

El autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo

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

RESUMEN

Este estudio trata de demostrar que Alfonso Martínez de Toledo, el autor del *Corbacho*, es también el autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea* y, probablemente, de la estructura general de los siguientes quince actos de la primera edición de la obra. Comienza la investigación con un análisis del prólogo, analiza la figura de Calixto y lo pone en relación con la biografía del autor del *Corbacho*, estudia la presencia de referencias al reino de Aragón en la obra y sitúa la acción en la ciudad de Barcelona, a partir del estudio de la palabra *tenerías* y otras referencias textuales. A partir del estudio de diversos campos semánticos, de estructuras léxicas, estilo y muestras de oralidad comunes al *Corbacho* y a la *Comedia de Calixto y Melibea*, así como de la teoría de los humores, la astrología y la presencia de la «demanda» final del *Corbacho*, se establecen las semejanzas entre ambas obras.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, arcipreste de Talavera, *Corbacho*, Barcelona, autoría.

The author of the first act of the *Comedia de Calixto y Melibea*: the Arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo

ABSTRACT

The author tries to show that Alfonso Martínez de Toledo was the author of the first act of the *Comedia de Calisto y Melibea* and, probably, of the general plan of the first full-version, as well. This analysis focuses, among other things, on the character of Calisto with regard to the biography of Alfonso Martínez de Toledo, the identifiable references to the kingdom of Aragón, the action being set in Barcelona, the style and tructure coincidences between *El Corbacho* and *La Celestina*, etc.

MOTS CLÉS: *Celestina*, Archpriest of Talavera, *Corbacho*, Barcelona, Authorship.

1.— La carta a un su amigo y los versos acrósticos

Comienza Fernando de Rojas su obra con la conocida carta a un inominado amigo suyo, remedando en ello las habituales formas de los textos literarios contemporáneos, por ejemplo la *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro y, mucho antes, según el modelo epistolar del *Siervo libre de amor* (1439) de Rodríguez del Padrón¹. La carta se convierte así en marco ideal para mostrar confidencialidad con un destinatario —especialmente en la novela sentimental— aunque también en muchos tratados sobre el tema amoroso, por ejemplo en la *Historia de duobus amantibus* (1444) de Eneas Silvio Piccolomini. El empleo de un *tú* o un *vos* permite proximidad, cercanía y ruptura de las distancias respecto al destinatario. También el arcipreste de Talavera en su *Corbacho* utilizará un *tú* a quien dirige sus palabras, como antes Tomás de Kempis en *La imitación de Cristo*. Pero lo curioso de la obra de Rojas es que sea a «un su amigo» del que desconocemos absolutamente todo —se ha barajado la posibilidad de que fuera Rodrigo Cota²— sin ocuparse el autor de la misma de revelar su identidad, y del cual solo sabemos que es un joven como él. ¿Por qué? Quizás porque, aun sometiéndose al modelo imperante, es su deseo romper con la habitual estructura de este tipo de introitos o dedicatorias. De hecho, la *Comedia de Calixto y Melibea* no es una novela epistolar, sino que la carta a que me refiero sirve de introito o prólogo, siguiendo la habitual tónica de la dedicatoria y los agradecimientos previos.

Ello lo percibimos con más claridad cuando, tras referirse a las atenciones de dicho amigo para con él («mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas»³ (Severin 1994: 69), con una ironía léxica evidente), abandona el tono confidencial y asume sus deudas personales con el destinatario. Está claro que Rojas se está riendo del tradicional modelo de dedicatoria al uso —por ejemplo la que lleva a cabo Diego de San Pedro en *La cárcel de amor* a Diego Hernández de Córdoba, alcaide de los Donceles— que queda así superada.

1.— Sobre la novela sentimental, sigue siendo todavía muy válido el libro de Dinko Cvitanovic, *La novela sentimental española*, Madrid, Prensa Española, 1973. Y el de Armando Durán, *Estructuras y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973. También el del profesor José Luis Canet Vallés: «El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental», *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en València los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, p. 227.

2.— Véase a este respecto el trabajo de F. Cantera Burgos, *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos*, Madrid, Fundación Cultural Profesor Cantera Burgos, 1970. Del mismo: *El poeta Rodrigo Cota y su familia. Otros dos estudios sobre cancioneros, Obra selecta IV*, Miranda de Ebro, Fundación Cultural Profesor Cantera Burgos, 2011.

3.— Los textos literarios serán citados y transcritos en el trabajo a través de la edición de Gerli:1979 para el *Corbacho* y Dortohy S. Severin:1994 para *La Celestina*.

Rojas toma en la carta una distancia espacial con respecto a su tierra, quizás interesada, porque el manuscrito hallado lo pudo encontrar en Toledo, como luego referiré Suponiendo —como dice— que halló en Salamanca el primer acto, se refiere a que estaba de su «tierra ausente». Lo cual sin embargo, entra en contradicción con lo que luego manifiesta —él o Alonso de Proaza— respecto a que continuó la obra estando de vacaciones:

Yo vi en Salamanca la obra presente.
 Movíme [a] acabarla por estas razones:
 Es la primera que estó en vacaciones;
 La otra que oí su inventor ser sciente;
 Y es la final, ver ya la más gente
 Vuelta e mezclada en vicios de amor. (74)

Si estaba de vacaciones, se encontraría en su tierra toledana y no en Salamanca. De tal modo, hay una incoherencia evidente en las palabras de Rojas —¿o Alonso de Proaza?— que, por lo que vamos viendo hasta ahora, rompe la habitual estructura de la carta-dedicatoria, ridiculiza a un inexistente destinatario («mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas»), miente sobre dónde compuso su continuación. Y miente luego cuando dice el tiempo que tardó en componerla: quince días. Porque, a continuación, señala que «aun más tiempo e menos accepto» (Severin 1994: 71). Está diciendo que fueron quince; pero pudieron ser más, o pudieron ser menos. ¿En qué quedamos? Rojas se está riendo de sus propias palabras.

Pero es que también juega con el lector al despiste cuando se refiere a la autoría del primer acto: «el qual, según algunos dizen, fue Juan de Mena, e según otros, Rodrigo Cota» (Severin 1994: 72). Decir tal cosa es decir muy poco, pues ambos están en las antípodas literarias. Es como afirmar que tiene un nombre que puede comenzar por cualquier letra de la A a la Z. La literatura de Mena, culta, italianizante, muy vinculada con la nobleza y con las altas esferas del poder oficial está en el otro extremo de la literatura de Rodrigo Cota, un converso que usa habitualmente su nombre judío (*Maguaque*), que ridiculiza a la clase noble una y otra vez con una insolencia digna de nota y que se ríe de los de su propia clase y de su familia por escrito, dando nombre y apellidos, al punto de que incluso la reina Isabel I recriminó su proceder⁴.

Es difícil encontrar una carta o introito a una obra que diga menos y con más falsedad que la de Fernando de Rojas, o Alonso de Proaza, si fuera éste su autor. De hecho, el máximo de la hipocresía se alcanza cuando intenta defender su anonimato bajo el tópico de la humildad: «no me cul-

4.— Con ocasión de la boda de su sobrino, su cuñado Diego Arias Dávila —casado con su hermana— no lo invitó y ello le provocó un gran enfado, fruto de lo cual fue su obra *Epitalamio burlesco*, un conjunto de versos donde ridiculizó a su propia familia. La reina Isabel dijo de Cota que se «mostraba como ladrón de su propia casa, es decir, que se criticaba y se ridiculizaba a sí mismo». Véase M. A. Pérez Priego, *Estudios sobre la poesía del siglo xv*, Madrid, UNED, 2004, p. 220.

péis si, en el fin bajo que lo pongo, no expresare el mío» (Severin 1994: 70); justificando sus errores por ser profano en la literatura: «siendo jurista yo, aunque obra discreta es agena de mi facultad, y quien lo supiese diría que no por recreación de mi principal estudio, del qual yo más me precio», (Severin 1994: 70); y, sin embargo, luego se insertan en los acrósticos su nombre, condición, oficio y hasta lugar de nacimiento, según luego nos advierte Proaza en las octavas.

Justo es reconocer, sin embargo, la vindicación de la lengua castellana que lleva a cabo —siguiendo en ello la estela de Elio Antonio de Nebrija en Salamanca— cuando dice:

[...] no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas. Y como mirase su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oýdo,[...] (69)

Y justo es también reconocer que, como luego comprobaremos, Rojas dice verdad cuando expresa que su trabajo comenzó a partir de la cruz que marca en el texto, justo cuando acaba el del primitivo autor del que no da más pistas que su gran sabiduría con estas palabras:

Vi no sólo ser dulce en su principal ystoria o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían delectables fonteçicas de filosofía; de otras, agradables donayres, de otros avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras. (70)

En resumen, Rojas —o Proaza— ridiculiza —como hará más de un siglo después Cervantes en el *Quijote*— las dedicatorias e introitos. Además, rompe la habitual estructura de la carta creada a tal fin, ridiculiza a un destinatario que no existe, miente sobre dónde compuso su continuación y cuánto tiempo le ocupó. También juega con dos nombres que están en las antípodas literarias y personales (Mena y Cota) y hace trizas sus propias palabras sobre preservar el anonimato de su persona con los acrósticos que dan todo tipo de datos sobre su identidad: nombre y apellido, condición de bachiller, oficio y lugar de nacimiento.

¿Qué podemos creer y dar por cierto? La existencia de dos autores. A ello me referiré más adelante. Y las cualidades del texto del primer autor tanto por su estilo como por sus «fonteçicas de sabiduría».

2.- La diferente naturaleza de los dos textos

Quiero traer una frase para mí fundamental en la declaración de Rojas/Proaza sobre el primer autor y lo que, según él, le movió, entre otras razones, a continuar la obra:

La otra que *oí* su inventor ser sciente⁵

Rojas, de manera subrepticia, nos está poniendo sobre la pista de que él sabía quién escribió el primer acto. Con la anterior frase quedan claras dos cosas:

Primero: Su autor fue un hombre sabio, con conocimientos literarios y de otra índole, una persona conocida y reconocida y ésta no fue su primera obra.

Segundo: Su fama le llegó de oídas —quizás también por la lectura de alguna de sus obras— y no por experiencia ni por conocimiento personal, quizás por estar ya muerto. A este respecto, se refiere a él en pasado: «¡Gran filósofo era!». Lo cual se corrobora en los acrósticos cuando afirma:

Loable a su autor y eterna memoria,
al qual Jesucristo reciba en su gloria
por su pasión sancta, que a todos nos sana. (74-75)

¿Qué significa «pasión sancta»? Indudablemente, que se trata de un religioso, o de una persona perteneciente al mundo de la religión. Con el verbo «sana» no se refiere a un médico de cuerpos, sino a un curador de almas, a un sacerdote. Ciriaco Morón Arroyo, a este respecto, hace ya más de treinta años que expresó su opinión —a mi parecer acertada— sobre la debida atribución del primer acto a un clérigo⁶. Por otra parte, Alphonse Vermeulen⁷ descubrió en la obra una referencia a las misas mozárabes que le lleva a concluir que el autor es un clérigo toledano que to-

5.- Así aparece en la edición de Toledo (1500) y Sevilla (1501). Pero en la de Valencia (1514) dicho verso dice en su lugar: «La otra, inventarla persona prudente». Esta última versión confirma también el carácter moral irreprochable del primitivo autor, que corrobora lo que expreso luego en el estudio.

6.- *Sentido y forma de La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1974. Otros muchos críticos han creído que la religión llena las páginas de la obra, entre otros Menéndez Pelayo, José A. Maravall y O. H. Green. Otros como Américo Castro o Julio Rodríguez Puértolas opinan justo lo contrario. Incluso algunos ven muestras religiosas, pero no de carácter cristiano, sino judaico. Véase a este respecto el interesante trabajo de M^a. Jesús Martín Sastre, «El aspecto religioso en La Celestina», *Verba hispanica: Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 8 (1999), pp. 49-60.

7.- «Una huella de la liturgia mozárabe en el acto I de *La Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32-2 (1983), pp. 325-329.

avía practica dicho rito por mantenerse como algo único en la península todavía en seis iglesias toledanas durante una parte del siglo xv. Señala que uno de esos seis párrocos, de la iglesia de Santa Eulalia, se llamaba Alfonso Martínez, homónimo del arcipreste de Talavera.

Si mi interpretación de los anteriores versos es correcta, parece que el autor de los mismos se refiere a un clérigo sabio, reconocido por todos, ya fallecido. En todo caso no se trataría de alguien joven, como se ha barajado, ni de un estudiante de Salamanca. Las posibilidades por tanto quedan acotadas y muy limitadas. La restricción que imponen los versos de Rojas/Proaza ha de ser tenida por tanto en consideración.

Pero, ¿podemos creer a pies juntillas a Rojas cuando dice que hubo un primer autor que no fue él y que él se limitó a acabar la obra? Menéndez Pelayo y antes Leandro Fernández de Moratín o Blanco White creyeron que solo hubo un autor, el propio Rojas. Sin embargo, cada día una parte más importante de la crítica se ha ido posicionando a favor de una doble autoría. La opinión más tajante al respecto, sigue siendo la muy autorizada de Ramón Menéndez Pidal cuando dijo:

Es una arbitrariedad hipercrítica seguir hoy negando la diversidad de autor para el primer auto, cuando está declarada en el prólogo de Rojas, cuando se halla confirmada por un experto en estilos tan fino como Juan de Valdés, contemporáneo y coterráneo de Rojas, y cuando se ve reafirmada modernamente por el examen comparativo de las fuentes literarias y del lenguaje⁸

La razón más evidente es el estilo, diferente en el primer auto al resto, con un lenguaje más antiguo, con marcas diferentes a las formas más modernas y renacentistas de Rojas. Además, estamos justo en el momento en que se producen importantes cambios en el castellano en la sintaxis y la morfología. Y eso se nota cuando comparamos el primer acto con el resto. Además, se ha hecho una comparación de las fuentes literarias de las dos partes y hay ciertas diferencias.

Quizás también la crítica se ha decantado por esta posibilidad —la doble autoría— a partir de la aparición del llamado manuscrito de Palacio a finales del pasado siglo. No obstante, se trataría más bien de una copia del primer acto y no del original que encontró Rojas y que le sirvió de base para escribir su continuación —o continuaciones— de la misma. Pero el simple hecho de su existencia, a principios del xvi, me hace pensar en que hubo copias manuscritas del primer acto antes de llegar a manos del bachiller de La Puebla de Montalbán.

8.— R. Menéndez Pidal, «La lengua en tiempo de los Reyes Católicos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 13 (1950), pp. 9-24 (cita en p.13).

En todo caso, parece cada día más claro que la diferencia de lengua del primer acto respecto al resto marca la existencia probable de un primer autor. Y éste habría acabado su trabajo muchos años antes de llegar a las manos de su continuador.

Hay otra cuestión de índole material que se suele perder de vista y es la llegada de la imprenta a España. En 1472 —tarde con respecto a la mayor parte de Europa— se publica el primer libro en España, en Segovia⁹. Y poco a poco se van estableciendo imprentas de características muy modestas, inicialmente, con impresores llegados en muchos casos de Alemania, y de carácter itinerante. Muchas obras antiguas en forma de manuscritos comienzan a ver la luz en las imprentas de Sevilla, Toledo, Salamanca, Burgos, Alcalá, Zaragoza y La Puebla de Montalbán, de donde es natural Fernando de Rojas. Es indudable que estos impresores necesitan del establecimiento de diversos oficios para su expansión: cajistas, correctores, libreros, que poco a poco irán apareciendo. Pero en un principio es el propio impresor el que tiene que encargarse de muchas de esas tareas. Y también necesitan manuscritos, muchos de ellos guardados en archivos, en depósitos como catedrales, de donde se nutrirán inicialmente. Lo primero que llama la atención es la edición de textos antiguos, pero con la fama suficiente como para atraer a un potencial lector. En ese mágico momento es donde se sitúa la vida editorial de la *Comedia de Calixto y Melibea* (1499). Sin ninguna duda, Rojas, hombre que comienza a visitar registros, archivos, etc. por su condición de jurista, ha localizado un manuscrito y tiene en mente su publicación. En La Puebla no parece factible porque el impresor, Juan de Lucena, solo publica obras en hebreo y los caracteres que maneja —traídos de Italia— están en esa lengua¹⁰. Y en ese momento entra en acción Alonso de Proaza, humanista, asturiano, bachiller en Artes, poeta, profesor más tarde de Retórica en la Universidad de Valencia que de alguna manera dirige la vida editorial de la obra y al que Rojas pudo conocer en Salamanca, aunque no como compañeros, por ser bastante mayor que Rojas, sino probablemente ya ocupado en labores de corrector literario.

¿Quizás fue en Salamanca donde Rojas halló el texto? Lo dudo. Lo más probable es que el manuscrito lo localizara en Toledo o en Talavera de la

9.— El primer impresor que llegó a España fue Juan Párix, alemán, reclamado por Juan Arias Dávila, obispo de Segovia, quien lo llamó para imprimir materiales de trabajo de sus alumnos en el Estudio General de Segovia. La primera obra —1472— es el *Sinodal de Aguila fuente*. Véase E. J. Norton, *La imprenta en España*, Madrid: Ollero y Ramos, 1997.

10.— No debemos confundir al converso Juan de Lucena, impresor que montó una imprenta en La Puebla de Montalbán, primo del suegro de Fernando de Rojas, con Juan Ramírez de Lucena, descendiente de los Ramírez de Arellano, en su rama soriana, importante clérigo que mantuvo intensas negociaciones diplomáticas en la curia romana y autor, entre otras, de la obra *Vita beata* y padre —quizás antes de jurar el celibato— de un Luis de Lucena, autor del primer libro sobre el ajedrez en España. Véase, Govert Westerveld, *Biografía de Juan Ramírez de Lucena*, s.l., Lulu, 2006.

Reina y nos mienta una vez más refiriéndose a Salamanca, aprovechando como coartada su estancia como estudiante en la ciudad castellana. ¿La razón? El tono general de todo el prólogo, lleno de falsedades y, también, el hecho de que alguien, todavía vivo y que pudiera haber conocido al *autor primitivo*, se pudiera apercebir del creador real del manuscrito si Rojas lo situaba en Toledo o en Talavera. El juego al despiste que opera en la carta y en los versos añadidos es, a este respecto, bastante evidente y, en buena lógica, extensible también al lugar donde lo encontró.

3.— La onomástica de los personajes

La importancia del primer acto para el resto de la obra es clave, pues en él su autor sitúa a la mayor parte de los personajes de la totalidad de la obra, se establece la trama argumental, se objetivan las relaciones interpersonales y, en definitiva, se dan las claves del resto de la inicialmente llamada comedia. Bien es cierto que Rojas supo leer perfectamente la ruta marcada por el primitivo autor. Y éste tiene una manera muy peculiar de nombrar a sus personajes, diferente a como lo hace el bachiller Fernando de Rojas con los suyos. Veamos cómo se efectúa por parte del primer autor.

Procede por pares, estableciendo relaciones duales entre los personajes. Esto no tiene nada de novedoso. Lo extraño hubiera sido no hacerlo. Así ocurre con la *Historia de duobus amantibus* (1444) de Eneas Silvio Piccolomini. Pero también con la *Cárcel de amor* de San Pedro (Laureola y Liriano) o Arnalte y Lucenda¹¹ del mismo San Pedro. Incluso el arcipreste de Hita procede de similar manera: D. Melón y Doña Endrina; Carnal y Cuaresma. Sin embargo, el primitivo autor de la *Comedia de Calixto y Melibea* no solo lo hace de forma hombre/mujer, sino también hombre/hombre y mujer/mujer. Veamos:

1º.— *Pármemo* y *Sempronio* aparecen como par y, en cuanto a la onomástica de ambos hay una complementariedad absoluta: Pármemo procede del verbo latino *permaneo* (“permanecer”) y Sempronio del adverbio latino *semper* (“siempre”). De tal manera unidos forman la siguiente oración: «los que permanecen siempre»; esto es: ‘aquellos que son siempre fieles a su señor Calixto’. Evidentemente, se trata de una ironía y el primitivo autor hace un uso satírico de dicha onomástica. Una segunda interpretación de *permanere semper* nos llevaría a considerar que ambos seguirán siempre,

11.— En mi opinión, en ocasiones la onomástica de la novela sentimental tiene un fin paródico y un carácter satírico. Para los lectores de la obra, era muy fácil establecer relación de ambos nombres con un importante Arnalte, tesorero de la reina Isabel de Castilla y secretario de los reyes —D. Hernán Núñez Arnalte— y con un Lucenda, o mejor dicho: Lucena —Juan Ramírez de Lucena— capellán de los reyes católicos, hombre de gran poder en la corte y protonotario apostólico.

en la obra, idénticos derroteros y permanecerán unidos pese a las iniciales dudas de Pármeno, como así ocurre hasta la muerte de ambos.

2º.— La crítica no ha sabido situar exactamente el significado de la onomástica de *Areusa*; indicando —como parece obvio— que el significado del nombre *Elicia* guarda relación con la felicidad. *Areusa* hace referencia, según creo, al oro (*aureu*) o dinero, De manera que ambas se mueven y buscan la felicidad en el dinero y en los bienes materiales.

3º.— *Pleberio* es, en la línea de los dos primeros, un nombre cargado de ironía en cuanto a su onomástica. Pleberio viene a ser el nuevo rico, según el nuevo capitalismo que comienza a asomar en la obra. Aspira a la nobleza. Incluso en la obra se dice, con cierta ironía, que procede de una familia muy noble. Sin embargo, su origen plebeyo lo delata (*Pleberio* es nombre derivado de *plebe*). Como también delata su onomástica a la madre de Melibea, *Alisa*. Dicho nombre es claramente hebreo e incluso nombre árabe¹². En todo caso, el primitivo autor adjudica unos nombres a los padres de Melibea que están en contradicción con lo que se dice en el texto.

4º.— *Calixto*¹³: Su nombre, según se ha dicho tantas veces, hace referencia a su belleza. Aunque también tiene un cierto tono de ironía (*listo/tonto*) con que juega el primitivo autor y también Rojas. Pero su par onomástico —curiosamente— no es Melibea, sino *Celestina*. Ambos nombres guardan relación con el cielo —irónicamente en ambos casos: una bruja y un amante que ha sustituido a Dios por su amada— y ambos coinciden en ciertas formas como en el adjetivo: *calixtino* o *calistino* y *celestina*. ¿Simple casualidad? En ningún caso: los dos son los que provocan el incendio en la obra. Frente a ellos, Melibea es encantada por las malas artes de la tercera.

Curiosamente, una obra bastante posterior a *La Celestina*, *La lozana andaluza*, en la dedicatoria de la misma por Francisco Delicado, se indica que existió una *Celestina* en Salamanca en tiempos de Celestino II, lo cual resulta de una evidente anacronía histórica, puesto que dicho papa lo fue de 1143 a 1144.

[...] y porque en vuestros tiempos podéis gozar de persona que para sí y para sus contemporáneas, que en su tiempo florido fueron en esta alma cibdad, con ingenio mirable y arte muy sagaz, diligencia grande, vergüenza y conciencia *por el cerro de Úbeda*, ha administrado ella y un su pretérito criado (como abajo diremos) el arte de aquella mujer que fue en Salamanca en tiempo de Celestino segundo, por tanto he dirigido este retrato a Vuestra Se-

12.— Véase Patrizia Botta, «Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en la historia textual de *La Celestina*», *Crución*, 87-88-89 (2003), pp. 97-111.

13.— Reproduzco su nombre en la forma Calixto y no Calisto porque así apareció en la primera edición conocida (Burgos, 1499), aunque se modificara en las siguientes ediciones.

ñoría para que su muy virtuoso semblante me dé favor para publicar el retrato de la señora Loçana¹⁴.

No obstante, tiene algún interés el hecho de que Delicado relacione a Celestina con un papa, quizás conoedor de la relación que pudiera establecerse entre Calixto y el papa Calixto III —cuyo nombre equivoca— a que luego me referiré.

5º.— *Melibea*. Es la diosa de una nueva religión, adorada por Calixto que se convierte en *melibeo* o seguidor de la misma, su adorador, reproduciendo el viejo esquema del *amor cortés* y de la *scala amoris*. O, simplemente, del *loco amor* a que se refieren el arcipreste de Hita o el arcipreste de Talavera¹⁵.

El origen de su nombre¹⁶, para la mayor parte de la crítica, viene marcado por la tradición clásica. La mitología la hace hija de Níobe y Anfión, cuyos cincuenta hermanos y cuarenta y nueve hermanas fueron asesinados por los hijos de Leto (Apolo y Artemisa) al ridiculizar Níobe a Leto por tener solo dos hijos. Cuando Melibea vio la muerte de sus hermanos se tornó blanca y dicha palidez quedó reflejada en ella para siempre. Por ello se le vino a llamar también, a partir de entonces, *Cloris*, la cual no ha de confundirse con otras del mismo nombre. Mitológicamente, por tanto, son dos notas las que la caracterizan: su palidez y el quedar como hija única de sus padres.

Frente a dicha onomástica, Rojas procede de una forma mucho más convencional. Los nombres de los criados *Sosia* y *Tristán* o de *Centurio* y *Traso* tienen un origen latino y guardan clara relación con el teatro romano de Plauto y Terencio, de forma tan convencional que no poseen una identidad propia y singular en ninguno de los casos, convirtiéndose en personajes arquetípicos según el modelo del teatro clásico romano que sigue el propio Fernando de Rojas.

No obstante, hay un detalle que no conviene perder de vista: la referencialidad de nombre tan singular como *Calixto* en un momento, el siglo xv, en que un importante personaje peninsular, Alfonso Borja —en Italia Alfonso Borgia— fue papa con el nombre de *Calixto III* poco más de cuarenta años antes. Más aún cuando —en virtud de lo señalado en el apartado anterior— parece que el autor del primer acto de la obra pudo ser un clérigo, ya fallecido, hombre sabio y de conocimientos del que «oyó» hablar el propio Fernando de Rojas, según cuenta en el prólogo.

14.— Francisco Delicado, *La Lozana andaluza* (edic. Joaquín del Val), Madrid, Taurus, 1984, p. 35.

15.— Es evidente en toda la obra la sátira del amor cortés. Aspecto que ha trabajado muy bien en un estudio monográfico Yolanda Iglesias *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina*, Madrid, Iberoamericana, 2009.

16.— Véase Yarza Caudet, *Diccionario de mitología*, Madrid, Edimat Libros, 1998.

4.— Calixto III, tío del Papa que gobernaba la Iglesia durante la publicación de *La comedia de Calixto y Melibea*, Alejandro VI, o Rodrigo Borgia

Cuando sale a la luz la obra de Rojas, gobierna la iglesia el papa Rodrigo Borja Llançol, que fue papa de la Iglesia de Roma de 1492 a 1503 con el nombre de Alejandro VI, sobrino de un anterior papa, Calixto III, o Alfonso Borja, que lo fue desde 1455 a 1458. El dato es de relevancia porque cualquier lector de la obra de su época pudo poner rápidamente en relación el nombre del personaje de la comedia con el actual papa, Alejandro VI, y con su tío Calixto III¹⁷. Pero la pregunta a hacerse sería la siguiente: ¿Pensó también el primer autor de la obra en aquel personaje valenciano a la hora de poner el nombre a su protagonista? No sería extraño habida cuenta de que su autor —por lo que se dice en el prólogo— era un clérigo, ya fallecido hacía tiempo, que escribió al menos cuarenta o cincuenta años antes el primer acto, durante la vida de Calixto III.

Si tenemos en cuenta que Calixto III fue papa de 1455 a 1458, es muy probable que fuera en esa época cuando el primer autor —un clérigo— escribiera dicha obra, seguramente bajo el gobierno de Roma por Alfonso Borja.

La siguiente pregunta sería, ¿por qué? La respuesta es doble. Primero porque con cierta probabilidad el autor había establecido alguna clase de relación con él, de carácter personal. Y en segundo lugar, porque había entonces mantenido algún rencor contra su persona, habida cuenta de cómo se trata a Calixto en la comedia. Pero para valorar dicha posibilidad se hace necesaria entrar más a fondo en el personaje real de Alfonso Borja.

Hijo de una familia noble venida a menos, Alfonso Borja era de ascendencia aragonesa —localidad de Borja, de ahí su apellido—, con antepasados que arribaron a Valencia durante la reconquista de aquellas tierras. Miembros de una nobleza rural empobrecida con el paso de los años —no los Borja de Gandía, que lograron un buen estatus económico—, nace en 1378 en Torreta de Canals, cerca de Xátiva, el único hijo varón de los agricultores Domingo de Borja y Francina Llançol. De espíritu despierto, acudió a estudiar leyes a Lérida donde pronto llamó la atención por su viveza e inteligencia, siendo nombrado canónigo y posteriormente vicario capitular de su catedral. El rey Alfonso V lo llamó a su servicio como hombre de leyes y fue el encargado de lograr la aproximación de los descendientes del Papa Luna con Alfonso V el Magnánimo, dando así fin al llamado «Cisma de Occidente» que duró desde 1378 a 1429, con el último de aquellos papas, Gil Muñoz. Por gestiones tan exitosas, el rey

17.— Véase el estimable trabajo de Miguel Batllori, *La familia de los Borjas*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999 que ilustra la evolución de la familia de los Borja o Borgia.

Alfonso V de Aragón «el Magnánimo» lo nombró en 1429 obispo de Valencia dando comienzo así una carrera ascendente.

Pero alguien más está también en estas negociaciones, tanto en Valencia, como en Roma —y al menos hasta 1433—, otro clérigo de nombre también Alfonso: Alfonso Martínez de Toledo (1398-1466), arcipreste de Talavera, bajo orden del mismo rey, Alfonso V el Magnánimo, acompañando al arzobispo barcelonés Juan de Casanova.

Es indudable que ambos debieron conocerse —Alfonso Martínez de Toledo y Alfonso Borja—. Los dos están durante los mismos años —finales de los años veinte y primeros treinta— en Valencia e Italia; ambos sirven al mismo rey —Alfonso V— y los dos tienen entonces un mismo cometido: servir a los intereses del reino de Aragón en Roma. Los dos fueron, más tarde, debidamente premiados. Conocemos detalles de las regalías que obtuvo el arcipreste de Talavera en forma de canongías en España¹⁸. También Juan de Casanova alcanzó el grado de arzobispo, como el cargo de obispo en el caso de Alfonso Borja. En el *Corbacho*, Alfonso Martínez de Toledo cuenta algunas historias que conoció en aquellos años en Valencia y en Barcelona, producto de su estancia en el reino de Aragón al servicio de Casanova y de Alfonso V¹⁹. Pero todo se torció con el concilio de Basilea en 1433, cuando el arzobispo Casanova optó por romper sus acuerdos con el papa Eugenio IV y asumió una postura conciliar. Poco después de produciría su muerte (1436) y el arcipreste de Talavera tuvo que regresar a Castilla, deteniendo definitivamente su *cursum honorum* eclesial y comenzando su carrera literaria, bajo el reinado de Juan II. Mientras, Alfonso Borja siguió progresando hasta alcanzar jugosos puestos eclesiales y, ya muy anciano, finalmente, el papado (1455). Antes y durante su gobierno de la iglesia romana, producto de un nepotismo flagrante, colocó a diversos familiares en puestos de relevancia en Roma, entre otros al futuro papa Alejandro VI, su sobrino.

Kurt Reichenberger y Tilbert Diego Stegmann, en su trabajo «La denominació dels personatges de *La Celestina* en el seu context històric-polític»²⁰, son los primeros que estudiaron la relación de la obra con los Borgia. Sin embargo, no establecieron relación alguna con el arcipreste de Talavera.

18.— El bulario y el cartulario de Salamanca recogen diversas prebendas y beneficios a favor de nuestro clérigo, entre otras: porcionero y canonicato de la catedral toledana en dura contienda con Domingo González; otra porción en la iglesia de Nieva tras lucha contra Jorge Domínguez, familiar del cardenal Carrillo. Quedó expectante de otra porción de la catedral toledana por muerte de Alfonso López. Además sabemos que en los últimos días en Roma consigue un beneficio curado en Tamames o Armenteros, de la diócesis de Salamanca durante un año. Todo ese es su logro económico, que no es escaso ciertamente, junto con una capellanía en Toledo y el arciprestazgo de Talavera.

19.— Véase Derek W. Lomax, «Datos biográficos sobre el Arcipreste de Talavera», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, 1972)*, Salamanca, Universidad, 1982.

20.— En Patrizia Botta y otros, *Tras los pasos de la Celestina*, Reichenberger Kassel, 2001, pp. 251-260.

Algunos críticos han querido ver en la criada de Melíbea, Lucrecia²¹, un trasunto de la famosa Lucrecia Borgia, sobrina de Calixto III. En verdad la criada de aquélla tiene un comportamiento en algunos momentos de carácter muy hedonista cuando escucha de forma muy atenta lo que cuenta Celestina sobre la vida de las prostitutas o cuando abraza a Calixto y especialmente cuando siente envidia de su ama cuando está con aquél en el acto amoroso. Pero Lucrecia Borgia no nacerá hasta 1480 y en ningún caso encaja en la cronología del primer acto de la obra que manejo.

No obstante, conocemos que en tan tempranas fechas como 1501, y en el acto central de la boda de Lucrecia Borgia con su tercer marido, Alfonso d'Este, en diciembre de aquel año, se representó en forma teatral *La Celestina*. Así lo señala David Paolini, quien atribuye la autoría a Rodrigo de Cota:

Ogni sera fu fatta festa in palazzo. Il 26 [de diciembre], all'apertura del carnevale, Cesare ed i principi furono in maschera per la città, prima di recarsi al ballo nelle stanze di Lucrezia; in una danza alla moresca con tamburini e maschere al volto, Cesare più pomposo si conobbe fra gli altri. Il papa, il duca, i cardinali diedero rappresentazioni in onore degli ospiti —di quelle egloghe pastorali che allora alla corte di Spagna erano in gran voga,— migliore di tutte la *Celestina* di Rodrigo da Cota che nel 1506 tradotta in italiano fu dedicata ad una nipote di Giulio II [Madonna Gentile de Campofregoso].²²

En cualquier caso, la obra se recibió con enorme éxito en toda Italia, al punto de que hubo antes ediciones en el país transalpino que en reino de Aragón. Incluso la traducción alemana se hizo desde el italiano en lugar del castellano.

Sabemos, por tanto, que la obra pudo escribirse durante el papado de Calixto III (1455-1458). Para entonces, el arcipreste de Talavera cuenta con cerca de sesenta años, pues había nacido en 1398, una edad que le permitía tener la sabiduría a que se refieren Rojas o Proaza en el prólogo. Falleció en enero de 1466. Ha de tenerse también en cuenta algo muy importante: solo un año antes (en 1498) a la primera edición conocida de la *Comedia de Calixto y Melíbea*, la de 1499 en Burgos, había sido publicado en Sevilla el *Corbacho* del arcipreste de Talavera²³. Es por tanto muy curioso que ambas obras disten tan solo un año en su publicación. ¿Simple casualidad?

21.— Un buen artículo sobre este personaje es el de Luis González Fernández, «Algunas consideraciones sobre la criada Lucrecia», *Celestinesca*, 32 (2008) pp. 151-163.

22.— «Algunas consideraciones sobre la posible representación de *La Celestina* en 1501 en Roma». Recuperado de: <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/paolini.htm>. Consultado 03/05/2018.

23.— Dice así la primera edición impresa: *El Corbacho o reprobación del amor mundano, Impresso en Sevilla por Meynardo Ungut Aleman y Stanislao Polono compañeros*.

Pese a haber infinidad de críticos que han señalado las deudas ineludibles que la *Comedia de Calixto y Melibea* mantiene con el arcipreste de Talavera, solo dos, según mi conocimiento, han llegado a ir un poco más allá y se han atrevido a plantear, con muchas prevenciones, la posibilidad de que hubiera tenido Alfonso Martínez de Toledo una participación más activa en la obra. Tal es el caso de Michael Gerli en su veterano trabajo de 1976, «Celestina, Act I, Reconsidered: ¿Cota, Mena... or Alfonso Martínez de Toledo?»²⁴. Y especialmente el de Anthony J. Cardenas en su «The corriente talaverana and the *Celestina* beyond the First Act»²⁵ donde, siguiendo a Gerli, se llega a plantear la posibilidad de que incluso el arcipreste talaverano pudiera ser origen de la totalidad de *La Celestina*. Es necesario continuar un poco más en nuestro estudio.

5.– El reino de Aragón en la *Comedia de Calixto y Melibea* y en el *Corbacho*

Algunos críticos han señalado que el anónimo autor del primer auto estuvo de alguna manera vinculado con el reino de Aragón por algunos interesantes datos que no corresponden a Castilla. Aunque se trata de cuestión harto polémica, y que va apareciendo de cuando en cuando desde la época de Baltasar Gracián²⁶ —la referencialidad aragonesa en la obra— lo cierto es que un interesante trabajo de García Valdecasas en 2000 vino a fundamentar algunas cuestiones de interés²⁷. A este respecto, hemos de recordar que Menéndez Pelayo consideró tal posibilidad un *disparate*, por razones de índole claramente ideológicas.

Señala Valdecasas que Claudina, amiga de Celestina y madre de Pármeno, es reincidente en sus artes de bruja —según se dice en la obra— siendo en dichas ocasiones sometida tan solo a la vergüenza pública. Según el estudioso, ello le hubiera supuesto en Castilla ser quemada en la hoguera. También relaciona con Aragón la circunstancia de que Claudina visite tres cementerios en la obra —de las tres confesiones— lo cual era posible en Aragón porque se permitió hasta 1492 la existencia de cementerios árabes y judíos, algo prohibido en Castilla desde 1422.

Señala también Valdecasas en su estudio que en el reino de Aragón se permitieron hasta 1495 las ejecuciones rápidas por delitos flagrantes, tal y como ocurre en el caso de los criados de Calixto por la muerte de Celestina, sin sentencia previa. Algo no factible en Castilla, pues era preciso todo

24.– *Kentucky Romance Quarterly*, 23 (1976), pp. 29-45.

25.– *Celestinesca*, 10-1 (1986), pp 31-40.

26.– Gracián se refiere al «encubierto aragonés en su ingeniosísimo Calixto», *apud* Agudeza *ya arte de ingenio*, en Baltasar Gracián. *Obras completas*, Madrid, Juan Sánchez, 1642, p. 1247.

27.– *La adulteración de 'La Celestina'*, Madrid, Castalia, 2000.

un largo proceso judicial. Celestina se refiere en un momento a los *rogadores*, figura jurídica de quien podía interceder por el preso, la cual no existió nunca en Castilla. En un momento Celestina compara a Calixto con San Jorge, figura central del santoral del reino de Aragón. En otro, Celestina alude como gobernante a un rey y no a una reina, que entonces gobernaba Castilla. En la obra se dice que Calixto tenía en su bodega vino de Murviedro —Sagunto—. Sin embargo, señala el investigador, en Castilla estaba prohibida la importación de vinos de Aragón desde Juan II (1406), mientras en Aragón había libertad de importación de vinos desde 1446.

La presencia del espectáculo de los toros en la *Comedia de Calixto* es también algo muy característico de las fiestas del reino de Aragón, mucho más que en la Castilla del siglo xv.

Por dichas razones, siguiendo a Valdecasas, podemos afirmar que en la obra hay una clara influencia del reino de Aragón. Alfonso Martínez de Toledo permanecerá en aquellas tierras durante al menos diez años (de 1423 a 1433). En el *Corbacho* encontramos bastantes referencias al reino aragonés que señalo a continuación:

1°.— La historia —real— de la bella Argentera, quien en Barcelona mató a su padre y ocultó a su amante a la que el arcipreste vio «colgar por este crimen que cometió, e era una de las fermosas mugeres de aquella çibdad» (Gerli 1979: 117). Da noticia de que el hecho ocurrió en 1428.

2°.— Cuenta también «un ejemplo que contesçió en Barcelona» (Gerli 1979: 146) de una reina que fue vencida en su desafío a que no había precio para vencer su falta de ambiciones materiales.

3°.— En Barcelona vio colgar a una vieja de unos setenta años acusada de actos de brujería :

E la vi colgar, a la puerta de uno que mató con ponçoñas, por los sobacos, e a otra puerta de otra casada, que muerto avía, la colgaron del pescueço, e después fue quemada al Cañet, fuera de la çibdad, por fechizera, e non la valió todo quanto favor tenía de muchos cavaleros. (Gerli 1979: 198)

4°.— En Tortosa fue testigo del ajusticiamiento de una mujer que «consintió que su amigo matase a su fijo porque los non descubriese» (Gerli 1979: 117) y vio el arcipreste cómo fue quemada ante todo el pueblo.

5°.— También en Tortosa fue testigo del ajusticiamiento de «una muger [que] cortó sus verguenças a un ombre enamorado suyo, al qual llamavan Juan Orenge, guarneçedor de espadas, natural de Tortosa, por que sopo que se era con otra echado». (Gerli 1979: 118)

6°.— En la misma localidad de Tortosa, también tuvo conocimiento de una mujer casada «que con los dientes cortó la lengua a su marido, que ge

la hizo burlando meter en la boca e apretó los dientes, e así ge la cortó e quedó mudo e lisiado». (Gerli 1979: 119)

7°.— Y cuenta cómo en la misma localidad tarraconense fue nombrado un arcediano por medio de engaños, a quien luego él trató:

En mi tiempo vi uno que se safumó, como dixe, e fue al Papa Benedito, infringiendo de santo, diziendo que no quería ser beneficiado, e así forçado tomó el Arçedianadgo de Tortosa, e después que ovo pescado, tornóse un diablo e non le fartara el papa de beneficios, e llamávanle «Quare tristis est anima mea», por el engaño que avía fecho. (Gerli 1979: 262)

8°.— Con gran detalle comenta su experiencia personal con el conocido en su tiempo como «ermitaño de Valencia», un auténtico embaucador que consiguió engañar a todo el pueblo con sus falsos milagros y su vida de pobreza absoluta. Lo cuenta el arcipreste con una crudeza de tonos muy realistas:

Pero sópose a la fin cómo avía avido muchos fijos en muchas veguinas; e otras muchas empañadas con «Deo gracias»; otras vírgenes desfloradas —seglares e vigaradas— con «pas sea con vos»; casadas, biudas, monjas arreó con «loado sea Dios». Teníanlo gordo como anarón de muchas viandas: así ivan ollillas e pucheruelos a su casa, destas beginas, como cantarillos a la taverna. Era nigromántico, e con sus artes fazía venir a su casa aquellas que él quería e por bien tenía. E por aquí fue él descubierto; que él tenía un compañero, un cavallero destos de la çerda, e una día hordenaron de mandar a un pintor que pintase cómo Nuestro Señor estava crucificado, e el diablo allí pintado muy desonestamente, lo qual non es de dezir; e pusiéronlo por obra, fecha el abenencia con el pintor; y el pintor fue del dicho monje satisfecho e muy bien pagado. E pintólo, como dicho he, en casa del hermitaño secretamente, en un retrete muy secreto que ninguno non lo sabía, salvo él e aquel cavallero, donde ellos fazían sus invocaciones a los diablos. (Gerli 1979: 264)

9°.— Los hechos que relata de mosén Bernard de Cabrera, ocurridos en un lugar de Aragón que no señala,

Más te diré, que yo vi en mis días en finidos ombres, y aun fembras sé que vieron a un ombre muy notable, de casa real —e quasi la segunda persona del rey en poderío en Aragón, mayormente e Cezilia— por nombre Mosén Bernard de Cabrera, el qual estando en cárceles

preso por el rey y reina porque fazía en Ceçilia mucho mal e daño al señor rey, por quanto tenía por sí muchos castillos e logares fuertes e non andava a la voluntad del rey, fue preso; e, por lo aviltar e desonrar fizieron con una muger quél amava que le consejase que se fuese e se escalase por una ventana de una torre do preso estava para ir a dormir con ella, e después que se fuese e fuyese desde su casa; esto por enduzimiento del rey, y ella que le plogo de lo fazer. (Gerli 1979: 103)

Son por tanto muy abundantes las muestras de su residencia —de al menos diez años, como ya he dicho— en tierras de la corona aragonesa que aparecen en el *Corbacho*. A este respecto, como en *La Celestina*, en la obra del arcipreste aparecen referencias a los *rogadores*. Por ejemplo, en el caso de la bella Argentera barcelonesa:

E yo fablé con ella en la cárçel, e rogué e *puse rogadores*, e ella nunca quiso sinón salir por sentencia, hasta que fue después su amigo fallado e preso e tormentado, e confesó la verdad, e fuyó de la cárçel. (Gerli 1979: 117)

Dicho asunto judicial se dirimió como ejecución rápida —como en el caso de los criados de Calixto— siguiendo las leyes del reino aragonés a que se refiere el investigador García Valdecasas. Así también la mayoría de los citados por el arcipreste.

Y, como en la obra de Rojas, en el *Corbacho* aparece la referencia a los toros en un par de ocasiones:

E con tales deçires e difamaciones como estas, e mirándolas sin verguença en vodas, en plaças, justas e torneos, toros e eglesias. (Gerli 1979: 106)

Así que todas sus galas, bailes e danças solazes e tañeres e coplas e aun cartas, justas e torneos, toros e aun gasajados, bien vestir, mejor calçar, e todas otras cosas destas por tal causa e fin se fazen. (Gerli 1979: 120-121)

Sin duda, su permanencia en tierras de la corona de Aragón marcó de forma indeleble su vida y su escritura, hallándose muchas muestras referenciales en el *Corbacho*, donde encontramos constantes menciones a Valencia, a Tortosa y a Barcelona y a las costumbres de aquellas tierras, como así aparecen también en la *Comedia de Calixto y Melibea*.

Lo sorprendente es que muchos de estos rasgos de procedencia aragonesa se localizan precisamente en la parte que se viene atribuyendo a Fernando de Rojas, segundo acto en adelante. ¿No cabría la hipótesis de que Rojas, efectivamente, «acabara» la obra en sentido literal, tal y como se expresa en los acrósticos? Por otros datos relevantes que veremos luego,

cabe la posibilidad de que Rojas no tocara el primer acto, que se imprimió como dejó escrito el «primitivo autor» y que luego él retocara o adaptara a su lengua, cortando y añadiendo algunos elementos, los quince restantes de la primera edición, escribiendo con posterioridad de su propia mano y *ex novo* los cinco interpolados hasta totalizar veintiuno. Ésta es la hipótesis que a mí me parece más plausible y que explica en mejor medida la unidad y trabazón interna de la obra en su conjunto. Rojas —y también Proaza acudiendo en su ayuda— determinaron respetar el primer acto, habida cuenta de sus notables calidades. Pero algo no les encajaba en la escritura de los siguientes, que decidieron rehacer respetando su base fundamental. ¿Quizás el primitivo autor añadió reflexiones, discursos y desvíos de los diálogos tan seductores del primer acto que rompían una linealidad y teatralidad que ellos deseaban?

Tengamos en cuenta un dato: la juventud del propio Rojas en 1499. Y, también, su procedencia de la Puebla de Montalbán. No parece muy creíble que tuviera mucha experiencia viajera a edad tan joven, y menos en Aragón, cuando sus estudios se circunscriben a Salamanca. Su vinculación a la localidad de nacimiento es evidente, y después de acabar sus estudios tan solo conocemos otro destino, muy posterior a la primera edición de su obra, su marcha definitiva a Talavera de la Reina, donde ejerció temporalmente de alcalde y donde actualmente se encuentran sus restos. Ningún rastro de su posible vinculación con Aragón.

Hemos de tener también en cuenta un hecho significativo: Rojas no publicará nada más a lo largo de su vida. Lo cual entra en contradicción con la escritura de los veinte autos (quince iniciales y los interpolados). ¿Por qué? Porque encontró ya hecha la mayor parte del trabajo en la *Comedia de Calixto y Melibea* y él solo tuvo que adaptar la obra y seguir los buenos consejos de Proaza, hombre con buena preparación humanística y literaria. Ello es más evidente si creemos lo que dice en el prólogo de la obra: solo la *acabó*. Y ahí acabó toda su aventura como escritor en la obra y —que sepamos— en cualquier otra.

6.– La Celestina y las viejas y hechiceras del *Corbacho*. Ubicación de la obra

Es evidente el origen clásico de la figura de la tercera en la literatura europea. La comedia romana ofreció un ejemplo perfecto que luego se fue desarrollando y adaptando a lo largo del tiempo²⁸. En la literatura en lengua castellana, el antecedente más conocido de la vieja Celestina es la

28.– La poesía latina, especialmente Ovidio, ofrece muchos ejemplos de antecedentes del personaje de Celestina, también Propertio, Ovidio, También María Rosa Lida de Malkiel ha encontrado antecedentes en la literatura oriental —cuentos de las *Mil y una noches*— o en el *Calila e Dimna* y el *Sendebâr*. Véase *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

alcahueta o trotera del *Libro de Buen Amor* del clérigo arcipreste de Hita, Juan Ruiz. Pero hay otros antecedentes de la vieja de la obra de Fernando de Rojas: los que aparecen en el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo.

En el conocido episodio del huevo y la gallina de *Corbacho* hay una alusión a esta figura de trotaconventos:

Llámame a Trotaconventos, la vieja de mi prima, que venga y vaya de casa en casa buscando la mi gallina rubia. ¡Maldita sea tal vida! ¡Maldita sea tal vecindad! Que no es el hombre señor de tener una gallina; que aún no ha salido el umbral que luego no es arrebatada. (Gerli 1979: 151)

Más adelante se refiere a ellas deseando que sean quemadas vivas:

Desto son causa unas viejas matronas, malditas de Dios e de sus santos, enemigas de la Virgen Santa María; que desde ellas non son para el mundo nin las quieren, en tanto, que a sí mesmas en los tiempos pasados destruyeron e difamaron e perpetualmente se condepnaron a las penas infernales por los inormes pecados que cometieron en este aucto, e así fenesçieron e continuaron fasta ser de tal hedad quel mundo las aborresçe e ya ninguno non las desea nin las quiere; e entonçe toman oficio de alcayuetas, fechizeras e adivinadoras por fazer perder las otras como ellas. ¡O malditas, descomulgadas, dsifamadoras, traidoras, alevosas, dignas de todas bivas ser quemadas! (Gerli 1979: 197)

A ellas se refiere en unos términos tan similares a los de *Celestina*, que la relación es más que evidente entre las palabras del arcipreste de Talavera y el autor del primer acto. Dice así el arcipreste:

Que si donzella es perdida la virginidad, quando deve casar, via buscar locuras para fazer lo que nunca pudo nin puede ser: de corrupta fazer virgen, donde se fazen muchos males; e aun de aquí se siguen a las vezes fazer fechizos porque non pueda su marido aver cópula carnal con ella. E si por ventura la tal donzella del tal loco amador se empreña, vía buscar con qué lance la criatura muerta. (Gerli 1979: 69)

Tras la denuncia en su obra de esta clase de mujeres, cuenta el caso de que él fue testigo en Barcelona, de una vieja de setenta años que fue colgada en el Cañet, «fuera de la çibdad, por fechizera» pese a contar con el favor de «muchos cavalleros» (Gerli 1979: 198).

El antecedente, por tanto, más cercano en nuestras letras a la Celestina de *la Comedia de Calixto y Melibea* es el de las viejas a que se refiere en el *Corbacho* el arcipreste de Talavera, y especialmente esta vieja de Barcelona primero colgada y luego quemada en el Canyet, a las afueras de la ciudad.

En el primer acto, prácticamente la única referencia espacial con que contamos, además del huerto de Melibea y la casa de Calixto, es la casa de Celestina, situada a las afueras de la innominada ciudad:

Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caýda, poco compuesta y menos abastada. (Severin 1994: 110)

Hay un dato en que la crítica no ha reparado suficientemente. Todos han dado por bueno que el término *tenerías* alude al lugar donde se curtían las pieles, casi siempre en las afueras de las ciudades por el olor que desprendían y por necesitar mucha agua para sus trabajos, situándose por tanto en las zonas alejadas del centro, por donde solían discurrir los ríos. Pero olvidan que en la época el lenguaje de germanías da otro sentido a la palabra *tenerías*, que viene a significar «mancebía o burdel». Tomemos esta composición poética como ejemplo de ello:

Oí ganchos de la hampa
que muquís de valentones
a costa de palanquines
que sustentan y componen,
una jerigonza nueva
y una cartilla de motes
a la capa, telaraña,
[...]
porque lo arañado esconde;
al broquel llamen terrero,
a los jíferos, virotes;
postillones los mandiles,
al soplo llamen vapores,
a los dineros sustancia,
tenazas a los ladrones;
asistente sea el padre,
registro el mozo de golpe,
a la manfla tenerías,
a las casillas cajones....

(Hill, LXXXVII, 43)²⁹

29.- Recuperado de <<http://palabrarria.blogspot.com.es/2012/10/teneria.html>>. Consultado 03/05/2018. Se trata de un extensísimo artículo de una gran profundidad.

Según el *DRAE*, la primera acepción de la voz *manfla* es ‘mujer con quien se tiene trato ilícito’ y la segunda ‘mancebía (casa de prostitución)’ en lenguaje de germanías.

La crítica, en lo que yo conozco, no ha tenido en cuenta este significado que señalo y al que muy probablemente se refiere el autor del primer acto. Lo que está diciendo el autor de la comedia es que Celestina vivía al lado de la mancebía —no de las tenerías de curtidos— y dicho lugar estaba en las afueras de la ciudad innominada en la obra, cerca del río, en una cuesta. Ello parece lógico y evidente.

Corominas en su *Diccionario etimológico* refiere un dato de interés:

Al parecer todos estos vocablos [*tenería, tanar, tanero, tanadar*] se emplearon solo en el Norte de España, especialmente *en Cataluña y Aragón*; y en la época clásica ya todos estaban olvidados salvo tenería, que no figura en APal., Nebr. ni Covarr. pero sí en Oudin y Aut., donde se citan ejs. en la *Celestina* y en ley de 1552³⁰.

Parece, por tanto, que la voz *tenerías* se situaría en el reino de Aragón y no tanto en Castilla. Ignoro si ocurría lo mismo con su acepción de germanías. En todo caso, sería mucho más fácil situar a Celestina en dicha zona geográfica —reino de Aragón— antes que en Castilla.

El Cañet, o Canyet a que se refiere el arcipreste de Talavera, era una mancebía situada a las afueras de Barcelona, en lo que luego sería barrio de Sant Martí, actual Poblenou. Junto a él pasaba el río Besós, que en ocasiones de riada llegó a inundarlo. El Canyet se convirtió en uno de los primeros burdeles de la península tolerados y protegidos por el gobierno municipal y hasta por el rey de Aragón. En 1452, por ejemplo, Alfonso V el Magnánimo concedió a Simón Sala el privilegio de establecer un nuevo lupanar en dicho lugar del Canyet³¹. Nombre por cierto éste que pudiera ser una derivación de la palabra latina *cannetum*, que significa «lugar donde abundan las cañas». Y las cañas abundan al lado de los ríos y en las zonas de humedad, donde precisamente vive Celestina, junto a un río.

Tenemos noticia de que ya en el siglo anterior —xiv— el cartujo mallorquín Francesc de Valldemosa recogió a un grupo de mujeres en una casa de la calle Canyet. Entre éstas se encontraban mujeres que cumplían «sentencia del Tribunal Real y mujeres encerradas por sus maridos, en castigo por haber cometido alguna falta contra el honor de éstos»³².

30.— Recuperado de: <<http://palabraria.blogspot.com.es/2012/10/teneria.html>>. Consultado el 03/05/2018.

31.— Según señala al respecto Víctor Balaguer, *Las calles de Barcelona en 1865 (Complemento de la Historia de Cataluña)*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1888 p. 251.

32.— Véase Raphael Carrasco, *La prostitution en Espagne. De l'époque des rois catholiques à la II République*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1994, p. 50.

Algunos estudios han descubierto cómo en 1443 en el Canyet una tal Joana apellidada «la Griega» recibió una paliza y sufrió un robo. La justicia interrogó a un marinero de nombre Diego de Salinas, de la villa de Cardona, quien confirmó que trabajó de alcahuete y que tuvo a mujeres trabajando para él dentro del burdel del Canyet³³.

No me parece por tanto descabellado pensar que el primer autor de la *Comedia de Calixto y Melibea* —el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo— situara su obra en Barcelona, cuya mancebía del Canyet él conoció y donde asistió a la quema de la bruja de setenta años a que se refiere en el *Corbacho*. Hay razones sobradas por tanto para situar la obra en el reino de Aragón y no en Castilla. Y no me guía en ningún caso para afirmar tal cosa razón política de ninguna índole o cualquier otra.

El carácter de mercader de Pleberio queda mucho más claramente explicado y razonado si lo consideramos radicado en la industriosa y laboriosa ciudad de Barcelona, centro —junto con Valencia— de un importante comercio en el Mediterráneo. El despertar de la ciudad en el siglo xv, tras un xiv desastroso, como en general en toda la península y en toda Europa, fue importante. *La Celestina* refleja precisamente ese nuevo mundo que el arcipreste de Talavera descubrió con asombro tras su llegada al reino de Aragón, como servidor de Alfonso V y del arzobispo barcelonés Joan de Casanova. Él, hombre del centro peninsular —de Toledo— quedó sorprendido por la vitalidad de aquella ciudad, así como de Valencia. Eso es lo que aparece constantemente en el *Corbacho*. Y eso es lo que explica la génesis de la *Comedia de Calixto y Melibea*.

Lo curioso es que, fuera ya del primer acto, los espacios que se nombran en *La Celestina* coinciden también con lugares frecuentados en la Barcelona del siglo xv, como la iglesia de la Magdalena, la más cercana al Canyet, y adonde acudían a oír misa las prostitutas³⁴. O la iglesia de San Miguel, asimismo citada, con una antiquísima devoción en la ciudad. También son reconocibles como espacios barceloneses que aparecen en el resto de la obra otros como la plaza del mercado, muy probablemente la Plaza Nueva, formada en 1355 y asentada sobre el huerto que estaba junto al palacio episcopal, donde se instaló un animado bullicio. Unas disposiciones de 1441 lo describen como un mercado de frutas, verduras, huevos y gallinas³⁵. Cerca se encontraba el hospital de la Santa Cruz.

33.— Véase *Miscelánea medieval murciana*, Murcia, Departamento de Historia de España de la Universidad de Murcia, 2008, vol. 32, p. 14.

34.— Véase a este respecto el interesante trabajo del profesor de la Universidad de Barcelona Roger Benito Julià: «La prostitución y la alcahuetería en la Barcelona bajomedieval (siglos xiv-xv)». Recuperado de: <<https://es.scribd.com/document/154284248/LA-PROSTITUCION-Y-LA-ALCAHUETERIA-EN-LA-BARCELONA-BAJOMEDIEVAL>>. Consultado el 04/05/2018.

35.— Víctor Balaguer, *Las calles de Barcelona en 1865 (Complemento de la Historia de Cataluña)*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1888 p. 116.

Esto me lleva a apoyar todavía más la tesis que anteriormente he esbozado: Martínez de Toledo escribió la totalidad de la obra y Rojas la acabó. ¿Cómo? Dejó íntegro el primer acto, retocó y ajustó la lengua del resto — otros quince actos— eliminando probablemente discursos o estructuras que entorpecieran y enlentecieran los diálogos y finalmente añadió —en vista del éxito de la obra— los otros cinco interpolados.

7.– El mundo femenino de los adornos y la moda en el *Corbacho* y en la *Comedia de Calixto y Melibea*: afeites, alhajas y ropa

Si algo llama poderosamente la atención de un lector nuevo de las dos obras, es el dominio del léxico de la moda femenina en ambas, especialmente de afeites, alhajas y ropa o vestimenta. Muchos han sido los críticos que han parado mientes sobre este asunto, realmente *rara avis* en la literatura de la época. El único ejemplo comparable, bastante anterior, sería el del arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor*. La materia ha sido incluso objeto de una Tesis Doctoral de María Pilar Romero del Castillo³⁶. Son numerosos los trabajos al respecto, entre otros de Isabel Colón³⁷ y Alicia Martínez Crespo³⁸. Todos ellos insisten en el abrumador conocimiento de dicho léxico por los autores de ambas obras.

La investigadora citada, María Pilar Romero del Castillo, ha elaborado unas tablas comparativas de las palabras relacionadas con el mundo de los afeites que aparecen en ambas obras, ordenadas alfabéticamente, y podemos comprobar en un simple vistazo que muchas de estas palabras se repiten en ambas obras³⁹. Recoge 65 términos en el *Corbacho* y 119 en *La Celestina*, aunque justo es reconocer que en éste último caso, como señala Pilar Romero, la mayor parte aparecen en el primer acto, en el conocido diálogo entre Pármeno y Calixto, donde aquél le explica los oficios de Celestina. En todo caso, se trata de algo único en la literatura de su tiempo. Ningún otro escritor muestra un dominio de dicho léxico como Alfonso Martínez de Toledo y el autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*.

36.– María Pilar Romero del Castillo, *Los afeites femeninos en la Edad Media española. Estudio léxico. Tesis doctoral*, Recuperado de: <<https://hera.ugr.es/tesisugt/24309230.pdf>>. Consultado 03/05/2018.

37.– Isabel Colón Calderón, «De afeites, alcoholes y hollines», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 13 (1995), pp. 65-82.

38.– Alicia Martínez Crespo, «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp. 197-222.

39.– Apéndice I, *Los afeites femeninos en la Edad Media española. Estudio léxico*. Tesis doctoral, *op. cit.*, p. 363 y ss.

Tal riqueza léxica le llevó a decir a alguien tan experto en ambas obras como Marcelino Menéndez y Pelayo que «*El Corbacho* es el único antecedente digno de tenerse en cuenta para explicarnos de algún modo la perfección de la prosa de la *Celestina*»⁴⁰.

En cuanto al léxico de las alhajas y de los adornos femeninos, la riqueza de ambas obras es notable. Tomemos el ejemplo menos conocido del *Corbacho*, especialmente el capítulo que titula el arcipreste «De cómo la mujer es murmurante e detractora», donde dice:

Buenos paños de escarlata con forraduras de martas finas, saya de florentín con cortapisa de veros trepada de un palmo, faldas de diez palmos rastrando forradas de camocán; un pordemás forrado de martas zebellinas con el collar lançado fasta medias espaldas, las mangas de brocado, los paternostres de oro de doze en la honça, almanaca de aljófar (de ciento era los granos), arracadas de oro que pueblan todo el cuello; crespina de filetes de flor de açuena con mucha argentería, ¡la vista me quitavan! Un partidor tan esmerado y tan rico que es de flor de canela, de filo de oro fino con mucha perlería; los moños con temblantes de oro e de partido cambrai; todo trae trepado de foja de figuera; argentería mucha colgada de lunetas e lenguas de páxaro e retronchetes e con randas muy ricas; demás un todo seda con que cubría su cara, que paresçía a la reina Sabba; por mostrarse más fermosa, axorcas de alambar engastonadas en oro, sortijas diez o doze, donde ay dos diamantes, un çafir, dos esmeraldas; lúas forradas de martas para dar con el aliendo luzor en la su cara e revenir los afeites: reluzía como un espada con aquel agua destilada. Un textillo de seda con tachones de oro, el cabo esmerado con la fevilla de luna, muy lindamente obrado; chapines de un xeme poco menos en alto, pintados de brocado. Seis mugeres con ella, moça para la falda, moscadero de pavón todo algaliado; safumada, almizclada, las cejas algaliadas, reluziendo como espada. (Gerli 1979: 157)

El arcipreste se regodea, con evidente conocimiento y gusto en la expresión, muy experta, en la exhaustiva relación de joyas. La riqueza de las palabras, la enorme variedad léxica y la exacta relación de sus nombres convierte al *Corbacho* en el mejor ejemplo y fuente estimable del conocimiento de las joyas y alhajas en la baja Edad Media.

40.— *Obras completas de Marcelino Menéndez Pelayo*. Tomo II. Volúmenes I y II. *Orígenes de la novela*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2017, p. 130.

Lo dicho anteriormente para los afeites, joyas y alhajas, podría decirse también del mundo del ropaje y de la moda en el vestir, con ejemplos como el que señalo a continuación:

[...] las gorgueras de seda de impla e de lienço delgado brosladas, randadas; mangas de alcandora de impla de axuar, camisas brosladas —¡esto ya non ha par!— mangas con puñetes, frunzidas e por frunzir, otras también brosladas e otras por broslar; pañezuelos de manos a dozenas; e más bolsas e çintas de oro e plata muy ricamente obradas [...] (Gerli 1979: 158)

La riqueza léxica del arcipreste de Talavera es de tales dimensiones que solo es comparable a la del otro arcipreste, el de Hita, Juan Ruiz. Absolutamente nadie demuestra hasta entonces su dominio léxico de campos tan específicos como los señalados. La única obra que está a su altura es claramente la *Comedia de Calixto y Melibea*, especialmente el primer acto. No puede tratarse de una simple casualidad. Es evidente, por tanto, que el autor de esa parte de la luego llamada *Celestina* es Alfonso Martínez de Toledo.

8.– La oralidad en las dos obras

Cada día son más los críticos que estudian las características orales de las dos obras, seducidos por su riqueza léxica y sus marcas presentes en ambos textos. Uno de los que mejor la ha trabajado en el periodo en que se sitúan ambas es el profesor José Jesús Bustos Tovar, quien señala que

Tradicionalmente, los estudios del discurso coloquial se han centrado en describir ciertos rasgos lingüísticos que se estiman caracterizadores de este tipo de comunicación, tales como la frecuencia de anacolutos, la fragmentación de la secuencia oracional, la suspensión de la secuencia elocutiva, la repetición mediante diferentes procedimientos, la elipsis, la omisión de signos verbales sustituidos por la entonación o por significados léxicos referidos a la gestualización, etc.⁴¹

Concluye sin embargo Tovar que dichas características no son exclusivas de la lengua oral. Más bien lo que determina la oralidad es la subordinación de las estructuras sintácticas al mensaje. A este respecto, el primer y mejor ejemplo que pone el profesor Tovar es el *Corbacho* del arcipreste de Talavera. A este respecto, la técnica de su autor consistiría en lo siguiente:

41.– J. J. Bustos Tovar, «De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional», *Crítica*, 81-82 (2001), pp. 191-206 (p.81).

La técnica del autor consiste básicamente en construir una situación prototípicamente coloquial, que hace esperar al lector una espontaneidad verbal correspondiente a tal situación. A ello se añaden las condiciones de familiaridad entre locutor y alocutario, y un tipo de registro de lengua adecuado a esa situación. Incluso aparecen signos de alusión a lo consabido que son necesarios para dotar de significado lingüístico a ciertas unidades oracionales del texto. Más todavía, el autor logra crear una situación dialógica en la que el lector tiene que suponer la existencia de respuestas y réplicas del alocutario que no se verbalizan en el enunciado, pero que están presupuestas. De este modo la presuposición pragmática es otro de los elementos organizadores del diálogo textualizado. También se testimonia un abundante uso de la repetición, como forma de expresión del énfasis del habla coloquial [...]

El estilo directo del habla del *Corbacho*, según Tovar, lo que busca es una perfecta cohesión interna del mensaje, muy coloquializado y perfectamente asumible por un texto. De tal manera, en su opinión

Lo conversacional se manifiesta en la selección léxica y en la estructuración sintáctica, pero el discurso se construye de acuerdo con un modelo organizativo cuidadosamente planificado, de tal modo que, basándose en ciertas condiciones pragmáticas del coloquio, las transforma para que se incrusten en la escritura. En algunos casos, ese modelo se impone a lo propiamente coloquial, y entonces aparecen en estilo directo enumeraciones, similitudines, sinonimias, antítesis, paralelismos, acumulaciones descriptivas, etc., rasgos éstos que son casi exclusivos de la escritura⁴².

Es cierto que los rasgos de oralidad, aunque muy presentes, no lo están tanto en la *Comedia de Calixto y Melibea* como en el *Corbacho*. Según Stephen Gilman, la elocución va en la obra de Rojas dirigida a una segunda persona aunque no hay que perder de vista el hecho de que la obra fuera escrita para una lectura en voz alta para un público que la oía de forma colectiva. A este respecto, la estructura del *Corbacho* está conformada por un «tú» a quien se dirige el autor y una constante presencia de la primera persona en lo que parece ser un monólogo o soliloquio de los «personajes» de la obra, que evidentemente no son tales, sino una grabación de

42.- *Ibidem*, p. 200.

una forma de ser y de expresar innominada y genérica. Véase este perfecto ejemplo al respecto:

¡Triste de mí, que yo limpia soy como el agua, aliñada, ataviada! Trabajar, velar, ganar, endurar, esto sí fallarán en mí: la blanca en mi poder es florín. Si yo como otras toviere, florecerían y ganarían las cosas en mi poder. Mas, señora, ¿qué me diréis? ¿quién non tiene, que pàsase el mes y el año que non vos daría fe qué moneda corre? Que mi vida nunca es sinón de día e de noche trabajar e nunca medrar; e lo peor que non soy conosciada nin presciada, soy desfavorecida. Pues otro era mi padre que non era su abuelo. ¡Loado sea Dios que me quiso tanto mal! Mi ventura lo fizo; que si Dios andoviese por la tierra, treinta mill en axuar truxe e en dineros contados, e aquélla en camisa la tomó su marido. Peor só que amigada, nunca más medré desta saya, que esta otra que tengo, perdone Dios a mi padre, que él me la dexó y él se la ganó. Pues, ¿qué medré, amigo, después que esté con vos? Fadas malas, filar de noche e de día. Esta es mi bienandança. (Gerli 1979: 155 y 156)

Evidentemente, en el *Corbacho* no hay diálogos en estilo directo propiamente dichos, pero estamos asomándonos y a punto de dar el salto hacia ello: un pequeño empujón y ya estaremos allí. Aunque conviene no perder de vista las marcas del género a que pertenece: a una *reprobación* o texto en prosa con unas características muy determinadas. Aunque en realidad las cuatro partes de la obra marcan cuatro formas genéricas diferentes. No estamos, evidentemente, en el terreno de una obra teatral, aunque son muchas las marcas de oralidad que aparecen en el *Corbacho* cercanas a las que singularizan a la *Comedia de Calixto y Melibea* como obra para ser leída.

Para Manuel Seco, el *Corbacho* es la primera «obra importante de la literatura coloquial»⁴³. Yo diría que es la primera que sabe mimetizar el habla de la calle y de sus habitantes en la península en toda la Edad Media. Consecuencia de ello será el habla de *La Celestina*. A estas alturas, la crítica es unánime a este respecto. Es raro el crítico que, cuando se refiere a la oralidad en *La Celestina*, no menciona como fuente ineludible al *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo. Singular es a este respecto la traslación del habla femenina en el *Corbacho*, que luego tiene su máxima expresión en la obra de Rojas. Mariela de la Torre lo expresa con acierto:

43.— Manuel Seco, «Lengua coloquial y literatura», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 129 (1983), pp. 3- 22 (p. 21).

Ahora bien, todos los estereotipos que hemos mencionado los hallamos ya en *El Corbacho*. Así, las mujeres a las que el Arcipreste presta su voz o —para decirlo con mayor propiedad— remeda, hablan precisamente de temas superficiales: belleza, afeites, modas, chismes sobre las vecinas y amigas, etc. Su lenguaje es fuertemente emotivo, con predominio de las funciones fática y expresiva frente a la referencial, salpicado de abundantes alusiones al yo, a sus sentimientos y puntos de vista. Su discurso es asimismo proclive a las quejas y a la auto-consolación. Plagado como está de preguntas retóricas, preguntas-eco, interjecciones y modulaciones interrogativas de carácter fático, puede decirse que carece de asertividad. Ello, conjugado con la profusión de truncamientos, elipsis y redundancias, apunta a la vez a una marcada inseguridad lingüística. Vemos pues, que la charlatanería, el chismorreó, las quejas, los temas de conversación banales, el interés por lo superficial, la dislocación sintáctica, el uso y abuso de las interjecciones y un sinnúmero de otros recursos expresivos, constituyen un discurso femenino mimetizado que, en el arcipreste toledano, sorprende por sus similitudes con las caracterizaciones estereotípicas actuales. Esta segunda parte con sus 14 capítulos constituye en su totalidad una ilustración de los tópicos más socorridos sobre el lenguaje femenino, rayana incluso con la caricatura⁴⁴.

La misma autora señala como recursos de oralidad que aparecen en el *Corbacho* —y por extensión también en la *Comedia de Calixto y Melibea*— los siguientes: abundante empleo de diminutivos con carácter afectivo o despectivo en otras ocasiones; uso constante de interjecciones dentro de un uso apelativo del lenguaje y con constantes marcas de función expresiva; reiteración de una sintaxis de oración corta, con abundancia de yuxtapuestas; escasa trabazón sintáctica; oraciones incompletas conforme al habla coloquial; ruptura de la cohesión sintáctica, etc. Y, a nivel léxico, abundancia de voces de máxima expresividad: maldiciones, voces malsonantes, formas hiperbólicas y caricaturescas, prefigurando incluso algunos recursos quevedescos.

En definitiva, y sin necesidad de ser prolijo, es evidente que toda la crítica ha visto la relación lingüística de ambas obras con el habla popular de

44.— Mariela de la Torre, «Mímesis del discurso femenino y estereotipos de género en *El Corbacho*», Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_2_044.pdf>. Consultado 03/05/2018.

su época, con claras muestras de oralidad en ambas, las que mejor manifiestan una oralidad que luego retomará la literatura picaresca.

Ello no excluye, naturalmente, el empleo de voces cultas, cuando ello lo permite. No olvidemos que el *Corbacho* es un tratado clerical y que en muchos momentos el arcipreste de Talavera hace uso de unos conocimientos notables en áreas como el derecho, los tratados doctrinales, los libros sagrados, etc. en exhibiciones de virtuosismo más que notables. Algo muy marcado a partir de la mitad de la obra, cuando deja el tema de la *reprobatio amoris* (en su parte femenina y luego masculina) y se adentra en otras cuestiones más «serias»: las ideas médicas y fisiológicas sobre los humores y la defensa de las ideas cristianas en contra del paganismo astrológico. Y, también, *La Celestina* incluye pasajes de elevado tono con abundancia de formas cultas. El habla de Calixto, en su primer encuentro con Melibea, es un buen ejemplo a este respecto. Ambas obras son sin duda las primeras que muestran a un virtuoso de la lengua que domina todos los registros: culto, semiculto, coloquial y vulgar. Y las dos son ejemplos inigualables en la literatura del siglo xv.

9.- Las notas de estilo y notas lingüísticas comunes en las dos obras

A fecha actual, contamos con diversos trabajos que han estudiado las marcas lingüísticas y de estilo más sobresalientes del *Corbacho*; si bien es cierto que disponemos de muchos más para el caso de *La Celestina*. La realidad es que si restringimos el análisis —por interés y objeto de este estudio— al primer acto de *La Celestina* y a la totalidad del *Corbacho* podemos encontrar rasgos de estilo y estructuras de orden lingüístico muy relevantes que se repiten en ambas obras. Cierto es que comparar dos obras de dimensiones tan diferentes —por la restricción que hago al primer acto en el caso de la *Comedia de Calixto y Melibea*— no permite una validación de datos numéricos que, por fuerza, han de relativizarse. Sin embargo, la presencia en las dos de las siguientes notas que a continuación señalo, me parecen de interés.

a) La constante presencia en *El Corbacho* —en centenares de ocasiones— de «pues» al principio de oración, cuenta con los siguientes ejemplos en *La Comedia de Calixto y Melibea* (primer acto):

- 1.- MELIBEA. Pues, ¡aun más ygal galardón te daré yo, si perseveras!. (Severin 1994: .87)
- 2.- CALIXTO. Pues, ¿cómo sales de la sala? (Severin 1994: 87)
- 3.- CALIXTO. [...] Pues en estos extremos, en que stoy perplexo, lo más sano es entrar e sofrirle e consolarle. Por-

- que, si possible es sanar sin arte ni aparejo, más ligero es guarecer por arte y por cura. (Severin 1994: 90-91)
- 4.– SEMPRONIO. ¿Pues qué? ¿Toda tu vida avías de llorar? (Severin 1994: 95)
- 5.– CALIXTO. Pues porque ayas plazer, yo lo figuraré por partes mucho por estenso. (Severin 1994: 100)
- 6.– SEMPRONIO. Pues créolo. (Severin 1994: 105)
- 7.– SEMPRONIO. Pues, ¿quién está arriba? (Severin 1994: 106)
- 8.– SEMPRONIO. Assí es. Calixto arde en amores de Melibea. De ti e de mí tiene necesidad. Pues juntos nos ha menester, juntos nos aprovechemos. Que conocer el tiempo y usar el hombre de la oportunidad haze los hombres prósperos. (Severin 1994: 107)
- 9.– CELESTINA. [...]Pues cree que yo no vine acá por dexar este pleyto indeciso o morir en la demanda. (Severin 1994: 114)
- 10.– CELESTINA. [...] Pues ál le sueño. Al freyr lo verá. [...] (Severin 1994: 116)
- 11.– CALIXTO. Pues ven conmigo: trae las llaves, que yo sanaré su dubda. (Severin 1994: 117)
- 12.– CELESTINA. [...]Pues burla o di por verdad lo falso y cree lo que quisieres: que él es enfermo por acto y el poder ser sano es en mano desta flaca vieja. (Severin 1994: 120)
- 13.– CELESTINA. ¡Pues fuego malo te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo! ¿Por qué me persigues, Pármeno? ¡Él es, él es, por los santos de Dios!; allégate a mí, ven acá, que mill açotes y puñadas te di en este mundo y otros tantos besos. ¿Acuérdaste, quando dormías a mis pies, loquito? (Severin 1994: 120)
- 14.– CELESTINA. [...] Pues aquellos no deven menos hazer, como sean en facultades menores, sino vivir a su ley. (Severin 1994: 122)
- 15.– PÁRMENO. Pues yo con ellos no biuiría contento y tengo por honesta cosa la pobreza alegre. Y aun más te digo, que no los que poco tienen son pobres; mas los que mucho desean. Y por esto, aunque más digas, no te creo en esta parte. Querría passar la vida sin embidia, los yermos y aspereza sin temor, el sueño, sin sobresaltos, las injurias con respuesta, las fuerças sin denuesto, las premias con resistencia. (Severin 1994: 123)

- 16.– CELESTINA. [...] Pues, loado Dios, bienes tienes [...] (Severin 1994: 124)
- 17.– CELESTINA. Pues tu buena dicha quiere, aquí está quién te la dará. (Severin 1994: 125)
- 18.– CELESTINA. ¿No quieres? Pues dezirte he lo que dize el sabio: Al varón, que con dura cerviz al que le castiga menosprecia, arrebatado quebrantamiento le verná y sanidad ninguna le conseguirá. Y assí, Pármeno, me despi-do de ti y deste negocio. (Severin 1994: 127)

b) El empleo del conector de consecuencia «por ende» aparece también en *El Corbacho* en centenares de ocasiones, algo lógico por tratarse de un tratado con elevado contenido doctrinal en muchas de sus partes. No obstante, también aparece en el primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea* en este ejemplo, pese a ser una estructura de carácter culto, muy restringida a un nivel elevado de la lengua y no propio de un texto tan marcadamente oral:

CELESTINA. De los hombres es errar, y bestial es la porfía, *por ende* gózome, Pármeno, que ayas limpiado las turbias telas de tus ojos y respondido al reconocimiento, discreción y ingenio sutil de tu padre, cuya persona, agora representada en mi memoria, enternece los ojos piadosos, por do tan abundantes lágrimas vees derramar. (Severin 1994: 128)

c) El común empleo de los diminutivos en ambas obras en ocasiones de forma muy seguida, como en los casos más conocidos de la *Comedia de Calixto*, recordando al arcipreste de Hita. También esta serie continuada de diminutivos tiene ejemplos relevantes en el *Corbacho*, como los que ahora aporto:

- 1.– Alonsillo, ven acá, para mientes e mira que las plumas no se pueden esconder, que conocidas son. Comadre, ¡Vedes qué vida está tan amarga! ¡Yuy, que agora la tenía ante mis ojos! Llámame, Juanillo, al pregonero, que me la pregone por toda esta vezindad. Llámame a Trotaconventos, la vieja de mi prima, que venga e vaya de casa en casa buscando la mi gallina ruvia. ¡Maldita sea tal vida! ¡Maldita sea tal vezindad! Que non es el hombre señor de tener una gallina; que aún no ha salido el umbral que luego non es arrebatada. (Gerli 1979: 151)
- 2.– E después bía a llorar, filar la rueca e el torno, fazer alvaneguillas, echandillos, cruzadillos, sudarios, bolsillas; broslar almohadas, fruteros, pañezuelos; coser camisas,

estiradillas; fazer almanacas de cuentas e muchas otras cosas —e tan buen día que fallen que fazer, que non les sale el jornal a diez cornados. (Gerli 1979: 186)

3.— Fázense simplezillos como mugeres, la boz delgadilla, fablan muy de paso; todavía los fallaréis entre mugeres, pero non de las viejas. Asiéntanse en tierra llana como ellas; dan a entender que son vírgenes e que nunca muger conosçieron ni las querrían ver, salvo para las confesar e aconsejar que bivan bien: esto porque se fíen en ellos una vez, e porque puedan usar donde mugeres estén con toda ficta onestidad. (Gerli 1979: 262)

d) Uso de la forma exclamativa ¡*guay!* de carácter marcadamente oral la localizo veinticinco veces en el *Corbacho* y tres veces en el primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*.

e) Uso del modismo *matador* en las dos obras, con ocho cómputos en el *Corbacho* y tres en el primer acto de la *Comedia*.

f) Innumerables refranes, frases hechas, *dicta et facta* de carácter culto en el *Corbacho* que también aparecen en la *Comedia* y que podría ser objeto de una monografía y que forzosamente no caben en este trabajo por sus inevitables limitaciones. Son tan evidentes, que simplemente lo menciono.

g) La referencia al término *gordo* en relación a los clérigos. Es bien conocida la respuesta de Celestina en el primer acto sobre el «ministro el gordo» que estuvo con sus prostitutas. También en el *Corbacho*, en una ocasión, se alude a «aquellos gordos, ricos e bien vestidos abades»:

Pues pasemos por la Trenidad a ver el casco de Sant Blas; vamos a Santa María, veamos cómo se pasean aquellos gordos, ricos e bien vestidos abades; vamos a Santa María de la Merced, oiremos el sermón. (Gerli 1979: 185)

h) El término *ximio* o *simio* en el primer acto de la *Comedia* forma parte de los momentos más recordados de la obra, donde se dice:

SEMPRONIO. Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fue?
Testigo es el cuchillo de tu abuelo. (Severin 1994: 96)

En el *Corbacho* en su lugar se emplea el ambiguo término «monico» —forma llana, no esdrújula— que, también, puede tener el significado de ‘solitario, que ama la soledad’ o ‘monje anacoreta’ como derivada de las formas *mónos* o *monachus*, aunque también otro significado más sexual, en relación al animal salvaje:

Aconórtese con la mala vejedad, con su cuero curtido, su vientre rugado, su boca fedionda e dientes podridos:

que para moço, moça hermosa, e que la quemem a la vieja ranziosa; y para moça, moço gracioso e que rebiente el viejo enojoso. Por quanto quiero que sepas que esta buena madre, señora, fizo contra horden de matrimonio. Pues, la buena nuestra dicha madre vejota poco curó de guardar matrimonio, salvo *tomar consejo del monico por haber mala vejez*. (Gerli 1979: 225-226)

En verdad, la relación de semejanza en el lenguaje de ambas obras (abundancia de enumeraciones, formas paralelísticas, empleo de sinónimos, recurrentes elipsis para agilizar la expresión y economizar recursos, uso de la ironía y también de la sátira descarnada, dobles sentidos de las palabras, antítesis, acumulación, gradación, metáforas y comparaciones) es enorme y a ello se han referido investigadores como J. González Muela en su edición al *Corbacho*⁴⁵; Arnold Steiger en su «Contribución al estudio del vocabulario del Corbacho»⁴⁶, o Erich von Richthofen⁴⁷. Remito al también veterano trabajo de *Concordancias del arcipreste de Talavera* de Ralph Paul De Gorog y Lisa S. De Gorog⁴⁸. También el estudio que relaciona el estilo de las dos obras: «Der Arcipreste de Talavera und die Celestina». Y para el mejor conocimiento de los refranes en el *Corbacho* al de José Ramón Araluce-Cuenca: *Sintaxis de la paremia en el arcipreste de Talavera*⁴⁹.

En resumen, y como dijo D. Marcelino Menéndez y Pelayo, la lengua del arcipreste de Talavera es «un monumento de la lengua castellana», como lo es también el primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*. A este respecto, y como señala Luis Suárez Fernández, «la *Celestina* debe mucho al arcipreste de Talavera por la hábil combinación del estilo elegante y del habla popular»⁵⁰.

10. Los cuatro humores en la *Comedia de Calixto y Melibea*

La tercera parte del *Corbacho* desarrolla la conocida idea medieval de los cuatro humores. Según esta teoría —basada en preceptos pitagóricos y neoplatónicos— se encuentran en el hombre cuatro humores que rigen su comportamiento y modo de actuar. Estos son: la sangre (carácter

45.— *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, (ed. de Joaquín González Muela), Madrid, Castalia, 1969.

46.— *Boletín de la Real Academia Española*, IX (1922), pp. 503-525; X (1923), pp. 26-54, pp. 158-183 y pp. 285-293.

47.— «Alfonso Martínez de Toledo und sein Arcipreste de Talavera, ein kastilisches Prosawerk des 15. Jahrhunderts», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXI (1941).

48.— Madrid, Gredos, 1978.

49.— *Studia Humanitati* (1985).

50.— *Los Trastámara y la unidad española (1369-1517)*, Madrid, Rialp, 1981, p. 145.

sanguíneo), flema (carácter flemático), bilis amarilla (carácter colérico) y bilis negra (carácter melancólico). El predominio de uno de ellos marca la forma de ser del individuo. El arcipreste asume dichas ideas y las expone ajustándolas al tema del amor y refiriéndose a las cuatro clases de hombres: sanguíneos, coléricos, flemáticos y melancólicos. A los primeros los relaciona con el aire; a los segundos con el fuego; a los flemáticos con el agua y a los melancólicos con la tierra, Además, el hombre sanguíneo es

placentero, riente e jugante, e sabidor, dançador e bailador, e de sus carnes ligero, franco e ombre de muchas carnes e de toda alegría es amigo, de todo enojo enemigo, e ríe de grado e toma plazer con toda cosa alegre e bien fecha. Es fresco en la cara, en color bermejo e fermoso, sobejo, honesto e mesurado; este tal es misericordioso e justiciero; que ama justicia e mesura, mas non por sus manos fazerla nin executarla; antes es tanta la piedad que en su corazón reina, que non le plaze ver execuçión de ninguno que biva, antes ha duelo de qualquier animal irracional que vea morir o penar. (Gerli 1979: 206-207)

Los coléricos, en palabras del arcipreste, se caracterizan por las siguientes notas:

[...] son irados muy de rezió, sin temprança alguna. Son muy sobervios, fuertes e de mala complisión arrebatada, pero dura breve tiempo; pero el tiempo que dura son muy perigosos. Son ombres muy sueltos en hablar, osados en toda plaça, animosos de corazón, ligeros por sus cuerpos; mucho sabios, sobtiles e ingeniosos; muy solícitos e despachados; a todo perezoso aborresçen; son ombres para mucho. Estos aman justiçia e non todavía son buenos para la mandar, mejores para la executar; así son como carniçeros crueles, vindicativos, al tiempo de su cólera, arrepentidos de que les pasa. Son de color blanquinosa en la cara. E son de sus preduminaçiones estos tres signos: Aries, Leo e Sagitarius: ardientes como el fuego. Reinan estos tres signos en levante, e son muy fuertes ombres e los demás a perder. (Gerli 1979: 207)

Los flemáticos son, en la descripción del arcipreste

dormidores, pesados, más flojos que madexa, nin bien son para reír nin bien son para llorar; fríos, invernizos, de poco hablar, solitarios, medio mudos, fechos a machamartillo, sospechosos, non entremetidos, flacos de saber, ligeros de seso, judíos de corazón e mucho más

de fechos. Son de su predominación tres signos: Cáncer, Escorpius, Piscis. Reinan estos tres signos a la parte de la trasmontana. La color tienen como de abuhados. (Gerli 1979: 208)

Y, finalmente, los melancólicos

son hombres muy irados, sin tiento nin mesura. Son muy escasos en superlativo grado; son incomportables donde quiera que usan, mucho riñosos e con todos rifa-dores. Non tienen temprança en cosa que fagan, sinón dar con la cabeça a la pared. Son muy inicos, maldizientes, tristes, sospirantes, pensativos; fuyen de todo lugar de alegría; non les plaze ver ombre que tome solaz con un paperote. Son sañudos, e luego las puñadas en la mano, porfiados, mentirosos, engañosos; e innumerables otras tachas e males tienen. Son podridos, gargajosos, çeñudos e crueles sin mesura en sus fechos. Esto todo susodicho se entiende de las complisiones de cada una de las dichas calidades en él más predominantes. Empero, si otra complisión mejor ayudase a la mala en cantidad mayor que ella, fará a la persona perder la propia e allegarle a la que le ayuda, e será demudado en la mejor complisión. (Gerli 1979: 208-209)

Muchos de los personajes de la *Comedia de Calixto y Melibea* se ajustan casi milimétricamente al esquema teórico que plantea el arci-preste de Talavera en el *Corbacho*. Así, Calixto es claramente sanguíneo: busca el placer y la risa, es de color bermejo y se siente atraído por el amor que le provoca excitación, necesidad de alcanzar sus deseos y por ello pone en movimiento todos los recursos a su alcance para conseguir a Melibea.

Pármeno se muestra inicialmente como melancólico, y como tal se comporta ante Sempronio, al que recrimina y con quien se enfada por su actitud contra su común amo, Calixto. Pero más tarde, muda su actitud y asume un comportamiento colérico, como su amigo y compañero Sempronio.

Esta teoría no solo está presente en los personajes en el primer acto. En el resto se mantiene el mismo esquema y apenas se modifica la estructura de carácter de los personajes. Elicia y Areúsa son sanguíneas —tipología dominante en la obra sin duda—; e incluso Melibea, que inicialmente aparece como un ser flemático, se convierte finalmente en sanguínea por la intervención de Celestina. Ésta última es quizás la más constante en su forma de ser y de actuar, aunque su carácter colérico se acentúa a lo largo de la obra y termina provocando la cólera del resto de los personajes, especialmente Pármeno y Sempronio que acaban dándole muerte.

En cualquier caso, es evidente que la *Comedia de Calixto y Melibea*, y por extensión toda la obra, es un perfecto juego de caracteres, de personajes que actúan movidos por sus intereses y que, finalmente, se precipitan por sus propias acciones. La obra tiene para todos un final trágico porque, sin duda, han ofendido a Dios y han actuado contraviniendo las normas fundamentales de la religión y de los principios de la libertad: son esclavos del amor y esclavos de su propia ambición material. La única escapatoria para otra interpretación no religiosa del trágico desenlace sería la culpabilización del *fado*, de la mala suerte o fortuna que precipita los acontecimientos con el desgraciado accidente de Calixto. Pero el autor de la obra se ocupa de cerrar esta posible puerta tal y como pretende Pleberio con sus quejas y lamentos del final y de la obra y, así, el autor inserta como últimas palabras del texto las conocidas voces latinas que, tomadas de la *Biblia*, cierran la obra: «*in hac valle lacrymarum*» que dejan muy a las claras el origen de los males y la causa del final de la obra. No es la mala fortuna la causa de la muerte de Melibea y del resto de los personajes: es voluntad de Dios por sus malos actos. Tesis que coincide absolutamente con la teoría que desarrolla Alfonso Martínez de Toledo en la parte final, o cuarta, del *Corbacho*.

11. La teoría astral del arcipreste de Talavera en el *Corbacho*. Lectura de *La Celestina* a la luz de la misma

El arcipreste de Talavera lleva a cabo en la parte cuarta del *Corbacho* una reprobación de las teorías astrológicas tan debatidas durante toda la Edad Media. No olvidemos el ejemplo de un astrólogo reconocido en su tiempo como Enrique de Villena, al que se atribuye el *Tratado de astrología* en que se expresan ideas de la ciencia astrológica de origen probablemente judaico. *El Laberinto de Fortuna o trescientas* —1444—, de Juan de Mena, obra posterior al *Corbacho* (1438) del arcipreste de Talavera, se configura, frente a la obra del arcipreste, como un puro juego mitológico en un castellano culto lleno de virtuosismo expresivo. Es ésta última todo un alarde de conocimiento histórico planteado con un único objetivo: alabar la grandeza y el futuro sin par del rey Juan II de Castilla y de su valido Álvaro de Luna. No hay que olvidar que el mismo Mena colaboró prologando el *Libro de las claras e virtuosas mujeres* de D. Álvaro de Luna, cuyo manuscrito está datado en 1446 por José Manuel Fradejas⁵¹, ocho años después de la obra del arcipreste (1438), donde se asume un punto de vista radicalmente contrario al del arcipreste en el tema femenino. Quizás

51.— «Manuscritos y ediciones de las Virtuosas e claras mujeres de don Álvaro de Luna», en *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, corrd. Por Ian Macpherson, 1997, pp. 139-152.

la *demanda final* que acompaña al texto del *Corbacho*, añadida mucho más tarde, sea una suerte de contestación a la obra de Álvaro de Luna.

Conocemos muy bien la animadversión que sintió Alfonso Martínez de Toledo por el influyente condestable Álvaro de Luna. En la *Atalaya de las corónicas* da noticia de ello y no pierde ocasión para zaherirlo⁵². A buen seguro, coincidieron en muchas ocasiones en la corte y en las tierras del todopoderoso miembro de los Luna, bajo cuya jurisdicción estaba Talavera de la Reina y amplios territorios de la actual provincia de Toledo, y otros muchos lugares. Es muy probable que esta animadversión se extendiera también a una persona muy unida a D. Álvaro, Juan de Mena, quien prologa la obra citada.

Mena en su obra *El laberinto de Fortuna* asume un punto de vista muy profano y así aparece casi como un juego todo el tema relativo a la astrología. En verdad se trata de un puro ejercicio de adulación de Juan II y D. Álvaro de Luna, que —viene a decir Mena— están por encima de la rueda de la fortuna y el futuro les deparará todavía mayor gloria y éxitos. Aunque erró de pleno en cuanto al condestable: le acabaron cortando la cabeza en ejecución pública, de lo que debió alegrarse el arcipreste de Talavera.

El *Corbacho*, en su última parte, asume un punto de vista muy diferente al que mostrará pocos años después—1444— Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna*, mucho más cercano al Renacimiento italiano y a las tradiciones humanísticas y mitológicas, pese a la escasa diferencia en años de ambas obras, apenas seis. El arcipreste considera que todo se subordina a la voluntad divina, y así tampoco los astros tienen autonomía fuera de aquélla. En relación a la *Comedia de Calixto y Melibea*, podríamos decir que Pleberio se equivoca cuando pretende achacar a la fortuna el desenlace trágico de su hija. La idea que subyace es la misma que en el *Corbacho*: el final desastrado de Melibea y por ende de todos los personajes de la obra es voluntad de Dios como castigo por sus malas palabras y malos actos que contravienen el respeto debido. El loco amor de los dos jóvenes, la avaricia de criados, de Celestina y del padre de Melibea, más ocupado de sus negocios que de vigilarla, encuentran un *lógico* desenlace conforme a las ideas ya expuestas en el *Corbacho*.

12.— La demanda final del *Corbacho* y *La Celestina*

Se trata de la parte última de la obra añadida con posterioridad al manuscrito de 1466 que conocemos como el más antiguo. En las ediciones hasta Martí de Riquer no se dudó de la autoría del arcipreste; y fue aquél

52.— Un buen trabajo que estudia la animadversión aludida del arcipreste contra el condestable y su familia es el de Julio Vélez-Sáinz, «Propaganda y difamación: Alfonso Martínez de Toledo, el linaje de los Luna y el arzobispado de Toledo», *Romance Philology*, 62 (2008), pp. 137-157.

quien por primera vez cuestionó su atribución. Otros estudiosos, estableciendo concordancias entre el texto de la demanda y el resto de la obra, como Ralph de Gorog⁵³, de la Universidad de Georgia, muestran sus dudas sobre la común autoría. Sin embargo, un profundo y detallado estudio de estilo de la profesora Mercedes Turón⁵⁴ se la concede a Alfonso Martínez de Toledo. La mayor parte de las ediciones actuales incluyen habitualmente la *demanda* o *enmienda* al final de la obra.

Muchos críticos no han querido otorgarle a dicho texto valor alguno, por creerle un *sinsentido* que rompe toda la lógica de lo expuesto con anterioridad. Otros, simplemente, lo han silenciado. En realidad, creo que Alfonso Martínez de Toledo recibió alguna «queja» respecto al tono de muchas partes de su obra, tras haberse mostrado exagerado en su misoginia, incluso para su tiempo. Como contrapartida, quizás, la obra citada de Álvaro de Luna, con prólogo de Mena, vino a moverle, junto con las anteriores requisitorias, a rectificar o enmendar —previa recepción de la demanda— el tono de su reprobación de las mujeres pidiendo perdón con el añadido.

¿Existe una flagrante contradicción? A ojos del siglo XXI, por supuesto. Pero en su momento se trataba de un ejercicio o juego de carácter literario. Alfonso Martínez de Toledo ideó toda su obra con un fin fundamental: dar pruebas de sus calidades como escritor, ante la corte de Juan II, asumiendo el género de las *reprobatio*s y dándole forma de acuerdo a su oficio y condición (clérigo y bachiller en decretos). De ahí que la obra tenga mucho de exhibicionismo y de apología de sus calidades como clérigo, como bachiller y como escritor ante la corte de Juan II, donde surge una generación de importantes escritores como el citado Juan de Mena, el Marqués de Santillana, Pedro López de Ayala, el romancero, los cancioneros, la novela sentimental, y las novelas de caballerías, entre otras muchas manifestaciones literarias de la época. Con la enmienda añadida, que toma como excusa un sueño en que se le aparecieron diversas mujeres reclamando por cómo las había tratado, pide perdón a quienes se sintieran molestas.

Evidentemente, un modelo que tuvo en consideración el arcipreste fue el *Corbaccio* de Giovanni Boccaccio. Pero curiosamente, el mismo autor italiano había escrito previamente su *De claris mulieribus*, al menos quince años antes. Su *Corbaccio* nace de una decepción personal por una dama que se burló de sus pretensiones amorosas cuando era ya hombre entrado en años, la cual se rió públicamente de él. En el caso de Alfonso Martínez de Toledo, el proceder es justamente el contrario: su defensa

53.— «La atribución de la Demanda al arcipreste de Talavera», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 7-1 (1982), pp. 73-81.

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

de las mujeres —a solicitud o demanda, por supuesto— es posterior a su *Corbacho*. En cualquier modo, tanto uno como otro asumen sus obras como un puro juego de virtuosismo. De hecho el género de las *reprobatio*s formaba parte de las exposiciones estudiantiles universitarias y consistía en atacar una posición aportando toda clase de razones para demostrar las cualidades persuasivas del examinando. Bajo ese punto de vista ha de tomarse en buena medida la obra del arcipreste de Talavera. José Luis Canet⁵⁵ ha analizado con detalle el influjo cultista ejercido por Ovidio y su *Ars amandi* y su menos citada *Reprobatio amoris*, fundamental origen de las reprobaciones medievales.

Sin duda, la *Comedia de Calixto y Melibea* de Alfonso Martínez de Toledo es la parte práctica a la teórica conformada por el *Corbacho*. Si ésta última asume un punto de vista cristiano, frente al paganismo astrológico, advirtiendo contra las hechiceras y contra las malas mujeres, contra el amor loco y contra los jóvenes enamorados, marcados por sus rasgos característicos según la teoría de los humores, la *Comedia* nos muestra dicha teoría encarnada en personajes que se ajustan a la teoría previamente contenida en el *Corbacho*. No hay en ningún caso colisión entre ambas obras, sino una comunidad de ideas. De ahí el final lógico que se anticipa desde la primera intervención de Calixto en el huerto de Melibea. Quizás una parte de la crítica ha insistido en la parte más moderna de la obra, cuando anticipa importantes novedades del siglo que se avecina: cambios sociales en las relaciones amo/criados ya no basadas en el vasallaje sino en el puro interés dinerario; ridiculización de los nobles por los criados anticipando un cambio de las estructuras medievales o del antiguo régimen en estamentos y formación de las clases sociales; presencia del tiempo medido como ejemplo de la nueva sociedad capitalista que se va conformando. Pero en realidad en la obra subyace una visión mucho más del *fugit dies* medieval que del *carpe diem* renacentista. Como ha señalado José Luis Canet con acierto en su estudio citado, el gran tema de la época es el del amor, siguiendo una fuente fundamental del arcipreste de Talavera, el también capellán Andreas —como Alfonso Martínez de Toledo que también lo fue, esta vez del rey Juan II— para el cual «el amor a Dios es siempre superior al de los hombres»⁵⁶.

El arcipreste, la *Comedia de Calixto y Melibea* y el *Corbacho* pertenecen a la Edad Media, aunque ya van apuntando novedades. Por eso quiero acabar este estudio aludiendo a lo expresado al inicio del mismo: Rojas sabía quién era el autor de la obra, del que había *oído* hablar, sabía que era

55.— «Literatura ovidiana (*Ars amandi* y *Reprobatio amoris*) en la educación medieval», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 8 (2004). Recuperado de: <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista8/ArsAmandi.pdf>>. Consultado 03/05/2018

56.— «Literatura ovidiana (*Ars amandi* y *Reprobatio amoris*) en la educación medieval», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n.º 8, (2004). Recuperado de: <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista8/ArsAmandi.pdf>>. Consultado 03/05/2018

un clérigo y, muy probablemente, solo acabó la obra, habiendo llevado a cabo el arcipreste de Talavera la mayor parte de la misma. La fortuna, sin embargo, le fue esquivada al arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo, quien ha pasado a la posteridad —equivocadamente— como un escritor de segunda fila, anclado en el pasado medieval, misógino y de poca relevancia personal y literaria. Nada de ello es cierto. Espero haber contribuido en alguna medida a una reivindicación de su figura y a conseguir que se le atribuya la autoría de la *Comedia de Calixto y Melibea* y en buena medida de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*.

13.— Conclusiones

Este estudio ha tratado de desentrañar uno de los mayores misterios de la literatura en lengua castellana: la autoría del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*. Creo haber demostrado que tanto este acto como probablemente la estructura y configuración de los siguientes quince que formaron parte de la primera edición de Burgos —la primera conocida— son obra del clérigo toledano y arcipreste de Talavera Alfonso Martínez de Toledo. Para ello me he apoyado en los siguientes argumentos:

- 1º.— Rojas y Alonso de Proaza construyen un *introito* que ridiculiza los convencionalismos habituales que podemos encontrar en otras obras contemporáneas, cuando se refieren a un destinatario de la carta inexistente, mintiendo luego sobre el lugar de composición de la obra, así como sobre el tiempo que ocupó su escritura. Establecen una atribución de autoría sobre el primer acto (Mena o Cota) tan absolutamente divergente que resulta ineficaz, y tal vez burlesca a todos los efectos. Pero es que, luego, Rojas hace trizas sus palabras sobre preservar su anonimato con los acrósticos de Proaza que —advirtiendo para que no nos olvidemos de leerlos correctamente— establecen el nombre y apellido del autor, estudios, oficio y lugar de nacimiento.
- 2º.— Pese a afirmar que desconoce —como previamente ha dicho— el nombre del autor del primer acto, luego se puede leer entre líneas que se trata de un clérigo ya fallecido hace años, hombre sabio, del que ha «oído» razones sobre su ciencia y que anduvo ocupado en sanar las almas.
- 3º.— El estudio hace referencia a una circunstancia de notable importancia: la cercana aparición de la imprenta, la relación con Proaza —animador de empresas editoriales— y la cercanía de la publicación, con un solo año de distancia respecto a la *Comedia de Calixto y Melibea*, del texto del *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo (Sevilla, 1498).
- 4º.— Este trabajo se decanta, como no puede ser de otra manera, por la existencia de un «primitivo autor» como señala Rojas, por cuestiones

- cada vez más aprobadas por la crítica: la diferencia de estilos y la aparición del llamado manuscrito de Palacio, como se expresa en el estudio.
- 5°.— El estudio presenta un análisis de la onomástica de los personajes estableciendo diferencias entre los que creó el primitivo autor y los nombres más convencionales de Rojas que siguen el esquema clásico de Plauto y Terencio. A este respecto, se establece una relación por pares y se analiza el de Calixto/Celestina, origen del desarrollo trágico de la obra.
- 6°.— El nombre de Calixto, para los lectores contemporáneos, trae el recuerdo de su homónimo el papa Calixto III, tío del papa Alejandro VI del periodo de publicación de la obra. La presencia de tal nombre obedece a una razón de la biografía de Alfonso Martínez de Toledo: ambos se conocieron durante el periodo al servicio del rey aragonés Alfonso V el Magnánimo, durante los diez años que aquél permaneció en dicho reino. Ambos se ocuparon de las relaciones con el papa de turno, y ambos lograron regalías de importancia. Con una no pequeña diferencia: a causa del cambio de actitud respecto al papa por el arzobispo Joan de Casanova y su posterior muerte, el arcipreste de Talavera tuvo que regresar a su tierra, abandonando su brillante *cursus honorum*. Alfonso Borja o Borgia podrá continuar su imparable ascenso que concluirá con la obtención de las máximas dignidades y numerosísimos privilegios para sus familiares. Cierta resquemor debió de quedar en el arcipreste de Talavera que no vio manera de seguir su estela. Quizás el dar tal nombre al protagonista de la *Comedia* sea consecuencia de dicho enojo. Ello permite datar el primer acto a mitad de los años cincuenta, alrededor de 1455. Y ello explica las diferencias en el estilo, claramente más antiguo, con respecto al resto de la obra.
- 7°.— Hay una evidente presencia de referencias al reino de Aragón en la *Comedia de Calixto y Melibea* y en general en toda la obra de principio a fin, que he detallado resumiendo el trabajo de García Valdecasas. La razón es evidente: el arcipreste de Talavera, que llena el *Corbacho* de alusiones a Barcelona, Tortosa y Valencia, como he expresado, hace lo mismo, de forma más atenuada, en la *Comedia*. Tal circunstancia —la presencia de referencias aragonesas a lo largo de toda la obra— no puede explicarse como algo que obedezca a una escritura *ex novo* del jovencísimo Fernando de Rojas, hombre de corta trayectoria vital y al que tenemos muy localizado en La Puebla de Montalbán y Salamanca. Ello me ha llevado a pensar que el primer acto fue dejado intacto por Rojas/Proaza quizás por su enorme calidad literaria y que procedieron a adaptar a sus intereses el resto de la obra, respetando gran parte de la estructura. Ello explicaría la unidad de todo el texto y el sentido de la expresión «acabó» refiriéndose a su trabajo en la misma. Dicha interpretación permite dar al término «acabó» su verdadero significado.

8º.— Este trabajo sitúa el origen del personaje de Celestina en el *Corbacho*, en especial en una hechicera a que se alude, quemada en el Canyet, barrio de Barcelona, de setenta años, de cuya muerte fue testigo el arcipreste de Talavera. A este respecto, se pone en relación lo que se dice en la *Comedia* sobre la localización de su casa, en las *tenerías* —término de las germanías que considero se ha de leer como sinónimo de *mancebía* y no como lugar de las industrias de curtidos— con la anterior referencia del *Corbacho*. Evidentemente, tiene mucho más sentido y es más lógico relacionar *tenerías* con *mancebía* en razón al espíritu de la obra. Y la mancebía, quizás la primera de la península, que mejor conocía y probablemente la más reconocible en la época, era la del Canyet barcelonés, situada en el actual Poblenou, junto al río Besós. El origen etimológico de *canyet* es ‘lugar de las cañas’, habitualmente situadas en espacios próximos al río. Además, el término *tenerías* se radicaba, en la época, sobre todo en el reino de Aragón, siendo prácticamente desconocido en el resto peninsular. Las referencias a la cercana iglesia de la Magdalena —lugar donde solían acudir las prostitutas a los oficios religiosos— y a la iglesia de San Miguel —de gran culto en la ciudad— son prueba más de la referencialidad a la ciudad de Barcelona en la obra. La plaza de *La Celestina* podría ser la floreciente Plaza Nueva, llena de bullicio comercial. Y, además, situada la casa de Melibea en el centro de la ciudad, podía verse desde ella el cercano mar Mediterráneo desde la alta y poderosa torre de Pleberio, quien desde allí contemplaba sus naves tal y como se refleja en la obra. La referencialidad barcelonesa explica la presencia de una sociedad nueva, bulliciosa, mercantil, como era Barcelona entonces, recién salida de un aciago siglo XIV, tal y como aparece en la obra. El arcipreste de Talavera debió verse sorprendido por aquella riqueza y vida de la ciudad portuaria y ello lo reflejó tanto en el *Corbacho* como en *la Comedia de Calixto y Melibea*.

9º.— Este estudio procede también a confrontar el léxico de los afeites, la vestimenta y las joyas en ambas obras y concluye que no existe otra de tal riqueza en relación a dichos términos como la *Comedia* y el *Corbacho* en la lengua castellana de la época.

10º.— Las marcas de oralidad son constantes en las dos. A este respecto, el trabajo hace un recorrido por los estudios más relevantes sobre el asunto concluyendo que la oralidad —también las formas cultas— es algo que singulariza a ambas respecto al resto.

11º.— He llevado a cabo un estudio de carácter estilístico en ambas aportando interesantes coincidencias: presencia de «pues» al principio de la oración, uso del conector «por ende», utilización de diminutivos, de la forma exclamativa *guay*, del modismo *matador*, referencialidad paremiológica, término «gordo» en relación a los clérigos en ambas obras o el par *ximio/monico*.

- 12°.- El desarrollo en el *Corbacho* de la vieja teoría de los humores, adaptada por el arcipreste de Talavera en el tema amoroso, tiene su explicitación a nivel práctico en la *Comedia de Calixto y Melibea*, cuyos personajes responden a los arquetipos señalador por Alfonso Martínez de Toledo.
- 13°.- Incluso la teoría sobre los astros del *Corbacho* tiene, en su forma más práctica, una explicación para el final de la obra y para una interpretación cristiana del final trágico de los personajes como ya he explicado. Inserto el debate del influjo de los astros en el devenir de los acontecimientos en una larga tradición medieval, la contextualizo en el momento histórico concreto en que se escriben ambas obras. El planto de Pleberio a este respecto ha de leerse y sustituirse por la lectura cristiana del final de la obra con la cita bíblica: «*in hac valle lacrymarum*» del clérigo arzobispo de Talavera Alfonso Martínez de Toledo.
- 14°.- Intento explicar la razón de la demanda o enmienda final del *Corbacho* poniendo en relación dicha enmienda con el contexto literario (Boccaccio, Mena, Álvaro de Luna) y el concepto de juego que se desarrolla en la obra, inscrita en el género de las *reprobatio*s o ejercicios de dominio argumentativo y del tratado medieval doctrinal y legal de un clérigo y bachiller en decretos como fue el arcipreste de Talavera.
- 15°.- Espero haber podido reivindicar con justicia la atribución de la *Comedia de Calixto y Melibea* a su verdadero autor, Alfonso Martínez de Toledo, a quien no le fueron favorables los hados que le han hurta-do méritos, fama y especialmente asignado un carácter misógino que muy probablemente no le correspondía, habida cuenta del puro juego literario que lleva a cabo en su obra más conocida, el *Corbacho*.

Bibliografía

Sobre el arcipreste de Talavera

- ALONSO, Dámaso, «El Arcipreste de Talavera a medio camino entre moralista y novelista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXXII (1957), pp. 139-158.
- ARALUCE, José Ramón, *Sintaxis de la paremia en el Arcipreste de Talavera*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente, «Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera (1398-1468). Puntualizaciones biográficas», en *Cartulario de la Universidad de Salamanca, Acta Salmaticensia*, 17, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1970, pp. 551-580.
- CÁRDENAS, Anthony J., «The 'conplisiones de los onbres' of the Arcipreste de Talavera and the Male Covers of the *Celestina*», *Hispania*, 71 (1998), pp. 479-91.
- CICERI, Marcella, «Note talaveriane», *Quaderni di lingue e letteratura*, 5 (1980), pp. 41-48.
- , «Arcipreste de Talavera: una nuova nota intorno ad un vecchio problema», *Quaderni di lingue e letteratura*, 6 (1981), pp. 107-13.
- FRANCO, R. di, «Rhetoric and some Narrative Techniques in the *Corbacho* of Alfonso Martínez de Toledo», *Kentucky Romance Quarterly*, 29 (1982), pp. 135-142.
- GERLI, Michael, «Monólogo y diálogo en el Arcipreste de Talavera», *Revista de Literatura*, 35 (1969), pp. 107-11.
- , «Celestina, Act I, Reconsidered: Cota, Mena... or Alfonso Martínez de Toledo?», *Kentucky Romance Quarterly*, 23 (1976), pp. 29-45.
- , *Alfonso Martínez de Toledo*, Boston, Twayne, 1976.
- , «Boccaccio and Capellanus: Tradition and Innovation in *Arcipreste de Talavera*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XII (1978), pp. 255-74.
- ed., *Arcipreste de Talavera o el Corbacho*, Madrid, Cátedra, 1979.
- GONZÁLEZ CASANOVAS, Roberto J., «El discurso femenino en la segunda parte del *Corbacho*: Análisis socio-semiótico del enunciado y la enunciación», en Paredes Núñez, Juan, ed., *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-10 octubre 1993)*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 433-442.
- GOROG, Ralph de y Gorog, Lisa de, *Concordancias del Arcipreste de Talavera*, Madrid, Gredos, 1978.
- LOMAX, Derek W., «Datos biográficos sobre el Arcipreste de Talavera», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, 1972)*, Salamanca, Universidad, 1982.

- MORÓN ARROYO, Ciriaco, *Sentido y forma de 'La Celestina'*, Madrid, Cátedra, 1983.
- RICHTHOFEN, Erich von y Boyé, C., «Elementos catalanes de la obra del Arcipreste de Talavera», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, 1 (1952), p. 68.
- , «Zum Wortgebrauch des Erzpriesters von Talavera», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LXXII (1956), pp. 108-114.
- , «*El Corbacho*: las interpolaciones y la deuda de la *Celestina*», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, II, 1966, pp. 115-120.
- , «*La Celestina* y el *Arcipreste de Talavera*», en *Tradicionalismo épico-novelesco*, Barcelona, Planeta, 1972, pp. 249-59.
- STAHL, Verlan H., *Vocabulario del Corbacho*, Madrid, Córdor, 1971.
- TURÓN, Mercedes, «Las maldiciones del arcipreste de Talavera», *Anuario Medieval*, 2 (1990), pp. 184-204.
- , «La enmienda de *El arcipreste de Talavera* escrita por Martínez de Toledo», *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas*, IV-2 (1988), pp. 99-128.

Sobre *La Celestina*⁵⁷

- ARELLANO, I., Usináriz, J. M. eds., *El mundo social y cultural de 'La Celestina'*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- BALTANÁS, Enrique, «El matrimonio imposible de Calisto y Melibea (notas a un enigma)», *Lemir: Revista Electrónica sobre Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 5 (2001), pp. 281-308.
- BARANDA, Consolación, «*La Celestina* y el mundo como conflicto», Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- BATAILLON, Marcel, «*La Célestine* selon Fernando de Rojas», Paris, Didier, 1961.
- BAUTISTA, Francisco, «Realidad social e ideología en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 37-50.
- BOTTA, Patrizia, «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, 12 (1994), pp.1-31.
- BERNDT, Erna Ruth, *Amor, muerte y fortuna en 'La Celestina'*, Madrid, Gredos, 1963.
- CANET, José Luis, «El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la Ficción Sentimental», en *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en València los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, Valencia, Universitat de València, 1992, pp. 227-239.

57.— Sin duda, cualquier referencia bibliográfica no puede pasar por alto la excelente y completísima llevada a cabo por *Celestinesca* (celestinesca.com), actualizada en tiempo real, que recoge no solo la publicada en la revista digital, sino en cualquier otro lugar (<<http://parnaseo.uv.es/RefBase/index.php>>). Cualquier referencia por tanto siempre ha de hacerse siempre siguiendo las novedades y las referencias más antiguas que contiene la misma, en especial la propia de dicha revista en su índice: <<http://parnaseo.uv.es/celestinesca.htm>>.

- CANET, José Luis, «Reflexiones filosóficas sobre el amor cortés y el *De amore* de Andreas Capellanus», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, (1995), pp. 191-208.
- , «*La Celestina* y el mundo intelectual de su época», en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.), *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1997.
- , «La filosofía moral y *La Celestina*», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 633 (1999), pp. 22-24.
- , «*Celestina: sic et non*. ¿Libro escolar universitario?», *Celestinesca*, 31 (2008), pp. 23-58.
- , «*La Celestina* en la contienda intelectual y universitaria de principios del siglo XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-108.
- , ed., *Comedia de Calisto y Melibea*, València, Universitat de València, 2011.
- CÁRDENAS, Anthony J., «El pacto diabólico en *La Celestina*», en *La Celestina: V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, Felipe B. Pedraza et al ed., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 369-376.
- CHAVIANO, Daína, «Símbolos y arquetipos en la trinidad protagonista de *La Celestina*», *Celestinesca*, 30 (2009), pp. 9-25.
- CONDE, Juan Carlos, «1989-1999: Diez años de *La Celestina*, Manuscrito de Palacio», en Criado de Val, Manuel, *Los orígenes del español y los grandes textos medievales: Mío Cid, Buen Amor, Celestina*, Madrid, C.S.I.C., 2001, pp. 265-288.
- CRESPEAU, Jean-Baptiste, «El concepto filosófico de felicidad en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 109-130.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, David Félix, «Palabras, palabras, palabras: *La Celestina* como una autorrepresentación dialógica», *Celestinesca*, 36 (2012), pp. 103-118.
- FERRERAS-SAVOYE, Jacqueline, *La Célestine ou la crise de la société patriarcale*, París, Ediciones Hispano-Americanas, 1977.
- GALARRETA-AIMA, Diana, «El tiempo de *La Celestina*: el deseo, el placer y el egoísmo como motivos de interpretación de la obra», *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 43-66.
- GILMAN, Stephen, *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974.
- , *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978.
- LACARRA, María Eugenia, «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*», *Celestinesca*, 13 (1989), pp. 11-29.
- , *Cómo leer 'La Celestina'*, Madrid, Júcar, 1990.
- LAWRENCE, Jeremy, «The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its moralitie», *Celestinesca*, 17-2 (1993), pp.85-110.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

- LÓPEZ CASTRO, Armando, «Refranes y cantares en *La Celestina*», *Voz y Letra: Revista de Literatura*, 11-1 (2000), pp. 27-38.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago, *Estudios sobre 'La Celestina'*, Madrid, Istmo, 2001.
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1972.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, '*La Celestina*'. *Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, '*La Celestina*' de Rojas, Madrid, Gredos, 1996.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos, «Diálogo, novela y retórica en *Celestina*», *Celestinesca*, 18:2 (1994), pp. 3-30.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, *Sentido y forma de 'La Celestina'*, Madrid, Cátedra, 1974.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «La melancolía de Calisto», *Celestinesca*, 34 (2010), pp. 75-98.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio, «*La Celestina* o la negación de la negación», en *Literatura, historia, alienación*, Barcelona, Editorial Labor, 1976, pp. 147-171.
- FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1994.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio y PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios, «'Auctor,' 'Autor' y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de *La Celestina*», *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 85-136.
- SEVERIN, Dorothy S., «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279.
- , *Tragicomedy and Novelistic Discourse in 'Celestina'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 173-214.
- TURÓN, Mercedes, «El hilado de *Celestina*: símbolo del tema y eje de la obra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 459 (1988), pp. 140-149.

