lobo viendo ganado, / con las tetas los cabritos, / Melibea con su amado»; XIX, pp. 318-319). Precisamente en la pluralidad de interpretaciones, en la posibilidad defender lecturas contradictorias, de decir y desdecirse, es que consiste la riqueza de esta obra maestra.

Baldwin, John W. 1994. *The Languages of Sex: Five Voices from Northern France around 1200*, The University of Chicago Press.

Beecher, Donald A., y Massimo Ciavolella 1990. «Jacques Ferrand and the Tradition of Erotic Melancholy in Western Culture», en Jacques Ferrand, *A Treatise of Lovesickness*, Syracuse University Press, pp. 1-202.

Beltrán, Rafael 1990. «Las "bodas sordas" en *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*», *Revista de Filología Española*, 70, 1-2, pp. 91-117.

Blasco, Javier 2015. «En el nombre de Venus: un arte de amar español del siglo xvi», en *Lasciva est nobis pagina… Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*. Ed. Javier Blasco, Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 143-179.

Botta, Patrizia 1994. «La magia en *La Celestina*», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 12, pp. 37-67.

Brown, Peter 1993. *El cuerpo y la sociedad: los cristianos y la renuncia sexual*. Trad. Antonio Juan Desmonts, Muchnik Editores, Barcelona.

Brown, Robert D. 1987. *Lucretius on Love and Sex: A Commentary on* De rerum natura *IV, 1030-1287, with Prolegomena, Text, and Translation*, Brill, Leiden.

Capellanus, Andreas 1985. *De amore. Tratado sobre el amor*. Ed. bilingüe de Inés Creixell Vidal-Quadras. El Festín de Esopo, Barcelona.

Carmina Burana 1978. Trad. Lluís Moles y prólogo de Carlos Yarza, Seix Barral, Barcelona.

Carmina Rivipvllensia. Cansionero de Ripoll 1986. Ed. bilingüe de José-Luis Moralejo, Bosch, Barcelona.

Castillo, Hernando del 2004. *Cancionero general*. Ed. J. González Cuenca, Castalia, Madrid, 5 vols.

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

Cátedra, Pedro 2001. «Envío», en *Tratados de amor en el entorno de* Celestina *(Siglos xv-xvi)*. Eds. Pedro Cátedra *et al.*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, pp. 271-320.

Cátedra, Pedro (ed.) 1986. *Tratado de cómo es necesario al hombre amar*, en *Del Tostado sobre el amor*, Stelle dell'Orsa, Barcelona, pp. 7-68.

Cátedra, Pedro (ed.) 2001. *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*, en *Tratados de amor en el entorno de* Celestina *(Siglos xv-xvi)*. Eds. Pedro Cátedra *et al.*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, pp. 51-72.

Cherchi, Paolo 1994. *Andreas and the Ambiguity of Courtly Love*, University of Toronto.

Chrétien de Troyes 1992. *Perceval o El cuento del Grial*. Trad. Martín de Riquer, Espasa-Calpe, Madrid.

Chrétien de Troyes 2013. *El Caballero de la Carreta*. Trad. Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Alianza, Madrid.

Ciavolella, Massimo 1976. *La malattia d'amore dall'Antichità al Medioevo*. Bulzoni, Roma.

Clef d'amors 1890. Ed. Auguste Doutrepont, Halle.

Corfis, Ivy A. 1996. «*Celestina* and the Conflict of Ovidian and Courtly Love», *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, pp. 395-417.

Curtius, Ernst Robert 1955. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Trads. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, vol. 2.

Deyermond, Alan D. 1961. «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 43, 3, pp. 218-221.

Deyermond, Alan D. 2008. «"El que quiere comer el ave": Melibea como artículo de consumo». *Medievalia*, 40, pp. 45-52.

Delicado, Francisco 2013. *La Lozana andaluza.* Eds. Folke Gernert y Jacques Joset, Real Academia Española, Madrid.

Dronke, Peter 1968. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, 2 vols.

Dronke, Peter 1994. «Andreas Capellanus», *The Journal of Medieval Latin*, 4, pp. 51-63.

Dronke, Peter 1995. *La lírica en la Edad Media*. Ariel, Barcelona.

Ferraresi, Alicia C. de 1976. *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*, El Colegio de México.

Flores, Juan de 2008. *Grimalte y Gradisa*. Ed. Carmen Parrilla, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.

Frenk, Margit (ed.) 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Castalia, Madrid, 2 vols.

Frenk, Margit 2006. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México.

Frenk, Margit (ed.) 2015. *Lírica española de tipo popular*, Cátedra, Madrid.

Friedman, Lionel J. 1965. «Gradus Amoris», *Romance Philology*, 19, 2, pp. 167-177.

Gaddesden, Juan de 1595. *Rosa anglica*, Augsburgo.

Glaser, Edward 1966. «Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos xvi y xvii», *Anuario de Estudios Medievales*, 3, pp. 393-410.

Gordonio, Bernardo 1991. *Lilio de medicina. Edición crítica de la versión española, Sevilla 1495*. Eds. John Cull y Brian Dutton, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison.

Gottifredi, Bartolomeo 1912. *Specchio d'amore. Dialogo di messer Bartolomeo Gottifredi nel quale alle giovani s'insegna innamorarsi*, en *Trattati d'amore del Cinquecento*. Ed. Giuseppe Zonta, Laterza, Bari, pp. 249-304.

Gravdal, Kathryn 1991. *Ravishing Maidens: Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, University of Pennsylvania Press.

Green, Otis 1953. «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4, pp. 1-3.

Haro, Marta 1993. «Erotismo y arte amatoria en el discurso médico de la *Historia de la donzella Teodor*», *Revista de Literatura Medieval*, 5, pp. 113-125.

Herrero Ingelmo, María Cruz, y Enrique Montero Cartelle 2012. «Concepción y erotismo en la literatura médica medieval», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 32, 2, pp. 299-314.

Heusch, Carlos 1992. «*La Célestine* et la tradition amoureuse médiévale». *Les Langes Néo-Latines*, 279, pp. 5-24.

Heusch, Carlos 1993. *La philosophie de l'amour dans l'Espagne du XVe siècle*, tesis, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00734876/documen>. [consultado el 30 de mayo de 2019].

Heusch, Carlos 1999. «De la medicina a l' erotisme. El problema de la prosa científica a l'*Speculum al foder* (segle xv)», *Rec. Revue d'Études Catalanes*, 2, pp. 97-112.

Hissette, Roland 1977. *Enquête sur les 219 articles condamnés à Paris le 7 mars 1277*, Louvain.

Jacquart, Danielle 2001. «Moses, Galen and Jacques Despars: Religious Orthodoxy as a Path to Unorthodox Medical Views», en *Religion and Medicine in the Middle Ages*. Eds. Peter Biller y Joseph Ziegler, York Medieval Press, Rochester, pp. 35-45.

Jacquart, Danielle, y Claude Thomasset 1989. *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*. Trad. José Luis Gil Aristu, Labor Universitaria, Barcelona.

Lacarra, María Eugenia 1997. «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*. Coords. José Luis Canet Vallés y Rafael Beltrán Llavador, Universitat de València, pp. 107-120.

Lacarra, María Eugenia 1989. «La parodia de la ficción sentimental en la «Celestina»», *Celestinesca*, 13, 1, pp. 11-29.

Lacarra Lanz, Eukene 2000. «El erotismo en la relación de Calisto y Melibea», en *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina*. Ed. Pilar Carrasco, Universidad de Málaga, pp. 127-145.

Lacarra Lanz, Eukene 2003. *Ars amandi vs. reprobatio amoris. Fernando de Rojas y «La Celestina»*. Ediciones del Orto, Madrid.

Lacarra Lanz, Eukene 2007. «'¿Ya todos amamos?'. La degradación del amor *hereos* en *Celestina*», en *Asimetrías genéricas: «Ojos hay que lagañas enamoran». Literatura y género*. Ed. E. Lacarra Lanz, Universidad del País Vasco, pp. 33-75.

Lara Cantizani, Manuel 1997. «El equívoco erótico en el otoño medieval español: *Tirant lo Blanc* y la batalla de amor», en *El cortejo de Afrodita: ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*. Coord. Antonio Cruz Casado, Universidad de Málaga, 137-146.

Lawn, Brian (ed.) 1979. *The Prose of Salernitan Questions*, Oxford University Press.

Lida de Malkiel, María Rosa 1962. *La originalidad artística de 'La Celestina'*, EUDEBA, Buenos Aires.

López-Baralt, Luce 1992. *Un Kāma Sūtra español*, Siruela, Madrid. [Reeditado en Vaso Roto, 2017].

Lorris, Guillaume de, y Jean de Meun 2003. *El Libro de la Rosa*. Trads. Carlos Alvar y Julián Muela, Siruela, Madrid.

Lowes, Livingston John 1914. «The Loveres Maladye of Hereos», *Modern Philology*, 11, 4, pp. 491-546.

Lucena, Luis de 2001. *Repetición de amores*. Ed. Miguel M. García-Bermejo, en *Tratados de amor en el entorno de* Celestina *(Siglos xv-xvi)*. Eds. Pedro Cátedra *et al.*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, pp. 93-160.

Madariaga, Salvador de 1972. «Melibea», en *Mujeres españolas*, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 51-90. [Publicado originalmente como «Discurso sobre Melibea» en *Sur*, vol. 10, 1941, pp. 38-69].

Manrique, Gómez 2001. *Carta de buena nota con la respuesta de Gómez Manrique*, en *Tratados de amor en el entorno de* Celestina *(Siglos xv-xvi)*. Eds. Pedro Cátedra *et al.*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, pp. 73-80.

Márquez Villanueva, Francisco 1983. «Las lecturas del deán de Cádiz», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 395, pp. 331-345.

Martin McCash, June Hall 2001. «Calisto y la parodia del amante cortés», en *Estudios sobre La Celestina*. Ed. Santiago López-Ríos, Istmo, Madrid, pp. 475-545.

Martínez de Toledo, Alfonso 2011. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. Michael Gerli, Cátedra, Madrid.

Martínez Torrejón, José M. 1987. «El *Libro de buen amor* y un manual de cortesía: el *Facetus* "moribus et vita"», *Anuario de Letras*, 25, pp. 65-90.

Martínez Torrejón, José M. 2005. «"Apártate allá, Lucrecia". La violación de Melibea», en *La Celestina 1499-1999: Selected papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina*. Eds. Ottavio di Camillo y John O'Neill, Hispanic Seminar of Medieval Studies, Nueva York, pp. 165-187.

Martorell, Joanot 1974. *Tirante el Blanco*. Traducción anónima de 1511. Ed. Martín de Riquer, Espasa-Calpe, Madrid, vol. 3.

Martorell, Joanot, y Martí Joan de Galba 2005. *Tirant lo Blanc*. Trad. J. F. Vidal Jové y prólogo de Mario Vargas Llosa, Alianza, Madrid.

Matos, Kevin 2018a. «De Lucrecia a Melibea: la concepción del erotismo femenino en la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Rojas», *Celestinesca*, 42, pp. 189-224.

Matos, Kevin 2018b. «"Siempre muere y nunca acaba de morir el que ama": sobre la muerte del amante en algunos textos del medioevo español», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 21, pp. 9-41.

Miguel Martínez, Emilio de 2000. «Melibea en amores: vida y literatura. "Faltándome Calisto, me falte la vida"», en *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina», Anejo 31 Analecta Malacitana*. Ed. Pilar Carrasco, Universidad de Málaga, pp. 29-66.

The Mirror of Coitus: A Translation and Edition of the Fifteenth-Century Speculum al foderi 1990. Ed. Michael Solomon. The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison.

Montero-Cartelle, Enrique 1991. *El latín erótico: aspectos léxicos y literarios (hasta el s. I d. C.)*, Universidad de Sevilla.

Montero Cartelle, Enrique (ed.) 1983. *Constantini Liber de coitu. El tratado de andrología de Constantino el Africano (estudio y edición crítica)*, Universidad de Santiago de Compostela.

Montero Cartelle, Enrique (ed.) 1987. *Liber minor de coitu. Tratado menor de andrología anónimo salernitano*, Universidad de Valladolid.

Morros, Bienvenido 2005. «Oriana y Melibea: de mujer a mujer», *Revista de Literatura Medieval*, 17, pp. 193-220.

Morros, Bienvenido 2009. «Melancolía y amor hereos en *La Celestina*», *Revista de Poética Medieval*, 22, pp. 133-183.

Morros, Bienvenido 2010. «La melancolía de Calisto», *Celestinesca*, 34, pp. 75-97.

Nardi, Bruno 1959. «L'amore e i medici medievali», en *Studi in onore di Angelo Monteverdi*. Ed. G. Gerardi Marcuzzo, Società Tip. Editrice Modenese, Módena, pp. 517-542.

Ovidio Nasón, Publio 1914. *Heroides and Amores*. Ed. bilingüe de Grant Showerman, Loeb, Londres.

Ovidio Nasón, Publio 1957. *The Art of Love, and Other Poems*. Ed. bilingüe de J. H. Mozley, Loeb, Londres.

Ovidio Nasón, Publio 1995. *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Trad. Vicente Cristóbal López, Gredos, Madrid.

Pagels, Elaine 1988. *Adam, Eve, and the Serpent*, Penguin, Harmondsworth.

Pamphilus de Amore 1977. Eds. Lisardo Rubio y Tomás González Rolán. Bosch, Barcelona.

Paolini, Devid 2010. «El *Libro de buen amor* y el amor descortés», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Coords. Pierre Civil y Françoise Crémoux, vol. 2 (CD-ROM), Iberoamericana, Madrid, p. 46.

Piccolomini, Eneas Silvio 2001. *Estoria muy verdadera de dos amantes, Eurílo franco y Lucrecia senesa*. Ed. Ines Ravasani, en *Tratados de amor en el entorno de* Celestina *(Siglos xv-xvi)*. Eds. Pedro Cátedra *et al.*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, pp. 161-217.

Poliscena de Leonardo della Serrata, comedia humanística latina 1996-2000. Ed. bilingüe de Antonio Arbea, Universidad de Chile, Colección de Libros Electrónicos, <http://csociales.uchile.cl/publicaciones/poliscena.pdf>. [consultado el 30 de mayo de 2019].

Rodríguez de Montalvo, Garci 2012. *Amadís de Gaula*. Ed. Juan Manuel Cacho Blecua, vol. I, Cátedra, Madrid.

Rodríguez del Padrón, Juan 1982. *El triunfo de las donas*, en *Obras completas*. Ed. C. Hernández Alonso, Editora Nacional, Madrid.

Rojas, Fernando de 2011. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Eds. Francisco J. Lobera *et al.*, Real Academia Española, Madrid.

Rojas, Fernando de 1993. *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Peter Russell, Castalia, Madrid.

Rubio, Lisardo, y Tomás González Rolán 1977. «Introducción», en *Pamphilus de Amore*, Bosch, Barcelona, pp. 15-83.

Ruiz, Juan 2015. *Libro de buen amor*. Ed. Alberto Blecua, Cátedra, Madrid.

Russell, Peter E. 1978. «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina»*, Ariel, Barcelona, pp. 241-276.

San Pedro, Diego de 2015. *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*. Ed. José Francisco Ruiz Casanova, Cátedra, Madrid.

Savonarola, Michael 1559. *Practica maior*, Venecia.

Serna, fray Melchor de la 2016. *Arte de amor. Primera traducción al castellano del «Ars amandi» de Ovidio*. Ed. Javier Blasco, Agilice, Valladolid.

Severin, Dorothy Sherman 1984. «La parodia del amor cortés en "La Celestina"», *Edad de Oro*, 3, pp. 275-279.

Snow, Joseph T. 2017. «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, 41, pp. 153-166.

Speculum al joder. Tratado de recetas y consejos sobre el coito 2000. Trad.Teresa Vicens, José J. De Olañeta, Barcelona.

Taranta, Velasco 1535. *Practica medicae que alias Philonium dicitur*, Lyon.

Thesaurus linguae Latinae 1900 y ss. Leipzig y Stuttgart, vol. 8, fasc. 8.

Tratado de amores 2001. Ed. C. Gonzalo García, en *Tratados de amor en el entorno de* Celestina *(Siglos XV-XVI)*. Eds. Pedro Cátedra *et al.*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, pp. 82-92.

Vega, Lope de 2017. *Las fortunas de Diana*, en *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, pp. 101-175.

Vian Herrero, Ana 1990. «El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'», *Celestinesca*, 14, 2, pp. 41-92.

Vicens, Teresa 2000. «Prólogo», en *Speculum al joder. Tratado de recetas y consejos sobre el coito*, José J. De Olañeta, Barcelona, pp. 7-11.

Villanova, Arnaldo de 1985. *Tractatus de amore heroico*, en *Opera medica omnia III*. Ed. Michael R. McVaugh, Universitat de Barcelona, pp. 9-54.

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

Whinnom, Keith 1981. *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham.

Celestinesca 44 (2020): 251-264

Algunas nuevas sobre Alphonso Hordognez[1]

Devid Paolini
The City College of New York

RESUMEN

En un artículo reciente, Gesiot (2019) ha mostrado cómo buena parte de la dedicatoria de la traducción italiana de *Celestina* es una adaptación, refundición y traducción de dos obras principales: el *Decamerón* y el *Tirant lo Blanch*. A las partes señaladas por el estudioso, indicamos algún pasaje más junto con unas consideraciones generales sobre lo que este descubrimiento significa con respecto al traductor de la obra maestra española.

Palabras Clave: *Decamerón, Tirant*, Hordognez, traducción italiana *Celestina*

ABSTRACT

In a recent article, Gesiot (2019) has showed that part of the dedicatory letter of the Italian translation of *Celestina* is an adaptation, recast and translation of two main works: the *Decameron* and *Tirant lo Blanch*. In addition to the passages already indicated by the mentioned scholar, we will point out other literary borrowings and some general considerations about what these new findings mean about the translator of the Spanish masterpiece.

Key words: *Decameron*, *Tirant*, Hordognez, Italian translation of *Celestina*

1.– Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación, Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española), FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE), concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

Unicuique suum, reza un viejo *motto* latino y como es justo que sea, hay que reconocer que las pocas ideas que siguen se han desarrollado a partir de un trabajo recién publicado (Gesiot 2019) cuyo contenido se repetirá aquí en parte (por lo menos en cuanto a las citas que recoge, añadiendo, por nuestra parte, unos pasajes más) por la importancia que tiene con respecto a Alphonso Hordognez. Como es bien sabido, Alphonso Hordognez es el enigmático traductor de *Celestina* al italiano, edición que vio la luz en Roma en enero de 1506 y que llevó a cabo a petición de Madonna Gentile de Campofregoso, hija ilegítima del famoso condotiero Federico de Montefeltro[2]. Su nombre aparece por primera vez en los materiales paratextuales que acompañan dicha obra. De hecho, en el título leemos[3]:

> Tragicocomedia de Calisto et Melibea, novamente agiontovi quello che fin qui manchava nel processo de loro innamoramento, nel quale se conthiene ultra il suo gratioso et dolce stilo assai pholosophiche sententie et advisi assai necessarii per gioveni, monstrando loro l'inganni che son renchiusi ne falsi servitori e rrofiane. *Per Alphonso Hordognez, familiare de la sanctità di nostro signore Iulio Papa Secondo, ad instantia de la illustrissima madonna Gentile Feltria de Campo Fregoso*, madonna sua observandissima, de lingua casteliana in italiana novamente per lo sopra dicto traducta. (31; la cursiva es nuestra)

Y, en la última octava con que se cierra la traducción, se nos dice:

> Nel mille cinquecento cinque apunto
> De spagnolo in idioman [sic] italiano
> È stato questo opuscul transunto
> *Da me, Alphonso Hordognez, nato hispano,*
> *A instantia di colei che in sé rasunto*
> *Ogni bel modo et ornamento humano:*
> *Gentil Felrria [sic] Fregosa*, honesta e degna,
> In cui vera virtù triumpha e regna.
> (262; la cursiva es nuestra)

Todas las investigaciones que hasta ahora han intentado sacar a la luz alguna información adicional sobre Hordognez no han tenido éxito. Scoles (1961: 166), considerando que el traductor se nos presenta como «familiare» de papa Julio II, ha examinado los archivos vaticanos pero su

2.– Se nos permita reenviar a nuestro trabajo (Paolini 2011) para más información sobre Madonna Gentile.

3.– Todos los pasajes que se citarán vienen de la edición de Kish (1973). Los únicos cambios que se han aportado a esta son que se ha seguido el uso moderno en cuanto a la acentuación, el uso de mayúsculas y minúsculas, la distinción entre «u» y «v» y en cuanto a unión y separación de palabras.

nombre no ha aparecido por ningún lado. La misma estudiosa ha adelantado, luego (169-75), algunas de las hipótesis que iba a presentar McPheeters (1961) en su investigación sobre Alonso de Proaza: el sucesor de este último en la cátedra de retórica en la Universidad de Valencia fue un tal Alfonso Ordóñez, involucrado, de diferente manera, en la impresión de diferentes tratados en latín a partir de 1518, y podría tratarse del mismo personaje de quien estamos hablando aquí[4]. Lampugnani (2015: 5)[5], en su estudio lingüístico sobre la traducción en cuestión, ha ampliado la búsqueda a los archivos Gonzaga y lo único que señala y que ha logrado encontrar es un grupo de epístolas escritas desde Faenza e Imola por un tal Alfonso Spagnolo, cuyo contenido no ha podido descifrar por la tinta que, prácticamente, se ha desvanecido con el tiempo. Por nuestra parte (Paolini 2011), en nuestro intento de esbozar un perfil biográfico cuanto más completo de la dedicataria de la traducción, Madonna Gentile de Campofregoso, tampoco hemos logrado hallar algún dato.

Estando así las cosas, de momento todo lo que podemos postular acerca de él viene de la obra misma y de las referencias, directas e indirectas, que allí se encuentran. Dejando de un lado lo que se puede conjeturar sobre su personalidad en base a la traducción llevada a cabo[6], querríamos centrarnos aquí en dos pasajes del material paratextual con que se abre el texto: el poema y la carta dedicatoria.

En cuanto al primero[7], ya Scoles (1961: 177 y sigs.) había llamado la atención sobre su forma, esta es, el soneto que indica claramente que Hordognez había llegado a Italia durante el pontificado de Alejandro VI, si no antes[8]: como es bien sabido, esta forma métrica tardará todavía

4.– Estas son las conclusiones de Scoles —a quien McPheeters había adelantado sus descubrimientos por carta: «la grafia italianeggiante del cognome che troviamo nell'edizione di Nebrija, l'argomento 'e silentio' (nessuna notizia su Alfonso Ordóñez a Valencia nell'epoca in cui fu redatta la traduzione in Italia), insieme alla probabile formazione italiana dell'Ordóñez professore di retorica, non bastano, a mio giudizio, per trarre delle conclusioni definitive, ma rendono nell'insieme molto plausibile l'ipotesi che il traduttore e il professore di Valencia siano la stessa persona» (175).

5.– Aunque publicada en el año 2015, la investigación de Lampugnani es una puesta al día, aunque parcial, de su tesis de maestría terminada en 1983. Para más informaciones, véase nuestra reseña (Paolini 2018).

6.– Ya se han ocupado detenidamente de eso tanto Scoles (1961: 175-88) como Lampugnani (2015). A estos dos habría que añadir también la investigación de Gualano (2005-2006) que, lamentablemente, hasta el momento no nos ha sido posible consultar.

7.– «Ecco exequito donna il tuo precepto, / Ecco il comico tuo, tuo servitore, Et in sua compagnia, il dio d'amore, / Gratia, beltà, disio, speme, e suspecto. / Fede, perfidia, suon, canto, dilecto, / Suspir, vigilia, lacrime, dolore, / Caldo, freddo, pregion, forza, furore, / Iganni [sic], invidia, beffe, arte, e dispecto. / Lenoni, sdegno, buona e mala sotte, / E quel ch'al fin di lui sol si guadagna / Inimicitie, danno, infamia e morte, / Con altri effecti assai che non sparagna; / Ma se nel suo parlar ti parrà forte, / Scusal, che novamente vien di Spagna» (27).

8.– No hay que olvidar que Rodrigo de Borja, futuro papa Alejandro VI, se había marchado a Italia llamado por su tío, Alonso de Borja, cardenal desde 1444 y papa —con el nombre de

unos años en desarrollarse en la península ibérica y delata, indirectamente, una estancia y presencia bastante larga de Hordognez en la península italiana —tanto como para familiarizarse con esta estructura que todavía no había arraigado en su país de origen[9].

Sin embargo, lo más interesante se encuentra en la carta dedicatoria que sigue al poema recién mencionado y que empieza así: «A la illustrissima madonna, madonna Gentile Feltria de Campo Fregoso, madonna sua observandissima» (28). Como ha mostrado Gesiot (2019), el paratexto mencionado es, en gran parte, una adaptación, traducción, refundición de dos obras conocidas en la época: el *Decamerón* de Boccaccio y el *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell (prínceps, Valencia, 1490; Barcelona, 1497). Y lo que no viene de las dos obras mencionadas —añadimos nosotros— es una paráfrasis del material paratextual[10] de la traducción de *Celestina* que el mismo Hordognez recupera y reordena para incluirlo en su carta dedicatoria.

Veamos en la tabla a continuación este centón transcribiendo a la izquierda el texto completo de la dedicatoria y a la derecha las partes sacadas de la obra de Boccaccio, de Martorell y de los paratextos de la *Celestina* italiana. Para una comparación más efectiva, hemos decidido evidenciar en amarillo los pasajes iguales, parecidos o traducidos —que ya señala Gesiot (2019)—, en azul lo que hemos detectado nosotros —y que el investigador mencionado no registra—, y en verde los que vienen de la traducción de Hordognez:

Calisto III— desde 1455 hasta 1458, alrededor de la mitad del siglo XV para estudiar derecho canónico en la Universidad de Bolonia, así que Hordognez muy bien pudo haber llegado a Italia aun antes de 1492 (año en que Rodrigo fue elegido papa).

9.– Por supuesto, no tomamos en cuenta la calidad literaria en sí de la composición de Hordognez pero consideramos muy indicativo el hecho de que intentó escribir en una forma que a él resultaba —por lo menos al principio— casi seguramente totalmente extraña.

10.– Nos referimos, en particular, al subtítulo («Tragicocomedia de Calisto et Melibea novamente agiontovi…», 31), la carta «Lo autore ad un suo amico» (33-4), el prólogo («Dice Eraclito che tutte le cose in questo mondo… », 39-42) y el íncipit («Sequita la Tragicocomedia de Calista [sic] et Melibea…», 43).

Illustrissima madonna: Come io son certo che V.S. multissime volte habia inteso che a veruna persona fa ingiuria chi honestamente usa sua ragione, natural cosa è adunque de ciaschuno che nasce sua vita quantunque può aiutare et conservare, e quella difendere con ogni astutia et sollicitudine guardandosi da li adversi casi che in questa nostra humana vita con assai nostro danno vedemo ogni giorno succedere. E questo si concede tanto, che alchuna volta è già advenuto che, per guardala [sic], senza culpa alchuna, si son commessi assai homicidii; et concedendo ciò le leggi (nele solicitudini dele quali è il ben vivere de ogni mortale) quanto maggiormente senza offesa d'alchuno a noi et qualunque altro è honesto ala conservatione nostra prendere quelli congrui remedii che noi possiano [sic].	Donne mie care, voi potete, così come io, molte volte avere udito che a niuna persona fa ingiuria chi onestamente usa la sua ragione. Natural ragione è, di ciascuno che ci nasce, la sua vita quanto può aiutare e conservare e difendere: e concedesi questo tanto, che alcuna volta è già addivenuto che, per guardar quella, senza colpa alcuna si sono uccisi degli uomini. E se questo concedono le leggi, nelle sollecitudini delle quali è il ben vivere d'ogni mortale, quanto maggiormente, senza offesa d'alcuno, è a noi e a qualunque altro onesto alla conservazione della nostra vita prendere quegli rimedii che noi possiamo? (Boccaccio, *Decameron*, introducción; véase Branca 1992, vol. 1: 32).
Et quanto sia la presente opera spechio et chiaro exempio e virtuoso [sic] doctrina a nostro ben vivere, il nostro auctore per la presente opera chiaramente cel dimostra, insegnandoci li aguati et inganni di coloro che poco amore ci portano, quali per ogni minimo loro utile non curano a chi di loro si fida, con assai loro biasmo losenghevolemente ingannare, come nel processo di questi amanti compare.	…les gestes e hystòries antigues dels hòmens forts e virtuosos, com sien spills molt clars, exemples e virtuosa doctrina de nostra vida, segons recita aquell gran orador Tuli. (Martorell, *Tirant lo Blanch*, Pròlech, f. a1v)[11] … novamente agiontovi quello che fin a qui manchava nel processo de loro innamoramento … monstrando loro l'inganni che son renchiusi ne falsi servitori e rofiane… (subtítulo *Celestina* italiana; Kish 1973: 31) … Fatta similmente in adviso delli inganni delle ruffiane et mali et lusenghieri servitori. (íncipit *Celestina* italiana; 43)

11.– Citamos de la edición de la obra disponible en línea en la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives (Martorell 2006)

Non per questo ali fraudulenti dala divina providentia fu, e ne sarà lor perdonato, mostrandoce quanta iustitia sua bontà comparte. E come fu in piacimento alo universal Creatore, che li cieli desseno influentia nel mondo e tenesseno dominio sopra la humana natura, donandoci diverse inclinationi di peccare et vitiosamente vivere, non per questo ne ha tolto il libero albitrio; che se quello è ben governato, vivendo virtuosamente, se può mitigare et vincere se usar volemo discretione.	E per tant com la divina Providència ha ordenat e li plau que los VII planets donen influència en lo món e tenen domini sobre la humana natura, donant-los diversas inclinacions de peccar e viciosament viure, emperò no·ls ha tolt lo universal Creador lo franch arbitre, que si aquell és ben regit les poden, virtuosament vivint, mitigar e vençre si usar volen de discreció (Martorell, Cap. 1, f. a2v)
Onde io mosso da tal consideratione, e vedendo la necessitate che tutti o la magior parte de questo presente tractato havemo, quale ci mostra apertamente via per la quale ci sapiamo guardare e difendere de l'iganni [sic] e losenghe de mali e tristi huomini; et anchora V.S., qualo [sic] mossa da virtuoso desiderio —non per miei meriti, ma per sua virtù— s'è degnata volerme pregare dovesse io tradure la presente tragicocomedia intitulata di Calisto et Melibea de lingua castigliana in italiano idioma, aciò che V.S. insieme con questa degna patria dove questa opera non è divulgata se possa alegrare di tante e così degne sentientie et avisi che sotto colore de piacevoleze vi sonno.	…mi venne a la memoria non solamente la necessità che questa commune patria ha de la presente opera… de assai gratiose piacevolezze, ricordi et consigli contra lusinghieri e mali servitori et false donne factochiare… (carta *Celestina* italiana; 33 y 34) …a vostra il·lustra senyoria sia stat grat voler-me pregar la giràs en lengua portoguesa… (Martorell, Dedicatòria, f. a1r) …per ço que la nació d'on yo só natural se'n puxa alegrar e molt ajudar per los tants e tan insignes actes com hi són (Martorell, Dedicatòria, f. a1v) … ultra il suo gratioso et dolce stilo assai pholosophiche sententie et advisi assai necessarii per gioveni… (subtítulo *Celestina* italiana; 31)

Io, adunque, vedendo che legitima obligatione di ubidire suoi preghi mi costringe, quali a me sonno stati acceptabili commandamenti, e per satisfare in parte al desiderio che di servir quella continovamente mi sprona, meritamente me hanno obbligato a la executione di questa impresa, quantunque sia tenuto manifestare ogni opera virtuosa. Magiormente, che per il presente tractato, a quelli che lo legeranno, retenendo per sé le sententie necessarie et le lascivie lassando, grande utile ne venga. E como già sia considerata mia insufficientia e le curiali e familiari occupationi, quali obstano ala adversità dela nobile fortuna,[12] che non dan riposo a miei pensieri, che di questo travaglio iustamente iscusar mi possa.	…les quals pregàries són stades a mi molt acceptables manaments (Martorell, Dedicatòria, f. a1r) …Molti van cappando le piacevolezze … lassando leggermente passare quello che fa più al caso et utilità loro. Ma a quelli per li quali vero piacere è tutta … reterranno la summa per loro utile, ridendo dele cose piacevoli, et le sententie et dicti de philosophi servaranno in lor memoria, per transporli in luochi convenienti a loro acti et prepositi. (prólogo *Celestina* italiana; 42) E jatsia considerada ma insufficiència e les curials e familiars occupacions qui obsten, e les adversitats de la noÿble fortuna qui no donen repòs a la mia pensa, de aquest treball justament excusar-me pogués. (Martorell, Dedicatòria, fs. a1r-a1v)
Ma confidandomi nel superno Idio, donatore de tutti li beni, quale aiuta a li boni desiderii et suplisce ali diffecti di coloro che ben fa [sic] disiano, e porta boni propositi spesse volte nele mente, et in V.S. quale per sua virtù comportarà li errori così in stilo como in ordine, se per me fusseno posti inadvertentemente ne la presente traductione che veramente non nego, non vi se ne possa trovare, siando intrato in labirintho del quale me stesso a pena ne so trare.	Emperò, confiant en lo sobiran Bé, donador de tots los béns, qui ajuda als bons desigs supplint lo defalliment dels desijants e porta los bons propòsits a degudes fins, e vostra senyoria, qui per sa virtut comportarà los defalliments axí en stil com en orde, en lo present tractat per mi posats per inadvertència (Martorell, Dedicatòria, f. a1v)

12.– Hay aquí un interesante error que Hordognez traduce del *Tirant* y no corrige (pero sí se enmienda en algunas de las ediciones siguientes de la traducción de *Celestina*, como Milán 1514 y Milán 1515): la lección correcta era, seguramente,«movible» y no «noble».

Per la qual cosa, suplico humilmente V.S. voglia acetarla como de servitore affectionato. Che se falimenti alcuni vi sonno, certamente madonna, parte ne a colpa la dicta lingua castiliana, quale in alchune partite, è impossibile posser ben tradure li vocaboli, secondo la affectione e desiderio che ho de servir V. Illustrissima S. Non havendo io riguardo ala ruditá de la ordinatione e differentia di sententie, a fine che per vostra virtù si communiche tra vostri parenti, amici e servitori, a ciò possano trarne il fructo che saper tiene, movendo lor cori a exequire ogni opera virtuosa, sprezando la iniquità de li vitii e la ferocità deli mostruosi acti, prendendo honorevoli partiti a conservatione di lor vite et honore.	Supplicant vostra virtuosísima senyoria accepteu com de servidor afectat la present obra –car si defalliments alguns hi són, certament, senyor, n'és en part causa la dita lengua anglesa, de la qual en algunes partides és impossible poder bé girar los vocables– attenent a la afectió e desig que contínuament tinch de servir vostra reduptable senyoria, no havent sguart a la ruditat de la ordinació e diferència de sentències, a fi que per vostra virtut la comuniqueu entre·ls servidors e altres perquè·n puguen traure lo fruyt que·s pertany, movent los coratges de aquells e no duptar los aspres fets de les armes, e pendre honorosos partits endreçant-se a mantenir lo bé comú per qui milícia fonch trobada. (Martorell, Dedicatòria, f. a1v)
Et aciò che di questa tragicocomedia lo primo auctore, né altri con epso non possa essere rimproperato, se errori alcuni li fusseno, como non dubito, V.S. voglia farli coreggere et amendarli, attribuendo la culpa di quelli a mio poco sapere et rudo ingegno et non al mancamento di mia voluntà desiderosa sempre di vostro servitio. Et aciò che li auctori per diffecto de miei falli non siano biasmati io solo voglio portarne il carico come per me solo sia stata traduta al commando di V.S., a la cui gratia humilmente mi riccomando. Vale.	E perquè en la present obra altri no puxa ésser increpat si defalliment algú trobat hi serà, yo, Johanot Martorell, cavaller, sols vull portar lo càrrech, e no altri ab mi, com per mi sols sia stada ventilada a servey de molt il·lustre príncep e senyor rey spectant don Ferrando de Portugal la present obra… (Martorell, Dedicatòria, f. a1v)

Ahora bien, ¿qué nos dice eso sobre Hordognez? Si miramos a la mención del *Decamerón* —texto muy conocido en la época— o a la paráfrasis que él mismo hace de algunos pasajes de su propia traducción, no mu-

cho; pero si consideramos la otra obra en cuestión, sí algo. Primero, que al componer la carta dedicatoria de su traducción de *Celestina* tuvo a su alcance una copia del *Tirant lo Blanch*. Los pasajes que menciona y vierte al italiano son demasiado literales como para recordárselos de memoria y esto indica, indirectamente, que Hordognez como mínimo tuvo que haber pasado por unas de esas cortes donde la obra de Martorell era conocida y disponible —nos referimos, en particular, a Mantua, Ferrara y, tal vez, Urbino[13], centro cultural, este último, en que residió durante mucho tiempo Madonna Gentile de Campofregoso (Paolini 2011). También hay que señalar, como ya ha recordado Gesiot (2019: 50), que el ejemplar de la prínceps del *Tirant* que se conserva actualmente en la Hispanic Society of America, proviene de los fondos de la Biblioteca Universitaria Alessandrina donde terminaron parte de los libros pertenecientes a Francesco Maria II della Rovere (1549-1631), último duque de Urbino. Segundo, al traducir del valenciano al italiano, Hordognez señala su posible procedencia, esta es, del levante ibérico peninsular[14], hecho que sin duda fortalece la posibilidad de que haya llegado a Italia para buscar fortuna o, posiblemente, entrar al servicio del valenciano Rodrigo de Borja durante la segunda mitad del siglo XV —y, de todos modos, con anterioridad al pontificado de Julio II[15]. También podría representar un punto

13.– Para la fortuna del *Tirant* en Italia y su traducción italiana, véanse Sansone (1980 y 1983), Annichiarico *et alii* (1984), Indini y Minervini (1990), Calvo Rigual (1992, 1994, 1997a, 1997b, 1997c, 2011a, 2011b y 2012), Martines (1993a, 1993b, 1997a, 1997b, 1997c, 2006, 2007 y 2012), Kolsky (1994), Barbieri (2011-12), Bognolo (2015), Concina (2015) y Gesiot (2015, 2017, 2018 y 2019). En Mantua, Isabella d'Este Gonzaga se interesó en la obra ya desde 1500 y tras encargar en 1501 una primera traducción al italiano a Niccolò da Correggio —cometido que no había todavía terminado a su muerte, en 1508—, le pidió luego a Lelio Manfredi que se pusiera con ello. Este último llevó a cabo la tarea entre 1514 y 1520 y la traducción se publicó, al final, póstuma, en 1538. En cuanto a las cortes señaladas (Mantua, Ferrara y Urbino), no hay que olvidar los lazos de parentesco que conectaban todas ellas: Isabella d'Este era la esposa de Francesco Gonzaga, señor de Mantua, y también hermana de Alfonso d'Este, señor de Ferrara; mientras que Elisabetta Gonzaga, hermana del señor de Mantua, era la esposa de Guidubaldo de Montefeltro, duque de Urbino.

14.– Como nos ha sugerido Di Camillo, si, como parece, Hordognez era originario del levante peninsular, entonces nos encontraríamos, en este caso —esto es, el de la traducción de *Celestina*—, frente a un contexto trilingüe en que un personaje cuyo idioma nativo era el valenciano tradujo una obra del castellano al italiano, es decir, tanto el idioma de partida como el de llegada eran a él ajenos. Aunque, por otro lado, tampoco puede del todo descartarse de que fuese un castellano con suficiente familiaridad con el valenciano o catalán.

15.– Además de la Roma papal, donde primero el pontificado de Calisto III (1455-1458) y luego el de Alejandro VI (1492-1503) trajeron a la ciudad eterna numerosos españoles, no puede pasarse por alto que hubo en la época también otro centro muy importante de atracción y consiguiente irradiación de la comunidad y cultura castellana, catalana y valenciana: nos referimos, en particular, al reino de Nápoles donde la dinastía de los Trastámara mantuvo el poder casi ininterrumpidamente desde 1442 (año en que Alfonso V el Magnánimo eligió la ciudad partenopea como capital de su reino) hasta bien entrado el siglo XVI. Podría también opinarse, ¿por qué no?, que Hordognez hubiese llegado inicialmente a Nápoles para pasar luego a Roma. Para un primer acercamiento a la cuestión —la presencia española en el sur

a favor para la identificación del Alfonso Ordóñez, profesor de retórica en la Universidad de Valencia, con nuestro personaje —aunque personalmente tengamos muchas dudas al respecto[16]. Por último, querríamos llamar la atención sobre una remota posibilidad que se nos presenta: los pasajes que Hordognez tradujo e incorporó a su carta dedicatoria, ¿fueron simplemente algo que él encontró y consideró idóneos *una tantum* por lo que estaba haciendo, o más bien indican, por su parte, que tuvo la intención o el proyecto o el encargo de traducir él mismo el *Tirant lo Blanch* en italiano?[17] Seguramente no es mucho lo que hemos podido añadir a lo ya conocido sobre Hordognez, sin embargo, como reza el dicho, algo es algo, y menos es nada.

y su irradiación en el resto de la península itálica, sobre todo en el norte— véanse, Cappelli (2004) y Gesiot (2016; 2018).

16.– Scoles, tras revisar los datos puestos a disposición por parte de McPheeters, había llegado a esta conclusión: «Professore di retorica ed editore: un intelletto particolarmente dotato, con una vasta preparazione oratoria, arricchita da una profonda conoscenza del greco e del latino; una figura eminente di umanista giunta all'acme della sua notorietà intorno al 1520: questo in sintesi è tutto quello che possiamo dire intorno ad Alfonso Ordóñez di Valencia» (1961: 174). Ahora bien, si se trata de la misma persona, no podemos sino reconocer el inmenso cambio que experimentó Hordognez en quince años (de 1505, año en que muy probablemente llevó a cabo su traducción, a 1520, año en que llegó a la «cumbre de toda buena fortuna» —retomando las palabras con que se cierra el *Lazarillo de Tormes*). Conscientes del hecho de que se necesitaría un análisis mucho más detenido y profundo de la cuestión, señalamos solamente un ejemplo que influye en nuestro escepticismo: en al acto 1, al hablar Celestina con Pármeno le dice esto: «Ma di, come maggiore, che a li audaci aiuta la fortuna» (72). El Hordognez «italiano» simplemente tradujo el error («come maggiore») que se encontraba en su original castellano («como mayor»), cuando la lectura exacta habría tenido que ser: «como [Publio Virgilio] Marón» («Audentis Fortuna iuvat», Virgilio, *Eneida*, X, 284). Un profundo conocedor del latín, ¿no se habría dado cuenta del error y no lo habría corregido? Es verdad que Hordognez se apega mucho a la versión original, esto sí, pero pensamos —¿tal vez ingenuamente?— que cualquier persona versada en latín habría sanado la corrupción.

17.– Cabría también la posibilidad de que lo que Hordognez incluye en su carta dedicatoria del *Tirant* formara parte de la traducción parcial que había llevado a cabo Niccolò da Correggio, tarea que había intentado el cortesano en cuestión como nos sugiere esta carta del prete da Correggio a Isabella d'Este Gonzaga: «Ill.ma patrona mia. Mio patrone [Niccolò da Correggio] e servitore de la S.V. *avea dato principio a tradure Tirante, como vederà la S.V.*, ma non ge basta l'animo, *perché dice che questo che vederà la S.V. è una colona e mezo e che 'l venerìa alto due volte como l'è*, ma el promete a la S.V. che l venirà e lo lezerà a la S.V. e che 'l non averà lete due carte che la S.V. lo intenderà como lui. *Mando a la S.V. quello capitulo ve promesse*; abenchè sia tempo d'altro che di componere pur ha comenzato quello capitulo promese a la S.V. ecc... Corrigiae, die 12 martii 1501» (Luzio y Renier 1893: 70-1; la cursiva es nuestra).

Bibliografía

Annichiarico, Annamaria *et alii*, eds. Joanot Martorell, *Tirante il Bianco*, trad. de Lelio Manfredi. Roma: La Tipografia, 1984.

Barbieri, Nicoletta Ilaria. *Cultura letteraria intorno a Federico Gonzaga, primo duca di Mantova*. Tesis doctoral. Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán, 2011-2012. En línea.

Bognolo, Anna. «Il *Tirante* a Venezia. Sul contesto editoriale della prima edizione italiana (Pietro Nicolini da Sabbio alle spese di Federico Torresano d'Asola, 1538)». *More about 'Tirant lo Blanc' / Més sobre el 'Tirant lo Blanc'. From the sources to the tradition / De les fonts a la tradició.* Eds. Anna Maria Babbi y Vicent Josep Escartí. John Benjamins Publishing Company, 2015. 101-18.

Branca, Vittore, ed. Giovanni Boccaccio, *Decameron*. Turín: Einaudi, 1992.

Calvo Rigual, Cesáreo. «Il lessico della traduzione italiana del *Tirant lo Blanc*: studio contrastivo di due lingue romanze verso la fine del xv secolo e l'inizio del xvi». En *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1992. Vol. 2: 667-83.

—. «Iberismi ed italianismi nel *Tirant lo Blanch* e nella traduzione italiana di Lelio Manfredi». En *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*. 1994. Vol. 1: 139-46.

—. «La selecció lèxica del català i de l'italià: el *Tirant* i la seua traducció italiana cara a cara». En *Miscel·lània Germà Colón*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997a. 51-78.

—. «L'adaptació dels noms de lloc i de persona en el *Tirant* italià (1538)». En *Butlletí Interior de la Societat d'Onomàstica (XXI Col·loqui de la Societat d'Onomàstica, IV Col·loqui d'Onomàstica valenciana)*. Editorial Denes, 1997b. 233-54.

—. «*Tirante il Bianco*: aspectes de l'elaboració de la traducció italiana cinccentista del *Tirant lo Blanc*». En *Actes del Col·loqui Internacional «Tirant Lo Blanch» l'albor de la novel·la moderna europea*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997c. 437-68.

—. «La versió italiana del *Tirant*». En *La novel·la de Joanot Martorell i l'Europa del segle xv*. Coord. Ricardo Bellveser. Institució Alfons el Magnànim, 2011a. Vol. 2: 693-720.

—. «*Tirante il Bianco*: la traducció renaixentista de *Tirant lo Blanch*». En *«Tirant lo Blanch» políglota (1511-2011): cinc-cents anys de traduccions i estudis*. Coord. Vicente Martines. Marfil, 2011b. 41-3.

—. *Estudi contrastiu del lèxic de la traducció italiana del «Tirant lo Blanc» (1538)*. Institut d'Estudis Catalans, 2012.

Concina, Chiara. «Ancora sulla fortuna del *Tirant* in Italia (con alcune postille sulla traduzione di Lelio Manfredi)». *More about 'Tirant lo Blanc' / Més sobre el 'Tirant lo Blanc'. From the sources to the tradition / De les fonts a la tradició.* Eds. Anna Maria Babbi y Vicent Josep Escartí. John Benjamins Publishing Company, 2015. 119-38.

Gesiot, Jacopo. «Il *Tirant lo Blanch* tra i versi del *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara». *Historias fingidas* 3 (2015): 189-210.

—. «Indizi filologici dalla tradizione indiretta del *Tirant lo Blanch*». *Medioevo romanzo* 41 (2017): 390-413.

—. *Romanzi tiranni. La prosa iberica di cavalleria nel primo Cinquecento padano*. Roma: Aracne Editrice, 2018.

—. «Ancora un plagio in Italia del *Tirant lo Blanc*: la lettera dedicatoria alla *Tragicocomedia di Calisto e Melibea* (1506)». *Scripta* 14 (2019): 48-56.

Gualano, Andrea. *Il plurilinguismo della prima traduzione italiana della «Celestina» (Roma, 1506)*. Tesis «di laurea», Univesità di Torino, 2005-2006.

Kish, Kathleen V. *An Edition of the First Italian Translation of the «Celestina»*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1973.

Indini, Maria Luisa y Vincenzo Minervini. «Il viaggio di *Tirante*. Fortuna e infortuni di un romanzo cavalleresco». *Romanica Vulgaria. Quaderni* 12 (1990): 5-66.

Kolsky, Stephen. «Lelio Manfredi traduttore cortigiano: intorno al *Carcere d'amore* e al *Tirante il Bianco*». *Civiltà mantovana* s. 3, 29 (1994): 45-69.

Lampugnani, Raffaele. *Il metodo e lo stile di Alphonso Hordognez nella prima traduzione italiana della «Celestina»*. Tesis de maestría, Master of Arts from the School of Humanities, Flinders University of South Australia, 1983.

—. *La prima traduzione italiana de «La Celestina»: Primo commento linguistico e critico agli inizi del Cinquecento*. Firenze: Olschki, 2015.

Luzio, Alessandro y Rodolfo Renier. «Niccolò da Correggio». *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 22 (1893): 205-64.

Martines, Vicente. «El *Tirant lo Blanc* a Itàlia. «In Spagna è riputato come qui il *Decamerone* di Giovanne Boccaccio»». *Actes del novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Coords. Antoni Ferrando Francés, Lluís Meseguer y Rafael Alemany Ferrer. Abadia de Montserrat, 1993a. Vol. 2: 173-81.

—. «El *Tirante il Bianco*: èxit, ficció i ofici del *Tirant lo Blanch* a Itàlia». *Actas do IV Congresso da Associaçâo Hispânica de Literatura Medieval*. Coords. Aires Augusto Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro. Cosmos, 1993b. Vol. 4: 331-4.

—. «Aspectes de la recepció de *Tirant lo Blanch* a partir de les seues traduccions espanyola, italiana i francesa dels segles xvi-xviii». En *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Coord. José Manuel Lucía Megías. Alcalá: Universidad, 1997a. Vol. 2: 997-1008.

Martines, Vicente. «La versió italiana. El *Tirante il Bianco* (Venècia, 1538, 1566, 1611)». En *El «Tirant» poliglota. Estudi sobre el «Tirant lo Blanch» a partir de les seues traduccions espanyola, italiana i francesa dels segles XVI-XVIII*. Coord. Vicente Martines. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997b. 53-84.

—. «El *Tirant lo Blanch* i les seues traducccions anteriors al segle XIX: Aspectes de recepció i de traducció». *Caplletra: revista internacional de filología* 23 (1997c): 91-118.

—. «Lectors i traduccions per a *Tirant lo Blanch*: *Quixot*, Renaixement, Barroc i Il·lustració per a la recepció de *Tirant lo Blanch* a Europa». En *El «Quixot» i els clàssics valencians*. Ed. Enric Balaguer. Alacant: Universitat d'Alacant, Vicerectorat d'Extensió Universitaria, 2006. 81-116.

—. «Recepció europea d'Ausiàs March i *Tirant lo Blanch*». En *2n Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans*. Coords. Alexander Fidora Riera y Eliseu Trenc Ballester. Montpellier: Association Française des Catalanistes; Péronnas: Editions de la Tour Gile, 2007. Vol. 1: 201-24.

—. «Les traductions de *Tirant lo Blanch* (1500-1800)». En *Pour une histoire comparée des traductions: traductions des classiques, traductions du latin, traductions des langues romanes du moyen âge et de la première modernité*. Coords. Dominique de Courcelles y Vicent Martines Peres. París: École des Chartes, 2012. 149-64.

Martorell, Joanot. *Tirant lo Blanch*. València, 1490. Transcripción en línea del ejemplar conocido como N1 o NY1. Alacant: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2006

McPheteers, D. W. *El humanista español Alonso de Proaza*. Valencia: Castalia, 1961.

Paolini, Devid. «Madonna Gentile Feltria de Campofregoso, Alphonso Hordognez y la traducción italiana de *La Celestina*». *eHumanista* 19 (2011): 260-95.

—. Reseña de: Raffaele Lampugnani, *La prima traduzione italiana de «La Celestina»: Primo commento linguistico e critico agli inizi del Cinquecento*. Firenze: Olschki, 2015. En *Renaissance Quarterly* 71.1 (2018): 387-8.

Sansone, Giuseppe E. «Lelio Manfredi traductor dels versos del *Tirant lo Blanch*». *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* 1 (*Homenatge a Josep M. de Casacuberta*, 1) (1980): 221-33.

—. «El *Tirante* de Lelio Manfredi». *Estudis de llengua i literatura catalanes* 6 (1983): 291-307.

Scoles, Emma. «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*». *Studi romanzi* 33 (1961): 155-217.

Celestinesca 44 (2020): 265-318

Hacia un censo completo unificado de los ejemplares conservados de *Celestina* (I): ejemplares de ediciones en castellano localizables en línea[1]

Amaranta Saguar García
Universidad Complutense

RESUMEN

En una época en la que las bibliotecas no dejan de volcar nuevos catálogos en la red y de actualizar los antiguos, en la que los catálogos colectivos regionales no dejan de sacar a la luz y de hacer accesibles colecciones que de otra manera pasarían desapercibidas para los investigadores, en la que los catálogos y metacatálogos digitales permiten consultar de una sola vez decenas de fondos repartidos por el mundo, el redescubrimiento de ejemplares de *Celestina* perdidos o no consignados hasta el momento no debería sorprender a nadie. Estas especiales circunstancias han hecho que mantener un censo completo y actualizado de ejemplares localizados de *Celestina* requiera la revisión periódica de dichos recursos digitales con el objetivo de incorporar nuevos ejemplares, corroborar la existencia de otros y corregir los posibles ejemplares fantasma de versiones anteriores. El presente trabajo quiere ofrecer un punto de partida para esta revisión periódica reuniendo por escrito y en un mismo lugar todos los ejemplares conservados de ediciones en castellano de *Celestina* anteriores a su prohibición inquisitorial localizables en línea a 1 de noviembre de 2020.

PALABRAS CLAVE: Censo de ejemplares; Censo de ediciones

ABSTRACT

In a time in which libraries keep uploading new catalogues online and updating the old ones, in which regional union catalogues do not stop bringing to light and making accessible collections that, otherwise, would go unnoticed by researchers, in which digital catalogues and metacatalogues allow looking up several collections distributed all over the world at the same time, rediscovering copies of

1.– Este artículo forma parte de las tareas preliminares del proyecto *La tradición iconográfica de «Celestina»: materialidad y recepción de las ediciones ilustradas en la Edad Moderna (IcoCel)*, dentro del Programa de Atracción de Talento de la Comunidad de Madrid (2018-T1/HUM-11717), y de los materiales de apoyo para el proyecto *Parnaseo. Servidor Web de Literatura Española*, (FFI2017-82588-P AEI/FEDER, UE).

Celestina lost or not recorded until now should not surprise anyone. These special circumstances have caused that maintaining a complete and up-to-date census of surviving copies of *Celestina* requires revising the above mentioned digital resources periodically, with the purpose of adding new copies, confirming the existence of others, and correcting the potential phantom copies of the previous versions. This work aims to offer a starting point for a periodical revision of these sources by means of bringing together in writing and at the same place all the online traceable copies of editions in Spanish printed prior to its Inquisitorial prohibition, as of the 1st of November 2020.

KEYWORDS: Census of Copies; Census of Editions

Este censo nace con la certeza de que no tardará en quedar obsoleto. Puede incluso que, mientras se publica, los catálogos y los repertorios digitales de los que depende cambien, se actualicen, y las observaciones de las próximas páginas dejen de ser pertinentes[2]. O puede que lo hagan a raíz de la publicación de este trabajo, si deciden incorporar las correcciones y las ampliaciones que en él se sugieren. O nunca, si de repente desaparece la financiación para su mantenimiento. En cualquier caso, la flexibilidad y la incierta supervivencia de los recursos en línea hace que cualquier revisión de los mismos esté necesariamente ceñida a un estado concreto, limitado en el tiempo, que, en lo concerniente a estas líneas, es el 1 de noviembre de 2020[3].

Celestina es un texto con toda una tradición de pesquisas bibliográficas que, repertorios no específicos e inventarios aparte, por primera vez cristalizaron en el ensayo de catálogo cronológico y la reseña sobre las princi-

2.– Estas palabras han resultado proféticas en cuanto que, mientras daba forma a este censo, el *Universal Short Title Catalogue* (USTC) ha implementado un formulario para la comunicación de errores que ya ha tenido algunas consecuencias para algunas de las entradas aquí reseñadas. *Iberian Books* (IB) ha corregido algunas de las erratas que comenté a través de Twitter y la *Bibliografía Española de Textos Antiguos* (BETA) y el *Catálogo de Obras Medievales Impresas en Castellano* (COMEDIC) han revisado y actualizado en algunos casos sus listados de ejemplares y ediciones en función a la información que les he ido haciendo llegar mientras progresaba en mi búsqueda, si bien aún hay diferencias entre sus censos y este que propongo.

3.– En realidad este censo se cerró en los primeros días de enero de 2020, sin embargo, puesto que *Celestinesca* aparece a finales de año, se decidió dejar pasar el tiempo y hacerle una revisión general antes de prepararlo para publicar, para que estuviese más actualizado. En este tiempo, especialmente BETA se ha beneficiado de una copia de una versión anterior de este mismo censo, que ha resultado sobre todo en la creación de doce nuevos identificadores para ediciones que hasta ahora no estaban consignadas (BETA manid 6177, 6178, 6179, 6180, 6181, 6182, 6183, 6184, 6185, 6186, 6187 y 6188) y que, en el momento de escribir esta nota, no incluían aún información sobre los ejemplares conservados.

pales traducciones de Krapf (1900a; 1900b), con 79 (+1) entradas para las ediciones en castellano hasta 1900 y 36 para las traducciones. Le siguió la contribución de Givanel Mas (1919), con 113 (+1) entradas para las ediciones en castellano hasta 1919 y 56 para las traducciones. También les dedicó una sección de su bibliografía Cornejo (1977), con 151 entradas para las ediciones en castellano hasta 1970 y 58 para las traducciones.

Además de no distinguir entre ediciones antiguas y ediciones modernas, y a veces, incluso, entre versiones originales en castellano y traducciones, los repertorios mencionados admiten toda una serie de ediciones fantasma, hipotéticas y desconocidas pero potencialmente auténticas que multiplican los registros. Por eso resulta tan importante la lista de ediciones anteriores a 1650 con ejemplares conservados conocidos de la edición crítica de *Celestina* de Lobera *et al.* (Rojas y antiguo autor 2000)[4], cuyas 82 entradas, 81 para las ediciones en castellano y 1 para la *princeps* de la traducción italiana, incluida exclusivamente debido a su importancia para demostrar la existencia de una edición de la *Tragicomedia* anterior a la de la del ejemplar más antiguo conservado, se han tenido por las únicas ediciones supervivientes confirmadas hasta que, hace relativamente poco, y gracias sobre todo a los esfuerzos de los colaboradores del *Catálogo de Obras Medievales Impresas en Castellano* (COMEDIC) y la *Bibliografía Española de Textos Antiguos* (BETA), pero también a los de *Iberian Books* (IB) y el *Universal Short Title Catalogue* (USTC), y a los de investigadores como Paolini (2013; 2010) o Griffin (2013), han empezado a salir a la luz ejemplares de ediciones desconocidas y de ediciones que se tenían por perdidas.

En los veinte años transcurridos desde la publicación de dicha lista se han localizado ejemplares de seis ediciones que entonces eran desconocidas: Sevilla, [Juan Varela de Salamanca], 1502 [pero 1514-1517], localizada por Ottavio Di Camillo en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III de Nápoles (Fernández Valladares 2019); Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero 1516, antes de abril], encontrado por Charles Faulhaber en la Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha (Martín Abad 2017); Sevilla, herederos de Juan Cromberger, 12 de noviembre de 1543, descubierto hace unos años en la Bibliothèque Mazarine (Griffin 2013: 704-706); Zaragoza, Pedro Bernuz, 22 de noviembre de 1554, dado a conocer por el bibliófilo Alfonso Fernández González en un facsímil reciente (Rojas 2018); Sevilla, Alonso de la Barrera, 1569, hallado en la biblioteca municipal de Nantes, y Salamanca, Pedro Lasso Vaca, 1573, que había pasado inadvertido hasta ahora en la Staatsbibliothek Voralberg (Lacarra 2019: 238). Además, se ha localizado en la Biblioteca comunal Valentiniana de Camerino un ejemplar de una edición [Sevilla], Jacobo y Juan Cromberger, noviem-

4.– Cito por la edición crítica de Lobera *et al.* (Rojas y antiguo autor 2000) y no por la edición digital de Botta (2001) debido a que la versión impresa ha sido la más difundida, a pesar de que la labor de la estudiosa italiana, desvinculada de la edición crítica por diferencias de criterio editorial poco antes de su publicación, resultó fundamental para su elaboración.

bre de 1525, que no es idéntico al de la British Library con los mismos datos de impresión (Faulhaber 2020), por lo que actualmente se discute si se trata de una emisión de la edición conocida (postura de BETA) o de una edición desconocida (postura de COMEDIC que, por razones más prácticas que bibliográficas, seguiré en este trabajo, puesto que no me detendré en los problemas de emisión y estado, que quedan así pendientes para futuras actualizaciones).

Asimismo, también se ha desestimado la existencia de algunas ediciones fantasma incluidas en la lista de la edición crítica de Lobera *et al.* Así, la entrada Amb_{91} del repertorio, que se corresponde con una edición [Leiden], Oficina Plantiniana, 1591, con total seguridad responde a una errata por la edición [Leiden], Oficina Plantiniana, 1599, de la que la Van Pelt Library de la Universidad de Pensilvania sí tiene un ejemplar bajo la signatura 868 R63C 1599, mientras que la entrada Ven_{36} resulta de la confusión entre la edición de la *Segunda Celestina* de Venecia, Stefano Nicolini da Sabio, 1536, y la de la *Tragicomedia* de Venecia, Stefano Nicolini da Sabio, 10 de julio de 1534[5]. Restadas estas dos ediciones de las 82 (-1) iniciales de la edición crítica de Lobera *et al.* y sumados los 6 nuevos descubrimientos vistos más arriba y 2 ediciones más que, tal vez por descuido, se quedaron fuera de la lista (Barcelona, Claudio Bornat, 1566, y Valencia, Juan Navarro, 1575), a 1 de noviembre de 2020 el número de ediciones antiguas de *Celestina* en castellano con ejemplares conservados localizados es de 87; 89 si, como hace COMEDIC, se tiene en cuenta la edición Alcalá de Henares, Juan de Villanueva, 1570-1571 (COMEDIC 63), preservada en un estado tan ínfimo (apenas medio pliego sin terminar de imprimir en las hojas de guarda de un ejemplar de otro texto que nada tiene que ver) que solo sirve a efectos cuantitativos, así como la de [Sevilla], Jacobo y Juan Cromberger, noviembre de 1525 de la Biblioteca comunal Valentiniana de Camerino (COMEDIC 18)[6].

5.– No solo la lista de la edición crítica de Lobera *et al. se* hace eco de esta edición fantasma, sino también BETA (manid 5909). Es probable que en este error tenga que ver la circunstancia de que, hasta el 23 de enero de 2020, la Bayerische Staatsbibliothek tenía un ejemplar de la *Segunda Celestina* catalogado como de la *Tragicomedia* bajo la signatura Res/P.o.hisp. 195, que a día de hoy el amable personal de la biblioteca ha revisado y corregido a petición de los investigadores. El ejemplar de la Biblioteca Augusta Vaticana consignado por la edición de Lobera *et al.* hace referencia también a uno de la *Segunda Celestina* de Venecia, Stefano Nicolini da Sabio, 1536, con signatura R.G.Lett.Est.V.2516(int.2).

6.– Frente a la lista de la edición crítica de Lobera *et al.*, limitada en principio a ediciones conocidas con ejemplares conservados, no obstante la edición fantasma mencionada en la nota anterior, los principales repertorios en línea que se ocupan de las ediciones de *Celestina*, es decir, COMEDIC, BETA, IB y el USTC, admiten ediciones de las que no se conservan ejemplares pero a las que sí se les concede credibilidad. Así, COMEDIC consigna las ediciones ¿[Salamanca], s.i., [1500]? (COMEDIC 3) y ¿Alcalá de Henares, Hernán Ramírez, 1594? (COMEDIC 78), la cual también recogen IB (76579) y el USTC (348204). Por su parte, BETA, IB y el USTC coinciden en incluir ¿Sevilla, s.i., 1504? (BETA manid 5866, IB 92254, USTC 349838), ¿Sevilla, s.i., 1534? (BETA manid 6031, IB 92337, USTC 349917), ¿Sevilla, s.i., 1539?

Animada por los recientes hallazgos de Di Camillo, Faulhaber, Fernández Valladares, Martín Abad y Neil Harris (Faulhaber 2020; Martín Abad 2017; Fernández Valladares 2019), y del equipo de COMEDIC (Lacarra 2019: 238), y sabedora de que los catálogos y metacatálogos en línea están en continuo proceso de mejora y actualización, decidí realizar un rastreo sistemático de los ejemplares supervivientes de *Celestina* localizables a través de la red con la finalidad de unificar, completar y actualizar los listados de ejemplares conservados recopilados por COMEDIC, BETA, IB y el USTC, así como de identificar sus posibles errores. Para ser fiel al carácter digital de mi objetivo, me propuse, además, localizar los enlaces permanentes a las entradas de los catálogos en línea pertinentes para los ejemplares ya consignados, además de las signaturas actuales de los ejemplares, a veces ausentes u obsoletas en los repertorios que me han precedido. Como resultado adicional, recopilé también todas las digitalizaciones que fueron apareciendo.

Partiendo de las 89 ediciones de existencia confirmada, extraje, comparé y combiné en una única lista los ejemplares conservados recogidos en COMEDIC, BETA, IB y el USTC —también el *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC) y el *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW) para las ediciones anteriores a 1500—, y para cada una de ellas y comprobé individualmen-

(BETA manid 6026, IB 92361, USTC 350726), ¿Salamanca, s.i., 1552? (BETA manid 6027, IB 77531, USTC 348973), ¿Salamanca, herederos de Juan de Junta, 1558? (BETA manid 6028, IB 77562, USTC 349004), ¿[Leiden], Oficina Plantiniana, 1585? (BETA manid 6022, IB 76888, USTC 441603), ¿Alcalá de Henares, Hernán Ramírez, 1590? (BETA manid 6023, IB 76890, USTC 348392), ¿[Leiden], Oficina Plantiniana, 1590? (BETA manid 6030, IB 76889, USTC 441604) y ¿Sevilla, Rodrigo de Cabrera, 1599? (BETA manid 6024, IB 76892, USTC 348393). Asimismo, consignan como edición sin ejemplares la de Sevilla, Alonso de la Barrera, 1569 (IB 76887, USTC 348389, BETA manid 6029), siendo COMEDIC (59) el único repertorio que se hace eco del redescubrimiento del ejemplar de Nantes. El USTC e IB comparten, además, una edición errónea —Venecia, Juan Batista Pedrezano, 1521 (IB 65084, USTC 344230), que sin lugar a duda es una errata por la edición de 1531 (no de 1631, como aparece en IB)—, a la que el USTC añade también las ediciones inexistentes Amberes, Martín Nucio, 1550 (USTC 442809), que además aparece registrada como texto en latín, y Amberes, Philippo Nucio, 1563 (USTC 440319), que es una errata por la edición de 1568. Los cuatro repertorios difieren también en el número de ediciones diferentes y en la existencia o no de ejemplares localizados: 80 ediciones para COMEDIC (82 si se añaden las ediciones sin ejemplares localizados) antes de 1600 y 77 para BETA (89 con las ediciones con ejemplares conocidos pero que aún no consignan ejemplares de la nota 2, 99 con las ediciones sin ejemplares localizados y de existencia hipotética, 100 con la edición fantasma Venecia, Stefano Nicolini da Sabio, 1536, y 102 si sumamos, además, los manuscritos de Palacio —BETA manid 4776— y *Celestina comentada* —BETA manid 5523—, que BETA también consigna), 81 —si bien dos de las ediciones tienen entradas duplicadas— para IB (91 con las ediciones sin ejemplares localizados y 92 con la edición fantasma Venecia, Juan Batista Pedrezano, 1521), y 82 —pero 85 si sumamos las ediciones bilingües español-francés consignadas como ediciones exclusivamente en francés (USTC 6812310 y 6813067) y la edición erróneamente descrita como en latín (USTC 442809)— para el USTC (93 con las ediciones sin ejemplares localizados y 96 con las ediciones fantasma Venecia, Juan Batista Pedrezano, 1521; Amberes, Martín Nucio, 1550, y Amberes, Philippo Nucio, 1563) antes de 1650.

te cada ejemplar consignado en el catálogo en línea de la biblioteca correspondiente. En el caso de los ejemplares que no figuraban en el catálogo en línea que les correspondía o localizados en colecciones privadas o sin catálogo digital, los busqué en los catálogos colectivos nacionales correspondientes. Aproveché cada búsqueda para rastrear cada catálogo consultado, particular o colectivo, en busca de ejemplares adicionales no consignados en mis fuentes. Finalmente, cuando fue necesario, recurrí —no siempre con éxito— a fuentes escritas y/o a comunicarme directamente con el personal de las bibliotecas relevantes, especialmente cuando COMEDIC, BETA, IB o el USTC consignaban un ejemplar pero no había rastro de este en línea. Desde aquí quiero agradecer su inestimable ayuda al personal de todas las bibliotecas con las que me he puesto en contacto, ya que sin su trabajo este censo estaría mucho más incompleto.

El siguiente paso fue la búsqueda en masa de ejemplares no localizados de las ediciones conocidas a través del metacatálogo *Karlsruher Virtueller Katalog* (KVK), que permite consultar de una sola vez los catálogos colectivos de varios países (Alemania, Austria, Bélgica, Canadá, España, Estonia, Finlandia, Francia, Israel, Italia, Letonia, Luxemburgo, Noruega, Polonia, Portugal, Reino Unido, Suecia y Suiza), de varias bibliotecas nacionales (además de las de los países anteriores, las de Australia, Dinamarca, Holanda, Hungría, República Checa y Rusia) y WorldCat. A veces, comprobé incluso la información por duplicado accediendo personalmente a los catálogos colectivos nacionales, en especial el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* (CCPB), el *Catalogue Collectif de France* (CCFr), el *Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale* (ICCU SBN), el *Library Hub Discover* (LHD, antiguo COPAC), la *Base Nacional de Dados Bibliográficos* (PORBASE), el *Union Catalogue of Belgian Libraries* (UniCat) y los catálogos colectivos alemanes *Bibliotheksverbund Bayern* (BVB), *Gemeinsamer Bibliotheksverbund* (GBV), *Hessisches Bibliotheksinformationssystem* (HeBIS), *Kooperativer Bibliotheksverbund Berlin-Brandenburg* (KOPV), *Nordrhein-Westfälischer Bibliotheksverbund* (HBZ) y *Südwestdeutscher Bibliotheksverbund* (SWB).

Por último, repetí el proceso del párrafo anterior pero con búsquedas libres, no ceñidas a ediciones conocidas de *Celestina*. Limitando la búsqueda al rango cronológico entre los años 1500 (con Infantes 2007, fecha más probable de la *princeps* de la *Comedia*) y 1792 (fecha de la prohibición inquisitorial de *Celestina*), utilicé las cadenas de búsqueda «Celestina», «Tragicomedia de Calisto y Melibea», «Tragicomedia de Calisto», «Calisto y Melibea», «Calisto» y «Melibea». También busqué por «Fernando de Rojas», «Rojas, Fernando de» y «de Rojas, Fernando».

Primer resultado: ediciones no conocidas

El rastreo de ejemplares conservados de ediciones de *Celestina* en castellano anteriores a 1600 a través de los catálogos y metacatálogos arriba mencionados no ha añadido ninguna nueva edición a las 89 confirmadas. La pista de una potencial edición desconocida Sevilla, Francisco Pérez para Alonso de Mata, s. d. [pero 1584-1594], se pierde en la Biblioteca Oliveriana de Pesaro, cuyo catálogo consigna un ejemplar de la misma con la signatura BP 07-05-56 que, por desgracia, hoy día se encuentra perdido[7]. La ficha ubica la impresión en el siglo XVIII, precisamente el único del que no se conocen ediciones de *Celestina* en castellano, por lo que resulta mucho más probable que el Francisco Pérez a cargo de esta edición no sea el «Libraio a Madrid in calle de Atocha sec. 18» que señala el catálogo digital, sino el Francisco Pérez que estuvo activo en Sevilla entre 1584 y 1609 (CERL Thesaurus: cni00043912; Castillejo Benavente 2019: nº II.35; Álvarez Márquez 2009: I, 180-182; Escudero y Perosso 1894: nº XLII), mientras que el Alonso de Mata que financia la edición sería el mismo que costeó la del *Amadís de Gaula* de Sevilla, Fernando Díaz, 1586, documentado en Sevilla entre 1566 y 1594 (Álvarez Márquez 2009: II.2, 64-78; Álvarez Márquez 2007: *passim*, pero sobre todo 182-189).

Una obra como *Celestina* encaja bien con la orientación comercial tanto de Francisco Pérez como de Alonso de Mata, especializados, cada uno en su papel de impresor y de comerciante de libros, en obras prácticas y de consumo con las ventas aseguradas. Cronológicamente, además, el período 1584-1594 en el que tanto Francisco Pérez como Alonso de la Mata están simultáneamente en activo en Sevilla encaja bien en la sucesión de ediciones sevillanas de la segunda mitad del siglo: Sebastián Trujillo, 1562; Alonso de la Barrera, 1569; Alonso Picardo para Pedro Miguel, 1575; Alonso de la Barrera para Luis Torrero, 1582, y Sevilla, Fernando de Lara, 1596. Estas están espaciadas entre sí unos 6-7 años, a excepción de las dos últimas, a las que separan 14 años y entre las cuales habría habido lugar para esta edición (¿en torno a 1589?). Sin embargo, por verosímil que resulte su existencia, mientras no aparezca el ejemplar correspondiente de la Biblioteca Oliveriana u otro no deja de ser hipotética.

Segundo resultado: ejemplares no consignados en los repertorios consultados

El resultado de estas pesquisas han sido 28 ejemplares no recogidos en ninguno de los cuatro grandes repertorios (COMEDIC, BETA, IB y el

7.– Agradezco al personal de la Biblioteca Oliveriana su ayuda a la hora de intentar localizar el ejemplar.

USTC) para las ediciones conocidas hasta 1600: 1 para Venecia, Stefano da Sabio, 10 de julio de 1534; 1 para Amberes, Guillaume du Mont, 28 de junio de 1539; 3 para Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, 20 de enero de 1553; 2 para Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, 1556 [20 de enero de 1553]; 1 para Amberes, viuda de Martín Nucio, 1558; 4 para Amberes, Philippo Nucio, 1568; 1 para [Leiden], Oficina Plantiniana, 1595, y 14 para [Leiden], Oficina Plantiniana, 1599. Incluidos estos, el total de ejemplares localizados anteriores a 1600 asciende a 378[8].

Para el siglo XVII, se han añadido 2 ejemplares a los localizados de la edición Madrid, Andrés Sánchez para Miguel Martínez, 1601; 1 a los de la edición Juan de la Cuesta, 1619; 2 a los de la edición Milán, Juan Baptista Bidelo, 1622; 1 a los de la edición Madrid, viuda de Alonso Martín, 1631 [1632]; 1 a los de la edición Pamplona, Carlos Labayén, 1633; 3 a los de la edición Ruan, Charles Osmont, 1633, y 5 a los de la edición Ruan, Charles Osmont, 1634, lo que hace un total de 15 ejemplares adicionales. Sumados a los ya conocidos, son 94 los ejemplares seiscentistas.

Todo junto, hablamos de 476 ejemplares supervivientes de ediciones de *Celestina* en castellano localizados. Sin embargo, lo más interesante de estas cifras no es tanto su monto como, por un lado, lo que permiten predecir sobre futuros descubrimientos de nuevos ejemplares y de nuevas ediciones celestinescos, por otro, las hipótesis que permiten formular sobre el éxito editorial y el público lector de las ediciones en castellano de *Celestina*. En cuanto a lo primero, resulta especialmente significativo que una parte importante de los ejemplares nuevamente localizados provengan de bibliotecas municipales, universidades no muy grandes y colecciones vinculadas a la Iglesia que, a menos que los investigadores tuvieran indicios claros que apuntaran hacia ellas, no se han tenido en cuenta en los rastreos sistemáticos anteriores, ya sea por la orientación de sus fondos, ya por cuestiones de accesibilidad. Con la digitalización de sus catálogos y/o su incorporación a los catálogos colectivos de su región la distinción práctica entre fondos susceptibles de tener ejemplares de *Celestina* y fondos que no, destinada en su día a optimizar los esfuerzos de los investigadores, ha perdido todo el sentido ante la posibilidad de, con una sola búsqueda informatizada y desde un único lugar, consultar todas las colecciones de una vez. En consecuencia, en la actualidad estamos asistiendo —y seguiremos haciéndolo en el futuro inmediato, a medida que se digitalicen más y más catálogos, se establezcan más y más

8.– COMEDIC, el repertorio inicialmente más completo para su rango cronológico, recoge 339 ejemplares hasta 1600, con alguno duplicado, mientras que BETA, IB y el USTC recogen, respectivamente, 318, 375 y 418 ejemplares hasta el año 1650, descontadas las reproducciones (que tanto IB como el USTC consignan entre los ejemplares originales, mejor identificados en IB que en el USTC, donde no siempre se indica que se trata de reproducciones) y los ejemplares cuyo paradero se desconoce (ejemplares subastados, ejemplares perdidos, etc.), pero no los duplicados ni los errores.

catálogos colectivos y los ya existentes estén más y más completos— a la localización de ejemplares de *Celestina* en fondos en los que de ninguna manera era previsible encontrarlos.

Asimismo, resulta significativo que un número nada despreciable de ejemplares haya reaparecido en regiones cuya lengua queda fuera de la triada español, inglés y una segunda lengua romance, con predominio del italiano y del francés, que —y aquí hablo desde un punto de vista subjetivo— parece proliferar entre los celestinistas. La falta de familiaridad con lenguas distintas de estas, unida a lo poco probable que puede llegar a parecer que un texto en castellano acabe en una región en la que ni tan siquiera se habla una lengua romance, explicaría que los catálogos de dichas partes de mundo hayan sido mucho menos explorados. Solo así puedo explicarme el alto porcentaje de ejemplares localizados nuevamente en países germanoparlantes, ya que los catálogos colectivos alemanes llevan funcionando el tiempo suficiente como para tener que haber sido tenidos en cuenta para los rastreos de ejemplares que han precedido a este. A la barrera lingüística podría sumarse, además, cierto eurocentrismo occidental inconsciente, por el cual los catálogos de las regiones no consideradas como propiamente occidentales han recibido menor atención, lo que podría justificar que tres de los nuevos ejemplares localizados lo hayan sido en Polonia y Rusia. En cualquier caso, resulta evidente que un rastreo de las bibliotecas fuera de la «zona de confort» lingüística de los celestinistas y del foco europeo occidental necesariamente tiene que desembocar en la localización de nuevos ejemplares en los próximos años, probablemente también propiciada por la proliferación de nuevos catálogos digitales. No en vano, el uso de estándares de catalogación y su formulación como metadatos estandarizados hacen que la barrera lingüística deje de suponer un obstáculo a la hora de lanzar búsquedas informatizadas, más allá de la posible transcripción del título del texto o del nombre del autor a la lengua local, y aun así para esto también se está trabajando en unificar criterios a través del Fichero de Autoridades Virtual Internacional (VIAF).

El reparto cronológico de los ejemplares nuevamente localizados permite, igualmente, hacer una última predicción sobre el descubrimiento de nuevos ejemplares de *Celestina* en castellano. Frente a los apenas dos ejemplares añadidos para el período entre 1500 y 1550, los 25 del período de 1550 a 1600 y los 15 de entre 1600 y 1650 determinan la tendencia que probablemente se siga en los próximos años. Así, seguirán apareciendo con relativa frecuencia ejemplares de las ediciones de la segunda mitad del siglo XVI, época en la que *Celestina* es ya un texto más que consolidado, poco susceptible a novedades editoriales porque su venta está asegurada sin necesidad de recurrir a estrategias de *marketing*. Es una obra prácticamente de *stock* para los impresores y los libreros del momento, con tiradas ni grandes ni pequeñas, sino calculadas para satisfacer un gra-

do más o menos constante de demanda, y en formato de bolsillo, por lo tanto, un libro muy extendido y no demasiado vistoso ni valioso, no el *best-seller* que fue pero tampoco una obra ignorada, que encaja en las bibliotecas de todo tipo, gracias a lo cual los ejemplares han multiplicado sus posibilidades de supervivencia. Puede, incluso, que aparezca alguna edición desconocida más para este período, a juzgar por los indicios que apuntan a una edición Sevilla, Francisco Pérez para Alonso de Mata, [1584-1594], vistos en el apartado 1.

Asimismo, es posible que aparezcan nuevos ejemplares para las ediciones seiscentistas, pero en menor proporción, debido a que la orden de expurgo de 1632 no solo truncó la carrera editorial de la obra en castellano, cuyo ritmo estaba, además, en claro descenso desde el último cuarto del siglo XVI, sino que con casi total probabilidad provocó la pérdida de ejemplares de ediciones más o menos cercanas en el tiempo a manos de lectores con menos paciencia que los que se esforzaron en censurar sus ejemplares sin expurgar (véase, por ejemplo, el de la Biblioteca Nacional de España con signatura R/31686), y de libreros escrupulosos lastrados con un material que no podían vender. Por esta misma razón es también muy probable que los nuevos ejemplares que aparezcan pertenezcan a alguna de las ediciones bilingües posteriores al expurgo impresas en Francia, que parecen haber vivido más al margen de la censura inquisitorial[9].

Finalmente, parece menos probable que aparezcan nuevos ejemplares de las ediciones conocidas para la primera mitad del siglo XVI que el que lo hagan ejemplares únicos de ediciones desconocidas[10]. No solo así lo evidencian los recientes descubrimientos (cuatro ejemplares únicos de ediciones desconocidas anteriores a 1550 frente a dos ejemplares de ediciones conocidas de la misma época), sino que también lo corrobora el estado mínimo en el que se conserva la mayoría de las ediciones anteriores a 1550: de 40 ediciones, 25 se conocen a partir de un único ejemplar, frente a las 19 de 40 del período 1550-1600. De hecho, lo que sabemos de la historia editorial de *Celestina* en su primer medio siglo de vida invita a pensar en un número mucho mayor de ediciones que en la mitad siguiente, frente al aparente equilibro entre las dos mitades del censo actual. En consecuencia, los ejemplares supervivientes anteriores a 1550 que aparezcan en los próximos años probablemente pertenezcan a ediciones desconocidas. Además, aparecerán muy raramente, en cuanto que su supervivencia ha sido más difícil, bien por tratarse de objetos de relativo valor, proclives por lo tanto a expolios de todo tipo y con una dis-

9.– Según Palau (1950: nº 51169), la edición Pamplona, Carlos Labayén, 1633, con casi total seguridad fue también publicada por Charles Osmont en Ruan, y comercializada con portada falsa.

10.– El descubrimiento el pasado febrero de un ejemplar de una potencial nueva edición [Sevilla], Jacobo y Juan Cromberger, noviembre de 1525, en la Biblioteca comunale Valentiniana de Camerino parece confirmar esta intuición (véase también la nota 17).

tribución social y cultural que limita los lugares donde pudieron conservarse; bien por haber sido desplazados por ejemplares de ediciones más modernas en las colecciones de sus poseedores; bien por más años de uso continuado o por un uso más intenso relacionado con el éxito de la obra.

Censo de ejemplares de *Celestina* a 1 de noviembre de 2020

Consciente de que, debido a su dependencia de los medios digitales —y, además, de medios digitales muy concretos— y la deliberada omisión de los medios tradicionales en papel, mi revisión no es tan exhaustiva como sería deseable para poder establecer un censo real de ejemplares de ediciones en castellano de *Celestina*, ofrezco, no obstante, a continuación una lista de los ejemplares cuya existencia está apoyada por la correspondiente entrada en el catálogo digital de la biblioteca en la que se conserva o, en su defecto, en alguno de los catálogos colectivos arriba mencionados o por la autoridad de BETA, COMEDIC, IB o el USTC (con los comentarios pertinentes). Cuando la información de estos repertorios me ha parecido dudosa u obsoleta, especialmente cuando no he encontrado otra fuente actualizada fuera de estos que apoye la presencia de un ejemplar en tal o cual colección, he procedido a contactar directamente con las bibliotecas, pero no de manera sistemática, por lo que puedo haber reproducido informaciones erróneas. Igualmente, puedo haber introducido errores en lo que a la asignación de determinados ejemplares a determinadas ediciones se refiere, ya que he trabajado con los registros catalográficos y solo en contadas ocasiones con los ejemplares. A todo esto hay que sumar la inevitable falibilidad humana, por lo que pido disculpas por adelantado por los errores que pueda haber introducido yo misma en este primer intento de censo completo de ejemplares supervivientes de ediciones en castellano de *Celestina*, y animo a todos los celestinistas a revisarlo, corregirlo y completarlo en futuras ocasiones.

Cada entrada del censo está identificada por un número, al que siguen, en este orden, el lugar de impresión, el impresor y, en caso de haberlo, el financiador de la edición, y la fecha. Después de esta información general se incluye, entre paréntesis, el código abreviado que propongo usar para futuros trabajos sobre las ediciones de *Celestina*, inspirado en el que utilizaran Lobera *et al.* en su edición crítica de 2000: a las primeras letras del lugar de impresión les sigue el año o el rango cronológico, con letras para diferenciar las ediciones que coinciden. Se salen de esta norma la edición en verso de Sedeño que, por su excepcionalidad, recibe el código Sed, y las ediciones con pie de imprenta de la Oficina Plantiniana, en las que sistemáticamente se omite el lugar de impresión (Leiden para unos especialistas, Amberes para otros) y que, en consecuencia, se sustituye por la abreviatura de la imprenta Plant. Tras este paréntesis indico el es-

tado redaccional de la edición con las siglas CCM para la *Comedia* en 16 autos, TCM para la *Tragicomedia* en 21 autos, TR para la *Tragicomedia* en 22 autos, EXP para la *Tragicomedia* expurgada y BIL para las versiones bilingües español-francés. A continuación, tras un salto de línea, ofrezco información sobre los principales catálogos digitales que consignan la edición, incluidos los identificadores pertinentes y, de haberlos localizado, los enlaces permanentes a los mismos. Finalmente, incluyo la información sobre los ejemplares localizados repartida en tres secciones: «Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea», «Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea» y, por último, «Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos», que no se tienen en cuenta para ninguno de los cómputos de ejemplares hechos más arriba. Para cada sección añado, entre paréntesis, el número de ejemplares consignados y, para cada ejemplar, proporciono, en este orden, la ciudad, la biblioteca, la signatura enlazada a la entrada pertinente del catálogo en línea (si se dispone de ambos, si no, solamente se proporciona la signatura, sin enlace, o no se proporcionan más detalles) y, entre paréntesis, cualquier comentario sobre el ejemplar que pueda ser de interés, incluidos los enlaces a digitalizaciones. En lo que con toda seguridad es una decisión antibibliográfica, no distingo por colección ni por biblioteca en los casos de bibliotecas universitarias o bibliotecas con varias sedes, en cuanto que los catálogos enlazados y/o citados proporcionan información al respecto o es información sencilla de recabar. Por otra parte, cuando hay ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos conocidos únicamente a través de repertorios de bibliotecas privadas y catálogos de libreros o de subastas, pero sin vinculación conocida a una biblioteca en particular, proporciono la denominación por la que son conocidos —generalmente los nombres de sus antiguos poseedores— y, cuando lo hay, el identificador correspondiente en BETA, pertinentemente enlazado.

Combino en esta lista las informaciones de todas mis fuentes sin indicación de proveniencia más que en los casos en los que no se dispone de una entrada en un catálogo digital para probarlas. Asimismo, explico en nota las variaciones respecto a COMEDIC, BETA, IB y el USTC, y marco en cursiva los ejemplares que incorporo al censo y que, en el momento de cerrar este censo, no aparecen en ninguno de estos cuatro repertorios.

1. [Burgos], Fadrique de Basilea, 1499 [pero *ca*. 1499-1501] (Bur1499): CCM

Principales repertorios en línea: IB (50538), ISTC (if00100000), GW (M38597), USTC (333587 y 767401)[11], BETA (manid 2119), COMEDIC (1)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Nueva York, Hispanic Society of America, Inc 75 (ejemplar único, mútilo de la primera hoja y manipulado; facsímil digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Google Books y TeXTRed; próximamente también en el Portal Celestinesco de PARNASEO)

2. Toledo, [Pedro Hagenbach], 1500 (Tol1500): CCM

Principales repertorios en línea: IB (50571), ISTC (if00100100), GW (M38600), USTC (767612 y 333619), BETA (manid 2120), COMEDIC (2)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Cologny, Fondation Martin Bodmer, Inc. 66 (ejemplar único)

3. Sevilla, Estanislao Polono, 1501 (Sev1501): CCM

Principales repertorios en línea: IB (65015), USTC (344185), BET*A* (manid 4607), COMEDIC (4)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- París, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Yg.63 (ejemplar único; digitalizado en Gallica)

4. Zaragoza, [Jorge Coci], 1507 (Zar1507): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60154), USTC (341404), BETA (manid 3883), COMEDIC (5)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Madrid, Real Academia de la Historia, Inc. San Román 37 (ejemplar mútilo de las cuatro primeras hojas)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Toledo, Biblioteca del Cigarral del Carmen (único ejemplar completo; colección privada, Botta e Infantes 1999)

11.– Puesto que el USTC se alimenta de catálogos preexistentes, no es extraño que genere más de una entrada para una misma edición si los datos de esta aparecen introducidos de manera diferente en sus fuentes, no hay consenso sobre la imprenta, la fecha y/o el lugar de impresión, o están mal catalogados. Esto también conduce a la duplicación de ejemplares y a la confusión entre copias originales y reproducciones (facsímiles, microfilms, digitalizaciones, etc.). Afortunadamente, desde hace algún tiempo el USTC incluye un formulario para comunicar errores.

5. Toledo, [sucesor de Pedro Hagenbach], 1502 [pero 1510-1514] (Tol1502): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63955), USTC (343237), BETA (manid 5223), COMEDIC (6)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Londres, British Library, C.20.b.9. (ejemplar único, mútilo de las primeras cinco hojas del cuadernillo f)

6. Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero ca. 1511 (Sev1502a): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63956), USTC (343238), BETA (manid 4616), COMEDIC (7)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Londres, British Library, C.20.c.17. (ejemplar único)

7. Sevilla], [Jacobo Cromberger], [1502, pero 1513-1515 (Sev1502b): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65083), USTC (344229), BETA (manid 5224), COMEDIC (8)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Ann Arbor, University of Michigan, PQ6426 .A1 1502? (ejemplar único, mútilo de las hojas b1, b8, c1, c8, d2, h1 y h8; digitalizado en Hathi Trust)[12]

8. Valencia, Juan Joffre, 21 de febrero de 1514 (Val1514): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60155), USTC (341405), BETA (manid 4327), COMEDIC (10)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/4870 (ejemplar único, digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)

9. Sevilla, [Juan Varela de Salamanca], 1502 [pero ca. 1514-1517] (Sev1502c): TCM

Principales repertorios en línea: IB (98521), USTC (5046471), BETA (manid 5872), COMEDIC (9)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, XXIII-C-31(1) (ejemplar único; Fernández Valladares 2019)

12.– IB erróneamente califica este ejemplar de reproducción, probablemente por error con la entrada del catálogo correspondiente al facsímil digital del mismo.

10. Sevilla [pero Roma], [Marcello Silber], 1502 [pero 1515-1516] (Sev1502d): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63957), USTC (343239)[13], BETA (manid 5225), COMEDIC (11)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (4):

- Boston, Boston Public Library, XD.170B.9 (ejemplar digitalizado en Archive.org)
- Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 214 FD (ejemplar digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y en BNMN)
- Londres, British Library, C.20.b.15. (mútilo de la última hoja, con todas las coplas finales, que según el catálogo es sustituida por una de un facsímil de la edición Sev1501)
- Tréveris, Stadtbibliothek, G 578: 2 an

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu, 2:249-50 núm. 2277 (mútilo de las cinco últimas hojas, colección privada; CCPB)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (1):

- Ejemplar Heber-Soleinne-Taylor-Techener (BETA copid 3183)

11. Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero 1516, antes de abril] (Sev1502e): TCM

Principales repertorios en línea: IB (98522), USTC (5046472), BETA (manid 5905), COMEDIC (12)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Gotha, Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, 03 - Lp. 8° 00550 (ejemplar único)

12. Valencia, Juan Joffré, 27 de marzo de 1518 (Val1518): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63958), USTC (343240), BETA (manid 5805), COMEDIC (14)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Londres, British Library, C.64.d.4. (ejemplar único)

13. Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero 1518-1520] (Sev1502f): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60149), USTC (341399), BETA (manid 4617), COMEDIC (13)

13.– El ejemplar con signatura M.Film Rollo C 3 de la Biblioteca de Catalunya consignado por el USTC es una reproducción.

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1)[14]:

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/26575 (ejemplar único, cuaderno e encuadernado delante del cuaderno d; digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica)

14. ¿Salamanca? [pero Roma], [Antonio de Blado para Antonio de Salamanca], 1502 [pero 1520] (Sal1502): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63959), USTC (343241)[15], BETA (manid 5256), COMEDIC (15)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- Londres, British Library, G.10224.
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 [*ca.* 1520] (ejemplar digitalizado en TeXTRed)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Palma de Mallorca, biblioteca de Bartolomé March (colección privada; Infantes 2007)

15. Sevilla [pero Venecia], [Juan Bautista Pedrezano], 1523 (Sev1523): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63960, 63961)[16], USTC (343242 y 343243)[17], BETA (manid 5634), COMEDIC (16)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (12):

- Chantilly, Bibliothèque du Château de Chantilly, III-D-047
- Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, R.G.Lett. Est.V.2516(int.1) (incluye algunos folios manuscritos, no sé si en sustitución de páginas faltantes o no)
- Estrasburgo, Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, R.100.186,1
- Londres, British Library, C.63.e.8.
- Londres, British Library, C.20.a.13.(3.) (el cuadernillo L está defectuoso, pues la forma exterior se ha impreso en los dos lados del pliego y, por lo tanto, se repiten las páginas)
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/30427
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1523 (ejemplar digitalizado en TeXTRed)

14.– IB y el USTC consignan, además, un ejemplar en la Universidad de Michigan con la signatura Q 6426 .A1 1502? (en realidad, PQ 6426 .A1 1502?), pero sin lugar a duda es una errata por el ejemplar único de la edición Sev1502b.

15.– El ejemplar de Richmond que consigna el USTC es una reproducción.

16.– Por las mismas razones que el USTC (nota 10), IB duplica en ocasiones los registros para sus ediciones, lo que a veces conlleva también la duplicación de ejemplares.

17.– El ejemplar con signatura R81088 consignado por el USTC de la Bibliothèque Nationale de France es una reproducción.

- Oviedo, Universidad de Oviedo, CEA-057
- París, Bibliothèque Nationale de France, RESERVE 8-RE-6539 (ejemplar digitalizado en Gallica)
- Venecia, Fondazione Giorgio Cini, FOAN TES 128
- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, *38.E.234 (ejemplar digitalizado en Austrian Books Online y Google Books)
- Washington, Library of Congress, Rosenwald 811, PQ6426 .A1 1523

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (6):

- Broni, Collegiata de Broni, 128 (Busquets 1998: nº 535)
- Milán, Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana, S.Q.N.I.46 (Busquets 1998: nº 535)
- Milán, Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana, S.Q.N.I.47 (Busquets 1998: nº 535)
- Milán, Biblioteca Trivulziana dell'Archivio Storico-Civico, TRIV.L.1019/1 (Busquets 1998: nº 535)
- Praga, Národní knihovna České republiky [Biblioteca Nacional de la República Checa] (Faulhaber 2015)
- Zaragoza, Biblioteca de Alfonso Fernández González (colección particular; COMEDIC)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (3):

- Ejemplar Foulché-Delbosc (BETA copid 8642)
- Ejemplar Heber-Soleinne-Taylor-Salvá-Heredia (BETA copid 4069)
- Ejemplar Seillère (BETA copid 4117)

16. Barcelona, Carles Amorós, 1525 (Bar1525): TCM

Principales repertorios en línea: IB (76883), USTC (348386), BETA (manid 5793), COMEDIC (17)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Bon. 7-III-28 (ejemplar único; digitalizado en Google Books)

17. [Sevilla], Jacobo y Juan Cromberger, noviembre de 1525 (Sev1525a): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63962), USTC (343244), BETA (manid 5806), COMEDIC (19)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Londres, British Library, G.10223. (ejemplar único)

18. [Sevilla], Jacobo y Juan Cromberger, noviembre de 1525 (Sev1525b): TCM

Principales repertorios en línea: IB (-), USTC (-), BETA (-), COMEDIC (18)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1)[18]:

- Camerino, Biblioteca Comunale Valentiniana, Sec B. 926 (234) (ejemplar único)

19. Toledo, Remón de Petras, 23 de junio de 1526 (Tol1526): TR

Principales repertorios en línea: IB (63963), USTC (343245), BETA (manid 5803), COMEDIC (21)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Londres, British Library, C.63.c.24. (ejemplar único)

20. [Valladolid], [Nicolás Tierry], [ca. 1526-1540] (Vall1526-1540): TR

Principales repertorios en línea: IB (-), USTC (-), BETA (manid 5835), COMEDIC (20)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- San Petesburgo, Росси́йская национа́льная библиоте́ка [Biblioteca Nacional de Rusia], 6.20.4.24 (ejemplar único, incompleto)

21. Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, marzo de 1528 (Sev1528): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60157), USTC (341406), BETA (manid 5832), COMEDIC (22)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/30275
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1528 (ejemplar digitalizado en TeXTRed)

22. Valencia, Juan Viñao, 1529 (Val1529): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63964), USTC (343246), BETA (manid 5804), COMEDIC (23)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Londres, British Library, c.63.f.25. (ejemplar único)

23. Barcelona, Carles Amorós, 1531 (Bar1531): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65087), USTC (344232), BETA (manid 5907), COMEDIC (24)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

18.– El 28 de febrero de 2020 Iberian Books hacía público el descubrimiento de este nuevo ejemplar a través de su perfil de Twitter (https://twitter.com/IberianBooks/status/1233426813596160001). Si bien la portada no se corresponde con ninguna de las conocidas, lo cierto es que aún habrá que comparar detalladamente este nuevo ejemplar con el de la British Library con signatura G.10223. para determinar si se trata de dos ediciones, dos emisiones o dos estados diferentes. Unos primeros resultados en Faulhaber (2020).

- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 622185-B (ejemplar digitalizado en Austrian Books Online)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (2):

- Washington, The Folger Shakespeare Library, PQ6426.A1 1531 (Rojas y antiguo autor 2000: Bar_{31}; comprobado con la biblioteca)
- San Juan de Puerto Rico, La Casa del Libro (Rojas y antiguo autor 2000: Bar_{31}, confirmado por el personal de la biblioteca)

24. Burgos, Juan de Junta, 12 de septiembre de 1531 (Bur1531): TCM

Principales repertorios en línea: IB (76884), USTC (348387), BETA (manid 5854), COMEDIC (25)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Res 1522-12 (ejemplar único; digitalizado en Google Books y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)

25. Venecia, Juan Bautista Pedrezano, 24 de octubre de 1531 (Ven1531): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65086), USTC (344231 y 852868), BETA (manid 5867), COMEDIC (26)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (7)[19]:

- Cambridge, Trinity College (University of Cambridge), G.26.45[2] (portada dañada)
- Londres, University of London, [E.P.] XPK [Calisto] SSR
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/31236
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/12435 (ejemplar digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica)
- Manchester, John Rylands Library (University of Manchester), R51723
- París, Bibliothèque Nationale de France, RES P-YG-4
- Venecia, Biblioteche Fondazione Giorgio Cini, FOAN TES 159

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, (463) (mútilo de la hoja O4, colección privada; CCPB, se puede identificar con el ejemplar sin permiso de divulgación)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (5):

19.– El ejemplar de la Biblioteca de Catalunya con signatura Bon. 9-I-8 que consignan tanto BETA como IB y el USTC pertenece en realidad a la traducción italiana, [Venecia], Marchio Sessa, 10 de febrero de 1531. El USTC (852868) también atribuye erróneamente un ejemplar de la traducción italiana a esta edición: el de la British Library con signatura G.10159.. Asimismo, le atribuye un ejemplar de The Folger Shakespeare Library que pertenece en realidad a la edición Barcelona, Carles Amorós, 1531 (PQ6426.A1 1531).

- Berlin, Staatsbibliothek Berlin, Xk 2691 (se envió con ocasión de la Segunda Guerra Mundial a Cracovia, Biblioteka Jagiellonska, donde lo localiza BETA, pero no aparece en el catálogo)
- Ejemplar Foulché Delbosc (BETA copid 8644)
- Ejemplar Huth (podría haber desaparecido durante el naufragio del Titanic)
- Ejemplar Gancia
- Ejemplar Maggs Bros

26. Medina del Campo, [Pedro de Tovans o Pedro de Castro], [*ca*. 1533-1537 o 1545] (Med1533-1545): TR

Principales repertorios en línea: IB (60152), USTC (341402), BETA (manid 5799), COMEDIC (37)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Londres, British Library, 243.a.8.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/3801
- Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, HB 421

27. Venecia, Stefano da Sabio, 10 de julio de 1534 (Ven1534): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63965), USTC (343247), BETA (manid 5452), COMEDIC (27)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (18):

- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Bon. 9-I-3 (ejemplar digitalizado en Google Books)
- Bérgamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, CINQ.1.1464
- Boston, Boston Public Library, G.3356.12 (ejemplar digitalizado en Archive.org)
- Cambridge (EE.UU.), Houghton Library (Harvard University), *SC5 R6382C 1534
- Londres, British Library, G.10156.(1.).
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/2877
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/11599
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/15030(1)
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, CERV.SEDÓ/8647
- Milán, Biblioteca Nazionale Braidense, TT. 08. 0051/01 (portada deteriorada)
- Milwaukee[20], University of Wisconsin-Milwaukee, PQ6426 .A1 1534
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1534 (ejemplar digitalizado en TeXTRed)

20.– IB y el USTC ubican el ejemplar en la biblioteca de la Universidad de Wisconsin-Madison, pero en realidad está en la Universidad de Wisconsin-Milwaukee.

- París, Bibliothèque Nationale de France, RES-YG-302 (1)
- París, Bibliothèque Nationale de France, RESERVE 8-RE-6540 (ejemplar digitalizado en Gallica)
- Pesaro, Biblioteca Oliveriana, G - 15 - E – 14
- Udine, Seminario «P. Bertolla» del Seminario Arcivescovile[21], 23129
- Venecia, Biblioteca del Museo Correr, OP.CICOGNA 0023 .7
- Viena, Österreschische Nationalbibliothek, 40.Mm.109 (ejemplar digitalizado en Austrian Books Online)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (6):

- Český Krumlov, Eggenberská knihovna [biblioteca del castillo], 25 D 5297 (colección privada; Archer *et al.* 2013: nº 63)
- *Bolonia, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, BB.V.5 (Catálogo histórico Frati-Sorbelli, pero no está en EDIT16; confirmado por el personal de la biblioteca)*
- Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu, 37-49 (colección privada; CCPB)
- Roma, Biblioteca Angelica, OO.8.39/4 (EDIT16, encuadernado junto con la edición de la traducción italiana Venecia, Francesco di Alessandro Bindoni e Maffeo Pasini, junio de 1531)
- Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, I. 119 (colección privada; CCPB, se puede identificar con el ejemplar sin permiso de divulgación)
- Turín, Biblioteca Real (EDIT16)

28. Sevilla, Juan Cromberger, 1535 (Sev1535): TCM

Principales repertorios en línea: IB (100443), USTC (351988), BETA (manid 5908), COMEDIC (28)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Milán, Biblioteca Trivulziana, Triv.H.3579 (ejemplar único; Busquets 1998: nº 536)

29. Burgos, Juan de Junta, 28 de noviembre de 1536 (Bur1536): TCM

Principales repertorios en línea: IB (91749), USTC (351091), BETA (manid 5855), COMEDIC (30)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Esp.65-8º (ejemplar único; digitalizado en Google Books)

21.– Se trata del ejemplar que IB y el USTC consignan como en la Biblioteca Capitolare de Udine.

30. Sevilla, Domenico de Robertis, 12 de mayo de 1536 (Sev1536): TCM

Principales repertorios en línea: IB (92342), USTC (349922), BETA (manid 5856), COMEDIC (29)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 P.o.hisp. 62 y (ejemplar digitalizado en MDZ Digitale Bibliothek y en Google Books)[22]

31. Toledo, Juan de Ayala, 28 de febrero de 1538 (Tol1538): TR

Principales repertorios en línea: IB (60153), USTC (341403), BETA (manid 5732), COMEDIC (31)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Génova, Biblioteca Universitaria di Genova, RARI R /5 /26
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/4423
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1538 (ejemplar digitalizado en TeXTRed)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (1):

- Roma, Biblioteca Nazionale Casanatense (aunque BETA, IB y el USTC consignan este ejemplar, el personal de la biblioteca me ha comunicado que no aparece).

32. Amberes, Guillaume du Mont, 28 de junio de 1539 (Amb1539): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65089), USTC (440366), BETA (manid 5852), COMEDIC (32)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (7):

- Aix-en Provence, Bibliothèque Méjanes, C.0928
- *Cambridge, University of Cambridge, E.16.2*
- Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, 8 MS 25824 (ejemplar mútilo)
- Lawrence, Kenneth Spencer Research Library (University of Kansas), Summerfield A260
- Madrid, Real Academia de la Historia, 2/3941
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1539
- París, Bibliothèque Mazarine, 8° 22122 [Res] (invertidos los cuadernillos i, k, l)

22.– Este ejemplar aparece en el USTC (347223) como única copia de una edición fantasma de Medina del Campo, s.n., 1536. El volumen comienza con la edición de *Celestina* que nos ocupa, pero continúa con una edición de la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo, que es la que tiene dichos datos de impresión. En algún momento se perdió de vista que el ejemplar reúne dos obras diferentes y se le atribuyeron los datos de impresión de la segunda a la primera.

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Boston, Public Libray, *D.178.24 (Whitney 1879: apéndice, 489)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (1):

- Ejemplar Quaritch-Paul (BETA copid 8488)

33. Salamanca, Pedro de Castro, 1540 (Sed): Sed

Principales repertorios en línea: IB (60150), USTC (341400), BETA (manid 5846), COMEDIC (34)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (5):

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/6601(1) (ejemplar expurgado y deteriorado)
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/9683 (ejemplar mútilo de la portada y las dos últimas hojas; digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6433 .S445 S54 1540 (digitalizado en TeXTRed)
- Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha, Res.22 (ejemplar mútilo; digitalizado en BIDICAM)
- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 59.D.35 (ejemplar digitalizado en Austrian Books Online)

34. Lisboa, Luis Rodríguez, 1540 (Lis1540): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63966), USTC (343248), BETA (manid 5910), COMEDIC (33)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Londres, British Library, C.20.b.13. (ejemplar único)

35. Salamanca, Juan de Junta, 15 de marzo de 1543 (Sal1543): TR

Principales repertorios en línea: IB (60151), USTC (341401), BETA (manid 5865), COMEDIC (34)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Ripoll, Biblioteca Pública Lambert Mata, FONS MATA 671 (ejemplar único; digitalizado en ARGUS)

36. Sevilla, Herederos de Juan Cromberger, 12 de noviembre de 1543 (Sev1543): TCM

Principales repertorios en línea: IB (-), USTC (-), BETA (manid 6177), COMEDIC (36)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- París, Bibliothèque Mazarine, 4° 11070 S [Res] (ejemplar único)

37. Amberes, Martín Nucio, [ca. 1544-1547] (Amb1544-1547):

TCM

Principales repertorios en línea: IB (76088), USTC (440531), BETA (manid 5857 y 5853)[23], COMEDIC (41)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (7):

- Augsburgo. Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, LA 786
- Bruselas, Koninklijke Bibliotheek van België, L.P. 5.526 A
- Granada, Biblioteca del Hospital Real (Universidad de Granada), BHR/Caja IMP-4-050 (ejemplar digitalizado en DIGIBUG)
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/40795
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 [1544]
- París, Bibliothèque Nationale de France[24], 8-RE-6541
- Praga, Národní knihovna České republiky [Biblioteca Nacional de la República Checa][25], 9 L 000156/adl.1. (ejemplar digitalizado en Google Books)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (1):

- Colección privada sin especificar (IB y el USTC, pero lo incluimos en este apartado porque, al no estar identificado el propietario, es como si el ejemplar no estuviera localizado; podría ser el ejemplar que estuvo a la venta en la Librería Bardon que señala COMEDIC, puesto que ya no es posible encontrarlo en su espacio de IberLibro)

23.– Los dos registros de BETA no responden a una duplicación, sino que reflejan una interpretación diferente a la de los demás repertorios de las dos dataciones propuestas para esta edición por Penney (1954: 49-50), partidaria de 1544, y Peeters-Fontainas (1965: nº 216), defensor de 1547. En lugar de considerar que los dos estudiosos están hablando de una misma edición, BETA crea un registro para 1544 (BETA manid 5853) y otro para 1547 (BETA manid 5857), alegando que «Es de suponer que se han cotejado los dos ejemplares [= BNE R/40795 y HSA PQ 6426 .A1 [1544]] para cerciorarse de que se trata realmente de dos eds. diferentes». Aun así se señala la necesidad de confirmarlo definitivamente (también para el ejemplar de la Bibliothèque Royale de Belgique, con signatura L.P. 5.526 A), por lo que, mientras esto sucede, en lo que a este censo se refiere se tratará como una sola edición 1544-1547.

24.– COMEDIC atribuye el ejemplar de la Bibliothèque Nationale de France con signatura 8-RE-6541 a las ediciones de Amberes, Martín Nucio, 1545 y [1544-1547] (COMEDIC 38 y 41), sin decidirse por solo una de ellas. Sin embargo, la fecha entre corchetes en la entrada del catálogo digital hace suponer que el ejemplar no lleva el año de impresión en la portada, como sí hacen los ejemplares de la edición de 1545, por lo que puede descartarse que le pertenezca y asignarlo, con bastante seguridad, a la edición [1544-1547].

25.– BETA atribuye el ejemplar de la Biblioteca Nacional de la República Checa a Amberes, Martín Nucio, [1544] (BETA manid 5853), y a Amberes, Philippo Nucio, 1568 (BETA manid 6009), pero admite que «Probablemente corresponde a la ed. sin fecha de hacia 1544-1545». Esto viene corroborado por la ausencia de año de impresión en la portada del ejemplar checo (la edición de 1568 tiene el año en la portada).

38. Amberes, Martín Nucio, 1545 (Amb1545): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65090), USTC (440367)[26], BETA (manid 5858), COMEDIC (38)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/3340 (ejemplar acéfalo y mútilo de D11, O11 y O12, con F5 y F6, F7 y F8, G5-6 y G7-8 intercambiadas)[27]
- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek München, P.o.hisp 196 (ejemplar digitalizado en MDZ Digitale Bibliothek y Google Books)
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1545a

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (1):

- Lovaina, Katholieke Universiteit (Peeters-Fontainas 1965: nº 215; IB, el USTC y COMEDIC lo dan por existente sin pararse a considerar la anotación «avant 1940», que puede implicar que el ejemplar se perdió durante la Segunda Guerra Mundial, como muy amablemente me ha recordado el personal de la biblioteca de la Universidad Católica de Lovaina, donde el ejemplar no aparece)

39. Zaragoza, Diego Hernández, 22 de abril de 1545 (Zar1545a): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63967), USTC (343249), BETA (manid 5851), COMEDIC (39)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Cambridge, University of Cambridge, Peterborough.H.2.7 (se trata de un ejemplar con las dos ediciones zaragozanas de 1545, aunque la entrada solo consigne la de Coci)

26.– IB y el USTC consignan varios ejemplares más que, sin embargo, están mal atribuidos a esta edición, ya que claramente pertenecen a Amb1544-1547, en cuanto que no llevan el año de impresión en portada. Se trata de los ejemplares de Augsburgo, Staats- und Stadtbibliothek, LA 786; París, Bibliothèque Nationale de France, 8-RE-6541, y Praga, Biblioteca Nacional de la República Checa, 9 L 000156/adl.1.. Respecto al ejemplar de Madrid, véase la apreciación que hacemos para el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España con signatura R/3340.

27.– Al compararlo con el ejemplar con signatura R/40795 de la edición Amb1544-1547 comprobé que no pertenecen a la misma edición y procedí a cotejarlo con la digitalización del ejemplar con signatura P.o.hisp 196 de la Bayerische Staatsbibliothek de la edición de Amb1545, confirmando que se trata de un ejemplar de esta última. Esto resulta especialmente evidente en A3r, donde el título aparece con una distribución diferente del texto y con la primera línea en mayúsculas (diferencia recurrente también el el título en A4v) y no se deja una línea en blanco antes del primer «Prosigue», como en el ejemplar alemán. También se puede comprobar en A6, que en Amb1545 tiene 33 líneas en el recto y 31 en el verso, mientras que en Amb1544-1547 tiene 32 en cada cara, o en la capital xilográfica de A9v (diferente en las dos ediciones), los errores de signatura (por ejemplo, E3 aparece por D3 en Amb1545, así como cae la signatura de la sexta hoja en los cuadernillos A, B y C) y, por supuesto, los reclamos.

- Londres, British Library, C.63.e.18.
- Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Par 224 (ejemplar digitalizado en Memoria de Madrid)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Boston, Boston Public Library, G.3356.13 (Whitney 1879: 69)

40. Zaragoza, Jorge Coci para Pedro Bernuz y Bartolomé de Nágera, 17 de junio de 1545 (Zar1545b): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65091), USTC (344235), BETA (manid 5847), COMEDIC (40)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (4):

- Cambridge, University of Cambridge, Peterborough.H.2.7 (se trata de un ejemplar con las dos ediciones zaragozanas de 1545, aunque la entrada solo consigne la de Coci)
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/39668
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1545b (ejemplar digitalizado en TeXTRed)
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, A: 556.1 Quod. (1) (ejemplar con portada deteriorada)

41. Sevilla, Jácome Cromberger, 1550 (Sev1550): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65092), USTC (344236), BETA (manid 5911), COMEDIC (42)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- Módena. Biblioteca Estense, ALPHA P 010 015
- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 622184-B (ejemplar digitalizado en Austrian Books Online)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (1):

- Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8 FAB II, 266 (perdido)

42. Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, 20 de enero de 1553 (Ven1553): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63968), USTC (343250), BETA (manid 5864), COMEDIC (44)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (18)[28]:

28.– El ejemplar de la Biblioteca civica Angelo Mai de Bérgamo que consignan IB y el USTC para esta edición con casi total seguridad es una errata por el ejemplar con signatura CINQ.1.1232, de la edición Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis y hermanos, 1553 de la *Cecaria*. Para los ejemplares de la Università degli Studi di Padua y de la Biblioteca Menéndez Pelayo recogidos en IB y en el USTC (y en BETA y en COMEDIC, en el caso del último ejemplar), véanse las notas 28 y 30.

- Ausgburgo, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, LA 785 (ejemplar digitalizado en MDZ Digitale Bibliothek y en Google Books)
- Bolonia, Reale Collegio di Espagna, C X 6
- Burnaby, W.A.C. Bennett Library (Simon Fraser University), PQ 6427.5 C35
- Cambridge, University of Cambridge, F155.d.2.7
- Cuenca, Seminario Mayor o Conciliar de San Julián, CU-BSC, 209-D-04
- Londres, British Library, 243.b.38.
- Los Angeles, Charles E. Young Research Library (University of California, Los Angeles), Z233.G4 R64ce 1553
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/3240
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/10178
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, CERV.SEDÓ/8639 (ejemplar incompleto y manipulado)
- Montpellier, Bibliothèque universitaire historique de Médecine (Université de Montpellier), Ac 387 in-16 p1
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1553
- Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 69. 6.D.16 (ejemplar digitalizado en Google Books)
- Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2216 (ejemplar incompleto falto de portada, digitalizado en MINERVA)
- Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, VI/2 O 89 [1]
- Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, VI/2 O 89 [2]
- Turín. Biblioteca Nazionale Universitaria de Torino, F X.191
- Utrecht. Universiteit Utrecht, MAG: ODA 9083

<u>Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (2):</u>

- Toledo, Cigarral del Carmen (colección particular; COMEDIC)
- Zaragoza, Biblioteca de Alfonso Fernández González (colección particular; COMEDIC)

<u>Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (8):</u>

- Ejemplar Foulché-Delbosc (BETA copid 8663)
- Ejemplar Morante (BETA copid 8660)
- Ejemplar Morante (BETA copid 8661)
- Ejemplar Peeters-Fontainas (BETA copid 8665)
- Ejemplar Potier (BETA copid 8658)
- Ejemplar Salvá-Heredia (BETA copid 8664)
- Ejemplar Seillière (BETA copid 8662)
- Ejemplar Soleinne (BETA copid 8659)

43. Zaragoza, Pedro Bernuz, 1554 (Zar1554): TCM

Principales repertorios en línea: IB (-), USTC (-), BETA (manid 6178), COMEDIC (45)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (1):

- Colección particular, poseedor sin revelar (ejemplar único, colección privada; Rojas 2018)

44. Zaragoza, Agustín Millán, 1555 (Zar1555): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65094), USTC (344237), BETA (manid 5940), COMEDIC (46)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1555 (ejemplar único)

45. Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, 1556 [20 de enero de 1553] (Ven1553-1556): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65095), USTC (344238), BETA (manid 5941), COMEDIC (43)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (11)[29]:

- Breslavia, Uniwersytet Wrocławski (Universidad de Breslavia), 451566
- Gotha, Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, Phil 8o 01499/01 (02)
- Madrid, Biblioteca de Palacio Real, I/B/206
- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek München, P.o.hisp. 196 k (ejemplar digitalizado en MDZ Digitale Bibliothek y Google Books)
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1556
- Padua, Biblioteca Universitaria di Padova[30], B.105.b.233.1 (falta la marca del impresor y el colofón)
- Princeton, Princeton University, 3176.68.324
- San Petersburgo, Росси́йская национа́льная библиоте́ка [Biblioteca Nacional de Rusia], 6.20.7.26
- *Schwäbisch Hall, Ratsbibliothek (Stadtarchiv Schwäbisch Hall)*, Oct.294
- Venecia, Biblioteca del Museo Correr, OP.CICOGNA 0090 .12

29.– EDIT16 consigna un ejemplar en la Biblioteca civica Angelo Mai de Bérgamo, que IB y el USTC asignan a la edición Ven1553, pero en ambos casos se trata de una errata por la edición Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, 1553 de la *Cecaria*, con signatura CINQ.1.1232 (ver nota 27).

30.– Este ejemplar aparece erróneamente atribuido a Ven1553 en IB y el USTC, pero la entrada catalográfica de la Universidad de Padua no deja lugar a confusión y asigna muy claramente este ejemplar a Ven1553-1556.

- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, A: 107.37 Eth

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (2):

- Bolonia, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, AA.V.35 (Catálogo histórico Frati-Sorbelli, pero no está en EDIT16; confirmado por el personal de la biblioteca)
- Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo[31], (445) (colección privada; CCPB, se puede identificar con el ejemplar sin permiso de divulgación)

46. Estella, Adrián de Amberes, 24 de enero de 1557 (Est1557): Tr

Principales repertorios en línea: IB (65096), USTC (344239), BETA (manid 6010), COMEDIC (47)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek München, Res/P.o.hisp. 197 (ejemplar único; digitalizado en MDZ Digitale Bibliothek y en Google Books)

47. Amberes, viuda de Martín Nucio, 1558 (Amb1558): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63969), USTC (440195), BETA (manid 6011), COMEDIC (48)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (4):

- *Hannover, Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Lr 4591*
- Londres, British Library, C.125.cc.3.
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-BL-16057
- Rennes, Les Champs Libres, 84771

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Parma, Biblioteca Palatina di Parma, Sal.O.XVI.41596 (COMEDIC, pero también en el catálogo histórico digitalizado)

48. Estella, Adrián de Amberes, 3 de diciembre de 1560 (Est1560): TR

Principales repertorios en línea: IB (106158), USTC (352668), BETA (manid 5839), COMEDIC (49)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Cracovia, Biblioteka Jagiellonska, Cim. o. 1282 (ejemplar único; Griffin 1980: 567-569)

31.– COMEDIC duplica este ejemplar para las ediciones Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, 20 de enero de 1553, y Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, 1556 [20 de enero de 1553] (COMEDIC 43 y 44) que, además, BETA, IB y el USTC asignan a Ven1553. Sin embargo, de acuerdo con la descripción de *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (Vega García-Luengos et al. 2012: n.º 787) no cabe duda de que pertenece a Ven1553-1556.

49. Barcelona, Claudi Bornat, 1561 (Bar1561): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65097), USTC (344240), BETA (manid 6013), COMEDIC (50)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1561 (ejemplar único)

50. Cuenca, Juan de Cánova, 1561 (Cue1561): TCM

Principales repertorios en línea: IB (76886), USTC (348388), BETA (manid 5840), COMEDIC (52)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Cracovia, Biblioteka Jagiellonska, Cim. 5689 (ejemplar único; Griffin 1980: 567-569)

51. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 7 de enero de 1562 [1561] (Vall1561-1562): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60158), USTC (341407), BETA (manid 6012), COMEDIC (51)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/30464 (ejemplar único)[32]

52. Sevilla, Sebastián Trujillo, 1562 (Sev1562): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65098), USTC (344241), BETA (manid 6014), COMEDIC (53)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1562 (ejemplar único)

53. Alcalá de Henares, Francisco de Cormellas y Pedro de Robles [para Juan de Orta], 1563 (Alc1563): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60168), USTC (341417), BETA (manid 6004), COMEDIC (54)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- Berkeley, The Bancroft Library (University of California, Berkeley), t PQ6426 .A1 1563

32.– Con COMEDIC, considero que el ejemplar de la Universidad de Oviedo consignado por IB y el USTC es un error. No solo el ejemplar no aparece en ningún otro repertorio, sino que la supuesta signatura que se le atribuye no se parece a las de la biblioteca de la Universidad de Oviedo. La única vez que una signatura similar, R/33.224, aparece asignada a uno de libros de su fondo, lo hace asociada a la *Historia de el abbad don Juan de Montemayor* (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1562), hoy con signatura CEA-205, en la *Historia de la imprenta en Valladolid (siglos XVI-XVII)* (Marsá Vilá 2007: n.º 364). Obviamente, la equivocación deriva de la coincidencia en el lugar, el año y el impresor de las dos ediciones.

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/8360

54. Medina del Campo, Francisco del Canto, 1563 (Med1563): TCM

Principales repertorios en línea: IB (106159), USTC (352669), BETA (manid 5841), COMEDIC (55)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Cracovia, Biblioteka Jagiellonska, Cim. o.790 (ejemplar único; Griffin 1980: 572-573)

55. Medina del Campo, Francisco del Canto, 1566 (Med1566): TCM

Principales repertorios en línea: IB (98523), USTC (5046473), BETA (manid 6032), COMEDIC (56)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Madrid, Biblioteca de Palacio Real, I.C.266 (ejemplar único)

56. Barcelona, Claudi Bornat, 1566 (Bar1566): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65099), USTC (344242), BETA (manid 5455), COMEDIC (57)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Ann Arbor, University of Michigan, PQ 6426 .A1 1566 (mútilo de la hoja B1)
- Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 6. 16.G.41
- Fermo, Biblioteca Civica Romolo Spezioli, 1 b 1 357

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Toledo, Biblioteca del Cigarral del Carmen (colección particular; COMEDIC)

57. Amberes, Philippo Nucio, 1568 (Amb1568): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63970), USTC (440196)[33], BETA (manid 6009), COMEDIC (58)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (13)[34]:

- Bruselas, Koninklijke Bibliotheek van België, L.P. 5.569 A
- Hannover, Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Lr 4592
- Londres, British Libray, 1163.a.42. (ejemplar digitalizado en Google Books)

33.– La edicion Amberes, Philippo Nucio, 1563 del USTC (440319) es, casi sin lugar a dudas, una errata por esta de 1568. Asimismo, el USTC (44019) consigna un ejemplar con signatura 9 L 156/adl.1. 920 (pero, en realidad, 9 L 000156/adl.1.) en la Biblioteca Nacional de la República Checa que no pertenece a esta edición, sino a Amb1544-1547.

34.– Los dos ejemplares de la Houghton Library de la Universidad de Harvard que consigna COMEDIC no han podido ser confirmados por el personal de la biblioteca, por lo que debe tratarse de un error.

- Madison, Memorial Library (University of Wisconsin-Madison), 715363
- Madrid, Biblioteca Nacional de España[35], R/7836
- Madrid, Real Academia de la Historia, 1/2726
- Mannheim, Schloss Schneckenhof (Universität Mannheim), Mf s 052
- Milán, Biblioteca Sormani, VET.C VET.58
- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek München, P.o.hisp. 198 (ejemplar digitalizado en MDZ Digitale Bibliothek y Google Books)
- Múnich, Ludwig-Maximilians-Universität München, 0001/8 P.hisp. 55
- París, Bibliothèque Mazarine, 8° 45278 [Res] (mútilo del último cuadernillo; las hojas 5 y 6 están mal encuadernadas tras las hojas 7 y 8)
- Solothurn, Zentralbibliothek Solothurn, ZBS QC 184
- Urbino, Università degli Studi di Urbino, 001 D-09 001

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (2):

- ¿Lovaina?, ¿Biblioteca de Peeters-Fontainas? (colección privada; Peeters-Fontainas 1965: nº 218; pero COMEDIC no tiene en cuenta que la biblioteca de Peeters-Fontainas se dispersó en 1978 con la venta de sus ejemplares por Sotheby's, y aunque es probable que se trate del ejemplar al que IB y el USTC hacen referencia como «en colección privada», no sirve de nada si no está identificado el propietario)
- Lovaina, Katholieke Universiteit (Peeters-Fontainas 1965: nº 218; IB, el USTC y COMEDIC lo dan por existente sin pararse a considerar la anotación «avant 1940», que puede implicar que el ejemplar se perdió durante la Segunda Guerra Mundial, como muy amablemente me ha recordado el personal de la biblioteca de la Universidad Católica de Lovaina, donde el ejemplar no aparece)

58. Madrid, Pierres Cosin [para Antón García], 1569 (Mad1569): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65100), USTC (344243), BETA (manid 5848), COMEDIC (59)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 35.10.A.23 (ejemplar digitalizado en Google Books)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

35.– El ejemplar con signatura U/7810 consignado en IB no se corresponde con una edición de *Celestina*, sino con una edición de las obras en vulgar de Jacopo Sannazaro de 1789.

- Nueva York, New York University[36], PQ 6426 .A1 1569 (ejemplar digitalizado en TeXTRed)

59. Salamanca, Mathias Mares, 1569 (Sal1569): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65101), USTC (344244), BETA (manid 6179), COMEDIC (60)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1569

60. Sevilla, Alonso de la Barrera, 1569 (Sev1569): TCM

Principales repertorios en línea: IB (76887), USTC (348389), BETA (manid 6029), COMEDIC (61)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Nantes, Bibliothèque Municipale de Nantes, 30256R (ejemplar único)[37]

61. Alcalá de Henares, Juan de Villanueva [para Pedro del Bosque], 1569 (Alc1569): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60147), USTC (341398), BETA (manid 6015), COMEDIC (62)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/31686 (ejemplar único; falto de la hoja B5 y con marcas de censura y expurgo)

62. Salamanca, Mathias Gast [para Simón Borgoñón], 1570 (Sal1570): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60159), USTC (341408), BETA (manid 5850), COMEDIC (63)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (9):

- Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 6 FD
- Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, MAGL.3.8.452./b
- Livorno, Biblioteca Labronica Francesco Domenico Guerrazzi, BASTOGI 094-V- 0082
- Londres, British Library, 11725.a.8. (ejemplar digitalizado en Google Books)
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/7110 (falta la fe de erratas)

36.– COMEDIC ubica erróneamente este ejemplar en la Hispanic Society of America, probablemente debido a que el facsímil digital de este ejemplar aparece con la marca de agua de la misma, pero lo que la Hispanic Society ha hecho ha sido adquirir los derechos de reproducción, únicamente.

37.– BETA, IB y el USTC aún no han incorporado este ejemplar y siguen marcando esta edición como sin ejemplares conocidos.

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/31914 (ejemplar deteriorado)
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1570 (ejemplar digitalizado en TeXTRed)
- Oviedo, Universidad de Oviedo, CEA-399
- París, Bibliothèque Mazarine, 8° 21966 B-2 [Res]

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (2):

- Abbeville, Bibliothèque Municipale d'Abbeville, FA 16 E 500 (COMEDIC, confirmado con la propia biblioteca)
- Boston, Boston Public Library, G.3356.14 (Whitney 1879: 69-70)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (1)[38]:

- Ejemplar de Techener-Morante (BETA copid 8692)

63. Alcalá de Henares, Juan de Villanueva, 1570-1571 (Alc1570): TCM

Principales repertorios en línea: IB (-), USTC (-), BETA (manid 6180), COMEDIC (64)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Toledo, Biblioteca de Castilla La Mancha, 1-919 (medio pliego en la encuadernación)

64. Toledo, Francisco de Guzmán, 1573 (Tol1573): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60160), USTC (341409), BETA (manid 6017), COMEDIC (65)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/1449
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/8281 (ejemplar mútilo de las hojas A1 y A2)
- París, Bibliothèque Mazarine, 8° 44271 [Res]

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (1):

- ¿Segovia?. ¿Catedral? (COMEDIC consigna este ejemplar, pero el personal del archivo no lo ha localizado ni entre los fondos actuales ni en los registros)

65. Salamanca, Pedro Lasso Vaca, 1573 (Sal1573): TCM

Principales repertorios en línea: IB (-), USTC (-), BETA (manid 6181), COMEDIC (66)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Voralberg, Voralberger Landesbibliothek, Emsiana-1573/1 (ejemplar único, en proceso de restauración o reencuadernación)

38.– No figura el ejemplar Foulché-Delbosc (BETA copid 8651) por ser, con total seguridad, el ejemplar de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno con signatura 6 FD (*cf.* Olivetto 1998: no 2).

66. Alcalá de Henares, Juan de Lequerica para Juan Gutiérrez, 1575 (Alc1575): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65102), USTC (344245), BETA (manid 6018), COMEDIC (67)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- Barcelona, Universitat de Barcelona, 07 B-51/8/27 (anotaciones de expurgo y censura)
- Chicago, University of Chicago, PQ6426.A1 1575

67. Salamanca, Álvaro Ursino, 1575 (Sal1575): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65103), USTC (344246), BETA (manid 5844), COMEDIC (68)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1575a
- Oxford, Bodleian Library (University of Oxford), Vet. G1 f.18

68. Sevilla, Alonso Picardo para Pedro Miguel, 1575 (Sev1575): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65104), USTC (344247), BETA (manid 6019), COMEDIC (69)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1575b
- Viena, Österreichisches Nationalbibliothek, 59.L.48 (ejemplar digitalizado en Austrian Online Books)

69. Valencia, Juan Navarro, 1575 (Val1575): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60161), USTC (341410), BETA (manid 6016), COMEDIC (70)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3)[39]:

- Aix-en Provence, Bibliothèque Méjanes, C. 7955
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/7870
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/11094

70. Salamanca, Pedro Lasso, 1577 (Sal1577): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65105), USTC (344248), BETA (manid 6020), COMEDIC (71)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Roma, Biblioteca Casanatense, VOL MISC.2441 1 (ejemplar único; digitalizado en Google Books)

39.– El ejemplar de la Hispanic Society consignado por IB y el USTC es una reproducción.

71. Sevilla, Alonso de la Barrera para Luis Torrero, 1582 (Sev1582): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60163), USTC (341412), BETA (manid 6021), COMEDIC (72)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/24843 (ejemplar único)

72. Medina del Campo, Francisco del Canto para Claudio Curlet y Pablo Ascanio, 1582 (Med1582): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60162), USTC (341411), BETA (manid 5845), COMEDIC (73)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/7491 (ejemplar único; digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica)

73. Barcelona, Hubert Gotard, 1585 (Bar1585): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65106), USTC (344249), BETA (manid 5900), COMEDIC (74)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, *38.M.189 (ejemplar único)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (1):

- Ejemplar Paul (BETA copid 8712)

74. Alcalá de Henares, Juan Gracián para Juan Boyer, 1586 (Alc1586): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60164), USTC (341413), BETA (manid 5451), COMEDIC (75)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/7045 (ejemplar censurado)
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-BL-16058

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea:

- Boston, Boston Public Library, XD.170B.8 (Whitney 1879: 70)

75. Salamanca, Juan y Andrés Renaut para Claudio Curlet, 1590 (Sal1590): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60165), USTC (341414), BETA (manid 5861), COMEDIC (76)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (6):

- Cambridge, University of Cambridge, F159.c.8.2

- Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, 177:1, 230
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, U/4005 (ejemplar digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica)
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1591 (mútilo de las hojas 5, 254 y todas las que siguen a la 260; portada y hojas 2 y 114-120 dañadas)
- París, Bibliothèque Mazarine, 8° 45385 [Res] (mútilo de la hoja 145)
- Ratisbona, Staatliche Bibliothek Regensburg[40], 999/Hisp.13 (ejemplar digitalizado en la MDZ Digitale Bibliothek y en Google Books)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, (120) (colección particular; CCPB, se puede identificar con el ejemplar sin permiso de divulgación)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (1):

- Ejemplar Foulché Delbosc (BETA copid 8655)

76. Alcalá de Henares, Hernán Ramírez, 1591 (Alc1591): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60166), USTC (341415), BETA (manid 5899), COMEDIC (77)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/10197 (ejemplar único, con marcas de censura y deteriorado)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Bristol, Bristol Central Library (IB y USTC; confirmado por el personal de la biblioteca)

77. [Leiden], Oficina Plantiniana, 1595 (Plant1595): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63971), USTC (440197 y 440368), BETA (manid 5453), COMEDIC (79)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (40)[41]:

- Aix-en Provence. Bibliothèque Méjanes, C. 3905
- Amberes. Museum Plantin-Moretus, A 1092

40.– BETA, COMEDIC, IB y el USTC atribuyen este ejemplar a la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich, pero se debe a que el catálogo de esta recoge la digitalización.

41.– BETA y el USTC incluyen un ejemplar del Clare College de Cambridge del que no he encontrado noticia en ningún otro lugar, por lo que debe de tratarse de algún cruce con el ejemplar de la Universidad de Cambridge o de un ejemplar fantasma. Igualmente, BETA, IB y el USTC atribuyen a esta edición un ejemplar de la Bibliothèque Royale de Belgique que debe de resultar de un cruce con alguno de los dos ejemplares de la edición [Leiden], Oficina Plantiniana, 1599, con las signaturas VB 6.930 A RP y VB 6.464 30v A 4 RP, respectivamente. Lo más probable es que se trate de este último, ya que no aparece recogido en ninguno de los tres repertorios como ejemplar de Plant1599.

- Bilbao, Biblioteca Foral de Bizkaia, R-43 (1) (ejemplar digitalizado en Lau Haizeetara Biltegia)
- Boston, Boston Public Library, XD.170B.7
- Cambridge. University of Cambridge, F159.e.6.3
- Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. De.Luca.VI. 2405
- Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, 177:1, 230
- Detmold, Lippische Landesbibliothek Theologische Bibliothek Detmold, 02-F 378
- Durham, Routh Library (University of Durham), Routh. 70.F. 24
- Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8 FAB II, 270 RARA
- Grenoble, Bibliothèque Municipale de Grenoble, F.1834
- Jena, Thüringer Universitäts und Landesbibliothek Jena, 8 MS 18709
- Lawrence, Kenneth Spencer Research Library (University of Kansas), Summerfield B2592
- Leiden, Universiteitsbibliotheek Leiden, 20643 G 13
- Londres, British Library, 1072.f.1.
- Londres, British Library, 1072.b.33
- Londres, British Library, G.10157
- Madison, Memorial Library (University of Wisconsin-Madison), 903055 noncurrent
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, CERV.SEDÓ/8645
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/9174
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/12957
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/23665
- Madrid, Biblioteca de Palacio Real, I/B/205
- Madrid, Museo Lázaro Galdiano, R 7- 7-16
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1595a
- Oviedo, Universidad de Oviedo, CEA-128
- Oxford, Bodleian Library (University of Oxford), 8° C 45 Art.
- Oxford, All Souls College (University of Oxford), nn.15.13
- Oxford, Wadham Colelge (University of Oxford), g 16.17
- París, Bibliothèque Nationale de France, RES-YG-305
- París, Bibliothèque Nationale de France, YG-2657 (mútilo de la portada y las hojas 1-6)
- París, Bibliothèque Mazarine, 8° 22123
- Parma, Biblioteca Palatina, CC XI.27245
- Ripoll, Biblioteca Lambert Mata, FONS MATA 700 (ejemplar digitalizado en Pandora)
- San Marino (EE.UU.), Huntington Library, 82607

- San Petersburgo, Росси́йская национа́льная библиоте́ка [Biblioteca Nacional de Rusia], 6.20.8.65
- Troyes, Médiathèque Jacques Chirac, aa.16.3653
- Utrecht, Universiteitsbibliotheek Utrecht, MAG : Z oct 67 (Rariora)
- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 76.J.3 ALT PRUNK
- Williamstown, Williams College, sin signatura

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (3):

- Carcassonne, Médiathèque Intercommunale de Carcassone, GEN X 003312 (CCFr)
- Valencia, Biblioteca municipal Serrano Morales, 2/242 (CCPB)
- Zaragoza, Biblioteca de Alfonso Fernández González (colección privada; COMEDIC, es posible que se corresponda con el ejemplar en colección privada consignado por IB y el USTC)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (6):

- Berlín, Staatsbibliothek Berlin, Xk 2699 (ejemplar perdido durante la Segunda Guerra Mundial)
- Ejemplar Foulché-Delbosc (BETA copid 8656)
- Ejemplar Jonghe (BETA copid 8669)
- Ejemplar Morante-Seillière-Brooke (BETA copid 8666)
- Ejemplar Crofts (BETA copid 8667)
- Ejemplar Soleinne-Salvá-Heredia (BETA copid 8657)

78. Tarragona, Felipe Roberto, 1595 (Tarr1595): TCM

Principales repertorios en línea: IB (60167), USTC (341416), BETA (manid 5454), COMEDIC (80)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (6):

- Cambridge (EE.UU.), Houghton Library (Harvard University), *SC5 R6382C 1595
- Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb.KKK.I.54
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/8776
- Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, R 7- 6-13
- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek München, P.o.hisp. 199 (ejemplar digitalizado en MDZ Digitale Bibliothek y Google Books)
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1595a

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Zaragoza, Biblioteca particular de Alfonso Fernández González (colección privada; COMEDIC)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (2):

- Ejemplar Font de Robinat (BETA copid 8670)
- Ejemplar Rosell y Rubert (BETA copid 8671)

79. Sevilla, Fernando de Lara, 1596 (Sev1596): TCM

Principales repertorios en línea: IB (65108), USTC (344251), BETA (manid 6005), COMEDIC (81)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Estrasburgo, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, CD.122.735
- Madrid, Biblioteca Nacional de España[42], CERV.SEDÓ/8646
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1596

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Zaragoza, Biblioteca particular de Alfonso Fernández González (colección privada; COMEDIC)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (4):

- Berlín, Staatsbibliothek Berlin, Xk 2700 (perdido durante la Segunda Guerra Mundial)
- Ejemplar Balagué Llibreria Antiquària (ya no figura en su espacio de IberLibro y no me consta que el nuevo poseedor esté identificado)
- Ejemplar Debure Frères (BETA copid 8688)
- Ejemplar Foulché-Delbos (BETA copid 8686)

80. [Leiden], Oficina Plantiniana, 1599 (Plant1599): TCM

Principales repertorios en línea: IB (63972), USTC (440198, 441617 y 452507), BETA (manid 5882), COMEDIC (82)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (81):

- Aberystwyth, Llyfrgell Genedlaethol Cymru [Biblioteca Nacional de Gales], b99 L4 (3)
- Albi, Mediathèque Pierre-Amalric, RES. ROCH. 05888
- Amberes, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, C 79100
- Amberes, Museo Plantin-Moretus, A 904
- Angers, Bibliothèque Municipale d'Angers, BL 2453 - format 1
- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Bon. 9-I-2 (digitalizado en Google Books)
- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Res 522-12° (digitalizado en Google Books)
- Beaune, Bibliothèque Municipale Gaspard Monge, Ancien A 712
- Berna, Universität Bern, MUE Bong VI 190
- Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Fd 352
- Breslavia, Uniwersytet Wrocławski (Universidad de Breslavia), 451607
- Breslavia, Uniwersytet Wrocławski (Universidad de Breslavia), 451608

42.– El ejemplar con signatura VE/1466/13 consignado por IB y el USTC no es de *Celestina*, sino de una edición de una carta de la monja Isabel Sandera.

- Bruselas, Koninklijke Bibliotheek België, VB 6.930 A RP
- Bruselas, Koninklijke Bibliotheek België[43], VB 6.464 30v A 4 RP
- Cambridge. Trinity College (University of Cambridge), G.26.36[1]
- Cambridge. University of Cambridge, Y.12.46[sel.e]
- Cambridge. University of Cambridge, Hisp.8.59.3
- Chantilly, Bibliothèque du Château de Chantilly, XI-F-099
- Chicago, Newberry Library, Case Y 722 .R616
- Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Chig.VI.264
- Coutances, Médiathèque Communautaire de Coutances, 3458
- Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, 177:1, 230
- Cremona, Biblioteca Statale di Cremona, FA.40.2.5
- Dijon, Bibliothèque Municipale de Dijon, 7887
- Dijon, Bibliothèque Municipale de Dijon, Belloguet I-245
- Dillingen, Studienbibliothek Dillingen-Donau, Mag/XVII 501
- Edimburgo, National Library of Scotland, [Ag].8/1.5
- Edimburgo, University of Edinburgh, De. 5.106
- Erfurt, Universitätsbibliothek Erfurt, 03 - Lp. 8° 00551
- Filadelfia, Kislak Center (University of Pennsylvania), 868 R63C 1599
- Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8 FAB II, 272 RARA
- Halle/Saale, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Dk 1224
- Halle/Saale, Universitäts-und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, an Dl 2593 (3) (1)
- Hamburgo, Staats-und Universitätsbibliothek Hamburg, A/16863
- Leiden, Universiteit Leiden, 20643 G 23
- Leiden, Universiteit Leiden, 20643 G 24
- Londres, British Library, 11726.a.19.
- Londres, London Library, Small Books
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, CERV.SEDÓ/8644
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/2006
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/1507
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/8406
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/13410
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, U/8527 (ejemplar digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica)

43.– Este ejemplar es el que probablemente aparece adscrito erróneamente a Plant1595 en IB y el USTC, pero la entrada catalográfica no deja lugar a dudas sobre su pertenencia a Plant1599.

- Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, I/123 (ejemplar digitalizado en Memoria de Madrid)
- Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense), BH FG 1765 (ejemplar digitalizado en Hathi Trust y Google Books)
- Madrid, Museo Lázaro Galdiano, R 8- 8-26
- Madrid, Real Academia de la Historia, 14/7293
- Manchester, John Rylands Library (University of Manchester), Special Collections 14747
- Metz, Médiathèque Verlaine, Fonds patrimoniaux Réserve patrimoniale Niveau 3 Q 1325
- Moscú, Российская государственная библиотека [Biblioteca Estatal de Rusia], 50-6459047
- Múnich, Ludwig-Maximilians-Universität München, 0001/8 P.hisp. 11
- Nancy, Bibliothèque Stanislas, Res. 10242a
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1599a c. 1
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1599a c. 2
- Oldenburg, Landesbibliothek Oldenburg, SPR XVII A 57,1
- Oviedo, Universidad de Oviedo, CEA-024
- Oviedo, Universidad de Oviedo, CEA-012
- Oxford, St Hugh's College (University of Oxford), RBS GG17 (ROJ)
- Oxford, Taylor Institution (University of Oxford), VET. SPAN.I.A.23
- Oxford, Wadham College (University of Oxford), g30.4
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-BL-16059
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-BL-16060
- París, Bibliothèque Nationale de France, THN-115
- París, Bibliothèque Nationale de France, YG-2656
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-RE-6542
- París, Bibliothèque Sainte-Geniève, 8 Y SUP 1130 RES
- París, Bibliothèque Mazarine, 8° 22130 B
- París, Bibliothèque de la Sorbonne, VCM 6= 14270
- Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, D 3707
- Roma, Biblioteca Vallicelliana, S.BOR Q.III 222
- Rouen, Bibliothèque Municipale Villon, Mt p 7321
- Salzburgo, Paris Lodron Universität Salzburg, I 73403
- Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, Ol V 890
- Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, HB 420
- Trento, Biblioteca Diocesana Vigilianum, dvd-S.M.C. 89

- Toulouse, Bibliothèque d'Étude et Patrimonie de Toulouse, Res. D XVI 291
- Ventimiglia, Biblioteca Civica Aprosiana, CINQ D 5 28
- Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, D 005 2bis 031 MAGAZZINO
- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, *38. M. 100 (ejemplar digitalizado en Austrian Books Online)
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, A: 137.15 Eth

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (4):

- Madrid, Biblioteca Francisco Zabálburu, BFZ: 37-50 (CCPB)
- Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo (CCPB)
- Winchester, Winchester College, M12 Bk1936 (LDH)
- Zaragoza, Biblioteca particular de Alfonso Fernández González (COMEDIC; podría ser el ejemplar que IB y el USTC consignan como en colección privada)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (14):

- ¿Bérgamo?, ¿Biblioteca Civica Angelo Mai? (COMEDIC consigna este ejemplar, pero el personal de la biblioteca me ha confirmado no lo tienen)
- Berlín, Staastbibliothek, Xk 2704 (perdido durante la Segunda Guerra Mundial)
- Ejemplar Escobet y Cots (BETA copid 8698)
- Ejemplar Glanville-Sunderland-Quaritch (BETA copid 8713)
- Ejemplares Luzarche-Quaritch-Paul (BETA copid 8711)
- Ejemplar Marqués de la Romana (BETA copid 8716)
- Ejemplar Morante-Peeters-Fontainas (BETA copid 8691)
- Ejemplar Salvá-Heredia-Boix (BETA copid 8695)
- Ejemplar Seillière-Chivers (BETA copid 8714)
- Ejemplar Seillière-Ellis (BETA copid 8704)
- Ejemplar Techener-Foulché-Delbosc (BETA copid 8693)
- Ejemplar Turner (BETA copid 8715)
- ¿Lovaina?, ¿Biblioteca particular de Peeters Fontainas? (colección privada; Peeters-Fontainas 1965: nº 220; COMEDIC no tiene en cuenta que la biblioteca de Peeters Fontainas fue subastada en 1978 en Sotheby's y, por lo tanto, dispersada, y aunque podría ser el ejemplar que IB y el USTC consignan como en colección privada, al no estar identificado el poseedor es como si no estuviera localizado)
- Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, 12° XL : 43 (ejemplar perdido durante el incendio de la biblioteca en 2004)

81. Madrid, Andrés Sánchez para Miguel Martínez, 1601 (Mad1601): TCM

Principales repertorios en línea: IB (B73488), USTC (5026501)[44], BETA (manid 5627), COMEDIC (N/A)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (14):

- Abbeville, Bibliothèque Municipale d'Abbeville, FA-17-E-32
- Chicago, University of Chicago, PQ6426.A1 1601
- Cincinnati, KLAU Library (Hebrew Union College), Freidus E R
- Hanover, Dartmouth Library, PQ6426 .A1 1601
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/3750 (hojas total o parcialmente manuscritas; ejemplar digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica)
- Moscú, Российская государственная библиотека [Biblioteca Estatal de Rusia], IV-исп. 8°
- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek München, P.o.hisp. 200 (ejemplar digitalizado en MDZ Digitale Bibliotehk y Google Books)
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1601 c. 1
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1601 c. 2
- Oviedo, Universidad de Oviedo, CEA-418
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-RE-6543
- París, Bibliothèque Nationale de France, RES 8-Z ADLER-454
- Ponta Delgada, Biblioteca Publica e Arquivo Distrital, JC/A AR.2 A/157 RES
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, A: 130.17 Eth

Ejemplares localizados sinn entrada en catálogo en línea (2):

- Colorno, Biblioteca Comunale Pier Luigi Belloni (IB y USTC, confirmado con la biblioteca)
- Praga, Národni Knihovna České Republiky [Biblioteca Nacional de la República Checa], II Hh 5 (Kašpar 1983: nº 63)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (4):

- Berlín, Staatsbibliothek, 8" Xk 2705 (perdido durante la Segunda Guerra Mundial)
- Tres ejemplares en colecciones privadas subastados en 1978 (IB y USTC)

82. Zaragoza, Carlos de Lavayen y Juan Larumbre, 1607 (Zar1607): TCM

Principales repertorios en línea: IB (B7890), USTC (5030302), BETA (manid 6182), COMEDIC (N/A)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (9):

44.– El USTC consigna el ejemplar con signatura 8" Xk 2705 de la Biblioteca Estatal de Berlín, pero no indica que está perdido desde la Segunda Guerra Mundial.

- Besançon, Bibliothèque Municipale de Besançon, 243105
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/11954
- Madrid, Biblioteca del Palacio Real, I/C/269
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1607
- Oxford, Worcester College (University of Oxford), ZZ.4.4
- París, Bibliothèque Nationale de France[45], 8-RE-6544
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-BL-16061
- Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 16641 (ejemplar digitalizado en MINERVA)
- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, *38.L.96 ALT PRUNK (ejemplar digitalizado en Austrian Books Online)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Lincoln, Catedral de Lincoln (IB y USTC; confirmado por el personal de la biblioteca)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (1):

- Berlín, Staatsbibliothek Berlin, Xk 2707 (perdido durante la Segunda Guerra Mundial)

83. Madrid, Juan de la Cuesta, 1619 (Mad1619): TCM

Principales repertorios en línea: IB (B72910), USTC (5026182), BETA (manid 6183), COMEDIC (N/A)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (9):

- Bilbao, Biblioteca Foral de Bizkaia, R-884 (ejemplar digitalizado en Lau Haizeetara Biltegia)
- Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Ross.6907
- Glasgow, University of Glasgow, Sp Coll Bi7-l.19
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/11216
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/30479
- Moscú, Российская государственная библиотека [Biblioteca Estatal de Rusia], IV-исп. 8°
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1619
- París, Bibliothèque Nationale de France, YG-2654
- Oviedo, Universidad de Oviedo, CGII-0386

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (3):

- Évora, Biblioteca Pública de Évora, S. N. XXIX/1 (IB y USCT, pero no aparece en PORBASE y la biblioteca no ha respondido)
- Lisboa, Academia das Ciências, BACL 11 801 32 (IB y USTC, pero no aparece en PORBASE; el personal de la biblioteca ha confirmado su presencia)

45.– Las signaturas 39334308 y RE0040160r0005P consignadas por IB y el USTC no se corresponden con ninguna de la Biblioteca Nacional de Francia, antes parecen códigos de otra clase, por lo que descarto su existencia.

- Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, (722) (Vega García-Luengos *et al*. 2012: n.º 789)

84. Milán, Juan Baptista Bidelo, 1622 (Mil1622): TCM

Principales repertorios en línea: IB (B80470), USTC (5031529), BETA (manid 6184), COMEDIC (N/A)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (9):

- Bonn, Universität Bonn, Fd 352/9
- Detroit, Purdy-Kresge Library (Wayne State University), PQ6426. A1 1622
- Ithaca, Cornell University, PQ6426 .A1 1622 tiny
- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek München, P.o.hisp. 200 e (ejemplar digitalizado en MDZ Digital Bibliothek y Google Books)
- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek München, P.o.hisp. 200 d (ejemplar digitalizado en MDZ Digital Bibliothek y Google Books)
- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek München, Rem.IV 277 (ejemplar digitalizado en MDZ Digitale Bibliothek)
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1622
- París, Bibliothèque Sainte-Geniève, 8 Y 2955 (2) INV 5522 RES (P.1)
- Syracuse, Bird Library (Syracuse University), 863.23 R74

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Bolonia, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 2/BB.II.57 (IB y USTC; pero en el catálogo histórico Frati-Sorbelli, la ficha correspondiente a este ejemplar lleva la signatura BB.V.38)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (2):

- Berlín, Staatsbibliothek Berlin, Xk 2710 (perdido durante la Segunda Guerra Mundial)
- ¿Londres?, ¿British Library? (Rojas y antiguo autor 2000: Mil622; pero el personal de la biblioteca no ha encontrado ningún rastro de dicho ejemplar)

85. Madrid, viuda de Alonso Martín, 1631 [1632] (Mad1631-1632): Exp

Principales repertorios en línea: IB (B70894 y B28243), USTC (5024793 y 5010801), BETA (manid 5424), COMEDIC (N/A)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (14):

- Augsburgo, Staats-und Stadtbibliothek Augsburg, LA 788 (ejemplar digitalizado en MDZ Digitale Bibliothek y Google Books)

- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Res.2308-12o (mútilo de las hojas 60 y 146; ejemplar digitalizado en Google Books)
- Cagliari, Biblioteca Universitaria di Cagliari, A 7111
- Copenhague, Det Kongelige Bibliothek, 177:1, 230
- Londres, British Library, 1072.c.19.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, CERV.SEDÓ/8648 (mútilo de la última hoja)
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/12948
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, U/1607 (hojas 127 y 134 restauradas con el texto a mano; ejemplar digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica)
- Madrid, Real Academia Española, 38-XI-43
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1632 (ejemplar digitalizado en TeXTRed)
- Oviedo, Universidad de Oviedo, CEA-445
- París, Bibliothèque Nationale de France, YG-2655
- París, Bibliothèque Sainte-Geneniève, 8 Y 2955 INV 5521 RES
- Parma, Biblioteca Palatina, CC IX.27379

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Tudanca, Casona de Tudanca, 1-2-14 (CCPB)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (3):

- Ejemplar Kraus (BETA copid 3425)
- Ejemplar Vindel (BETA copid 3431)
- ¿Madrid?, ¿Ateneo de Madrid? (BETA; aunque el ejemplar aparecía hasta hace poco en el CCPB —ya no figura— el personal de la biblioteca no lo ha hallado, por lo que debe haber habido algún error)

86. Pamplona, Carlos Labayén, 1633 (Pam1633): Bil

Principales repertorios en línea: IB (B82765), USTC (5033246), BETA (manid 6185), COMEDIC (N/A)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (8)[46]:

- Barcelona, Biblioteca de Cataluña, Res. 1518-12
- Londres, British Library, 11726.aa.21.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/12390 (ejemplar deteriorado)
- Orléans, Médiathèque Municipale d'Orléans, Rés.D2214
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-RE-6545
- París, Bibliothèque de la Sorbonne, VCM 6= 12484
- Valladolid, Biblioteca Histórica de Santa Cruz, U/Bc BU 04117
- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 69.M.50 (ejemplar digitalizado en Austrian Books Online)

46.– El ejemplar de la Hispanic Society consignado por IB y el USTC es una reproducción.

87. Ruan, Charles Osmont, 1633 (Rua1633): Bil

Principales repertorios en línea: IB (-), USTC (6813936)[47], BETA (manid 6186), COMEDIC (N/A)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (4):

- Londres, British Library, 1072.e.28.
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1633
- Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, HB 2785;
- Toulouse, Bibliothèque Municipale de Toulouse, Res D XVII-343 (ejemplar digitalizado en Tolosana)

88. Ruan, Charles Osmont, 1634 [1633] (Rua1633-1634): Bil

Principales repertorios en línea: IB (B75550), USTC (6813067 y 5027901)[48], BETA (manid 6187), COMEDIC (N/A)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (14):

- Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes, D. 0267
- Edimburgo, National Library of Scotland, G.22.g.23
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/241
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, CERV.SEDÓ/8640 (mútilo de la portada en español; la portada en francés es lo único que queda del cuadernillo inicial sin signatura)
- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek München, P.o.gall. 646 (ejemplar digitalizado en MDZ Digitale Bibliothek y Google Books)
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ 6426 .A1 1634
- Oxford, All Souls College (University of Oxford), nn.15.12
- París, Bibliothèque Nationale de France[49], GD-743
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-BL-16054
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-BL-16055
- París, Bibliothèque Nationale de France, Y2-6343
- París, Bibliothèque Nationale de France, RES-YG-308 (ejemplar mútilo de las portadas, por lo que podría pertenecer a otra edición)
- París, Bibliothèque Nationale de France, RES-YF-3666
- Valencia, Biblioteca Histórica (Universitat de València), T/1168

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (3):

47.– El ejemplar único de la Biblioteca Nacional de Escocia que el USTC consigna para esta edición parece ser el que, con signatura G.22.g.23, asigno a Rua1633-1634.

48.– De los ejemplares que consigna el USTC (6813067), solo podemos confirmar el de Aix-en-Provence y el de Oxford. Sospecho que el ejemplar de la British Library es una errata por el de la edición Rua1633-1634 o el de la edición Rua1644, mientras que el de Toulouse probablemente sea una errata por el ejemplar tolosano de Rua1633-1634, por lo que no los consigno.

49.– La lista de Lobera *et al.* (Rojas y antiguo autor 2000: Rua634) asigna este ejemplar a Rua1644, pero el catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia lo atribuye a Rua1633-1634.

- Boston, Boston Public Library, D.170b.3 (Whitney 1879: 70)
- Boston, Boston Public Library, D.170b.4 (ejemplar mútilo de la portada francesa, por lo que no es posible saber si se trata de esta edición o de la anterior sin examinarlo antes; Whitney 1879: 70)
- Ejemplar en venta en TodoColección (artesianox)

Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos (2):

- Colección privada, ejemplar vendido por Sotheby's en 1978 (IB y USTC)
- Colección privada, ejemplar vendido por Cristies en 2013 (IB y USTC)

89. Ruan, Charles Osmont, 1644 (Rua1644): Bil

Principales repertorios en línea: IB (-), USTC (6812310), BETA (manid 6188), COMEDIC (N/A)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- Londres, British Library, 242.h.30.
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-RE-6546

Obras citadas

Álvarez Márquez, María del Carmen (2007), *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del quinientos*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

— (2009), *Impresores, libreros y mercaderes de libros en la Sevilla del quinientos*, Zaragoza, Pórtico.

Archer, Robert *et al.* (2013), *Bohemia hispánica: fondos españoles de los siglos xv a xvii en bibliotecas checas*, Barcelona, Reial Academia de Bònes Lletres.

BETA, «Bibliografía Española de Textos Antiguos», base de datos bibliográfica. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/beta_en.html>.

Botta, Patrizia (2001), «Edizione critica de *La Celestina* di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII° alla fine)», edición digital. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/celest.htm>.

Botta, Patrizia, y Víctor Infantes (1999), «Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)», *Revista de Literatura Medieval*, 11, pp. 179-208.

Busquets, Loreto (1998), *Impresos españoles del siglo xvi en Lombardía*, Kassel, Reichenberger.

BVB, «Bibliotheksverbund Bayern», catálogo colectivo. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <http://www.bib-bvb.de>.

Castillejo Benavente, Arcadio (2019), *La imprenta en Sevilla en el siglo xvi (1521-1600)*, ed. Cipriano López Lorenzo, Sevilla – Córdoba, Editorial Universidad de Sevilla – UCOPress.

CCFr, «Catalogue Collectif de France», catálogo colectivo. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://ccfr.bnf.fr>.

CCPB, «Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Español», catálogo colectivo. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac>.

CERL Thesaurus, «Thesaurus. Consortium of European Research Libraries (CERL)», tesauro bibliográfica. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://thesaurus.cerl.org>.

COMEDIC, «Catálogo de obras medievales impresas en castellano», base de datos bibliográfica, ficha, *La Celestina*. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://comedic.unizar.es/index/read/id/322>.

Cornejo, Rafael (1977), «Bibliografía de *La Celestina*», en *«La Celestina» y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre «La Celestina»*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Hispam, pp. 552-584.

Escudero y Perosso, Francisco (1894), *Tipografía hispanlese. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo xviii*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

FAULHABER, Charles B. (2015), «Philobiblon 2015 n. 4 (Septiembre): la Biblioteca Lobkowicz y la edición de *Celestina* de 1523 (Posdata 2018-02-01)», *UC Berkeley Library Update*, entrada de blog, 02 de septiembre de 2015. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://update.lib.berkeley.edu/2015/09/02/philobiblon-2015-n-4-setiembre-la-biblioteca-lobkowicz-y-la-edicion-de-celestina-de-1523/>.

— (2020), «Una nueva emisión de la edición de Sevilla: Cromberger, 1525, de *Celestina*», *UC Berkeley Library Update*, entrada de blog, 07 de marzo de 2020. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://update.lib.berkeley.edu/2020/03/07/una-nueva-emison-de-celestina-sevilla-cromberger-1525>.

FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2019), «Otra enigmática *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con la data contrahecha de 1502: análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva *Cárcel de amor* (1520)», en *Libros, lecturas y reescrituras*, ed. María Jesús Lacarra, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 463-502.

GBV, «Gemeinsamer Bibliotheksverbund», catálogo colectivo. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <http://www.gbv.de>.

GIVANEL MAS, Juan (1919), «Contribución al estudio bibliográfico de la *Celestina* y descripción de un rarísimo ejemplar de dicha obra», *Revista Crítica Hispano-Americana*, 5.3-4, pp. 77-121.

GRIFFIN, Clive (1980), «Four Rare Editions of *La Celestina*», *Modern Language Review*, 75.3, pp. 561. DOI: https://doi.org/10.2307/3727974

— (2013), «More Books from the Sixteenth Century Printed in Seville by the Cromberger Dynasty», *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4-5, pp. 679-718. DOI: 10.1080/14753820.2013.802588.

GW, «Gesamtkatalog der Wiegendrucke», base de datos bibliográfica. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>.

HBZ, «Nordrhein-Westfälischer Bibliotheksverbund (Hochschulbibliothekszentrum des Landes Nordrhein-Westfalen)», catálogo colectivo. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://www.hbz-nrw.de>.

HeBIS, «Hessisches Bibliotheksinformationssystem», catálogo colectivo. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://www.hebis.de>.

IB, «Iberian Books», base de datos bibliográfica. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://iberian.ucd.ie>.

ICCU SBN, «Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale», catálogo colectivo. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>.

INFANTES, Víctor (2007), «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *marginalia bibliographica* al cabo», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five*

Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea», ed. Juan Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 3-87.

ISTC, «Incunabula Short Title Catalogue», base de datos bibliográfica. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <http://www.bl.uk/catalogues/istc>.

Kašpar, Oldřich (1983), *Soupis španělských tisků bývalé zámecké knihovny v Roudnici nad Labem, nyní deponovaných ve Státní knihovně ČSR v Praze [Registro de los impresos españoles de la antigua biblioteca del Castillo de Roudnice nad Labem actualmente depositada en la Biblioteca Estatal de la República Socialista Checa en Praga]*, Praha, Státní knihovna ČSR.

KOPV, «Kooperativer Bibliotheksverbund Berlin-Brandenburg», catálogo colectivo. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://www.kobv.de>.

Krapf, Eugenio (1900a), «Ediciones de *La Celestina*. Ensayo de un catálogo cronológico de las mismas», en *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Vigo, E. Krapf, pp. III-LIX.

— (1900b), «Una reseña de las principales traducciones de la *Celestina*», en *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Vigo, E. Krapf, pp. LX-XCIX.

KVK, «Karlsruher Virtueller Katalog», metabuscador de catálogos bibliográficos. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://kvk.bibliothek.kit.edu>.

Lacarra, María Jesús (2019), «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en Zaragoza (1507-1607): los modelos iconográficos y su pervivencia», en *La fisonomía del libro medieval y moderno entre la funcionalidad, la estética y la información*, dir. Manuel José Pedraza Gracia, coord. Camino Sánchez Oliveira y Alberto Gamarra Gonzalo, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 237-250.

LHD, «Library Hub Discover», catálogo colectivo. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://discover.libraryhub.jisc.ac.uk>.

Marsá Vilá, María (2007), *Materiales para una historia de la imprenta en Valladolid (siglos xvi y xvii)*, León, Universidad de León.

Martín Abad, Julián (2017), «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de "Sevilla, 1502": Una nueva edición (BETA manid 5905)», *UC Berkeley Library Update*, entrada de blog, 22 de abril de 2017. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://update.lib.berkeley.edu/2017/04/22/la-tragicomedia-de-calisto-y-melibea-de-sevilla-1502-una-nueva-edicion>.

Olivetto, Georgina (1998), «Ejemplares de *Celestina* de la colección Foulché-Delbosc en la Biblioteca Nacional de la República Argentina», *Celestinesca*, 22.1, pp. 67-74.

Palau y Dulcet, Antonio (1950), *Manual del librero hispano-americano. Tomo III «C-Comyn»*, Barcelona, Librería anticuaria de A. Palau.

Paolini, Devid (2010), «Ediciones de *La Celestina* anteriores al siglo xix en la Biblioteca Nacional de España», *Revista de Literatura Medieval*, 22, pp. 351-359.

— (2013), «Sobre una edición (des)conocida de *La Celestina* y viejos errores bibliográficos», *Revista de Literatura Medieval*, 25, pp. 303-305.

Peeters-Fontainas, Jean F. (1965), *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas méridionaux*, Nieuwkoop, De Graaf.

Penney, Clara (1954), *The Book Called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society of America.

PORBASE, «Base Nacional de Dados Bibliográficos», catálogo colectivo. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <http://porbase.bnportugal.pt>.

Rojas, Fernando de (2018), *La Celestina de Fernando de Rojas sale de nuevo a la luz en facsímil (Zaragoza, 1554)*, edición a expensas y al cuidado de Alfonso Fernández González, Zaragoza – Sabadell, Establecimiento Tipográfico Francesc Fusté Serena.

Rojas, Fernando de, y antiguo autor (2000), *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco Lobera *et al.*, Barcelona, Crítica.

Sotheby's (1978), *Spanish Books Printed in the Spanish Netherlands Formed by the Late J. Peeters-Fontainas, Sold by Order of the Family*, London, Sotheby's.

SWB, «Südwestdeutscher Bibliotheksverbund», catálogo colectivo. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://www.bsz-bw.de>.

UNICAT, «Union Catalogue of Belgian Libraries», catálogo colectivo. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://www.unicat.be/>.

USTC, «Universal Short Title Catalogue», base de datos bibliográfica. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <https://www.ustc.ac.uk>.

Vega García-Luengos, Germán *et al.* (2012), *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo: (hasta 1833). Vol. 1. A-D, 1-1401*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, edición digital a partir del original de Kassel, Reichenberger, 2001. Accedido el 01 de noviembre de 2020, disponible on-line <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc805q1>.

Whitney, James Lyman (1879), *Catalogue of the Spanish Library and of the Portuguese Books Bequeathed by George Ticknor to the Boston Public Library: Together with the Collection of Spanish and Portuguese Literature in the General Library*, Boston, Printed by order of the Board of Trustees.

Celestinesca 44 (2020): 319-346

Melibea Lies

Connie L. Scarborough
Texas Tech University

RESUMEN

Una lectura detallada de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* pone de manifiesto una característica única y notable de la personalidad de Melibea: es una mentirosa empedernida. Miente a Calisto, miente a Celestina, miente a su madre, miente a su criada Lucrecia, miente a su padre y, de forma más decisiva, se miente a sí misma. Aunque se puede llamar este último caso un simple ejercicio de auto-decepción o de auto-justificación, la propensión constante a mentir constituye la esencia de su personalidad. Melibea actúa guiada por su libre albedrío a lo largo de la obra. Decide mentir, desviarse del camino de la verdad, del sentido común y la consideración de las consecuencias de sus decisiones. Este rasgo fundamental de su personalidad contribuye a la *tragedia*, como aparece en el título híbrido de la *Tragicomedia.*

Palabras clave: Melibea, mentiras, auto-decepción, amor cortés, deseo sexual

ABSTRACT

A close rereading of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* reveals a singularly striking element of Melibea's personality—she is a habitual liar. She lies to Calisto, she lies to Celestina, she lies to her mother, she lies to her maid Lucrecia, she lies to her father, and most decisively, she lies to herself. While we might label the latter a mere case of self-deception or self-justification, her consistent proclivity to lie is at the center of her personality. Melibea exercises free will throughout the work. She decides to lie, to stray from the paths of truth, common sense, and realistic consideration of the consequences of her decisions. This fundamental trait of her personality contributes to the *tragedia* embedded in the hybrid title of the *Tragicomedia.*

Key words: Melibea, lies, self-deception, courtly love, sexual desire

> Melibea, hábil para la acción, es también hábil en el disimulo, en decir lo que no piensa para provocar la respuesta que busca, en salir de un aprieto gracias a una rápida mentira. (María Rosa Lida de Malkiel, 1962: 415)

I begin with the premise that Melibea's protestations throughout the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* are overblown, overly dramatic, and in a sense reflect the idea of «she doth protest too much.» However, this seems to be a somewhat superficial assessment since a close rereading of the *Tragicomedia* reveals a more salient element of her personality aptly noted in the above quote from María Rosa Lida de Malkiel: Melibea lies. She lies to Calisto, she lies to Celestina, she lies to her mother, she lies to her maid Lucrecia, she lies to her father, and most decisively, she lies to herself. While we might label the latter a mere case of self-deception or self-justification, her consistent proclivity to lie is at the center of her personality, as I intend to show.

The critical evaluation of Melibea's role(s) and character in the *Tragicomedia* falls roughly into two camps. First, those who attribute Melibea's acquiescence to Calisto to be the result of a *philocaptio* spell that Celestina casts on the yarn she takes to Melibea's home on the pretense of selling it. As Yolanda Iglesias has noted, the father of this theory is Peter Russell.[1] Other highly respected critics followed Russell's lead, adding other elements such as the influence of the devil on other characters in the work and the central role that magic plays in determining their actions.[2] Others see magic not as the unique factor guiding the plot, but rather emphasize Celestina's exceptional abilities to persuade and make others act on hidden desires.[3] A second group of scholars emphasizes that Melibea's affair with Calisto and its tragic end result from conscious and freely-taken decisions on Melibea's part. Arguing for this point of view are Salvador de Madariaga, María Rosa Lida de Malkiel, Yolanda Iglesias, José Luis Canet Vallés, Laura Mier, and with some reservations, Joseph Snow.[4] I agree with those critics who see Melibea's choices as products of her free will, but among the choices she makes is a penchant to lie, and to lie constantly. In an insightful article, «Melibea's Suicide: The Price of Self-Delusion,» Victoria Burrus makes a clear and convincing case regarding Melibea's tendency to lie to herself, the self-delusion of the arti-

1.– See especially footnote 2 on pages 57-58 of her article, «Rompiendo las cadenas,» for a summary of critical opinions that emphasize the presence of magic and the devil as influential in the plot and character development in the *Tragicomedia*.

2.– In particular the work of Alan Deyermond and Javier Herrero, for example.

3.– Examples are studies by Patricia Botta, José Antonio Maravall, and Otis Handy. See also my article «Celestina and the Power of Old Age.»

4.– See, for example, Snow's article «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.»

cle's title. She calls Melibea's speech and actions a «charade» (1994: 65) and describes her as «playing with fire» (1994: 66). I would like to build on Burrus's arguments and add to her enumeration of Melibea's acts of self-deception as well as her willingness to deceive or lie to almost every other character in the *Tragicomedia*.

I am certainly not the first to point out that, after Calisto's initial entreaty to her in *Auto I*—«En este veo, Melibea, la grandeza de Dios» (226)[5]—Melibea lets Calisto ramble on using the rhetoric of a courtly lover.[6] Melibea even asks questions which allow him to elaborate on his «secreto dolor,» and she promises him a «galardón»—that coveted reward for the sufferings and sacrifices the courtly lover endures for his lady's sake. Perhaps she makes this offer, not in sarcasm, as Dorothy Severin indicates,[7] but rather, in a rare break from her usual mien; in fact she actually is telling the truth. For, as we know, the «galardón» or reward that she will eventually give to Calisto is her virginity even though, as we shall see, not as reward for any great sacrifices or service on Calisto's part but simply because she wants to have a sexual relationship with him. Immediately after promising the «galardón,» she appears to change course and verbally attacks Calisto in what amounts to fraudulent threats to cover up the simple truth of what she has just uttered. In her rebuttal, she openly states that Calisto's proposal is «ylícito» (Burrus 1994: 61), a clue that she knows exactly what the aforementioned «galardón» means. Others have discussed the incongruities of this opening scene, especially the abrupt change in Melibea's attitude toward Calisto. Laura Mier states that Melibea's questions «suponen una ruptura con el papel tradicional asignado a la dama por el amor cortés» and attributes her queries to «curiosidad» or «ironía peligrosamente juguetona» (2008: 232). While I agree that Melibea is indeed acting dangerously here, I don't believe it is an attempt at irony. Joseph Snow sees Melibea's eventual, violent rebuff of Calisto as what would be expected of «una casta virgin y 'guardada hija'» for whom Calisto's advances set off an alarm that leads her to nervously send him on his way (2017: 154-55). She is doing what is expected of a virgin, the only daughter of a noble family, but I contend that it is mere show, a display of feigned innocence. On this point, I agree with Lida de Malkiel who contends that Melibea's eventual rebuke of Calisto «evidentemente no es espontáneo pudor de virgen lo que la mueve a rechazar a Calisto en el huerto» (1962: 406).

5.– All quotes are from the edition of Perter E. Russell (2ª edition), unless otherwise noted.

6.– Kristen Brooks comments on Melibea's reply to Calisto's first words: «…she opens her mouth and responds, '¿En qué, Calisto?'…, thus opening up a space for a flirtatious—if ambiguous—exchange between the soon-to-be lovers» (2000: 100).

7.– «Melibea parece hacer un uso sarcástico de uno de los elementos primordiales del amor cortés, el del galardón o prenda de amor que premia la devoción del amante» (ed. de Severin, 89).

Even though she sends Calisto packing, Melibea will later admit that she was smitten with him from *Auto I*, or perhaps even before the action of the drama as we know it begins.[8] Her threats, then, may be a veiled attempt to lie to herself about her true feelings as well as her willingness to act on those feelings. Burros contends that «In this first meeting she [Melibea] appears to want to toy with Calisto a bit, perhaps to see to what extent he was willing to play the role of the long-suffering but ever patient and adoring lover» (1994: 62). As we know, Calisto is to be neither long-suffering, despite his overblown protestations and complaints to Sempronio and Celestina, nor patient, but that truth is lost on Melibea who will pursue her own desires as single-mindedly as will Calisto. In fact, as Mier points out, Calisto, rather than following the path of service and devotion to the object of his affections, finds a more efficient means to his end «pagando para que alguien [Celestina] lo haga por él de una forma más rápida y eficaz—se trata de una professional, no lo perdamos de vista…» (2008: 233). Iglesias calls Calisto's decision to handsomely remunerate an *alcahueta* of bad repute to secure the favors of Melibea equivalent to contracting her to procure Melibea, as if she were another of the Celestina's prostitutes (2010: 61). While neither Iglesias nor I would label Melibea a prostitute, the fact that Calisto indirectly pays, vis-a-vis Celestina, for her favors is a simple truth that Melibea would never admit in her customary habit of self-deception.[9] Although there is nothing in the *Tragicomedia* that indicates that Melibea is privy to the details of Calisto's payments to Celestina, as we shall see, she knows Celestina, knows her reputation, her «oficios» and, thus, most probably knows that she doesn't work for free.

The reader next encounters Melibea during the first interview in her home with Celestina in *Auto IV*. Much has been written about the decision of Alisa, Melibea's mother, to leave her daughter alone with the *alcahueta* when she is suddenly called away to visit her sick sister. As previously stated, the theory of the influence of Celestina's magic spell has been invoked by some critics to account for the mother's absence.[10] Alisa admits that she knows Celestina and is aware of her reputation, but

8.– On this fact, see Lida de Malkiel, *La originalidad,* p. 422.

9.– Melibea does, however, reference Celestina's role in her downfall in her speech to her father in *Auto XX*: «descubrió su [Calisto's] passión a una astuta y sagaz muger, que llamavan Celestina. La qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho» (599).

10.– A good example is Russell who argues for «la ayuda diabólica que está recibiendo la vieja en este difícil momento de su empresa… es cuestión de hacer a la normalmente cauta e iracunda Alisa salir despreocupadamente de su casa, dejando que Celestina empiece sin estorbo la seducción de Melibea» (319). I, on the other hand, agree with Mier regarding the role of magic and Celestina's conjuring of the devil at the end of *Auto III*: «Si bien es innegable la importancia de magia en el texto y se debe considerar como un 'tema integral', pero no para explicar el comportamiento de Melibea, ya que no es necesario, sino más bien para entender la caracterización de Celestina…. Más aún, la propia Celestina no confía totalmente en la

she is both an arrogant and negligent mother who believes that she has raised an untouchable young virgin who is impermeable to Celestina's wiles. As Iglesias points out, just as Melibea earlier should have summarily dismissed Calisto as soon as he opened his mouth, Alisa should have thrown Celestina out of her house or, at best, attended to her herself and then sent her packing without allowing any access to her precious daughter (2010: 62). Instead, Alisa leaves her daughter alone with Celestina to negotiate for some thread that Celestina pretends to have come to her house to sell.[11] In Celestina's subsequent conversation with Melibea, the go-between first tries to win the young woman's sympathy by bemoaning the rigors of old age and lamenting her poverty.[12] Melibea participates in the conversation but when it comes to the moment when she is preparing to pay Celestina for the thread and send her on her way, the *alcahueta* admits that she has come for another purpose. Melibea, like her mother, knows Celestina and knows her «professions» so we cannot attribute her continuing to talk to Celestina once she alludes to another motive as anything but interest, feigned or otherwise, in the old woman's true mission.[13] In fact, Lida de Malkiel asserts that «aunque desde el comienzo de la entrevista [Melibea] ha calado la intención de la tercera, se obstina en mantener la conversación con ella» (1962: 420). Once Celestina admits that she has come on behalf of an «enfermo,» Melibea seems to jump at the opportunity to make a display of Christian charity for the sufferer. But when Celestina reveals the identity of the one on whose request she has come, Melibea's reaction, at first reading, appears to be one of utter rejection. However, if we examine more closely her words, we see that her rebukes are essentially lies, and that she is more than aware of exactly what Celestina wants from her. She threatens Celestina but then immediately vows not to do her any harm because she does not want to make public Calisto's and, by extension, Celestina's audacity: «Por cierto, si no mirasse a mi honestidad, y por no publicar su osadía desse atrevido, yo te fiziera, malvada, que tu razón y vida acabaran en

efectividad de su conjuro y así lo manifiesta en el monólogo camino a casa de Melibea» (2008: 234). On this last point, see also, my article «Speaking of Celestina,» pp. 215-16.

11.– Alisa, herself, realizes that Celestina has come to her house to ask for something, rather than to offer merchandise for sale; when Lucrecia announces who has come to visit, Alisa remarks: «¡Una buena pieça! ... Algo me verná a pedir» (317). Lida de Malkiel sees the mother's delegation of the negotiation of the thread in her daughter's hands as practical, a sign of confidence in her ability to act on her mother's behalf: «no en balde la madre delega en ella el manejo de la casa en su ausencia, y la joven lo asume como si estuviese habituada a ello» (1962: *La originalidad,* 411).

12.– See my article «Celestina and the Power of Old Age.»

13.– Ximena Gómez Goyzueta observes that Melibea knowing Celestina is a clue that she is not the innocent she pretends to be: «…ni siquiera debería ser posible que tuviera el mínimo contacto con una vieja como Celestina, tanto por el bajo rango social de la vieja, como por su peligrosidad para la honra de las mujeres» (2013: 37).

un tiempo» (329). Everyone knows that Celestina is audacious and leads others into reckless behavior, so there is no danger at all if Melibea chose to throw her from the house or even attack her for insulting a young woman of her stature and breeding.[14] Furthermore, Melibea knows that Calisto is bold since he had already approached her in public with words of love. Her threat is empty and, essentially, a lie. In fact, she owns up to her own lie just a few lines later when she rhetorically asks Celestina: «¿Piensas que no tengo sentidas tus pisadas y entendido tu dañado mensaje?» (329). But Melibea continues the conversation and even alludes to her meeting with Calisto in *Auto I* explaining, when Celestina has not asked for any explanation, that the only reason that she didn't denounce Calisto when he approached her was she didn't want his audacity to become public—«quise más dexarle por loco que publicar su grande atrevimiento» (330)—the same reasoning, and the same lie, that she had just used to explain to Celestina why she has chosen not to punish her impudence. She even gives Celestina a chance to offer an excuse for mentioning Calisto to her: «¿Tienes desculpa alguna para satisfazer mi enojo y escusar tu yerro y osadía?» (331). On this point, Burrus alludes to Melibea's demand that Celestina offer her an excuse for her impertinence, stating «This seemingly incongruous behavior is meant to give Celestina the message that Melibea will continue to play the game…» (1994: 64). Celestina is thus able to present the feigned toothache of Calisto and request the prayer and Melibea's *cord*ón, petitions with which Melibea will comply, but not without more lies. She first excuses herself from any guilt or responsibility—«Pero la mucha razón me relieva de culpa, la qual tu habla sospechosa causó» (337)—and then asks Celestina to return tomorrow for the prayer since she doesn't have time to write it before her mother returns. Of course, if her intentions were honest, it would make no difference if her mother saw her writing out the poem to Santa Apolonia since her daughter would simply have been exercising a work of Christian charity.[15] Burrus labels Melibea's invitation for Celestina to return a «charade of being a virtuous and pious woman concerned only for the health of a poor suffering soul» (1994: 65). When she finally dismisses Celestina, however, it is not with a lie but with a non-too-veiled truth: «Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sufrido»

14.– On this point Iglesias asserts «Por muy inocente que quisiéramos pensar que es Melibea, sabe que Celestina es una alcahueta y el hecho de que venga a hablarle de un caballero enfermo es motivo suficiente para que interrumpa la conversación y la eche de su casa. Melibea, sin embargo, no lo hace porque lejos de ser una jovencita ingenua es una muchacha muy viva y con deseos de saber más sobre el asunto que la vieja tiene entre manos…» (2010: 67-68).

15.– Mier calls this wish to hide the prayer from her mother a lie: «Que Melibea mienta a su madre es síntoma de que sabe que lo que hace no es apropiado en la esfera pública» (2008: 237).

(338).[16] *Auto IV* ends with Melibea uttering yet another lie in the form of a self-deception when she bids farewell to Celestina saying «ni tu mensaje me ha traýdo provecho, ni de tu yda me puede venir daño» (340).[17] She knows Celestina's true nature and has given in to the initial entreaties she has made on Calisto's behalf in the form of the prayer and the sash. The idea that her meeting with Celestina has been purely innocent and will bring her neither benefit nor harm is pure fantasy. In fact, Lucrecia, Melibea's maid, alludes to her mistress's willingness to cooperate with Celestina's mission and her request that she return tomorrow when her mother is not present: «¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ay! ¡Más le querrá dar que lo dicho!» (337).[18] Snow explains that Lucrecia was well aware of the «secreto amor» that Melibea harbors for Calisto (2017: 159), implying that Melibea is doing a very poor job of dissimulating her true desires. In other words, Lucrecia recognizes that Melibea is lying about her feelings for Calisto as well as acknowledging the fact that her mistress is actually a very bad liar.

Snow calculates that some twelve to thirteen days have passed until we again encounter Melibea at the beginning of *Auto X* (2017: 160). During this period of almost two weeks her efforts at dissimulation and self-deception have failed and she sends Lucrecia to Celestina's house to summon the *alcahueta* to her home. Lucrecia tells Celestina that her mistress «se siente muy fatigada de desmayos y dolor del coraçón» (436). In the monologue that opens *Auto X*, Melibea laments having rejected Calisto's initial entreaties. She has already fallen in love (lust?) with him, as Snow observes, «La realidad es que se sintió cautivada con la vista de Calisto ('aquel cavallero') en la primera escena, puesto que no hubo otro encuentro con él» (2017: 156). She fears that in the time that has passed since that first meeting Calisto may have fallen in love with another.[19] On this point Burrus comments that Melibea «clearly sees that she has lost the upper hand in her strategy of showing haughty rage at the very suggestion of his love suit and pretending to believe that Calisto truly wanted no more than relief for a toothache» (1994: 69). Melibea comments that Lucrecia will be shocked to learn of her feelings for Calisto.[20]

16.– Lida de Malkiel cites this line as indicative of the fact that «Rojas no se propuso a pintar una 'incauta virgen' ni una 'virginal doncella'—una empobrecido esquema convencional—sino una figura llena de vida y turbiamente agitada por su pasión» (1962: 421).

17.– Salvador de Madariaga notes the duplicity in Melibea's parting words to Celestina: «La misma Melibea pone punto final a este episodio con una declaración inversa de lo que ronda por sus adentros: deseo y temor» (1972: 75).

18.– To this comment by Lucrecia, Severin, in her edition of *La Celestina*, adds the following footnote: «Lucrecia nota la complicidad de Melibea en la intriga» (170, fn 67).

19.– See my article, «Speaking of Celestina,» pp. 223-24.

20.– «¡O mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué dirás de mí, qué pensarás de mi seso, quando me veas publicar lo que a ti jamás he quesido descobrir? ¡Cómo te espantarás del rompimiento de

This is but another indication of Melibea's self-deception because, as we have seen, Lucrecia is well aware of her mistress's passions and the dangers they pose. Melibea's anguished soliloquy includes a prayer to God to help her conceal her passions and feign another cause for her suffering—«¡O soberano Dios! … húmilmente suplico des a mi herido coraçón sofrimiento y paciencia, con que mi terrible passión pueda dissimular,… publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta» (440).[21] «In other words, she prays for the ability to be a good liar and a good actress» (Scarborough 2012: 224).[22] On Melibea's soliloquy as she anxiously awaits the arrival of Celestina, José Luis Canet Vallés remarks: «Melibea… arde de deseos **tanto o más**[23] que Calisto y utiliza los mismos rezos sacroprofanos y reproduce las mismas quejas al no poder gozar de su amado» (2000: 224).

When Celestina arrives, Melibea greets her, calling the go-between «sabia,» «honrrada,» and «bienvenida» (441). Her initial greeting amounts to an invitation for Celestina to continue her work on behalf of Calisto:

> ¿Qué te parece, cómo [ha quesido] mi dicha y la fortuna ha rodeado que yo tuviesse de tu saber necessidad, para que tan presto me hoviesses de pagar en la misma moneda el beneficio que por ti me fue demandado para esse gentilhombre que curavas con la virtud de mi cordón? (441)

Otis Handy's analysis of this passage is insightful and I quote him in full:

> «Melibea's question is subtle, for it first states that Celestina must return the favor Melibea rendered in lending the 'cordón' to cure Calisto; later in their exchange Celestina will turn this charge against her, referring to Melibea's 'deuda.' Second, Melibea conveys to the go-between that the payment must be 'en la misma moneda,' i.e., she already leads the way to a frank discussion. Her

mi honestidad y vergüença que siempre como encerrada doncella acostumbré tener!» (440) On this passage, Lida de Malkiel comments: «se estremece ante la posibilidad de que la criada haya descubierto la verdadera causa de sus 'desmayos e dolor de coraçón'» (1962: 422).

21.– Note, too, that she clearly recognizes that her desires may be dangerous as she refers to her passion as «terrible.»

22.– Otis Handy draws a parallel with Calisto's blasphemous pronouncement in *Auto I* when Sempronio asks him if he is a Christian and Calisto replies «Yo melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo» (235). Commenting on Melibea's prayer in *Auto X*, Handy remarks: «The parallelism with the blasphemous Calisto is obvious…. But where Calisto turned away from God, Melibea would seek to divert Him from an honest, Christian path» (1983: 18). Canet Vallés emphasizes the catechumenal formula of Calisto's reply to Sempornio in *Auto I*, almost as if it were an article of faith: «La respuesta de Calisto, contra los que esperaríamos en un catecismo, corrobora la disfunción que supuestamente ha producido la enfermedad del amor en su imaginativa» (2000: 216).

23.– Emphasis mine.

> comment makes possible a transference from curing a 'llaga' to the real goal, establishing a meeting with Calisto. Her 'llaga' will serve the same purpose as did the 'toothache' of Calisto.» (1983: 19).[24]

Thus, from the beginning of her conversation with Celestina in *Auto X*, it is clear that Melibea is experiencing the same pangs of desire as Calisto. Melibea clearly displays all the signs of love sickness,[25] and Celestina artfully plays the role of physician to her, drawing out the details of her symptoms and promising her a cure. She cleverly mentions Calisto's name at every turn finally eliciting a frustrated response from Melibea. Here, in a particularly lucid moment, Melibea recognizes that Calisto may not be the gallant swain she pretends him to be when she admits that he has not performed any of the courtesies or sacrifices required of a true courtly lover. This realization is borne out when she questions Celestina's insistence: «Tantas vezes me nombrarás esse tu cavallero…. ¿De qué ha de quedar pagado? ¿Qué le devo a él? ¿Qué le soy a cargo? ¿Qué ha hecho por mí? ¿Qué necessario es él aquí para el propósito de mi mal?» (448). In this outburst, Melibea makes it perfectly clear that she knows that Calisto has not done anything noble or generous to woo her.[26] Celestina, at last, directly tells Melibea that her suffering is called «amor dulce» (449) and that Calisto is the only cure. Melibea faints when Celestina names Calisto as the remedy for her suffering.[27] Celestina immediately fears for her own life should the true nature of their conversation and its effect on Melibea become known. When she calls Lucrecia to help her to revive Melibea, the latter suddenly comes to, fearing, just as had Celestina, that the reason for her swoon become public. She orders Celestina: «no escandalizes la casa» (450).[28] Melibea's primary concern is maintaining her façade of innocence, i.e., concealing her desires for Calisto and its physical effects on her. Despite her concern to retain her public posture as the «dama noble encerrada»—a façade she hopes to also feign for the benefit of her parents—her passions and willingness to act

24.– On this passage, see also Russell: «Melibea con su cordón había ayudado a Celestina a que ésta curase el supuesto dolor de muelas de Calisto; ahora la muchacha pide a la vieja un favor semejante» (p. 441, fn 10).

25.– Melibea describes all the physical symptoms she is suffering: «túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver» (444).

26.– Mier states: «Melibea tampoco se engaña con la actitud de Calisto, sabe perfectamente que no ha hecho nada para conquistarla…» (2008: 237).

27.– On this point, Mier asserts that «El proceso ascendente que comenzó en el auto IV con la primera mención del nombre de Calisto alcanza aquí su punto culminante tras el desmayo de Melibea, que sólo es capaz de admitir 'públicamente' su amor tras perder temporalmente la conciencia…» (2008: 237).

28.– When Celestina continues to be solicitous, Melibea rebukes her with a curt: «Calla, no me fatigues» (450).

on them are beyond doubt. Melibea's speedy recovery, too, leads us to question the veracity of the fainting spell.[29] Was it simply an act, a dramatic gesture as much for herself as for Celestina? Her long explanation for her temporary loss of consciousness is unexpected from one who, only seconds before, had led Celestina to believe that she might be dead.[30] After explaining that her swoon resulted from the loss of her «honestidad,» «empacho,» and «vergüença» (450), she praises Celestina's persistence and ends by telling her that «has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descobrir» (451). The secrecy of Melibea's desires is questionable since the reader is aware that Lucrecia, at least, knows of Melibea's passions and certainly those of Calisto toward Melibea are common knowledge among Sempronio, Pármeno, Elicia, and Areúsa. It is highly unlikely that none of these latter characters suspected that Melibea might harbor similar desires for Calisto.[31]

After Melibea confesses to Celestina that she reciprocates Calisto's feelings, the go-between announces that she will arrange for her to meet and speak with him at the door of her home that very evening at midnight. Melibea immediately agrees to the meeting with what Lida de Malkiel calls «entrecortado ritmo de compliciadad» (1962: 424). Melibea then asks Celestina to tell Calisto to approach «muy paso» (453), or stealthy, an indication that the meeting is both secretive and potentially dangerous. She also makes it clear that she will do whatever Calisto wishes: «se dará concierto, según su voluntad» (453). Celestina then abruptly ends their conversation when she hears Melibea's mother approaching. Melibea immediately turns to Lucrecia and asks for her complicity in keeping her meeting secret, while also disavowing any responsibility for the actions she is about to take: «ya as vista cómo no ha sido más en mi mano. Cativóme el amor de aquel cavallero» (453).[32] Lucrecia reveals that she has been aware all along of Melibea's feelings but that she had chosen to remain silent. Mier maintains that it is curious that Lucrecia has known about Melibea's desires (2008: 238) but, in fact, we know that the maid has intuited the situation from her asides during the first meeting between Melibea and

29.– On Melibea's speedy recovery, Madariaga remarks: «…toda dama que se respeta sabe siempre cuándo es llegado el momento de dar fin a un desmayo y Melibea es de buena familia» (1972: 79).

30.– Here I obviously disagree with Brooks who calls Melibea's swoon «a bodily response outside of her control» (2000: 101) and «an involuntary bodily revelation» (2000: 102). Mier, likewise, states that Melibea's loss of consciousness «delata la autenticidad de sus sentimientos» (2008: 237).

31.– We know also that after the murder of Celestina, and the subsequent public sentencing and execution of Sempronio and Pármeno, that the affair will be common knowledge.

32.– On her excuse to Lucrecia, Lida de Malkiel maintains: «el justificarse ante la criada, dando por toda excusa su incapacidad de dominarse» (1962: 424).

Celestina in *Auto IV* and, especially, when she is sent to fetch Celestina on her mistress's behalf as occurs at the end of *Auto IX*.[33]

When Melibea's mother Alisa enters and finds her daughter with Celestina, she questions the go-between's presence in her home to which Celestina replies that she has come to complete the sale of the thread she had used as an excuse to enter the house at the beginning of *Auto IV*. After Celestina leaves, Alisa, finally showing a bit of concern about Celestina, questions Melibea as to the purpose of the *alcahueta*'s visit. Here we catch Melibea in a flagrant lie to her mother when she replies that Celestina had come to sell her «un poquito de solimán» (454).[34] Ironically, Alisa believes her daughter's lie rather than Celestina's and openly states that she knew that Celestina had lied to her when she realized that her reappearance at Melibea's house would not be welcome: «Pensó que recibiría yo pena dello y mintióme» (454). Alisa then, finally, decides to play the role of protective parent, warning her daughter about Celestina's nefarious reputation and the suspicions her presence in their home could provoke: «Daña la fama; a tres vezes que entra en una casa, engendra sospecha» (454-55). Melibea's reply is both ambiguous and deceptive when she tells her mother that she will not entertain any more visits from Celestina and that she knows «de quién me tengo de guardar» (455). Lida de Malkiel sees Melibea's reply to her mother's warning «como desafío burlón a la autoridad materna, simule gratuitamente sorpresa e ingenuidad en su promesa de obediencia» (1962: 417). Lucrecia aptly sums up the situation when she remarks, in an aside, that Alisa's warning has come too late and has fallen on deaf ears.[35]

In *Auto XII, w*hen Calisto approaches Melibea's home at midnight, he first asks Pármeno to go to the door to see if Melibea has kept their appointment. Pármeno is fearful that he will be caught in the course of the late night rendezvous, but beyond his own cowardice he worries that if someone other than Calisto first appears at the door, Melibea will realize that the affair is known to others. Of course, as we have seen, all in the circle of Calisto and Celestina are aware of the nobles' desires, and Pármeno's comment rings ironic since so many are already involved in arranging the clandestine meeting. When Calisto approaches the door and speaks to Melibea, she begins the conversation with lies and deceptions. Mier uses the verb «impostar» (2008: 238) to describe Melibea's initial words of rejection when Calisto recognizes her voice through the closed

33.– Lucrecia specifically tells Celestina that she has come to retrieve Melibea's sash (a seemingly valid excuse) but she also says that her mistress had asked her to bring Celestina immediately to her house because her mistress is suffering and wants Celestina to visit her.

34.– On this lie see Francisco Ramírez Santacruz (2004: 68). Russell notes the contradictory nature of Melibea's and Celestina's lies since the two women did not have time to coordinate an excuse to explain Celestina's presence before Alisa arrives (454, fn 73).

35.– «¡Tarde acuerda nuestra ama!» (455)

door and declares himself to be her «siervo» (476). Melibea tells Calisto that she has only agreed to this meeting in order to discourage him from any further contact with her: «Desvía estos vanos y locos pensamientos de ti, por que mi honrra y persona estén sin detrimento de mala sospecha seguras. A esto fue aquí mi venida, a dar concierto en tu despedida y mi reposo» (476).[36] In response, Calisto becomes distraught, unleashing an emotional tirade of curses and regrets. He rails against his servants and, in particular, against Celestina since she had given him to believe that Melibea was susceptible to his entreaties. Ironically, given that Melibea has just lied to him, he concludes his complaints by doubting if truth itself even exists.[37] However, she soon admits that she appeared to dissuade him only to test his resolve.[38] At this news, «Calisto flies into another fit of rhetorical verbiage, now rejoicing in his good fortune. He thanks God for having worked the miracle of bringing Melibea to him, but then subsequently doubts that any of this meeting is real…» (Scarborough 2012: 225): «me estoy remirando si soy yo, Calisto, a quien tanto bien se le haze» (479).[39] Melibea then admits that she has been pining away for Calisto for many days and that she has tried, in vain, to dissimulate her desires. In other words, she has been trying unsuccessfully to live a lie. She boldly tells Calisto that he may do with her as he pleases: «te suplico ordenes y dispongas de mi persona segund querrás» (480). However, as Burrus explains, this patent invitation to Calisto is made from behind locked doors: «It is important to note that this frank declaration of her physical desire is made from behind the safety of sturdy gates…» (1994: 71). Calisto, who had proclaimed himself a Melibean, not a Christian, in *Auto I*, now seeks divine intervention, praying that God send down fire to burn the doors that impede his physical access to Melibea.[40] Melibea, again wanting to avoid scandal, persuades him not to break down the doors and pacifies him with an invitation to visit her the following night in her garden. She admits that she fears her fa-

36.– Russell uses the verb «fingir» to describe Melibea's initial lie to Calisto: «En este primer parlamento de Melibea, la muchacha, contraria a las esperanzas de Calisto, **finge** adoptar la postura de una mujer ofendida por infracciones de las leyes del amor cortés» (476, fn 32) (emphasis mine).

37.– On this point, see my article «Speaking of *Celestina*» (2012: especially p. 225).

38.– Lida de Malkiel observes that, at this juncture in the *Tragicomedia,* «reaparece la Melibea de los actos I y IV, amiga de poner a prueba al interlocutor diciéndole lo contrario de lo que de veras piensa…» (1962: 424).

39.– On Calisto's sometimes tenuous grasp on reality and his tendency to doubt whether what he experiences is a dream or reality, see my article «The Tragic/Comic Calisto: Obsessed and Insecure.»

40.– «¡O molesta y enojosas puertas! ¡Ruego a Dios que tal huego os abrase como a mí da guerra, que con la tercia parte seríades en un punto quemadas!» (480)

ther will learn of her «yerro» (480)[41] and Calisto again blasphemes in his response, denying that Melibea is committing an error and attributing her invitation as an answer to his prayers: «¿Por qué llamas yerro aquello que por los sanctos de Dios me fue concedido? Rezando oy ante el altar de la Madalena, me vino con tu mensaje alegre aquella solícita muger» (481).[42] When a contingent of watchmen draw near, Calisto departs. But the noise awakens Melibea's parents and Melibea resorts again to her propensity to lie. When her father questions her about the commotion, she tells them that it is just Lucrecia who had gone to fetch her a drink of water. Lida de Malkiel points out that just as Melibea had previously lied to Calisto when they begin to speak at the doors of her home, as their meeting ends «vuelve a esgrimir la rápida mentira como defensa para desvanecer la sospecha de su padre» (1962: 417).[43]

The rest of *Auto XII* is essential to the overall plot of the *Tragicomedia* with the scenes of Sempronio and Pármeno demanding their share of the gifts Calisto had bestowed on Celestina, the murder of the *alcahueta*, and the swift capture and public execution of the servants. What is important for the present argument is that none of these horrendous acts dissuade or delay Calisto from pursuing his goal of meeting Melibea in the garden. In the following *Auto XIII*, when Calisto learns of the deaths, he bemoans the fact that his relationship to the deceased may besmirch his good name, but refuses to let any fear or loss of «honra» keep him from his date with Melibea: «Pues, por más mal y daño que me venga, no dexaré de complir el mandado de aquélla por quien todo esto se ha causado. Qué más me va en conseguir la ganancia de la gloria que espero, que en la pérdida de morir los que murieron» (508). Furthermore, as I have argued elsewhere, Calisto «quickly rationalizes that they all deserved to die—the servants who he had previously praised for their loyalty and bravery (although in reality they were neither), he now calls 'sobrados y esforçados' and Celestina, who he had previously called 'reyna y señora mía,'he now labels 'mala y falsa'» (2012: 226-27).[44] Calisto's last comments in *Auto XIII* reveal his own proclivity for lies. In order to disassociate himself from the murder of Celestina and the execution of Sempronio and Pármeno, he decides

41.– Snow claims that Melibea «es perfectamente consciente de su 'gran yerro': su traición a sus padres, su crianza y la sociedad patriarcal…» (2017: 161)

42.– On Calisto's prayer in the Church of the Magdalen, see David Burton's article «Fallen, Unrepentant, and Unforgiven: Calisto at the Madalena.»

43.– On Melibea's consideration of her parents, Lida de Malkiel also observes: «En todo lo que va de la *Tragicomedia*, Melibea no se ha acordado de sus padres sino como de vallas para la satisfacción de su amor…. Es en este momento de la primera satisfacción clandestina cuando Melibea comienza a pensar en sus padres» (1962: 425).

44.– I conclude with the following observation: «Calisto, in this *auto*, re-examines his situation, delighted in the prospect of a sexual relationship with Melibea and determined not to let the death of Celestina or the public execution of his servants impede the pursuit of his own pleasure» (2012: 227).

to pretend that he has been away and therefore knew nothing of what had transpired. Or, if that lie is not believed, he will feign madness «por mejor gozar deste sabroso deleyte de mis amores…» (509).[45]

As planned, the two lovers meet that evening in the garden of Melibea's home in *Auto XIV.* Melibea, in her initial greeting to Calisto,—«Es tu sierva, es tu cativa, es la que más tu vida que la suya estima» (513)—inverts the roles associated with *amor cortés* by labeling herself Calisto's servant rather than his liege lady. Ximena Gómez Goyzueta sees this inversion of roles as a sign that Melibea is declaring herself to be completely submissive to Calisto (2013: 38). This is a particularly insightful comment if we view Melibea's subsequent efforts to repel Calisto's physical advances as false. She first reproaches Calisto for groping her—«me fié en tus manos» (514)—and admonishes him not to take from her what can never be restored, i.e., her virginity. Calisto's reply is an exaggeration at best and a flagrant lie at worst. He claims he cannot stop himself because he has suffered his whole life for her. If we follow Snow's carefully established time line for the events of the *Tragicomedia* of five or six weeks since the lovers' encounter in *Auto I* until the time of their deaths, the time that Calisto has spent pining after Melibea actually represents a very short period in his life. He claims to have been «Nadando por este fuego de tu desseo toda mi vida» (515).[46] Melibea makes a second attempt to still his roving hands—«no obren las manos quanto pueden» (515)—and, even though Calisto admits that his are «desvergonçadas manos» (515), he cannot resist touching her «gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes» (515).[47] Melibea sends Lucrecia away when she decides to have a sexual relationship with Calisto since she proclaims that she does not want any witnesses to her «yerro» (515).[48] The fact that Melibea numerous times refers to her affair with Calisto as an «error» implies that she knows she is doing wrong but, even this consistent self-appraisal does not dissuade her from pursuing her passions.

Meanwhile, even though Lucrecia is not present, we can infer that she is not too far away, probably within listening distance since we are privy to Sosia's and Tristán's comments as they can overhear the lovers even from their post at the foot of the high walls of the garden. Tristán comments

45.– The excuse of madness is introduced in the *Tragicomedia* whereas in the *Comedia* Calisto only proposes the ruse of a «fingida absencia» (509).

46.– On Calisto's protestations, Burros observes: «Calisto has no intention of putting up with the protracted suffering of the lovers of literature» (1994: 72).

47.– Note that Calisto uses the word «carnes,» instead of «piel,» «cutis,» or «figura,» or some other less explicit term to refer to Melibea's body; «carnes,» etymologically, clearly denotes the carnal nature of his intentions.

48.– On this detail, Mier remarks: «Melibea, conscientemente, expulsa a Lucrecia de la escena para que no haya 'testigos de su yerro' cuando la relación sexual va a tener lugar, magistralmente elidida de texto, por cierto» (2008: 238).

that his master is «el más bienaventurado hombre que nasció» (516). They envy Calisto and fantasize about being in his place with a woman as lovely as Melibea (Ramírez Santacruz 2004: 68). Ramírez Santacruz reminds us that Sempronio, too, earlier, had envied Calisto and praised Melibea's beauty. Since the men in Calisto's circle all desire Melibea, this critic concludes that she has become «'la mujer de todos'…al ser concebida como un objeto sexual en la mente de los criados» (2004: 68).

Melibea's speech of regret after having lost her virginity could be construed as comical if not for the gravity of the situation. When she bemoans having lost «el nombre y corona de virgen por tan breve deleyte» (516), the reader can assume that either Calisto is not a very good lover or that the consummation of their liaison did not live up to the romantic ideal she had envisioned for the experience. She imagines how her mother would react if she knew and realizes, too late, that her actions will dishonor her father's social standing and reputation. Snow questions whether Melibea is sincere in repenting what had just occurred because in her parting words to Calisto before he leaves the garden she implores him return, and often (2017: 162)[49]: «no me niegues tu vista de día, passando por mi puerta. De noche donde tú ordenares, sea tu venida por este secreto lugar, a la mesma ora, por que siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches» (518).[50] Snow concludes that, after this first sexual encounter, «En cuanto al estado mental de Melibea, la pasión sexual que le ha arrebatado su pudor de antaño no conoce límites y no admite controles» (2017: 162).[51] Melibea will throw herself headlong into this love affair, completely oblivious to either its dangers or its sordidness: «So blind is Melibea to reality that she seems not to notice that her grand lover's response to the abject declaration of love with which she bids him farewell is a curt: 'Moços, poned el escala'» (Burrus 1994: 74).

Canet Vallés enumerates the ways in which Calisto, as well as Melibea, contravene moral and religious limits, concluding that «Calisto no solo comete el pecado de estupro, sino que además lo realiza con todos los agravantes, al realizar su acto de desfloración y posteriores contactos con Melibea en presencia de la criada Lucrecia; una vez conseguida su virginidad, se insiste en la repetición del mismo pecado…, y lo mismo ocurre con Melibea, la cual una vez ha probado el placer difícilmente se

49.– Burrus concurs with Snow and questions whether Melibea's lament is sincere or merely pro forma (1994:73).

50.– After her first sexual encounter with Calisto, Lida de Malkiel asserts that Melibea «solo atiende a sacar partido de su yerro para asegurarse la continuación de su amor» (1962: 426).

51.– Snow continues the explanation: «Se da cuenta de que no hay posibilidad de volver atrás, porque sabe que 'todo queda por' Calisto. La iniciativa ahora la toma ella para futuros encuentros e insiste en que de día pase Calisto por delante de la puerta de la casa a caballo y manda que venga a la misma hora en las venideras noches para perderse con el gozo que siente envuelta en sus abrazos» (2017: 162).

puede apartar de él» (2000: 220). Also, as Burrus reminds us, Melibea deceives herself by projecting onto Calisto the manners and nobility of the perfect courtly lover, although he falls far short of meeting those ideals: «She desperately needs to believe this, for were he not the perfect lover, the sacrifice of her honor would become meaningless» (1994: 76).[52]

Melibea's commitment to a sexual relationship outside of marriage is driven home in *Auto XVI* in which the young woman overhears her parents discussing future marriage prospects for her. Pleberio, Melibea's father, is especially concerned about his daughter producing a legitimate heir as «nuestra hazienda…qual nuestro estado requiere» (544-45).[53] Pleberio seems to believe, without the shadow of doubt, his daughter's virginal innocence but reminds his wife that «No hay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en las vírgenes, que con temprano casamiento» (545). Alisa, Melibea's mother, who we know is suspicious of Celestina's presence in her house and perhaps doubts the seemingly innocuous interaction of the go-between with her daughter, disavows any responsibility in arranging the marriage, placing it all in her husband's hands while insisting on Melibea's «casto bivir y honesta vida y humildad» (546). It is Lucrecia, the maid, who actually overhears the parents' conversation and invites Melibea to eavesdrop with her.[54] This act on Lucrecia's part could be construed as a bit malicious since we will learn of her jealousy of her mistress when the two lovers meet again in *Auto XIX*. Just before she calls Melibea to listen with her, Lucrecia, in an aside, remarks that with Celestina's death, there is no one to «remake» Melibea's virginity so that she could make the honorable marriage her parents are speaking about.[55] As Melibea listens to her parents she tells Lucrecia that she has been enjoying Calisto's nocturnal visits for a month and claims that he visits her every night. Melibea is either exaggerating or lying (to herself) since, in a conversation with Areúsa, Calisto's servant, Sosia, reports that «en un mes no avemos ydo ocho vezes, y dicen los falsarios

52.– Burrus further comments: «Thus, while in the beginning the portrayal of Calisto as a parody of the courtly lover is humorous, once Melibea succumbs, her inability to see Calisto for what he is takes on a pathetic quality that approaches the tragic when she allows her **self-delusion** about the grandeur of their love to induce her to take her own life» (1994: 76; emphasis mine).

53.– On Pleberio's economic concerns vis-a-vis his daughter's future see Alan Deyermond's article «Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*.»

54.– Lida de Malkiel describes this scene as follows: «Con su técnica de enfoques simultáneos, el autor contrapone los viejos padres ilusos, que rumian lentamente su proyecto favorito de bien casar a la hija—'vn mes ha que otra cosa no hazen ni en otra cosa entienden', comenta exasperada Melibea—a la joven, sumisa con su amante, rebelde con sus padres para defender el amor que es su razón de ser» (1962: 426).

55.– «Lo mejor Calisto lo lleva. No hay quien ponga virgos, que ya es muerta Celestina» (546).

rebolvedores que cada noche» (560).[56] Melibea completely (self-)justifies her devotion to Calisto and claims that he has sacrificed much to be with her: «Muertos por mí sus servidores, perdiéndose su hazienda, fingiendo absencia con todos los de la ciudad, todos los días encerrado en casa con esperança de verme a la noche»(550).[57] As her parents continue to talk about their plans for their daughter's future, Melibea rejects the idea of marrying anyone, quoting the popular refrain «más vale ser buena amiga que mala casada» (547) and declaring «ni quiero marido, ni quiero padre ni parientes! Faltándome Calisto, me falte la vida, la qual, por que él de mí goze, me aplaze» (550).[58] These pronouncements by Melibea provide a good deal of information about her emotional state and make it clear that she is only interested in sexual pleasure, outside of the bonds of matrimony. She affirms that marriage is not her objective with Calisto who she prizes as a lover, not as a potential husband. Just as Calisto at the end of *Auto XIII* had vowed to renounce his obligations, household, and social standing to concentrate all his energies on his passion for Melibea, in her monologue in *Auto XVI*, Melibea similarly abandons all other concerns but her affair with Calisto (Scarborough 2012: 229-30). When Pleberio suggests to his wife that they involve Melibea in the decision about a potential mate, Alisa's reaction is an exaggerated rebuttal, claiming that her «guardada hija» doesn't have the slightest idea about marriage or procreation. Her vehement protests reveal that Alisa may indeed suspect that her daughter, after her encounters with Celestina, is far from the spotless ingénue she portrays to her husband. Lida de Malkiel also sees in Melibea's exaggerated reaction to her mother's comments «resentimiento de adolescente, vivamente herida en el orgullo de la recién adquirida experiencia por la jactancia de la madre que la cree una niña ignorante» (1962: 428). This *auto* ends when Melibea can no longer abide listening to her parents and she sends Lucrecia to interrupt them with «algún fingido mensaje» (551).[59] In other words, she directs her maid to

56.– Sosia's mention of «falsarios rebolvedores,» or false rumor mongers as defined by Russell (560), is further proof that Calisto's and Melibea's love affair and their nocturnal meetings (regardless of their frequency) are known to many.

57.– On Melibea's efforts to justify her unfailing dedication to her love affair with Calisto, see Mier (2008: 238-39). Burrus claims that Melibea sees these events as «heroic sacrifices that he has made for her sake, sacrifices that demand that she respond in kind with equally heroic gestures» (1994: 78).

58.– Madariaga analyzes Melibea's declaration as follows: «A los proyectos matrimoniales de sus padres, ella opone una razón absoluta, que es irrebatible—su amor a Calisto—, y un sinnúmero de razones relativas, todas malas y flojas de que echa mano para cubrir su error» (1972: 85).

59.– Javier Muñoz-Basols comments that Melibea sending Lucrecia to interrupt the parents' discussion marks the «complicidad que ya existe entre los dos personajes [Melibea and Lucrecia], pero además, simbolizando que Melibea ya no atiende bajo ningún concepto a la potestad familiar» (2003: 1994: 118).

lie to her parents.[60] At this point, Melibea's parents (at least her father) are deceived about their daughter's sexual experience as Melibea clearly explains when she tells Lucrecia: «estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia» (551). Melibea is deluded into believing that she is living a «grand amor,» in spite of the fact that Calisto's pursuit of sexual satisfaction is only thinly veiled in empty courtly rhetoric. All three—Calisto, Melibea, and Lucrecia—construct a trail of deceit, self-delusion, overwrought rationalizations, and outright falsehoods.

Even before the final meeting of the lovers in *Auto XIX* «the situation was rapidly becoming untenable» (Burrus 1994: 78). Burrus points out that during Areúsa's meeting with the ruffian Centurio in *Auto XVIII*, Centurio reveals that he and, by extension, all in the city are aware of Calisto's and Melibea's love affair, Calisto's association with the deaths of Celestina, Sempronio, and Pármeno, and Calisto's nocturnal comings and goings.[61] Only Calisto, Melibea, and the latter's parents seem to ignore the reality of the situation and the fact that the lovers' conduct has become general knowledge in the city.

In *Auto XIX*, Melibea and Lucrecia are singing, while, unbeknownst to the women, Calisto and his servants listen at the foot of the garden walls. Russell observes that the song belongs to the tradition of the *cantigas de amigo* that express a woman's impatience while waiting for her lover to appear (577). The song is full of erotic imagery—picking flowers, animals «saltando,» young goats eager for their mothers' teats—and even mentions Calisto and Melibea by name, a clue that the lovers' tryst is becoming part of local, oral tradition.[62] The fact that Lucrecia sings the first part of the song by herself and only in the latter strophes does Melibea join in is noteworthy because we will come to find out that Lucrecia is also attracted to Calisto and, thus, sings solo the first part of the love song (Russell 2018: 578). As Snow observes, when Calisto makes his appearance, interrupting the women's song, the scene «está teñida de lujuria por parte de Melibea, que ensalza con palabras su deseo…» (2017: 162).[63] She

60.– Burrus when discussing Melibea's parents in this *auto* claims that «they see what they wish to see…, carrying their confidence in her to the point of negligence. Melibea, rather than expressing shame or regret for her deflowered state, boldly asserts her love for Calisto as a positive good, indeed, as her sole reason for living…» (76).

61.– Centurio: «…al cabo estoy. Todo el negocio de sus amores sé, y los que por su causa ay muertos, y lo que os tocava a vosotras, por dónde va, y a qué hora, y con quiénes» (566).

62.– Severin notes that the last strophe is a part of a popular *villancico.* The last strophe of the song sung by Lucrecia and Melibea—«La media noche es passada, / y no viene. / Sabedme si ay otra amada / que lo detiene» (581)--is reminiscient of the lyric, «la media noche es pasada / y el que me pena no viene, / mi desdicha lo detiene» (2020: 324, fn 5). For a thorough analysis of the content and antecedents for the lyrics sung by Lucrecia and Melibea, see Lida de Malkiel 1962: 428-30, fn 12.

63.– Severin states that Lucrecia «se ve también influida por la sensualidad de la escena» (2020: 325, fn 9).

speaks of the shade cast by the trees (even though it is after midnight) that will cover with darkness their «deleyte.»[64] At this point, Lucrecia's passions are aroused by the sexual tension in the air and, as she helps Calisto to remove his armor, she uses the occasion to embrace him (Russell 2018: 583).[65] Melibea immediately berates her maid for trying to occupy her place and her pleasures: «Déxame gozar lo que es mío; no me ocupes mi plazer» (583). Even though Melibea here speaks openly and frankly to Lucrecia about her desires, she still makes a feigned show of resistance, rebuking Calisto's roaming hands and the mishandling of her clothing: «tus deshonestas manos me fatigan quando passan de la razón. Dexa estar mis ropas en su lugar…» (583). Burrus sees in the protests of Melibea an unwillingness to admit to herself that Calisto is not the perfect courtly lover about whom she has just sung and greeted with such a flowery and joyful welcome (1994: 79). Her protests are but another example of self-delusion and, in a sense, a lie, since all her actions up to this point indicate that she wants to have sex with Calisto.[66] When Melibea pleads with him—«no me destroces ni maltrates como sueles» (583-84)—we can infer that Calisto has been a bit rough in his lovemaking but, nonetheless, Melibea continues to invite him back for more. Her final admonition to her lover—«¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?» (584)—may indicate that any tears or stains on her clothes will be hard to explain to her mother, another indication that she is careful to conceal any evidence of her nighttime activities. Calisto's crude retort to Melibea's reproach has been commented on by almost all critics of the *Tragicomedia.* Suffice it here to say that the popular refrain—«el que quiere comer el ave, quita primero las plumas» (584) is, at once, shocking and revealing. This is lust, not devoted love, and Calisto, desirous and desired, cuts to the chase. As Burrus notes, this «dicho» in Calisto's mouth «reveals his love as mere carnal desire» which degrades both he and Melibea (1994: 79). When he utters this boorish refrain, it is patent that the two are living a lie if they continue to believe that their relationship is formal, noble, and courtly; nonetheless, the reader is certainly aware of the true nature of their relationship long before this point.[67]

64.– Upon entering the garden, Calisto, also, makes an erotic allusion when he speaks of «complir el desseo de entrambos» (581), indicating that they are both equally sexually aroused.

65.– Madariaga notes that Rojas introduces a new psychological wrinkle into the plot when Lucrecia makes advances toward Calisto, «presentándonos los efectos que tanto espectáculo amatorio producen en la ardiente Lucrecia» (1972: 88).

66.– Lida de Malkiel maintains that Melibea's protests should not be seen as hypocritical as some critics have asserted given the fact that she has been in a consensual sexual relationship with Calisto for a month, but rather demonstrate «la delicada comprensión con que el interpolador (Rojas o quien fuese) presentó a la protagonista, en su abandono íntimo, mostrándola hasta en él apasionada y casta, con el pudor inherente de su naturaleza» (1962: 430).

67.– Of Calisto's response, Russell states that «con este grosero dicho popular comenta Calisto de modo cómico pero brutal las toscas realidades sexuales que se ocultan tanto detrás

In an aside, Lucrecia, who is listening to the couple making love, expresses jealousy[68] and even speculates about forming a relationship with one of Calisto's servants. She then comments that they have made love three times: «A tres me parece que va la vencida» (585).[69] Calisto is called away from his lover at the sound of shouts from his servants, indicating that they are under attack. When Calisto falls from the ladder going to their aid, Melibea's first thought upon seeing her lover's shattered body below is to suppress the urge to scream and awaken the household: «hundiré con alaridos la casa de mi padre» (588). Calisto's servants rush to carry his lifeless body away from the walls of Pleberio's house, in an effort to save their master's honor. As we have seen, Calisto's visits to Melibea's home had become common knowledge and, thus their actions, while well-intentioned, are actually in vain. In a similar way, Lucrecia's immediate concern is to take Melibea away from «tan sospechoso lugar» (589), telling her that she must be just as strong in suffering the pain of her loss as she was bold and daring in the pursuit of pleasure—«Ten esfuerço para sofrir la pena, pues toviste osadía para el plazer» (589). But Melibea will be unable to heed Lucrecia's counsel and declares that she can no longer live without the pleasure she has known with Calisto.[70] On Melibea's decision to not live without Calisto, Snow observes: «Tan profunda es la compenetración psíquica y sensual que comparten después de un mes Melibea y Calisto que para ella solo hay una decisión posible» (2017: 162). While I agree with Snow's evaluation, I also feel that Melibea, at this point, realizes that she has run out of lies. Her lover is dead, their love affair is far from secret, Calisto's involvement with Celestina and the execution of his servants for her murder is public knowledge, her parents have been either negligent or self-delusional up to now, she has lost her virginity, Celestina—the only one who could have remedied her non-virginal condition—is dead; and, as a dishonored woman, she will not be able to make a respectable marriage

del amor cortés como de la efusión de pasión romántica que el lector acaba de presenciar» (2018: 584, fn 46).

68.– Lucrecia: «¡Que me esté yo deshaziendo de dentera, y ella esquivándose por que la rueguen!» (584)

69.– Russell notes that this phrase is somewhat ambiguous. He admits the usual interpretation that the lovers have had sex three times while Lucrecia and Calisto's servants are listening, but also points out the association with the saying «La tercera, buena y valedera» that means either that with the third shot, one finally hits a target or, in fighting, after an opponent is wrestled to the ground a third time, a winner is declared. Thus another possible meaning may be that it has taken three times for the lovers to get it right (2018: 585, fn49). Too, it is impossible not to see the humor in Lucrecia's aside since it begins with «Ya me duele a mí la cabeça de eschuchar» (584), indicating that having to listen to orgasmic pleasure while sitting on the sideline has, literally, given her a headache!

70.– Melibea: «No es tiempo de yo vivir. ¿Cómo no gozé más del gozo? ¿Cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tove?» (589).

(and Melibea has rejected in principle an arranged or potentially profitable marriage as purposed by her parents). All this adds up to the inevitable and tragic ending to the *Tragicomedia*.[71] *Auto XIX* ends with Lucrecia proposing a lie to disguise Melibea's distress: «fingiremos otro mal, pues éste no es para se poder encobrir» (590).[72]

Auto XX begins with Lucrecia summoning Pleberio to Melibea's room. The maid claims to be unaware of the reason for her mistress's agony but tells him that the situation is dire. Lucrecia, again, lies for Melibea's sake since she knows full well the cause of her affliction and the need to cover up the truth from her parents. In Pleberio's conversation with his daughter in her room, Muñoz-Basols emphasizes Pleberio's invocation of Melibea's mother as he tries to discern the reason for her distress: «Tu madre está sin seso en oýr tu mal. No pudo venir a verte, de turbada. Esfuerça tu fuerça, abiva tu coraçón, arréziate de manera que puedas tú comigo yr a visitar a ella» (592). In this passage, Muñoz-Basols affirms that «Pleberio intenta explotar semánticamente la imagen de la relación madre-hija para persuadir a Melibea…» (2003: 119). The absence of Melibea's mother at this crucial point in the action has been debated but it appears from her severe reaction to news of her daughter's anguish that she is unable, physically or mentally, to face up to the possibility of what Celestina's presence in her home has portended.[73] As Pleberrio tries to animate his daughter, he suggests walking near the shore in the fresh air where her mother can join them: «alegrarte has con tu madre» (593). Her father's desperate pleas to revive Melibea's spirits again include an appeal to the mother-daughter relationship, one that the reader knows has been severely strained by Melibea's lies to her mother and Alisa's own failure to sufficiently protect her daughter. When Melibea suggests going to the top of a high tower to enjoy the view, Pleberio immediately agrees but she sends him for a musical instrument and instructs Lucrecia to tell him to wait for her at the foot of the tower, with the excuse that she wants to tell him something she had forgotten to tell her mother: «le quiero dezir una palabra que se me olvidó que fablasse a mi madre» (594).[74] As if ech-

71.– Burrus comments that «Calisto's accidental death leaves Melibea with little alternative if she is to avoid the sense of chaos that would surely ensue from confrontation with reality» (1994: 80).

72.– Brooks comments on Lucrecia's suggestion to her mistress: «Lucrecia prompts Melibea to continue to perform the role of *doncella encerrada*, instructing her wailing mistress to go inside and feign some other malady in order to conceal the nature of her pain» (2000: 104).

73.– Muñoz-Basols states that «Alisa intuye, presiente, pero no acierta a comprender desde muy entrada la obra que aquello que teme le pueda ocurrir a su hija» (2003: 119-20). Russell posits a less assertive suggestion in the form of a question in a footnote: «¿Será que el lector debe entender que Alisa tiene mala conciencia al recordar fue ella quien dejó a Celestina sola con Melibea en el Acto IV?» (2018: 592, fn 7).

74.– Lida de Malkiel addresses the falsehoods that Melibea tells her father and her maid in order to be alone and carry out her plan of suicide: «para sacrificar la vida a su lealtad amoro-

oing her father's invocation of the absent mother, Melibea also here mentions her mother; what at first appears to be a lie to her father—that she needs him to take a message to her mother—is actually the truth since, once Pleberio learns of the reason for his daughter's suicide, it falls to him to convey the tragic news to his wife. Muñoz-Basols, referring to Melibea's pretext of telling something to her mother, sees an additional truth in this statement: «Esta palabra [madre] no es más que toda la verdad que se reduce a la trasposición, el intercambio y la conversión en mercancía de la palabra *madre*, que Melibea ha manipulado bajo su conveniencia infectando su significado, estableciendo un línea antagónica entre *la madre legítima* Alisa y *la mala putativa* Celestina, causante de su trágico desenlace y depositando tal relación afectiva en el personaje de Celestina mediante el uso de la *adopción discursiva,* para concluir confesando su culpa y su deshonroso final…» (2003: 120-21). This critic supports his conclusion by citing the line in Melibea's monologue directed to her father, when referring to her dealings with Celestina, in which she admits «Descobrí a ella [a Celestina] lo que a mi querida madre encubría» (599).

Kristen Brooks calls Melibea's recitation to her father from atop the tower a «tragic performance»: «In her final speech and her suicide, Melibea both reveals to her father her prior abandonment of the role of *doncella encerrada* and dramatizes an even more radical abandonment of this role, seizing control over her own body and the 'truth' it speaks that she did not exercise when, as a *doncella encerrada*, she attempted to keep intact the boundaries of her self, or at least the appearance of being contained» (2000: 104). Melibea is in complete control of this, her final scene. Iglesias cites Melibea's monologue from atop of the tower as she awaits her father in which she freely admits—«Todo se ha hecho a mi voluntad» (595)—as confirming that she has always been in control, not only of her desires, but also of her errors (2010: 70).[75] While this is clearly true, it is also worth noting that Melibea asserts that, after her father hears the reasons for her suicide, he will not blame her for choosing to end her life: «Oye, padre viejo, mis últimas palabras, y si, como yo espero, las recibes, no culparás mi yerro» (598).[76]

sa, para explicar con inusitada nobleza su conducta, Melibea se escuda en la falsía que… es habitual en ella. Más aún: de esa falsía habitual se vale Melibea para protegerse en los actos pequeños de la vida; en este último caso, por ejemplo, para conseguir su propósito inmediato de quedar sola en la torre» (1962: 418).

75.– On this point, I have elsewhere argued: «Melibea follows her own desires and instincts throughout the *Tragicomedia,* even to the point of choosing her own time and way to die…» (2012: 230).

76.– Lida de Malkiel notes the frankness with which Melibea confesses everything to her father, «respaldada en la seguridad de la muerte (y también en la comprensión de su padre), confiesa altivamente su yerro» (1962: 418).

However, she begins her explanation with a patent exercise in self-delusion and falsehoods. She proclaims that the entire city is mourning the death of Calisto. Lida de Malkiel labels her exaggerated proclamations about all the church bells ringing out, people wailing in the streets, everyone dressed in mourning in grief for the death of Calisto as «alejados de la realidad…. Melibea evoca ante su padre una visión del duelo por Calisto, de sones lúgubres, de ropas de luto, de ruina y desconcierto, que primero abarca la ciudad y luego el mundo entero» (1977: 102). Melibea's descriptions of the reaction to Calisto's death are certainly not in keeping with reality; only in Melibea's version of him is he the pillar of society whose passing would cause such universal anguish. The reader knows Calisto to be an obsessed and sexually desirous young man, willing to enlist the aid of a former madam and pay her handsomely to secure the favors of the woman he has set his sights on; he feigns ignorance of his servants' dealings with Celestina when they murder her; and, he is pretending to be out of town (or even mad) to shirk any responsibility other than that of pursing an illicit love affair.[77] In other words, Calisto, certainly, is not the gallant, noble, and courtly lover that Melibea presents to her father (Burrus 1994: 82). She proclaims him to be «el más acabado hombre que en gracia nasció…; el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud» (598-99).[78] Once she desists from these flights of fancy about the deceased, Melibea summarizes the essence of her affair with Calisto. She reminds her father of Calisto's fine lineage and his honorable parents[79]—a somewhat ironic statement as, from her description of him, it seems that he would have been a likely candidate for the marriage her parents were planning in *Auto XVI*. Melibea tells her father that Calisto was madly in love with her and enlisted the aid of Celestina so that «su desseo… y el mío hoviessen efeto» (599). It is noteworthy that she does not shy away from saying that she, too, was desirous of a physical relationship with Calisto. She then confesses having given Calisto access to her father's house and, after he had breached the walls of the garden, he had also invaded Melibea's body. She confesses: «Perdí mi virginidad» (600).[80] She further tells him that the affair lasted a month and that last night Calisto had suffered a deadly fall from the ladder as he descended rapidly to investigate a dis-

77.– For a character study of Calisto see my article «The Tragic/Comic Calisto: Obsessed and Insecure.»

78.– Russell, speaking of Melibea's hyperbolic description of Calisto states: «la desequilibrada muchacha no vacila en ver a su seductor como ejemplo de virtud» (2018: 599, fn 33).

79.– Calisto's parents never appear in the *Tragicomedia* and this is the only mention of them in the work.

80.– On the confession to her father, Lida de Malkiel remarks that Melibea's «noble franqueza» stands in sharp contrast to «la conducta siempre mezquina de las mujeres en el teatro de Siglo de Oro…» (1962: 431).

turbance in the street below where his servants were keeping watch. «Melibea tells her father that Calisto's death invites her own and she has no other choice but to join him in the grave. She even directly addresses the deceased Calisto begging him to forgive her for the delay in joining him in death…» (Scarborough 2012: 230-31). She then asks Pleberio to bury her beside Calisto. Melibea tasks her father with the gruesome duty of informing her mother about her suicide and the reasons that led her to take her life: «Salúdame a mi cara y amada madre; sepa de ti largamente la triste razón por que muero» (602). Alisa's absence at this, the most critical moment in Melibea's short life, serves to reinforce her negligence in performing the roles of support and comfort naturally associated with the mother figure.[81] Melibea then throws herself from the tower.

In the following *Auto*, as Pleberio mourns his loss; in a lengthy lament he recognizes that Melibea had chosen death, in an exercise of her own free will (Iglesias 2010: 71): «mi Melibea mató a sí misma de su voluntad, a mis ojos, con la gran fatiga de amor que la aquexava…» (613-14). Melibea admitted that she was ultimately responsible for the death of Calisto,[82] who she labels one the city's finest citizens, even though he died in the most ignoble of circumstances. Calisto's death, near Pleberio's home is in and of itself highly suspicious and, despite the efforts of Tristán and Sosia to remove his body and thus spare him dishonor in death—«Llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honrra detrimento» (588),—we know that Calisto is already implicated in the death of Celestina at the hands of his servants.[83] The death of one of the best-known members of this society, Celestina, was already associated with his household and, as we have seen, the love affair was known to others as well; in the text Calisto's new servants (Tristán and Sosia), Lucrecia, Elicia, Areúsa, and Centurio (who enlists Traso el Coxo and two companions to frighten Calisto's servants) all reference the affair. If all these representatives of the lower strata of the city are aware of the nobles' love affair, it is safe to assume that others were also in the know. Melibea's suicide will bring further dishonor on Pleberio's household since Melibea pleads to be buried beside Calisto. The emotional and economic ruin that Pleberio laments in *Auto XXI* would be combined with social ruin as well. Moreover, Melibea dies in mortal sin and would not have received a Christian burial—an additional blow to Pleberio's position as a noble in society. Lida de Malkiel notes that despite the harsh realities that Pleberio will face in the light of Calisto's death and Melibea's suicide, in

81.– Reminiscent of her sudden absence in *Auto IV* when she leaves to visit her sick sister, giving Celestina an opportunity to be alone with Melibea.

82.– «De todo esto fuy yo la causa» (598).

83.– Burrus notes that «Melibea neglects to mention the complication of Calisto's loss of honor due to the execution of his servants for the murder of Celestina, although she was well aware of these circumstances» (1994: 82).

his speech in *Auto XXI*, he does not allude specifically to the loss of honor nor lament the condemnation of Melibea's soul to hell (1977: 111). She states with regard to Pleberio's attitude: «Más notable todavía que en el joven Calisto, a quien ciegan egoísmo y pasión, es la ausencia del sentido de la honra en el anciano Pleberio, que en ello se opone a la tradición literaria y a la realidad coetánea…» (1977: 111).

Melibea's ultimate self-delusion lies in the fact that her suicide, rather than some grand, romantic gesture snatched from popular courtly literature, represents her failure to realize that she was not in a love relationship that «surpassed even those sung in poetry and immortalized in the sentimental romances… [and she chooses to die] rather than live with the disaster her love affair has wrought for all concerned» (Burrus 1994: 83). Canet Vallés, exploring the personality of Calisto in the *Tragicomedia,* states that «a lo largo de la obra iremos descubriendo que simplemente se trata una retórica falsa…» (2000: 223). The same accusation can be made of Melibea and perhaps an even harsher one, since not only does she engage in false rhetoric clothed in the robes of *amor cortés*, she lies outright. As Iglesias convincingly argues, Melibea, like all the characters in Rojas's work, «va creando su destino según sus resoluciones…. Sus personajes tienen voluntad de actuar y eso hace patente su libre albedrío» (2010: 71). In other words, Melibea chooses to lie and these lies contribute to her tragic end. She had numerous opportunities to avoid the final outcome of the work. Rojas is not a fatalist (Iglesias 2010: 71) and even though Pleberio, in his final lament, curses fortune, love, and worldly existence itself, none of these factors actually causes Melibea's death. Frank Casa sees Pleberio's speech as reflecting the father's misjudgments about the «natural order» of both love and fortune (1968: 29). Melibea is not, however, a victim of forces larger than herself against which Pleberio rages, but rather, literally, her own victim.[84] The ultimate decision to end her life results from the consequences of her own willingness to lie, deceive herself and, the failure to listen to one's better angels (Iglesias 2010: 71).

From the standpoint of Rojas's created universe, the ending could be none other than tragic. A great part of the work's genius lies with characters who are constantly presented with options. They muse about their choices in monologue and dialogue with other characters, they rationalize their decisions, and they choose paths to follow using their free will. Every decision, every action sets a particular set of circumstances in motion. The different levels of society influence one another's thoughts and actions and, therefore, break any traditional bounds established for the separation of their worlds. The world of the *Tragicomedia* reflects a soci-

84.– Madariaga sees Melibea as the central character of the *Tragicomedia*: «ella es quien lleva la iniciativa de lo que sucede en cuanto la impaciencia de Calisto…; ella quien ama, ella quien con los ojos abiertos decide entregarse; ella quien regula la táctica siempre delicada de su rendición; ella al fin quien se impone el castigo…» (1972: 59).

ety where divisions of social status are permeable, where nobles speak coarsely and servants and ruffians quote Petrarch, where virginal *doncellas* burn with sexual desire, and death, rather than an heroic end, results from clumsy accident and ignominious suicide. The choice to lie, to stray from the paths of truth, common sense, and realistic consideration of consequences constitute, in the end, the *tragedia* embedded in the hybrid title, the *Tragicomedia de Calisto y Melibea.*

Works Cited

Botta, Patricia (1994). «La magia en *La Celestina*.» *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 12, pp. 37-67.

Brooks, Kristen (2000). «Discovering Melibea: Celestina's Uncontainable *doncella encerrada*.» *Celestinesca*, 24, pp. 95-114.

Burrus, Victoria A. (1994). «Melibea's Suicide: The Price of Self-Delusion.» *Journal of Hispanic Philology*, 19, nos. 1-3, pp. 57-88.

Burton, David (2003). «Fallen, Unrepentant, and Unforgiven: Calisto at the Madalena.» *Celestinesca*, 27, pp. 35-41.

Canet Vallés, José Luis (2000). «Hechicería *versus* libre albedrío en *La Celestina*.» *El jardín de Melibea: Monasterio de San Juan, Burgos, 18 de abril-20 de junio de 2000*, coord. Juan Carlos Elorza Guinea, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 201-28.

Casa, Frank P. (1968). «Pleberio's Lament for Melibea.» *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84, 20-29.

Deyermond, Alan (1977). «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*.» *Celestinesca*, 1-1, pp. 6-12.

— (1990). «Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21.» *Modern Language Notes,* 105-2, pp. 169-79.

Gómez Goyzueta, Ximena (2013). «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: amor e ironía en Melibea.» *Medievalia*, 45, pp. 34-40.

Handy, Otis (1983). «The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea.» *Celestinesca*, 7-1, pp. 17-27.

Herrero, Javier (1984). «Celestina's Craft: The Devil in the Skein.» *Bulletin of Hispanic Studies*, 61-3, pp. 343-51.

Iglesias, Yolanda (2010). «Rompiendo las cadenas: el libre albedrío en los personajes de *La Celestina.*» *Celestinesca*, 34, pp. 57-73.

Lida de Malkiel, María Rosa (1977). *Dos obras maestras españolas:* El libro de buen amor *y* La Celestina, 4th ed., Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

— (1962). *La originalidad artística de* La Celestina, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Madariaga, Salvador de (1972). *Mujeres españolas,* Madrid, Espasa Calpe.

Maravall, José Antonio (1976). *El mundo social de* La Celestina, Madrid, Gredos.

Mier, Laura (2008). «La conciencia de Melibea.» *Celestinesca*, 32, pp. 231-43.

Muñoz-Basols, Javier (2003). «La funcionalidad de la adopción discursiva en *La Celestina*: de Melibea a Me*lilith*bea.» *Celestinesca*, 27, pp. 107-24.

Ramírez Santacruz, Francisco (2004). «Individualismo a ultranza en *La Celestina*: Areúsa y Melibea.» *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 2-4, pp. 64-71.

Rojas, Fernando de (2020). *La Celestina,* ed. Dorothy S. Severin, 30th ed., Madrid, Cátedra.

— (2018). *La Celestina: Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, 2nd ed., Madrid, Clásicos Castalia.

Scarborough, Connie L. (2007). «Celestina: The Power of Old Age.» *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*, ed. Albrecht Classen, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 343-56.

— (2012). «Speaking of *Celestina*: Soliloquy and Monologue in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.» *Celestinesca*, 36, pp. 209-36.

— (2010). «The Tragic/Comic Calisto: Obsessed and Insecure.» *Celestinesca*, 34, pp. 179-200.

Snow, Joseph T. (2017). «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.» *Celestinesca*, 41, pp. 153-66.

Reseñas

Celestinesca 44 (2020): 349-354

Gargano, Antonio. *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2020. Biblioteca Áurea Hispánica, 136. 288pp. ISBN: 978-84-9192-162-2.

Si bien se considera el nombre del autor del libro cuya reseña se encontrará enseguida, Antonio Gargano, y su importante contribución, por todos conocida, principalmente a la literatura medieval, renacentista y del Siglo de Oro, podrá entenderse de inmediato como las líneas que siguen podrían parecer de sobra. De todos modos, puesto que nos hemos comprometido con preparar esta recensión de su investigación —titulada *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas*—, intentaremos llevar a cabo nuestra tarea de la manera más clara, breve y exhaustiva posible.

Tras un breve prefacio (pp. 9-15), donde el especialista presenta los objetivos de su análisis (examinar la modernidad de la obra maestra española y detenerse en algunos de sus temas principales), el marco teórico que va a seguir (la «formación de compromiso» ideada y aplicada, por primera vez, por Francesco Orlando) y la génesis misma del estudio en cuestión (la unión y refundición de diferentes trabajos publicados a lo largo del último cuarto de siglo —y apropiadamente señalados en las pp. 17-8—, con la única excepción de la primera parte del cap. III, que es inédita), el análisis se abre con una introducción (pp. 19-31) en la que su autor se refiere, brevemente, a algunas de las *vexatae quaestiones* de *La Celestina* (autoría, historia redaccional de la obra, etc.) con el propósito de señalar su punto de vista acerca de estas por su relación e importancia con la interpretación que se desarrollará a continuación.

En el primer capítulo, «"La Celestina" y el otoño de la Edad Media» (pp. 33-73), Gargano dedica las primeras páginas a explicar más detalladamente el modelo teórico al que se atendrá en su lectura de la obra, a esa «formación de compromiso» que, siguiendo a una propuesta teórica innovadora de Freud (*El chiste y su relación con lo inconsciente*, 1905), por

primera vez había aplicado Francesco Orlando a los estudios literarios y que, en pocas palabras, presupone la superación de la clásica dicotomía no-identificación (comicidad) e identificación (seriedad/complicidad), para señalar, en realidad, su posible combinación en un compromiso en el que, tras una fachada cómica, se escondería un contenido más bien serio y «reprimido». Después de mostrar, con ejemplos concretos, su aplicación a un episodio específico de *La Celestina*, el autor pasa a tocar, brevemente, algunos de los temas principales en que se enfocarán los capítulos siguientes: la visión del mundo como conflicto; la referencia a la magia y la vinculación de la alcahueta con el demonio; la importancia de la esfera amorosa y sexual en la *Tragicomedia* y su relación con los campos económico y social; etc.

El segundo capítulo, «Fortuna y mundo sin orden» (pp. 75-109), se enfoca en la presencia de la (adversa) Fortuna en la obra y subraya cómo todo el mundo de *La Celestina*, que aparece sin orden, está sujeto a ella. Tras señalar y analizar los pasajes en que los personajes de la *Tragicomedia* la llaman en causa y se quejan de ella —con particular atención al lamento final de Pleberio—, Gargano profundiza la cuestión al comparar, detenidamente, los prólogos del II libro del *De remediis* de Petrarca y de la *Tragicomedia* de Rojas: mientras que en el primero, el humanista italiano presentaba toda una serie de *remedia* en contra de los reveses de la mudable y caprichosa diosa —intentando, de esa manera, ofrecer un posible amparo contra de los vaivenes de la vida—, en el segundo, la «lid y contienda» que impregna todo el mundo no tiene solución y el predominio de Fortuna genera un universo sin orden que no tiene salidas —un universo donde prevalecen los «bienes de fuera», estos son, el amor, en su más amplia acepción, y el dinero, los dos filones temáticos de la obra. *La Celestina* se nos presenta, así, como el texto por excelencia de un momento de transición histórica y de una época de crisis.

El siguiente capítulo, «"Una sociedad secularizada": magia, tiempo, dinero» (pp. 111-168), tomando las riendas de la obra de Maravall (*El mundo social de «La Celestina»*), trata de demostrar cómo, a través de una visión deformada del momento histórico y social en que nace la *Tragicomedia*, la obra se relaciona con la cultura humanística de la época. Para mostrar este vínculo, Gargano se centra en tres aspectos principales de la obra: la magia, el tiempo y, enlazado con este último, el dinero. En cuanto a la primera, el estudioso repasa y analiza minuciosamente tanto las alusiones que se hacen a ella a lo largo de *La Celestina* como, en particular, el conjuro a Plutón que la alcahueta lleva a cabo al final del acto III. En todos estos pasajes un elemento se impone sobre todos los demás: la ambigüedad; una ambigüedad que transforma el conjuro, que en la tradición literaria de referencia (Lucano y Mena) tenía un aire siniestro y estremecedor, en algo familiar y perteneciente a la realidad cotidiana de la época en *La Celestina*; una ambigüedad, en fin, que reenvía a cuestiones humanísticas de más

largo alcance como, por ejemplo, el libre albedrío. Por lo que concierne al tiempo, se evidencia cómo, en la obra maestra española, nos encontramos, básicamente, frente a una confrontación entre un tiempo subjetivo, típico de la clase más alta —que depende del deseo de acceder al objeto ansiado—, y un tiempo más bien objetivo de la clase más baja que podría muy bien resumirse con la tan conocida máxima «el tiempo es dinero». Dinero —y esto nos introduce al tercer elemento con que se cierra el capítulo— que, en boca de los personajes más bajos y en contra de los antiguos valores todavía vigentes en la época, se nos muestra como el motor del mundo celestinesco, abriendo así las puertas a una concepción moderna de la economía, donde todo es o puede ser mercancía, donde el dinero, por su naturaleza intercambiable, está a la base de toda relación humana.

El capítulo 4, «"Quando i' fui preso". Primeros encuentros amorosos, de Dante a Fernando de Rojas» (pp. 169-190), se detiene en el análisis de la escena con que se abre la obra maestra española enmarcándola en una tradición literaria que empieza con Dante (*Vita nuova*) y que, pasando por Boccaccio (*Filocolo* y, sobre todo, *Fiammetta*), llega a *La Celestina*. La escena inicial representaría, de hecho, una reinterpretación y reelaboración cómico-paródica del tema según el acervo trovadoresco de la *fin'amor*. Calisto, por un lado, con su grandilocuencia, se mostraría partidario, por lo menos *in potentia*, de los valores que formaban parte del código amoroso aristocrático-cortés que, sin embargo, enseguida niega con sus acciones —siguiendo en esto, *in toto*, lo que afirma Sempronio en el acto I: «haz tú lo que bien digo y no lo mal que hago»—; y Melibea, por su parte, reaccionaría de manera exagerada a las palabras del enamorado olvidándose de la discreción que una dama de su linaje debería mantener. Esta fachada cómico-paródica tendría el papel de, como concluye Gargano —y se nos excuse la cita tan larga pero no encontramos mejores palabras que las del crítico mencionado:

> liquidar como superada una entera tradición literaria y cultural, identificable en el conjunto de convenciones corteses con sus desarrollos, del que la cultura medieval se había nutrido durante mucho tiempo, a favor de una ética del deseo fundada en la pura inmanencia como liberadora satisfacción de apetitos, cuyos funestos resultados no tardarán en darse a conocer en la *Tragicomedia*, presagiando con admirable anticipación la dimensión trágica que está inscrita en la modernidad. (p. 190)

El estudio termina con el capítulo 5, «El "cimiento del secreto", entre normas e infracciones» (pp. 191-256), donde, como prefigura el título, Gargano se ocupa del motivo del *celar* de matriz trovadoresca, uno de los códigos fundamentales del amor cortés, y de cómo eso se viola tanto por parte de Calisto —en diferentes ocasiones y sobre todo en el acto XIV

(«Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria»)—, como por parte de Melibea —cuya confesión amorosa a Celestina en el acto X, que el crítico analiza detenidamente en todas sus partes, llevarán la joven a renunciar a su honra para abandonarse total y completamente al deleite y a la pasión. Sin embargo, esta infracción del secreto no interesa solamente a los protagonistas de la alta sociedad, sino que se ve también en los otros personajes de la obra como, por ejemplo, Pármeno —cuando, tras el encuentro con su amada y sumamente feliz, desea contar a quien sea su experiencia amorosa—, Celestina —con sus ideas y filosofía de vida («El deleite es con los amigos en las cosas sensuales, y especial en recontar las cosas de amores y comunicarlas», acto I)— y, en una forma sumamente degradada, en el Tratado de Centurio con Sosia quien, indirectamente, le desvela a Areúsa la información que iba buscando —cuándo se ven Calisto y Melibea— y que dará comienzo a la debacle final. En fin, esta inobservancia del secreto que, a primera vista, se nos releva como otro de los mecanismos a través de los cuales se manifiesta el aspecto cómico-paródico de la obra, esconde, en realidad, un mensaje más bien profundo: se señalaría, tras ello, el conflicto entre una tradición amorosa de matriz cortés y aristocrática, que ve en la discreción y la circunspección unas de sus prerrogativas principales, y una ideología más bien abierta y comunicativa, que reconoce en la palabra y en su intercambio el valor esencial de la humanidad y de los seres humanos como animales sociales. Este enfrentamiento remitiría, así, a uno de los pilares del pensamiento humanístico-renacentista —de raigambre clásico— que veía en la palabra tanto el elemento diferenciador entre el hombre y los animales como el elemento fundacional de la sociedad y civilización.

Cierran el estudio el listado de obras citadas (pp. 257-282) y un siempre útil índice onomástico (pp. 283-288).

Terminado ya el resumen de la investigación, pasamos a señalar algunos de los puntos más significativos del análisis llevado a cabo por Gargano. Hay que señalar, *in primis*, que muy persuasiva nos ha parecido la lectura cómico-paródica de la obra en la que, el autor, insiste a lo largo de todo su estudio. Concordamos con el hecho de que la «dimensión cómica del texto [es] esencial para su comprensión y goce» (p. 58, n. 25), así como en considerar la comicidad como un elemento estructural de *La Celestina*. No obstante, como ya se ha tenido ocasión de señalar más de una vez, esta comicidad es solamente una cobertura tras la cual se esconde un mensaje más profundo. A este propósito, interesante y sugerente es, sin duda alguna, el marco teórico que se ha decidido aplicar a la obra. Como justamente recuerda Gargano, una interpretación cómico-paródica se había ya presentado en diferentes estudios y momentos, sin embargo, la lectura que se propone en su investigación va más allá: lo cómico es, simplemente, la cáscara o la máscara de lo que se esconde adentro o detrás (lo «reprimido»). La aplicación de algunos de los conceptos claves de

un ensayo de Freud (*El chiste y su relación con lo inconsciente*, 1905) a textos literarios, nos recuerdan, sin falta, algunas de las ideas que Pirandello desarrolla en su magnífico ensayo sobre el humorismo, publicado unos pocos años después (1908). En él, como recordará todo lector, el intelectual italiano se comprometía a demostrar las diferencias que existen entre comicidad, o la «advertencia del contrario», y el humorismo, o el «sentimiento del contrario». Solamente superando la risa inicial, es decir, la reacción directa y espontánea a una situación que nos parece contraria a la realidad, se puede, a través de la reflexión y del análisis de la misma, llegar al humorismo y entenderlo en todos sus aspectos. *Grosso modo* es lo que tanto Orlando como Gargano han llevado a cabo en sus respectivas investigaciones: partiendo del estudio de la presencia de la comicidad en algunas obras maestras de la literatura, no se han parado a la primera impresión y reacción que la obra suscita, sino que han buscado tras ella significados más profundos ínsitos e intrínsecos a los textos mismos. En el caso de *La Celestina*, el mensaje oculto tras la risa inicial, se realizaría a través de una crítica y enfrentamiento entre el viejo sistema de valores aristocrático-corteses y una nueva ideología más bien humanística y renacentista que choca con él y que, en última instancia, nos muestra con toda claridad la modernidad de la obra.

Hay que reconocer que el castillo interpretativo de Gargano se nos presenta, la verdad, inatacable. Generalmente, en parte por nuestra formación y en parte por natural inclinación, no somos muy partidarios de la hermenéutica que intenta descifrar un texto presentando una posible lectura de una determinada obra, aunque en nuestra profesión sea algo, al fin y al cabo, imprescindible. Sin embargo, en este caso específico, nos encontramos, desde nuestro punto de vista, frente a un armazón bien construido y estructurado que, por cuanto queramos atacarlo y derribarlo por algún lado, no hay manera de hacerlo ni de lograrlo.

Estos son, sin falta, algunos de los puntos fuertes del estudio de Gargano. Si uno quisiera ser excesivamente escrupuloso y atribuirle alguna tacha a la investigación (que, en realidad, no las hay, o, de haberlas, son tan insignificantes que no deturpan en absoluto su calidad), podríamos referirnos a la introducción que en parte peca, tal vez, de novelesca, puesto que se encuentran allí, a lado de datos corroborados históricamente, elementos más bien hipotéticos y conjeturales (nadie sabe con seguridad si fue en 1497 o 1498 el año en que Rojas encontró un primer acto de una comedia anónima; extremadamente escasas son las informaciones acerca de la circulación y conocimiento de la comedia humanística en las aulas y los ambientes intelectuales salmantinos; etc.); personalmente, pensamos que habría podido obviarse con, simplemente, una nota, donde se podían señalar las piedras angulares que iban a considerarse en el análisis o indicándolo al final del prefacio mismo. Por otro lado, aunque en este último se nos avise de que, por su naturaleza de ensamblaje de diferentes

estudios, en la investigación habrá algunos pasajes que, inevitablemente, se repetirán —compárense, por ejemplo, pp. 44 y 97, o p. 58, n. 25 y p. 213, n. 28—, no habría estado mal poner simplemente un reenvío en la segunda ocasión para evitar, así, esta sensación de *déjà lu* que estorba, en unos momentos, el disfrute de su lectura. A esto podríamos añadir alguna que otra errata a lo largo del trabajo —hecho más que comprensible si se piensa que estamos frente a un estudio de más de 250 páginas—, pero, como ya hemos dicho, se trata de minucias que no perjudican, en absoluto, la investigación realizada.

Terminando ya, estamos seguros de que, por nuestra parte, en la presente reseña, como en una traducción —y estamos convencidos de que interpretar es siempre traducir—, algo se ha perdido y no nos ha sido posible identificar y resaltar correctamente todos los matices que componen el excelente trabajo de Gargano. Esperamos, sin embargo, que nuestro escrito haya cumplido en parte su tarea y que despierte la curiosidad de todo lector interesado, a quien invitamos a sentarse con calma y a disfrutar de un valioso análisis que, sin duda alguna, dejará una huella profunda en los estudios celestinescos en los años por venir.

Devid Paolini
The City College of New York

Celestinesca 44 (2020): 355-358

Martí Caloca, Ivette. *"Todo se ha hecho a mi voluntad": Melibea como eje central de "La Celestina"*. Madrid: Iberoamericana, 2019 (Medievalia Hispánica, vol. 26). 208 pp. ISBN 978-84-9192-062-5.

Este libro, bien y coherentemente escrito, es una nueva lectura en clave simbólica de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. En su Prólogo, Luce López Baralt afirma que «La crítica celestinesca acaba de dar un giro de 180 grados de la mano de nuestra estudiosa, y me atrevo a pensar que *después de su libro difícilmente podremos leer la Tragicomedia como antes*» (p. 14, énfasis añadido).

Consta el libro de cuatro capítulos y conclusión. En las páginas iniciales ya intuimos las claves de esta nueva lectura en clave simbólica: «Melibea es, como iremos viendo, quien está asociada a las metáforas que operan como fundamento de la estructura formal del texto» (25). Melibea para la autora es, como concluye el ensayo, «quien más fuertemente ata el tejido del texto» (169).

Martí Caloca comienza comentado las distintas opiniones sobre el personaje de Celestina y si su conjuro es el que ocasiona el amor libidinoso de Melibea o si, por el contrario, es debido a su superior conocimiento psicológico del ser humano, en este caso de la joven muchacha; contrasta estas opiniones con las de otros críticos que abogan por el libre albedrío de Melibea y el inicio de sus deseos sexuales ya en la escena primera del auto I. Recomiendo que el lector preste merecida atención a lo que la autora propone como postulado de su argumentación que, claramente, es una de las posibles formas de analizar la estructura formal de la *Tragicomedia*:

> Antes bien, me interesa demostrar que es imposible llegar a una conclusión definitiva al respecto, puesto que afortunadamente, *la ambigüedad del texto nos impide una categorización que ahogue las demás posibilidades*. (…). Aunque no pretendo resolver las importantes contrariedades del texto, ni mucho menos desambiguarlo, pro-

> curaré demostrar que, al *estudiar mejor la estructura formal de la obra a través de los símbolos que construyen y arman el entramado dialógico narrativo y tomando como base la simbología* […] tendremos ocasión de ver que la misteriosa Melibea aún no nos ha revelado todos sus secretos. Así pues, a través de *una nueva lectura que se fundamenta en la simbología profunda del texto* podremos identificar a Melibea con las metáforas principales que cimientan la obra y […] restituirla como la protagonista de la *Tragicomedia.* (p. 49, énfasis añadido)

La «nueva lectura» surge de cuatro metáforas que la autora persigue hasta las conclusiones, y son: (1) la serpiente, (2) la Medusa o la Gorgona, (3) el basilisco y (4), la sirena. Para Martí Caloca, lo serpentino y las metáforas asociadas fundamentan su análisis del texto. La serpiente (presente en el Prólogo) mata al macho que la engendra y son sus hijos los que, al nacer, matan a la madre. Más tarde, comenta que cuando, en el acto X, Melibea —después de su desmayo— acepta a Celestina como segunda madre, al morir ella, describe el suceso como un caso de «matricidio metafórico» (p. 84, ver también p. 62). Otras asociaciones con la serpiente tienen lugar cuando Melibea (y Alisa) compran el hilado de la alcahueta que ha sido bañado en aceite serpentino. Y al ceder su cordón, Melibea, ata a Calisto, que representa por sinécdoque a la misma Melibea (159).

En la descripción que Calisto hace de Melibea (auto I), dibuja su cabello como el de Medusa: largo, sinuoso y sus ondulaciones sugieren el símbolo de la 'serpiente'. Es decir, sus cabellos se han convertido simbólicamente en las sierpes que cubren la cabeza de Medusa (75). Es más: Calisto dice del cabello de oro de Melibea que «no ha más menester que convertir los hombres en piedra», que, simbólicamente, convierte a Melibea en la Medusa, o la Gorgona, monstruo que es una parte humana y una parte animal (156). Martí Caloca afirma que es el cabello de Melibea el que ha despertado la pasión de Calisto (162) y por ello puede decir: «debo resaltar que quizá Calisto más bien se nos está revelando inconscientemente que intuye el peligro que yace bajo su fascinación» (74) y «parece que Calisto intuye el peligro que representa su dama» (117).

La autora también insiste en que «Melibea es una mujer de una sexualidad amenazante (como la Gorgona) literalmente 'encantadora', y que encierra en sí el potencial de destrucción» (87). Afirma además que el huerto de Melibea es una especie de anti-Edén, mientras que en el auto XIX se describe como el clásico *locus amoenus*. Sin embargo, está «impregnado con imágenes mortuorias» (119). El fruto prohíbo no es la manzana que el diablo ofrece a Eva sino el sexo fuera del matrimonio. Melibea es a la vez divina e infernal y recibe a Calisto con «una enorme garganta viperina», o sea diabólica (124) y cuando Calisto cae y muere, equivale a la expulsión

de Adán del Paraíso (121), traicionado por un diablo-serpiente: Melibea. Melibea que era una diosa para Calisto, equivaldría a Satán (132).

Melibea es asociada metafóricamente con el basilisco y la sirena. El basilisco en el Prólogo de la *Tragicomedia* es capaz de matar con la vista y es considerado el rey de las serpientes. Así pues, figuradamente Melibea 'mata' a Calisto cuando él la ve, por lo que a la autora puede afirmar: «No me parece descabellado sugerir que Melibea también está relacionada con el temible basilisco para así completar una tríada letal serpentina» (83).

Melibea es comparada con la sirena (auto XI) cuando Pármeno, antes del primer encuentro con Melibea, siente cierto temor: «el canto de la sirena engaña los simples marineros con su dulçor» (p. 87); luego, en el auto XIX, es Calisto quien, habiendo escuchado las canciones de Melibea y Lucrecia, dice a la dama: «Vencido me tiene el dulçor de tu suave canto». Melibea se ve como una mujer «en su poder avasallante de atraer sexualmente a Calisto hacia su destrucción» (91). Así, la joven protagonista es un instrumento de Eros y destrucción con su «ronca voz de cisne» (auto XIX), prediciendo la cercana muerte de Calisto (130). Ella se siente culpable de su caída y fallecimiento cuando confiesa a Pleberio; «De todo esto fui yo la causa» (p. 58). Para Yvette Martí Caloca, esta Melibea que metafóricamente es serpiente, Medusa, basilisco y sirena «es necesario advertir que todos estos matices son simbólicos y operan subconscientemente» (132).

Estas cuatro metáforas (serpiente, Medusa-Gorgona, basilisco, sirena) son monstruos medievales que al mismo tiempo son humanos y no-humanos, símbolos polisémicos y ambiguos. El ejemplo de la serpiente se puede comprobar en que se regenera cuando cambia de piel, pero al mismo tiempo puede matar (veneno). Melibea, al igual que las cuatro metáforas analizadas, también es ambigua, como lo es el propio texto de la *Tragicomedia*. Si los monstruos son polisémicos, igualmente lo es el texto que une las cuatro alegorías que representan a Melibea en su estructura formal, metáforas que son a su vez polisémicas y ambiguas. El texto, visto así, es polivalente y puede conducir a diferentes interpretaciones (173).

En sus conclusiones, Martí Caloca resume: «me he concentrado en el intento de redescubrir la figura de Melibea desde las coordenadas de la estructura simbólica de la obra, *más allá de su participación en el plano del contenido*» (176, énfasis añadido). Más contundente todavía es esta frase elocuente que designa a Melibea, como había señalado antes, «la gran depredadora de la *Tragicomedia*» (69):

> Ese mismo universo desordenado, en el que se invierten los valores que distinguen lo divino y lo infernal, representa metafóricamente a la protagonista que, a su vez, se ha convertido en el reflejo de la palabra preñada de sentido venenosa que revienta su mensaje ambiguo, polivalente, híbrido, monstruoso y a la vez fascinante, como

> los equívocos monstruos clásicos con los que se compara, porque representan un enigma que aún y por siempre seguiremos desentrañando (176-177).

Quiero terminar reconociendo que Yvette Martí Coloca, al indicar que las interpretaciones posibles son casi infinitas, ha enriquecido su propio análisis con muchas citas y opiniones que algunas veces no son coincidentes con su explicación simbólica, perfectamente matizada y conseguida. Su bibliografía (pp. 178-206), con sus 434 entradas, demuestra que conoce a fondo el texto de la *Tragicomedia* y lo que han opinado la mayoría de los críticos (y sus fuentes). Como hemos visto desde el comienzo a la frase final del libro, la autora ha seguido su línea metafórica no solo en el plano del contenido sino en la estructura formal, simbólicamente analizada. Solo quiero observar que no todos los lectores de la *Tragicomedia* van a leer la obra de la misma manera que Yvette Martí Coloca, pero estoy de acuerdo con lo que ha afirmada luce López Baralt en sus palabras previas, que «difícilmente podremos leer la *Tragicomedia* como antes» después de haber leído este libro.

Joseph T. Snow
Michigan State University, Emérito

Suplemento bibliográfico

Celestinesca 44 (2020): 361-384

Celestina: Documento bibliográfico (suplemento número 42)

Amaranta Saguar García
Universidad Complutense de Madrid

Devid Paolini
The City College of New York

2733. ÁLVAREZ-MORENO, Raúl, «*Si fructus, si flos, si duo*: la tradición paratextual esópica y *Celestina*», *Lemir* 24 (2020): 345-370 [en línea, <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista24/13_Alvarez_Raul.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020]

Estudio que señala y analiza la posible relación entre la tradición esópica —en particular, los prólogos del primer libro de las *Fábulas* y la *Vida de Esopo*— y la obra maestra española enfocándose tanto en elementos literarios como ideológicos.

2734. BASTIANES, María, *Vida escénica de «La Celestina» en España (1909-2019)*. Berlin: Peter Lang, 2020.

Este libro recorre la peculiar vida de *La Celestina* en las tablas españolas, desde sus inicios al comienzo del siglo XX hasta nuestros días, pasando por su difícil situación durante el franquismo. En sus páginas se dan cita los principales protagonistas de esta historia escénica: directores, adaptadores, diseñadores, actores, pero también críticos, censores e intelectuales que con sus juicios (y prejuicios) condicionaron la manera de leer un clásico en el que muchas veces se jugó la identidad cultural de España [resumen de la autora, publicado en línea en el catálogo de Peter Lang].

2735. BASTIANES, María, «La adaptación de *La Celestina* de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Un análisis formal», *Celestinesca* 43 (2019): 9-32 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca43/01_Bastianes_Maria.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Estudia la adaptación teatral de *LC* llevada a cabo por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa en 1957, centrándose en las modificaciones formales de aquella y dejando afuera las que fueron originadas por la censura.

2736. BIAGGINI, Olivier, «Évoquer / invoquer la ville: la construction littéraire de l'espace urbain dans le *Libro de buen amor* et la *Célestine*», *e-Spania* 37 (2020): s.p. [en línea, <https://doi.org/10.4000/e-spania.36143>, fecha de consulta: 29 de octubre de 2020].

La ciudad no está propiamente descrita en *LC*, sino que se sugiere a partir del recurso de la hipotiposis. Este espacio urbano así descrito está indisociablemente unido al proceso de seducción amorosa y a la figura de la medianera, por lo que la hipotiposis también afecta a la manera en la que el texto presenta la acción. En concreto, afecta a cómo se presentan los mecanismos de seducción y corrupción, hasta el punto de que los conflictos desencadenados por estos reflejan los conflictos de la ciudad.

2737. BIDWELL-STEINER, Marlen, «Celestina: Himmlische Erhöhung des Höllisch Abjekten», en *Das Grenzwesen Mensch: Vormoderne Naturphilosophie und Literatur im Dialog mit Postmoderner Gendertheorie*: Berlin & Boston, De Gruyter, 2017, 267-282. *

2738. BLECUA, Alberto, «Sobre el Ms. de Palacio de *La Celestina*», en *La Celestina: ecdotica e interpretazione*, ed. Francisco Lobera Serrano. Roma: Bagatto Libri, 2010, 17-42. *

2739. BOND, Brad, «*Celestina, a Tragic Musical Comedia*: A New Old Bawd-way Musical», en *Videoactas del I Congreso del CELPYC (4-5 de junio de 2020)*, ed. Enrique Fernández y Amaranta Saguar. Nueva York: CELPYC, 2020, s. p. [en línea, <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.02>, fecha de consulta: 26 de octubre de 2020].

Génesis y ejecución del musical sobre *LC* titulado *Celestina, a Tragic Musical Comedia*.

2740. BOTTA, Patrizia, «Mujeres celestinescas en la Roma del s. XVII (Ms. Corsini 625)», en *Et era muy acuçioso en allegar el saber: studia philologica in honorem Juan Paredes*, ed. Eva Muñoz Raya y Enrique Nogueras Valdivieso. Granada: Universidad de Granada, 2020, 167-180.

Breve noticia y transcripción de un poema inédito de tema celestinesco («Dios me guarde, Dios me guarde») que se encuentra en un cancionero musical de principios del siglo XVII (Ms. Corsini 625) y que se conserva en la Accademia dei Lincei en Roma.

2741. BRIS, Juan, «Un aspecto del mito y de la leyenda clásica en *La Celestina*: el cabello de Melibea y el mito de Medusa», en *Conuentus Classicorum: Temas y formas del Mundo Clásico*, ed. Jesús de la Villa Polo *et al.* Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2017, vol. 2, 659-666.

Análisis que se enfoca en la mención indirecta, durante la descripción de Melibea hecha por Calisto en el acto I, del mito de Médusa que arrojaría nueva luz sobre las fuentes clásicas manejadas por los autores de la obra maestra española (Ovidio a través de la recreación de Juan de Mena) y, al mismo tiempo, ayudaría a entender, de forma más coherente y completa, una de las respuestas de Sempronio —que a su vez derivaría de un pasaje clásico (Apuleyo).

2742. BRIS, Juan, «Medusa en Melibea: un aspecto iconográfico de la mitología clásica en *La Celestina*», en *Conuentus Classicorum: Temas y formas del Mundo Clásico*, ed. Jesús de la Villa Polo *et al.* Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2017, vol. 2, 667-674.

Una ampliación del tema introducido en la investigación anterior en la que se incluye, también, un estudio iconográfico que relaciona el pasaje de Ovidio, refundido por Mena y de aquí pasado a *LC*, con el *Perseo* de Benvenuto Cellini.

2743. BRIS, Juan, «La transmisión de varias fuentes mitológicas de las *Metamorfosis* y las *Heroidas* en *La Celestina*», *Estudios Clásicos* 4 (2018), 191-200.

Trabajo que se centra en el estudio de los mitos ovidianos presentes en *LC*, con particular referencia a la leyenda de Píramo y Tisbe (*Metamorfosis* IV) y Hero y Leandro (*Heroidas* 18 y 19).

2744. BRIS, Juan, «Las leyendas y mitos helenos en la interpolación de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Anuario Calderoniano* 13 (2020), 21-46 [en línea, <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/72351>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Estudio de las leyendas y los mitos griegos reconocibles en el llamado «auto de Centurio».

2745. CALDERÓN CALDERÓN, Manuel, «"Guiomar do Porto" o leer sin perder el hilo», *Celestinesca* 43 (2019), pp. 33-58 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca43/02_Calderon_Manuel.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Estudio del anónimo *Auto de Guiomar do Porto* en relación con la celestinesca.

2746. CANAVAGGIO, Jean, «*La Celestina* en el espejo del teatro español de los siglos XVI y XVII», en *Doctos libros juntos, homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán y Victoriano Roncero López. Frankfurt am Main: Vervuert, 2018, 117-132 [en línea, <https://doi.org/10.31819/9783954877577-007>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Traducción española del original publicado en francés en *Celestinesca* 32 (2008), 69-84 y ya reseñado por Joseph Snow en el suplemento bibliográfico de la misma revista en 2009.

2747. CANET VALLÉS, José Luis, *Estudios sobre «Celestina»: de la «sotil invención» a la imprenta. Con glosas nuevamente añadidas*, ed. Marta Haro Cortés, Valencia, Universitat de València, 2020.

Recopilación de trabajos de José Luis Canet sobre *LC* con comentarios de conocidos celestinistas.

2748. CANET VALLÉS, José Luis, ed., *La «Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea» de Pedro Manuel de Urrea (1513)*. Valencia: LEMIR – Universidad de Valencia 2003 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Egloga/Index.htm>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Edición crítica anotada de la *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, primera imitación celestinesca y primera adaptación representable de la que conservamos el texto (anterior al *Interlude of Calisto and Melebea*).

2749. CARNERO, Guillermo, *La caza de amor o el amor sin caza, en el huerto o la huerta de Melibea*. Salamanca: SEMYR, 2017.

Estudio que se centra en la escena inicial de *LC* con el objetivo de aclarar su ubicación que no sería ni una iglesia —como propuesto por Riquer en 1957 («Fernando de Rojas y el primer acto de *LC*»)— ni una huerta o terreno abierto y rural —como señalado por Botta en 2001 («Las ¿dos? casas de Melibea»).

2750. CARRASCO MARTÍNEZ, Sara, y Andrés MONTANER BUENO, «Promoting Reading in the Classrooms of *Bachillerato*. The Relationship Spaces between *El Manuscrito de piedra* by Luis García Jambrina and *La Celestina* by Fernando de Rojas», *Annals of Language and Literature* 3.3 (2019): 11-20 [en línea, <https://www.sryahwapublications.com/annals-of-language-and-literature/volume-3-issue-3/3>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Propuesta didáctica para acercar a los estudiantes de primero de bachillerato a *LC* a partir de la novela *El manuscrito de piedra* de Luis García Jambrina.

2751. CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «Los orígenes del arcipreste de Talavera y del primer acto de *La Celestina*», *Celestinesca* 43 (2019): 59-92 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca43/03_Caseda_Jesus.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Estudio sobre Alfonso Martínez de Toledo, a quien se ha indicado como posible autor del primer acto de *LC*. Se aporta información acerca

de sus posibles orígenes familiares y formación y se señalan algunas coincidencias entre el *Corbacho* y la obra maestra española.

2752. CASTRO RODRÍGUEZ, María Luisa, «Calisto ¿personaje paródico o parodiado?», en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, eds. Aurelio González y Lilian Von der Walde. México: Colegio de México, UNAM, 2017, 475-484.

Defensa de la caracterización de Calisto como amante cortés sin elementos paródicos. La distorsión burlesca del enamorado se produce porque lo vemos con los ojos realistas de los personajes bajos, quienes observan su comportamiento histriónico de enamorado cortés desde fuera, pero en realidad la forma de actuar de Calisto está acorde con las convenciones amorosas dentro de las que se mueve. La ausencia de los criados y de Celestina a partir del auto XII es lo que provoca que parezca que Calisto recupera su dignidad y le confiere rasgos trágicos.

2753. CERRÓN PUGA, María Luisa, «Celestina irreprensible. Avatares de una censura tardía», en *La Celestina: ecdotica e interpretazione*, ed. Francisco Lobera Serrano. Roma: Bagatto Libri, 2010, 125-158. *

2754. CLASSEN, Albrecht, «The Prostitute as Protagonist: The Intriguing Case of Fernando de Rojas's *Celestina*», capítulo 7 de su *Prostitution in Medieval and Early Modern Literature: The Dark Side of Sex and Love in the Premodern Era*. Lanham: Lexington Books, 2019, 109-130.

Un análisis de la figura de Celestina y de la importancia de la prostitución en la obra.

2755. COCOZELLA, Peter, «A Catalan "Cobla Sparsa" of the Fifteenth Century: An Icon of Ambivalence in the Misogynistic Background of *Celestina*, Act I (157-187)», *Zeitschrift für Katalanistik* 27 (2014), 157–187 [en línea, <http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/27/15_Cocozzella.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

A partir de la «Cobla sparsa de lahor he deslaor» se muestra cómo la alternancia entre el encomio y el vituperio de las mujeres funciona como recurso característico en la literatura inserta dentro del debate sobre las mujeres en el siglo XV. Para ello, se contextualiza esta alternancia en la tradición poética anterior y se contrasta con el diálogo entre Calisto y Sempronio sobre las mujeres en el primer auto de *Celestina* y la automodelación de Pere Torroella como representante del antifeminismo literario y, a la vez, enamorado.

2756. COCOZZELLA, Peter, «The Exemplarity of the *Auto de amores*: A Key to the Structure of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *European Medieval Drama* 11 (2007): 123-135 [en línea, <https://doi.org/10.1484/J.EMD.2.303476>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Defiende que los autos centrales de *LC* (X a XII) emparientan con el «auto de amores». La función reprobatoria de la subtrama de la avaricia de la alcahueta sería una especie de auto de amores inserto en la trama general de *LC*. Su centralidad permite ver los autos anteriores y posteriores como subtramas, la una dedicada a Calisto como víctima cómica del amor y la otra a Melibea como víctima trágica del amor, quedando en el centro Celestina, víctima de su amor por el dinero.

2757. COLINO MARTÍNEZ, José, *En torno a «Mollejas el ortelano» de «La Celestina»: los Mollejas de la Puebla de Montalbán*. Toledo: J. Colino, 2016.*

2758. DELGADO GARCÍA, Nitzaira. «Sobre el hilado de Celestina y el cordón de Melibea. Complicidad e intercambio de roles en *La Celestina»*, Trabajo de final de máster, Universidad de Puerto Rico, 2011.

Se intenta demostrar que en *LC* se produce un intercambio entre los roles de la madre y de la alcahueta. Mientras que Alisa ejerce —involuntariamente o no— de alcahueta al permitir a su hija quedarse a solas con Celestina para que esta pueda informarle del «dolor de muelas» de Calisto, Celestina ocupa el lugar de la madre una vez Melibea le entrega su cordón.

2759. DI CAMILLO, Ottavio, *Of Roasted Eggs and Other Issues in the «Celestina»*, en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz,* ed. Sagrario López Poza *et al*. La Coruña: Universidade da Coruña, 2019, 249-263 [en línea, <https://doi.org/10.17979/spudc.9788497497046.249>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

A partir de algunos indicios textuales de la edición de la traducción italiana de Alphonso Hordognez de Roma (1506) y algunos documentos históricos se propone la existencia de una traducción italiana de la *Comedia de Calisto y Melibea* de 1501.

2760. ENE, Petre, «El amor cristiano en la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas y en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», *Celestinesca* 43 (2019): 93-110 [en línea <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca43/04_Ene_Petre.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Mediante la comparación de los conceptos de amor reconocibles en la *TCM* y en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva se aventura que, en el tiempo transcurrido entre ambas obras, se produce una evolución del concepto amoroso desde lo cortés hacia lo cristiano. Esto influye sobre aspectos fundamentales como el propio cortejo amoroso o el comportamiento de los enamorados, pero también sobre la solución matrimonial y, en general, la compatibilidad del amor con los valores cristianos ortodoxos modernos.

2761. FAJARDO SOTELO, Guillermo Jesús, «"Hablillas son". El discurso autoritativo en *La Celestina*», *Antrópica* 6.12 (2020): 175-193 [en línea, <http://www.antropica.com.mx/ojs/index.php/AntropicaRCSH/article/view/230>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Análisis basado en los conceptos bakhtianos de «discurso autoritativo» y «discurso persuasivo interno». La elocuencia y la retórica de Celestina sirven para imponer un modelo vertical de autoridad entre los personajes, pero Sempronio y Pármeno tomarán conciencia de esto y escaparán al control de la alcahueta, lo que provocará su muerte.

2762. FAYE, Thomas, «Proverbes et sentences dans *La Celestina*: traduction, effets de formes et effets de sens», *Les Cahiers de Framespa. Nouveaux champs de l'histoire sociale* 10 (2012): s. p. [en línea, <https://doi.org/10.4000/framespa.1393>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

A partir de la traducción al francés de Aline Schulman, se analiza el reto que supone la traducción de los refranes de *LC* debido a la función persuasiva que desempeñan en varios contextos y las estrategias que adoptan los traductores a la hora de enfrentarse a ellos. Se reflexiona igualmente sobre las limitaciones de traducir un texto como *LC*.

2763. FERNÁNDEZ, Enrique, «Dos ilustraciones y un cuadro: testimonios de la recepción de *La Celestina* en tres épocas», en *Videoactas del I Congreso del CELPYC (4-5 de junio de 2020)*, ed. Enrique Fernández y Amaranta Saguar. Nueva York: CELPYC, 2020, s. p. [en línea, <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.12>, fecha de consulta: 26 de octubre de 2020].

A partir del grabado del auto IX, el del banquete en casa de Celestina, en la edición de la traducción alemana de 1520 se relaciona a Celestina con la representación iconográfica de la Templanza. Por otra parte, se comenta la reinterpretación de la Ortiz, personaje de *Gil Blas de Santillana*, como un trasunto celestinesco en las ediciones ilustradas de su traducción al español. Finalmente, se analiza el cuadro de Benjamín Palencia *La Celestina* (1920), en el cual confluyen la maja de Goya y Celestina. Estos tres ejemplos sirven para ver la recepción del personaje de la alcahueta a lo largo de la historia.

2764. FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, «Más evidencias bibliográficas para una controversia: el colofón métrico de la *Celestina* a la luz de dos nuevas ediciones tempranas de la *Tragicomedia* ("Sevilla 1502")», *Criticón* 137 (2019): 215-228 [en línea, <https://doi.org/10.4000/criticon.8321>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

La reciente localización de dos nuevas ediciones tempranas de la *TCM*, con la fecha de 1502 en el mal llamado «colofón métrico» de

Proaza, obliga a replantear la controversia bibliográfica, revitalizada en tiempos recientes, sobre el motivo de esa reiteración. La identificación tipobibliográfica del ejemplar hallado en la Biblioteca Nacional de Nápoles, en el contexto de la transmisión post-incunable de la obra, permite descartar que esa fecha sea una errata de los impresores y ayuda a esclarecer la función y los motivos de la que se afianzó como estratagema de contrahechura, prolongada durante las dos primeras décadas del siglo XVI [resumen de la autora].

2765. FRANÇOIS, Jéromine, *«La Celestina», un mito literario contemporáneo*. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 2020.

Con el fin de desentrañar el proceso de mitificación conocido por *La Celestina* en la época contemporánea, este trabajo analiza treinta reescrituras hispánicas a través de sus tres mitemas comunes: la mediación mágica, la mediación carnal y la tensión social [resumen presente en la página en línea de la editorial].

2766. FRANÇOIS, Jéromine, «Antes del "monstruo" de Rojas. Las "conversiones" de José Martín Recuerda», en *Una llama que no cesa: nuevas líneas de investigación en Filología Hispánica*, ed. Patricia Barrera Velasco. Madrid: Sial Pigmalión, 2017, 63-80.

La polémica crítica que atañe al protagonismo de la hechicería en el desenlace trágico de *La Celestina* irrumpe en las recreaciones ficticias a las que ha dado lugar la obra de Rojas desde su publicación. En *Las conversiones* (1981), José Martín Recuerda propone una precuela del texto tardo-medieval en la que imagina el pasado de la alcahueta para enseñar el proceso mediante el cual la joven Celestina se transformó en la hechicera de Rojas. Este trabajo argumenta sobre el papel que desempeña el motivo hechiceril en este drama como fuente de autonomía e instrumento de rebeldía para la mujer oprimida [resumen de la autora].

2767. FREDRICK, Sharonah, «*La Celestina* y el colapso del mundo judeo-español», *Raíces: Revista Judía de Cultura* 116 (2018), pp. 81-90.

Exploración de posibles elementos judeo-españoles de *LC*, especialmente enfocado a iluminar determinadas citas bíblicas y aspectos característicos de la vida de los judíos españoles.

2768. GARGANO, Antonio, «"Sacó mi secreto amor de mi pecho": la confessione amorosa di Melibea (*Celestina*, auto X)», en *La Celestina: ecdotica e interpretazione*, ed. Francisco Lobera Serrano. Roma: Bagatto Libri, 2010, 97-120.

Estudio que se publicó anteriormente en *Medioevo Romanzo* 32 (2008), 116-34, y que se reseñó en el suplemento bibliográfico de esta revista en 2010.

2769. GARGANO, Antonio, «Fortuna y mundo sin orden en *La Celestina* de Fernando de Rojas», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, coord. Isabella Tomassetti. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, 1363-1382.

Conferencia plenaria que el estudioso pronunció durante el XVII Congreso Internacional de la AHLM y que se incluyó, luego, como segundo capítulo de su libro *La ley universal de la vida desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas* (véase, abajo, núm. 2772).

2770. GARGANO, Antonio, «Modello freudiano e contenuti storici: il codice d'amore cortese-cavalleresco tra *La Celestina* e il *Quijote*», *SigMa* 3 (2019), 411-446 [en línea, <https://doi.org/10.6093/sigma.v0i3.6583>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Análisis del concepto amoroso que rige en *LC* y en el *Quijote* desde el punto de vista del *Witz* (chiste) freudiano. Mientras que en *LC* las continuas transgresiones del código cortés son fuente de risa e impiden la identificación con los personajes, puesto que ponen en evidencia la naturaleza sexual de sus sentimientos, en el *Quijote* la cómica falta de correspondencia entre la realidad y el amor idealizado de don Quijote funciona al contrario, propiciando la simpatía por el personaje y dotando de cierta credibilidad a la naturaleza ideal de su amor. Esta no está del todo exenta de la parte física y sensual, pero sí está derivada al personaje de Sancho.

2771. GARGANO, Antonio, *La ley universal de la vida desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas*, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, 2020.

Fruto de más de dos décadas de estudio sobre *La Celestina*, este volumen propone una lectura de la *Tragicomedia* como conflicto entre distintos sistemas de valores. En ella la relación entre el texto y el mundo no se valora en términos de mero reflejo, sino que presupone la mediación de un recurso literario, que remite al modelo teórico de «formación de compromiso», según el cual la comicidad actúa como cobertura para la expresión de contenidos o valores no aceptados por la cultura de la época, o bien aceptados o incluso autorizados, pero no por todos los códigos sociales y culturales vigentes en la época [resumen presente en línea en la página de la editorial].

2772. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente *et al.*, «*La Celestina* (1996)», en *Del castillo al plató*. Barcelona: Universidad Oberta de Catalunya, 2017, 172-174.

Comentario de la adaptación cinematográfica de Gerardo Vera (1996).

2773. GARCÍA VALIENTE, Luis, y Antonia MARTÍNEZ PÉREZ, «El uso de la erudición en las continuaciones argumentales de *La Celestina*», *Estudios Románicos* 28 (2019), 259-268 [en línea, <https://doi.org/10.6018/ER/377071>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Se compara el uso de citas eruditas en *La Segunda Comedia de Celestina* de Feliciano de Silva (1534), *La Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo (1536) y *La Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón (1542) con su uso en *LC* original. Esta comparación es tanto cuantitativa como cualitativa.

2774. GERNERT, Folke, «Belleza y deformidad. Melibea y Dulcinea entre tradición y desviación», *Studia Aurea* 13 (2019), 133-160 [en línea, <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.362>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Tanto Melibea como Dulcinea son descritas lo mismo de forma positiva, como mujeres hermosas, que de forma negativa, como mujeres horribles, según el personaje que lo haga. Se analizan estas descripciones desde el punto de vista de la ciencia fisionómica medieval y moderna, así como lo que aportan a la caracterización de ambas mujeres.

2775. GERNERT, Folke, «Philipp II., Celestina und Tlazoteotl: Groteske Körperlichkeit und Hybridisierung in Carlos Fuentes Roman *Terra Nostra*», en *Das Groteske in der Literatur Spaniens und Lateinamerikas*, eds. Jörg Türschmann y Matthias Hausmann. Göttingen – Vienna, Vandenhoeck – Ruprecht & Universität Wien, 2016, 281-305 [en línea, <https://doi.org/10.14220/9783737002318.281>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

La novela de Carlos Fuentes es una crítica de los Habsburgo a través de lo grotesco. De entre todas las deformaciones grotescas que se van desgranando, resulta de interés celestinesco la transformación de Celestina en la diosa azteca Tlazoteotl y su posterior convertirse en un ser andrógino que no es ni la diosa, ni la alcahueta ni tan siquiera la mujer debido a su fusión sexual con su amante mexicano. En realidad, toda la caracterización de Celestina en *Terra Nostra* es un *collage* no necesariamente integrado de diferentes personajes, incluido el de la alcahueta literaria, y de referencias de la cultura azteca, por lo que en ella confluyen lo hispano y lo mexicano o, mejor dicho, por lo que Celestina ejerce de mediadora entre lo hispano y lo mexicano. Pero, al fusionarse con su amante mexicano en un único ser hermafrodita, se convierte en una metáfora de la identidad cultural mexicana, que es lo hispano y lo americano y ella misma todo a la vez.

2776. GESIOT, Jacopo, «Ancora un plagio in Italia del *Tirant lo Blanc*: la lettera dedicatoria alla *Tragicocomedia di Calisto e Melibea* (1506)»,

SCRIPTA. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna 14 (2019), 48-56.

Estudio que señala cómo Hordognez, en su carta dedicatoria a Madonna Gentile de Campofregoso, tradujo, adaptó y refundió un pasaje de la introducción del *Decamerón* de Boccaccio, y diferentes apartados (del prólogo, introducción y cap. 1) del *Tirant lo Blanch*.

2777. GRILLI, Giuseppe, «Pármeno pícaro, Sosia estudiante de aldea?», en *La Celestina: ecdotica e interpretazione*, ed. Francisco Lobera Serrano. Roma: Bagatto Libri, 2010, 213- ¿? *

Un estudio con el mismo titulo se recoge en Giuseppe Grilli, *La scena originaria: identità e classicità della letteratura spagnola*. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2010, 87-110.

2778. GUERRY, François-Xavier, «Du personnage Celestina au type célestinesque. Stéréotypie et innovations dans un cycle littéraire du Siècle d'or (1499-1570)», *Crisol* 10 (2020), s.p. [en línea, <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/208>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Analiza el proceso de tipificación del personaje de Celestina en las continuaciones celestinescas. Además de comentar los rasgos que se intensifican, se descartan, se conservan… se reflexiona sobre cómo se llega a formar un personaje tipo.

2779. HIREL-WOUTS, Sophie, «De la "trotaconventos" à la "buena y sabia maestra": réflexions sur la transmission des savoirs dans *La Célestine*», en *La transmission de savoirs licites et illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XIIe au XVIIe siècles): Hommage à André Gallego*, eds. Teresa Rodríguez y Luis González Fernández. Toulouse: Les Méridiennes, Presses Universitaires du Midi, 2020, 155-169 [en línea, <https://doi.org/10.4000/books.pumi.32406>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Celestina es, por su saber específico, por su edad y por su relación tutelar hacia los otros personajes, quien tiene más conocimientos que transmitir en *LC*. Los personajes conocen, aceptan y refuerzan su papel de maestra (fuente y transmisora de saber), de lo que Celestina es consciente y se aprovecha para conseguir sus objetivos e imponer su autoridad, sin dudar, además, en manipular, mediatizar, disimular, ocultar o exponer el alcance de su saber ante los otros para lograr sus objetivos. Gracias a esto transmitirá su mensaje incluso en contra de la voluntad de los que la escuchan.

2780. IGLESIAS RECUERO, Silvia, «La construcción del diálogo en *La Celestina*: las secuencias de reparación», *Estudios Humanísticos. Filo-*

logía 41 (2019), 187-216 [en línea, <http://dx.doi.org/10.18002/ehf.v0i41.5608>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

En este trabajo mostramos cómo se adaptan y se utilizan en *La Celestina* determinadas secuencias típicamente conversacionales y las construcciones o formatos lingüísticos asociados a ellas. En concreto, nos centramos en las secuencias de reparación y estudiamos sus formas lingüísticas y sus funciones conversacionales y textuales para poner de manifiesto cómo contribuyen de manera decisiva a la verosimilitud del diálogo celestinesco [resumen de la autora].

2781. JIMÉNEZ RUIZ, Ana Milagros, «La primera portada celestinesca sevillana: estudio de una parodia iconográfica e iconológica». en *Videoactas del I Congreso del CELPYC (4-5 de junio de 2020)*, ed. Enrique Fernández y Amaranta Saguar. Nueva York: CELPYC, 2020, s. p. [en línea, <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.04>, fecha de consulta: 26 de octubre de 2020].

Análisis del grabado de portada de la edición de la *Comedia* de Sevilla, Estanislao Polono, 1501. La imagen sería, a la vez, una parodia del amor cortés y una manipulación del esquema compositivo de la *iunctio dextrarum* que sugiere comicidad.

2782. KEHREN, Timo, «El complejo de Cartago: refracciones fantasmáticas en *La Celestina*», en *Eneas: La trayectoria transatlántica de un mito fundacional*, ed. Arturo R. Álvarez Hernández *et al.* Göttingen: V&R unipress, 2019, 171-188 [en línea, <https://doi.org/10.14220/9783737010696.171>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Estudia la referencia al famoso episodio de Dido y Eneas en *LC* —en el acto VI cuando Calisto alaba la medianera por su trabajo— y lo compara con *El burlador de Sevilla*, atribuido a Tirso, y la *Numancia* de Cervantes con el objetivo de demostrar que tras ella se esconde una alusión clara al contexto político en el que nació la obra misma.

2783. KEHREN, Timo, «I. Der Himmel auf Erden: Triumph des Körpers in der *Celestina*», en *Königreich Sodom. Politik der Lust in der spanischen Pikareske*. Göttingen: V&R Unipress – Mainz University Press, 2020, 33-69.

El capítulo forma parte de la tesis de doctorado que el autor presentó en la Universidad Johannes Gutenberg de Maguncia en 2018. El estudio analiza las implicaciones políticas del erotismo picaresco, del que *LC* representa el punto de partida, en la medida en que el amor físico se impone allí al amor espiritual. El capítulo se divide en tres partes: la primera vuelve sobre el debate genérico, destacando distintos rasgos dramáticos del texto; luego se demuestra que la alcahueta aparece escenificada como «Venus degradada», para la que el amor no es más

que un negocio; en la tercera parte, finalmente, el autor somete el texto a una lectura propiamente política. En la interpretación que propone, *LC* es una epopeya que no pudo ser, en la que se asimila el fracaso de la monarquía de los Trastámara [resumen del autor].

2784. KILIAN, Sven Thorsten, «Opening Spaces for the Reading Audience: Fernando de Rojas's *Celestina* (1499/1502) and Niccolò Machiavelli's *Mandragola* (1518)», en *Dramatic Experience. The Poetics of Drama and the Early Modern Public Sphere(s)*, ed. Katja Gvozdeva, Tatiana Korneeva y Kirill Ospovat. Leiden: Brill, 2017, 13–34 [en línea, <https://doi.org/10.1163/9789004329768_003>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Contextualiza la recepción de la *Mandragola* de Machiavelli y *LC*. Como lectura, *LC* es consciente de y satisface una variedad de modos de lectura (privada, colectiva, dramatizada), de públicos (homogéneo, heterogéneo) y de objetivos (entretenimiento, didactismo, crítica), y cuenta con las consiguientes diferencias de interpretación. Por su parte, la *Mandragola* se configura como una pieza teatral más en la línea de la tradición dramática italiana de su tiempo, cuyo valor es estético y de entretenimiento, no moral, ni didáctico, ni político. Pero, como se representa, lo mismo que *LC*, está abierta a nuevos públicos y, por lo tanto, sujeta a nuevas interpretaciones.

2785. KOWALSKY, Lisa Marie, «Ilustraciones interpretativas: espacios, repetición de imágenes y animales en cien años de *La Celestina*: ediciones españolas de 1500 a 1600», Trabajo de fin de máster, Calgary, University of Calgary, 2018 [en línea, <http://dx.doi.org/10.11575/PRISM/32911>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Análisis de los grabados de catorce ediciones ilustradas de *LC* entre 1500 y 1600. Examina su función como apoyo visual del texto y estudia su reutilización, evolución y modificación a lo largo del tiempo y el espacio, y la inclusión de animales. También estudia cómo contribuyen a explicar tanto los valores de la época sobre el espacio, la interacción personal, los eventos contemporáneos… como la postura ante los propios personajes y su comportamiento. Finalmente, analiza los casos en los que los grabados entran en conflicto con el texto.

2786. LACARRA, María Jesús, «La tradición iconográfica de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, ed. Isabella Tomassetti. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, 237-250.

El análisis detallado de los grabados de la edición de Zaragoza, Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545 lleva a la autora a concluir que

son de gran originalidad y están directamente derivados de una lectura atenta del texto.

2787. LASSERRE DEMPURE, Odile, «Écrire le personnage, dire l'humain: *La Celestina* (1499-1502) de rupture en rupture jusqu'aux confins de la modernité», *Babel. Littératures plurielles* 26 (2012), 17-44 [en línea, <https://doi.org/10.4000/babel.2549>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Repaso de los motivos que contribuyen a la caracterización de los personajes de *LC*. Plantea el conflicto entre lo que responde al tipo y a la tradición y lo que se puede considerar una caracterización más individual y personal. Valora también cuánto de tipo y cuánto de ruptura hay en los diferentes personajes pero, en cualquier caso, lo que motiva y lo que provoca dicha ruptura es una actitud hedonista ante la vida.

2788. LÁZARO REBOLL, Antonio, «Epicentro de *La Celestina*», *Crónicas: Revista Trimestral de Carácter Cultural de La Puebla de Montalbán* 40 (2017), 23-23. *

2789. LEROUX, Xavier, «Du texte mis entre parenthèses au texte dit à part. nouvelles remarques sur l'aparté dans *La Celestina* de Fernando de Rojas», *Babel. Littératures plurielles* 22 (2010), 75-98 [en línea, <https://doi.org/10.4000/babel.220>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Estudia la representación gráfica del aparte en distintas ediciones de *LC*. Destaca su importancia para poner de manifiesto tanto la ambigüedad como la ironía, pero también cómo precisamente el efecto cómico o relativizador de esas ambigüedad e ironía hace que perdamos de vista la percepción de lo que está sucediendo de la persona a la que no está destinada el aparte, mediatizando nuestra recepción de la situación.

2790. LIHANI, John, «Spanish Urban Life in the Late Fifteenth Century as Seen in *Celestina*», en *Spanish Literature: A Collection of Essays. From Origins to 1700*, eds. David Foster *et al.* New York: Routledge, 2000, vol. 2, pp. 159-166 [en línea, <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9780203825075/chapters/10.4324/9780203825075-13>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Reimpresión del artículo que apareció en *Celestinesca* 11.2 (1987).

2791. LOBERA SERRANO, Francisco, «La transmisión del texto de *La Celestina* entre 1520 y 1535», en *La Celestina: ecdotica e interpretazione*, ed. Francisco Lobera Serrano. Roma: Bagatto Libri, 2010, 61-96. *

2792. LÓPEZ RODRÍGUEZ, Irene, «*La Celestina* (1499) cinco siglos más tarde: ecos celestinescos en *Tiempo de Silencio* (1962)», *Celestinesca* 43 (2019), 111-130 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celes-

tinesca43/05_Lopez-Rodriguez_Irene.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

El personaje de Doña Luisa de *Tiempo de silencio* (1962) tiene ecos notables de Celestina, tanto a nivel físico como psicológico, pero también desde el punto de vista de sus múltiples oficios, sus rasgos infernales, la ubicación marginal de su casa, su trayectoria personal y las relaciones que establecen con otros personajes. En ambas obras, el personaje de la prostituta vieja sirve para exponer los conflictos morales y sociales del momento.

2793. MANCHA, María Valeria, «Melibea y Adela: una reescritura lorquiana de la rebeldía femenina ante la violencia simbólica patriarcal», *Boletín GEC* 24 (2019), 96-111 [en línea, <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/2290>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Melibea y Adela se erigen como mujeres rebeldes que quieren gozar de su amor sin la presión ni el control de sus padres ni de la sociedad. Ambas se oponen al papel asignado a la mujer en las sociedades de sus respectivas épocas, por lo que otros personajes femeninos reaccionan con reparo o directamente con rechazo ante ellas.

2794. MARTÍ CALOCA, Ivette, «"Vencido me tiene el dulçor de tu suave canto": Melibea y la imagen de la sirena», *Celestinesca* 43 (2019): 131-140 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca43/06_Marti_Yvette.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Aunque sea Areúsa la que en el auto VII sea comparada con una sirena, el verdadero monstruo de *LC* es Melibea, pues todas las personas involucradas en su relación con Calisto sufrirán un destino terrible, similar al de las víctimas de los seres mitológicos. Se desgranan algunas coincidencias entre las caracterizaciones de Melibea y la de las sirenas.

2795. MARTÍ CALOCA, Ivette, «"La víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene": Melibea y la pastora Marcela», en *Videoactas del I Congreso del CELPYC (4-5 de junio de 2020)*, ed. Enrique Fernández y Amaranta Saguar. Nueva York: CELPYC, 2020, s. p. [en línea, <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.05>, fecha de consulta: 26 de octubre de 2020].

Comparación entre las figuras de la pastora Marcela y la de Melibea.

2796. MIRAGLIOTTA, Elisa, «Transcripción paleográfica y análisis de la segunda traducción italiana de la tragicomedia *La Celestina* [Biblioteca Nazionale Marciana DRAMM 0123]», Trabajo de fin de máster, Venecia, Università Ca'Foscari, 2017 [en línea, <http://dspace.unive.it/handle/10579/9703>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Transcripción y análisis de la edición —que no la traducción— de Girolamo Claricio de la versión italiana de *LC*, impresa en Milán por Zanotto da Castione (Giovanni Castiglione) en 1514 para los hermanos Da Legnano. Partiendo de la base de que se trata de una traducción diferente a la de Alphonso Hordognez, establece una comparación indirecta, basada en estudios previos y no en una comparación directa de ambos textos, entre esta edición milanesa de 1514 y la anterior de Roma, [Eucario Silber], 1506, encontrando únicamente variantes formales, gráficas, dialectales y reformulaciones mínimas perfectamente acordes con un proceso de edición.

2797. MORENO MORENO, Juan, «*La Celestina* en cuerpo y alma: conocimientos médicos en la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas», Trabajo de fin de máster, Ljubljana, Univerza v Ljubljani, 2019 [en línea, <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=107700>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Repaso de los elementos de *LC* atribuibles a influencia de la ciencia médica de su época: los ingredientes farmacéuticos del laboratorio de Celestina, los conocimientos de medicina femenina de la alcahueta y la *aegritudo amoris*.

2798. MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, «Dal *Tirant lo Blanc* alla *Celestina*», en *La «descriptio puellae» nel Rinascimento: percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul «locus amoenus»*. Firenze: Franco Cesati editore, 2018, 132-150.

Estudio de la *descriptio puellae* y de sus fuentes en el *Tirant lo Blanc* (con particular atención al personaje de Carmesina) y *LC* (en la muy conocida descripción que hace Calisto de Melibea).

2899. OROBITG, Christine, «Rire et mélancolie dans *La Celestina*», *Babel. Littératures plurielles* 22 (2010): 31-52 [en línea, <https://doi.org/10.4000/babel.207>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Análisis del personaje de Celestina a partir de las teorías científicas contemporáneas sobre el humor melancólico y la representación pictórica de la melancolía. En esta la tensión y la alternancia entre lo alegre y lo melancólico es un tema recurrente, como en la caracterización de la alcahueta.

2800. OTOCH, Janaína Nagata, «Trama de olhares: notas sobre a representação da *Celestina* na obra de Pablo Picasso», en *Os silêncios na História da Arte (XII Encontro de História da Arte)*, ed. Alexandre Pedro de Medeiros. Campinas: Unicamp, 2017, 336-348 [en línea, <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Janaina%20Nagata%20Otoch.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Repaso a la presencia del personaje de Celestina en distintos momentos de la obra de Picasso: la juventud, donde más recurrente es, y su vejez, donde aparece en la famosa serie de grabados de 1968 y asociada con temas sexuales. Sin embargo, nunca pinta propiamente escenas del texto, sino que más bien se inserta en la tradición pictórica de cuadros que representan escenas de prostitución y tercería. Se relaciona este tipo de temática y la presencia de la alcahueta con un acercamiento voyeurístico a la prostitución.

2801. PACCAGNELLA, Ivano, «Generi di traduzione, selezioni editoriali, scelte linguistiche», en *«Fedeli, diligenti, chiari e dotti». Traduttori e traduzioni nel Rinascimento*, ed. Elisa Gregori. Padova: CLEUP, 2016, 43-66.

Resulta de interés celestinesco la sección 3, donde con motivo de la traducción de obras teatrales en Italia comenta la tradición de la traducción italiana de *LC* de Alphonso Hordognez y su función como texto base de las traducciones alemanas y francesas de *LC* (y puede que de la primera versión inglesa de Mabbe).

2802. PACCAGNELLA, Ivano, «Fortuna veneziana della *Celestina*», en *Lingua, letteratura e umanità. Studi offerti dagli amici ad Antonio Daniele*, ed. Vittorio Fomentin *et al*. Padova: CLEUP, 2016, 155-165.

Repaso de la tradición editorial de *LC* en Italia. Distingue las ediciones milanesas de las venecianas. Atribuye la sucesión de ediciones venecianas a la tradición teatral de la ciudad. Prosigue comentando las entradas relacionadas con *LC* del repertorio de textos teatrales de Marin Sanudo como prueba de la popularidad de *LC* en Italia y pasa a hablar de las traducciones alemana y francesa derivadas de la traducción italiana.

2803. PAOLINI, Devid, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 40)», *Celestinesca* 42 (2018): 305-316 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca42/14_Suplemento_Bibliografico_40.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

En el suplemento bibliográfico de 2018 se han agregado 60 entradas que desde 1985 suman ya 2601.

2804. PONTÓN, Gonzalo, «Parecidos de familia (de la *Comedia* a la *Tragicomedia*)», en *La Celestina: ecdotica e interpretazione*, ed. Francisco Lobera Serrano. Roma, Bagatto Libri, 2010, 43-60. *

2805. PRIETO DE LA IGLESIA, María Remedios, y Antonio SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, «Correcciones en la *Tragicomedia* suscitadas por críticas a la *Comedia*. Construcción textual de la *Comedia* inherente a prácticas tradicionales y el apoyo de Cisneros», *Celestinesca* 43 (2019): 141-176 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca43/07_Prieto_Remedios.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Análisis de algunos cambios introducidos por la *Tragicomedia* respecto a la *Comedia*, que se interpretan como correcciones que intentan subsanar errores e incoherencias introducidos en el texto de la *Comedia* al reescribir una *Comedia* anterior a la que conocemos, manuscrita y de final feliz. Las sucesivas reescrituras de esta *Comedia* primitiva están en el origen de muchos de los *loci critici* interpretativos de hoy día, pues derivan de incompatibilidades entre la concepción original de la obra como comedia al modo de las humanísticas y la obra moralizante que conocemos hoy día.

2806. RIO, Aurelia. *De "La Celestina" a la "Farsa de la Costanza": la auto-modelación como lugar común*. Madrid: Editorial Verbum, 2019.

En este libro se estudia *La Tragicomedia de Calisto y Melibea*, única obra conocida de Fernando de Rojas, y la recién descubierta *Farsa de la Costanza* de Cristóbal de Castillejo, a la luz del concepto de la auto-modelación. En este sentido, se conecta este principio clave del Nuevo Historicismo con los estudios de la *performance* y el realismo grotesco. Temas como los efectos del establecimiento de la Inquisición en la vida de los conversos; el papel que juega la posible ascendencia judía de Rojas en su auto-configuración social y en su obra; el impacto de la vida áulica y la condición de monje en la obra de Castillejo, específicamente en la *Farsa*; las concomitancias entre *La Celestina* y la *Farsa de la Costanza*, entre otros, constituyen elementos fundamentales, que permiten examinar los diversos aspectos sociales e históricos de dichas obras a través del prisma de la auto-modelación, la performance y el realismo grotesco [resumen presente en la página en línea de la editorial].

2807. ROJAS, Fernando de, *La Celestina,* texto adaptado al castellano moderno por Antonio Gálvez Alcaide. Barcelona: Ediciones Morfeo, 2019.*

2808. ROMERO, Loreto, *The Gaze of Celestina: Celestina's Anamorphosis and the Sixteenth-Century Reader*, Tesis doctoral, Charlottesville, University of Virginia, 2019 [en línea, <https://doi.org/10.18130/v3-qx5t-3043>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Análisis del éxito de *LC* en el siglo XVI desde el punto de vista de la anamorfosis como técnica visual y literaria para forzar la perspectiva. El texto de *LC* manipula la manera en la que el lector recibe el texto de la misma forma en la que la anamorfosis pictórica obliga a que la apreciación de los detalles ocurra solo desde determinado ángulo o con la intervención de determinado medio. Los sentidos en *LC* no siempre son visibles a primera vista, sino que son determinados principios ideológicos y hábitos de pensamiento vinculados al momento histórico y al lector los que permiten percibirlos. Esto hace que, a medida que cambian las circunstancias socio-históricas y cultural-intelec-

tuales, y con ello el público lector, el significado de *LC* tenga que ser repensado y renegociado [adaptación del resumen de la autora].

2809. ROMERO, Loreto, «El cuerpo en pedazos: Violencia, erotismo y fragmentación en las ilustraciones de la "*Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *Videoactas del I Congreso del CELPYC (4-5 de junio de 2020)*, ed. Enrique Fernández y Amaranta Saguar. Nueva York: CELPYC, 2020, s. p. [en línea, <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.10>, fecha de consulta: 26 de octubre de 2020].

Análisis de la relación entre texto e imagen en las ediciones ilustradas de *LC*. La fragmentación del texto, de las escenas, del espacio y, finalmente, de los personajes que se ve en los grabados de las muertes es una forma de violencia visual que influye sobre la recepción de la obra.

2810. RUBIO PACHO, Carlos, «Para yo dar [...] congrua y saluzable melezina: Celestina, ¿bruja o médica?», en *Mujeres en la hoguera: representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*, ed. Marina Fé. México: Universidad Autónoma de México, 2014, 109-118.

Celestina encaja en el papel de médico pues, por un lado, desempeña esa función en su papel de fabricante de remedios y de médico de mujeres y de niños; por otro, se enfrenta a un caso de *amor hereos*, que es una enfermedad, y lo hace conociendo sus síntomas y su tratamiento.

2811. RUIZ MONEVA, Maria Angeles, «Foreshadowing in Ruano de la Haza's twenty-first century adaptation of Rojas' *Celestina*», *Celestinesca* 43 (2019), 177-202 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca43/08_Ruiz-Moneva_MA.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Comentario de la adaptación escénica de *LC* de Ruano de la Haza (2004). Al ubicar el planto de Pleberio al principio y al final de la misma, se crea una estructura circular que refuerza la tendencia a la prolepsis y a la prefiguración (irónica o no) de *LC*.

2812. RUIZ-MONEVA, María Ángeles, «A Spanish Contribution to the Development of the English Interlude: From Rojas' *La Celestina* to Rastell's *Calisto and Melebea*», *Romance Quarterly* 67.2 (2020), 101-118 [en línea, <https://doi.org/10.1080/08831157.2020.1732748>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

La adaptación escénica de *LC* conocida como *Interlude of Calisto and Melibea* (*ca.* 1525) bebe del teatro renacentista inglés contemporáneo, pero también resulta evidente en ella el origen español del modelo. Se analiza el proceso según el cual la obra original es adaptada al género particular del *interlude* inglés.

2813. SABEC, Maja, «Crueldad – piedad – concupiscencia: el sincretismo del discurso amoroso en la literatura castellana del siglo XV», *Colindancias - Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central* 10 (2020): 65-80 [en línea, <https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/250>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Análisis del concepto de misericordia (*pietas*) en el contexto cristiano y en el de la variante del amor cortés típica del siglo XV hispano. Aunque la misericordia que el enamorado espera de la dama, en un principio, debería permanecer dentro de lo aceptable por la moral cristiana, lo cierto es que todas las referencias a la misericordia amorosa en *LC* están cargadas de dobles sentidos lascivos, tanto por la parte masculina como por la parte femenina.

2814. SAGUAR GARCÍA, Amaranta y Devid PAOLINI, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 41)», *Celestinesca* 43 (2019): 305-347 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca43/17_Suplemento_Bibliografico.pdf>, fecha de consulta: 13 de noviembre de 2020].

En el último suplemento bibliográfico se han añadido 130 entradas que desde 1985 suman ya 2732.

2815. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «¿Un programa iconográfico original? Modelos alemanes para los tacos de la edición Zaragoza, en la oficina de Jorge Coci a costa de Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 17 de junio de 1545, de *Celestina*», en *Videoactas del I Congreso del CELPYC (4-5 de junio de 2020)*, ed. Enrique Fernández y Amaranta Saguar. Nueva York: CELPYC, 2020, s. p. [en línea, <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.11>, fecha de consulta: 26 de octubre de 2020].

Se postula que una parte de los grabados de la edición de la *Tragicomedia* de Zaragoza, Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545 está directamente basada en los grabados de la edición de la traducción alemana de Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534.

2816. SÁNCHEZ SAGRADO, Lucas, «La piedad filial en *La Celestina*: una interpretación desde la perspectiva del confucianismo», *Celestinesca* 43 (2019), 203-220 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca43/09_Sanchez_Lucas.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Aplicación de los principios del confucianismo a las relaciones paterno-filiales de *LC*. Se destaca la coincidencia entre las sociedades chinas e hispana en lo que a la preocupación por la relación entre padres e hijos se refiere, en particular, el respeto y cariño debidos por los hijos hacia sus progenitores o piedad filial. Esta se extiende más allá de las relaciones sanguíneas y también explica las dinámicas entre los criados y las prostitutas y Celestina, ya que actúa como madre de estos.

2817. SANTIAGO, Igor, y Fernando de SÁ OLIVEIRA JÚNIOR, «"Puta velha" e alcoviteira: a representação da mulher feiticeira na obra *La Celestina* de Fernando de Rojas (1520)», en *I Encontro Internacional de História do Sertão: A educação e os desafios contemporâneos (25-27 setembro 2019)*. Delmiro Gouveia: Universidade Federal de Alagoas, 2020, s.p. [en línea, <https://doity.com.br/anais/i-eihs/trabalho/149604>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Análisis de la caracterización de las mujeres acusadas de practicar la hechicería en el siglo XVI a partir del personaje de Celestina en el *Libro de Calisito y Melibea y la puta vieja Celestina* (1520): mujer de edad, sin marido, en mala situación económica, con trato con lo sobrenatural pero también con lo más mundano a través de sus muchos oficios, incluido el de prostituta. En este retrato se produce, además, una ruptura con la caracterización medieval de las hechiceras, en cuanto que Celestina practica su arte en la ciudad y no tiene relación con la naturaleza, sino con los bajos fondos y, en general, el tejido urbano.

2818. SANTIAGO ÁLVAREZ, Cándido, «Cotejo de animales invertebrados en *La Celestina* y *La Lozana andaluza*», *Revista de Folklore* 439 (2018): 37-50 [en línea, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cotejo-de-animales-invertebrados-en-la-celestina-y-la-lozana-andaluza-970175>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Comentario de la función desempeñada por los animales invertebrados en los símiles y las metonimias de *LC* y la *Lozana*. Comentario también de los usos no figurados, cuando la mención de los invertebrados responde a la realidad de la situación.

2819. SERÉS, Guillermo, «La *interpretatio* y otros recursos afines en *La Celestina*», en *La Celestina: ecdotica e interpretazione*, ed. Francisco Lobera Serrano. Roma: Bagatto Libri, 2010, 195-212. *

2820. SEVERIN, Dorothy Sherman, «*Celestina* and the Magical Empowerment of Women», en *Spanish Literature: A Collection of Essays. From Origins to 1700*, eds. David Foster *et al.* New York: Routledge, 2000, vol. 2, 167-187. [en línea, <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9780203825075/chapters/10.4324/9780203825075-14>, fecha de consulta: 15 de septiembre de 2019].

Recoge el artículo publicado en *Celestinesca* 17.2 (1993).

2821. SNOW, Joseph T., «Cómo los autores de *Celestina* concibieron el personaje de Areúsa», *Celestinesca* 43 (2019): 221-240 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca43/10_Snow_Joseph.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Reconsideración del personaje de Areúsa. Se defiende que, lejos de ser un personaje mal caracterizado o contradictorio, está perfectamente construido en cada una de sus apariciones. Se perfila como una mujer independiente de gran carácter, pero con los errores, las dudas y las incoherencias no de un personaje mal constituido, sino de una personalidad compleja, que la aleja del estereotipo de la prostituta.

2822. SNOW, Joseph T., «Clothing in *Celestina*: How it Advances the Plot», *Miríada Hispánica* 17 (2019), 97-110 [en línea, <http://www.miriadahispanica.com/revista/75d6ff3786c2a19f63286774b2f903881efa79c5.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

En este análisis la ropa abarca tanto las prendas de vestir (el manto de Celestina) como los adornos y complementos (la cadena de Calisto, el cordón de Melibea) y los materiales con los que se fabrican (el hilado). Todos estos marcan un paso adelante en la trama, ejerciendo como fuerzas motrices de los personajes o como desencadenantes de las situaciones, según el momento.

2823. TARAVACCI, Pietro, «*La Celestina* come "contienda cortés"», *Studi Ispanici* (1983): 9-35.

Tras una caracterización del amor cortés español y un repaso a la literatura amorosa en el entorno de *LC*, se procede a contextualizar los rasgos corteses de *LC*, destacando las desviaciones del modelo y las ambigüedades de muchas de las situaciones más característicamente corteses. Se concluye que Rojas busca teatralizar el amor cortés literario de su tiempo pero, para hacerlo, lo saca de su espacio convencional y lo traslada a una realidad que es toda «batalla y contienda», de donde vienen en realidad las aparentes contradicciones y ambigüedades.

2824. TARAVACCI, Pietro, «Riscrittura e innovazione nella *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* di Pedro Manuel Ximénez de Urrea», *Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna* 10 (1993): 171-208.

Análisis de las divergencias de la *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* respecto a su modelo, tanto las que pueden atribuirse al cambio de género como a las que responden a un deseo de innovación, de interpretación o de dramatización e intensificación. Aunque el texto sea fiel al original, las modificaciones mínimas y la selección a las que es sometido bastan para que no se pueda considerar una reescritura servil. Se acompaña de una edición del texto.

2825. TOMA, Laura Monica. «"Literary Masterpieces Create Their Lineage": Awakening of Conscience in *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*». *Diálogos* 37 (2020): 114–127.

Se analiza el efecto de la progresiva desaparición de la visión del mundo medieval en el paso al siglo XVI, tanto sobre el individuo como sobre los valores sociales, morales y económicos. Para ello se presta especial atención a la notable conciencia que los personajes de *LC* tienen de sí mismos y a su individualismo, especialmente los personajes bajos, cuya autoconciencia subvierte lo esperable del orden social de la época [adaptación del resumen de la autora]

2826. UGARTE I BALLESTER, Xus, y Joan FONTANA TOUS, «"Pa can vieyu nun hai cus-cus". Los refranes de *La Celestina* en asturiano», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* 69 (2019): 343-420 [en línea, <https://doi.org/10.17811/arc.0.2019.343-420>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

A partir del examen de los refranes en la traducción de Pablo Suárez García de *LC* al asturiano se analizan las diferentes estrategias del traductor a la hora de naturalizar el texto. Además, se incluye una tabla con el equivalente asturiano de los refranes celestinescos del repertorio de José Gella Iturriaga (1977).

2827. VELASCO RAMOS, Pedro, «Areúsa: la otra pupila de *La Celestina*», *Crónicas: revista trimestral de carácter cultural de La Puebla de Montalbán* 26 (2013), 8-12. *

2828. VELASCO RAMOS, Pedro, «Nuevos hallazgos sobre los escenarios pueblanos de *La Celestina*», *Crónicas: Revista Trimestral de Carácter Cultural de La Puebla de Montalbán* 40 (2017), 30-35. *

2829. VILLALOBOS GRAILLET, José Eduardo, «*La Celestina* en la Transición. Censura, polémica e interpretación de la recreación telefílmica de Juan Guerrero Zamora», *Celestinesca* 43 (2019): 241-286 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca43/11_Villalobos_Jose.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Revisión de las censuras, las críticas y las polémicas en torno a la adaptación televisiva de *LC* de Juan Guerrero Zamora para TVE, emitida finalmente en 1983. Comienza con un análisis de la censura franquista del primer guión, destinado al cine y no a la televisión, y todos los cambios a los que fue sometido hasta conseguir la aprobación oficial en 1965, aunque no se llega a rodar. Continúa con una descripción de los problemas, los cambios y las polémicas que marcaron el paso a la versión televisiva, así como de las críticas con que la mini-serie de tres capítulos fue recibida. Finaliza con un análisis-defensa de la propuesta interpretativa de Guerrero Zamora.

2830. VON PRELLWITZ, Norbert, «Postille a "'Sacó mi secreto amor de mi pecho': la confessione amorosa di Melibea (*Celestina*, auto X)", di

Antonio Gargano», en *La Celestina: ecdotica e interpretazione*, ed. Francisco Lobera Serrano. Roma: Bagatto Libri, 2010, 121-124. *

2831. VRIES, Henk de, *La Celestina por dentro: Una exégesis numerológica de la «Comedia de Calisto y Melibea».* Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, 2020.

El sentido arcano del mensaje poético de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* ha quedado siempre revestido por un halo de misterio para sus lectores. Henk de Vries consiguió descubrir en el acróstico de los versos introductorios al drama, el famoso "El bachjler Fernando de Roias acabó la Comedia de Calysto y Melybea e fve nascjdo en la Puebla de Montalván", la clave para una exégesis de la composición numerológico-simbólica de la obra. Precedido de un análisis preliminar sobre principios numerológicos y estructuras numéricas en otras obras medievales, este pormenorizado estudio de la organización oculta de *La Celestina* permite a De Vries presentar una originalísima contribución al debate sobre algunas de las cuestiones más controvertidas en la crítica celestinesca. ¿Era Fernando de Rojas un cristiano nuevo judaizante, adversario de la Iglesia, o más bien un creyente ortodoxo que, inspirado en ideales sociales, pretendía dirigir una severa crítica contra la relajada moral de ciertas clases ociosas en la sociedad de su tiempo? [resumen presente en la página en línea de la editorial]

2832. WESTERVELD, Govert, *Researches on the Mysterious Aragonese Author of «La Celestina»*, autoeditado, Lulu.com, 2016. *

2833. XIA, Tian, «Estudio comparativo entre *Xi Xiang Ji* y *La Celestina*». Tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2018.

2834. YANG, Xiao, «El amor-pasión en las dos protagonistas de *La Celestina* y de la *Historia del ala oeste* de Wang Shifu», *Boletín de la Real Academia Española* 99.320 (2020), 917-963 [en línea, <http://revistas.rae.es/brae/article/view/199>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Estudio comparativo de las protagonistas de *LC* e *Historia del ala oeste* respecto al amor apasionado que anuncia el título, pero también otros aspectos de los personajes como el libre albedrío, la libertad de elección, la sensualidad, y los tópicos de la doblez y la lujuria femeninas. Ambas heroínas comparten ideas proto-feministas sobre su rol en la sociedad y en el amor, y aspiran a mayor libertad en ambos.

Acercamientos críticos a la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gómez de Toledo

Celestinesca, 44 (2020): 385-392

Acercamientos críticos a la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gómez de Toledo: nuevas perspectivas de la celestinesca

Juan Pablo Mauricio García Álvarez
Universidad de Heidelberg

Presentación

Con la aparición de la *Segunda Comedia de Celestina* se inauguró uno de los géneros literarios más prolíficos y variopintos del siglo XVI: la celestinesca, continuando sus reminiscencias en la centuria siguiente al cimentar materiales distintos que darían lugar, ya no sólo a curiosos entramados dramáticos y teatrales, sino que ayudaría a fomentar un conjunto de estrategias narrativas que funcionarán como una de las bases de la tan llamada novela moderna. Feliciano de Silva se erigirá como el primer continuador de *Celestina* y quien marcará la pauta literaria para los títulos descendientes directos de la obra salmantina, demostrando con ello su capacidad tanto lectora como creativa; un interprete que supo encontrar, gracias a su quehacer creativo, el puente entre ese mundo bajo representado por prostitutas, rufianes, sirvientes y mozos de espuelas con el estamento noble al que pertenecía la pareja protagonista, además de integrar en la trama de la comedia —su más importante aportación al género— la resurrección de la vieja alcahueta. Celestina se convertiría, desde este momento, en el punto de encuentro entre un texto anterior y otros nuevos que posicionaron a la vieja como la columna vertebral creativa al ser parte esencial de la acción dramática-novelesca o por las alusiones directas e indirectas después de haber sufrido una muerte trágica —aunque paródica— escrita a manos de Gómez de Toledo, responsable de la tercera entrega del ciclo celestinesco. La *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* se convertirá en la obra donde se pone fin a la vida de Celestina, pero que, a su vez, y de forma paralela ayudará a su supervivencia y a crear una memoria literaria-cultural en los textos que componen la celestinesca.

La continuación de Gómez de Toledo se distinguirá por cerrar los espacios vacíos y abiertos dejados por Silva, quien a la manera de los libros de caballerías dejó algunos episodios dramáticos sin solución, facilitando con ello la labor de quien podríamos llamar su seguidor —no se debe olvidar que dedica esta tercera parte al mismo Silva, además que busca su aprobación literaria—. Este hecho permitirá ofrecer nuevos cauces de la acción dramática, pero otorgando un estilo de composición original a pesar de partir de presupuestos literarios anteriores y conocidos por el público, lo que ayudaría a posicionar a sus soluciones escénicas-narrativas en un campo de expectativas que romperían con un esquema preestablecido. La principal aportación será el halo trágico otorgado a esta nueva continuación representado por la muerte de Celestina, seguido de otras como la natural inclinación al vicio y malas costumbres de los personajes pertenecientes a un estrato social bajo —regresando a lo visto en el texto salmantino— ante la inalcanzable ejemplaridad de los protagonistas y de su familia, así como la imposición del orden comunitario personificado por la institución legal —la autoridad del corregidor y del alguacil—, el enfrentamiento entre una visión de mundo caduco —encarnado en Celestina— frente a otro que se adecua a una nueva pragmática para obtener un bien material e inmaterial —personificado por los jóvenes Elicia y Albacín—, entre otros componentes que se manifiestan en esta tercera entrega del ciclo. Todo esto para dar un giro a lo expuesto por Silva en su texto en el que se privilegia una realidad más festiva y cortesana —en torno a la mesa y a la bebida, además de las historias contadas por los personajes—, junto con los requiebros amorosos de una variedad de personajes —en sus distintos niveles sociales, una especie democratización del amor— y el tratamiento humorístico que aparece en todo momento.

Por estas razones, se hace necesario e indispensable que la crítica literaria —y los mismos estudiosos de la celestinesca— comience a ofrecer nuevas lecturas analíticas y con metodologías diversas de la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, no sólo por formar parte de un género imprescindible de nuestra historia literaria hispánica, sino por la manera tan particular que Gómez de Toledo configuró su obra, la trascendencia individual de ésta, y por la propuesta versátil realizada a partir de un material ampliamente conocido por el público lector y oyente de la época. Gracias al ingenio de este autor, se ofrecerá una nueva y última versión de Celestina, además de una resolución feliz para la pareja protagonista —Felides y Polandria—, debido a su unión en matrimonio público, al igual que sus sirvientes, remedo de sus señores.

Prueba de algunos aspectos aquí señalados son los trabajos que comprenden esta sección especial dedicada a la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*. En cada uno de estos se ofrece una interpretación analítica singular y multiforme en sus matices metodológicos, con lo que se pretende, primero, despertar el interés por parte de otros estudiosos y

difundir un texto que ha merecido poca atención y, segundo, enriquecer la investigación de esta obra y contribuir a la bibliografía de la celestinesca en su conjunto.

En el primer trabajo de esta sección, Luis M. Esteban Martín («Gaspar Gómez de Toledo y la búsqueda de la fama») analiza a Gómez de Toledo como un representante de la figura del autor moderno. Para ello, estudia la originalidad literaria de este escritor al cerrar de manera efectiva e ingeniosa los episodios que habían quedado abiertos en la *Segunda Comedia de Celestina* de Feliciano de Silva, además presta atención a la forma en que se configuran los personajes desde una perspectiva más realista y menos artificial en comparación con la entrega anterior del ciclo; así, Gómez de Toledo regresa a los entes de ficción su naturaleza inicial, más acorde al texto paradigma, con lo que se hace patente una sistematicidad del comportamiento según su estrato social y económico del mundo caótico que se intenta transmitir. Por otra parte —y derivado de lo anterior—, Esteban Martín relaciona la importancia de la imprenta como difusora de los textos literarios con la intención por satisfacer las expectativas de un público consumista —en un sentido material del libro y otro estilístico-literario— presente en la mentalidad de Gómez de Toledo, revelando con esto una «consciencia de autor» que hace palpable la idea de un pensamiento moderno de la literatura, entendiendo por esto, según el crítico, a la preocupación tácita en el texto de Gómez de Toledo por posicionarse como una autoridad creativa al redirigir de manera original a lo ya preestablecido en la obra de Silva.

Rosa Navarro Durán —a quién debemos la más reciente edición de la *Tercera parte de la Tragicomedia*— estudia la propuesta crítica que Gómez de Toledo hace de su modelo inmediato anterior y de la tradición del teatro humanístico —por ejemplo, *Comedia Thebaida*, la *Aquilana* y la *Vidriana*— para componer su obra y devolver el decoro al estrato noble con la finalidad de restaurar el orden social diluido por la inventiva de Feliciano de Silva. Bajo esta premisa, en este artículo («Siguiendo el guión, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina*») se analizan los mecanismos literarios utilizados por Gómez de Toledo para ofrecer la imagen tópica del enamorado celestinesco, la actitud ambiciosa y problemática característica de los personajes socialmente bajos y las variedades lingüísticas con las cuales se expresan, lo que ayudará a marcar el distanciamiento de estos con quienes son parte del estamento noble. Además, se resalta la actuación activa de Polandria al convertirse en el actante que persuade a Felides para indicarle que Celestina deberá desempeñar el papel de casamentera para concretar su matrimonio público. Otro elemento de análisis será la tipificación de los rufianes, rameras y la misma Celestina como personajes de entremés o de comedia debido a los castigos y a las situaciones que adquieren una naturaleza cómica. Navarro Durán demuestra que el decoro funcionará

como un condicionamiento de la realidad textual sobre el cual se configura esta continuación celestinesca.

La nueva configuración del mundo marginal y su representación en la *Tercera parte de la Tragicomedia* serán el foco de atención del trabajo de Folke Gernert («Crimen y castigo en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo: ¿la visión moralizadora de un médico?»), quien analiza la figura de Celestina y el discurso alrededor de ésta. Este personaje se caracterizará por la concentración de valores morales negativos que se reflejan tanto en su decrepitud física como en los vicios —sobre todo la bebida—; será tal el grado de descomposición social de Celestina que Gómez de Toledo creará algunos episodios en que la vieja será víctima de castigos corporales, algunos rayando en lo escatológico, con lo cual necesitará remedios para curar sus heridas y que son pronunciados por otros personajes o por la misma vieja. Estos pasajes, como demuestra Gernert, serán altamente significativos porque podrían revelar la respuesta a una posible hipótesis sobre el conocimiento médico del autor, pues es claro el uso discursivo de un campo semántico propio de la medicina de la época.

En el último artículo de esta sección, Juan Pablo Mauricio García Álvarez («Materialización del dolor de Celestina en la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*») estudia el dolor que sufre Celestina a lo largo de la obra de Gómez de Toledo como elemento estructural del personaje. Las heridas físicas y emocionales de las cuales es víctima la vieja por parte de Pandulfo y otros rufianes —venganzas personales—, además de la sentencia judicial por pena de lenocinio —vejación pública—, permiten, según el autor, hablar de una cultura emocional en esta continuación celestinesca. El dolor se materializará en objetos determinados —cuerpo de Celestina, vestimenta, entre otros—y se manifiestará en espacios particulares, haciendo una distinción entre lo privado y lo público. Por tanto, la emoción y las sensaciones ayudarán a percibir el sentido trágico con el cual se caracteriza a Celestina en esta tercera entrega del ciclo celestinesco.

Los trabajos aquí reunidos permiten dar cuenta de la originalidad del texto celestinesco de Gómez de Toledo. Más allá de su aportación más emblemática al género: la muerte de Celestina, en el texto se hace eco de una diversidad de temáticas y materiales que nos permiten posicionar a la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestinesca* como una obra experimental en varios sentidos. Por ejemplo, las estrategias literarias utilizadas por Gómez de Toledo para adecuar su obra a un ciclo y posicionarse como el creador de un estilo literario propio, o la búsqueda por resolver preocupaciones textuales y volver al texto su naturaleza trágica, pero con escenas cómicas que darán cuenta de algunas convenciones propias de géneros teatrales que aún están por construirse. O también la importancia del cuerpo Celestina al constituirse como receptáculo de una serie de valores morales que harán mella en su personalidad hasta derivar en su muerte, aspectos que permiten cuestionar el nivel semán-

tico del discurso utilizado para la obra y los alcances significativos que exterioriza la vieja antes de su final trágico. Este conjunto de lecturas críticas trata de invitar tanto a la investigación de esta *Tercera parte* como a su lectura, la cual aún guarda sorpresas en un sentido unitario y en otro integral de la celestinesca.

Por último, quiero agradecer a José Luis Canet, su generosidad y apoyo en todo momento para la realización de este proyecto. De igual forma quiero extender mi agradecimiento a cada uno de los participantes del mismo.

Celestinesca 44 (2020): 393-404

Gaspar Gómez de Toledo y la búsqueda de la fama

Luis M. Esteban Martín
Colegio Nuestra Señora de las Maravillas-La Salle (Madrid)

RESUMEN

Gaspar Gómez de Toledo, con su *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina,* pretende no solo continuar la obra precedente, la *Segunda Comedia de Celestina,* de Feliciano de Silva, y entrar así en el ciclo celestinesco iniciado con la publicación de *Celestina,* sino convertirse en el autor con el que dicho ciclo quede cerrado definitivamente, de ahí que vaya concluyendo episodios inconclusos en la obra de Silva y que acabe definitivamente con la vieja alcahueta Celestina resucitada por Silva. Esta intención de cerrar un ciclo viene motivada por el deseo de fama, de pasar a la posteridad como el autor que culminó las aventuras de la alcahueta de Fernando de Rojas y, por tanto, gozar del éxito que el público otorgó a las dos obras que le precedieron.

Palabras clave: Gaspar Gómez de Toledo, Feliciano de Silva, ciclo celestinesco, fama, Fernando de Rojas

ABSTRACT

Gaspar Gómez de Toledo, with his *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, intends not only to continue the previous work, the *Segunda Comedia de Celestina*, by Feliciano de Silva, and thus enter the celestinesque cycle that began with the publication of *Celestina*, but also to become the author with whom the cycle is definitively closed. Consequently he concludes unfinished episodes in Silva's work to definitively end with the old pimp Celestina resurrected by Silva. This intention to close a cycle is motivated by the desire for fame, in order to pass into posterity as the author who culminated the adventures of Fernando de Rojas' procurer and, therefore, to enjoy the success that the public granted to the two works that preceded him.

Keywords: Gaspar Gómez de Toledo, Feliciano de Silva, celestinesque cycle, fame, Fernando de Rojas

A M.C., por tanto

En 1536, en Medina del Campo, aparecía la primera edición de la intitulada como *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, de Gaspar Gómez, «natural de la muy insigne ciudad de Toledo», como se lee debajo de la xilografía y del título. En 1539 aparecería una segunda edición, en Toledo[1]. A estas dos ediciones Ticknor (1851: 282) añade una toledana de 1537 que, si bien Barrick (1973: 70) considera de existencia dudosa, me parece más bien un error por 1536, lo mismo que ocurre con la edición que Barrera data en Toledo en 1559 y que, esta vez sí de acuerdo con Ticknor, es una evidente errata por 1539.

La obra, de un autor del que nada sabemos y al que Urquijo alude como «oscuro escritor toledano» (1910: 574), pero que, sin embargo, posee una considerable cultura como se pone de manifiesto en las citas de autores griegos, latinos, eclesiásticos, mitología y literatura castellana[2], aparece cuando *Celestina* tiene un éxito consolidado y además cuenta ya con una continuación de la mano de Feliciano de Silva, autor al que Gómez de Toledo dedica su obra.

En 1536, *Celestina* no solo cuenta con un buen elenco de ediciones, sino también de traducciones, antes de la publicación de la obra de Gaspar Gómez, como la que Alfonso Ordóñez hizo al italiano en 1506, la alemana de M. Wirsung en 1520, una al francés en 1527 que tuvo dos reimpresiones en 1529 y 1532, y en 1530 se editó una traducción al inglés en verso de los cuatro primeros actos de la obra, probablemente, de J. Rastell.Pero no solo eso, sino que la obra firmada por Rojas era una auténtica obra popular incluso por encima de los libros de caballerías, como ha señalado Maxime Chevalier (1976: 146), puesto que circuló de manera oral o manuscrita de forma fragmentada. Y es tanta la popularidad de esta obra que, en el proceso por hereje y apóstata contra Álvaro de Montalván, en 1525, al hablar el acusado de su genealogía y llegar a sus hijos señala: «Leonor Aluares, mujer del Bachiller que compuso á Melibea, veçino de Talauera; aurá XXXV años» (Serrano Sanz 1902: 263).

Esta popularidad de *Celestina*, que abarca no solo a los círculos letrados, sino al público en general, teniendo en cuenta que, además, en la época lectores no solo son los que leen, sino aquellos a quienes se les lee, máxime si hablamos de comedias humanísticas, es la que anima a Feliciano de Silva, un noble ya conocido antes de 1536 por sus libros de caballlerías[3],

1.– Ambas ediciones han sido descritas por Barrick (1973: 65-70) en su edición de la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*. Para todas las citas de la *Tercera Celestina* sigo esta edición.

2.– Véase Esteban Martín (1986: 26-105).

3.– En 1514 se publicó el *Lisuarte de Grecia* (que contó con trece ediciones hasta 1578), en 1530 el *Amadís de Grecia* y entre 1532 y 1551 *Don Florisel de Niquea o Rogel de Grecia.* Es más, los comentarios que sus coetáneos hacen respecto a Silva como autor dan cuenta de la im-

a publicar en 1534, en Medina del Campo, a cargo de Pedro Tovans, la *Segunda Comedia de Celestina,* obra que contó con otra edición en 1536, en Venecia, realizada por Stephano da Sabio, la de Salamanca, 1536, por Pedro de Castro, y la de Amberes, esta ya posterior a la obra de Gaspar Gómez de Toledo, de hacia 1540 o 1550 (Silva 1988: 91-92). Así pues, con Feliciano de Silva se abre lo que se ha dado en llamar el ciclo celestinesco[4] y de saberse integrante de dicho ciclo da buena cuenta no sólo la obra de Gaspar Gómez de Toledo, sino que años después, Alonso de Villegas, en el prólogo de su *Comedia Selvagia* (1554: fol. i^{v}), aluda a su osadía por tratar un tema que han tratado otros tan bien desarrollado, señalando explícitamente a Feliciano de Silva.

Pero lo más significativo, y que tiene relación con la actitud de Gaspar Gómez al afrontar su continuación de *Celestina*, es cómo Silva decide continuar el texto original, porque en ello confluyen una serie de elementos comunes al resto de continuadores. Abrir o integrarse en un ciclo literario está ligado al éxito editorial de los precedentes, como ha señalado Lázaro Carreter (1978: 196), y con ello, como señalaré más adelante, con la búsqueda de la fama entre los lectores; además, ese ser continuador supone el ser original con respecto al modelo y esto conlleva dos aspectos a tener en cuenta. Por un lado, que el continuador no es un mero imitador (Lázaro Carreter 1976: 117), sino que, como señala Gérard Genette, busca «una producción nueva: la de otro texto en el mismo estilo, de otro mensaje en el mismo código» (1989: 103), dentro del concepto renacentista de la *imitatio* y, más en concreto, siguiendo el tratado de Bartolomeo Ricci, *De imitatione* (1541) del concepto de *aemulare,* donde hay un reconocimiento del modelo del que se parte para destacar el reto que supone y también la novedad introducida (García Galiano 1992: 8). Por otro lado, y ligado con lo anterior, está el concepto de originalidad en el Renacimiento, que posibilita la utilización de temas, pensamientos, etc., de obras y autores precedentes (Pérez-Rioja 1988: 65), condicionado, obviamente, por el público al que se dirige la creación (Pérez-Rioja 1988: 108).

Así pues, Feliciano de Silva va a introducir en su continuación una serie de innovaciones como las cartas amorosas (Esteban Martín 2003), intensificará y modificará el papel de los criados y el mundo lupanario, planteará el matrimonio secreto como solución a los amores (recuérdese el rechazo explícito de Melibea al matrimonio en el auto XII de *Celestina*), incorporará pastores como Filínides, o los negros Zambrán y Boruca[5]. Pero, sobre todo, Silva tendrá una importancia capital para el resto de los

portancia de este escritor, tal y como ha recogido Consolación Baranda en su edición de la *Segunda Celestina* (1988: 28-30).

4.– Sobre la actuación como continuador de Feliciano de Silva véase Esteban Martín (1991-92).

5.– Una relación de todas las novedades incorporadas por Silva puede verse en la edición de la *Segunda Celestina,* de Consolación Baranda.

continuadores por dos razones esenciales: recupera a la vieja alcahueta rojana y deja su obra abierta para posibles continuaciones.

Feliciano de Silva es consciente de lo que el público y editores comprendieron casi desde el instante en que aparece *Celestina*: la vieja alcahueta es el personaje más excepcional de la obra, con una configuración muy superior a la de antecedentes como Trotaconventos del arcipreste de Hita. Es la vieja Celestina la que desde su entrada en la obra se adueña de todos y cada uno de los momentos esenciales de la trama, hasta el punto de que en 1511, como ha señalado Kirby (1989: 60), en el testamento e inventario de bienes de Francisco de Treviño, regidor de Santiago de Compostela, se lee que entre sus libros figuraba «otro de celestina», lo que supone un ejemplo evidente de la popularidad de la vieja alcahueta, que, con posterioridad, se incorporará al título de la obra en la reimpresión hecha en 1519 de la versión italiana de Ordóñez y en la impresión del *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, fechado en Sevilla, en 1502; si bien, como ha anotado Norton, esta edición, así como todas las que aparecen en Sevilla o Toledo, en 1502, en realidad fueron publicadas entre 1510 y 1529, y ésta en concreto hacia 1518-20 (Norton 1966: 141-156). Y una prueba más de la importancia que se le concederá a la vieja Celestina es que, una vez resucitada por Silva, los demás continuadores estarán obsesionados por el personaje. Al acabar con ella definitivamente Gaspar Gómez, ya analizaremos la razón, forzó a quienes lo siguieron tuvieran que aguzar el ingenio, con más bien poca fortuna, salvo Sebastián Fernández, para mantener en sus obras una relación lo más directa posible, sobre todo, con la vieja alcahueta. Así, Sancho de Muñón, en su *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, dedica un amplio espacio a desmontar el artificio de Silva [III, 1, 32 y SS.], pero, como Gómez de Toledo ha acabado con la vida de Areúsa y de Celestina, utiliza a Elicia como tercera en su obra, personaje que sistemáticamente en *Celestina* ha expresado su desdén por el oficio de alcahueta, lo que le obliga a hacer, incluso, trastocando el original, constantes alusiones a la relación entre Elicia y Celestina, para con ello seguir concentrando la atención en la vieja del original (Esteban Martín 1988).

El siguiente continuador, Sebastián Fernández, dado que Muñón acaba con Elicia, se encuentra sin ningún personaje estrechamente relacionado con Celestina para ejercer la alcahuetería. Sin embargo, en lugar de crear una nueva alcahueta, Sebastián Fernández recurre a Claudina (Esteban Martín 2000), la maestra continuamente recordada por Celestina y madre de Pármeno, lo que, además de la originalidad en la forma de entroncar con la obra modelo con respecto a sus antecesores, ya que supone la recreación en la *Tragedia Policiana*, partiendo de los datos del texto modelo, de un tiempo anterior al texto rojano, una precuela, por tanto, supone también reforzar y justificar la constante alusión a Celestina (Esteban Martín 1989a). Por último, en la *Comedia Florinea*, de Joan Fernández, y en la *Comedia Selvagia*, de Alonso de Villegas Selvago, Marcelia y Dolosina, alcahuetas de estas dos obras,

respectivamente, constantemente recordarán episodios relacionados con la vieja Celestina (Esteban Martín 1989b), aunque ahora más desdibujados y en ocasiones forzados.

A todo lo anterior habría que añadir, como he señalado en otros trabajos, que la mayor parte de los ecos y reminiscencias fraseológicas que aparecen en estas continuaciones están relacionadas con parlamentos de Celestina. Así pues, la actitud de Silva refleja un dato fundamental: la obsesión que todos los continuadores tendrán por Celestina, obsesión que demuestra que todos se percataron de que era este el personaje más característico y llamativo de *Celestina*.

Dicho esto, Silva utiliza un recurso típico de las novelas de caballerías, la falsa muerte, que, además, era más que conocido y del agrado del público, de manera que construye un argumento que justifica que, en realidad, Sempronio y Pármeno creyeron que habían matado a la vieja, pero esta logró sobrevivir y, una vez recuperada, aquí está de nuevo lista para mediar en unos nuevos amores, en este caso los de Felides y Polandria. Pero conviene hacer hincapié en un rasgo esencial de la vieja Celestina en la obra de Silva: el aprendizaje del pasado, como ha comentado Consolación Baranda (Silva 1988: 53-57), y que será una de las mayores deficiencias en el tratamiento que de Celestina hará Gaspar Gómez de Toledo.

Pero Silva no solo recupera para el ciclo a la alcahueta, sino que, sin duda por herencia de la práctica en los libros de caballerías, deja la obra abierta para posibles continuaciones, no solo porque la vieja Celestina no morirá, sino porque la obra queda pendiente de que el matrimonio secreto entre Felides y Polandria se haga público y además dejará una serie de episodios inconclusos para posibles continuaciones. Y es aquí donde Gaspar Gómez de Toledo entra como continuador de un ciclo que sabe de éxito entre los lectores y que le llevará a que en su *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* no solo haga constantes referencias a *Celestina*, si bien, distintamente a Silva, sean referencias funcionales para establecer puentes entre su obra y la original (Esteban Martín 1987), sino fundamentalmente a la *Segunda Comedia de Celestina.*

En el título de la obra ya deja Gaspar Gómez de Toledo explícita su actitud de continuar la obra de Silva y de ahí que leamos «Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina. Va prosiguiendo en los amores de Felides y Polandria, conclúyense sus desseados desposorios y la muerte y desdichado fin que ella ouo»[6]. En el extenso prólogo, Gaspar Gómez de Toledo vuelve a insistir en la relación de su obra con la de Silva, señalando de su obra que «va tan tosca en sus dichos quan subtil en las sentencias subtilíssimas la pasada, que es la donde ésta depende» (pág. 75), para más adelante instar a que debe ser leída la *Segunda Celestina* previamente: «Agora no me falta, después de tener la merced concedida de vuestra merced, sino rogar al lector que ésta leyere lea primero la Segunda, que es antes

6.– Gómez de Toledo, *Tercera Celestina*, ed. Barrick (1973: 75).

de ésta […] Y ansí, porque el vulgo note la historia de do procede, suplico a vuestra merced se lo encargue» (pág. 77).

Tras esto comienza el texto de Gaspar Gómez de Toledo justo al día siguiente de que en la *Segunda Celestina* Felides y Polandria, una vez que se han desposado en secreto (cena XXXI) y han gozado de su amor (cena XL), queden a la espera de celebrar el matrimonio público. No voy a desarrollar aquí el amplio despliegue de menciones que a la *Segunda Celestina* se hacen en la obra de Gaspar Gómez de Toledo (Esteban Martín 1986: 129-153), pero sí me detendré en dos aspectos interrelacionados y que son esenciales para entender la actitud de Gaspar Gómez de Toledo: el cierre de los episodios que Silva dejó abiertos y la muerte de Celestina, porque ambas cuestiones son las que nos dan idea de la actitud de Gaspar Gómez de Toledo como continuador.

Lector atento de la *Segunda Celestina*, como no podía ser de otro modo, Gaspar Gómez de Toledo detecta las posibilidades dramáticas que tienen esos episodios inconclusos para un plan que se anuncia desde el mismo título de su obra, la tragedia final, de ahí que no continúe con la titulación de Silva de comedia y disponga tragicomedia.

En la cena XXXIX de la *Segunda Celestina* el fanfarrón Pandulfo demanda a Celestina diez doblas para armas argumentando que las suyas las había perdido en un lance cuando iba con Felides, lo cual es falso. Celestina, aprendiendo de lo que le ocurrió por no partir sus ganancias con Sempronio y Pármeno en *Celestina* (Silva: 555), le franquea la puerta, pero niega haber recibido cien doblas de Felides y, con astucia, le propone al fanfarrón ir a casa de Felides para comprobarlo (pág. 559), lo que es de todo punto inviable pues Pandulfo ha mentido en cuanto al lance que ha ocurrido acompañando a Felides. Ante esto, Pandulfo resuelve la situación diciendo que todo había sido una burla suya para saber si la vieja había recibido dinero de Felides (pág. 560). Aquí deja Silva este episodio que se retomará en la *Tercera Celestina*, en el auto II, cuando Sigeril aluda a esas cien doblas entregadas por Felides (Gómez de Toledo: 90). Más tarde, la vieja se jactará del engaño que hizo sobre Pandulfo (pág. 161), que, enterado, con la ayuda de Rodancho castigará a la vieja en este mismo auto, quedando cerrado el episodio.

El siguiente suceso que cerrará Gaspar Gómez de Toledo viene de la cena XXXIV de la *Segunda Celestina* en donde la vieja alcahueta aconseja a Elicia que reciba como amante a Barrada. Pese a las reticencias de Elicia, quien está con Albacín, Celestina decide cobrar cuatro ducados a Barrada como señal (Silva: 492), aunque Elicia lo seguirá rechazando. En el auto XXV de la *Tercera Celestina* Elicia y Albacín dialogan sobre la actitud de Celestina y su deseo de que Elicia acepte a Barrada, lo que desencadena la ira de éste, quien en el acto XXVI agredirá a la vieja y le robará cincuenta ducados.

El tercer episodio está en relación con el anterior y supone un paso más en el desarrollo dramático que pone en marcha Gaspar Gómez de Toledo. En el auto XXXVII Elicia vuelve a comentarle a Albacín la insistencia de Celestina en que acepte a Barrada, lo que acentúan los deseos de venganza de Albacín que esta vez acuchillará en la cara a la vieja y se llevará a Elicia, quien no ocultará su odio hacia Celestina (Gómez de Toledo: 317), lo que supone entroncar al personaje de Elicia con las reticencias hacia la prostitución que tenía en *Celestina* al tiempo que elimina la posibilidad de que Elicia pudiese convertirse en una alcahueta en futuras continuaciones. Y buena prueba de ello es la debilidad de la configuración de Elicia como alcahueta en la obra de Sancho de Muñón.

Finalmente, en la *Segunda Celestina* se había aludido en diversos momentos a la relación entre Areúsa y Grajales (cenas XXIX y XXXIV), pero en la cena XXXV surgen algunos conflictos debido a los celos de Centurio, que, no obstante, no amedrentan a Grajales, a pesar de las fanfarronadas de aquel y sus compañeros (cena XXXVII). En el auto XIII de la *Tercera Celestina*, Areúsa visita a Elicia y le dice que ha de contarle «mil pasatiempos que con Grajales tengo» (pág. 154). Pero no será hasta el auto XXVII cuando se vuelva sobre este episodio, cuando Grajales, al ir a visitar a Elicia, se encuentra con Brauonel, quien mostrará su deseo por Areúsa: «No creo en quien me vistió si no voy más picado de Areúsa que muerto de hambre» (pág. 259). Tras los consejos de Celestina, Areúsa acepta como amante a Brauonel (pág. 277) y cuando están gozando de su relación son descubiertos por Recuaxo (auto XXXV), que se lo dirá a Grajales y este acabará con la vida de Areúsa (auto XL).

Como vemos, desde que Gaspar Gómez de Toledo decide continuar la obra de Silva parece planear en su mente la idea de acabar con todos los personajes que pudieran dar lugar a una posible continuación de su obra. Los tres episodios aquí expuestos suponen sendos castigos para Celestina que bien hubieran podido dar fin a la vida del personaje y de ahí que la muerte final resulte absurda para Heugas (1973: 55), pero en realidad forman parte del plan preconcebido por Gaspar Gómez de Toledo. Por un lado, desarrollar lo más posible el personaje de la vieja alcahueta y mantenerla hasta que se acabe con su más directa discípula, Areúsa. Por otro lado, intensificar la codicia de la vieja, uno de los rasgos más significativos del modelo original.

Llegados a este punto, Gaspar Gómez de Toledo ha ido cerrando episodios de la obra de Silva y su planteamiento requiere de la muerte de Celestina, que se produce al caerse por la escalera de su casa cuando, tras haberse celebrado el desposorio público de Felides y Polandria, pretende obtener un nuevo beneficio no solo de Felides, sino también de Polandria (Gómez de Toledo: 378), intensificando de este modo uno de los rasgos esenciales de Celestina, la codicia, como he señalado anteriormente.

¿Qué lleva a Gaspar Gómez de Toledo a plantear un final de su obra de este modo? Pudiera interpretarse que nuestro autor quiere entroncar con el planteamiento trágico de la obra modelo; sin embargo, en mi opinión, esta interpretación chocaría con el deseo manifiesto de Gaspar Gómez de Toledo de continuar la obra de Silva, cuya obra sigue, pero no el espíritu de Feliciano de Silva de dejar abierta la obra para posibles continuadores. Así pues, me parece que la explicación al planteamiento de Gaspar Gómez de Toledo hay que buscarla en un deseo de alcanzar la fama entre unos lectores que ya habían manifestado el gusto por las obras anteriores y muy especialmente por las andanzas de la vieja Celestina, personaje más original que la historia de los amantes en cuyos amoríos media. Historias de amor había muchas, alcahuetas como Celestina ninguna.

Lo que planteo en este trabajo no es la búsqueda de la fama desde una perspectiva de tópico o tema, como tan bien analizó Lida de Malkiel (1983), sino de la fama popular, de gozar del éxito entre un público amplio y que es un rasgo muy significativo del Renacimiento, ligado, como no podía ser de otro modo, a la conciencia de autor que se desarrolla con respecto a la Edad Media. Como bien señala Jorge Roaro:

> para los sabios medievales, e incluso para los primeros humanistas, tanto el honor como la fama no eran sino manifestaciones de vanidad y de orgullo fatuo, completamente contrarias a la humildad cristiana; por lo tanto, es interesante cómo ambas cualidades fueron ganando reconocimiento mientras fue madurando el Renacimiento, hasta convertirse en cualidades protagónicas en la vida social del siglo XVI en adelante. (Roaro 2017: 48)

Cierto es que apuntes de este concepto de fama ya había en épocas anteriores, incluso Cicerón, en las *Disputaciones Tusculanas*, señalaba: «El honor alimenta las artes, y la gloria inflama a todos al cultivo de las mismas» (Roaro, 2017: 7), y, como vemos, lo ligaba especialmente a las artes, tal y como lo hará, en 1511, Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura:* «¿Y qué se podrá decir de los cultivadores de las artes? A todos ellos les es tan peculiar el Amor Propio, que sería más fácil de encontrar quien renunciase a la herencia paterna que a la fama de talento, sobre todo entre los actores, cantores, oradores y poetas, entre los cuales cuanto más ignorante es cada cual, tanto más se complace arrogantemente en sí mismo y se pavonea y se exalta más» (1953: 82), pero será con el Humanismo cuando ese deseo de fama se extienda hasta el punto de poderse hablar de una auténtica modernidad, como ha apuntado Garrote Pérez, que, en referencia al *Lazarillo*, dice: «la obra que redacta en su intimidad la saca a la consideración de todos, para buscar en el nivel de lo público un "mérito" ante los demás, el que, tras la lectura, la elogien por ser una obra bien hecha.

Esta es la fama humanista, producto del esfuerzo y del trabajo de cada uno y, además, reconocido por todos en el nivel de lo público» (2004: 4).

Este gusto por la fama, centrándonos en los escritores, va ligado a la invención de la imprenta y también a factores de índole económica, como ha señalado González-Barrera: «la invención de la imprenta, el *boom* económico de las ciudades y la aparición de un mercado más o menos estable de lectores posibilitó que se creara en Europa una industria floreciente en torno a los libros y, que por primera vez, surgiera el factor económico como algo determinante para orientar la trayectoria editorial de los autores, que comenzaron a ver la literatura como una fuente de ingresos» (2015: s.p.).

En este contexto, considero que es este deseo de fama y de posteridad y, por qué no, de obtener unos ingresos económicos, el que hace que Gaspar Gómez de Toledo considere que cerrando un ciclo gozaría cuanto menos de la misma gloria que sus antecesores, al tiempo que cerraba la puerta a posibles continuaciones al haber acabado tanto con Celestina como con su más directa discípula, Areúsa. En otras palabras, creo firmemente que Gaspar Gómez de Toledo considera que al cerrar el ciclo alcanzaría tanta popularidad como Rojas y Silva.

La crítica moderna no ha tratado bien a Gaspar Gómez de Toledo. Ya he señalado al inicio de estas páginas cómo Urquijo se limita a definir a nuestro autor como «oscuro escritor toledano», la insigne Lida de Malkiel (1970) en su magistral estudio sobre *Celestina* solo alude en tres ocasiones a la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, señalando que no ha podido consultar dicha obra, tampoco le dedica mucha atención Heugas (1973) en su trabajo y en la actualidad solo contamos con la edición de Barrick (1973), de escasa difusión entre el público general, pese a que, amén de *Celestina*, sí que contemos con ediciones accesibles de la *Segunda Comedia de Celestina*, de la ya mencionada Consolación Baranda (1988), e incluso de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* a cargo de mi colega Rosa Navarro Durán (2009), por lo que me parece más que interesante que se abordase no solo una edición de esta obra, sino entrar en el estudio de la repercusión de Gaspar Gómez de Toledo en los autores posteriores, amén de poner en valor los aciertos dramáticos y estilísticos que la obra tiene.

Bibliografía:

CHEVALIER, Maxime (1976), *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner.

ESTEBAN MARTÍN, Luis M. (1986), «La presencia de *La Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo», Tesina de Licenciatura, Universidad Complutense, Madrid.

— (1987), «Huellas de *La Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo», *Celestinesca*, 11, 2, pp. 3-19.

— (1988), «Huellas de Celestina en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón», *Celestinesca*, 12, 2, pp. 17-32.

—. (1989a), «Huellas de Celestina en la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández», *Celestinesca*, 13,1, pp. 31-41.

— (1989b), «Huellas de Celestina en la *Comedia Florinea* y en la *Comedia Selvagia*», *Celestinesca*,13,2, pp. 29-38.

— (1991-92), «Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco», *La Corónica*, pp. 42-49.

— (2000), «Claudina, del recuerdo a la vida», *Celestinesca*, 24, 1-2, pp. 77-86.

— (2003), «La carta amorosa en la trama de la descendencia directa de Celestina», *LEMIR*, 7, s.p.

GARCÍA GALIANO, Ángel (1992), *La imitación poética en el Renacimiento*, Deusto, Publicaciones de la Universidad de Deusto. Edition Reichenberger-Kassel.

GARROTE PÉREZ, Francisco (2004), «Interpretación de La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades», en *VI Reunión Científica sobre Humanistas Españoles*, León y San Pedro de Dueñas, 2004, pp. 1-20.

GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. de Ceñia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

GÓMEZ DE TOLEDO, Gaspar (1973), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, ed. Mac E. Barrick, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2015), «Hacia una cartografía de la fama: el caso de Lope de Vega», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro, Actas selectas del XVI Congreso Internacional [en línea]*, Aix-en-Provence, Press universitaires de Provence. <http:/books.openedititon.org/pup/4724>.

HEUGAS, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe,* Bordeaux, Ed. Bière.

KIRBY, Steven D. (1989), «¿Cuándo empezó a conocerse la obra de Fernando de Rojas como Celestina?», *Celestinesca*, 13, 1, pp. 59-62.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1978), *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, Barcelona, Ariel.

Lázaro Carreter, Fernando (1976), «Sobre el género literario», en *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, pp. 113-120.

Lida de Malkiel, María Rosa (1970), *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, Eudeba.

— (1983), *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Madrid, FCE.

Muñón, Sancho de (1872), *Tragicomedia de Lísandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*, Madrid, Imprenta y Estereotípia de M. Rivadeneyra (colección de libros españoles raros o curiosos) III.

Norton, F.J. (1966), *Printing in Spain 1501-1520, with a note on the early editions of «La Celestina»*, Cambridge, University Press.

Pérez-Rioja, José Antonio (1988), *La creación literaria*, Madrid, Ed. Tecnos.

Roaro, Jorge (2017), «El Humanismo renacentista español de los siglos xv y xvi, visto a través de la Retórica, la reflexión filosófica y la búsqueda de la virtud», Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Rotterdam, Erasmo de (1953), *Elogio de la locura*, Madrid, Espasa Calpe.

Segundas Celestinas (2016), ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Fundación José Antonio Castro.

Serrano Sanz, Manuel (1902), «Noticias biográficas de Fernando de Rojas autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena», *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, VI, pp. 24-299.

Silva, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.

Ticknor, M.G. (1851), *Historia de la literatura española*, trad. de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, I, Madrid, Imprenta M. Rivadeneira.

Urquijo, J. de (1910), "La tercera Celestina y el canto de Lelo", *Revue Internationale des Études Basques,* pp. 573-586.

Villegas, Alonso de (1554), *Comedia Selvagia*, Toledo.

Celestinesca 44 (2020): 405-430

Siguiendo el guion, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina*

Rosa Navarro Durán
Universitat de Barcelona

RESUMEN

La *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* se presenta como continuación de la *Segunda comedia de Celestina* de Feliciano de Silva; Gaspar Gómez tiene, por tanto, poca libertad al aceptar el guion de la comedia que va a terminar; pero encontrará un camino distinto devolviendo el decoro a los personajes. Lo hará haciendo que los rufianes den golpes y cuchilladas a Celestina y que ella sea castigada como alcahueta públicamente, aunque se irá a la tumba por su propio pie. Y además el escritor dará pompa, comedimiento y gran generosidad al rico y noble caballero Felides, que se desposará en ceremonia religiosa con su amada Polandria, de igual condición. El objetivo del escritor es restaurar el orden social que su modelo dejó trastocado: el mundo de los rufianes, prostitutas y alcahueta se separa por completo del de los señores, con su exhibición pública de honra, riqueza y poder.

Palabras clave: Celestina, decoro, casamentera, rufianes, cortesanos.

ABSTRACT

The *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* is presented as a continuation of Feliciano de Silva's *Segunda comedia de Celestina*, therefore Gaspar Gómez has limited creative freedom as he accepted the script of the play which he is going to finish. Nevertheless, he finds a different path for the story by giving decorum back to the characters. The author does it in this manner: the ruffians hit and slash Celestina and she is punished as a bawd in public, but she will die on her own. Furthermore, Gaspar Gómez gives splendour, courtesy and great generosity to the rich and noble gentleman Felides, who will marry her beloved Polandria, a lady of equal social standing, in a religious ceremony. The author's aim is to restore the social order which his predecessor disrupted. In *Tercera Celestina*, the world of ruffians, prostitutes and the bawd is absolutely separated from that of the gentlemen and ladies, with their public exhibition of honour, wealth and power.

Keywords: Celestina, decorum, matchmaker, ruffians, courtiers.

La *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* se ofrece como continuación de la *Segunda comedia de Celestina* de Feliciano de Silva: «Va prosiguiendo en los amores de Felides y Polandria, conclúyense sus deseados desposorios, y la muerte y desdichado fin que ella hobo» (Gómez 2016: 353), y además con la muerte anunciada de Celestina se justifica la vuelta al título de «tragicomedia» de la obra origen del género en vez de mantener el de «comedia» que tiene la *Segunda*. Gaspar Gómez, «natural de la muy insigne ciudad de Toledo», no solo le toma a Feliciano de Silva a sus personajes, sino que le dirige la obra y convierte su prólogo en carta no al lector, sino al escritor; bien es cierto que este con su continuación de *La Celestina* «resucitando» a su personaje —es decir, decidiendo que su muerte fuera solo apariencia— daba licencia para que cualquier escritor hiciese lo mismo con su obra, y Gaspar Gómez siguió su camino. La diferencia es que él la escribe en vida de Feliciano de Silva y, no sabemos si para captar su benevolencia, se la dirige y lo alaba con entusiasmo.

Precisamente el estilo del personaje de Felides en su primer parlamento en la *Segunda*, lleno de figuras etimológicas —derivaciones, políptotos— le sirve de pie retórico a Gómez para alabar a Silva. No está mal recordarlo porque se convertiría además en motivo de burla desde Diego Hurtado de Mendoza y Lucas Gracián Dantisco a Miguel de Cervantes:

> ¡Ay de ti, Felides!, que ni la grandeza de tu corazón te pone el esfuerzo, ni la sabiduría consejo, ni la riqueza esperanza para esperar, en la razón que para amar tuviste, la que en tal razón se niega para esperar el remedio, por el merecimiento, valor y hermosura de mi señora; porque cuanto por una parte pide la razón de amarse, por la otra niega, en la razón de tal servicio, la poca que para esperar remedio hay. (Silva 2016: 7)

Aunque la mofa se asentó sobre todo en el final de ese mismo parlamento: «¡Oh, amor, que no hay razón en que tu sinrazón no tenga mayor razón en sus contrarios! Y pues tú me niegas con tus sinrazones lo que en razón de tus leyes prometes» (Silva 2016: 8).

Con esta guía no hay más que empezar a leer la dedicatoria de Gaspar Gómez para ver repetidas estas figuras retóricas del estilo cancioneril:

> Como en los tiempos antiguos no era digno de memoria sino el que, ejercitando su vida en algún notable ejercicio, después de sus días la dejaba, quise forzar a mis fuerzas a que, siendo favorecidas con el favor que de vuestra merced espero, tomasen ocupación en se ocupar algunos ratos en poner en obra a hacer esta obrecilla. (Gómez 2016: 355)

Y seguirá hasta el final, en donde ruega al lector que «esta leyere» que lea primero la *Segunda*, «que es antes que esta». Como bien dijo Heugas:

> Le prologue de la *Tercera Celestina* est le seul à ne comporter aucun apport doctrinal. Gaspar Gómez place son oeuvre sous la protection de Feliciano de Silva dont il fait un éloge outrancier après des déclarations de modestie excessives. Dans ce prologue, il loue le style de Feliciano de Silva «la langue subtile et élégante» qu'il essaie lourdement d'imiter à travers des «jeux de vocables». (Heugas 1973: 547)

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

El estudioso señala al final de su espléndido estudio «la non-liberté dans laquelle une tradition enfermait» a los imitadores de *La Celestina*, que les obligaba a encontrar su propio camino, es decir a «retrouver les voies de leur liberté créatrice» (Heugas 1973: 586). La libertad de Gaspar Gómez no podía ser menor puesto que, si anunciaba su *Tercera Celestina* como continuación de la *Segunda*, tenía que seguir su guion y cerrar lo que en ella Feliciano de Silva había dejado abierto. ¿Y dónde va a encontrar un camino su libertad creadora? Pues precisamente en la enmienda, en la soterrada crítica a su modelo: ¿hay que leer en esa dirección su dedicatoria?, ¿quiso hacer una exhibición del estilo farragoso que suele caracterizar —aunque no siempre— al personaje de Felides? Como voy a demostrar, Gómez rectificará a Silva en la creación de su protagonista y le devolverá el decoro de su condición de noble y rico caballero.

Voy primero a señalar cómo escoge otros modelos para dar inicio a su obra, luego a indicar cómo sigue el guion que Feliciano de Silva le ofrece y, por último, mostrar que, al introducir modificaciones significativas en él, va a restaurar el orden social que su modelo dejó trastocado.

De la *Comedia Thebaida* a la *Aquilana* y la *Vidriana*

La *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* se inicia con un largo monólogo de Felides, cuyo final escucha y comenta un asombrado Sigeril; su asunto lo resume bien el argumento inicial: «Felides recuerda y empieza a razonar como que halla ser imposible haber estado la noche pasada con su señora Polandria, y afirmándolo por sueño, llama a Sigeril para que le diga la certenidad de aquella duda que tiene, en lo cual pasan muchas razones» (Gómez 2016: 357).

El caballero, que se ha despertado tarde tras la noche de placer vivida en la última escena de la *Segunda Celestina* —habla del «deleite de su sueño»—, llama a Sigeril, que está junto a él pero retrasa su presencia, y este le va a recordar a su señor lo distintas que fueron sus noches: «Y es que ya todos sabemos que el que camina de día, le es convenible dormir la noche; y por el consiguiente, el que de noche lo usa, de día ha de descansar. Y esto no lo digo por mí, pues no hay razón para ello» (Gómez 2016: 360).

Felides se acuerda solo de lo que pasó la primera de las tres noches y cree que es lo vivido la noche pasada y que lo demás lo ha soñado: «Ya sabes como anoche fuimos a ver a mi señora Polandria, y la hablé por ser mi ventura tan dichosa; y por no haber disposición, aun las manos no hubo lugar de le besar» (Gómez 2016: 361). Sigeril le contará la verdad de lo sucedido, y así el lector tiene un resumen de las tres citas nocturnas en el jardín de Felides y Polandria acaecidas en el texto de la obra de Feliciano de Silva. Como el caballero no acaba de creérselo, mientras se hace la hora de comer, manda a su paje a casa de Polandria diciéndole: «Quizás la verás y sabremos la certinidad de lo pasado» (Gómez 2016: 363).

Sigeril no llegará a ir a casa de la dama porque se topa por la calle con Pandulfo, y decide luego regresar y mentirle a su señor anunciándole una nueva cita a las doce de la noche acompañada con música. Por una parte, con el encuentro de los dos, se resume lo acaecido antes; pero, por otra, el lector se da cuenta de la degradación del mundo de los criados: el rufián quiere explotar a Quincia convirtiéndola en su iza y llevándosela al publique de Valencia, y el fiel Sigeril va a mentir a su amo sin rebozo alguno.

Con la imagen de un Felides completamente alienado Gaspar Gómez enlaza su obra con otra imitación de *La Celestina*: con la *Comedia Thebaida* porque comienza con el parlamento de Berintho de igual forma. Ni se da cuenta de que no está solo, sino con Menedemo y Galterio, a los que antes había llamado y contado el proceso de sus amores, ni tan siquiera se acuerda de quién es Franquila, la mensajera de sus amores con Cantaflua, cuando ella ha ido a verlo muchas veces. Su alienación es absoluta, como dice Aminthas: «Cierto es lástima de un hombre que así, procurándolo él con sus propias manos, ha quesido enajenarse. Y en verdad que ninguno he visto yo tan apasionado de letargia que tan olvidado esté de sí mesmo» (*Thebaida* 1968: 15). Felides no llega a tanto, por supuesto, porque solo cree que la vida es sueño, o, mejor dicho, que lo vivido ha sido solo soñado.

Heugas dedica un apartado a la alienación del héroe y señala cómo Calisto confunde el día con la noche en el acto VIII (1973: 430-438); luego enlazará este asunto con la prodigalidad del caballero, que, aunque también está presente en la *Tercera Celestina*, tiene en la obra otra intención. En el acto XIII Calisto se despierta tras la relación amorosa con Melibea en el huerto la noche anterior y en un monólogo recuerda «el azucarado rato» y se pregunta sobre la verdad de lo vivido: «¡Oh dichoso y bienandante Calisto, si verdad es que no ha sido sueño lo pasado! ¿Soñelo o no? ¿Fue

fantaseado o pasó en verdad? Pues no estuve solo; mis criados me acompañaron. Dos eran; si ellos dicen que pasó en verdad, creerlo he según derecho» (Rojas, 2000: 263-264); pero sus criados ya no podrán confirmarle lo que él sabe muy bien porque están muertos. La duda era solo retórica[1] porque al final del acto dice: «Mucho había anoche alcanzado», y enseguida pensará en Sosia y en Tristanico como compañía suya para la próxima cita nocturna olvidando ya el trágico final de sus otros dos criados.

Es el hecho de que la comedia se inicie con el caballero despertando en la cama olvidado de la realidad, totalmente alienado, lo que indica la imitación de la *Thebaida* por parte de Gaspar Gómez y su voluntad de hacerlo manifiesto; en ambos casos la escena roza la parodia con la exageración del total olvido del protagonista.

Enseguida —en el acto segundo— Gaspar Gómez se apartará de nuevo del camino para imitar otra comedia, pero en este caso será la *Aquilana* de Torres Naharro[2]. No es difícil llegar a esa lectura del escritor, porque él mismo la declara al poner en boca de Sigeril al comienzo del acto segundo, comentando cómo se burló de su alienado señor, la mención de Faceto, el criado de Aquilano: «Bien mirado, yo creo que ni Pármeno y Sempronio tenían tanta razón de hacer burla de Calisto, ni menos Faceto de Aquilano, cuando les vían desbaratar, como yo he tenido hoy de hacerla del señor mi amo» (Gómez 2016: 364).

Pero no será Faceto, sino Galterio[3] y Dandario, dos hortelanos que inician la jornada segunda, los que le sirven de modelo a Gaspar Gómez para el acto tercero; no hablan como Filinides, el pastor de la *Segunda Celestina,* sino como rústicos, y son ellos los que tienen al cuidado el huerto del rey, el padre de Felicina. Galterio no sabe por dónde empezar a trabajar y Dandario le sugiere regar «el azucena, / los jazmines y el rosal», y les añade «la berenjena, / los garbanzos y el habal» (Torres Naharro 1994: 552). Preferirá Galterio regar primero «las coles y las cebollas», y luego Dandario le propone hacerlo a las higueras, aunque su compañero zanja la cuestión diciendo que es mejor regar los gaznates. Dandario le dice que sería mejor cavar un rato «mientras Febo no se llega», y en la réplica de Galterio aparece ya el descubrimiento que hace: «mas digo, daca, miremos: / ¿de quién son estas pisadas?». Y cuando le pregunta Dandario «cuáles», contestará: «Mira cuántas y qué tales: / hoy quedamos deshonrados».

1.– Como también es expresión del gozo vivido, tan inmenso que parece soñado, en boca de Euríalo cuando tiene en brazos a su amada Lucrecia en la *Historia de dos amantes:* «Oh, mi ánima, téngote o sueño?, ¿es verdadero este deleite o estó fuera de sentido? No sueño, en verdad, cierto es lo que se trata» (Piccolomini 1907: 52).

2.– Ya Feliciano de Silva había imitado dos pasajes de comedias de Torres Naharro, de la *Calamita* y de la *Aquilana*: de esta última viene la interpretación errónea que hace Faceto de lo escrito en la carta que Felicina escribe a Aquilano (Navarro Durán 2018: 386-387).

3.– Nombre que el autor de la *Thebaida* pone al mozo de espuelas y rufián, el personaje más destacado de la comedia.

Las siguientes réplicas no dan lugar a dudas:

> DANDARIO: ¿Qué diabros de zagales han sido hoy tan ahotados que han entrado onde bien han negociado, pues con las vidas volvieron?
> GALTERIO: Dome a Dios, qu' estó espantado pensando cómo subieron.
> DANDARIO: ¡Y escalaron! (Torres Naharro 1994: 652-653)

Quien había escalado había sido Aquilano para hablar con Felicina, con la que volverá a encontrarse la noche siguiente; pero ella se marchará por miedo a ser oída, y quedará amortecido bajo un ciprés y cara al manzano el desesperado enamorado, al que descubrirán los hortelanos, espantados al oír lamentos que creen de alma en pena.

En la *Tercera Celestina*, como dice el argumento del auto III: «El hortolano de Paltrana, llamado Penuncio, anda por el vergel excavando la hortaliza y platicando consigo de ver por allí pisadas. Halla entre las yerbas un tocado de Polandria, y pareciéndole mal, determina mostrarle a Paltrana» (Gómez 2016: 373); antes va enumerando los cultivos del vergel: albahacas, claveles, regados con el rocío de la madrugada, y se queja de tener que regarlos todas las tardes pues solo se pasea por allí su ama a la puesta del sol, hasta que descubre los destrozos:

> Mas, ¿qué bellaquería es esta que todo este perejil está hollado? ¡Y aquellas lechugas, no me parece sino que diez caballos las han pisado! […] ¡Ojo, ojo!, ¡y cuál está! ¡Aquella pared de los jazmines toda derribada! ¡No sé qué le haga, que yo con llave dejé la puerta y cerrada la hallo! ¿Qué diablos es aquello blanco que está cabo aquel naranjo? ¡Juro a san Pedro, que es este tocado de la señora Polandria! (Gómez 2016: 374)

Llegará Poncia a coger flores, oirá murmurar a Penuncio y verá que tiene en la mano el tocado de su señora. Decide hablarle para ver si se ha dado cuenta de lo sucedido, y comprobará que sí porque le dice Penuncio: «¿Qué más queréis?, ¡sino que esta noche entrastes aquí cuando todos dormían y me habéis parado el vergel cual le vees!»; añade además la razón de ello ante el argumento de la muchacha de por qué iban a ir de noche si podían hacerlo de día: «¿Por dicha meteréis a ojos vistas a vuestros amigos en vuestro aposento como esta noche habéis hecho?» (Gómez 2016: 375). Y no solo le reta a negar que el tocado es de Polandria, sino que le enseña las pisadas de hombre junto a las de mujer; empezarán luego los dos un debate humanístico en vituperio y en defensa de la mujer con continuas referencias a personajes mitológicos e históricos. Gaspar Gómez sigue el mismo camino que Silva al alzar a Poncia a tal lugar, y el del autor de la *Thebaida,* que hace que rufianes y prostitutas

tengan el mismo conocimiento humanístico que los señores[4]. Canet subraya la gran cantidad de digresiones de la comedia «que amplifican enormemente la débil intriga: debates sobre el amor, causas y efectos; sobre la voluntad, fortuna y hados; sobre las virtudes y vicios; sobre la bondad o maldad de las mujeres» (1993: 54). Junto a la comedia *Aquilana* de Torres Naharro, aparece, pues, de nuevo el modelo de la *Thebaida* en esa conversación tan culta entre el hortelano Penuncio y Poncia, la doncella que ya había puesto de manifiesto su sabiduría humanística en la *Segunda Celestina*; que el hortelano hable de Elena, «mujer del rey Menalao», de Clitemnestra o de Pasife y Faustina en su invectiva contra las mujeres pertenece a las convenciones de la comedia humanística.

Poco después (auto V) el escritor toledano prolongará la presencia de un personaje de Silva con su habla especial: la esclava mora, la negra Boruga, que habrá estado escuchando la conversación entre Poncia y su señora Polandria, en la que le contaba lo sucedido en el vergel con el hortelano. La doncella resume y encarece perfectamente la disputa humanística que sostuvieron, y en su asombro podría verse la crítica del propio escritor a esa «sabiduría» del hortelano, que él tomó de los personajes de la *Thebaida.*

> Que ¡si de contarte hubiese lo que Penuncio me predicó acerca de la materia, espantarte hías!; que por cierto si diez años estudiara la santa Teología, y otros veinte usara acompañarse con grandes filósofos, no podía mejor fundados traer enjemplos de mujeres que han seguido el mundo desde Adam hasta nuestros tiempos. (Gómez 2016: 395)

De pronto a Poncia le parece que hay alguien y, en efecto, es Boruga[5], que ha escuchado y además reprueba lo oído y amenaza con contárselo a su señora: «Anxí por tu vira, puex no yamar mujer a mí xi aquí máx paro xin decir xeñora coxa paxar no xufridera, ¡que caxtigo no tardar voxotras! (Gómez 2016: 396). Poncia acallará esa voz prometiéndole servir de intermediaria entre ella y Buzarco y regalándole una cofia; ya no volverá a aparecer Boruga en la comedia. Pero Gaspar Gómez no renuncia a las jergas literarias y para ello va a introducir a otro personaje: al vizcaíno Perucho, mozo de espuelas de Felides. La marcha de Pandulfo llevándose a Quincia deja ese hueco que aprovecha el escritor para trazar una pequeña senda propia, aunque también imitando otros modelos.

Cuenta Sigeril a Felides: «a Celestina hallé herida en una pierna de una gentil cuchillada que Pandulfo la dio porque no le prestó la desventurada

4.– Hace algo parecido Feliciano de Silva en la *Segunda* porque no solo demuestran sus conocimientos Poncia y Polandria, sino también la propia Celestina, que cita a Régulo, Cipión, Demóstenes, Séneca, etc.

5.– Para el paréntesis que Zambrán y Boruga abren con su habla de negros en el texto de Silva, y sus antecedentes, véase Navarro Durán (2018: 384-389).

unos dineros» (Gómez 2016: 467), y necesita, por tanto, una mula y un mozo para que los acompañe a él y a la vieja a casa de su señor; para tal menester va a aparecer en el acto XVI de la tragicomedia Perucho quejándose de la vida que lleva y cantando una canción en vascuence. Así comienza su monólogo: «¡Oh, Perucho, Perucho, cuán mala vida hallada le tienes! Linaje hidalgo, tú caballo limpias. No faltará de comer un pedazo oguia sin que trabajo tanto le tengas» (Gómez 2016: 469). ¿A qué modelos pudo recurrir el escritor?

Torres Naharro le ofrece de nuevo a un vizcaíno: en la jornada segunda de la *comedia Tinellaria,* como comensales en el tinelo del cardenal de Bacano, aparecen como siervos un Portugués, un Tudesco y un Vizcaíno, cada uno de ellos hablando en su lengua al igual que Petiján, otro siervo, que habla francés, Fabio, en italiano, y Miquel, en catalán. Así dice el Vizcaíno:

Digo, hao,
yo criado estás en nao,
bizcanio eres, por cierto;
mas juro a Dios que Bilbao
la tiene mucho buen puerto.
(Torres Naharro 1994: 360)

Tendrá tres breves réplicas más y reaparecerá todavía más fugazmente en la jornada tercera diciendo a Escalco[6], el superintendente del tinelo: «Señora, dicho as patrón / que lo mandas dar el parte», y como él se niega replicando que no está ahí «por mozo de cada cual», el Vizcaíno sentencia: «No has quesido» (Torres Naharro 1994: 379). En *Tinellaria* está, pues, con su jerga literaria de vizcaíno, es un siervo y come en el tinelo del cardenal.

Es otra la obra que tiene un personaje de vizcaíno con mucho más papel, que es hortelano y también se llama Perucho: la comedia *Vidriana* de Jaime de Huete; ya Barrick señaló esa concordancia: «There are many points of similarity between the *Tercera Celestina* and Jaime de Güete's *Comedia Vidriana.* Both works have a *vizcaíno* named Perucho, though in Güete's work he is a gardener much like Penuncio in the *Tercera Celestina*» (1973: 60).

En la jornada cuarta, Lepidano, el padre de Leriana, la protagonista, invita a su mujer, Modesta, a bajar al jardín por la escalera de caracol, aprovechando el frescor de la mañana, porque quiere hablar con ella. El gusto por ver las flores se le trueca en disgusto al comprobar lo mal cuidado que está el huerto: «aqueste nuestro hortelano / tiene cierto / muy mal curado este huerto» (Huete 202: 182). Va a plantear a su mujer la conveniencia de que su única hija se case, pero tienen que interrumpir su conversación porque aparece la criada Cetina rezongando por lo mucho

6.– Un poco antes, Barrabás, el credenciero, hablando con él, menciona a Celestina: «Como cuentan mis vecinas, / mayormente Celestina, / diz que las viejas gallinas / hacen buena la cocina» (Torres Naharro 1994: 350).

que tiene que trabajar. Modesta reñirá y amenazará a la muchacha, que no deja de contestarle y que se marchará más furiosa aún. Luego aparece la doncella Oripesta para decirle que la franjera o randera está esperando en la sala porque le faltó seda para una randa o encaje, y Modesta se marcha a atenderla dejando solo a su esposo, con quien se disculpa por la breve ausencia. Es entonces cuando Lepidano hablará con Perucho el hortelano echándole en cara lo mal regado que tiene el huerto después de que el vizcaíno le pregunte el porqué de su visita tan temprana[7]:

PERUCHO: Señor, ¿a qué sos venida
a el huerta tan temprano?
LEPIDANO: Di, traidor,
¿por qué tienes sin temor
el huerto tan mal regado?
(Huete 2002: 188)

En la conversación se mencionan flores como la azucena y la clavellina, y también verduras como la berenjena, el «fadeguero» —¿fabera?— y el perejil. Perucho no soporta las críticas de su amo, que le dice que no trabaja, y se despide discutiendo con él el tiempo que ha estado en el huerto y que debe pagarle, no sin defender su hidalguía: «No me tocáis en liñaje, / tan buena soy como a vos», y anunciando que no quiere estar más en Aragón, «mañana bien madrugada / me quiere andar a Vizcaya» (Huete 2002: 191-192). Esta decisión justifica su nueva presencia en la jornada siguiente, en la que se encuentra con el pastor Gil Lanudo y le pregunta el camino para ir a Bilbao; como el pastor, socarrón, le dirá una perogrullada («que habés de andar / de contino hacia delante»), acabarán insultándose. Gil desprecia el linaje de Perucho, y este, al que le ha tocado en el punto flaco, lo echará al agua y lo dejará maltrecho, como se queja («¡Ay, castado, / por san Juan que me ha mancado!» (Huete 2002: 206, 209).

Al hablar de las variedades lingüísticas en la *Segunda Celestina,* en la que aparece el habla de los negros y la de un pastor entre rústico y bucólico, ya señalé cómo en la otra comedia de Jaime de Huete, *Tesorina*, una negra, la esclava Margarita, habla en jerga ininteligible para los demás personajes, plagada de «xexeo», como el de Zambrán y Boruca de la comedia de Silva (Navarro Durán 2018: 387). Decía entonces que el desconocimiento de la fecha exacta de la impresión de las dos obras de Huete no permitía confirmar la posibilidad de la lectura de Feliciano de Silva porque el texto conservado (BNE, R. 4531) no tiene lugar ni año, y según Ángeles Errazu, su editora, se podría datar entre 1528 y 1535, deducción que viene de los tipos empleados en la edición (Huete 2002: XV). La nueva coincidencia

7.– Penuncio también anda por el vergel de madrugada, y, en cambio, alaba lo bien que él lo riega: «A buena fe, que hallo muy garridas estas albahaqueras y estos claveles con el rocío de esta madrugada, que no parecen estas goticas de agua, sino perlas. ¡Loado sea el que lo riega con tan buena orden!» (Gómez 2016: 373).

con el texto de la *Tercera Celestina* refuerza la posible vinculación de la *Segunda* con las comedias de Huete y, en cualquier caso, incluso la fecha más tardía sugerida para su impresión no plantea problema para la lectura de Gómez ya que el final de la impresión de su comedia se fecha el 6 de julio de 1536.

El escritor abandona, pues, esas jergas de su modelo, de la *Segunda Celestina*, aunque no renuncia a que asome el habla de negros, e introduce una nueva: la de vizcaíno, con la misma finalidad: dibujar a un tipo cómico, con rasgos que se van a fosilizar, y caracterizarlo por un habla literaria que provoca también la risa. No es original, como he mostrado, pero sí tiene una voluntad de buscar otras sendas en esa continuación de la historia inacabada de la comedia de Feliciano de Silva.

Uno de los dos caminos heredados: Celestina como casamentera

En la última escena, la XL, de la *Segunda Celestina*, antes de despedirse, Felides va a dejar dicha su voluntad: primero a Poncia, que ha sido su verdugo —como dice— porque ha puesto fin a su encuentro amoroso con un «Señor, hora es que te vayas», le mandará «seis piezas de seda de colores para el día que se desposare público, que, si yo puedo, será antes de ocho días», y luego decide quién va a ser su casamentera: «Y la vieja Celestina quiero que concierte lo acordado de nuestro casamiento, para aprobación de su mala estimación», contando entonces lo que el lector ya sabe: el misterio de su falsa resurrección. Polandria, con razón, le ruega a Felides que no le dé tal oficio a la vieja ruin y mentirosa: «¡Ay, por Dios, señor, no la metas en que sea nuestra casamentera, para que, pues Dios nos ha ayuntado, no nos pueda el diablo apartar!». Pero él insiste en ello: «Señora, ¿y no sabes un proverbio que dice que lo que de Dios está, el diablo lo acarrea? Déjala; que, si de Dios está, esta lo acarreará más aína que otra persona del mundo» (Silva 2016: 346-348).

Silva ha transformado, pues, por boca de su caballero, a la alcahueta en casamentera entre personas de noble condición; no extraña al lector que Polandria se resista a aceptarla como tal porque una cosa es ser alcahueta, bien conocida por toda la ciudad, y otra servir de casamentera. La *Segunda Celestina* deja así en el aire esa novedosa función de la vieja puta alcahueta, y Gaspar Gómez la hace realidad en su ficción, como dice Guerry: «l'*alcahueta* devient marieuse dans la *Tercera parte*», señalando «l'éloignement par rapport au modèle» del personaje (2020: 11-12). En el acto II Sigeril le resume lo sucedido la noche anterior a Pandulfo, y cuando el rufián pregunta «¿En qué quedaron sus amores?», Sigeril contesta: «En que Celestina será interlocutora, y se desposarán público» (Gómez 2016: 370). Pandulfo se muestra escéptico sobre la voluntad de

«la buena vieja», pero Sigeril se lo asegura teniendo en cuenta los cien ducados que él le llevó (se lo había dicho en la escena XXX de la *Segunda*). Este dato corroborado va a ser esencial porque provocará la venganza del rufián (*Tercera*, XII), pues Celestina se negó a darle diez diciéndole que no los había recibido (*Segunda,* XXXIX).

Vemos que Gaspar Gómez va siguiendo el camino marcado por Feliciano de Silva; pero, como suele, introduce una modificación que va a ser significativa cuando se le añadan otras: no será Felides quien le asigne al final a Celestina el papel de casamentera, sino Polandria. Para ver la construcción de ese cambio, vamos al argumento del auto VIII:

> Felides estando solo, entra Sigeril a decirle que pongan medio en hablar a Polandria; el cual le manda que llame a Celestina para que lo negocie, y Sigeril le aconseja que envíe una carta primero, y que la dará a Poncia, y según Polandria respondiere, ansí hará. Y con este acuerdo lleva Sigeril la carta. (Gómez 2016: 415)

Será, en efecto, Sigeril quien le disuade de la idea por cautela y le da dos razones: «que lo uno, evitarás las ultimadas mercedes que la haces; y lo otro, vale más saber en qué norte está la cosa por vía más secreta» (Gómez 2016: 416). Le recomienda que le escriba una carta, que él se encargará de dar a Poncia; son las diez y a él le parece hora adecuada para entregársela. Felides ya la tiene escrita porque pensaba dársela a «la mensajera», es decir, a Celestina; su contenido lo sabremos en el acto siguiente porque Polandria la lee en voz alta para que Poncia, como el lector, se entere de lo que dice. Al día siguiente Sigeril irá a recoger la respuesta de la dama, que lee también el caballero delante de su servidor, y es mucho más larga que su propia carta y acaba recordándole lo que en la *Segunda Celestina* había dispuesto él: «Y ansí ceso en estas últimas palabras, acordándote tengas acuerdo que, vista la presente, la buena vieja sea la medianera para renovar nuestra alegría» (Gómez 2016: 436).

Felides está en los cielos de la dicha alabando a su amada e imaginándola, y será Sigeril quien insista en que siga el consejo que ella le ha dado y lo ponga por obra; como no le precisa qué es, su señor se pondrá furioso y lo insultará. Al calmarse, le preguntará, por fin, a su criado en qué debe obedecer a su dama, y Sigeril tendrá que repetirle el final de la carta, que no quiere su amo volver a leer en su presencia:

> Ella concluye con rogarte que, por que esté oculto lo pasado y se aumente en honra vuestra fama, se negocien los casamientos; y porque más astutamente lo hará Celestina que otra persona, te encomienda la tengas por encomendada enviándola luego a llamar sin alteración

> ninguna. Y en esto harás a Polandria servicio, y a ti no daño. (Gómez 2016: 438)

El caballero con razón le recuerda las veces que él le había dicho que «la buena vieja entendiese en ello», y cómo fueron las excusas de Sigeril las que frenaron su deseo. Acaba mandándole que vaya a su casa a suplicarle que venga a verle y así pueda él hablarle.

Es, pues, Polandria la que pone en marcha esa labor de Celestina como medianera en sus bodas; e insistirá ella de nuevo cuando esa embajada desemboque en el fracaso, y para verlo vamos al acto XXXI. Será Poncia quien hable con Sigeril y le dé el encargo de su ama, idea que ella también comparte porque de tal embajada no solo penden las bodas de su señora, sino también las suyas; añade además una justificación:

> Y es que, conjeturando entre Polandria e yo quién entendería en estos casamientos, hallamos ser peligroso que se hablase de la parte de ella, y tocante en infamia, negociarse de partes de él; ansí discerniendo estas ocasiones, quedó concluido que Celestina vuelva a hablar a Paltrana; y para esto es menester que a la hora te envíe Felides a su casa a rogárselo, porque placerá a Dios que para el domingo esté hecho. (Gómez 2016: 577)

La precisión del domingo se relaciona con la voluntad de Felides para las bodas de Poncia manifestada a Polandria, tras su encuentro amoroso en el jardín al final de la *Segunda Celestina,* de que fuera antes de ocho días (Silva 2016: 347). En la *Tercera* hay una continua indicación sobre el paso del tiempo en horas y momentos del día, y en ello sigue también el modelo de la *Thebaida*[8]; pasarán siete días, llenos de sucesos por el doble plano de la acción: el de Felides y Polandria, que desemboca en los desposorios públicos la noche del séptimo día, y el de la alcahueta, las dos rameras y los rufianes con la sarta de castigos que aquella recibe; en el octavo día tiene lugar la muerte de Celestina porque los vecinos precisan que «Felides se desposó anoche» (Gómez 2016: 681).

Celestina va a ser la casamentera y logrará su propósito gracias a su astucia. Va a hablar a Paltrana con la excusa de pedirle una serie de untos para remediar sus males, «para ablandar y extender los niervos»[9], y luego le va a dar la noticia de que están tratando el casamiento de Felides con

8.– Whinnom dice: «La acción de la *Comedia Thebaida* transcurre en tres días y noches —y se cuentan cuidadosamente las horas— mientras la de la *Segunda Celestina* de Silva ocupa una semana (1988: 127).

9.– También en ello se diferencia de la *Segunda Celestina,* donde es la vieja la que pone remedios a los dolores de Paltrana. La condición de curandera forma parte del personaje, pero en la *Tercera* ella solo se aplica a sí misma los remedios que sabe; sigue siendo una excusa para entrar en casa de la dama porque le va a pedir untos la primera vez y paños «para su negra herida» la segunda (auto XXXIV).

«una señora ansí de gran renta como de sublimado linaje, natural del reino de Aragón», y añade que había pensado en decírselo por si el caballero cuadraba para Polandria. El retrato que de él hace la alcahueta describe sus riquezas y lo sitúa en su lugar social:

> Que quien con él contrata me ha afirmado ser de crecida bondad; los que le acompañan me juran ser de extremada conversación; sus vecinos y deudores publican su franqueza y liberalidad; en el pueblo, grandes y chicos cuentan y no acaban el pan que coge, el vino que encierra, el ganado que sostiene, el aceite que hace, la miel que vende, las casas que alquila, las viñas que arrienda, la casa que trae; finalmente en todas estas tierras saben la tierra que manda, y no hay rincón en Castilla do no sea notoria la generación do desciende. Y no pienses que él entiende en nada de esto, sino los mayordomos y hacedores y recaudadores que pone de su mano. (Gómez 2016: 517-519)

Paltrana se niega en redondo entonces a seguir ese camino argumentando el mucho cuidado que debe tener la mujer para tomar marido; pero lo meditará y en la segunda visita de Celestina habrá ya cambiado de opinión, le preguntará detalles sobre el supuesto compromiso de Felides; y, como la vieja le da a entender que quizás no se haya concluido aún, la dama le dice que mandará a su hermano Dardano a ver cómo está el asunto y, si el caballero está aún libre, le apuntará la posibilidad de las bodas con Polandria.

La añagaza ha surtido efecto, y como Celestina se la cuenta a Felides (auto XXXVI), él mantendrá la apariencia del compromiso no cerrado cuando Dardano vaya a verle. Y así al hablarle el caballero, amigo suyo, de su sobrina, Felides aceptará el ofrecimiento, alabando el linaje, la generosidad de Polandria, diciendo que la ha visto dos o tres veces solo y manifestando su deseo de unirse a la familia de Dardano, pero con la condición de que la joven acepte, pues no quiere un matrimonio forzado.

La invención de Celestina ha abierto un buen camino, que sabe seguir muy bien Felides fingiendo estar negociando unos desposorios inexistentes, y también sabrá hacerlo Polandria porque pondrá objeciones a la propuesta de su tío y de su madre pidiendo tiempo para conocer al caballero; pero como ambos le dicen que ya lo han negociado y que tienen que dar la respuesta antes de una hora, Polandria lo acepta en acto de obediencia. Celestina inventó el compromiso de Felides, y los dos enamorados supieron secundarla muy bien en el fingimiento y supuestamente dieron a Dardano y a Paltrana las riendas del desposorio. ¿Qué importancia tiene todo ello? Indudablemente se está creando una apariencia que tapa la relación amorosa de los enamorados previa a las bodas. Más adelante iré atando cabos.

Rufianes, rameras y el castigo de la alcahueta

Celestina desempeña, pues, un nuevo oficio, pero no va a poder conseguir las albricias por el éxito de su empresa de casamentera porque, «yendo muy apriesa a las pedir, con el sobrado gozo, no mirando cómo va, cae de los corredores de su casa abajo, y allí fenecen sus tristes días», como dice el argumento del penúltimo acto, el XLIX (Gómez 2016: 680).

Celestina muere, por tanto, definitivamente para la literatura, y no lo hace herida por la espada de Sempronio, sino como mala imitadora de Calisto: se cae, no por una escala, sino por los corredores. Ya no se pueden asociar los versos de Jorge Manrique a ese final como podía hacerse en el texto de Rojas: «Emprendí, pues, noramala, / ya de veros por mi mal, / y en subiendo por la escala, / no sé cuál pie me resbala»[10]; pero sí se repite el último grito de aquella Celestina en esta: «¡Confesión!» (Gómez 2016: 681).

No solo está muerta, sino que Felides va a pagar su entierro y sepultura, como anticipan los vecinos; este es el asunto del último acto, porque el caballero, al que han informado de la muerte «desdichada de Celestina», se lo cuenta a Sigeril y describe cómo murió. Hace recuento de lo que le había dado, trescientos ducados, de lo que pensaban darle Polandria y él, más de seiscientos, y decide gastar en su entierro y misas cincuenta; pero sabiamente Sigeril le dice que son «gastos desordenados» porque todo el mundo sabía bien quién era la vieja y de qué vivía, y que bastan diez o doce ducados, aunque Felides aumentará hasta veinte la cantidad.

Pero hasta llegar a este final, Celestina ha sufrido una sucesión de percances que dibujan bien su castigo; voy a enumerarlos para poner de relieve cómo sale de todos casi indemne, a modo de personaje de entremés o de gracioso de comedia.

En el acto segundo, como he dicho, Pandulfo se entera por Sigeril de que, en efecto, Felides le dio las cuarenta doblas, y él jura vengarse de la vieja. Lo hará ayudado por su amigo Rodancho, otro rufián (acto XII); la encuentran en la calle bebiendo de un jarro con tres azumbres de vino; le dan espaldarazos y una notable cuchillada que le deja una honda herida en la pierna. Salen corriendo, pero Rodancho volverá a ver cómo ha quedado, la encontrará desmayada, la bañará en vino de cabeza a pies y le atestará el jarro en la cabeza «en lugar de coroza» (Gómez 2016: 445). Elicia y Areúsa, que irán en su busca, la encuentran en la calle desmayada, consiguen que vuelva en sí y entre las dos la llevan a su casa; lo que la vieja pide para animarse es vino y queda reposando en la cama porque les dice que ella tiene ungüentos para sanar la pierna.

10.– Son los vv. 31-34 de las coplas «Con el gran mal que me sobra», en donde también se dice «que mi bien fue todo nada / y mi gozo fue en el pozo» (v. 80), que nos llevan a las palabras de Pleberio a su mujer en su planto final: «Nuestro gozo en el pozo, nuestro bien todo es perdido» (Rojas 2000: 337).

Se repone lo suficiente para poder ir en mula, custodiada por Sigeril y el vizcaíno Perucho, a casa de Felides a la noche siguiente. En el camino la ronda les da el alto y el alguacil Castaño (acto XVII) quiere llevarla a la cárcel «por ser la hora vedada y verla ir en mula» (Gómez 2016: 479). Mientras Perucho huye[11], Celestina intenta convencer al alguacil, que está ayudado por el porquerón Falerdo, de que la libere porque va a curar el dolor de muelas de Felides[12]; felizmente llegará el racionero Martínez, intercede, avala a la vieja y logra que Castaño los deje seguir su camino.

En la *Segunda Celestina* dos despenseros, Grajales y Barrada, clientes de Elicia y de Areúsa, se pondrán al lado de Celestina, amenazada por Centurio, Traso el Cojo y Tripa en brazo. En cambio, ahora Barrada la azotará con una tripa de vaca llena de excrementos y le robará los cincuenta ducados que le ha dado Felides; lo hará como venganza porque ha ido a su casa y ha oído como Albacín está con Elicia, y promete cobrarse los cuatro ducados que le dio a la vieja en la escena XXXIV de la *Segunda Celestina* («Ves aquí cuatro ducados para una saya, para paga y señal» Silva 2016: 283). La deja en la calle «enmerdada» y lamentándose de su desastrada y malaventurada vida.

Gaspar Gómez castiga a la vieja del modo que indican los apodos de los dos rufianes amigos de Centurio: hace que la dejen coja como lo es Traso el cojo, y que la golpee Barrada con una tripa llena de excrementos siguiendo el nombre de Tripa en brazo. Pero aún queda lo peor en este calvario de la alcahueta porque también Albacín se vengará de ella dándole una cuchillada en la cara (precisamente se la conocía en la obra de Rojas por tener una) y se lleva luego de su casa a Elicia (acto XXXVII).

Después Recuajo y Grajales, al ver que está Areúsa en casa de Celestina con Bravonel, desquician la puerta de la casa y los atacan: le cortan un brazo al rufián, que huye por los tejados, y matan a la ramera (acto XL). Al volver a su casa la vieja, el corregidor oye la barahúnda, manda que la apresen y la castiguen por alcahueta: el pregonero la va azotando por las calles mientras vocea que «por encubridora y alcahueta» la mandan azotar y emplumar públicamente; le atiesta la coroza, la empluma, la sube a la escalera, la ata y allá la deja al sol para que los muchachos se burlen de ella; acaba el acto XLI anunciando que el alguacil y el verdugo llegan a bajarla de allá.

11.– En la *Segunda Celestina*, IV cena, mientras los criados de Felides están dando música a Quincia porque Pandulfo les ha pedido a Sigeril, Canarín, Corniel y Barañón que le acompañen a dársela a la moza a las once de la noche, Sigeril oye ruido de armas, y Pandulfo no espera a saber quiénes son y huye; será la ronda con el alguacil, pero cuando aquel le dice de quiénes son criados, solo le pide que no alboroten más y que se vayan. La escena es paralela, pero muy distinta en la *Tercera*; lo único que se mantiene es la huida del cobarde mozo de mulas, sea Pandulfo o sea Perucho.

12.– Gómez retoma el asunto del dolor de muelas del acto IV de *La Celestina*, como le dice la alcahueta a Melibea: «Una oración, señora, que le dijeron que sabías de Santa Polonia para el dolor de las muelas» (Rojas, 2000: 129).

Tras el castigo público a manos de los hombres, no le queda más que la muerte ya descrita: su prisa para conseguir el dinero que le va a dar Felides por haber llegado a buen puerto las bodas que ella negoció le lleva a la caída que la mata. Aunque había sido afrentada públicamente, como se dice a sí misma en su último monólogo, ya no tenía a nadie que amenazase su futura ganancia: «Y veo que no tengo agora a Barrada que me afrente, ni Bravonel que me robe, ni Albacín que me hiera, ni Elicia que hurte, ni Areúsa que esconda, ni gato que golosmee, ni perro que me ladre. En conclusión, cuanto me dieren y lo que más ganaré, todo lo gozaré yo en comer y beber y echar sobre mí» (Gómez 2016: 680-681).

Ese resumen de vida desemboca no en lo que imagina Celestina, sino en la muerte. La alcahueta hecha casamentera sale tan ligera de su casa, azuzada por la ganancia que le espera, que da un último mal paso para dejar de existir y lo hace en esa *Tercera Celestina*, en donde la figura ha perdido todo su empaque para convertirse casi en un pelele, golpeado, acuchillado, castigado, pero aparentemente incólume antes de despeñarse por los corredores de su casa.

En el acto XIX la retrató con trazos expresionistas Areúsa en conversación con Albacín, que la llama «la puta hechicera», y con Elicia:

> Yo te prometo, más años tiene a cuestas que dos los más antiguos del pueblo. Y esto sin jurarlo se vee en ella por experiencia; que tiene ya los ojos hundidos, las narices húmidas, los cabellos blancos, el oír perdido, la lengua torpe, los dientes caídos, la cara arrugada, los pies hinchados, los pechos ahogados. En conclusión, es mi pensar que, si la sepoltura hablase, como acá será suya, la compelería por justicia a que fuese a poblar su casa. (Gómez 2016: 497)

Así fue, pero ella, Areúsa, la antecedió en ese camino, porque como le había dicho Celestina a Poncia en la *Segunda Celestina*: «¿Y no sabes, mal pecado, que tan presto se va el cordero como el carnero?» (Silva 2016: 152).

Albacín juró vengarse de la vieja en ese momento de la conversación con Elicia: «¡Mas no me llamaría yo hijo de mi padre si no me pagase la embaucadora las quistiones que contigo tiene juntamente con el enojo que me da!» (Gómez 2016: 497). Y aunque entonces ella le pidió que no lo hiciera, en el acto XXV le recuerda lo que él le dijo: «que no es más de que me vengues de la vieja», y Albacín se lo promete: «yo te doy mi fe de castigarla antes de tres días, de manera que hayas placer, y te saque de su casa con tu honra» (Gómez 2016: 540). Elicia se marchará con el joven paje del infante, pero no le espera mejor futuro que a Quincia, aunque él le diga «que soy hombre para te mantener a mi honra y tuya muy ocultamente» (Gómez 2016: 612).

No solamente siguen actuando en la *Tercera Celestina* Pandulfo, Barrada y Albacín, mucho más arrufianados, sino que se suman a ellos el rufián Rodancho, amigo de Pandulfo, y Bravonel, amigo de Grajales. Barrada y Grajales habían ido en busca de Centurio y sus compinches, que habían dado un repiquete de broquel a Celestina, en la *Segunda Celestina*; pero en esta continuación los dos son atacantes suyos, primero Barrada (XXVI), y luego Grajales ayudado por Recuajo, como he dicho, aunque aquí el enemigo de Grajales es su antes amigo Bravonel: así se retrata bien el ambiente de esos rufianes en sus disputas por una ramera, y con sus ataques entre ellos mismos. Bravonel además tiene una iza, Ancona, a cuya casa acude con el brazo cortado y, como si nada le pasara, se pelea con ella; le pide lo ganado y, cuando ella le da los diez reales que tiene, quiere una perdiz, que ella le niega, y, por ello, la golpea; tiene que intervenir otra prostituta, Solercia, que los deja ya apaciguados y se marcha diciendo «que está un mancebo a mi puerta» (Gómez 2016: 652). Al comienzo, en el acto VII, se había contado otra riña de un rufián con su moza: era Pandulfo con Quincia, que se negaba a darle la saya de grana que había sido de Polandria y unos corales; en este caso fue el rufián Rodancho quien los puso en paz.

En la *Segunda Celestina* hay una pelea entre la alcahueta y Elicia con la iza de Pandulfo, Palana (escena XXII), que había acudido a su casa convencida de que allí estaba el rufián; y como le dan con el chapín y la rueca y le tiran de los pelos —y se quedan con ellos porque eran postizos—, y ella acude a la justicia, Celestina y Elicia acaban retraídas en el monasterio de Santa Clara; en cambio, en la *Tercera*, el enfrentamiento es entre los rufianes, Grajales y Recuajo, que tras matar a Areúsa, también van a retraerse (XL). No son ya peleas de rameras, sino un asesinato cometido por un rufián, y de nuevo asoma la rectificación de Gómez a su modelo porque no parece motivo de retraimiento una riña de prostitutas sin consecuencias graves.

El mundo rufianesco que rodea a la alcahueta se enriquece, pues, con nuevos personajes, y la acción entre ellos y Elicia, Areúsa y Celestina se intensifica. Como consecuencia de esto, la mala vieja sufre una sarta de castigos: de los rufianes que quieren a las dos prostitutas que tutela o su dinero, y de la propia justicia. Ella parece salir indemne de todo ello a pesar de las heridas que va recibiendo, de tal forma que, al cantar victoria al final con la buena nueva de los desposorios de Felides y Polandria, muere al caerse sin que nadie la empuje. Es el castigo divino a su vida; a ello hay que añadir que Areúsa está muerta y Elicia se ha fugado con Albacín.

Personas generosas y de alto linaje: Felides y Polandria

Como le dice el escudero Ervión a su señor Felides «porque a las personas generosas y de alto linaje, y de suntuosa casa y de gran renta, y que esperan como esperas ser señor de vasallos, más veces han de hallar sus súbditos su cara alegre que sus pensamientos tristes» (Gómez 2016: 486). Y ese personaje, que solo aparece en el acto XVIII y hereda rasgos del Menedemo de la *Thebaida*, seguirá aconsejando a su señor para que guarde el decoro de su condición: «No des tanta prisa a tu apresurado deseo, que apocas tu persona y desminuyes tu fama en hacerte siervo de tu criado y de la que no merece serlo» (Gómez 2016: 487). No le va a hacer caso Felides, pero su comportamiento en esta *Tercera parte* es mucho más acorde a su condición; antes le había pedido a su consejero que le buscara en la recámara «el *Libro de bien amar*» y justificó su petición diciendo «porque pasaré tiempo un rato con él; que es tan sutil que no solamente aliviará mi pasión, mas avivará el ingenio, que tan turbado tengo» (Gómez 2016: 485).

Gaspar Gómez distancia clarísimamente los estratos sociales: rufianes, prostitutas y la alcahueta, el intermedio de los criados y el de los señores. Y lo hace desde el comienzo de su *Tragicomedia* hasta el final.

Felides no irá en la *Tercera* a casa de Celestina como lo hizo en la *Segunda* (escena XVII), sino que mandará a Sigeril con Perucho a que vayan con una mula a buscarla y la lleven a su casa puesto que ella no puede ir por su pie tras el ataque de Pandulfo, y también irá la segunda vez un servidor suyo, en este caso el cobarde Perucho; en la obra de Silva el propio Felides va además al monasterio de Santa Clara, donde están retraídas Celestina y Elicia para tranquilizarlas diciéndoles que pueden volver a su casa porque él va a mediar. En la *Tercera*, él se entera del encuentro de la alcahueta y de sus criados con el alguacil de la ronda, pero no tiene necesidad de intervenir porque Martínez el racionero soluciona el problema. Castigada públicamente por orden del corregidor, al sol en mitad de la plaza, uno de los muchachos que se burlan de ella le pregunta: «Tu señor Felides ¿por qué causa no te favoreció?»; entonces ella replica que la llevaron desde su casa al castigo, y añade: «Y aun agora he sabido que fue esta mañana a caza, ¡que otramente no estuviera la sinventura de Celestina a este sol!» (Gómez 2016: 636-637). Felizmente el caballero está lejos del escenario, cazando como le corresponde a su condición, y no tiene que intervenir en este vergonzoso asunto. Precisamente Sigeril en el acto XXXI le había hablado a Poncia de la cacería de su señor como causa de su temprana presencia ante la casa de Paltrana: «Yo te certifico que la principal causa que tuve para salir tan temprano fue ir a casa del marichal a decirle de partes de mi señor Felides que se aparejase para de aquí a media hora ir a caza, porque a las seis han de estar en el monte» (Gómez 2016: 576).

El Felides de Gómez guarda distancias con la intermediaria, y además es Polandria la que le dice a él dos veces que vaya a pedirle que desem-

peñe el papel de mediadora entre él y su madre, como ya he indicado. Y la mención del marichal como amigo suyo no es la única porque en la invención de Celestina de los supuestos desposorios de Felides que se estaban negociando, la pretensora —con considerable dote— era su hija.

Ese marichal, compañero de cacerías de Felides, da entidad social al caballero, y también le aumentan su importancia los muchos servidores que tiene; además desaparece de su casa Pandulfo, tan rufián que se lleva consigo a la criada Quincia de Polandria, que en principio iba a ser solo la puerta de entrada a la casa. Ambos desmerecen a sus señores y pasan a incrementar el ámbito del bajo mundo de rufianes y rameras; la misma pelea que tienen, apaciguada por Rodancho, nos recuerda la de Pandulfo y Palana de la *Segunda.* El vizcaíno Perucho, mozo de mulas de Felides, sustituye a Pandulfo y se asemeja a él por su cobardía, pero las burlas que le hacen Elicia y Areúsa subrayan su condición de rústico (le llaman borrico, bestia, burro, asno), aunque presuma de su linaje —como corresponde al personaje— y no le falte atrevimiento.

Sigeril sigue al pie de su amo, pero más en su papel: le miente porque le dice que ha ido a ver a Polandria y no lo ha hecho; aunque es cierto que siempre está junto a Felides y le aconseja cuerdamente hasta el final. Cuando le dice a su señor que quiere irse un mes a su tierra a buscar lo que le corresponde de herencia para poder casarse con Poncia, se pone de manifiesto la gran generosidad del caballero porque considera que el dinero que la joven le exige corre a su cargo: «y pésame que tan incrédula me tengas la fe en pasarte por pensamiento que donde yo estoy has menester cobrar tu hacienda para te casar. Y por que no digas otro día semejantes palabras, toma este libramiento de trecientos ducados que en mi cambio te mando dar para el día que te casares» (Gómez 2016: 388). La generosidad y el dinero que tiene Felides se muestra con su criado, con Poncia, con Celestina, a quien le da dinero y regalos valiosos, y también le manda a Sigeril que lleve abundante comida a casa de la alcahueta[13].

Gómez no solo mantiene a dos criados de la *Segunda*, a Corniel y a Canarín, que cantará en la música que dan a Polandria (y no a Quincia, serenata fuera de razón) y en los desposorios de los dos protagonistas, sino que también le da un pequeño papel a Calverino, mozo de espue-

13.– En la *Segunda Celestina* hay dos comidas en casa de la alcahueta, pero son distintas porque quien lleva dos pares de perdices en la primera (escena XXIX) es Grajales, despensero del arcediano, y en la segunda es Buzarco, el mozo de Grajales, quien dice que su señor y Barrada, despensero del maesescuela, les envían «estos capones y estas perdices con este cangilón de vino de Morviedro» (Silva 2016: 278), y ellos serán los comensales junto a la alcahueta y las dos rameras. La generosidad de Felides es muy superior; basta ver la enumeración de los manjares y vino con los que ha cargado Sigeril hasta la casa de Celestina, y como él le dice encareciendo la liberalidad de su señor: «ni sabe lo que traje ni lo preguntará; mas de que me mandó que entrase en la despensa y botillería y te trajese muy cumplidamente lo que fuese mi voluntad de todo lo que hallase» (Gómez 2016: 588). El episodio de la comida en casa de la alcahueta arranca del acto IX de *La Celestina* original.

las de Felides (auto XV), y al moralista Ervión, su escudero (auto XVIII). Corniel, el paje, será quien le contará a Sigeril que tienen «la mejor y más copiosa librea que hasta hoy se ha visto», y le precisará que quienes la llevarán serán lacayos y pajes: «Los lacayos son veinte y cuatro, y los pajes le han ofrecido tantos a sus hijos que mandó cortar para treinta», y ante el asombro y la admiración de Sigeril, le dice que entre a ver a su señor «que leyendo está» (Gómez 2016: 384, 386, 387). Este acto cuarto es el que marca las diferencias claramente entre el caballero Felides y el personaje Felides de Feliciano de Silva, y lo hace con la descripción de las libreas que ha encargado para sus servidores.

Como dice Corniel a Sigeril, hay un batallón de oficiales trabajando en ellas: «según los sastres, calceteros, jubeteros, bordadores, zapateros se dan la prisa, anque hoy se cortaron a medio día, de mañana a hora de misa estaremos vestidos». Y ante la incredulidad del paje —que no hace tanto salió de casa y no sabe nada—, él describirá, ante su petición, los colores de las libreas:

> Las colores de nuestra librea son sayetes hechos a la tudesca, de grana colorada, que de ello a carmesí no hay diferencia, con unas fajas de terciopelo verde de tres pelos tan anchos como cuatro dedos, con unas pestañas angostas de damasco blanco. Y las mangas izquierdas son de terciopelo verde con dos sutiles corazones en cada manga de carmesí, que casi están juntos con una saeta que entra por el uno y sale por el otro. (Gómez 2016: 385)

Y seguirá con las calzas, los jubones, las gorras, las capas… Sigeril pasa del asombro ante lo que oye a la desaprobación por el exhibicionismo de las galas de Felides. Y Corniel lo frenará recordándole «el generoso linaje de do desciende», el tesoro que tiene heredado de su padre y la renta de que goza. Irá el paje a ver a su señor, y será entonces cuando le dé la citada carta de libranza para su cambio, y luego le explicará el significado de los colores de la librea: «Los sayos y capas son de grana, a significanza de la extraña e increíble alegría que poseo; por guarnición llevan fajas verdes con pestañas blancas, queriendo demostrar la esperanza de la gloria venidera» (Gómez 2016: 389). Le precisará que a él le ha hecho hacer el sayo de terciopelo verde y así todo lo demás porque su situación no es la del gozo sino la de la esperanza.

Menéndez Pelayo hizo una total descalificación de la *Tercera Celestina* diciendo que «la fábula es insulsa y deslavazada, el estilo confuso, incorrecto y a veces bárbaro» y afirmó que el autor «apenas pone nada de su cosecha»; en cambio, a su parecer sí merecía recordarse «la descripción que el paje Corniel hace de los trajes y atavíos preparados para la boda de Felides» (1943: 83, 86). Esa exhibición pública de la cortesanía de Felides tiene su origen también en la *Comedia Thebaida*, donde Berintho le manda a

Menedemo que dé «a esos pajes y a esos mozos de espuelas las libreas de carmesí pelo que les estaban hechas para el recibimiento del César»; sumará a ello la orden de que «algunos continos de casa justen la primera fiesta que venga», que se corran seis toros en la plaza y luego precisa generosos regalos para Franquila, Claudia y Veturia; a la intermediaria, Franquila, además de piezas de seda, dice que le envíen «seis marcos de plata labrada» (1968: 232), y asociamos ese regalo al que Felides le hace a Celestina de un par de jarros de plata y una pieza de contray (Gómez 2016: 608).

Precisamente para que los criados tengan relaciones amorosas en el vergel igual que los señores, y Poncia no pueda, pues, hacer sus sermones y moralidades —impropios de su condición—, tras el primer encuentro en el vergel, que se queda solo en música y palabras por el peligro que supone para la fama de la dama el conocimiento que el hortelano y la negra tienen de la relación amorosa en el jardín en la escena final de la *Segunda Celestina*, vendrá la segunda cita en el espacio textual de la *Tercera*. Será Polandria quien convoque a ella a Felides, pero lo hará a través de una carta que no se lee en el texto y que, por tanto, tampoco han visto ni oído ni Poncia ni Sigeril: la joven ruega a su amado que la rompa tras leerla, y así lo hace él. Frente a la primera carta de Felides, que lee Polandria en presencia de Poncia, y la de ella, que leerá el caballero en voz alta ante su criado, Gaspar Gómez ofrece la variante de esta tercera, que sirve de cita, pero calladamente.

En el auto XXVIII acudirán Felides y Sigeril al vergel muy ocultamente para que nadie los oiga, entran por la puerta falsa, que está entreabierta (no tienen, pues, que arriesgarse escalando), Polandria recibe al caballero, y Poncia sigue defendiendo su honra, sobre todo mencionando la pobreza de Sigeril; pero Felides cortará de raíz sus discursos dándole cien ducados y prometiéndole otros doscientos el día en que se desposará con Sigeril, coincidiendo con sus esponsales, que anuncia van a ser antes de tres días. Con el dinero, no hay más palabras, sino hechos: los mismos en los criados que en los señores, solo que el texto está para ofrecer al lector un primer plano de la relación entre Sigeril y Poncia; los señores «están detrás de aquel manzano holgando como hemos holgado» (Gómez 2016: 561), como le dice el criado a ella.

Curiosamente la frase descortés que le contesta Calisto a Melibea cuando ella se resiste a que la desnude: «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas» (Rojas 2000: 321), que es imitación de Plauto[14], está en boca de Sigeril en parecida circunstancia; al «¡No me descubijes!» de Poncia, el criado contesta: «Calla, bien de mi vida, que no hay ave que se coma si primero no se le quita la pluma» (Gómez 2016: 561). Gómez

14.– De su comedia *Curculio*, uno de cuyos personajes es la vieja borracha Leena, que se considera precedente de la Celestina; en ella el esclavo Palinuro le dice a su señor Fédromo: «El que quiere comerse una nuez, primero rompe la cáscara. El que quiere acostarse con su amiga, despeja el camino con besos» (Plauto 1998: 520).

corrije al propio Rojas y pone en boca de quien debe tal frase para que sea decorosa: en la del criado Sigeril, y no en la del caballero Calisto.

El dinero, pues, acalla discursos morales, y quienes lo tienen son los señores. La condición que caracterizaba a los dos criados, «ella bachillera y él licenciado», queda ya en un segundo plano. Y ese dinero seguirá manando de los señores hacia esa pareja de sirvientes privilegiados (a él lo asciende a camarero Felides, y ella es la única doncella de Polandria y su confidente): en el auto XLVII, tras «los conciertos de Sigeril y Poncia», Felides le da doscientos ducados para su dote, Paltrana otros cien y Dardano cincuenta; y también ellos creen que han tenido un papel decisivo en concertar las bodas de los criados como si la idea hubiera sido suya, y no se conocieran antes los dos muy bien. Así se representa una pequeña farsa en ese acto, en donde oímos primero a Polandria decir sobre su concertado matrimonio con Felides: «Por cierto, señora, yo conozco que Dios tuvo por bien de me le escoger. Empero, pues tú le nombraste y mi señor tío Dardano lo concertó, yo digo que acepto tu mandato en le obedecer»; y poco después a Poncia, que se ríe cuando le dice su señora Paltrana que la quieren desposar con Sigeril, «este mancebo que tiene mi hijo por su camarero», y justifica su risa diciendo «de que no pude hacer menos en ver la joya que me habíades escogido»; y la señora la reprende: «Rapaza, ¿por qué eres tan malcriada que, sin verle ni contratarle en tu vida, dices lo que se antoja en nuestra presencia» (Gómez 2016: 665, 669). Triunfa, pues, la apariencia: ninguna de las dos parejas se conocía antes (y el término «conocer» tiene aquí la acepción bíblica).

En el auto XXXIX se inician las conversaciones entre las dos partes para los desposorios entre Felides y Polandria —Celestina se queda sin papel—. Es Dardano, el hermano de Paltrana, quien actúa de intermediario[15], y luego se dedicarán cuatro autos más (42, 43, 45 y 47) como preparación a los solemnes desposorios de ambos en casa de Paltrana, que van a ser oficiados por el arcediano Antenor, sobrino de la dama (48). Como Polandria solo tiene madre, Gómez fortalece su familia con esos dignísimos tío y primo, frente a un solitario Felides, que no necesita parientes por la riqueza y poder que tiene en la ciudad; son ellos además los que deben negociar la boda con el caballero, como sucede ya en la *Thebaida.*

Felides es un caballero rico y noble, tiene muchos sirvientes y vive en una gran casa. Así se lo dice la alcahueta en su segunda visita; se encuentra a

15.– De nuevo el modelo es la *Comedia Thebaida*, donde son los tíos de Cantaflua, Floribundo y Archano, los que al ver las ricas libreas de los criados de Berintho, «temiéndose de lo que podría ser», hablan con la joven, y al ver que está decidida a desposarse con él, «concertaron entre ellos que sería bien que pusiesen algunos caballeros de la ciudad, amigos suyos, para que te hablen y el casamiento se concertase, y con esta determinación se partieron de Cantaflua muy conformes y muy contentos» (1968: 248). En la *Segunda* es Celestina quien tiene un primo, Barbanteso, que va a reprehender a la vieja cuando tanto tiene que callar como le echa en cara ella; su presencia no tiene papel alguno en la comedia, mientras sí lo tendrán tío y primo de Polandria en la *Tercera*.

Felides en la calle con Sigeril, es la una, hace un sol fuerte, y los tres entran en la casa; le pide el caballero a su criado que ponga unas sillas en la sala de abajo, y Celestina, ante su comentario de que la casa está fresca, dice: «Señor, como, ¡loores a Dios!, tienes muchos criados, mientras uno barre, otro riega y otro trae estas espadañas», y Felides le da el mérito a «un mozo muy liberal que recibí anoche para cosas semejantes» (Gómez 2016: 529).

Lo mismo sucede con la casa de Paltrana porque, además de su gran vergel, cuidado por el hortelano Penuncio, se menciona la sala de su casa; y se habla de la negra Boruga, esclava mora a su servicio (heredada de la *Segunda Celestina*), pero también de dos pajes: Guzmanico y Frunces. Los desposorios se harán en su casa, adonde acude Felides con doce pajes y doce mozos de espuelas, vestidos con libreas —no se han podido acabar las libreas para los demás.

Los desposará el arcediano Antenor y después tocarán los ministriles sus trompetas, chirimías y sacabuches, y cuando cante Canarín, tañerán primero arpas, laúdes y vihuelas, y luego solo vihuelas de arco y rabeles. La música se acaba con la invitación de Dardano de entrar en otra sala donde están puestas las mesas para cenar.

La separación entre ese mundo cortesano y el de los rufianes y rameras es, pues, marcadísimo. No hay mezcla ya ni confusión posible. Los límites están claramente trazados con la exhibición de las libreas, con el simbolismo de los colores; es el ámbito de la *Questión de amor* (Valencia, 1513) el que asoma, siguiendo algunos pasos que ya trazó el autor de la *Comedia Thebaida.*

No hay más que contrastar el final de la *Segunda Celestina* con el de la *Tercera*: se cierra con un largo parlamento moralizante de la honesta Poncia a su señora, que comienza con la dura reprehensión: «Y tú, señora, ¿para qué haces cosa que no quieres que se sepa, pues sabes que no hay cosa encubierta que no se descubra?», aunque luego lo aminora al afirmar que no ofendió a Dios puesto que Felides era su esposo por el matrimonio secreto. En cambio, el auto L, el último de la *Tercera* —que se concluye de forma más redonda con 50 actos y no con 40—, tiene como personajes a Felides y a Sigeril, señor y camarero, y quedan muy claros sus papeles porque cada uno dice lo que le pertenece. Felides se muestra generoso y buen cristiano, y Sigeril, obediente servidor:

> Felides: Por tu vida, que cumplas con mi voluntad en que tomes estos veinte ducados y se gasten, pues es harto poco; y tengas cuidado de hacer que la entierren luego, y que la sepoltura sea en buen lugar de la iglesia.
>
> Sigeril: Pierde cuidado; que todo se hará como mandas y lo más breve y mejor que ser pudiere.
>
> (Gómez 2016: 686)

Es la última imagen que nos da la obra: la del rico y generoso caballero Felides, felizmente casado ya con su amada Polandria, pagando el entierro de Celestina, que ha ido a la sepultura empujada por su inagotable avaricia y llevada por su propio pie.

Todo está ya bien acabado: Gaspar Gómez ha seguido el guion de Feliciano de Silva, pero ha devuelto el decoro a los personajes. Los criados actúan como criados, y los señores como señores; el mundo de los rufianes y prostitutas no se mezcla con el de estos. Lo sucedido en el vergel entre Felides y Polandria pasó ya en la *Segunda Celestina*; en la repetición nada de ello se detalla, y el lector se da cuenta de que es solo una excusa para que Sigeril y Poncia los imiten, vencida la resistencia de la doncella por el dinero que el caballero le ha dado. Como solo lo saben los cuatro protagonistas[16], y los desposorios públicos han sancionado ya los secretos, no hay deshonra alguna en Polandria ni atrevimiento excesivo en Felides; han sabido los dos fingir muy bien delante de los familiares: de Dardano, en el caso del caballero, y de este y su hermana Paltrana, en el de Polandria, que se resiste hábilmente a dar el sí al desposorio. El disimulo es un arte del que ambos dan una excelente lección, y que sabrán imitar sus fieles criados, desmintiendo así las palabras de Poncia en la *Segunda*: «no hay cosa encubierta que no se descubra».

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

16.– Aunque Sigeril se fue de la lengua al contárselo a Pandulfo, este va a desaparecer de la comedia, camino de Valencia con Quincia.

Bibliografía

Barrick, Mac E. (1973), «Introduction», Gaspar Gómez de Toledo, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 1-71.

Canet Vallés, José Luis (1993), *De la comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina*), UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València.

Gómez de Toledo, Gaspar (1973), *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, ed. de Mac E. Barrick, Philadelphia, Univesity of Pennsylvania Press.

— (2016), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.

Guerry, François-Xavier (2020), «Du personnage Celestina au type célestinesque. Stéréotypie et innovations dans un cycle littéraire du Siècle d'or (1499-1570)», *Crisol*, 10, pp. 1-15.

Heugas, Pierre (1973), «*La Célestine» et sa descendance directe*, Bordeaux, Éditions Bière, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, XLIV.

Huete, Jaime de (2002), *Tesorina. Vidriana*, ed. de Ángeles Errazu, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

La comedia Thebaida (1968), ed. by G. D. Trotter and Keith Whinnom, London, Tamesis Books.

— (2003), ed. de José Luis Canet Vallés, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Manrique, Jorge (1993), *Poesía*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela, IV*, ed. de E. Sánchez Reyes, Santander, Aldus, CSIC.

Navarro Durán, Rosa (2018), «Caminos abiertos en una comedia transgresora: *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», *Celestinesca*, 42, pp. 375-394.

Piccolomini, Eneas Silvio (1907), *Historia de dos amantes*, traducción al castellano (2ª impresión, Sevilla, Jacobo Cronberger, 1512), ed. de R. Foulché-Delbosc, Barcelona, l'Avenç.

Plauto (1998), *Curculio* en *Comedias, I*, ed. y trad. de José Román Bravo, Madrid, Cátedra.

Question de amor (1995), estudio crítico, edición y notas de Carla Perugini, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Rojas, Fernando de (y «antiguo autor») (2000), *La Celestina*. Ed. de Francisco Rico *et al.*, Barcelona, Crítica.

Silva, Feliciano de (2016), *Segunda comedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.

Torres Naharro, Bartolomé de (1994), *Obra completa*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro.

Whinnom, Keith (1988), «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *V Academia literaria renacentista. Literatura en la época del Emperador,* ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 119-130.

Celestinesca 44 (2020): 431-456

Crimen y castigo en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo: ¿la visión moralizadora de un médico?

Folke Gernert
(Universität Trier)

RESUMEN

El presente artículo estudia la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo como obra escrita posiblemente por un médico haciendo particular hincapié en las textualizaciones del saber curativo desde una perspectiva de la historia de la ciencia. Una comparación con *La Lozana Andaluza* del médico Francisco Delicado muestra paralelismos con la obra de Gómez de Toledo, quien, al igual que el galeno andaluz, emite juicios moralizantes a través de la metáfora de la enfermedad y de la minusvalía física.

Palabras clave: Literatura y medicina, *Disability Studies*, *La Lozana Andaluza*, *La tercera Celestina*, Continuaciones de la *Celestina*

ABSTRACT

The present article studies the *Tercera Celestina* by Gaspar Gómez de Toledo as a work possibly written by a physician, placing particular emphasis on the textualisations of healing knowledge from a perspective of the history of science. A comparison with *La Lozana Andaluza* by the doctor Francisco Delicado shows parallels with the work of Gómez de Toledo who, like the Andalusian physician, makes moralistic judgements through the metaphor of illness and physical disability.

Keywords: Literature and medicine, Disability Studies, *La Lozana Andaluza*, *La tercera Celestina*, Continuations of the *Celestina*

La *Tercera Celestina* es un libro 'raro' —eso dice Menéndez Pelayo y razón no le falta. Hablando de las continuaciones de la obra de Rojas, el santanderino dictamina que la obra de Gaspar Gómez de Toledo «es la más rara de esta serie de libros, aunque a esta rareza se reduce todo su mérito» (1943: 80-81). Es de sobra conocido que a don Marcelino no le gustaba nada este libro que llama «necia y soporífera composición» (1943: 82) y la «insípida rapsodia de Gaspar Gómez» (1943: 90). Otra obra 'rara' que se puede leer en cierta medida como continuación de la *Tragicomedia* es la *Lozana Andaluza* de Francisco Delicado[1] que se publicó unos ocho años antes que la obra de Gaspar Gómez. Esta especie de 'novela dialogada' gustó aun menos a don Marcelino:

> La *Lozana*, en la mayor parte de sus capítulos, es un libro inmundo y feo, aunque menos peligroso que otros, por lo mismo que el vicio se presenta allí sin disfraz que le haga parecer amable. Es un caso fulminante de naturalismo fotográfico, con todas las consecuencias inherentes a este modo de representación elemental y grosero, en que la realidad se exhibe sin ningún género de selección artística y hasta sin plan de composición ni enlace orgánico. Con saber que llegan a ciento veinticinco los personajes de esta fábula, si tal nombre merece, puede formarse idea del barullo y confusión que en ella reina. (Menéndez Pelayo 1943: 54)

No es sólo el rechazo por parte de Menéndez Pelayo lo que estas dos obras que fueron escritas más o menos por las mismas fechas comparten. Aunque es poco probable que Gaspar Gómez pudiera haber tenido acceso a la *Lozana Andaluza*, una obra que parece haber desaparecida nada más ser impresa[2], hay una serie de paralelismos como el plurilinguismo[3] que tienen en común con las comedias a noticia de Torres Naharro[4], el incremento del número de capítulos frente a la obra de Rojas (50 autos y 66 mamotretos) y, quizás lo más destacable, el gran número de personajes que aparecen en ambas obras. La *Tercera Celestina* no llega ni de lejos a los aproximadamente 125 personajes de la *Lozana Andaluza* que —según

1.– El subtítulo del *Retrato* reza: «y contiene munchas más cosas que la *Celestina*», Delicado, *La Lozana Andaluza*, eds. Joset & Gernert (2013: 3); véase para la influencia de la *Celestina* en la obra de Delicado Salvador Miguel (1984), Botta (2002) y Villagrá Terán (2013).

2.– Véanse Menéndez Pelayo (1943: 57) y Gernert (1999: 46-48).

3.– Véase para la obra de Gaspar Gómez Menéndez Pelayo (1943: 89): «Son varias las jerigonzas usadas en esta pieza. Además de la negra Boruga, que ya estaba en Feliciano de Silva, hay un vizcaíno, Perucho, mozo de caballos de Felides, que habla siempre en castellano chapurrado y entona una canción que al parecer está en vascuence [...]».

4.– Véanse Cirillo (1988) y el prólogo de Gernert en Delicado, *La Lozana Andaluza*, eds. Joset & Gernert (2013: XVII).

Menéndez Pelayo— causan «barullo y confusión»[5]. Asimismo, investigadores como Navarro Durán reprenden «la multiplicación de personajes secundarios sin entidad» (2016: XXXIV) en la continuación de Gómez de Toledo. Es el mundo del hampa que gana en protagonismo en la *Tercera Celestina*, en la que proliferan los personajes de los bajos fondos. En el presente trabajo me interesa contextualizar la representación del mundo marginado en la obra y estudiar las particularidades de la protagonista, y forma y función de los castigos que sufre.

1. Los vicios de la tercera Celestina

En la *Segunda Celestina*, el lector tiene que esperar hasta la VII Cena a que aparezca resucitada la vieja alcahueta. En la obra de Gaspar Gómez es sólo en el auto XII en el que Celestina se persona por primera vez. Y lo hace con un monólogo que introduce una de las características más llamativas del personaje, su afición al vino:

> ¡Oh gloria sea a Dios que han visto mis ojos tiempo tan deseado de tal abundancia de vino que lleva hombre una cántara por menos de lo que le solía costar un azumbre! Y ansí goce yo de mis canas que tuve razón en reñir anoche con aquel suzuelo de arcaller, porque le encargué cincuenta veces que me hiciese de cuatro azumbres este cangiloncillo, y no sacaba poco más de tres. Mas ansí pasaré mi laceria repartiéndolo en comida y cena mientras otro se hace que sea mayor, y no mirando a la regla que manda tres postetas en cada asentada. Yo no sería Celestina si no la quebrantase reglándome con azumbre y medio en seis, que, aunque no es para matar la sed la copa de un cuartillo, sufrirá la persona su desventura; que todo lo hace aforramos. en la santa taberna para cumplir las faltas que en la comida tuviere[6].

La enorme sed de las alcahuetas literarias es un lugar común desde la Antigüedad clásica[7]. Tampoco la primera y la segunda Celestina o la Lozana

5.– Véase para este número asimismo Allaigre (2004).

6.– Gómez de Toledo, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* XII, ed. Navarro Durán (2016: 442-443).

7.– Véase Barrick (1973: 8): «Celestina's fondness for wine is a trait which she acquires only in Rojas' later additions to his work, but it was a trait of many of the bawds in Roman literature. In view of the frequent references to Celestina's thirst in the original Celestina, it is not strange that the Celestina-figures of the imitations should also be imbibers. Silva's Celestina enrages her compatriots by her drinking, and Gerarda in *La Dorotea* also carries the vice to excess. The Celestina in Gómez' continuation upholds the tradition adequately. Like the original Celestina [...] and the later Dolosina, she discourses on the virtues of wine [...]».

desdeñan el caldo de uva, pero los respectivos autores insisten mucho menos en esta faceta y renuncian a reproches en boca de otros personajes.

Al igual que la protagonista de Rojas u otras mujeres marginadas, la tercera Celestina es llamada «la barbuda» o «aquella barbuda» (2016: 441, 474 y 542), sin que el hirsutismo femenino —ausente, por cierto, en Feliciano de Silva— tuviera las implicaciones que presenta en otras obras de la misma índole[8]. La lujuria no es uno de los vicios de los que la tercera Celestina sea culpable. Además de su debilidad por el vino, la avaricia y la codicia son las características negativas más llamativas de la rufiana de Gaspar Gómez. Se trata del vicio proverbial de este grupo profesional, que también Pietro Aretino describió con gran lujo de detalle en sus *Ragionamenti*.

La fealdad moral de la mujer pecadora se refleja y exterioriza en su fealdad física y corporal como se desprende del retrato que pinta Areúsa de su «tía»:

> Yo te prometo, más años tiene a cuestas que dos los más antiguos del pueblo. Y esto sin jurarlo se vee en ella por experiencia; que tiene ya los ojos hundidos, las narices húmidas, los cabellos blancos, el oír perdido, la lengua torpe, los dientes caídos, la cara arrugada, los pies hinchados, los pechos ahogados. En conclusión, es mi pensar que, si la sepoltura hablase, como acá será suya, la compelería por justicia a que fuese a poblar su casa. (Gómez de Toledo XVI, 2016: 497)[9]

Como observa con acierto Pitel, el aspecto repulsivo de las viejas alcahuetas suscita «desprecio y aversión a su alrededor» (2011: 189)[10]. El paje Albacín insiste en que la vejez y la decrepitud física no están en absoluto reñidos con la depravación:

> Por eso es cosa admirable de ver, y aún digna de notar, en que todas las cosas corporales del hombre se envejecen si no es el corazón interior y la lengua exterior, porque el corazón siempre está verde para pensar maldades, y en la lengua jamás falta habilidad para decir mentiras y malicias, como vemos en su merced. (Gómez de Toledo XVI, 2016: 497)

8.– Véase para el hirsutismo como signo de lascivia femenina Juárez-Almendros (2018, 91) y Gernert (2018a: 424-428 y 2018b: 261-265).

9.– Véase para retratos literarios de mujeres ancianas en la literatura española Snow (2005) y para la literatura italiana Bettella (2005).

10.– Véase para el desprecio de la vejez femenina Diochon & Iglesias (2011) y Juárez-Almendros (2018: 84): «In contrast with the cultural representation of old men, which mostly emphasizes attributes of wisdom and dignity, descriptions of old women center on their corporeal decay and moral depravity». Para la vejez en la *Celestina* de Rojas véase Lizabe (2010).

El hirsutismo y la fealdad de las viejas alcahuetas se asocian en muchos textos no sólo con la maldad sino también de forma más concreta con la dedicación a la magia[11]. La fealdad de la tercera Celestina no es demoníaca, sino es más bien indicativo de su caducidad e indefensión.

No es el lugar de entrar en la controvertida cuestión sobre el estatus de la magia en la obra de Fernando de Rojas. Como observa acertadamente Barrick: «later Celestina-figures take advantage of popular credulity, using it to their own benefit, but they give little evidence of believing in magic themselves» (1973: 6). Se puede añadir que tanto la Lozana Andaluza como las mujeres marginadas de Pietro Aretino se caracterizan por esta misma actitud, mientras que «[l]a Celestina resucitada en la obra de Feliciano de Silva rechaza explícitamente el uso de la magia para intervenir en los amores de Felides y Polandria» (Baranda Leturio 2017: 69).

A pesar de que la tercera Celestina sea llamada «hechicera» por otros personajes[12], no practica en ningún momento las artes prohibidas que tienen un cierto protagonismo en otras obras celestinescas. La creencia en la eficacia de la hechicería es presentada como indicio de ingenuidad y cobardía: No sorprende que sea Pandulfo quien teme los supuestos poderes de la vieja:

> ¡Descreo de Mahoma, si de verdad lo supieses, si no hicieses más de lo que dices!, porque ella es tan marcada en hacer unos encantamientos, ¡que por Nuestra Señora!, que al más desuellacaras que a ella se allegue, hace de arte que le torna humilde y honesto, siendo la renegada indómita y soberbia; y al rufián que en su vida supo dar a su puta sino dos mil azotes, tiene modo de volverle benívolo y amoroso, usando la señora de su desenfrenada envidia y maldita codicia; y el que en sus días no sufrió palabra, busca modos de tornarle cuerdo y sufrido, viendo claro cuán loca e impaciente es; y el que jamás usó de dar una sed de agua a su iza, sino pelarla como a pájaro, tiene encestamientos con que le hace ser liberal y magnánimo, Y averiguado toda la escaseza y malicia reina en su cuerpo. En conclusión, puedes creer que al bellaco que no cae, *ante omnia* con un *certum quid*, ella le amonesta tales sermones que, aunque esté cursado en caminar aposta, le atraerá que sea continente y

11.– Véase Sanz (1994: 23-33).

12.– Así lo hacen Rodancho, en el auto doce (2016: 442), Albacín la llama «puta hechicera» (2016: 497) y Barrada se dirige a ella como «doña hechicera» (2016: 542). Rodancho recuerda, además, el famoso conjuro en la obra de Rojas cuando dice: «Ora, di lo que quisieres; que, pues me has metido en el juego, no sería yo Rodancho si a cenar no la enviase con su amigo Plutón», (2016: 441).

> casto, probando ser ella disoluta en sus obras y lujuriosa en deseo; y por tanto, si gravemente los viejos son castigados, más es por el mal enjemplo que dan que por la culpa que cometen. (Gómez de Toledo XII, 2016: 441-442)

En la séptima pregunta de la primera parte del *Malleus maleficarum* se delibera «si los demonios, por intermedio de las brujas, pueden alterar o incitar a los espíritus hacia el amor o el odio desordenados» (Kramer & Sprenger 2006: 125) y la respuesta es negativa porque 1) sólo Dios puede cambiar sus propias criaturas[13], 2) el diablo no puede conocer los «pensamientos íntimos» de los hombres[14] y 3) no tiene poder sobre el libre albedrío de los hombres[15]. Desde un punto de vista demonológico, los temores de Pandulfo son un disparate y semejante creencia ridiculiza a quien la tiene. Además, por razones de verosimilitud, no se explicarían los ataques que sufre la protagonista a lo largo de toda la obra si tuviera poderes sobrenaturales. Ella aparece en repetidas ocasiones como víctima que no dispone de ningún instrumento ni mágico ni retórico para defenderse.

2. Celestina castigada

La particularidad más llamativa de la *Tercera Celestina* es indudablemente la acumulación de castigos físicos que sufren la protagonista y otros personajes, sobre todo femeninos. Piénsese en la muerte violenta de Areúsa, la perdida de un brazo de su amante Bravonel y el maltrato de la prostituta Ancona por parte del rufián manco[16], episodio que Navarro Durán desestimó como «otro despropósito» (2016: XXXVI). Aunque no siempre se puede evitar la tentación de (des)calificar la obra con Menéndez Pelayo de necedad, hay que tratar de dar sentido al texto desde su contexto e intentar explicar el porqué de esa acumulación de agresiones

13.– «aquel que crea que una criatura puede ser transformada para mejor o para peor, o convertida en otra forma o apariencia, salvo por el Creador de todas cosas, es peor que un pagano y un hereje» (Kramer & Sprenger 2006: 126).

14.– «Si […] el diablo pudiera afectar el amor y el odio, podría observar los pensamientos íntimos. Y de nuevo: no todos nuestros malos pensamientos provienen del diablo; a veces se originan en nuestra voluntad» (Kramer & Sprenger 2006: 126).

15.– «amor y odio son materias de la voluntad, cuyas raíces se encuentran en el alma; por ello, con ningún artilugio pueden ser causados por el demonio. La conclusión, como afirma san Agustín, es que sólo Aquel que creó las almas es capaz de internarse en ellas. Mas aún: es incorrecto afirmar que, puesto que el maligno puede influir en las emociones, entonces puede regir la voluntad» (Kramer & Sprenger 2006: 126).

16.– «Bravonel: ¡Toma, toma! Veamos si la despedazarás. Ancona: ¡Ay! ¡Ay! ¡Justicia! ¡Justicia! ¡Que me ha bañado en sangre! ¡Ay, muelas quebradas! ¡Malvado!, ¿qué te he hecho que ansí me tratas? Acabote de dar lo que tengo, y dasme esto en pago por ser tan perverso como eres. Te he sofrido cada día tus bellaquerías secretas por que no me lastimases en público» (Gómez de Toledo XLIV, 2016: 650).

físicas. Hinrichs quien llama a Gómez de Toledo «a brilliant writer of the end» (2010: 84)[17] es el investigador quien se ha ocupado más en detalle del «most physically abused character of her age, equalled perhaps only by Lazarillo and exceeded perhaps only by Don Quijote» (2010: 86).

Nada más aparecer, Celestina es agredida por Pandulfo y Rodancho y lesionada gravemente la pierna[18]. La alcahueta pierde la conciencia y no la recupera ni siquiera cuando Rodancho le echa vino encima[19]. Hinrichs interpreta esta escena en términos de una *contrapasso* dantesco muy *sui generis*:

> This poetic (in)justice complements those scenes by punishing Celestina with the material of her favored vice. Here the wine consumption is inverted: The earlier ingestion is turned outwards as the wine is poured on her, not in her. It is the first of many instances where Gómez complements Rojas and Silva by turning the inward, indoors and private aspects of their works, outward, outdoors and public. (Hinrichs 2010: 88)

El investigador estadunidense que presta mucha atención a las agresiones que sufre la Celestina de Gómez de Toledo relaciona este primer castigo con el segundo, infligido por Barrada en el auto XXVI[20]. En este episodio repugnante el autor juega con el horizonte de expectativas del lector que en un principio no se puede imaginar qué castigo ignominioso está tramando el rufián engañado cuando dice en un soliloquio: «evitando pláticas, me cumple a revolver el cabo de esta tripa a la mano, porque, desque le dé recio, saltará la flema que dentro tiene, y no querría por dos doblas que me alcanzase parte del rocío; que, demás del olor, dudo no quedar mancha en la ropa que cayere» (Gómez de Toledo XXVI, 2016: 497). Cuando lo pone en práctica, ya no cabe duda en qué consistía el plan:

> Celestina: ¡Ay, ay, ay! ¡Santa María, váleme, que me han cegado!

17.– Comparte esta valoración positiva con Criado de Val quien lamenta la «mala fortuna literaria» (1976: XLVIII) de la obra, cuya lectura, según él es «un auténtico placer» (1976: XLIX). Véanse para el «nacimiento crítico del "género" celestinesco» Baranda Leturio & Vian Herrero (2007) quienes, de hecho, prestan poca atención a la obra de Gómez de Toledo.

18.– «Rodancho: ¡Tira por ahí arriba! No nos detengamos aquí, que descreo del diablo si no la quisiera hacer el cuerpo harnero; no obstante que queda la una pierna cortada y aun que la herida no es mocosa», (Gómez de Toledo XII, 2016: 444).

19.– «Rodancho: Qué más sino que, cuando allegué, estaba sin habla y tan sin sentido como muerta. Y por cumplir mi promesa, dende la cabeza hasta los pies la bañé en el vino, y en lugar de coroza la atesté muy bien el jarro encima de los tocados». (Gómez de Toledo XII, 2016: 445).

20.– «First she was nearly drowned in wine, now she is nearly blinded with feces – "enmerdado" – another instance of incontinent ingestion narrated in Silva turned outwards in Gómez. It is a neat if foul poetic justice that the man who provided Celestina with food now uses its end result to punish her abuse of his trust». Hinrichs (2010: 89).

> BARRADA: ¡Voto a la casa de Meca, que mejor digas enmerdado! Y hagamos cuenta con tu bolsón; que tienes olorosa la persona. (Gómez de Toledo XXVI, 2016: 543)

Como observa con acierto Hinrichs, el autor «slows the narrative down to take it in fully from various perspectives» (2010: 89). A continuación, la degradación del personaje se ve reforzada por la actitud de los rufianes Bravonel y Grajales quienes encuentran su cuerpo profanado:

> BRAVONEL: ¡Oh descreo de Plutón, y cómo has acertado!, que sin duda ella está con duelos.
>
> GRAJALES: Álzala de ese brazo. Veremos qué mal tiene o si está herida.
>
> BRAVONEL: ¡Pese a tal con quien te parió!, porque del arte que está envestida en suciedad tan clara, ¡y me digas, excusándote tú, que la mire yo!
>
> GRAJALES: No lo dije por tanto, que yo huelgo de lo hacer; ¡y nota si me excuso!
>
> BRAVONEL: ¡Cuerpo de Santiago, y qué hedentina tiene, demás de estar tan empringada en ello!
>
> GRAJALES: ¡No me ayude Dios si no fue notable la bacinada y el castigo!
>
> BRAVONEL: ¡Voto a Mares! ¿Qué es sino muy gentil tripa de vaca, que, dándola de butagazos, rompió y echó de sí el caldo espeso que tenía? ¡Y aun puedes creer que era hombre cursado en el oficio el que la maltrató (Gómez de Toledo XXVI, 2016: 547)

El rufián Bravonel se hace portavoz de un colectivo hampesco que considera semejante castigo ignominioso como una expresión de destacadas habilidades profesionales[21]. El episodio se inscribe en una serie de narraciones escatológicas. Recuérdese que Rampín, el marido-criado de la Lozana cae en una letrina[22], como lo hizo Andreuccio da Perugia en la quinta *novella* del segundo día del *Decameron*. En la picaresca posterior se producen no solo caídas en estercoleros[23] sino se narran igualmente burlas pesadas en las que los pícaros acaban embarrados en excrementos. Núñez Rivera (2010: 174-175) recuerda sendos episodios del *Guzmán de Alfarache* y del *Buscón* en los que los pícaros desprevenidos se acuestan en un lecho lleno de estiércol. Lo impactante de estas narraciones, como en el caso de Gómez, es el hecho de que no se trata de accidentes, sino de actos inten-

21.– Véase, para el personaje de Bravonel, Barrick (1973: 27).

22.– Delicado, *La Lozana Andaluza* XXXIII, eds. Joset & Gernert (2013: 168).

23.– Véase Núñez Rivera (2010).

cionados llevados a cabo con premeditación y alevosía. La *Tercera Celestina* es —a que yo sepa— la única obra en la que una mujer es víctima de semejante mortificación. ¿Cual es la razón de ser de este castigo repulsivo digno de Rabelais y Quevedo? Recuerda *mutatis mutandis* las narraciones de violaciones colectivas de prostitutas en la literatura licenciosa italiana y en *La Lozana Andaluza*, conocidas como *trentuno* o *trentón*[24]. Se trata igualmente de un castigo atroz, infligido para sancionar la deslealtad femenina. Volviendo a la *Tercera Celestina*, es preciso recordar que la protagonista sufre una tercera agresión: En el auto XXXVII es el paje Albacín, enamorado de Elicia, quien cruza la cara a Celestina para vengarse de ella[25]. Las cuchilladas en la cara son populares en el hampa literario que deja a los sancionados señalados de por vida[26]. El asaltante regresa a la escena del crimen, disimulando su implicación y dirigiéndose a Celestina con cierta sorna: «¿Cómo estás ansí, madre? ¿Qué traición ha sido esta? Nunca te ha de faltar una desdicha: o la pierna cortada, o la cara cruzada; que antes que de uno sanes, te viene otro» (XXXVII, 2016: 611). Esta especie de recordatoria sirve para enfatizar que la protagonista ha sido víctima de violencia física en repetidas ocasiones. Mientras que Albacín destaca solamente el hecho en sí, uno de los vecinos de Celestina explica las desgracias del personaje como consecuencia de sus maldades actuando —según observa acertadamente Hinrichs (2011: 90)— como un coro:

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

24.– Véase Gernert (1999: 141-145).

25.– «Albacín: Descreo de la vida si no tengo de cruzar hoy la cara a Celestina, aunque la aguarde por aquí hasta la mañana; que tan perversa vieja menester es que de todos sea castigada, pues jamás se escarmienta» (Gómez de Toledo XXXVII, 2016: 609).

26.– Véase para las cicatrices en la *Segunda Celestina* y en otros textos afines Gernert (2018a: 422-424).

> quisieres, que, por que no te venga daño, lo concederemos. (Gómez de Toledo XL, 2016: 630)

Esta incriminación que recuerda al lector los pecados de Celestina precede la aparición del corregidor que la culpa de la muerte de Areúsa[27] y la condena a la vergüenza pública:

> Corregidor: Hora, Balantes, no se tome más información de la tomada, ni se haga más pesquisa de la hecha; sino luego haz venir al pregonero. Que yo doy por sentencia que, desde aquí que se cometió el delito, saquen a Celestina azotando por cuanto se halla ella robar a los hombres con cautelas disimuladamente; y así mismo por galardón del trabajo que tomaba en ser alcahueta, mando que con su coroza la tengan emplumada públicamente en una escalera subida en mitad de la plaza mayor, hasta tanto que yo mande que la quiten; y que los azotes sean por las calles acostumbradas. Y esta sentencia, por que mejor se ejecute, quiero que a la hora vayas a llamar al pregonero; que aquí te esperaré. (Gómez de Toledo XL, 2016: 632)

Este largo parlamento del corregidor resume lo que a continuación se desarrolla con gran lujo de detalle de forma dialógica. Primero el corregidor manda al pregonero que «la pongas en la orden que se requiere para cien azotes» y que «la pongas en la cabeza una coroza de papel, que signifique el oficio que ha tenido, y la emplumes lo mejor que supieres» (Gómez de Toledo XL, 2016: 632). A pesar de las protestas de Celestina el pregonero insiste en que ella se desnudara para «darte un jubón de azotes, y con esta mitra emplumarte como mereces» (Gómez de Toledo XL, 2016: 633). Contestando al corregidor que insiste en que se ponga en práctica cuanto antes el castigo el pregonero contesta: «Ya digo, señor, que por encubridora y alcahueta la mandas azotar y emplumar públicamente. ¡Quien tal hace, que tal pague!» (Gómez de Toledo XL, 2016: 634). Y esto es lo que hace muy a su pesar:

> Celestina: ¡Ay, ansiada fue yo! No me des tan crudamente, que me abres las carnes.
>
> Pregonero: Madre, no vuelvas acá la cara, que te acertaré en ella algún azote; que yo mandado soy y tengo de hacer mi oficio conforme a lo que el corregidor me mandó.

27.– En el auto XL, Recuajo y Grajales han matado a Areúsa por tener una relación con Bravonel:: «Grajales: ¡Toma!, ¡toma esta que faltaba para tu fin! Recuajo: ¿Acabástela ya de matar? Grajales: Vesla ahí tendida. Mírala el pulso, que ella tiene su pago» (Gómez de Toledo XL, 2016: 627).

> BALANTES: ¿Para qué vas tan apriesa? Que la gente no entiende lo que pregonas, ni veen los azotes que la das.
>
> PREGONERO: Por eso estamos ya en la plaza, a do la verán bien.
>
> BALANTES: Atiéstale bien la coroza y súbela en esa escalera.
>
> CELESTINA: ¡Señor alguacil, por las plagas de Dios te pido que, notando cuán aplagada estoy, mandes a este verdugo que no me afrente más!
>
> BALANTES: Excusado es revocar la sentencia que una vez por el corregidor es dada. Por tanto, súbela presto y átala muy bien.
>
> CELESTINA: ¡Oh negra fue mi dicha, que todavía tengo de subir! Injuriadme con cuantos vituperios quisierdes, que aparejada estoy a cuanto me viniere; pues ¡mal pecado!, no puede ser el cuervo más negro que sus alas.
>
> PREGONERO: A buena fe, señor, que ella está tan bien que, por aire que haga, no se le quite la borra, ni por fuerzas que ponga, se desate de la escalera.
>
> BALANTES: Ora, vámonos, que extremadamente queda. Y dejemos a los mochachos, que vienen ya [a] pasar tiempo con su merced.
>
> MOCHACHO: ¿Qué dignidad es esa, madre honrada? En buena fe, que es larga la mitra, y si tan grande es el obispado, no te faltará renta. (Gómez de Toledo XL, 2016: 635)

Este diálogo insinúa, por una parte, las relaciones entre los ejecutantes de una justicia corrupta y el mundo del hampa, y, por otra, la paulatina pérdida de la influencia de Celestina.

Como destaca Hinrichs (2011, 90), se trata del «most deliberately narrated of all the affronts she suffers, and occupies the longest auto of the novel». Está en lo cierto Criado de Val cuando observa que no «tenemos a mano nada similar para hacernos idea de cómo actuaba la justicia popular frente a brujas, celestinas y rameras, a esa escena en que Celestina pasa emplumada, sin demasiada tragedia, entre chicos y gente de pueblo» (1976: XLIX). La forma caleidoscópica en la que se presenta esta humillación de la protagonista constituye el último paso de la degradación de la alcahueta antes de que muriera en el penúltimo auto de la obra. El lector se entera de lo sucedido —tras un grito de Celestina[28]— por el coro

28.– «Jesús! Jesús! ¡Santa María! ¡Confesión! ¡Confesión! ¡Socorro! ¡Socorro!» (Gómez de Toledo XILIX, 2016: 681).

de los vecinos que comentan los detalles truculentos —la masa cerebral esparcida en el suelo como en la obra de Rojas ocurrió con Calisto[29]— y pronuncian un obituario poco halagador:

> VECINOS: [...] ¡Oh Celestina, y cuán mal has vivido pues tan mal acabaste! Creed, señores, que toda persona que no es buena en la vida no tiene verdadera ni natural muerte. ¡Cuántos mancebos ha robado! ¡Qué de viejos ha embaucado! ¡Cuántas quistiones ha urdido! ¡Qué de muertes ha causado! ¡Qué falsos hechizos hacía! ¡Qué nobles doncellas ha engañado! ¡Que innumerables mozas ha perdido! ¡Qué recogidas viudas ha deshonrado! ¡Cuántas astucias, cuántas cautelas cuántos embustes hacía para hacer sus enredamientos! ¡Oh mundo, que no sé qué diga de ti, sino que la prosperidad que das es poca, y aunque al parecer alegra, al gustar amarga! Ciertamente tus bienes son como píldora que por de fuera está dorada, y, debajo de aquella sotil tela que reluce, tiene el horrible acíbar que es amarguísimo; ansí que lo mucho amargo priva a lo poco dorado. Decírnoslo porque si esta triste se vía próspera un día con lo que la daban, diez días la víamos maltratada y herida de los que la perseguían. ¡Oh mundo, y cómo prometes mucho y das poco! ¡Cómo puedes con halagos y justicias con crueza! ¡Cómo das placer a palmos y pesar a varas! No sabemos de ti decir, por tener tanto que decir, más de que eres mentiroso, erez falaz, eres infame; finalmente, en todas tus cosas eres inicuo. (Gómez de Toledo XILIX, 2016: 682)[30]

29.– «VECINOS: ¡Santísima Trenidad!, ¡y cuántos pedazos se la hizo la cabeza, que todos los sesos tiene entre las piedras! Mas cayendo desde aquellos corredores, claro está que había de fenecer su ansiada vida» (Gómez de Toledo XILIX, 2016: 681). Felides repite el detalle funesto cuando informa a su criado del fallecimiento de Celestina: «Porque me dicen que, demás de hallar[la] las piernas y brazos quebrados por ser tan alta la caída, la hallaron su cabeza repartida y machucada entre las piedras; de arte que el remedio que tuvo y tiene es hacerle la mortaja» (Gómez de Toledo L, 2016: 684). Véase para el paralelismo con la obra de Rojas asimismo Heugas : «Il [*i.e.* Gaspar Gómez] a d'abord fait châtier plusieurs fois la vieille et l'a fait mourir dans une chute qui emporte avec soi un peu de symbolisme de la chute de Calisto» (1973: 570).

30.– Véanse al respecto García Valiente & Martínez Pérez, quienes subrayan que «pese a que Gaspar Gómez no introduce largos sermones eruditos, sí incluye grandes discursos de carga moralizante y reprobadora, como por ejemplo los que realizan los vecinos tras la muerte de Areúsa (y que parece un resumen moral de los atropellos de Celestina […] o ante el cadáver de la vieja alcahueta […], y que tiene como receptores al mundo y a Fortuna, recordando los plantos que realizan Pleberio o Eubulo para cerrar otras obras del ciclo celestinesco» (2019: 266-267).

Como subraya Heugas (1973: 55) «Gaspar Gómez qui, dans son œuvre, avait passablement avili la vieille avait au moins compris qu'il est des morts qu'il faut tuer deux fois». El investigador francés está en lo cierto diciendo que el continuador había degradado a la tercera Celestina, pero quizás habría que añadir que al mismo tiempo la había despojado de todas las defensas de las que disponían sus antecesoras. Podría decirse que la trama alrededor de la vieja alcahueta es el relato de la agonía de un personaje moribundo. Al igual que la Lozana andaluza, una *diseasing healer* en palabras de McInnis Domínguez (2011), la tercera Celestina no es solo curandera, sino también y sobre todo paciente.

3. La medicina en *La tercera Celestina*

3.1. Celestina, paciente mal curada

Las agresiones que sufre la tercera Celestina dan pie a una especie de historial clínico, en el que el autor hace particular hincapié en cómo se llevan a cabo las curas que al fin y al cabo no surten el efecto deseado. Cuando Elicia y Areusa hallan a Celestina malherida e inconsciente en la calle después del ataque de Pandulfo y Rodancho deliberan cómo acudir a la vieja:

> ELICIA: ¡Amarga fue ella, que no va en su mano! Bueno será atarla esta cuerda muy recio a los pulgares, que podrá ser que aproveche.
>
> AREÚSA: Por más probado tenía ella, dejando aparte el rociar con agua y trabar de las orejas, dar un fuerte humo a las narices de plumas de perdiz o gallina.
>
> ELICIA: Ese aparejo no le tenemos aquí. Y demás de esto, yo la oía decir muchas veces que era experimentada cosa meter un palico de ruda por las narices, y a falta del otro, cualquiera.
>
> AREÚSA: Pues vees que es bueno, ¡hazlo!
>
> ELICIA: ¡Señora!, ¡ah, señora tía!
>
> AREÚSA: No la metas tanto, que es miembro ese de donde no ha de haber mucha causa para salir sangre.
>
> ELICIA: Mira si es mala la experiencia, que, ¡por mi salud!, ya extiende las manos. (Gómez de Toledo XIII, 2016: 452)

Las muchachas enumeran una serie de remedios populares empezando por una cuerda en los pulgares que se utilizaba —según documenta Barrick (1973: 481, nota 595)— contra las hemorragias nasales, una

molestia que no aflige a la mujer desmayada. También los otros remedios están completamente fuera de lugar como el olor a pluma quemada, que se suponía de gran ayuda contra el mal de madre[31] o la ruda que se empleaba en exorcismos, además de ser recomendado asimismo contra el dolor uterino[32]. Para cualquiera que reconociera lo inapropiado de los tratamientos propuestos, no sorprende que la alcahueta insiste en que quiere estar sola y curarse sin ayuda ajena con sus 'ungüentos'[33]. Nos las habemos por lo tanto con una especie de chiste privado entre lectores con ciertos conocimientos médicos.

Asimismo, cuando Celestina se queda desmayada en la calle después del segundo castigo en el auto XXVI el remedio es casi peor que la enfermedad. Esta vez son los rufianes Grajales y Bravonel quienes encuentran a la mujer inconsciente y le aplican golpes y patatas para que volviera en sí:

> GRAJALES: Tiene frío el rostro, y los pulsos que no andan, ¡quiere que responda!
>
> BRAVONEL: ¡A pesar de Gilberto con quien te vistió! ¿Por qué no puedas volverla?
>
> GRAJALES: ¡Buena disimulación es esta! ¡Como si fuese en su mano ni en la mía el sanarla!
>
> BRAVONEL: De esta suerte se le ha de dar salud, que no trabándola de los dedicos.
>
> GRAJALES: ¡A buena fe, que antes de mucho le des el fin a la desastrada si tales golpes das con su triste cuerpo!
>
> BRAVONEL: Más alto; que yo la tengo de arrojar estotra vez segunda; ¡y a mí el cargo si a la tercera vez no fuere vuelta y sin peligro de la vida!
>
> GRAJALES: Haz lo que quisieres; y si la matares, tu alma en tu palma.
>
> BRAVONEL: No hayas miedo, y mira cómo vuelve con esta mano que la daré agora. (Gómez de Toledo XXVI, 2016: 548)

En esta escena no es solo la incapacidad manifiesta, sino la actitud violenta de los dos hombres que presentan a la protagonista como ser indefenso que depende de la ayuda de quienes sólo a regañadientes la proporcionan.

31.– Véase Barrick, quien recuerda que «Celestina recommended "humo de plumas de perdiz" as a cure for *mal de madre*» (1973: 481, nota 596); véase para este paralelismo con la obra de Rojas, Esteban Martín (1987: 9).

32.– Véase Barrick (1973: 481, nota 596).

33.– «No es necesidad; sino que os salgáis fuera por que repose un poco; que yo tengo ungüentos con los cuales seré breve guarida» (Gómez de Toledo XIII, 2016: 454).

Únicamente las vecinas que acuden para curarle la herida en la cara infligida por el paje Albacín muestran una actitud caritativa y ciertos conocimientos prácticos:

> Celestina: ¡Es mi ansiada postremería!
>
> Vecina: Hora, deja el llorar para después; y curémoste, que te desangras mucho.
>
> Celestina: Meteme en mi casa; que con una clara de huevo me curaréis.
>
> Vecina Sea ansí; que ves aquí estopas y un par de ellos, que traíamos en las mangas como vimos que estabas herida.
>
> Celestina: Llevame quedo; que me matáis.
>
> Vecina Asegura las manos. Pondrémoste ya algo en esta cara; que seis o siete puntos habías menester. (Gómez de Toledo XXXVII, 2016: 611)

Fue el cirujano Teodorico de' Borgognoni quien empezó a utilizar en el siglo XIII la clara del huevo para tratar las heridas[34].

En el auto XXII, Celestina se presenta en casa de Paltrana con el pretexto de necesitar «algunas enjundias para una mixtión que tengo de hacer para ablandar y extender los nervios» (Gómez de Toledo XXII, 2016: 517). El listado es en extremo largo y la madre de Polandria se preguntará con razón «¿y qué zurujano ordenó receta tan larga?» (Gómez de Toledo XXII, 2016: 517). Los «untos» enumerados no pueden responder a ninguna preparación medicinal:

> Celestina: Señora, pues eres contenta que lo diga, ellos son enjundias de gallina y capón y ánade y ansarón, unto de tasugo y de caballo y de culebra y de víbora, buche de garza, unto de conejos y algunas cañas de vaca. Estos me harás merced, si posible fuere, que me busque un criado de casa [...] De poquillo es lo que falta, sino que tengo de buscar por toda esta tierra y sus rededores hasta media onza de unto de hombre. Y maté ayer un gato, ¡que conciencia se me hizo por haber seis años que le criaba!; mas habrías placer si vieses el unto que tenía. Y de la botica trairé aceite de bayas y de eneldo y de almendras, y dial-

34.– «Teodorico (1205-1298) pertenecía a la orden de los dominicos y fue el primero en emplear "simples" para tratar las heridas; estos simples —clara de huevo y agua de rosas— facilitaban la curación por primera evitando frecuentemente la supuración que era admitida tradicionalmente como fase normal de la curación, como lo sostenían Rogerio de Palermo (1170-1200) y su asociado Rolando de Parma (¿-1258) que enseñaban en Salerno». Finkielman (2004: 561); véase también Haeger (1993: 82).

> tea y ungüento marciatón y otros polvos que le he de mezclar de muchas cosas. Y ansí mismo he de hacer, para lavarla primero a manera de baño, un cocimiento de una cabeza de carnero negra, con una multitud de yerbas que tengo yo secas todo el año en mi casa, las cuales cojo cada mañana de San Juan. (Gómez de Toledo XXII, 2016: 517-518)

Barrick (1973: 506-508) se empeña en sus amplias anotaciones a este parlamento de Celestina en documentar el uso farmacológico de los ingredientes enumerados por Celestina con particular hincapié en sus beneficios ginecológicos. Al igual que Polandria dudo de que los ingredientes enumerados por Celestinas tengan que ver con una receta concreta. Nos las habemos más bien con una escritura en forma de lista, procedimiento tan caro a un médico escritor como François Rabelais[35], que Dubois explica con «un plaisir du sériel» (1985: 37) de esta época. Como observa Belknap, «the list is a device that writers have frequently employed to display the pleasurable infinitude of language» (2004: 2). La enumeración de los untos en la *Tercera Celestina* recuerda los 'recetarios' de la *Tragicomedia* de Rojas o de *La Lozana Andaluza*, pero la función de la lista es diametralmente opuesta. No sirve para ilustrar los conocimientos de la protagonista, sino para ilustrar de que carece. Tiene que pedir los productos a Polandria porque evidentemente no los tiene. Y tampoco tiene el don del habla de la Celestina de Rojas o de la Lozana Andaluza. No consigue despertar la compasión de Paltrana con sus peticiones y, en última instancia, su estrategia retórica no acaba de funcionar con la madre de la novia.

A lo largo de la obra, Celestina sufre las consecuencias de la primera agresión y su movilidad está considerablemente restringida. En el auto XVI se describe con gran lujo de detalle cómo es asistida al bajar la escalera por cuatro personas:

> Celestina: Hijo, empezá a bajar adelante; que, pues os hice venir, no soy tan perezosa que me detendré en ello.
>
> Areúsa: Daca la mano, y de esotro brazo te llevará Elicia; e irás por esta escalera como novia.
>
> Celestina: No abajéis tan apriesa; que según la fuerza yo tengo en las piernas, poco ha menester para rodar todas tres.

35.– Véase para las listas de Rabelais Bonhomme: «Par delà leur diversité, les listes de Rabelais s'inscrivent dans un même principe esthétique: celui de la profusion – ou de la copia, à travers laquelle son énergie vitale se traduit par une inflation verbale à la hauteur de son imaginaire hors du commun. Surtout, l'interaction entre le listage et l'énonciation parodique revêt une valeur exemplaire chez Rabelais» (2013: 208).

> Elicia: Descansada estoy, que hemos descendídote sin quistiones.
>
> Sigeril: Mira si irás bien en la silla asentada, porque en las ancas será imposible que puedas llegar.
>
> Celestina: Pues pon algo en esos estribos para en que ahirme.
>
> Sigeril: En esta tablica pondrás los pies, que es propia.
>
> Celestina: Ea, ayudadme todos cuatro a subir.
>
> Sigeril: Elicia, ten tú esa mula, y Areúsa le adobará las haldas en la silla; e yo y tú, Perucho, tendremos estas tablas, y ¡arriba con ella!
>
> Areúsa: ¿Sientes algo?, que parece que te congojas. (Gómez de Toledo XVI, 2016: 477)

La importancia que se le da a la minusvalía de Celestina se demuestra también por el hecho de que la propia discapacitada, en una conversación con Felides, se refiere a sus dificultades motrices[36]. En su estudio sobre la representación de minusválidos en textos españoles de la Edad Media, Scarborough observa que «the impaired individual was either perceived as having been punished by God for a sin he/she had committed or, conversely, as a potential recipient of divine reversal of impairment in response to prayer and sincere belief in a cure» (2017, 11).[37] Es obvio que en la *Tercera Celestina* la protagonista sufre físicamente las consecuencias de su depravación moral.

3.2. Celestina, curandera

En la primera modernidad, coexisten dos sistemas de cura diametralmente opuestas. Por una parte, la medicina oficial, masculina, y por la otra la medicina popular, representada por mujeres. Un campo de actividad tradicional de las curanderas femeninas eran los cuidados obstétricos y ginecológicos[38]. A diferencia de las protagonistas de Fernando de Rojas, Feliciano de Silva o Francisco Delicado, la tercera Celestina no se dedica

36.– «Celestina: ¡Ay, desventurada fue yo! ¡Y no miras mi negra pierna!, que paso con ella tal pasión que, para mudarme dos o tres personas de un lugar a otro, he de juntar a gritos la vecindad, cuanto más subir escaleras» (Gómez de Toledo XVIII, 2016: 488).

37.– Véase también el estudio de la minusvalía en la literatura inglesa de los primeros tiempos modernos Hobgood y Houston Wood (2018).

38.– Como observa Green «the production and the use of knowledge on the female body was gendered» (2008: 169) a lo largo de la edad Media y en los primeros tiempos modernos.

a curar el «mal de madre» o a «rehacer vírgenes»[39]. Como ha demostrado Gutiérrez Rodilla, «la actividad de las sanadoras, a pesar de lo que algunos discursos contemporáneos han querido hacer creer, no se limitó a la atención a mujeres y niños, en el tradicional ámbito femenino de la asistencia al parto y procesos ginecológicos: veían a pacientes de ambos sexos y de todas las edades para efectuar prácticas quirúrgicas, pero también para atender cuadros de medicina general, así como para preparar remedios terapéuticos» (2015: 129). Muchas de las curanderas literarias se dedican efectivamente a un amplio abanico de pacientes con patologías distintas, máxime en obras escritas por médicos como es el caso de *La Lozana andaluza* y, quizás, de la *Tercera Celestina*.

Cuando, en el auto XVII, el alguacil Castaño quiere detener a Celestina por estar fuera de su casa a deshora[40], ella intenta excusarse con un supuesto dolor de muelas de Felides que no deja de recordar el problema dental de Calisto que se inventa la protagonista de Rojas hablando con Melibea. El razonamiento de Celestinas es interesante por la descripción de la medicina popular:

> Lo que quiero decir es que soy una vieja pecadora, y Dios por su infinita piedad me concede mis oraciones en sanar a quien curo, aunque no por mis merecimientos, es por su gran misericordia. Ansí que Felides, según me informó su criado que está presente, se ha sentido desde prima noche muy congojado de las muelas, y para que le haga un cocimiento que suelo usar muy provechoso, me envió esta mula, con Sigeril y el otro mozo que se fue, para que me llevasen; que ya ves que, aunque quisiese argüir otra cosa, mi edad me salva. (Gómez de Toledo XVII, 2016: 481)

Son los mismos procedimientos de curación por medio de la palabra de las que hace gala la Lozana[41]. Se trata del mismo «healing knowledge that

39.– Hay una sola referencia a la cura «de la madre» en un diálogo entre la protagonista y Sigeril sobre las virtudes de los distintos vinos: «Madrigal se nombra por el salutífero vino que tiene para las mujeres que solemos estar enfermas de la madre, porque, ¡en mi ánima!, jamás hallé más provechoso emplasto ni polvos ni otras unturas ni medicinas para este mal como una copa de esto puro» (Gómez de Toledo XXXIII, 2016: 590).

40.– «Castaño: No más de que a esta hora son vedadas las mujeres que anden, pues tiene tiempo en el día» (Gómez de Toledo XVII, 2016: 483).

41.– «Yo sé ensalmar y encomendar y santiguar cuando alguno está aojado, que una vieja me vezó, que era saludadera y buena como yo. Sé quitar ahitos, sé para lombrices, sé encantar la terciana, sé remedio para la cuartana y para el mal de la madre. Sé cortar frenillos de bobos y no bobos, sé hacer que no duelan los riñones y sanar las renes y sé ensolver sueños, sé conocer en la frente la fisionomía y la quiromancia en la mano, y prenosticar» (Delicado 2013: 215). Véase al respecto McInnis «Lozana mixes both empirical and "superstitious" medicine in her diverse practice that mimics that of real female healers, particularly

functioned primarily in the oral register» que estudia Cabré (2008: 36) como dominio femenino.

En el auto XXXVI se produce un diálogo muy interesante entre Sigeril y Celestina que gira entorno del antagonismo entre curanderas y médicos con formación académica que es una problemática a la que Francisco Delicado concede bastante espacio en su *Retrato*[42]. Al igual que la Lozana[43], la tercera Celestina insiste en que la gente la persigue para ser curada de ella[44]. El comentario de Sigeril es susceptible a ser leído como alegato en favor de una ciencia médica empírica que se basa en la «experiencia» de cara a la medicina universitaria:

> Por mi vida, que no te ha de pesar de hacer bien, pues puedes; que loores debrías de dar a Dios, que te da buena manderecha en sanarlos; que si no llaman a médicos sabios, es porque la experiencia es madre de todas las cosas, y como tú la tienes, quieren dar antes un ducado a ti por tu fama que un real a los doctores por su ciencia. (Gómez de Toledo XXXIII, 2016: 604)

El valor de la medicina se mide en términos económicos[45]: Según observa el criado, la gente estaría dispuesta a pagar diez veces más para los tratamientos de Celestina que para aquellos de un médico[46]. Se sobreentiende que se trata de un mundo al revés en una época, en la que los servicios de los sanitarios sin formación académica eran muy mal remunerados[47].

---

subaltern female healers of the day, who often held numerous professions in order to make a living. It was precisely this mix and their lack of theoretic training that caused all female healers, regardless of ethnicity, to be marginalized from "legitimate" medicine» (2011: 323).

42.– Véase al respecto Strocchia: «Crucial to the marginalization of women as healers was the denigration of their empirical knowledge and know-how by university-trained physicians and guildsmen eager to establish superior professional competencies. Learned medical practitioners were known to scoff at the kind of practical knowledge women healers possessed, since it was not grounded in text-based, academic medical theory» (2014: 496-497).

43.– Véase el mamotreto LIX, en el que la protagonista habla «con dos médicos, y el uno era cirúgico» (Delicado 2013: 295).

44.– «Por tu vida y mía, que quiero ir a visitar a una enferma que ha enviado cincuenta veces a rogarme que la vea; que bien puedo decir que estó aborrida con tantas negras curas como tengo, que persona no sabe llamar ya a médico de ninguna enfermedad que tengan, sino Celestina acá, Celestina acullá» (Gómez de Toledo XXXIII, 2016: 604).

45.– En su artículo sobre la ganancia en la materia celestinesca, Herrera (1998) no presta atención a este lugar.

46.– Recuérdese que un real «un ducado (3, 386 gr. de oro) equivale a [...] 10 reales [...] o a 350 maravedís» (Delicado 2013: 388, nota complementaria 22.31). Tanto el lector como Sigeril dudan de la afirmación de Celestina que insiste en que «jamás me acuerdo llevar un maravedí por cura que hiciese a rico ni a pobre» (Gómez de Toledo XXXIII, 2016: 605).

47.– Vons observa a propósito de las parteras en la Edad Media que «leurs fonctions d'auxiliaires étaient peu rétribuées; c'est ainsi que plusieurs comptes d'archives de municipalités dans les Flandres, comme ceux d'aumônes à Tours, font apparaître des sommes versées

4. A modo de conclusión: la *Tercera Celestina* ¿obra de un médico?

¿Es posible que Gaspar Gómez de Toledo hubiera sido un médico? Hay una serie de argumentos en favor de esta hipótesis. Por una parte, el gran interés en cómo curar las heridas de los personajes y por otra el gran número de alusiones de varia índole al arte de Esculapio: Celestina utiliza argumentos pseudo-médicos para justificar su consumo de vino[48]. El hortolano Penuncio elogia los beneficios para la salud del aire fresco de la mañana[49]. Felides compara la ayuda que le presta Celestina con la relación médico paciente[50]. Poncia utiliza metáforas del campo semántico de la medicina que Sigeril no entiende:

> Poncia: Mejor dijeras dos porradas, según empiezas ya a descascar.
>
> Sigeril: Señora, ¿cómo puede ya hacer principio el que está propinco al fin?
>
> Poncia: Y aun eso es lo que yo quería decir, ¡que me tienes con el regüeldo de la purga enhadada y me tornas a dar los jarabes!
>
> Sigeril: De verdad, nunca he sido boticario. No sé cómo te doy jaropes.
>
> Poncia: Pues no me entiendes. Sabe que lo que digo es que harto basta el hartura que me has dado con tus negros requiebros hasta aquí, sino que agora vuelvas de nuevo; que vosotros, como cuanto hacéis en la mocedad procede de ignorancia, no se ha de parar mientes en nada, pues ello y el aire se pondera por un igual. (Gómez de Toledo X, 2016: 430)[51]

à des sages-femmes déclarées pour examiner les nouveau-nés abandonnés et leur donner les premiers soins» (2008: 224).

48.– «¡Calla, hijo, que ansí goces no podrás creer las malicias de Elicia, que no puede ver y oír y callar!; pues sabernos que así como al enfermo, por no poder comer, le sacan la sustancia de las aves que beba; por el consiguiente, a quien tiene mis días, pues no puede mascar, le es lícito beber algunas vececillas de vino para esforzar la virtud» (Gómez de Toledo XXXIII, 2016: 588-589).

49.– «de mañana huelga hombre en este tiempo recebir tan suave y frío aire, que todos los médicos afirman que es saludable» (Gómez de Toledo III, 2016, 373). Barrick interpreta el consejo como alusión a un lugar del *De Aeribus, Aquis et Locis*, en el que Hipócrates «speaks of cities facing cold winds as being generally healthier than those facing warm winds» (1973: 427, nota 149).

50.– «El propio médico ya sabes que despacio quiere oír la relación de la enfermedad para que, conforme a ella, ordene la medicina» (Gómez de Toledo XVIII, 2016: 488).

51.– Para el significado de 'regüeldo' véase el comentario de la edición de Barrick: «Regüeldo significa corrientemente 'eructo'; aquí, por traslación, 'exhalación, mal olor'» (1973: 470, nota 486).

El propio criado habla en otro lugar sobre los beneficios de los conocimientos médicos: «Digo que bien sabemos que Dios es sobre todo; empero, que el saber de las gentes ayuda a conservar nuestro cuerpo humano de los humores corruptos que causan dolencias y malas disposiciones» (XXXIII, 2016: 606). Y hasta el rufián Rodancho habla —al intentar apaciguar la discusión entre Pandulfo y Quincia— de la ira en términos de patología humoral rústica: «Que estos hombres coléricos, cuando les sube el humo a la chiminea, malo es de apagar» (VII, 2016: 411).

Y hay más, como ha estudiado Alison Klairmont Lingo para Francia, entre las varias tipologías de sanadoras se halla la vieja de índole celestinesca que en los primeros tiempos modernos es objeto de la escritura satírica de médicos:

> Also confounded with the witch were the prostitute and/or «old woman». […] Usually this type of healer was an elderly retired prostitute, sometimes simply called an old woman (*vielle*, *vekke*, *anniculla*) who through her life work had become knowledgeable in matters of feminine appearance, contraception, abortion and midwifery. While moralists attacked such healers in the Middle Ages, it was the physician who took up their pens against these «maquerelles» (*madames*) and «old women» in the early modern period (1986: 596)[52].

Recuérdese, además, que entre los primeros demonólogos había toda una serie de médicos[53]: Jean Wier, autor de *De praestigiis daemonum* (1563), traducido al francés por el galeno Jacques Grévin, o Reginald Scot quien publicó en 1584 *The discoverie of witchcraft*.

Médico o no, Gaspar Gómez de Toledo no poseía un talento literario excepcional, pero ha podido narrar la agonía de su protagonista con tanta convicción que salvó a Celestina de más resurrecciones y muertes.

52.– La historiadora francesa basa sus conclusiones en el análisis de la *La police de l'art et science de medecine* (1580) de André du Breil y en la *Satyre contre les charlatans, et pseudo-médecins empyriques* (1610) de Thomas Sonnet de Courval. Véase al respecto asimismo Whaley (2011 55) que constata que Du Breil «claimed that midwives were most likely witches». y que De Courval cuando pone sobre aviso contra los charlatanes «specifically referred to nuns and 'witches', or older women».

53.– Véase Estes (1983: 279) quien sugiere que «the rise of the craze could be traced to the revolution in medical thinking that marched beside it so closely».

Bibliografía

Textos

Delicado, Francisco (2013), *La Lozana Andaluza*, eds. Jacques Joset & Folke Gernert, Madrid, Real Academia Española.

Gómez de Toledo, Gaspar (1973), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, ed. Mac E. Barrick, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1973.

Gómez de Toledo, Gaspar (2016), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Castro.

Kramer, Heinrich & Jakob Sprenger (2006), *Malleus maleficarum: El martillo de los brujos*, Barcelona, Reditar Libros.

Rojas, Fernando de (y 'antiguo autor') (2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobrera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona, Crítica.

Silva, Feliciano de (1988), *La Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.

Estudios

Allaigre, Claude (2004), «Las ciento e veinte e cinco personas que hablan del *Retrato de la Lozana Andaluza*», en *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, ed. Pierre Civil, Madrid, Castalia, vol. 1, pp. 15-31.

Baranda Leturio, Consolación & Ana Vian Herrero (2007), «El nacimiento crítico del "género" celestinesco: historia y perspectivas», en *Orígenes de la novela: estudios*. Ed. Raquel Rodríguez Gutiérrez Gutiérrez Sebastián, Borja. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 407-482.

Baranda Leturio, Consolación (2017), «Las comedias del ciclo celestinesco. *Segunda comedia de Celestina* y *Comedia Selvagia*», en *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España: siglos XIII a XVII*. Eds. David Roblin Alvarez & Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 69-85.

Barrick, Mac E., «Introduction» (1973), en Gaspar Gómez de Toledo, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, ed. Mac E. Barrick, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Belknap, Robert E. (2004), *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven / London, Yale University Press.

Bettella, Patrizia (2005), *The ugly woman. Transgressive aesthetic models in Italian poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press.

Bonhomme, Marc (2013), «Liste et énonciation parodique chez Rabelais», en *Liste et effet liste en littérature*. Eds. Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle & Raymond Michel, Paris, Classiques Garnier, pp. 195-208.

Botta, Patrizia (2002), «*La Celestina* vibra en *La Lozana*», *Cultura Neolatina*, 62, pp. 275-304.

Cabré, Montserrat (2008), «Women or healers? Household practices and the categories of health care in late medieval Iberia», *Bulletin of the history of medicine*, 82, pp. 15-51.

Cirillo, Teresa (1988), «Plurilinguismo nelle commedie di Torres Naharro», *Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza*, 30, pp. 173-221.

Criado de Val, Manuel (1976), «Introducción», en Fernando de Rojas; Feliciano de Silva; Gaspar Gómez de Toledo; Sancho de Muñón, *Las Celestinas*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona,Planeta.

Dubois, Claude-Gilbert (1985), *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF.

Diochon, Nicolas & Cécile Iglesias (2011), «"E más son de las mugeres viejas e pobres que tienen recurso al demonio": el estereotipo de la vieja bruja. Entre demonología y literatura», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos xvi y xvii*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 111-149.

Esteban Martín, Luis Mariano (1987), «Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo», *Celestinesca*, 11, pp. 3-20.

Estes, Leland (1983), «The Medical Origins of the European Witch Craze: A Hypothesis», *Journal of Social History*, 17, pp. 271-284.

Finkielman, Samuel (2004), «La Universidad de Bolonia y la olvidada cirugía medieval italiana», *Medicina*, 64, pp. 559-562.

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

Gernert, Folke (1999), *Francisco Delicados «Retrato de la Lozana Andaluza» und Pietro Aretinos «Sei giornate». Zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe im frühen Cinquecento*, Genève, Droz.

— (2018a), «*cuanto va de la excellencia del alma a la del cuerpo*: La legibilidad del cuerpo humano en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», *Celestinesca*, 42, pp. 421-442.

— (2018b), *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Green, Monica Helen (2008), *Making women's medicine masculine: the rise of male authority in pre-modern gynaecology*, Oxford, Oxford University Press.

Gutiérrez Rodilla, Bertha M. (2015), «Las mujeres y la medicina en la Edad Media y el primer Renacimiento», *Cuadernos del CEMyR*, 23, pp. 121-135.

Haeger, Knut (1993), *Historia de la cirugía*, Madrid, Raíces.

Herrera, Francisco José (1998), «Sobre la ganancia en la materia celestinesca», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 2, sin pp.

Heugas, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines.

Hinrichs, William Hastings (2011), *The invention of the sequel. Expanding prose fiction in early modern Spain*, Woodbridge, Tamesis.

Hobgood, Allison & David Houston Wood (2018), «Early Modern Literature and Disability Studies», en *The Cambridge Companion to literature and disability*. Eds. Clare Barker, and Stuart Murray. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 32-46.

Juárez-Almendros, Encarnación (2018), *Disabled Bodies in Early Modern Spanish Literature: Prostitutes, Aging Women and Saints*, Oxford, Liverpool University Press.

Klairmont Lingo, Alison (1986), «Empirics and Charlatans in Early Modern France: The Genesis of the Classification of the "Other" in Medical Practice», *Journal of Social History*, 19.4, pp. 583-603.

Lizabe, Gladys (2010), «La vejez en la literatura medieval española: miradas desde *La Celestina*», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Valladolid, 15-19 de de septiembre de 2009). In Memoriam Alan Deyermond*. Eds. José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Anne Dietrick *et al.*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 1131-1146.

McInnis Domínguez, Meghan (2011), «The diseasing healer: Francisco Delicado's infectious *La Lozana andaluza*», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 17, pp. 311-333.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela. Primeras imitaciones de la «Celestina». Edición digital a partir de Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 16*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Núñez Rivera, José Valentín (2010), «El "ojo del cielo". Escatología y picaresca en el *Buscón*», en *Fragmentos para una historia de la mierda: cultura y transgresión*. Eds. Luis María Gómez Canseco, & Jaime Alvar Ezquerra, Huelva: Universidad de Huelva.

Pitel, Anne-Hélène (2011), «Ambivalencia de la senectud en las 'hijas' de Celestina: una edad dorada con sabor amargo», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos xvi y xvii*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 187-214.

Sanz Hermida, Jacobo S. (1994), «*Una vieja barbuda que se dice Celestina*: Notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18, pp. 17-34.

Scarborough, Connie L. (2017), *Viewing Disability in Medieval Spanish Texts (Disgraced or Graced)*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1984), «Huellas de *La Celestina* en *La lozana andaluza*», en *Estudios sobre el Siglo de Oro: homenaje al profesor Francisco Yndurain*, Editora Nacional, Madrid, pp. 429-460.

SNOW, Joseph T. (2005), «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain», en *«Entra mayo y sale abril»: Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Honor of Harriet Goldberg*. Eds. Manuel da Costa Fontes, and Joseph T. Snow. Newark: Juan de la Cuesta, pp. 349-363.

VILLAGRÁ TERÁN, María Montserrat (2013), «La Lozana Andaluza» en el siglo de los humanistas: un *retrato que parodia otro retrato*, Tesis, Madrid, UNED.

VONS, Jacqueline (2008), «La parole d'une sage-femme: Louise Bourgeois (1563-1636)», en *Femmes en médecine*. Eds. Véronique Boudon-Millot, Véronique Dasen & Brigitte Maire, Paris, De Boccard, pp. 223-238.

WHALEY, Leigh (2011), *Women and the Practice of Medical Care in Early Modern Europe, 1400-1800*, New York, Palgrave Macmillan.

Celestinesca 44 (2020): 457-488

Materialización del dolor de Celestina en la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*[1]

Juan Pablo Mauricio García Álvarez
Universidad de Heidelberg

RESUMEN

En este artículo se analiza el dolor de Celestina como un elemento configurador del personaje en el texto escrito por Gómez de Toledo. Las heridas físicas y emocionales se convierten en una materialización de los valores morales y sociales de la vieja, mostrando con ello un tratamiento original. El análisis del dolor nos permite construir una cultura emocional representada en la celestinesca.

Palabras clave: Dolor, violencia, cultura emocional y material, Catarsis, heridas físicas y emocionales

ABSTRACT

his article analyzes Celestina's pain as a configuring element of the character in the text written by Gómez de Toledo. The physical and emotional wounds become a materialization of the moral and social values of the old woman, thus showing an original treatment. Pain analysis allows us to build an emotional culture represented in the celestinesque.

Keywords: Pain, violence, emotional and material culture, Catharsis, physical and emotional wounds

1.– Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto Materiale Textkulturen, SFB 933 de la Universidad de Heidelberg.

La cultura emocional existente en la celestinesca ha sido un elemento poco atendido por la crítica especializada, a pesar de ser un componente esencial para la configuración de los personajes que habitan el universo de las continuaciones e imitaciones del texto paradigma salmantino. Emociones y sentimientos se convirtieron en un material fecundo para los autores del género celestinesco, quienes vieron distintas posibilidades de acción al poner en escena diversas personalidades que manifiestan su deseo por poseer un objeto de pasión para satisfacer sus necesidades básicas o significativas, sin importar las consecuencias que sus actos provocaran a mediano y a largo plazo[2]. Se percibe, así, una urgencia por incrementar la posesión material e inmaterial de manera inmediata y efectiva —en donde no sólo tendrá cabida la necesidad de satisfacción fisiológica y biológica ni la de adquisición monetaria—, privilegiándose en el pensamiento de los personajes una necesidad por obtener un capital —cuya naturaleza es contable y adquirida mediante un trabajo, ya sea honesto o no— que los ayude a definir una identidad propia y, a su vez, distinguirse de sus congéneres[3].

Desde esta perspectiva, el placer y el dolor no resultarán ajenos a la celestinesca y funcionarán como un binomio teórico-pragmático que ayudará a crear una naturaleza textual que tiene como eje focal al sujeto en varios «autos» o «cenas» de las obras que conforman el género[4]. Una

2.– Este tema tuvo la atención de Juan Luis Vives, quien en su *De anima et vita* señala sobre este tipo de impulsos tratando de comprender la distinción y conceptualización de emoción y sentimiento: « Existen ciertos movimientos del espíritu o, mejor, impulsos naturales que proceden de una afección del cuerpo, como la avidez de comer cuando se tiene hambre, o de beber cuando se tiene sed; la tristeza en caso de enfermedad o bajo la opresión de la bilis negra; la sensación gozosa cuando la sangre circula limpia y pura en torno al corazón; el malestar por el golpe recibido. Estos impulsos se anticipan al juicio; todos los restantes, por más rápidos y veloces que sean, siguen la decisión del juicio, ya que el espíritu no actúa si antes no ha juzgado de la bondad o malicia del objeto que se le ofrece; y lo propio acontece en la práctica con los animales, en los cuales la sola imaginación no produce el impulso a no ser que se asocie también un acto estimativo que en ellos hace las veces de un cierto juicio. Pero también las operaciones de nuestro espíritu son muy impetuosas y no nos dejan tiempo para que las percibamos y observemos fácilmente; por ello se piensa que algunas veces se adelantan al juicio del espíritu» (1992: 235).

3.– Véase Álvarez Moreno, quien puntualiza cómo el tema del consumo material y sus implicaciones sociales en *Celestina* advierten la conceptualización de un proceso económico que se venía formulando a partir de la relación que significó adquirir una serie de elementos inefables, pero que representaban un bien mercantil y personal sobre el cual se podía ejercer derechos de posesión: «dentro del patrón de consumo, ciertas actitudes "democráticas" o subversivos del texto se difuminan o constituyen el fondo una performativización del modelo semiótico de los magnates, la ambivalencia que el final ofrece al conjunto resulta abiertamente sugestivo» (2011: 15). Con ello se evidenciaban las nuevas dinámicas de relación del individuo construidas entorno a la producción y a una nueva percepción mercantil. Este aspecto no será ajeno a Silva, pues en su *Segunda Celestina* el amor se convertirá en una moneda de cambio, para esto último véase el interesante trabajo de Kroll (2018).

4.– Al ejemplificar sobre la emoción del dolor, Damasio señala: «Cuando el ser humano resulta herido y siente dolor, sea cual sea la causa de la herida o la intensidad de ese dolor, puede actuar contra esa situación. El abanico de situaciones capaces de causarnos sufrimiento

cosificación del individuo originada y sustentada por otro que determinará el valor sustancial propio y acumulable adquirido. Una especie de producto —en este caso lo humano-sensitivo—, que se virtualizará de distintas maneras debido a la interrelación social, pero, sobre todo, mediante el resultado derivado del intercambio de los estados anímicos que serán personificados por una gama variopinta de figuras pertenecientes a una condición estamental alta y al mundo vicioso de alcahuetas, prostitutas, sirvientes y rufianes.

El consumo de una experiencia emotiva evidenciará los comportamientos y las actitudes de los personajes que, sujetos a situaciones determinadas en varios segmentos de las obras, generarán una serie de respuestas fundamentadas por la reacción primaria que pone en evidencia el lado más íntimo e ínfimo de sus personalidades, lo que estará seguido de otras actuaciones secundarias que delimitarán el rango de acción sobre su ser y estar en su realidad textual. Por tanto, las emociones y sentimientos en la celestinesca demostrarán que la puesta en escena de un episodio en particular está estrechamente ligado a un grado de consciencia y del uso pleno de una subjetividad que ejercen los personajes en sus acciones, ya no sólo al mostrarse de acuerdo con el decoro otorgado por los autores para su desarrollo dramático, sino para materializar —delante de los ojos y oídos de los receptores que se encuentran dentro y fuera del texto— una capacidad empírica de movilidad y trastornos sensitivos propios. Esta carga significativa pragmática ayudará a develar las cualidades emotivas del individuo celestinesco —desde un plano social, moral, político, aun jurídico, que buscan un fin de supervivencia—; una fenomenología epistémica que establece líneas de contacto y de relaciones específicas con el mundo que les rodea para confirmar una condición humana que llega a ficcionalizarse[5].

Un ejemplo paradigmático será la Celestina que aparece en la continuación escrita por Gómez de Toledo[6], la cual se configurará a partir del

abarca desde los daños físicos hasta las heridas causadas por la pérdida de un ser querido o por una humillación. La continua equivocación de recuerdos relacionados con este hecho ni hace sino prolongar ese sufrimiento. Además, nuestra memoria propicia que seamos capaces de proyectar una situación hacia el futuro y visualizar sus posibles consecuencias» (2018: 25), lo que posibilitará —a mi parecer— la creación de una memoria histórica sensitiva que nos ayudará a reaccionar y comprender el mundo de una mejor manera acorde al individuo que reacciona ante una circunstancia externa que se le presenta.

5.– Esta será una problemática constante en varios títulos de la literatura de ficción, pues los autores representaban en sus historias preocupaciones y temáticas del pensamiento inmediato, sobre todo pensando en la circunstancia temporal de la temprana modernidad, en que la apertura sobre la perspectiva de mundo comenzaba a hacer una crítica constante sobre la posición del individuo y su trascendencia en cada una de sus acciones. Véase Ribot (2019).

6.– En adelante se cita la Tercera parte de la tragicomedia de Celestina por la edición de Rosa Navarro Duran (2016), entre paréntesis se indica con números romanos el auto y en arábigos la página.

dolor infligido por otros personajes. La alcahueta se verá involucrada en una serie de eventos que la pondrán al límite de la dolencia, encaminándola al suceso que cobrará su vida. Este evento trágico será la culminación de un conjunto de castigos a los cuales se verá sometida. Por un lado, las venganzas personales, resultado de haber quebrantado acuerdos o engañado a aquellos cercanos a su círculo social: mozos de espuelas, sirvientes, entre otros —aquí hay que resaltar la posición de Areúsa y Elicia como víctimas directas e indirectas de Celestina—, pues las habilidades de convencimiento de la vieja permitirá incitarlos a cometer perjurios, en unos casos, manipular a alguien más, en otros, para sacar un provecho sustancial; actos que estarían justificados por el fin último que se persigue: alcanzar una estabilidad integral. Por otro lado, y consecuencia de la razón anterior, la pena judicial avalada por una institución —en este caso representada por un corregidor y alguacil—, quienes imponen un castigo ejemplar a Celestina por ser hallada culpable al no haber evitado un crimen y alentar relaciones interpersonales adquiriendo un capital material (dinero) por esto.

Bajo esta premisa, en este trabajo se analizará la manifestación y la función del dolor[7] en Celestina para comprender cómo sus heridas[8], producto de la violencia sufrida, y las quejas dolorosas, que exclama de manera recurrente a lo largo del texto, permiten recrear una imagen multidimensional del personaje —por momentos burlesco y en otras ocasiones trágico—[9]. Con esto se pretende desvelar que el dolor en Celestina se construye como un proceso epistémico emocional, el cual se materializa con golpes, vejaciones y marcas corporales que dejarán huellas del ensañamiento que otros ejercen en ella. La cinética actante de Celestina, entendiendo por esto al detrimento del móvil de acción de la alcahueta en proporción directa al debilitamiento de sus fuerzas físicas y emotivas, se convertirá en una de las más interesantes aportaciones que hace Gómez de Toledo al género celestinesco.

7.– «El sentimiento que se haze de todo lo que nos da desplacer y desgustos. Frase antigua española para mostrar sentimiento de alguna cosa que agora se haze, y en tiempos passados no se hiziera, ni la consintieran» (Covarrubias 1611: 324 v.).

8.– La herida, para Damasio, desde un punto de vista neurológico: «provoca una respuesta emotica que desencadena su propia serie de acciones, como, por ejemplo, una contracción muscular que se podría describir como un encogimiento» (2018: 160-170). Este gesto lo podremos encontrar en algunas descripciones que nos muestran a una Celestina en el piso y dolorosa después de haber sido atacada por golpes o mediante un objeto.

9.– La posibilidad de leer a Celestina como un personaje burlesco y cómico, Navarro Durán señala: «La alcahueta recibe cuchilladas, golpes, castigos y sobrevive a todo como figura de paso o entremés; viene a morir ella sola, cayéndose por los corredores de su casa en su prisa por cobrar las albricias al enterarse de los desposorios de Felides y Polandria» (2016: XXXV).

Percepción y conciencia emocional del dolor: primeros castigos a Celestina

La emoción se constituye como una función reguladora de un organismo —conformado por una individualidad única— que establece una comunicación entre su interior (una sensación) con un estímulo externo que intenta alterar un estado inicial[10]. Esto posibilitará un procesamiento de signos que dan cuenta de la construcción de una serie de códigos que contiene acepciones específicas, acordes con una circunstancia determinada, y que intenta modificar el comportamiento normal de un ser viviente. Esta reacción, provocada por un incidente periférico, desencadenará la elaboración de un lenguaje propio y no compartido, y ayudará al establecimiento de un modelo de comunicación que servirá de puente o punto de contacto entre ese agente ajeno —verbal o no verbal que provocó el cambio— con el centro orgánico que ha sido alterado. El resultado, al menos deseable en un ambiente óptimo, será la constitución de un aprendizaje capaz de crear una memoria histórica sobre un suceso traumático o un evento apacible que haya logrado producir en el cuerpo humano y su interior un cambio sustancial en su estructura o forma de comportamiento usual. Este hecho no sólo perturbaría su forma inicial, sino que posibilitará desarrollar la capacidad de formular una adaptabilidad al volver a sufrir una agresión externa similar o la preparación de una respuesta que intente eliminar una acometida mediante otro modo de acción. Las emociones serán los cimientos de unos principios rectores de un organismo en donde reposará una personalidad y una identidad, sus reacciones y respuestas ante factores que buscan, de manera directa o indirecta, modificar sus comportamientos.[11]

De tal forma, la emoción, según Mora, sería «expresión motora hecha a través de la conducta, sea éste, lenguaje verbal o simplemente corporal» (2012: s.p.), mientras que los sentimientos se caracterizarán por «la toma de conciencia de una reacción emocional» (Mora 2012: s.p.). Como se aprecia, la carga significativa de la emoción radica, según este estudioso, en la creación y exposición de un lenguaje determinado para exteriorizar una reacción interna inmediata, siendo ésta en un principio innata, pero que con el paso del tiempo se asimilará como parte fundamental de quien

10.– Utilizo la voz «organismo» con las connotaciones semánticas otorgadas por Mora (2012) y por Damasio (2009, 2018) para nombrar un ser viviente capaz de exponer, en privado y en público, reacciones desencadenadas por factores que alteran una armonía inicial, lo que provocará la manifestación de diversas emociones y sentimientos.

11.– A esta dinámica de acción y reacción del organismo con lo externo Damasio la llama homeostasis: «término apropiado para el conjunto de regulaciones y el estado resultante de vida regulada» (2009: 34) y que junto con la homeodinámica: «sugiere el proceso de buscar un ajuste, un lugar de un punto fijo de equilibrio» (2009: 208, nota 5) dan cuenta de la formación de las emociones y de los sentimientos en un individuo.

lo expresa[12]. Por su parte, el sentimiento radicaría en la reflexión de dicha actitud, verbal o corporal, su conceptualización para comprender cada uno de sus elementos e interpretar la sensación que se llegase a sentir. A esto habría que añadir lo señalado por Damasio, quien ve en la emoción, además de lo puntualizado por el crítico anterior, una serie de connotaciones sociales determinadas por el contexto cultural y dependientes del espacio en el cual se exprese una alteración del ánimo: «acciones o movimientos, muchos de ellos públicos, visibles para los demás pues se producen en la cara, en la voz, en conductas específicas» (2009: 32). Y es que el lugar en donde se exprese esta conmoción somática será determinante para manifestar un sentimiento, segundo nivel cognitivo de este tipo de reacciones neurobiológicas: «siempre están escondidos, como ocurre necesariamente con todas las imágenes mentales, invisibles a todos los que no sean su legítimo dueño, pues son la propiedad más privada» (2009: 32). De ahí que se pueda dilucidar que el sentimiento pertenece al ámbito de lo privado personal —a la mente— y la emoción al espacio público —en el cuerpo y en el lenguaje verbal—, debido a la propia naturaleza del individuo y a la personalidad que determinará la forma en que se manifestará un sobresalto que altere su estado de ánimo previo.

Este principio delimitador aquí expuesto será determinante al momento de analizar la figura de Celestina en la *Tercera parte de la tragicomedia*. Este personaje, si bien ya contaba con una tradición literaria anterior delineada en el texto paradigma por Rojas y en la *Segunda Celestina* por Silva, se distinguirá en la continuación de Gómez de Toledo por ser maltratada por sus congéneres y padecer dolor en gran parte de la obra, lo que limitará su capacidad de resolución ante las problemáticas que se le presentan, factor que no le permitirá salir bien librada de los peligros a los cuales se ve expuesta. Esto se incrementará por la venganza de otros personajes, quienes maltratan, hieren y vejan a la anciana incapacitada de las fuerzas necesarias para poder defenderse tanto en lo físico como en lo emocional[13].

Primero, habría que aclarar que la trama argumental en torno a los enamorados, Felides y Poliandra, seguirá una lógica narrativo-dramática ya delineada por Feliciano de Silva en la *Segunda Celestina*. Gómez de Toledo optará con este presupuesto de composición dar buen fin a los amores de esta pareja; se concretará el matrimonio público y habrá una consumación pública y legal que culmina el amor y el matrimonio en secreto entre

12.– Además, agrega: «es un proceso creativo de la propia individualidad del ser vivo, en particular del ser humano» (Mora 2012: s.p.), lo que posibilitará la definición de una personalidad única.

13.– Ante esto Juárez-Almendros en su análisis sobre los cuerpos discapacitados de las mujeres ancianas señala: «The impaired elderly figurations are not only, products of ideological and historical circunstances —so having no function in the hierarchical abled male system— but also reflect the social anxietes surrounding and the visceral rejection of a group of human beings that embodied the collapse of life» (2017: 83).

el caballero y la dama. En cambio, el mundo social bajo representado en la *Tercera parte de la tragicomedia*, y encabezado por Celestina, estará poblado de sucesos trágicos: venganzas, cobro material de los favores que cuestan heridas físicas, equívocos que derivarán en encuentros violentos entre varios personajes, siendo el punto culminante la muerte de la alcahueta junto con otros de sus pares que tienen la misma suerte o que han decidido huir de la ciudad para librarse de ese mundo vicioso o por no verse ajusticiados por la ley.

Dentro de este marco argumentativo la aparición inicial de Celestina en esta tercera continuación se da en voz de Pandulfo y Sigeril, quienes en el auto II después de encontrarse en un camino comienzan a hablar sobre lo acontecido con respecto a los amores entre Felides y Poliandra, así como la intervención que ha tenido la vieja para la concreción de este asunto:

> PANDULFO: ¿Y en que quedaron sus amores?
> SIGERIL: En que Celestina será interlocutora, y se desposarán en público.
> PANDULFO: La buena vieja pienso que no lo hará
> SIGERIL: ¡Antes no quedará por ella!, que nuestro amo se lo paga tan bien que es vergüenza de tanto como la da
> PANDULFO: ¿Qué la ha dado?
> SIGERIL: Si a ti parece poco no lo sé, mas buenos cien ducados la llevé de una vez esta semana, sin otras menudencias que él la da cada día.
> PANDULFO: ¡Por vida de Poncia, ¿es verdad eso de los cien ducados!
> SIGERIL: ¡Y aun por vida de Sigeril!, que en cincuenta doblones los llevé.
> PANDULFO: ¡Oh mala vieja! ¡A osadas que no me lo paguen sus herederos!
> SIGERIL: ¿Qué es lo que te ha de pagar, que ansí se la juras?
> PANDULFO: Yo te prometo que tengo demasiada razón
> SIGERIL: ¿No me lo dirás?
> PANDULFO: Es que ayer jamás me quiso prestar diez ducados por ruegos ni por amenazas. ¡Ni aun me quiso conceder que tú le habías llevado blanca!
> SIGERIL: ¡Ansí la quemen!
> PANDULFO: ¿No te parece que es extremada la bellaquería?
> SIGERIL: Lo que me parece es que venderá a todo su linaje por un real, ¡cuánto más prestar diez ducados como quien se burla!
> PANDULFO: ¡No me llamaría yo Pandulfo, ni tendría estas en la cara, sino la hiciese una burla que la pesase! (II, 370-371)

Este entrelazamiento con el texto de Silva[14] tiene por intención poner sobre la mesa dos cuestiones: 1) procurar en el imaginario del lector y oyente, quien seguramente debía conocer la segunda entrega del ciclo[15], hacerse una idea sobre la conclusión y las consecuencias ocasionadas por el engaño que sufrió Pandulfo y cerrar así este episodio[16], y 2) ofrecer la característica esencial sobre la que se construirá el personaje de Celestina: el dolor. La venganza que emprenderá, quien fuera mozo de espuelas de Felides, no responde a un impulso inmediato, sino que deliberará cuál sería el castigo adecuado para la vieja y poder remediar la ofensa que ha sufrido. Estamos —se podría decir— ante una restitución del honor y de la honra que se ha puesto en tela de juicio debido al engaño y a la falta de respeto que ha sufrido un miembro del mundo rufianesco y del hampa, pero que posee, desde su perspectiva, una aparente naturaleza distinta que hace un mal mayor la ofensa recibida[17]. Después de un debate entre Rodancho —rufián y compañero de aventura— y Pandulfo para determinar la mejor manera de castigar a Celestina, se llega a la conclusión de tundirla a golpes, incluso se insiste en que no hay necesidad de la anonimia autoral del hecho, ya que el ofendido, según él mismo dice saldrá de la ciudad: «cuando concluyamos esta cosa, será de noche, y pegarémosla a salvo; que yo me voy mañana, y pongo caso que me vea, no tendrá remedio en me buscar» (VII, 413)[18].

14.– En la cena XXXIX de la *Segunda Celestina*, Pandulfo acude con Celestina para pedirle en préstamo diez ducados y poder irse de la ciudad con Quincia, la vieja se los niega y le hace creer que Felides no le ha dado ningún pago por los favores realizados al servir de mediadora entre él y Polandria. En esta tercera parte este engaño será el motivo de venganza de Pandulfo.

15.– Al final del prólogo y de la dedicatoria que Gómez de Toledo hace a Silva de su tercer parte, se dirige al lector y le invita a leer antes la *Segunda Celestina* para que comprenda su obra: «Agora no me falta, después de tener la merced concedida de vuestra merced [Feliciano de Silva], sino rogar al lector que esta leyere lea primero la Segunda, que es antes de esta: porque aunque yo me condeno en esto, que en cotejar la una con la otra se verá la diferencia que hay, gano más fama con ser trabada de historia tan sutil que infamia con hallar en ella las palabras toscas e inusitables que hallarán. Y ansí, por que el vulgo note la historia de do procede, suplico a vuestra merced lo encargue» (Prólogo del autor, 356).

16.– Una práctica que seguramente Gómez de Toledo aprendió de Silva, ya que este autor de libros de caballerías por su experiencia con la estratagema del entrelazamiento supo hilar su *Segunda Celestina* con el texto anterior siendo la columna vertebral de entronque literario la resurrección de Celestina entre otros elementos propios del género de caballerías utilizado a modo para su composición celestinesca. Este aspecto creo no pasó inadvertido por Gómez de Toledo, quien supo valorar e imitar estas estrategias literarias. Véase para los tipos de entrelazamiento literario en los libros de caballerías y de los cuales se harán eco en la celestinesca Cacho Blecua (1986) y García Álvarez (2015).

17.– La personalidad única de Pandulfo ya se había visto en la *Segunda Celestina*, este personaje fuera de lo común se configura más allá de una simple identidad rufianesca, ya que presume de valiente e incluso de ser buen amante, rayando un poco en los tipos entremesiles al mostrar miedo cuando debería comportarse con valentía, entre otras características que lo separan del resto de los rufianes celestinescos.

18.– De esta charla cobra importancia lo señalado por Rodancho, quien hace énfasis en cómo el escarmiento procuraría ser una especie de correctivo corporal: «Por tanto, si te parece, asentémosla en mano de modo que ponga el pie derecho» (VII, 413), un didactismo sobre la

En el argumento que precede la acción del auto XII se ofrece una primera imagen de cómo se ejecutará lo planeado y los alcances que tendrá esto en la vieja: «Pandulfo dice a Rodancho que pongan en efecto su determinación, que es castigar a Celestina; y él dice que es contento. Y como lo van a cumplir, tópanla con un jarro de vino, y en la misma calle se vengan muy bien de ella. Y ansí la dejan llorando y se van» (440). La advertencia sobre la manera en que se encuentran a Celestina y la figura final que de ésta se recrea después de las acciones violentas ayudan a caracterizar a este personaje desde una perspectiva espectacular y que guarda conexión con el texto anterior al de esta continuación; no debemos olvidar que es la primera aparición formal de la alcahueta en esta tragicomedia. De ahí que los valores significativos con los cuales se configura a Celestina adquieran una función importante para el desarrollo argumental y dramático de este auto. Por un lado, se indica la afición de la vieja por la bebida, aspecto rescatado por Silva y en el que insistirá a lo largo de su continuación celestinesca, lo cual no pasaría inadvertido por Gómez de Toledo, utilizando este rasgo identitario del personaje para incrementar el aspecto trágico de esta escena, ya que la forma de caminar de Celestina determinará tanto el fundamento de la herida propiciada por los hombres como las consecuencias significativas que esta acción tendrá en ella. Por otro lado, se puntualiza en los efectos inmediatos que causará esta vejación: el derramamiento de lágrimas, imponiéndosenos así a una Celestina débil —fisiológica y anímicamente— que exclama ayuda ante lo ocurrido, sintiendo en la realidad textual una sensación clara de dolor.

La sentencia de Pandulfo en contra de Celestina es clara: «Mas tengo acordado que la hagamos que reposen algunos días sus piernas, asentándola la mano con un buen castigo, con que la desmolada pague lo hecho y se enmiende en lo porvenir» (XII, 440). Existe una doble naturaleza del castigo: 1) imposibilitar a Celestina para que no pueda caminar libremente y, con ello, dejar de recibir un pago por los encargos realizados; con este acto se asegura un padecimiento en el principal móvil de acción de la alcahueta, poseer lo necesario para subsistir, sobre todo pensando en la encomienda hecha por Felides de asegurar por medio de esta intervención su relación con Polandria y 2) proveer un valor moral a partir del daño físico, pues se intenta mediante el dolor conferir conocimiento sobre la actuación y comportamiento equivocados de Celestina, quien privilegia en todo momento sacar un provecho de los demás —que mejor material o en especie—, además de hacerse eco de su ambición al no compartir la ganancia obtenida, a menos que se asegure una utilidad de ello. Pero bien valdría la pena aclarar algo en este segundo punto, ya que no se alude a un didactismo idealizado que la hagan cambiar sus hábitos o vicios, sino

actuación que debe seguir alguien en cuanto a un comportamiento deseado por la sociedad, en este caso de estrato bajo, y todo a partir del dolor físico infringido en el otro.

que Pandulfo esperaría con esta lección recobrar su dignidad, su honra y honor, y a largo plazo, pueda hacer reflexionar a la vieja a comportarse de distinta manera con sus iguales. Un ajuste de cuentas en un mundo social determinado por reglas y normativas que, como se ve en este caso, acarrea un escarmiento al quebrantarse, incluso, en algunas ocasiones la muerte.

Pero la cosa no para ahí, pues en la máxima dictada por Pandulfo en ningún momento se plantea la idea de arrebatarle la vida a Celestina. Al contario, este personaje se convertirá en juez y verdugo cuando revela a Rodancho la intención profunda del castigo: «¡Mal me tienes conocido, por vida de Serván!, que si evito que la acabemos, que no es por otra cosa sino por ver muy claro que más dolor es la afrenta para siempre que la lástima que breve se pasa, aunque sea con la muerte. Y señalarémosla de arte que sea conocida para mientras viviere» (XII, 441). De esta manera, la configuración de Celestina de aquí en adelante será determinada por el nivel de dolor que sea capaz de resistir hasta su muerte trágica. Lo curioso de esto radica en que será la idea de un personaje ofendido de un mundo bajo, quien tenga la capacidad intelectual necesaria para actuar en contra de la vieja, no de manera pasional, sino con plena consciencia del daño que quiere ocasionarle; pues además del aminoramiento en sus fuerzas producido por las heridas, éstas irán acompañadas de la vergüenza y del deshonor que se harán visibles y, a su vez conocidas, por las marcas distintivas que formarán parte de la personalidad de Celestina después de este ataque[19]. El cuerpo será, así, un receptáculo tanto de la maldad propia como de la causada por un agente externo, en este caso la violencia de los golpes de Pandulfo hacia Celestina.

Resguardados por la noche observan acercarse una silueta, será Pandulfo quien distinga a Celestina. Aquí el aparato espectacular con el cual se enviste el discurso dramático adquiere un sentido significativo sustancial para la definición del personaje víctima, el cual es caracterizado por su particular modo de andar, como se nos avisa: «¡Por vida de los ángeles, que yo estoy ciego o es Celestina aquella que viene haldeando por allí abajo!, que aunque hace escuro, en el tino de su andar la conozco» (XII, 442). Si bien se describe el andar apresurado de Celestina, Pandulfo reconoce su parti-

19.– Ante esto Rodancho apela a los pecados de los viejos, los cuales no pueden ni deben ser perdonados, pues estos actúan por malicia y no por falta de conocimiento como sí sucede con los jóvenes. Con esto se hace eco de lo postulado por Aristóteles cuando habla sobre la forma de envejecer en el libro I de su *Retórica*: «La buena vejez es la vejez lenta y sin dolor. Porque no es buena vejez la del que envejece rápidamente ni tampoco la del que envejece con lentitud pero con sufrimiento. Ahora bien, ella misma procede de las excelencias del cuerpo y de la fortuna. Pues el que no está sano o no es fuerte, no estará libre de padecimientos ni de dolores, así como tampoco cabe llegar a la longevidad sin ayuda de la fortuna. Existe, desde luego, aparte de la fuerza y de la salud, otra facultad para (disponer de) una larga vida, puesto que muchos, sin las excelencias del cuerpo, llegan con todo a longevos» (1999: 211-212). Siendo la ausencia del dolor un elemento importante para llevar una vida libre de cargas morales y apacible.

cular modo de caminar debido a los efectos del vino que está bebiendo[20], lo que en voz de Celestina le permite recargar su vigor y la capacidad de movimiento[21], aspecto, este último que con el castigo se pretende poner fin, al menos por un tiempo.

Después de esperar el momento adecuado se dejarán sentir en Celestina los «espaldarazos» y la notable «cuchillada» que penetrará su pierna. La herida tiene gran impacto que mancha de sangre al mismo Pandulfo: «¡No creo sino en Dios sino me ha corrido hasta la mano la sangre que en la espada traigo!» (XII, 444). Aquí habría que resaltar la voz «espada», lo que confirma, una vez más, que esta acción responde a la restauración de la honra y el honor en el mundo del hampa de Pandulfo, recuperando con este hecho lo que aparentemente había perdido con la negación del préstamo del dinero. La cosa no parará ahí, pues Pandulfo le pide a Rodancho, quien acepta gustoso el encargo, que regresé para saber si Celestina sigue con vida. En la vuelta aprovechará para concretar esta suerte de paso ritual en que el dolor funcionará como el vehículo de mudanza de un estado anterior a otro nuevo que definirá una identidad doliente en la vieja[22]. Este acto se materializará ante nosotros con el baño de vino que Rodancho vierte sobre Celestina empezando por su cabeza y que bajará a sus pies, colocando, después de esto, el jarro sin contenido en su testa. Acción que simulará el cono alargado que portan quienes han cometido algún delito grave cuando se dicta una sentencia pública:

> Rodancho: ¡No creo en la fe morisma sino está muerta o desmayada! Más quiero probar si vuelve, y pues está confirmada, darla he el bautismo de esta manera por salir con mi interés y evitar que nadie goce el vino! […] Qué más sino que, cuando allegué, estaba sin habla y tan sin sentido como muerta. Y por cumplir mi promesa, dende la cabeza hasta los pies la bañé en el vino, y en lugar de coroza la atesté muy bien el jarro encima de los tocados». (XII, 445)

El vino será el pretexto material sobre el cual se edifique gran parte de la dolencia de Celestina. Este líquido, según la vieja, será responsable de su desgracia, pues como ella misma menciona quizá, al no haber ido por la bebida, no se hubiera topado con los dos rufianes, quienes le causaron un mal irreparable al quedar lisiada y rengueando en su andar:

20.– «y agora me siento tan aliviada con la vececilla que me eché y con el suave olor que sube de este jarro, que así sea yo próspera que, alzándome estas pobres haldas, apostase a correr a cualquiera, aunque fuese moza de quince años» (XII, 443).

21.– «¡Válala el diablo a la puta vieja, y qué fundamento ha tomado con el vino!» (XII, 443).

22.– Para las diferentes conceptualizaciones del hombre como un ser doliente, veáse Gaune y Rolle, quienes definen al *homo dolens* como «hombre doliente u hombre que experimenta dolor» (2018: 18).

> Celestina: ¡Ay, desastrada de mí! ¡Desventurada fue la hora que yo quise ir por vino! ¡Ay, qué negra suerte me ha venido!, que bien me basta haber vivido tantos años con la cara cruzada, sin que, eso poco tiempo que me faltaba de cumplir la jornada que en este negro mundo tengo de estar, me viniese tal desastre de procurar de hoy más gastar mi pobre ganancia en muletas. (XII, 444)

Aquí se nota la preocupación material de Celestina, quien además de buscar cubrir las necesidades básicas cotidianas, hace hincapié en cómo tendrá que conseguir un sustento que le permita acceder a un par de muletas para poder caminar, en apariencia, con libertad. En voz de Celestina se confirmará la sentencia hecha por Pandulfo antes de propinarle la cuchillada en la pierna, ocasionándole una herida duradera y de la cual podría padecer más que la misma muerte. De esta manera, el dolor de Celestina tanto físico —ocasionado por la herida en la pierna— como moral —al ser bañada de vino y con la jarra en la cabeza como señal de castigo— materializará el inicio de una nueva personalidad a lo largo del texto, en que las dolencias marcarán un decremento en las habilidades persuasivas de la vieja, así como un debilitamiento que la llevará a la muerte.

Después de lo ocurrido, las quejas y las señales de dolor serán constantes. Por ejemplo, cuando la encuentran tirada en la calle Areusa y Elicia debido a las heridas que Pandulfo y Rodancho le hicieron, la anciana no parará de quejarse («¡Ay, ay!») y al llegar a su hogar se da una suerte de extensión del dolor de Celestina mediante una personificación de dicha emoción en un objeto: «Abre presto aquella puerta, Elicia. Y entrando, me tended en mi triste cama» (XIII, 453). También y debido al daño evidente ante los demás personajes, tanto por su forma de caminar como por el grado de lesión causada, Celestina tendrá que ofrecer explicaciones de lo sucedido, así pasa cuando Sigeril la busca por mandado de Felides para que continúe con su labor de mediadora: «Así que el malvado de Pandulfo salió a mí con otro peor, que es Rodancho, y me dieron una gran cuchillada en esta pierna, sobre haberme dado mil espaldarazos» (XIV, 458), o cuando acude a casa de Paltrana con la finalidad de realizar la tarea de mediadora y convencer a la madre de Polandria que acepte a Felides, quien al ser vista por Poncia señala su particular manera de andar: «¡Válasme Dios!, ¡y cómo me parece aquella vieja en los rabos y las cuentas a Celestina! Y aun lo afirmo, porque en el cojear demuestra la herida que tiene. Ella es, sin duda; que ya la he conocido en acercarse» (XXII, 513), incluso por esta particularidad será blanco de bromas, Poncia mofará por esta razón de Celestina[23]:

23.– Celestina misma sabrá inmediatamente después del ataque que se verá degradada por las consecuencias corporales provocadas por la herida en su pierna: «mas no me llamaría yo Celestina la coja, pues ansí me nombrarán de aquí adelante» (XIV, 460).

> PONCIA: Por mi salud, más me maravillo yo de ti querer contrahacer a Traso el Cojo en el andar.
> CELESTINA: ¡Ay dolor de mí!, ¿y cómo te lo ríes? ¿No sabes que mis pecados fueron causa que Pandulfo y Rodancho injustamente me hiriesen sin merecerlo? (XXII, 513)

La misma Paltrana al verla le preguntará la razón de su estado, y una vez más Celestina deberá contar el suceso: «Sino lo supieses, contártelo hía; empero, como a todos sea notorio cuán alevosamente me hirió Pandulfo, no alargo más de venir a encomendarme a Dios y a la noble gente» (XXII, 515), percibiendo que puede utilizar su herida en virtud de obtener un beneficio, ya que después de decir esto la vieja alude a su dificultad para andar por las calles y a su pobreza que no le permite hacerse de las muletas necesarias para que su desplazamiento sea menos doloroso. Incluso ante tal circunstancia es capaz de hacer una cita de Platón en que compara la salud y los efectos duraderos de la enfermedad con la finalidad de mover a compasión a su interlocutora debido a su dolorosa situación: «Y acerca de esto me acuerdo oír que dice Platón que entre todos los bienes temporales no hay mayor ni aún otra igual felicidad como es la riqueza de la salud; porque el hombre que de enfermedad es perseguido ni con las riquezas tiene contentamiento ni en los deleites toma gusto» (XXII, 516). Estratagema persuasiva para poder obtener el instrumento que le ayude a recorrer distancias largas por la ciudad y poder seguir con su oficio, estamos ante un nuevo modelo de persuasión, pues Celestina se ha dado cuenta que debido a la condición que padece puede despertar la empatía y un sentimiento de pena en los demás, lo cual ayudará a mejorar su estado o, al menos, hacerse de lo necesario para hacer más llevadero su nuevo transito cotidiano.

Lo curioso de la percepción sobre la dolencia en Celestina será la distinción que se hace en la obra entre dolor falso y dolor verdadero[24]. Así ocurrirá en una reunión entre la vieja y Felides, quienes hablan sobre la estrategia que se deberá seguir para concretar de manera pública la relación entre Polandria y el caballero; será tal el grado de integración entre demandante y solucionadora, que Celestina personificará la herida de amor en sí misma:

> CELESTINA: Jamás pensé que tanto me doliera tu dolor, y hágote saber que me pongo a cumplir tu ruego, teniendo por mejor esperar la muerte, procurándote el

24.– Sobre esta cuestión, Castiglione dedicó un breve apartado en su *Cortesano*, cuya intención es delimitar sobre lo verdadero y lo falso: «El verdadero placer es siempre bueno y el verdadero dolor malo, y en esto solemos comúnmente engañarnos, que tomamos el placer falso por el verdadero y el verdadero dolor por falso; y así muchas veces, corriendo tras los falsos placeres, damos de ojos en los verdaderos placeres» (2011: libro IV, 463).

> remedio, que tener yo reposo viendo que estás desconsolado. (XVIII, 491)

Y es que, por un lado, la vieja sabe que deberá dar remedio al mal de amores de Felides y para ello manifiesta una empatía emocional, pero que, por otro lado, se hace eco real en el cuerpo de Celestina al haberse visto agredida por Pandulfo a causa del pago que le había dado el caballero por tal empresa. Por tanto, la frontera entre el dolor verdadero y el falso se difuminará por momentos, ya que las heridas de Celestina materializarán el dolor del amor de la pareja protagonista, una especie de extensión dolorosa en donde el mensajero padece algo similar a la afectación sentimental de los enamorados. Caso contrario, pero que sigue el principio entre el dolor verdadero y el falso aparecerá con el encuentro de Celestina con Polandria. La alcahueta a petición de la dama subirá a su cuarto durante la visita que realiza a la casa de su madre con la misión de convencerla para que apruebe la relación entre los amantes y su consecuente matrimonio. El dolor provocado en Celestina debido al ascenso por las escaleras para llegar a la cámara de Polandría resulta un suplicio para la vieja: «Poncia me dijo que tú me llamabas; y ansí vuelvo desde la escalera con el trabajo que Dios sabe y mis miembros sienten, ¡que por esta ánima pecadora te juro que en descanso tengo los servicios que por tu mandado hago!» (XXIII, 525-526); estamos frente a una dolencia evidente debido al esfuerzo que significó desplazarse e introducirse en el espacio íntimo de la dama, el cual, significativamente, dará cuenta del padecimiento de la vieja al concretar el trabajo encargado por Felides.

Esta concepción del dolor se hará patente una vez más cuando Felides recibe a Celestina para que le cuente el resultado de su visita a la casa de Polandria:

> Celestina: El caso es que, como lo más priva a lo menos, aunque Dios sabe el dolor de mi negra pierna con que me acosté la noche pasada del cansancio que llevé cuando de acá salí, sobrepujo a este el cuidado de la encomienda que me encomendaste, ¡y por los huesos de mi padre, que esta presente Celestina que en toda la noche pegó ojo esperando que amaneciese para ir! Ya me entiendes. (XXIV, 530)

De nuevo, vemos que el dolor verdadero —la herida en la pierna de Celestina— adquiere connotaciones significativas que implican una representación del trabajo realizado por la vieja. La cuchillada que ha sufrido hizo mella en su salud y ha pasado de ser un ente dinámico a uno estático —o al menos carente de una libertad absoluta— que intenta por todos los medios cumplir con sus tareas. El dialogismo entre el verdadero dolor y el falso dolor radicará en que el primero se materializa en las huellas que

deja el maltrato físico en el cuerpo y en el estado emocional del personaje, mientras que para el segundo consistirá en la simulación, sobre todo emotiva, de una supuesta empatía y paralelismo por el mal que le aqueja a otro. La relación entre ambos dolores permitirá una nueva adaptación de Celestina que le permitirán cosificar una sensación mediante su cuerpo. Por estas razones, la percepción del dolor debido a la herida adquirirá un grado de conciencia material al manifestarse en el modo de caminar de Celestina y en la manera en que los enamorados, a través de la alcahueta, tratan de consolidar su amor en busca de la concreción del matrimonio público[25]. El dolor de Celestina se convertirá en una extensión del sentir la separación de los amantes y del costo del trabajo que residen en hacer su unión realidad.

Memoria histórica del dolor: marcas efímera y corporal (emblema celestinesco)

El segundo castigo propinado a Celestina irá de la mano de Barrada, un rufián que había pagado cuatro ducados a la vieja por los servicios y exclusividad para gozar de Elicia. La aparición de este personaje elevará el clímax dramático de la obra, quien al visitar a la joven escucha detrás la puerta la conversación que ésta guarda con su amante, Albacín[26]. Barrada ante esto se siente engañado y un gran enojo, sobre todo por la pérdida material que conllevó un supuesto aseguramiento de los placeres de Elicia. Al verse inmiscuido en tal embuste decide tomar venganza de Celestina y con ello recobrar el dinero invertido «Y ¡por vida del rey!, que, aunque no sea yo Pandulfo para cortarla la pierna con compaña de rufianes, que sea Barrada sin ir acompañado de despenseros para hacerle un buen castigo y cobrar mi hacienda libremente, que de cualquier injuria y mal que se le haga es merecedora» (XXV, 538). Por una parte, habría que resaltar la capacidad de decisión que poseerá en este texto Elicia, pues decide enfrentar y contradecir los lineamientos que le ha impuesto Celestina para establecer una relación con Barrada, y así obtener beneficios materiales que le ayuden a subsistir; este aspecto pone en evidencia la libertad de pensamiento de la joven para decidir con quién establecerá una relación, ya no sólo en busca de un bien integral, sino incluso amoroso como el que sostiene con Albacín[27], móvil que la llevará a huir con él. Por

25.– Ante esto Breton señala: «No hay dolor sin sufrimiento, es decir, sin significado afectivo que traduzca el desplazamiento de un fenómeno fisológico al centro de la conciencia moral del individuo» (1999: 12).

26.– «¡Oh cuerpo de san Juan con Albacín! Ansí goza lo que hombre suda; que, si come o merienda con Elicia, los dineros míos y de otros semejantes que yo lo pagan» (XXV, 537).

27.– La misma Elicia lo exterioriza: «Hora no te pido nada; que jamás te hice placer por lo que me dabas ni habías de dar, sino por lo que te amo» (XXV, 536).

otra parte, la amenaza hecha por Barrada en voz alta denota dos cuestiones: la primera, el poder concentrado en una sola persona para propiciar el castigo, en este caso, al contrario de Pandulfo —quien fue ayudado por alguien más—, no por verse deshonrado debido al préstamo del dinero negado, sino por la burla, según el rufián, de la cual ha sido blanco tanto por Celestina como por Elicia; hablamos, entonces, de un engaño tanto material como moral —sobre todo desde una cuestión de la hombría— y, la segunda, una justificación en que el acto violento provocará un dolor determinado en la vieja y que se convertirá en una suerte de expiación de sus culpas; lo curioso de este castigo será el objeto con el cual se propicien los golpes, pues representará una animación de las causas que lleven a Celestina a actuar de esa manera: el hambre.

La reprensión hacia Celestina ocurrirá en el auto XXVI. Para ello, Barranda decide esperarla y atacarla en la misma calle en que se encuentra su casa[28]. Es de notar que los castigos que sufre Celestina cada vez se aproximan más al espacio privado e íntimo, su hogar[29]. No tardará mucho en aparecer la vieja y que el rufián decida acercársele para iniciar su cometido:

> Barrada: ¡No creo en la fe d ellos moros si no he espiado muy bien los paso de la Barbuda, pues la topo a tal hora y en calle tan encubierta!, que aunque hombre la haga piezas, no lo sabrá criatura de Dios abajo. Y evitando pláticas, me cumple revolver el cabo de esta tripa a la mano, porque, desque le dé recio, saltará la flema que dentro tiene, y no querría por dos doblas que me alcanzase parte del rocío; que, demás de olor, dudo no quedar mancha en la ropa que cayere. (XXVI: 542)

La intención de Barrada será pegarle a Celestina con la tripa y vaciar su contenido debido a la fuerza del impacto. Lo curioso de este castigo serán las huellas que quedarán en la vieja: el olor nauseabundo y —lo que parece más significativo— una mancha en la vestimenta de Celestina. A esto último he decidido llamarle marca efímera, con este término quiero dar cuenta de la huella de suciedad que quedará en Celestina, al menos de poca duración, pero altamente significativa, ya que será por esta mancha provocada por el desperdicio de la tripa en la vieja que se distinga ante

28.– «Y con esta determinación, determino pasear dos o tres horas por esta calle, mientras viene, para tomarla en escampado» (XXV, 538).

29.– De nuevo, al igual que el epígrafe que precede el auto del primer castigo, el paratexto que acompaña la escena de esta segunda pena hace énfasis en los efectos que terminará padeciendo Celestina: «Barrada, el cual la hace un extremado castigo; y queriéndola sacar la bolsa sus cuatro ducados, la halla los cincuenta y se los toma. Y ella queda llorando y pidiendo justicia» (XXVI, 541). Las lágrimas cumplirán la materialización tanto de los golpes recibidos como del robo sufrido, quizá pesándole más esto debido a la falta de solventar su supervivencia y la pérdida monetaria del trabajo realizado para Felides.

los demás como un ser engañador y cuya afición constante será burlar de otros. Una degradación cuyo primer elemento configurativo será el dolor ocasionado por este acto violente, pero que va más allá, ya no sólo en el plano corporal y fisiológico, sino mediante una afectación de carácter material, relativo a una extensión de la identidad del personaje, en este caso la vestimenta ahora maloliente de Celestina.

Si bien lo anterior apela al sentido del olfato, los efectos causados por la tripa afectarán otro sentido en Celestina: la vista. Esto sucede mientras Barranda azota con la tripa a Celestina, quien señala ante tal acto violento: «¡Ay, ay, ay! ¡Santa María, váleme, que me han cegado! (XXVI, 543), momento en el que aprovecha el rufián para robarle el bolso en donde se contenía el pago de 50 ducados que Felides le había otorgado por su óptima intervención al encaminar que su relación con Polandria pueda hacerse pública. Sin vista y con un olor nauseabundo («que tienes olorosa la persona») Celestina, una vez más, ve frustrada la acción de gozar del pago por un servicio realizado. Y es que el dolor ante la pérdida será tal que exclame a todas voces busca de justicia para que atrapen a su salteador. El dolor de Celestina en este auto hará eco del engaño sufrido por Elicia, quien la desobedece al no guardar la exclusividad con Barranda por mantener una relación a escondidas con Albacín; este hecho se verá materializado mediante la ceguera temporal causada por el contenido de la tripa rota en el rostro de la vieja[30]. Después de esta escena, Celestina es llevada a su casa por Bravonel y Grajales que la encuentran tirada en la calle[31]. Como es de esperarse la anciana reclama a Elicia lo sucedido, ya que por su culpa ha sido víctima de esta afrenta. Por su parte, la joven, cansada del trato de ésta, se había puesto de acuerdo con Albacín para que fuera vengada de la vieja por aceptar a petición de Celestina y en contra de su voluntad los favores de Barrada[32].

De nuevo, será una marca, ahora corporal, como se materialice el dolor en Celestina. Albacín decide herirla en el rostro para poder así escapar con Elicia sin que pueda impedírselo, pensando que el daño la imposibilitará:

30.– Celestina, al igual que el castigo anterior al nombrarse la coja, se impone un epíteto por lo sufrido: «De aquí adelante me nombraré con razón triste malaventurada, llena de dos mil afrentas» (XXVI, 544).

31.– Al recoger a Celestina, ambos rufianes son enterados por la misma anciana de lo ocurrido: «y topome el bellaco aquí; y empezándome a asegurar unas palabrillas, me dio con un diablo de vientre que y me paró cual veis. E no contento con esto, me llevó cincuenta ducados que me había dado Felides» (XXVII, 549). Después del castigo se nos ofrece una imagen de Celestina doliente, sucia, quejosa que apelaría a la empatía tanto de los personajes que la encuentran en el piso como al lector, acciones que se encaminan para el desenlace trágico de este personaje.

32.– Elicia le insta a Albacín para que cumpla su promesa: «Lo que me prometiste no fue casa, ni viña, ni casamiento, ni cosa de calidad para rehusarlo por no tener; sino negocio, que, si riñes conmigo, es por dejarlo; y si lo dejas es por no querer, o por ventura por no poder: que noes más de que me vengues de la vieja» (XXV, 539-540).

«Descreo de la vida si no tengo de cruzar hoy a la cara a Celestina, aunque la aguarde por aquí hasta la mañana; que tan perversa vieja menester es que de todos sea castigada, pues jamás se escarmienta. A lo menos, si la acabo o la dejo mal herida, podré seguramente sacar a Elicia sin que ella me ponga entrevalo, como siempre ha puesto en que no le hablase» (XXXVII, 609). Lo curioso de esta escena —como había señalado arriba— es que Celestina es atacada a la puerta de su casa, con lo que el espacio privado se ve atentado de manera más próxima. Con esto se da cuenta de la profanación que poco a poco sufre la casa de Celestina, pues recordemos que la entrada a su hogar siempre ocurre con el permiso de la vieja, mientras ella se encuentra dentro. Esta proyección simbólica sobre el quiebre y permeabilidad del espacio privado se equipará a los golpes y castigos a los que se ve sometida Celestina, lo que a la larga dará cuenta sobre su consumación vital en todos los sentidos y elementos que la han configurado a lo largo del ciclo celestinesco hasta antes de esta tragicomedia.

La marca en el rostro se convierte en un signo de deshonra y una suerte de emblema social que en el imaginario colectivo delinea la verdadera naturaleza de Celestina. De ahí que Albacín decida propinarle este tipo de cuchillada y utilice para ello un nombre colectivo haciendo referencia a aquellos quienes han sido engañados por la vieja: «No es tiempo de aguardar más; que si tardo en pegarla, bajaranla a abrir; y ansí allego a dar con esta *per omnia*» (XXXVII, 610). Este castigo será el más doliente de Celestina pues dará muchas voces tanto por el dolor ocasionado por la herida como por las implicaciones morales y sociales que dicha marca manifestará desde este momento[33]:

> Celestina: ¡Jesús! ¡Jesús! ¿Qué es esto? ¿Qué es esto? ¡Santa María! ¡Justicia, justicia, que me han muerto! ¡Justicia, señoras vecinas, que me fino!
>
> ¡Ay de mí, desventurada! ¡Socorro, socorro, que me muero!
>
> ¡Es mi ansiada postremería! (XXXVII, 610)

Vecinas y la misma Elicia acudirán en su ayuda, tratarán de curar sus heridas y tranquilizarla después del ataque. Este momento de confusión lo aprovechará Albacín sin no antes hacer mella de sus acciones al burlarse de la vieja y huir, finalmente, con la joven: «¿Cómo estás ansí, madre? ¿Qué traición ha sido esta? Nunca te ha de faltar desdicha: o la pierna cortada, o la cara cruzada; que antes que de uno sanes, te viene otro» (XXXVII, 611). De nuevo el victimario se convertirá en juez al dictar una sentencia —similar a lo hecho por Pandulfo—, en ésta se apela a cómo

33.– Una de las vecinas que acuden en su ayuda por los gritos de dolor nos muestra a una Celestina desconsolada: «Hora, deja el llorar para después; y curémoste, que te desangras mucho» (XXXVII, 610), lo que da cuenta de la magnitud, profundidad y escandalosa que es la herida.

las acciones realizadas por Celestina la han conducido a ser golpeada y herida, una especie de cobro corporal que no cesa, ya que al apenas sufrir una afrenta inmediatamente después ocurre otra[34].

La marca efímera materializada por el dolor que provoca el azote con una tripa que, a su vez, dejará a una Celestina pestilente y momentáneamente ciega, servirá como una suerte de seña social y con una carga significativa de valores morales negativos a los cuales se quiere hacer énfasis; de ahí que, para esto, la suciedad en la vestimenta sea otro elemento configurador de la imagen que se quiere proyectar de Celestina dentro de la realidad textual y de la que se hace partícipe al lector y oyente. Por un lado, una extensión de la percepción que los otros personajes tienen de la vieja y que quieren hacer evidente ante los demás, con la idea de recuperar de este modo la dignidad perdida al haber sido presa de los engaños de Celestina y, por otro lado, el ataque directo a la sensitividad de Celestina, anulando el funcionamiento de los sentidos de la vista y del olfato para demostrar con ello el decremento de la sagacidad a partir de causarle dolor.

A su vez, la marca corporal, la cuchillada en el rostro hecha por Albacín[35], cumplirá con una función emblemática al definir a Celestina como partícipe en un campo de acción determinado y dentro de un estrato social-moral particular —incluso político por la falta de dignidad individual como estado de derecho personal que conlleva la señal en la cara—; estamos frente a la puesta en escena del límite que ha sido impuesto a Celestina por alguien más y del cual no tendrá salida, al ver atentado su cuerpo, ya no sólo afectando su motricidad para caminar, sino causándole una codificación visible ante los demás, quienes verán en ésta a un ser cada vez más marginal dentro de la misma exclusión social que forma parte. Lo curioso de esto último es que, en esta misma continuación, a pesar del daño sufrido en manos de ese mundo del hampa y de prostitutas, es capaz de sentarse a la mesa del señor y compartir una comida con Felides, haciendo de la caída de Celestina una verdadera tragedia.

La creación de una memoria histórica del dolor en Celestina permitirá interpretar la decadencia de este personaje desde un plano natural y fisiológico hasta uno moral-ético dentro de los parámetros sobre los cuales se construye la personalidad de ésta. La dualidad constitutiva de Celestina: dolor-individuo, será definido por las sensaciones que están en juego en

34.– Se percibe con esta acción un enfrentamiento entre la disfuncionalidad una cosmovisión social baja caduca y anterior —Celestina— ante una nueva en donde el amor parecería primar a pesar de la naturaleza de los personajes que intentan huir de ese mundo para recrear otro funcional, al menos para ellos —representado por Elicia y Albacín—.

35.– Aquí hay que rescatar la idea de que la afrenta es realizada por un joven: «bellaco rapaz, paje de infante» y «mancebico rubio muy peinado», lo que resaltará la caducidad del mundo celestinesco representado por la vieja alcahueta y el nacimiento de nuevos personajes. Una renovación del universo de la celestinesca que permitirá la creación y transmisión de innovadores cauces novelescos y dramáticos.

cada uno de los castigos hasta los que en este momento de la obra se ve sometida. Por esta razón, no hay que buscar la complejidad del personaje que intenta transmitir Gómez de Toledo en su quehacer mediador, sino en la diversidad de su historia personal y de conciencia que se materializa a través de su configuración emotiva: receptáculo y transmisor de penas y congojas de sí misma.

Catarsis doliente de Celestina

Antes de su muerte, Celestina se ve entrometida en un episodio que tiene como resultado el asesinato de Areúsa por Grajales, despensero del arcediano, quien celoso por encontrarla junto a Bravonel, con quien mantenía una relación, decide hacer justicia con sus propias manos y le arrebata la vida y le corta un brazo al rufián. El resultado de este hecho es que en el auto XLI presenciaremos el castigo máximo al cual se le somete a Celestina por parte del corregidor y el alguacil, así lo reza el epígrafe que precede a la acción dramática: «El corregidor, pasando por casa de Celestina, oye la barahúnda que hay con la muerte de Areúsa. Y como entra y hace la pesquisa, manda luego a Balantes, alguacil, que viene con él, que llame al pregonero para hacer justicia de la vieja encubridora. Y ansí desde su posada la sacan [a] azotar, juntamente con emplumarla, adonde burlan de ella los mochachos, hasta que la quitan de la escalera» (XLI, 629). Ante esto, parecería que el mundo del hampa y social bajo se hace a un lado y ya no constituye un órgano suficiente de justicia para tomar acciones en contra de Celestina, con lo cual se da paso a la introducción de la institución de máxima autoridad encarnada en la figura del corregidor y del alguacil, quienes implementarán una pena acorde al quebrantamiento de la ley que supuestamente ha hecho Celestina. De esta manera, se da apertura al castigo ejemplar desde un punto de vista ético y moral sustentado por el sistema de creencias imperante de la realidad textual; esto con la finalidad de que la vieja pague sus deudas sociales y los enredos que han costado vidas ajenas como la de Areúsa, según las averiguaciones que hará el corregidor.

La primera imagen que se mostrará de Celestina en este auto será la de un personaje doliente debido a la muerte de Areúsa: «¡Ay amarga fuese tú, Areúsa, y tu negra mocedad, pues en tal paró! ¡Ay, de la desventurada de tu tía Celestina que tal vee!» (XLI, 630). La presencia del dolor como un estado emotivo recurrente en el personaje llegará a su máxima expresión, pues Celestina ve atentado su espacio privado, su hogar, y la vida de uno de los miembros que formaban parte de éste. La muerte de Areúsa otorgará un halo dramático en este segmento de la obra, ya que el destino trágico al cual se va encaminando el final funesto de la alcahueta contrasta con la huida de Elicia y Albacín, quienes decidieron poner tierra

de por medio para romper cualquier vínculo con esta clase de sucesos, los cuales, como se nos muestran a lo largo del texto, ya sea por otros personajes o por la circunstancia dramática, provienen de la perversidad de Celestina. Hay que recordar que, hasta antes de este suceso fatal, en la casa de Celestina no se había registrado algún altercado con desenlace mortal o alguna clase de enfrentamiento que derivará a un acto violento; al contrario, al saberse dueña del lugar, Celestina podía controlar lo que ahí pasaba. Nos encontramos ante una nueva concepción del espacio que hace eco de una degradación que sufre la misma Celestina, pues su identidad se ha visto alterada constantemente y trastocada por los actos violentos en los cuales ha sido víctima ocasionándole golpes físicos y un desgarramiento emocional que ha minado sus fuerzas. Por una parte, las heridas le imposibilitan desplazarse con la libertad acostumbrada o con la seña en su rostro, signo de deshonra personal. Por otra parte, una exhibición de la interioridad de Celestina ante lo público, siendo el punto de trastoque la apertura de su casa tanto a los vecinos como al corregidor y alguacil, quienes irrumpirán el espacio personal, el cual ya ha sido profanado mediante la violencia con el asesinado de Areúsa a manos de Grajales. Por estas razones, se puede afirmar que el dolor sigue siendo el cimiento y el elemento estructurante para Celestina y el principal móvil de acción de la alcahueta en esta *Tercera tragicomedia*.

A partir de este punto ocurrirán una serie de eventos que llevarán a Celestina verse castigada por la máxima pronunciada en voz del corregidor, exhibiéndola en público desnuda y emplumada, después de haber sido azotada y puesta en una escalera en mitad de la plaza mayor de la ciudad, cumpliendo así con la pena de lenocinio a la cual se ve sometida por una serie de testimonios de los vecinos que la inculparán por lo sucedido[36]. La función de testigos que los vecinos desarrollan en este auto será esencial para el proceso judicial que se le iniciará a Celestina, cabe resaltar, en su mismo hogar: «Con nosotros, que somos tus vecinos y vemos poco más o menos lo que se hace en tu casa, no es menester que nos afirmes lo que te podríamos probar al contrario» (XLI, 630)[37]. Advertidos por el escándalo en el hogar, el corregidor y el alguacil se aproximan al lugar para averiguar lo que ha pasado, pero antes de intervenir deciden escuchar lo que un vecino continúa diciéndole a Celestina:

> Vecino: Por lo que juraste, te diremos lo que cada uno supiere; y es que, hablando contigo la verdad, si Pandul-

36.– Esto recuerda a una pena de lenocinio ejecutada a finales del siglo XVII: «la alcahueta fue castigada ala vergüenza pública, emplumada y condenada a destierro perpetuo de la ciudad y provincia de Coruña» (Ortego Gil 1998: 155), sentencia similar que deberá cumplir Celestina. Véase también para las sentencias de penas con marcas corporales Zambrana Moral (2018) y para la pena con azotes Ortego Gil (2002).

37.– Esta acción recuerda lo estipulado por las Partidas: «puedenles acusar cada uno del pueblo antes los judgadores de los lugares do facen estos yerros» (Partida VII, Título XXII, Ley II).

> fo te hirió, no fue por lo que nosotros hecimos. Si Barrada te afrentó y robó, tú hemos sabido que le habías hecho por qué. Si Albacín te cruzó la cara y se llevó a tu sobrina Elicia, tus murmuraciones e impedimentos que no la hablase lo causaron; que claro está que un rapaz como aquel paje no se había de atrever a tal cosa, sino que muchas veces la demasiada razón causa sobrado atrevimiento. Ansí que no te quieras hacer ignorante de este hecho; que no lo decimos ante la justicia, sino como entre padres e hijos; que bien víamos entrar y salir a Bravonel, un rufián que en tu presencia abrazaba Areúsa el otro día; y si tú no consintieras su yerro, Grajales no la diera agora tal castigo. Y si no es ansí como hemos dicho, tú lo que quisieres, que, por no te venga daño, lo concederemos. (XLI, 630)

La interpelación del vecino hacia Celestina es de suma importancia, pues contiene la prueba condenatoria para que el corregidor y el alguacil, que escuchaban cada detalle de lo dicho, indaguen un poco más sobre los hechos y puedan así imponer la condena a la vieja. Esta pequeña síntesis de cada uno de los castigos que ha sufrido Celestina permite establecer un punto de contacto entre ese espacio privado, ya inexistente por la violación a la intimidad de la vieja y que ahora se ha vuelto del dominio público, pues el vecino es capaz de señalar tanto las heridas provocadas por los atacantes como las consecuencias que esos actos permearon en la salud física y moral de Celestina; se alude con esto a la venganza privada y personal, la cual no llegó a afectar al bien público o social de la ciudad, pero que con la presencia de las autoridades adquiere connotaciones jurídicas distintas[38]. De ahí que cuando aparezcan en escena el corregidor y el alguacil puedan interrogar a los que ahí se encontraban —con juramento en mano— para saber a ciencia cierta cómo sucedió el incidente con la finalidad de castigar de manera ejemplar al responsable de ello, intuyendo y sabiendo que la información puede ser utilizada en contra de Celestina. Y es así como el vecino señala que nadie fue testigo de vista del asesinato, pero sí que escucharon los ruidos y los actos que derivaron en la muerte de Areúsa[39]. El señalamiento con mayor importancia y que implica a Celestina al delito y que la muestra como cómplice, desde el punto de vista del corregidor —al menos por tener conocimiento sobre

38.– Recordemos que cada uno de los ataques que había sufrido Celestina era de noche o, al menos, no había testigos durante los hechos violentos, los curiosos que ayudaron a la vieja a incorporarse en esas situaciones acudían por las voces de auxilio de Celestina o al encontrarla inconsciente en el piso.

39.– «que ninguno de nosotros lo vido, mas que de oídas sabemos como Grajales, despensero del arcediano, la mató, porque halló con ella a Bravonel, un rufián que es bien conocido en el pueblo» (XLI, 631).

las consecuencias y hasta donde pararía la relación entre el rufián y la joven—, es el hecho de que la vieja conocía las visitas que Bravonel hacía a la casa y de la relación que mantenía con Areúsa sin que ella lo evitara[40]; información suficiente para la sentencia condenatoria. La única responsable de este desastre funesto, según ellos, es Celestina por la permisión de los vicios entre la joven y el rufián, así como fomentar la perversión de una mujer y además cobrar de manera material por la falta moral; todo ello dentro de su casa, elementos suficientes para condenarla y aplicar la ley por estas razones.

Ni tarde ni perezoso el corregidor hace llamar al pregonero, quien informará a la ciudad sobre la supuesta culpabilidad de Celestina, además de ejecutar el inicio del castigo que sufrirá debido a la pena por lenocinio a la cual ha sido condenada:

> Corregidor: Que yo doy por sentencia que, desde aquí que se cometió el delito, saquen a Celestina azotando por cuanto se halla ella robar a los hombres con cautelas disimuladamente; y así mismo por galardón del trabajo que se tomaba en ser alcahueta, mando que con su coroza la tengan emplumada públicamente en una escalera subida en mitad de la plaza mayor, hasta tanto que yo mande que la quiten; y que los azotes sean por las calles acostumbradas. Y esta sentencia, por que mejor se ejecute, quiero que a la hora vayas a llamar al pregonero; que aquí te esperaré. (XLI, 632)

De esta manera comenzará el espectáculo doliente de Celestina con la finalidad de expiar las culpas sobre las implicaciones trágicas que sus quehaceres de medianera y de sacar provecho de los demás le han traído a otros personajes y a ella misma[41]. La postura del corregidor por proveer justicia lleva una connotación —creo más significativa que únicamente la representada en la pena por lenocinio—, desde un plano espectacular, gestual y, para lo que aquí importa, la exteriorización y materialización del dolor durante todo el proceso judicial que inicia en la casa de Celestina y que terminará con su exposición pública en la plaza mayor.

Si bien en cada uno de los castigos infligidos a Celestina por quienes se vengaron de la manera en que habían sido engañados fueron de índole

40.– «Para el juramento que hemos hecho, que, sin desearla mal ni bien, mas de contar la verdad, decimos que nosotros sabemos como ella lo sabía y aun lo había enredado; y que estando ella presente en ese patio ha muy pocos días, que retozaban los dos sin evitarlo la dicha vieja» (XLI, 632).

41.– El dolor también puede interpretarse como una forma retórica y representable: «quien se duele interpreta un papel que genera convicción bajo la estricta observancia de reglas persuasivas» (Moscoso 2011: 20), estamos delante de lo que podría llamarse un espectáculo de la violencia.

personal y privada, ahora en el espacio público —por la cantidad de testigos ahí presentes y las implicaciones sociales que se contiene en esta clase de castigos judiciales— se concentrará una serie de significados que empatan con los golpes, heridas y algunos objetos involucrados en los actos violentos anteriores, pero con una trascendencia ejemplar colectiva. Una suerte de penitencia personal inicial que se extenderá a una representación de la deshonra y vergüenza delante de testigos que me permiten afirmar que Celestina sufre una especie de catarsis.

El cuerpo de Celestina concentrará una serie de signos en que el dolor funcionará como elemento estructurador y significante del personaje, ya sean elementos externos o la exteriorización emocional por una serie de factores que materializarán un sentido doliente durante del desarrollo de la condena hasta que es exhibida en público[42]. El primero de estos será impuesto por el corregidor al ordenar la vestimenta que deberá usar la condenada a lo largo del camino emprendido hacia la plaza pública: «Más has de hacer [al pregonero]; que mando que la pongas en la cabeza una coroza de papel, que signifique el oficio que ha tenido, y la emplumes lo mejor que supieres» (XLI, 632). La sentencia sobre el cambio de vestimenta es altamente significativa, pues se le impondrá una identidad efímera a Celestina, quien será identificada públicamente como culpable de una serie de delitos que involucran: la manipulación de las personas sin importar causarles daño a su persona y a su honra, sacar provecho material económico ante estos hechos, y evitar un pleno funcionamiento de la sociedad causando daño moral que afecta la armonía colectiva. Estos objetos recuerdan el daño privado de la honra que Celestina sufrió cuando Rodancho la baña de vino y le coloca el recipiente del licor como una suerte de gorro, similar a la coraza de papel ahora impuesta como signo de deshonra pública, también recuerda a la mancha de la ropa provocada por los deshechos de la tripa que Barrada rompió con golpes en el rostro y cabeza de Celestina, en el primer y segundo castigo, respectivamente, con lo que podemos hablar de una justicia privada –del mundo bajo– y otra pública —de la autoridad civil—. Una materialización mediante la coraza de papel y el emplumamiento del dolor que implica la deshonra ante la sociedad[43].

42.– Las lágrimas de Celestina estarán presentes a lo largo de este «auto»: «¡Básteme saber el llanto que me ha venido con la muerte de mi sobrina!», lo que asegura el dolor verdadero al cual está siendo sometida tanto por el hecho de la muerte de Areúsa como por los castigos a los que se someterá por la condena.

43.– Se puede pensar en una categorización del dolor a partir de mostrar una verdad social mediante una suerte de puesta en escena: «La representación se mantiene fiel a dos principios rectores. En primer lugar, el dolor se da a conocer de manera reiterativa, monótona, interminable. En segundo lugar, el sufrimiento se expresa bajo la modalidad del máximo dolor posible» (Moscoso 2011: 36). De ahí que sean significativos cada uno de los objetos que se colocarán en el cuerpo de Celestina.

El cambio de vestimenta implicará, por el hecho de desnudar a Celestina, un conjunto de acciones dolorosas tanto físicas como morales-sociales: (1) la tunda de golpes en la espalda de Celestina para después ser emplumada («Para darte jubón de azotes y con esta mitra emplumarte como mereces»), un derrocamiento de la identidad de la vieja durante este proceso transitorio: desde este punto de vista, los golpes, el desnudo y colocar plumas en su cuerpo herido funcionarán como un paso ritual en donde se intenta lavar culpas, (2) la afrenta del dolor, haciéndose eco de lo pronunciado por Pandulfo quien señalaba que la muerte de la vieja no era suficiente para hacerle pagar sus actos, siendo lo mejor para ello una herida, ya fuera física o moral, pues ésta resultará más dolorosa al convertirse en un recuerdo de lo que provocó el castigo sufrido; hecho similar a lo que pasa en esta escena cuando Celestina pide la muerte antes que la deshonra pública, al hacérsele la sentencia del corregidor, quien ha dictado azotes y emplumarla:

> Celestina: ¡Apercíbote que no seas tan cruel con una pobre vieja! Y si uso de tiranos quieres usar, manda que me corten la cabeza, que aparejada estoy a sufrirlo, porque sé que no será el cuchillo tan cruel en mi garganta como tus obras en mi corazón […] No consientas que tal deshonra se me haga, que a mi rueca suelo ganar lo que como. Mira que, como juzgas, has de ser juzgado. ¡Acuérdate de Dios!, que es tan justo que, si haces maldad cruda, él te dará castigo bravo […] ¡Que justicia sin justicia has de decir para que aciertes! ¡Mira, corregidor, lo que haces! ¡No tengas por vanagloria alabarte de muchas muertes que has sentenciado! Acuérdate de esta injusticia y de otras que has hecho, que los daños ajenos haslos de callar, y la culpa tuya hasla de llorar. Aunque me ahorques, no callaré; que los jueces hacéis algunos castigos de los cuales murmuran los hombres y los aprueba Dios; otras veces los condena Dios aunque los aprueban los hombres. (XLI, 633-634)

Estas quejas de Celestina se hacen sentir en los demás que intervienen para su castigo debido a que la atan de las manos y del cuello para inmovilizarla, deciden amordazarla para hacerla callar, una manera de que guarde silencio y pare de exteriorizar las injusticias, que, para ella, hacen el corregidor y el alguacil. Como apreciamos, Celestina, al igual que lo hecho por Pandulfo con la cuchillada en la pierna o Albacín que marco la cara de la vieja, queda imposibilitada, ahora de las extremidades superiores y la falta de movilidad es evidente, lo que hace de ella un ente estático en contraste con el dinamismo que la caracterizaba. Cabe resaltar que de

esta manera será subida a un asno, animal que será parte de la vergüenza y deshonra pública, todo esto dentro de un marco jurídico que castigaba a los practicantes de alcahuetería.

Más adelante, (3) se detalla la saña con la cual es azotada Celestina («¡Ay, Santa María! ¡No me des tan recio, por la pasión de Jesucristo!», ¡Señor alguacil, por las plagas de Dios te pido que, notando cuán aplagada estoy, mandes a este verdugo que no me afrente más»), la exhibición del dolor corporal y moral será de tal magnitud que la vieja quedará exhausta. A partir de la pena y congoja que siente ante el castigo físico, Celestina tendrá un momento de flaqueza —parece visualizarse una verbalización de la conciencia sobre el andar de sus actuaciones y las implicaciones que para ello tuvo su modo de vida— al estar en lo alto de la escalera y ser vituperada y presa de burla de algunos muchachos que pasan por ahí hasta que es liberada después de cumplir con la sentencia impuesta[44]:

> Celestina: ¡Ay, mochachos, y cómo reís de Celestina! Pues algunos de vosotros se ríen mucho, ¡que su madre no lloró poco estando en el arte que yo estoy!
> […]
> ¡Mal dolor me vino porque ansí me coquéis! Que si me pusieron de esta manera, salva estoy del crimen que me han acusado. Y ansí vemos hartas veces hacer uno el pecado, y otro penitencia. Más consuélome con saber que ni so yo la primera, ni seré la postrera.
> […]
> ¡Dejadme, hijos míos, con mi lástima! ¡No me lastiméis más!
> […]
> Si yo lo hice, yo lo pagaré. ¡Dejadme por caridad con mi tormento! (XLI, 636)

Al cierre de este auto se aprecia una Celestina presa del dolor físico y emocional[45]. Manifiesta la soledad en la que vive, pues, incluso ha sido

44.– Los muchachos que aparecen en escena se mofarán de los objetos y la vestimenta de Celestina: «Mas di por tu vida, ese cartapel que tienes por sombrero, ¿trajérontele con confites?», «de esa borra que tienes, ¿quies nos vender para henchir una almohada?». También se burlarán de la posición que guarda en la escalera: «Pues dinos desde ese púlpito un sermón». Sobre el observador que mira una escena conformada por el dolor de alguien más, Moscoso señala: «El observador no experimenta el daño de acuerdo con la lógica del parecido, sino del espectáculo […] se posiciona en un espacio intermedio que le permite ver un ser visto y juzgar sin ser juzgado […] La denuncia o la reparación que sigue a la contemplación de la desgracia se construyen, inicialmente, sobre la lógica de la obscenidad» (2011: 89).

45.– Quintiliano, en su Retórica, señala que para los gestos que manifiestan una actitud humilde o falta de energía se sugiere que la cabeza esté baja e inclinada de un lado y con las cejas bajas, éstas última denotando la tristeza que debería transmitir un intérprete del discurso, con lo cual se puede visualizar a una Celestina con esta sistematicidad gestual al final de la sentencia.

abandonada por el favor de Felides en ese momento, quien no supo lo que pasaba al irse de caza, lo que lleva a Celestina a atizar más sobre su desventura. El personaje ha sufrido una alteración de ánimo importante desde que llegó a su casa y vio muerta a Areúsa, la acusación de los vecinos quienes la pusieron como la única responsable de lo ocurrido, la saña de la pena, según la vieja, impuesta por el corregidor y el alguacil, y la manifestación pública de la deshonra mediante los azotes y el cambio de vestimenta, ambos hechos altamente significativos con los que se buscaba hacer justicia y —creo más importante aún— una reflexión sobre los actos que la han llevado a ese punto. Estamos, pienso, ante el inicio de una catarsis doliente, en donde la emoción que se manifiesta en el personaje problematiza el deber ser y el quehacer para sobrevivir, privilegiar el bien individual o sustentar mediante acciones virtuosas la armonía social de la comunidad. Creo que Celestina en este episodio representará una entidad que intenta despertar compasión en los otros y en el lector, se trata de mostrar a este personaje en una etapa de tránsito que libere la opresión de su experiencia vital a partir de las heridas y el dolor físico, la imposibilidad de moverse a deseo propio, una transformación en la manera en que percibe el mundo[46]; estos elementos me hacen sugerir que Gómez de Toledo buscaba recrear una suerte de catarsis en Celestina, un arrepentimiento de sus vicios mediante un agente externo que le imposibilitará un modo de acción cómodo para salir bien librada de un problema. El dolor desde esta instancia modificará la percepción del mundo y la interpretación que ha hecho de él Celestina, una realidad que parece caduca para su forma de actuar; golpes, castigos y heridas le harán saber de manera constante la disfuncionalidad tanto en el mundo del hampa (privado) como en el espacio público.

Conclusiones

La muerte de Celestina ocurrirá de una forma fortuita. Al enterarse este personaje, después de haber sufrido la pena impuesta por el corregidor, sobre la unión de Felides y Polandria decide ir a cobrar su salario por haber logrado que los enamorados hayan podido concretar el matrimonio público con las argucias que provocaron el visto bueno de la madre de la dama. Pero en ese momento pareciera que fue efectiva la catarsis sufrida

46.– Desde una perspectiva empírica el dolor y el consecuente sufrimiento causado por heridas o vejaciones —físicas y/o verbales— permite alcanzar un grado de serenidad, una experiencia metafísica que permitiría despertar para quien padece el dolor como para quien lo ve en otro compasión: un bien que es inefable pues no se puede tocar o sentir de manera material, un deber individual o colectivo a partir de un aprendizaje pragmático y la construcción de una dignidad que nace de la sensibilidad de observar la condición humana. Para estos temas véase (Mèlich 2010).

por Celestina, ya que se cuestiona acudir con los jóvenes por la vergüenza que padeció públicamente:

> Celestina: ¡Oh Celestina, Celestina!, ¿y cómo te estás razonando con las paredes, y no vas a ganar lo que perderás si por negligencia lo dejas? La verdad es que, en haber sido afrentada por la justicia tan públicamente y tan poco tiempo ha, habré vergüenza de parecer ante Felides y ante esotras señoras. Empero, más lástima tendré de no coger lo que con mi sudor he sembrado; y díganme lo que quisieren, que no dejaré de ir allá, pues más vale vergüenza en cara que mancilla en corazón […] En conclusión, cuanto me dieren y lo que más ganaré, todo lo gozaré yo en comer y beber y echar sobre mí; que Dios me hizo merced llevar de mi casa a aquella trulla de gente que siempre había, que más quiero estar sola que mal acompañada. (XLIX, 680)

Esta pequeña intrusión dará lugar a que Celestina decida ir a buscar su recompensa por el trabajo realizado. Parecería que el castigo sufrido por la sentencia y pago de condena ha resultado efectivo al inicio de su disquisición, incluso agradece a Dios haberla librado de los otros personajes que vivían y asistían a su casa, según ella, mala compañía que se aprovechaban de sus virtudes y de su sagacidad ante la vida. Una catarsis sin daño mortal, pues la vergüenza por sus acciones la llevan a cuestionarse sobre su presencia pública, pero será de nuevo su ambición, a pesar de esta supuesta recuperación moral que presenciemos el final fatal de Celestina —como todo un personaje trágico clásico—: «¡Oh qué ligera salgo! A buena fe, no tarde una hora en ir y venir. ¡Jesús! ¡Jesús! ¡Santa María! ¡Confesión! ¡Confesión! ¡Socorro! Socorro!» (XLIX, 681). La muerte de Celestina, irónicamente, la hace sentir ligera y dinámica, liberada del dolor que había padecido en sus últimos días. Y es que la sensación doliente experimentada por la vieja será el principal rasgo que los mismos vecinos resalten al encontrarla tirada en su casa con la cabeza rota:

> Vecino: Sin duda es verdad lo que decís. ¡Negro fue su acabamiento! […] Decímoslo porque si esta triste vía próspera un día con lo que la daban, diez días la víamos maltratada y herida de los que la perseguían. ¡Oh mundo, y cómo prometes mucho y das poco! ¡Cómo puedes con halagos y justicias con crueza! ¡Cómo das placer a palmos y a pesar varas! No sabemos de ti decir, por tener tanto que decir, más de que eres mentiroso, eres falaz, eres infame: finalmente, en todas tus cosas eres inicuo. (XLIX, 681-682)

El dolor, como se aprecia, persiguió todos los días a Celestina hasta antes de su muerte. Esta emoción sería parte estructural del personaje, incluso llevándola a la tristeza como nos informa uno de sus vecinos. Los castigos y las heridas hechas por otros personajes quienes intentaban vengarse de la vieja para restaurar su honra o recuperar el dinero que habían perdido al creer en sus embustes, materializarán uno de los elementos sustanciales que singularizan la obra de Gómez de Toledo. Este autor supo observar en Celestina ese destino trágico que le perseguiría hasta el final de sus días, mismo que imposibilitaba un nuevo texto con ella de protagonista, un cierre poético acorde a sus comportamientos y dinamismo por perseguir el bien material para sobrevivir, pero que le haría pagar a lo largo de la obra —de manera privada y pública— con afrentas propias de una entidad que pertenecía al mundo bajo tanto social como moral.

Desde la primera aparición de Celestina y el punto final de su vida, en esta tercera parte se nos muestra un personaje que sufre en todo momento dolor, su voz es apoderada por una queja constante del debilitamiento de sus fuerzas, de su libertad de desplazamiento y, más importante aún, asistimos a un declive emocional. La emotividad que representa ante la mirada de los demás personajes, y del lector y oyente mismo, nos habla de una tesitura triste en su rostro y actuación, de una mujer que pareciera ya no tener cabida en un universo que se constituye distinto al de su juventud y hasta de su mismo presente. Creo que un análisis de la emoción y de los sentimientos en la celestinesca nos podría ofrecer claves de lecturas curiosas que nos permitan observar la construcción de los personajes desde su complejidad sensorial y emotiva. Una preocupación tanto literaria como circunstancial que los autores debieron concebir en sus pensamientos y que pudieron verter en su ficción. La materialización del dolor de Celestina en heridas, lamentos, quejas, objetos utilizados para deshonrarla o burlarse de ella, desde un ámbito personal y otro legal público, nos advierte que este personaje, al menos en las tres primeras partes del género se convirtió en la razón principal de las historias y el eje estructural de un ciclo que mostró la condición humana a manera de concepciones virtuales, la literatura de ficción.

Bibliografía

Álvarez-Moreno, Raúl (2011), «Celestina o el intercambio simbólico. Algunas consideraciones sobre la lógica social del consumo en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *eHumanista*, 19, pp. 1-19.

Aristóteles (1985), *Ética Nicomáquea*, trad. de Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos.

— (1999), *Retórica*, trad. de Quintín Racionero, Madrid, Gredos.

Bueno Serrano, Ana Carmen (2007), «Los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516): el "dolor de las dueñas"», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. de Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre, León, Universidad de León, pp. 357-365.

Cacho Blecua, José Manuel (1986), «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 235-271.

Castiglione, Baldassare (2011), *El Cortesano*, ed. de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra.

Covarrubias, Sebastián de (1611), *Tesoro de la Lengua Castellana*, Luis Sánchez, Madrid.

Darwin, Charles (1998), *La expresión de las emociones en el hombre y los animales*, Madrid, Alianza.

Damasio, Antonio (2009), *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, trad. de Joandomènec Ros, Barcelona, Crítica.

— (2015), *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*, trad. de Joandomènec Ros, Barcelona, Ediciones Destino.

— (2018), *El extraño orden de las cosas. La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*, trad. de Joandomènec Ros, Barcelona, Ariel.

Early Modern Emotions: an introduction (2017), ed. de Susan Broomhall, Londres, Nueva York, Routledge.

Esteban Martín, Luis Mariano (1987), «Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo», *Celestinesca*, 11, 2, pp. 3-20.

— (1992), «Muerte, resurrección y muerte de Celestina: tres autores ante un personaje», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 15, pp. 103-111.

García Álvarez, Juan Pablo Mauricio (2015), «Alternativas narrativas para enlazar historias en la "Primera parte del Florisel de Niquea" (cap. VI-XXI)», en *Literatura y ficción: "estorias", aventuras y poesía en la Edad Media*, ed. por Marta Haro Cortés, vol. 2, Valencia, Universitat de València, pp. 489-502.

Gómez de Toledo, Gaspar (2016), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, pp. 355-686.

Homo dolens. Cartografías del dolor: sentidos y experiencias, registros (2018), ed. de Rafael Gaune y Claudio Rolle, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.

Juárez-Almendros, Encarnación (2017), *Disabled bodies in Early Modern Spanish Literature. Prostitutes, aging women and saints*, Liverpool, Liverpool University Press.

Kroll, Simon (2018), «Amor cortés y amor mercantil: conceptos amatorios enfrentados», *Celestinesca*, 42, pp. 499-512.

Pierre Heugas (1973), *La Célestine et sa descendence directe*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines.

Le Breton, David (1999), *Antropología del dolor*, trad. de Daniel Alcoba, Barcelona, Seix Barral.

Le Doux, Joseph (1999), *El Cerebro Emocional*, Barcelona, Ariel/Planeta.

Mora Teruel, Francisco (2007), *Neurocultura*, Madrid, Alianza.

— (2012), «¿Qué es la emoción?», *Arbor*, 189, s.p. <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.759n1003>.

Mèlich, Joan-Carles (2010), *Ética de la compasión*, Barcelona, Herder.

Moscoso, Javier (2011), *Historia cultural del dolor*, Madrid, Taurus.

Navarro Durán, Rosa (2016), «Introducción», *Segundas Celestinas*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, pp. XI-CXII.

Ortego Gil, Pedro (1998), «La pena de vergüenza pública (Siglos xvi-xviii): teoría legal castellana y práctica judicial galleta», *Anuario de Derecho Penal y Ciencias Penales*, 51, 3, pp. 153-204.

— (2002), «Algunas consideraciones sobre la pena de azotes durante los siglos xvi-xviii», *Hispania*, LXIII, 212, pp. 899-906.

Plamper, Jan (2015), *The history of emotions. An introduction*, trad. de Keith Tribe, Nueva York, Oxford University Press.

Ribot, Luis (2019), *La Edad Moderna (siglos xvi-xviii)*, Madrid, Marcial Pons.

Serés, Guillermo (2019), *Historia del alma (Antigüedad, Edad Media, Siglo de Oro)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Silva, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.

The Routledge history of emotions in Europe: 1100-1700 (2020), ed. de Andrew Lynch and Susan Broomhall, Londres, Nueva York, Routledge.

Vives, Juan Luis (1992), *De anima et vita/El alma y la vida*, introducción, traducción y notas de Ismael Roca, Valencia, Ajuntament de València.

Zambrana Moral, Patricia (2018), «La marca como pena en el derecho histórico español: consideraciones sobre su naturaleza jurídica», *Revista de Estudios Históricos-Jurídicos*, 40, pp. 645-673.

Celestinesca

Normas para la presentación de originales

Celestinesca acepta para su publicación artículos, notas, reseñas, estudios bibliográficos y material gráfico. Como revista internacional, no sólo se dirige a lectores y suscriptores que formen parte del campo académico o universitario, sino que acoge trabajos de interés general relacionados con el ámbito de estudio de la tradición celestinesca.

Los trabajos serán revisados al menos por dos miembros del Consejo de Redacción y del Comité Científico.

Se recomienda que los artículos no superen las 50 páginas de extensión (texto y notas). Sólo excepcionalmente, y previa consulta con el editor, se podrá sobrepasar ese límite. Tanto las notas como los artículos tratarán temas y aspectos muy bien definidos, relacionados con el texto de *La Celestina* (u obras afines), su interpretación, contexto histórico, imitaciones, continuaciones, traducciones, adaptaciones teatrales, etc. Se aceptarán aproximaciones desde distintos puntos de vista críticos, literarios, estilísticos y lingüísticos; asimismo, reseñas sobre ediciones, estudios o representaciones teatrales relacionadas con los objetivos de la revista.

Los originales se presentarán en soporte informático. En el trabajo debe constar el nombre y apellido(s) del autor, su universidad o filiación profesional, dirección postal y electrónica, y número de teléfono o fax. Igualmente, en dos lenguas, un breve resumen (unas 10 líneas) de su aportación y 4 o 5 palabras claves.

No serán aceptados trabajos con un sistema de citas no regularizado. Se recomienda el siguiente modo de citación:

a) Con nota a pie página, citando libros y artículos del siguiente modo:

Libro: James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Artículo en revista: J. T. Snow, «*Celestina* (1499-1999) Medieval and Modern: Survival & Renewal of a Spanish Classic», *Medieval Perspectives*, 15 (2000), pp. 1-11.

Artículo en libro: Alan Deyermond, «La Celestina como cancionero», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Ra-

fael Beltrán y José Luis Canet, Col.lecció Oberta, València, Universitat de València, 1997, pp. 91-105.

b) Con cita interna (Murphy 1986: 128-29; Deyermond 1997: 95).

En ambos casos, se dará al final el listado de Bibliografía. Si se ha utilizado a), repitiendo la bibliografía de las notas, con el apellido delante. Si se ha empleado b), con Apellido (fecha); por ejemplo: Murphy, James J. (1986), *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Sólo excepcionalmente, y siempre que vaya regularizado (por ejemplo, MLA), será aceptado otro tipo de citación.

Todos los trabajos y cualquier consulta han de ser enviados por correo electrónico a: José Luis Canet (jose.canet@uv.es)

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Departamento de Filología Española
Facultat de Filologia, Traducció i Interpretació
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010 VALENCIA (SPAIN)