

Oído y oyentes en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (y demás continuaciones celestinescas)

François-Xavier Guerry
Université Bretagne Sud

RESUMEN

Este artículo se propone trazar los contornos del paisaje sonoro de las obras que forman el ciclo celestinesco, con un énfasis puesto en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón (1542). El conjunto de las seis continuaciones de *La Celestina* de Fernando de Rojas (y el antiguo autor), en que el ruido y todas las referencias atinentes al oído revisten especial relevancia y son objeto de una amplificación con respecto al modelo, se presta particularmente a este tipo de análisis. A la par que satura el espacio diegético y nos hace penetrar en la intimidad precaria de los personajes, el ruido se convierte en un atributo esencial de algunos de ellos, y el resorte recurrente de unas escenas que suelen tener implicaciones eróticas. Relacionamos este paisaje sonoro así caracterizado, en que las notas acústicas son otros tantos rasgos descriptivos y didascalias implícitas, con las modalidades de recepción de estas continuaciones *ruidosas* y la ausencia de una representación escénica. Esta materia sonora celestinesca adquiriría todo su sentido y encontraría una verdadera caja de resonancia en unas obras leídas en voz alta, y no faltan los indicios textuales de una lectura dramatizada.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, ciclo celestinesco, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Sancho de Muñón, paisaje sonoro, ruido.

Listening and listeners in the *Tragicomedy of Lisandro and Roselia* (and other ‘sequels’ of *La Celestina*)

ABSTRACT

This article sets out to trace the outlines of the soundscape of the works that form what is called the cycle of *La Celestina*, with particular attention to the *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* by Sancho de Muñón (1542). This set of six sequels of *La Celestina* by Fernando de Rojas, in which noise and all references to sounds take on singular importance and are amplified with respect to the model, lends itself particularly to this type of analysis. At the same time that it saturates the diegetic space and makes us penetrate the precarious intimacy of the characters,

noise becomes an essential attribute of some of them and the recurring source of scenes that generally have erotic implications. We relate this soundscape thus characterized, in which the acoustic notations are as many describing features as implicit captions, with the modalities of reception of these “noisy” sequels and the absence of a stage representation. This sound material from the cycle of *La Celestina* would take on its actual meaning and find its suitable sounding board in works read aloud, and the textual clues to a dramatized reading do not lack at all.

KEY WORDS: *La Celestina*, cycle of *La Celestina*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Sancho de Muñón, soundscape, noise.



El punto de partida de este artículo radica en una reflexión que se me ocurrió a los cuatro o cinco meses de haber leído la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Intentando hacer memoria me di cuenta de que lo que recordaba enseguida de la obra, lo que se desprendía de forma más nítida, era la impresión de un ruido grande y prolongado, un estruendo algo abrumador. Se trata de lo que podríamos llamar, con Aude Leblond, «*l'univers de lecture*», o sea

[...]la représentation mentale disponible pour le lecteur d'un roman lu auparavant. L'univers de lecture comprendrait l'ensemble de ce que nous pouvons convoquer lorsque nous essayons de nous remémorer un roman. Il s'agit de parcourir les éléments et les supports de cette représentation, qu'ils soient visuels, *sonores*, langagiers, qu'ils concernent les personnages, ou [...] qu'ils concernent plutôt le support matériel ou l'environnement dans lequel on a lu le livre. (Énfasis mío, 2018: 128)

La *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* no es propiamente dicho una novela (no abramos el debate acerca del género de *La Celestina* y sus continuaciones), pero sí un libro de entretenimiento, como se solía decir en aquel entonces, más bien voluminoso y al cual pueden aplicarse estas consideraciones. Más allá de los elementos que atañían a la trama, al tipo de personajes o a los lugares de la ficción, era una impresión sonora general lo que sobresalía especialmente y se había grabado en mi mente. De mi voluntad de apuntalar esta impresión de una obra *ruidosa* y tratar de desvelar el porqué de esta reminiscencia sonora, y con vistas a esta sección monográfica dedicada a la *Tragicomedia*, nacieron las páginas que siguen. Pero a medida que iba ahondando en el tema y tirando del hilo se hizo cada vez más evidente que los fenómenos que ponía de realce en

la tercera continuación celestinesca, *llamada Elicia o quarta obra y tercera Celestina* como reza el título de la edición salmantina de 1542, también valían para el conjunto del ciclo celestinesco. Es por eso por lo que, sin dejar de enfocar el discurso en la obra de Sancho de Muñón, conforme a los propósitos de este número, decidí ampliar el corpus.

Tal vez a los lectores de la revista *Celestinesca* huelgue presentarles dicho ciclo literario, a saber, en el dilatado campo de la imitación celestinesca, las seis continuaciones de la obra de Fernando de Rojas (y el autor antiguo) que establecen una relación explícita con esta, retomando algunos de sus personajes o creando nuevos personajes emparentados con ellos: la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (1534), la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez (1539) y la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía* (1542), que constituyen lo que Rosa Navarro Durán llama el «primer círculo» celestinesco (2016: XIII), el más cercano a los planteamientos y personajes de la obra original; luego, la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández (1547), única continuación analéptica, la *Comedia llamada Selvagia* de Alonso de Villegas Selvago (1554) y la anónima *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* (años 1560), que trazan el «segundo círculo» celestinesco, cuyos personajes ostentan un parentesco más remoto con los personajes primitivos (Navarro Durán 2016: XIV)¹. Estas continuaciones entroncan con su modelo ante todo por el personaje de Celestina, de modo que despunta una filiación tanto literaria como protagonística: en virtud de un sistema matrilineal cada vez más laxo pasamos de una alcahueta a otra (Vigier 1988): en las dos primeras continuaciones, la misma Celestina, a quien los espadazos de Sempronio no mataron; en la tercera continuación, Elicia, que toma el relevo en las postrimerías de su vida; en la cuarta, Claudina, mentora de Celestina; en la quinta, Dolosina, nieta de Claudina; en la sexta, por fin, la Corneja, una discípula de Elicia...

Volviendo al problema de los sonidos y ruidos² que pueblan una obra literaria, que forman lo que podríamos llamar la *banda sonora* diegética de un texto³ o su *paisaje sonoro*⁴, quisiéramos mostrar por qué el conjunto

1.– Para una presentación general del ciclo celestinesco o la celestinesca, sus contornos y sus características principales, véanse Heugas (1973), Whinnom (1998), Arata (1988), Baranda (1992), Baranda y Vian Herrero (2007).

2.– Nos sirve en este trabajo una definición ante todo funcional: el ruido sería un sonido que se le antoja desagradable, cacofónico e intempestivo a alguien. De hecho, una misma realidad sonora puede considerarse sucesivamente como un sonido o un ruido, según la percepción subjetiva del oyente. Véase Lucken y Rigoli (2013: 13-34).

3.– Acerca del término *banda sonora*, de procedencia cinematográfica, que incide en la dimensión temporal del texto literario, véase Fritz (2016: 293).

4.– La aplicación al ámbito literario de la noción de *paisaje sonoro* rebasa y ensancha las propuestas iniciales de Raymond Murray Schafer, que la acuñó. A diferencia de la *banda*, la palabra *paisaje* patentiza el hecho de que los acontecimientos sonoros de que consta un texto literario no están engarzados uno tras otro, sino que configuran un cuadro, una red coherente que produce un efecto en el receptor de la obra (Fritz 2016). Al revés de la tradición iconográ-

celestinesco, y la *Tragicomedia* del teólogo de Salamanca en particular, se presta a ese tipo de análisis. No se trata, pues, de inquirir lo que los habitantes de la época podían oír en las ciudades en que se desarrolla la ficción, ni rescatar los sonidos que marcaban el ritmo de la vida cotidiana de nuestros antepasados⁵. Se trata de reconstruir el paisaje sonoro celestinesco, a partir de las notas acústicas diseminadas en el texto, como una operación literaria, como si paseáramos a lo largo del camino no un espejo, sino un magnetófono⁶. De hecho, es una operación artificial y poco precisa dada la índole literaria de la fuente y el que los sonidos que destacan se pongan al servicio de una fábula, y no constituyan por fuerza el reflejo sonoro de la realidad de aquel tiempo. Cualquier resurrección del paisaje sonoro del pasado es difícilísima, si no imposible, aun cuando los sonidos se han grabado con mucha fidelidad, esta es la conclusión esperada pero un tanto descorazonadora a que llega el historiador Jean-Pierre Gutton:

Il faut bien rappeler encore que toute reconstitution artificielle a peu de valeur. [...] La bande sonore d'un discours prononcé il y a cinquante ans, même si elle n'a pas été «reprise» par les techniciens, ne suffit pas à restituer le contexte. Une différence de sensibilité avec celle de l'époque et du milieu (meeting, conférence, débat parlementaire) ne permet pas toujours de comprendre l'effet du discours. (2000: 155)

¡Estamos avisados! Precisamente pondremos el énfasis en el efecto producido por tal o cual sonido en los personajes, en el marco de una recepción intradiegetica.

Lo primero que llama la atención es el nivel sonoro general, especialmente elevado en la celestinesca con respecto a la obra original, aun cuando muchos convendrían en que *La Celestina* pinta ya «un universo

fica del paisaje, que depara una imagen estática y ubica al observador en una posición privilegiada, el paisaje sonoro supone una participación activa y dinámica del mismo (el oyente): «The hearer, or listener, is at the centre of the soundscape [...] [H]ere is a [...] use of the term which is generally neglected: soundscapes as auditory experience. Here it is less an object for contemplation and more a process of engagement with the environment» (Rodaway 1994: sin paginación). Precisamente nuestro discurso se fundamenta en el análisis de los personajes en cuanto receptores y generadores de ruidos.

5.– En efecto, al igual que para el historiador de los colores, las mentalidades, lo sensible, para el historiador del sonido, en pos de una realidad inmaterial, cuya reconstrucción resulta evidentemente ardua, los textos literarios son fuentes de primordial relevancia. No son muchos los trabajos que pretenden estudiar, si no recrear, la atmósfera sonora de la España del Siglo de Oro. Véanse Bejarano Pellicer (2013; 2015; 2017), Esteve Roldán, Martínez Gil y Pliego de Andrés (2015) y Diego Pacheco (2017).

6.– Para retomar una distinción que hace Jean-Marie Fritz, no nos interesa el sonido *del* texto, o sea, sus procedimientos fónicos internos, sino el sonido *en* el texto, o sea, «la *re-présentation* du son dans le corps même, dans la gangue du texte» (2016: 292-293, énfasis suyo).

de ruido y furia» (Goytisolo 1999: sin paginación)⁷. Es la traducción auditiva de lo que ocurre a un nivel más general ya que los continuadores, quien más quien menos, se inclinan a caer en la *surenchère* en todos los aspectos, por lo que la «ruidosa francachela» (Lida de Malkiel 1973: 6) del *auto IX* que reúne en casa de Celestina a los personajes de vil estofa no solo se repetirá en las imitaciones, sino que resonará con mucha más fuerza. No es de extrañar: toda continuación literaria, mucho más allá de los límites geográficos y cronológicos que nos ocupan, tiende a cargar las tintas y exagerar algunas características de la obra-madre. La reiteración de los mismos motivos e hilos argumentales da pie a menudo a cierto agotamiento y engrandecimiento temáticos, a la proliferación de unos personajes de perfil estereotipado y faltos de matices, y unas situaciones límite, rocambolescas o inverosímiles, como si la profusión y el exceso pudieran celar los engranajes eternos de una máquina gastada. La lectura de las últimas novelas de los ciclos caballerescos lo confirma: «Si la hipérbole fue consustancial al libro de caballerías desde sus mismos orígenes acabó desembocando en un río desbordado de inimaginables maravillas que, en muchas obras, apenas pudieron someterse a un mínimo control estructural» (Sales Dasí 2017: 147). Y en cuanto al ciclo celestinesco,

[...] los continuadores utilizan como procedimiento retórico predominante la *amplificatio*. Por una parte, la obra de Rojas se convertirá en una especie de «cajón de sastre» en el que se van introduciendo nuevos personajes y situaciones. Por otro lado, se produce una intensificación de algunos de los rasgos de los personajes que se toman del modelo o de determinadas situaciones. (Baranda 1992: 17)

Esta amplificación, visible especialmente en las cuatro primeras continuaciones, concierne a la parte jocosa y licenciosa, la vertiente novelesca, el carácter rufianesco de los criados que gravitan en torno a los personajes nobles, la oratoria y los procedimientos retóricos, y afecta el número de actos o escenas (veintiún actos en *La Celestina*, cuarenta en la *Segunda Celestina*, y hasta cincuenta en la *Tercera Celestina*)⁸. Aumenta el número

7.– Obviamente el título tomado en préstamo a Faulkner más vale por su poder sugestivo, especialmente para el gran público al que se dirige Juan Goytisolo en *El País*, y en términos metafóricos, que por la realidad sonora a que aludiría.

8.– Sobre esta tendencia a la amplificación, remitimos a la monografía imprescindible de Pierre Heugas sobre la descendencia directa de *La Celestina* (1973: 43, 55, 108, 121, 154, 261 entre otras páginas). En cuanto a la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía*, esta propensión no concierne a la *dispositio* ya que el modelo naharresco subyacente lleva a Muñón a encauzar diferentemente la materia y reducir el número de actos y cenas. En opinión general de la crítica, en lo que se excedió Sancho de Muñón, fue en su «alarde de erudición fácil y extemporáneo» (Menéndez Pelayo 1943: 99). Sobre el particular, véanse Navarro Durán (2009: 60-66; 2016: XXXVIII), y Luis García Valiente y Antonia Martínez Pérez, que identifican y clasifican las

de personajes barriobajeros de la fauna prostibularia urbana, aquellos que descienden, en términos literarios, de Centurio, Elicia, Areúsa y Traso el Cojo. Estos personajes vistosos cuya actividad gira en torno al comercio de los cuerpos y el goce sexual (Brumandilón «ha corrido todas las pute-rías») (Gómez: 131)⁹ ocupan más espacio, tanto físico como textual, y se expresan de forma más clamorosa que los demás personajes. Los continuadores amplifican la materia entre erótica y cómica que procede esencialmente de los actos interpolados que forman el «Tratado de Centurio», en que menudean las referencias al mundo de la prostitución. Es de notar, por cierto, que los juicios severos que se granjearon los continuadores son idénticos a aquellos que recibió la nueva versión de la *Comedia de Calisto y Melibea*, que pasó a llamarse *Tragicomedia*. Se condenan en ambos casos, entre otras cosas, cierta ralentización de la trama, la pérdida de la intensidad dramática, la destrucción de la economía temporal y la continuidad causal de la acción¹⁰. Sea lo que fuere, esta interpolación se acompaña con una inflación o visibilización de los personajes de baja ralea, personajes que son una presencia escandalosa (en el doble sentido de que causan escándalo y ruido). Es más, no son sino una presencia sonora de intensidad exacerbada. Recordemos que son ellos, a quienes Sosia califica de «vellacos, rufianes» (Rojas: 585), Traso el Cojo y sus amigos, quienes provocan la caída mortal de Calisto en el auto XIX. Centurio, por mandato de Areúsa, les encargó que lo amedrentaran e interrumpieran su cita amorosa con Melibea: «Quiero embiar a llamar a Traso el Coxo y a sus dos compañeros, y dezírles que, porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vaya a dar un repiquete de broquel a manera de levada, para oxear unos garçones, que me fue encomendado [...]» (Rojas: 570-571). Cuando la cacerolada a lo celestinesco se lleva a cabo, Tristán intenta avisar a su amo, en vano: «Tente, señor; no baxes, que ydos son; que no era [sino] Traso el coxo y otros vellacos, que passavan bozeando» (586)¹¹. Excepto Centurio, estos personajes inconsistentes viven en las réplicas de los otros personajes y solo tienen una existencia verbal —todos los

citas eruditas de los personajes —comenzando por Eubulo— «que se amontonan exageradamente en determinados pasajes» (2019: 264).

9.– Para que la lectura sea más fluida y a diferencia de los trabajos críticos, no indicamos en el cuerpo del texto las fechas de las ediciones de *La Celestina* y las continuaciones celestinescas manejadas, las cuales se encontrarán en la bibliografía final. Solo indicamos el nombre del autor (Rojas, Silva, Gómez, Muñón, Fernández, Villegas) y el número de la página. Mencionamos la anónima *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* por el nombre de su personaje epónimo (*Polidoro*).

10.– Sobre la poca valoración del «Tratado de Centurio» por parte de la crítica desde inicios del siglo xx, véase Hirel-Wouts (2017: 52-53).

11.– He aquí el argumento del auto XIX, que los críticos, en su mayoría, atribuyen a Rojas: «Estando Calisto dentro del huerto con Melibea, viene Traso y otros por mandado de Centurio a cumplir lo que avía prometido a Areúsa y a Elicia [...] ; oyendo Calisto desde el huerto, onde estava con Melibea, el ruydo que trayan, quiso salir fuera; la qual salida fue causa que sus días peresciessen [...]» (573).

personajes de *La Celestina*, obra no destinada al tablado, tienen una existencia verbal, claro está, en la medida en que existen a través de su propia palabra. Pero la pandilla de Traso el Cojo solo existe a través de la palabra de los demás, y su actuación no reviste sino una dimensión fónica. Desempeña un papel limitado, aunque decisivo: solo es el ruido que produce, y no tiene sino una identidad sonora¹². Pues los continuadores se apropian precisamente de estos personajes de los cuales el sonido constituye un atributo fundamental, por no decir exclusivo. Esta apropiación lleva aparejada por consiguiente la intensificación del nivel sonoro diegético general. Dicho de otra forma, la amplificación de lo erótico¹³ entraña una amplificación (en su acepción propiamente auditiva) de los sonidos.

Efectivamente no son los ruidos cotidianos de una sociedad urbana, a caballo entre Edad Media y época moderna, lo que se sitúa en el primer plano sonoro en la celestinesca. Con respecto a la amplitud de las obras y sus personajes variopintos escasean las menciones de los gritos de los buhoneros, los pregoneros profesionales, la vocería de la muchedumbre, los rituales ruidosos¹⁴... Solo destaca una mención del tañido de las campanas en *La Celestina*¹⁵, por ejemplo, y casi ninguna en sus continuaciones (se ve que el repiquete de broquel ha sustituido al repiquete de las campanas...) aun cuando estas, omnipresentes, acompañaban los ritmos de la vida de todos los días:

Había un sonido que dominaba una y otra vez el rumor de la vida cotidiana y que, por múltiple que fuese, no era nunca confuso y lo elevaba todo pasajeramente a una esfera de orden y armonía: las campanas. Las campanas eran en la vida diaria como unos buenos espíritus monitorios, que anunciaban con su voz familiar, ya el duelo, ya la alegría, ya el reposo, ya la agitación; que ya convocaban, ya exhortaban. Se las conocía por sus nombres [...]. Se sabía lo que significaba el tocarlas y el repicarlas. (Huizinga 1982: 14)¹⁶

12.— Como lo escribe Sophie Hirel-Wouts acerca de Traso, «[s]e esboza de forma mínima, pero eficiente, su perfil, reduciéndolo a unas voces» (2017: 58).

13.— Le damos a la palabra el sentido lato de cuanto se refiere en un texto literario a unas prácticas sexuales de forma alusiva o explícita.

14.— Son, por ejemplo, los «pregones» (Rojas: 505) que anuncian la degollación de Pármeno y Sempronio (mencionados por Sosia sin que lo oigamos) y el castigo de Celestina en la segunda continuación: «[...] por encubridora y alcahueta la mandas [el pregonero se dirige al corregidor] azotar y emplumar públicamente» (Gómez: 634).

15.— Son las campanas que tocarán a muerto, le dice Melibea a su padre, en una evocación sumamente personal en la que los sonidos empatizan con el dolor del personaje a punto de despeñarse, a la par que prefiguran la aflicción de sus genitores: «Bien vees y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la cibdad haze. Bien [oyes] este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas» (Rojas: 598).

16.— Los sonidos del mundo celestinesco poco se avienen con esta descripción —romántica e idealizadora y todo— que hace Huizinga, y con esta armonía, por muy efímera que fue-

Esto sorprende tanto más cuanto que la ambientación de las obras es exclusivamente ciudadana: en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, por ejemplo, se alude a Salamanca a través de sus exponentes más representativos. Amén del patriciado urbano encarnado por los nobles (duques, condes) (Muñón: 133, 136, 327) y, en las antípodas, los personajes de baja extracción y arrufianados, intervienen o se mencionan a los ministros de justicia y profesiones intelectuales (alguaciles o porquerones, un corregidor, un juez, un procurador, un letrado, un doctor) (130, 150, 156, 158, 198, 213, 310, 330), el clero (arcedianos, curas, racioneros, capellanes) (131, 135, 172, 249), un estudiante (208, 211, 309), un mercader (211), unos arrendadores (308), unos comerciantes y artesanos (un sastre, un cordonero, una tripera) (198, 199, 321), etc; unas profesiones que tienen que ver con el hablar en su mayoría, pero no con el ruido propiamente dicho. Patrizia Botta pone el énfasis en una réplica de Pármeno: «Una larga serie de oficios típicamente ciudadanos es la que [...] enumera deteniéndose en los más ruidosos, o sea, herreros, carpinteros, armeros, herradores, caldereros, arcadores, peinadores y tejedores (Pármeno, I.59-60)» (1994: 116). Estos personajes cuya actividad hace mucho ruido solo se mencionan de paso en las réplicas de otros personajes y no actúan en primera persona; o sea, no se les oye trabajar. Lo mismo sucede con los lugares supuestamente saturados de ruidos, el bodegón, la feria, la «plazuela» (Muñón: 228), etc., que vienen mencionados de trecho en trecho, pero no se convierten en el teatro de las peripecias. Estos personajes y estos lugares típicamente urbanos no dejan su huella sonora en el texto. Se trata de unas notas acústicas implícitas, que sugieren que hay ruido, pero un ruido virtual que no se concreta en la diégesis. Lo que oímos (por así decirlo) no es el propio ruido, sino la reacción de los demás personajes, que interrumpen su discurso de forma repentina y agudizan el oído. Es así como en la última continuación, la vieja Corneja oye a lo lejos un pregonero que vende su producto a voz en cuello, pero no consigue identificar de inmediato la fuente del sonido y lo confunde con el clamor que rodea el castigo público de una alcahueta: «Mas, en tanto, será bien poner faldas en cinta e ir a buscar a Salustico. Mas ¿qué es aquello que suena en la plaza? Parece que pregonan. ¿Si es alguna de mi oficio que la sacan a pasear? [...] Quiero escuchar: vino es que pregonan: quiero ver si es tinto o si es blanco: ¡par Dios, que dizen blanco!» (*Polidoro*: 199-200). En la cuarta continuación, Siro oye los gritos de Oligides al ser precipitado al vacío: «¡Oh poderoso Dios!, ¿qué oyo? Un lastimoso ruido lleno de alaridos anda en la huerta. ¿Qué será? Mas, ¿si matan al desdichado nuestro amo?» (Muñón: 327). En la misma obra, Roselia se dirige a Lisandro con un tono casi extático: «¡Oh dulzura de mi ánima!, ¡oh lumbre de mis ojos! [...]

ra. En cuanto a *La Celestina* como ilustración del *omnia secundum litem fiunt*, véase, entre otros muchos trabajos, Gargano (2020: 75-109).

Ponme esas escalas, bajaré allá; que entre esa floridas y olorosas hierbas, al murmurio de esa fontecica, nos holgaremos» (325-326). La evocación sonora de Roselia remite a un paraje ameno tópico antes que a una realidad efectiva. Al igual que Melibea en la réplica que hemos comentado, su estado anímico se proyecta sobre el jardín urbano, el cual se torna de forma transitoria y trágicamente irónica en un pedazo de naturaleza bucólico y hospitalario, poco antes de que Beliseno se abalance sobre ella para matarla¹⁷. Para resumir, no hay una correspondencia entre el paisaje sonoro de la celestinesca y el sinfín de elementos («calle», «esquina», «encrucijada», «rinconada», «calleja», «cantón», etc.) (Muñón: 228, 228, 242, 282, 282, respectivamente) que denotan la ciudad.

Más que los sonidos de la ciudad *stricto sensu*, el redoble de campanas u otros ruidos inherentes a las actividades humanas de una sociedad preindustrial, descuellan los ruidos que acompañan los desplazamientos de los personajes de baja calaña susodichos, cuando no los dicen por completo, unos ruidos que los demás personajes tienen por parasitarios e inoportunos —por eso los llamamos ruidos y no sonidos. Estos ruidos enlazan con el ámbito erótico pues delatan la actividad prostibularia de los personajes, su pertenencia a ese mundo intérlope: es el bullicio ocasionado por los proxenetas para atemorizar a los muchachos que se disputan los encantos de las prostitutas que están bajo su tutela: «Y en llegando, desenvainar, y vosotros haced que queréis quebrar las puertas para ojear los garzones ; y Tripa en Brazo y yo, que lo queremos estorbar» (Silva: 306), así es como Trajo el Cojo les expone a sus socios el plan; son las carreras y espantadas hasta en los tejados de la ciudad: «¡Voto a tal, que yo oía el crujir de las tejas que llevaban!», recuerda con entusiasmo el mismo Tripa en Brazo a propósito de unos rivales que él y sus camaradas acaban de expulsar de casa de sus amantes (Silva: 318); las venganzas tan sangrientas como atronadoras de algunos clientes que se han prendado de una prostituta y no aceptan que ella frecuente otros hombres: por ejemplo, Grajales y Recuajo derriban la puerta de entrada de Areúsa, tras sorprenderla en flagrante relación carnal con un tal Bravonel: «¡Jesús! ¿Y qué rui-

17.— Beliseno acaba de envilecer el jardín y toda la situación amorosa con la réplica que precede a la de Roselia: «Ce, armad las ballestas, que ya sale aquella puta a la azotea; y quedo» (Muñón: 321). Ernst Curtius recuerda que el *locus amoenus* y su fuente cantarina, que históricamente se circunscribía a la descripción de los paisajes, muy pronto se desprendió del contexto «para convertirse en objeto de pinturas retORIZANTES. [...] El paraje ameno suele penetrar asimismo en la descripción poética de jardines» (1995: 280-286). Lo mismo tenemos, de forma más desarrollada, en la verbalización del sueño erótico de Lisandro al inicio del cuarto acto: «¿No nos paseamos después asidas las manos junto a una fontecica con una dulcísima plática? ¿Y cabe unos camuesos no nos despedimos con dos reverencias y sendos besos, cuando los pajaritos mensajeros de la alborada comenzaban a cantar con un suavísimo ruido [...]?» (280). Estos paréntesis de corte pastoril, que encontramos también en la *Segunda Celestina*, a través de la figura de Filínides, pastor enamorado (Silva: 133-141; 267-272), desentonan con el ambiente urbano y degradado celestinesco. Ceden al gusto literario por lo pastoril y acogen unos componentes heterogéneos en el «cajón de sastre» de que habla Baranda.

do es el que anda en el portal?» (Gómez: 627), exclama Areúsa. Sus gritos cuando Grajales la mata («¡Confisión! ¡Confisión!») y el alboroto general consecutivo de los vecinos (uno de los pocos episodios en que estos intervienen) llaman la atención de la justicia: «Balantes, ¿oyes las voces que hay allí abajo?», le pregunta el corregidor a su corchete (Gómez: 629)¹⁸. Se desatan reyertas entre clientes y lenones: «¡Buena cuenta daría yo de mí, si en mi casa dejase hacerse tal escándalo!» (Silva: 319), afirma Montón de Oro; escarapelas entre mediadoras y criados baladrones:

BRUMANDILÓN.— ¿No quieres callar, vieja puta deslenguada? [...]

CELESTINA.— ¡Justicia, justicia, señores! ¡Que me mata este rufián!

OLIGIDES.— Ora ya, Celestina, no vocees; que no te ha muerto. (Muñón: 297)

En la *Tragedia Policiana*, mientras da un paseo por la calle, Claudina no oye los ruidos que emanan de la calle misma, sino los chillidos de Palermo y Pizarro, dos rufianes que descargan su ira en contra de Orosia y Cornelia, dos mujeres que ejercen la prostitución fuera de las mancebías oficiales. La escena tiene lugar de puertas adentro, en un lupanar clandestino. Claudina media para ponerlos en paz: «¡Jesús de la cruz, hijos míos! ¿Y qué gritos son estos que tenéys alborotada la vezindad?» (Fernández: 183). Y podríamos seguir acumulando los ejemplos...

En definitiva, es una melodía —carente de armonía—, doméstica más que urbana¹⁹, a base de voces, ruidos ensordecedores, borceguíes que tacañean el suelo, chirridos, que nos colocan en la intimidad de los personajes, en unos espacios intermedios, entre puertas y ventanas²⁰. En este bosquejo de cartografía del espacio sonoro prevalecen las estridencias, los sonidos molestos. Murray Schafer se inspira en los estudios visuales para distinguir entre *figura* (*figure* en inglés), o sea, el punto central de interés, y *fondo* (*ground*), o sea, el trasfondo, el contexto. Estos ruidos puntuales de la esfera doméstica, amorosa o sexual pertenecen a todas luces a la categoría de las figuras puesto que destacan a las claras en las réplicas de los personajes y funcionan como unas señales perturbadoras (*signal sounds*). Los propios personajes nos dan indicaciones atingentes a la potencia de estos sonidos, único instrumento de medición de los decibelios en un texto literario. He aquí unos ejemplos, sin comentar: «Paso, paso, señora, no alborotes la casa» (Fernández: 169); «Dame mi parte y déjate de voces» (*Polidoro*: 306); «¿Qué hablas, madre, entre dientes?» (Muñón: 179), «Habla alto, madre,

18.— «El corregidor, pasando por casa de Celestina, oye la barahúnda que hay con la muerte de Areúsa», dice el argumento del auto XLI (629).

19.— Para esta expresión de «melodía urbana», remitimos a Gautier y Traversier (2008).

20.— Véase Guerry (2021).

que te entienda» (Muñón: 202), etc. El caso es que la recurrencia de estos ruidos, su presencia masiva acaba por transformarlos en un fondo sonoro (*keynote sounds*), de modo que se produce una especie de inversión:

In the visual figure-ground perception test, the figure and ground may be reversed but they cannot both be perceived simultaneously. For instance, looking into the clear water of a pond, one may perceive one's own reflection or the bottom of the pond, but not both at the same time. If we are to pursue the figure-ground issue in terms of aural perception, we will want to fix the points when an acoustic figure is dropped to become an unperceived ground or when a ground suddenly flips up as a figure [...]. (Schafer 1994: 152)

Los contornos entre figura y fondo tienden a confundirse en las continuaciones celestinescas. Estos ruidos molestos y fuertes tales como los describen los personajes monopolizan la atención auditiva y quizás impidan oír el resto. De ellos nacen esta impresión de que se trata de unas obras *ruidosas*.

Más allá de este proceso de intensificación de los sonidos, los continuadores concretan las potencialidades sonoras de *La Celestina*. Fijémonos en el personaje de Crito, un cliente de Elicia que tiene que esconderse en «la camarilla de las escobas» (Rojas: 250) cuando llega Sempronio sin previo aviso. Participa de la caracterización de Elicia en cuanto prostituta que encubre su quehacer verdadero y hace que entremos de lleno, ya desde el inicio, en un ambiente de liviandad y clandestinidad. Si se deja arrinconar dócilmente y ya no vuelve a aparecer, deja estampada en el texto y en la memoria de los epígonos de Rojas la huella sonora de sus pisadas: «Mas di, ¿qué passos suenan arriba?» (Rojas: 251), interroga el suspicaz Sempronio. La presencia de lo más fugaz de Crito da lugar a una especie de breve entremés teñido de erotismo. El autor se vale de lo que Lope de Vega llamará, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), el «engañar con la verdad» (Lama 2011). Elicia, con una malicia llena de verdad, le responde que son los pasos de un enamorado suyo («Sube allá y verle has») (Rojas: 251). La astucia consiste precisamente en que la sinceridad sin tapujos del personaje femenino hace que Sempronio ya no recele de él. En cuanto a los continuadores, no les interesa tanto este procedimiento dramático y gracioso, bastante sutil, como el ruido apagado de los pasos de Crito. Se hacen con el potencial novelesco y erótico de estos ruidos sospechosos, despliegan considerablemente sus posibilidades y los convierten en un motor de la acción. En la última continuación, Rufino y Tristán, dos criados que aderezan la habitación en que su señor, Polidoro, pasará la noche con una meretriz, oyen un ruido que los desconcierta:

RUFINO.– Pongamos este dosel de brocado aquí, frontero de la cama, y estotro detrás della. ¿Quién está ahí? ¿No respondéis?

TRISTÁN.– ¿Qué es eso, Rufino?

RUFINO.– No sé qué s'es más de que siento aquí, detrás de la cama, ruido.

CORNEJA.– ¡Ay malaventurada de mí, hijos, que no me había acordado! Señor beneficiado, salga acá vuesa merced. Vino el pobre señor a ensalmarse de las muelas, que rabia de dolor dellas, y, así como le ensalmé, fue tan rezio el dolor que le dio que, sin poderlo sufrir, se metió detrás de la cama [...]. (*Polidoro*: 261)

En torno al ruido cuya fuente viene descubierta se construye una situación vodevilesca de gran eficacia cómica y desbordante de erotismo, en el que el motivo del dolor de dientes de que fingidamente está aquejado Calisto, excusa que esgrime Celestina para apaciguar el furor de Melibea y pedirle una oración (Rojas: 331), cobra una dimensión aún más sexual. El ruido contribuye al abultamiento de la dimensión erótica puesta de relieve por Pierre Heugas:

C'est l'acte VII et l'acte IX de *La Célestine* qui vont faire le fond de ces scènes multiples de l'amour mercenaire dans les imitations, avec la scène avec Crito [...]. Mais à partir de ces scènes de l'œuvre modèle, les imitateurs vont multiplier leurs scènes comiques et forcer, de beaucoup, la note obscène qui demeure assez tolérable dans l'œuvre modèle. (523-524)²¹

El eclesiástico, cliente asiduo de las prostitutas, que viene a «purgar sus pecados y malos humores» (Muñón: 296), dice el texto de la tercera continuación, echando mano de una metáfora erótica transparente, vuelve a tener cierto protagonismo en la tercera continuación. Mientras está holgando con Drionea, un capellán, escamecido y sin nombre, tiene que esconderse de prisa y corriendo en el «arca del pan» (Muñón: 242) cuando Oligides llega de improviso²². El ca-

21.– Sobre el erotismo en el ciclo celestinesco, véase también Guerry (2020).

22.– «Es un auténtico relato de estirpe boccacciana vivido en directo» (Navarro Durán 2009: 53). Acordémonos por ejemplo de la segunda novela de la séptima jornada, en el que Peronella oculta a su amante Giannello en una tina, o la octava novela de la octava jornada, en que el enredo amoroso gira en torno a un baúl (una *cassa* en italiano). En este relato el oído también desempeña un papel clave puesto que Spinelloccio, encerrado en una caja por Zeppa, oye como este, cuya esposa le ha sido infiel con el amigo desleal enjaulado, hace el amor, a modo de desquite, con su propia mujer sobre la misma caja: «Spinelloccio, che nella cassa era e udite aveva tutte le parole dal Zeppa dette e la risposta della sua moglie e poi aveva sentita la danza trivigiana che sopra il capo fatta gli era, una grandissima pezza sentì tal dolore, che pareo che morisse [...]» (Boccaccio: 704). Aquí el ruido, el de la fruición sexual, forma parte

pellán, encerrado, aguarda a que la prostituta y el recién llegado terminen lo suyo²³, pero por poco se asfixia:

CAPELLÁN. ¡Que me ahogo!, ¡que me ahogo!, ¡Santa María, confesión!

OLIGIDES. Jesús, ¿qué es esto?

BRUMANDILÓN ¿Qué ruido es aquel? ¡No paro más aquí! Abre, abre, huiré; no me maten.

El ruido, que acobarda a Brumandilón, que se jactaba de valiente, ya no es, como en *La Celestina*, un ruido oído y olvidado en el acto, sino que se vuelve un resorte frecuente de la trama.

Este aprovechamiento de las virtualidades sonoras del modelo también se debe al hecho de que muchos sonidos diegéticos que se situaban fuera de campo se conviertan en unos sonidos *in* —para decirlo en términos cinematográficos—, unos sonidos que se *ven*, se oyen. Efectivamente, un sinnúmero de sonidos que destacan en *La Celestina* no se oyen, sino que se verbalizan posteriormente, cuando ha vuelto el silencio. Estos sonidos, implícitos y sugeridos, testimonian de un mundo vociferante que ya no existe, como ya no existe la multitud de clientes que se agolpaban en la casa de tolerancia secreta de Celestina:

Pues servidores, ¿no tenía por su causa dellas [sus chicas]? Cavalleros, viejos y moços; abades de todas dignidades, desde obispo hasta sacristanes. [...] Y embiavan sus escuderos y moços a que me acompañassen; y apenas era llegada a casa, quando entravan por mi puerta muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdices, tórtolas [...]. (Rojas: 433-434)

Hay que imaginarse el ruido de unas sillas que entrechocan, las carcajadas, el cacareo de las aves de corral...²⁴ Los continuadores tienen a mano una especie de depósito de sonidos sin explotar o poco explotado, una partidura en blanco o virtual con la que componer. Y van a aprovecharla. Las calles desiertas en que Elicia «ya no [ve] [...] las canciones de [sus] amigos, ya no las cuchilladas ni ruidos de noche» (Rojas: 553) vuelven a tronar y llenarse de zumbidos en las continuaciones celestinescas. Estas insuflan vida a unos personajes que poblaban anónima y silenciosamente

del plan de represalia de Zeppa y de la resolución de la peripecia, cuando en la celestinesca, muchas veces el ruido es lo que da pábulo a esta e incita al lector a estar alerta.

23.— «¡Ay, por Dios, no te bullas! Que es el mi amigo y me matará si te siente», le había avisado Drionea (248).

24.— Para un análisis pormenorizado de estos sonidos que forman parte del paralenguaje implícito, y la manera como el lector puede descifrarlos, apoyándose entre otras cosas en el contexto situacional, la clase social de los personajes, su estado emocional, etc., véase Sánchez Doreste (2015).

(o casi) las páginas de *La Celestina*, aquellos a quienes Alan Deyermond llama los «personajes invisibles» (entre los cuales Traso el cojo, las hermanas de Celestina, Claudina, el mesonero de la plaza, el hortelano Molléjar, el embajador francés...). Estos personajes en potencia, vinculados con el lenocinio en su mayoría, u otros de misma laya, cobran vida en las continuaciones, así como Areúsa, Sosia, Pleberio, personajes primero invisibles se volvían visibles en los actos VII, XIII y XII, respectivamente (2008: 103): son Bravonel, Grajales, Recuajo, Perucho y otros parroquianos que solo se mencionaban de pasada en *La Celestina*; los rufianes petulantes Pandulfo, Brumandilón, Palermo, Pizarro o Heterino que amplifican el papel de Centurio; las alcahuetas Dolosina y Valera en la *Comedia Selvagia* que resucitan al dúo Celestina y Claudina (ella misma heroína de la *Tragedia Policiana*), etc. La aparición de dichos personajes caracterizados por el ruido, tal y como lo hemos dicho, da pie a situaciones eróticas nuevas, que tienen su traducción sonora. No hay desperdicio, ni intersticio celestinesco que quede desaprovechado: las oportunidades narrativas dejadas en suspenso por Rojas las cogen los continuadores (Guerry 2020: 314-321).

Esta densidad sonora, que hemos esbozado a grandes rasgos, corre pareja con una atención aguda a los sonidos por parte de los personajes, lo que Gustavo Illades Aguilar llama, refiriéndose a *La Celestina*, una verdadera «obsesión auditiva», que relaciona con las coordenadas de la sociedad de aquella época y el apogeo de una cultura oral (2003: 15). Como en el modelo, «Nos hallamos ante un universo sonoro colmado [...] de referencias al decir y al escuchar, a los modos de hacerlo, a palabras y voces, a la boca, la lengua y los oídos y también al aspecto acústico de personas y objetos» (Illades Aguilar 2003: 434). Efectivamente, son constantes, a lo largo del ciclo, las invitaciones a escuchar y estar al acecho ótico²⁵, y, como contrapartida lógica, los esfuerzos continuos de los personajes para precaverse contra los oídos indiscretos²⁶. ¡Y no les falta razón! En este mundo celestinesco de simulación y mentira, no se salen con la suya los personajes incapaces de escuchar y analizar correctamente los sonidos

25.– He aquí algunos ejemplos de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, tomados al azar: «Dime eso ; que me es sabroso de oír» (113), «Oye, oye, que nuestro halcón ha visto la garza», «Oye antes que me juzgues por malhechor» (138), «Óyete, que no es lo que piensas» (158), «¡Dices donde no se hartan los ojos de ver, ni las orejas se hinchen de oír» (180), «Pues sábelo Dios y yo que más valdría mi saya y manto de lo que vale si quisiese dar oídos a una cierta persona de esta ciudad» (182), «Cerca estamos, ahí lo oirás» (200), «Pues ten atención y oye» (206), «¿Habéis oído el reloj?» (231), «¡Ah señora!, ¿oísme?» (231), «Escucha, que miento» (242), «Escuchan, que por mi fe, que hablan del capellán que te conté» (295), «Pues óyeme otro donaire que me acaeció» (295).

26.– «Tía, alza las haldas, que hacen ruido, y entra muy quedito aquí en esta recámara» (255) «Anda, que las paredes han oídos» (256), «miremos bien por [...] dónde entraremos más seguros que no nos sientan los vecinos» (294), «Escondeos todos tras esos árboles; quedo, no hagáis ruido y seamos sentidos» (319), «Señora [...], habla paso, no te sientan» (326), «Sube agora pasito conmigo, salva el paso tercero, que está quebrado, no cayas y hagas ruido» (328), etc.

que los envuelven: Sempronio cuya apreciación errónea de los pasos en el piso superior lo convierte en el blanco de la burla y, peor aún, Calisto, cuya interpretación equivocada del tumulto callejero origina la muerte. Los continuadores tematizan esta significatividad del ruido. Es así como en la obra de Alonso de Villegas Selvago, la alcahueta Valera, quien ha presumido de unas aptitudes de brujería que no tiene²⁷, cae en su propia trampa cuando se ve obligada a preparar delante de Cecilia, una criada, un sortilegio. Se encierra en una estancia y hace chocar unos objetos metálicos unos contra otros a fin de producir un fragor extraordinario y hacerle creer que está comunicando con el más allá: «espérate aquí baxo un poco, que allá arriba quiero concluir con el negocio de Isabela; avísote que por cosa que oigas no te alteres, porque ningún daño te puede venir». Cecilia se asusta sobremanera y decide esperar afuera: «Válala el diablo, la consuegra de Barrabas, qué estruendo trae allá arriba; por mi vida, que me tengo de salir a la puerta, que no soy bastante de oillo sabiendo que lo causa gente de garabato» (88-89). Cuando le cuenta a su señora lo que acaba de pasar, sin saberlo acierta, y muestra que, a fin de cuentas, no se deja engañar por la farsa diabólica y ruidosa de Valera: «Semejábame que daban en unas calderas grandes golpes, mas otra cosa no pude ver» (93). Así que el embuste tiene una dimensión sonora en la celestinesca. Los personajes intentan hacer creer lo que no es, de ahí la importancia de prestar mucha atención.

En efecto, sucede muchas veces que los personajes estén en una posición en la que se ven privados de la vista y solo pueden contar con el oído para acercarse a una situación. En la tercera continuación, Eubulo y Oligides se detienen a escuchar lo que se trama del otro lado de la puerta de Celestina, a saber, un diálogo muy instructivo entre esta y Drionea acerca de su actividad ilícita: «¿No oyes, Eubulo? Escucha, escuchamos; no llares», dice Oligides (133); Salucio y Solino, dos criados de la cuarta continuación, escuchan, en unas circunstancias parecidas, lo que hacen sus amantes (poco fieles) cuando se ausentan («Oye, oye, Salucio, no creo en la fe de Mahoma si no hay requiebro con las damas») (Fernández: 30); Polidoro le confiesa a su ayo que lo estaba escuchando a sus espaldas (118). Los continuadores sistematizan y enriquecen esta configuración que viene del modelo y acostumbra a tener implicaciones eróticas: en el séptimo auto, Celestina alaba con encarecimiento los encantos físicos de Areúsa, supuestamente zahareña, y la incita a que se entregue al novicio Pármeneo. Este, agazapado al pie de las escaleras en el piso de abajo, es todo oídos y no sospecha que las dos mujeres le montan un número con vistas a acrecentar su deseo (Rojas: 386-395).

Asimismo, en las *cenar* 34 y 35 de la *Segunda Celestina*, mientras Elicia se resiste a los asaltos y manoseos de Barrada, un cliente muy fastidioso,

27.— Dice para sí: «[...] aunque yo lo del conjuro burlando decía» (Villegas: 85).

Areúsa, Celestina y Barrada espían lo que ocurre en una habitación contigua cuya puerta está cerrada: «oye lo que pasan mi prima y Barrada, y acechemos» (Silva: 284). En esta escena de teatro dentro del teatro, los tres personajes comentan con picardía lo que no pueden ver: «¡Mira, mira mi prima cuán besicompuesta está, como novia de aldea» (285), «¡En mi vida vi tan donoso hombre como este!» (294). Los verbos genéricos *ver* y *mirar* no remiten aquí a una percepción visual, como el verbo *catar* pocas veces remite a una percepción de tipo gustativo en el castellano clásico. En la jerarquía de los sentidos que va elaborándose desde la antigüedad hasta la época clásica, la vista suele llevarle la ventaja al oído y son los valores visuales los que predominan, a falta de un vocabulario preciso para referirse a lo sonoro:

Le verbe voir — Augustin le remarquait déjà dans les *Confessions* (X, 54) — s’applique très fréquemment pour les sensations sonores dans une sorte de synesthésie morte et lexicalisée ; on peut citer le fameux passage d’*Exode* (20, 18) où le peuple hébreu voit (*videbat* dans la Vulgate) des voix et des sonneries de trompette, verset qui a suscité bien des hésitations [...]. (Fritz 2016: 295)²⁸

En la *Selvagia*, Dolosina encierra a Libina, nueva prostituta de su harén, y Escalión, un cliente empedernido, en una habitación: «Alto, que en esta cárcel aprisionados quedaréis, sin esperanza de que hasta el alba quedéis libertados, que yo me llevo la llave» (Villegas: 126). Asistimos a una intromisión auditiva: Lelia y Claudia, otras dos pupilas de Dolosina, intentan enterarse de lo que sucede en la habitación adyacente a que no pueden acceder: «Por tu fe, Lelia, que nos lleguemos callando al aposento donde sus mercedes están; veamos las razones que entre sí pasan», propone Claudia (126-127). Como el dormitorio está cerrado a cal y canto, las dos indiscretas no tienen sino el oído para saciar su curiosidad: «[...] ya que esta noche estamos vacantes, tomaremos un rato de pasatiempo oyendo las bravosidades que entre sí tendrán», «¿No lo oyes, Claudia? ¿no le oyes el necio cómo se lamenta?» (127)²⁹. Es interesante pues el sonido es centrífugo por naturaleza: emana de una fuente circunscrita y se propaga. Aquí lo es ya que pone en evidencia a los personajes en plena acción y sus retozos sexuales se dan a conocer a los cuatro vientos. Pero el sonido

28.— Melibea también utiliza el verbo *ver* cuando le cuenta a su padre la tragedia acaecida: «[Calisto] baxava pressuroso a ver un ruydo que con sus criados sonava en la calle [...]» (Rojas: 600).

29.— Al final Claudia se cansa: «[...] entrémonos en nuestro albergue, que ya tienen sus mercedes pausa, y lo de aquí adelante es más para gustallo de presencia que para oírlo de lejos» (133).

también es una fuerza centrípeta pues empuja a los demás personajes, y a nosotros, a identificar su fuente³⁰.

En estas escenas de voyerismo auditivo, resalta, pues, una doble mediación, una inducida por el testigo auditivo que no tiene más que un conocimiento parcial del acto sexual, otra por los propios personajes que lo practican y comentan, mediante unas acotaciones implícitas borrosamente descriptivas, lo que están haciendo. En estas condiciones, son los gritos, las manifestaciones de alborozo, los gemidos y los ruidos lo que delinea los contornos de toda experiencia sexual. Son los enunciados exclamativos «¡Ay, señor!», «¡Oh, mi señor, por Dios os ruego que no hagáis tal [...]!», «¡Ay desventurada yo! [...], ¡ay, ay!», «¡Ay, mi señor!», «¡Ay, amor mío, así me tratas!», «¡Ah, gozo mío!» de Lelia, Isabela y Roselia (Villegas: 243, 272; Muñón: 287-288, 326), entre quejas y manifestaciones orgásmicas; «tá, tá, tá, no paro más aquí» (Villegas: 272) de Cecilia que se retira para dejarles un poco de intimidad a sus señores; «oxte», «Xó [...] ajó» de Libina ante el hostigamiento de Escualión (Villegas: 128). Onomatopeyas e interjecciones acompañan con profusión los actos eróticos de todas las continuaciones celestinescas, cuando no los reemplazan pura y simplemente. La nota o contrapartida sonora llena un vacío de orden narrativo, visual o dramático en estas obras enteramente dialogadas, no pensadas para la representación, y les confiere a las escenas un dinamismo desenfrenado. También contribuyen a ello los movimientos bruscos («¡Desvíate allá!, ¡ten empacho!») (Silva: 291) y los verbos en imperativo («No me sobajes las manos», «no me lastimes») (Gómez: 603; Muñón: 326). El acto sexual viene mencionado a través de sus efectos colaterales, empezando por sus efectos sonoros. Leamos el diálogo entre Corneja y su hija en la última continuación:

CASANDRINA. ¡Jesús, madre!, ¿y tan de mañana os levantáis?

CORNEJA. ¿Qué quieres que haga?; que en toda esta noche no he podido pegar los ojos con la continua música de tus colchones. (*Polidoro*: 272)

La escena precedente nos muestra como Polidoro penetra en la habitación de Casandrina. Después, elipsis total: de esta noche determinante, cuyos preparativos hemos seguido paso a paso, solo nos llega —indirectamente— el ruido de los muelles de la cama en que han travesado. El acto sexual no es sino ruido³¹, el ruido y la fogosidad retumbante de los amantes. Brumandilón siente que la casa está temblando literalmente co-

30.— La lista de ejemplos podría alargarse: en el auto 35 de la *Tercera Celestina*, Recuajo pilla por sorpresa a Areúsa y Bravonel mientras están holgando (Gómez: 603).

31.— «Ya, ya, apaziguado es el ruydo», declara Lucrecia en *La Celestina*, cuando Melibea y Calisto han dejado de retozar (Rojas: 584).

mo consecuencia de las proezas sexuales de Drionea y Oligides: «¡Hola, a los de arriba! Paso, ¡cuerpo de Dios!, que hundís el sobrado y nos echáis acá la tierra!» (Muñón: 249).

¿Por qué los continuadores estimulan tanto la imaginación auditiva de los lectores? Se plantea la cuestión de la representabilidad de lo erótico: en la medida en que quedaba excluido cualquier tipo de representación frontal en un texto dado a la estampa, había que acudir a una estrategia diferente, de alusión, de sinécdoque, y una representación sonora constituiría una buena solución. Más allá de dicho aspecto, ¿existe cierta analogía entre los personajes que se encuentran en una posición de voyeristas y los oyentes efectivos de las obras, en el supuesto de que efectivamente se trate de unos oyentes? Bien es sabido que *La Celestina*, puro producto de la cultura oral de su tiempo, tal como la describió Stephen Gilman, precisaba de una lectura pública en voz alta, con unas pautas que expone en una octava Alonso de Proaza, corrector de la impresión:

Dize el modo que se ha de tener leyendo
esta tragicomedia

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a *Calisto* mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes,
a vezes con gozo, esperança y pasión.
A vezes ayrado, con gran turbación.
Finge, leyendo, mill artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón. (Rojas: 626)

Se trata, pues, de una lectura dramatizada en un ambiente universitario en la que un lector único representa alternativamente todos los papeles. ¿Es lo mismo para las continuaciones? No cabe duda de que estas obras de «larga acción dialogada en prosa» (Lida de Malkiel 1950: 483) tampoco se destinaban al escenario ni a que unos comediantes las encarnaran: demasiado largas, pecan de eruditas, de licenciosas, y se compadecen poco con las posibilidades técnicas de representación de la época. Pero, ¿se trata de una lectura en voz alta o una lectura solitaria? Hay indicios textuales y paratextuales de una *actio* de tipo retórico realizada por un lector o varios lectores que alternan, de una entonación expresiva capaz de sostener el efecto de mimesis y, al mismo tiempo, la elocuencia de los personajes. En el prólogo de la *Comedia Selvagia*, el autor se refiere a lectores y declara que «lo que les conviniera sacarán, dando gusto al apetito auditivo con el estilo de sus razones» (Villegas: IV). ¿Podría indicar el adjetivo *auditivo* que la obra tenía que leerse en voz alta?³² Por lo que toca a la *Tragicomedia*

32.— La palabra *razón* remite a unas «palabras o frases con que se expresa el discurso» (*Diccionario de la lengua española*). Para Gustavo Illades Aguilar, «Dar “gusto al apetito auditivo”,

de *Lisandro y Roselía*, es el verbo *oír* el que utiliza Sancho de Muñón en el «Prólogo al discreto lector» que versa sobre la oposición trillada entre la verdad amarga, por un lado, y la dulce ficción, por otro, y la necesidad de esta para que aquella sea más placentera y llevadera: «Es, pues, dificultosa y amarga la doctrina de la verdad y virtud; la cual, junta con el dulzor de la fábula, es hecha más fácil, y ámanla más oír y conocer aquellos que [...] tienen el sentido del paladar más vivo y agudo que no el del entendimiento» (89)³³.

En todo caso, concebidas como tales o no, nada impide que las obras del ciclo celestinesco hayan podido ser leídas colectivamente. Si bien la lectura silenciosa se va implantado poco a poco en aquella época, la lectura en voz alta sigue siendo una práctica muy habitual, tanto para la prosa de ficción como para la poesía. El capítulo 32 de la primera parte del *Quijote*, en que Palomeque el Zurdo cuenta como los huéspedes de su mesón suelen reunirse para escuchar la lectura en voz alta de un libro de caballerías, a cargo de uno de los segadores de paso, nos lo recuerda.

En el Siglo de Oro la lectura en voz alta aparece como un modo ordinario, esperado, buscado de la apropiación de las obras, y esto cualquiera que sea su género. [...] [E]sta lectura implícita, que es lectura en voz alta de un lector oralizador para un público de oyentes, no es propia, ni mucho menos, de los géneros poéticos solamente [...]. Es también la lectura que suponen la comedia humanística [...], las novelas de caballería [...], la novela pastoril, las novelas cortas, los textos de historia [...]. La práctica de la lectura oralizada, descrita o buscada por los textos, crea, por lo menos en la ciudad, a un amplio público de “lectores” populares que abarca tanto a los mal alfabetizados como a los analfabetos, y que gracias a la mediación de la voz lectora, se familiariza con las obras y los géneros de la literatura culta, compartida más allá de los medios letrados. [...]. (Chartier 1997: 317)

al paladar del oído, supone la previa existencia de una sensibilidad, de una aptitud, de una apetencia públicas. Sólo a una sociedad de oyentes ávidos pudo dar gusto o sabroso alimento una obra [*La Celestina*] que era sentida —de ahí quizá su celebridad— como un conjunto de exquisitas hablas» (1999: 52).

33.— Otros fragmentos merecen ser citados: «[...] la doctrina de la verdad no es muy suave de oír para muchos [...]» (88); «[...] es cosa de maravilla cuán atentos y obedientes discípulos son a oír fábulas así como las de Esopo» (89). Ménendez Pelayo remarca el artificio retórico propio del autor y su formación universitaria y el que su obra no se disfrute plenamente sino escuchándola: «[...] escribía demasiado bien, en el sentido de que era un prosista de los que *se escuchan* y se complacen ellos mismos con la suavidad y galanura de sus palabras y con la pompa y armonía de sus cláusulas» (1943: 99, énfasis suyo).

No hace falta decir que la materia sonora en que hemos hecho hincapié adquiriría todo su sentido en unas continuaciones leídas en voz alta para un auditorio; encontraría en este marco idóneo una caja de resonancia. La identificación del oyente con unos personajes que, en unas circunstancias que hemos puntualizado, no pueden confiar sino en lo que oyen, necesariamente se vería reforzada. No faltan, del resto, indicios de ese tipo de lectura teatralizada y efectista³⁴. Algunas situaciones se entienden mucho mejor si se leen en voz alta. Si el contexto y la intertextualidad bastan para captar los dobles sentidos de que las obras están repletas, hay otro factor que cabe tomar en consideración: la entonación de quien lee, las modulaciones de lo que Georges Jean llama la «*“voix lectrice”, instrument majeur de toute lecture oralisée*» (1999: 64). El *liseur*, tal como lo llama Jean para diferenciarlo del *lector* solitario, hace que el potencial erótico del texto se active (o no), leyendo con énfasis tal palabra equívoca, haciendo una pausa cómplice, adoptando el tono desenvuelto apropiado. Se asemeja a la figura del intérprete profesional de los textos medievales trovadorescos y juglarescos tales como los describe Paul Zumthor, «*“l’auteur empirique” d’un texte dont l’auteur implicite à l’instant présent importe peu, car la lettre de ce texte n’est plus lettre seule, elle est le jeu d’un individu particulier incomparable*» (1987: 79). La reacción de los mismos personajes deja constancia de la ambigüedad de la utilización de algunas palabras en un contexto propicio y dada la manera como su interlocutor las dice. Es una situación de incompreensión interlocutiva la que se representa en la cena 35 de la *Segunda Celestina*, cuando Barrada, ante la negativa rotunda de Elicia y su vano forcejeo, le pregunta: «Pues, señora, ¿cuándo me harás mercedes de quererme remediar?». Sigue un falso diálogo de sordos, en el que Elicia hace como que no entiende la insinuación de Barrada: «¿Qué llamas remedio?» (Silva: 294), le responde. Cabe pensar que la manera como Barrada pronuncia este término, cierto dejo verde, cierta inflexión contribuyen, al igual que la acepción subida de tono tradicional del verbo *remediar*, a poner a Elicia con la mosca detrás de la oreja. Asimismo, en la segunda cena, Quincia, una criada, teme que la conducta y las bravatas de su amante Pandulfo, un rufián de cortos vuelos, le hagan perder su trabajo en casa de Paltrana:

QUINCIA.— ¡Ay, por Dios, no hagas tal cosa!, que sería echarme a mí a perder; pues no era más menester para no osar tornar yo más a casa de mi señora.

34.— Las marcas de oralidad y teatralidad que abarrotan los textos, entre las cuales destacan el uso preponderante de una modalidad de expresión exclamativa, las interjecciones y onomatopeyas que hemos puesto de manifiesto, facilitan la transmisión de los mismos, a mayor abundamiento si se trata de una transmisión oral. Sobre *La Celestina* en cuanto texto pensado para una lectura pública oralizada, véanse especialmente Frenk Alatorre (1982), Gilman (1984), Torres Álvarez (2004) e Illades Aguilar (1999, 2003).

PANDULFO.— Amores de mi alma, ¿habíate a ti de faltar
 casa y casas donde estuvieses a tu honra?

QUINCIA.— ¡Nunca Dios me traiga a tal tiempo! (Silva: 20)

La reacción vehemente de Quincia muestra que «ha entendido que Pandulfo se refiere a casas de mancebía» (Baranda 1988: 132). Otra vez, cierto tonillo de Pandulfo habrá surtido el efecto deseado. Estas réplicas muy expresivas inducirían al recitador a adoptar el tono picante que la situación requiere, y la comprensión justa de la misma sería el resultado de la colaboración entre el autor y el intérprete (o el *liseur* como lo hemos llamado). Numerosos episodios desprovistos de este cariz erótico pierden mucha sal si no se leen en voz alta —a nosotros, lectores solitarios y silenciosos arrutinados, sabemos lo que nos queda por hacer... Es el caso de la comedia sonora que deciden montar Celestina y Oligides en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, para que «a este baladrón [Brumandilón] la experiencia del temor castigue la ferocidad de sus arrufianadas palabras y fieros hinchados», dice la alcahueta (Muñón: 155). Mientras están en casa de Celestina, esta le hace creer al fanfarrón que los pasos que oyen y van aproximándose («Pasos oigo, acá suben») bien podrían ser los de un enemigo enfurecido que quiere vengarse de cualquier ofensa recibida. Resulta que son los pasos de Oligides, venido en son de paz... Brumandilón, cuyo temperamento pusilánime le puede a la falsa valentía, se esconde apresuradamente en «la camarilla de las hierbas». El ruido se convierte en el recurso cómico infalible e inevitable que hemos apuntado, en una escena en la que se saca mucho partido de la presencia sonora efímera de Crito en el primer auto de *La Celestina*. La alcahueta le pide a Oligides que le ayude a mofarse de Brumandilón y transforme su voz: «Calla, calla, que mi negro duelo se escondió de ti pensando que eras el escudero con quien hobo palabras. Tú muda el tono de la voz y finge que lo buscas para matar» (Muñón: 155). Los consejos que Celestina le da a Oligides, que se presta de buen grado a esta asechanza, no dejan de recordar aquellos que le prodiga Alonso de Proaza al futuro lector de *La Celestina*³⁵, así como la *performance* de Oligides, que simula la cólera, se adecúa perfectamente a las modalidades de lectura dramatizada de la obra de Rojas («cumple que sepas hablar [...] / A vezes ayrado, con gran turbación»). En este juego metateatral, los oyentes y el *liseur* reales (si los hay) podrían identificarse tanto con Brumandilón, que oye sucesivamente los pasos desconocidos y la broma que se le gasta, como con Oligides, recitador de un papel (no escrito)³⁶.

35.— La exhortación es idéntica: «Tú muda el tono de la voz y finge que [...]» (Celestina), «Finge leyendo mill artes y modos» (Proaza).

36.— En la quinta escena del tercer acto de la misma continuación, Oligides relata una trampa improbable basada en los mismos resortes, que él y Carmisa armaron para embaucar a un bachiller. La estratagema consiste en hacerle creer que lo que acaba de oír no es la «gran

Una escena de la primera continuación celestinesca ofrece otro ejemplo de esto: Polandria les lee en voz alta a dos criadas una carta que acaba de mandarle el noble y rendido Felides:

POLANDRIA.– [...] Y agora oíd: “Señora mía: Tu merecer y mi atrevimiento te darán a conocer la pena que a tu causa paso”.

PONCIA.– Pues ya, señora, que la lees, léela con toda la solemnidad que se requiere.

POLANDRIA.– ¿Qué solemnidad?

PONCIA.– Con suspiros y pasión.

POLANDRIA.– Hi, hi, hi; hora que sea así. Y torno a comenzar por hacerte placer. (Silva: 108)

Si la posición de Poncia se acerca a la del oyente potencial de dicha continuación, Polandria, en cuanto a ella, en su papel momentáneo de lectora, podría asimilarse al *liseur* hipotético de la misma, cuyo rastro seguimos mal que bien entre líneas. Las recomendaciones de Poncia podrían dirigirse tanto a su señora como a aquel a quien le toca leer la *Segunda Celestina* para un público, pongamos, de segadores cervantinos...

Es un dispositivo más bien ingenioso que destaca en muchas escenas, especialmente las que se construyen en torno a una dinámica de voyerismo auditivo, y a partir de las cuales acaso puedan sacarse conclusiones tocantes al efecto producido en los eventuales oyentes de las continuaciones. Es preciso recalcar la excitación que estas escenas, que, recordémoslo, solo se oyen, suscitan en los personajes, los cuales no pueden contar sino con la voz de aquellos a quienes están espionando, como nosotros, lectores, no podemos contar sino con la suya. Si lo que oye aviva su deseo, ¿por qué no avivaría el nuestro? La reacción de Lucrecia, que solo puede oír las palabras amorosas y el jadeo de Calisto y Melibea («tus deshonestas manos me fatigan quando passan de la razón. Dexa estar mis ropas en su lugar [...]») deja poco lugar a dudas: «¡Mala landre me mate si más los escucho! ¿Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaziendo de dentera, y ella esquivándose por que la rueguen! [...]. Ya me duele a mí la cabeça de escuchar [...]» (Rojas: 183-184). De la misma forma, Grajales, en una escena que hemos comentado ya, se enciende al oír los regocijos de Elicia y Barrada. Nos lo indican las réplicas enfadadas de Areúsa, y las didascalías implícitas que contienen: «Está tú quedo también; ¿quieres ahora suplir las faltas de tu compañero?», «¡Ay, deslavado!, ¿una querías tener en papo y otra en saco? ¡Por mi vida, que no mirases tú mucho al deudo que yo y Elicia nos tenemos!» (Silva: 294-295). Grajales, enardecido por

carcajada» de Oligides, que está yaciendo con Carmisa, sino el berrido de un hombre herido, que «de dolor graznaba como pato» (Muñón: 272-273). Rosa Navarro Durán pone de realce la interacción entre Oligides, el cuentista (nunca mejor dicho), y Brumandilón y Celestina, los oyentes (2009: 53).

la manera como Barrada toquetea a Elicia, de lo que se entera gracias a las protestas de ella («¡Déjame, señor, no seas malcriado!») (294), comienza a acariciar a su vez a Areúsa.

Para resumir, se detallan todas las etapas del proceso de seducción, pero, cuanto más se acerca la escena erótica, más se empequeñece el punto de vista, y, al final, solo se oye lo que los personajes oyen, en una especie de duplicación de la posición del propio oyente (o lector). Destaca una doble restricción: la de su propia posición de oyente, que no puede contar con ningún tipo de representación, y la que le impone el texto, que, lejos de darle acceso a lo que le falta (la vista, entre otras cosas), lo mantiene en su postura, a través de unos personajes tan ciegos como él. Estos *alter ego*, en quienes fácilmente puede reconocerse, le dictan de algún modo la actitud que tiene que adoptar ante este tipo de episodios eróticos representados sesgadamente. Se trataría de una especie de guía de lectura, de poética de la escucha.

En conclusión, hay dos maneras de interpretar todo esto. O, las continuaciones no fueron pensadas para una lectura en voz alta, en cuyo caso, esta saturación de la banda sonora y las menciones innumerables de los verbos *oír* y *escuchar*, otras tantas llamadas al lector, una invitación a que preste atención, solo son por así decirlo una cáscara vacía. Las continuaciones harían suyas las principales características temáticas y formales de *La Celestina*, sin el espíritu que la sustenta. Amplificarían lo que constituye la parte superficial de esta materia sonora, el ruido precisamente, pero pierden de camino lo esencial: las modalidades de recepción de la obra que la justifican. Se trataría, pues, de un elemento residual de *La Celestina*, que no se pone al servicio de la obra y su recepción por parte de los oyentes, sino que satisfaría cierto gusto por el exceso..., ¡y lo estrepitoso!

O, segunda posibilidad, más atractiva. Que las obras del ciclo celestinesco hubieran sido leídas en voz alta o no, esta materia sonora ruidosa es la solución que encontraron los autores para compensar la ausencia de representación en las tablas y el hecho de que no se apartaran nunca de una modalidad específicamente dramática. En otros términos, la ausencia de representación directa no se ve contrabalanceada por un reforzamiento de los procedimientos narrativos; las escenas —eróticas en particular— no son objeto de ninguna reconstrucción *a posteriori*. Esta doble restricción tiene como consecuencia que muchos datos se omiten y le corresponde al lector colmar las lagunas entre réplica y réplica. En estas obras que pocas veces ceden a la tentación narrativa, los sonidos serían elementos de caracterización de los personajes, rasgos descriptivos no visuales sino auditivos. Harían de acotaciones implícitas, al igual que las demás, prosémicas, kinésicas, etc., que empiedran las obras precisamente

para atenuar esta doble restricción³⁷. No permiten visualizar una escena, pero sí hacerse una idea auditiva, por muy insatisfactoria e incompleta que sea, de lo que está ocurriendo.

Esta superabundancia de notas sonoras y esta caracterización sonora de los personajes cumplirían esta función. Como la claudicación de Traso el Cojo, el Dios os salve de la alcahueta, el vello del «barbiponiente» Pármeno (Rojas: 393), el ruido es lo que los marca social y eróticamente. Es así como en la escena 29 de la *Segunda Celestina* actúa un tal Fragoso, «marcado rufianazo» cuyo nombre de dimensión programática palmaria anuncia las proezas sonoras que va a llevar a cabo: «Y el Fragoso, como era diablo y sospechoso, viendo nuestra tardanza, daba voces como un perdido, que abriésemos, si no, que quebraría las puertas» cuenta Celestina (Silva: 233). Asimismo, pululan las bravuconadas de los proxenetas en la celestinesca, y su lema, el de Centurio, iniciador de la estirpe, es «que sea el ruido más que las nueces» (Silva: 305). Brumandilón, personaje de la *Tragicomedia* de Muñón que es «como trueno, que espanta y no hace mal» (145), no deja de amenazar con «hacer un hecho sonado, por donde la ciudad se altere y viniese a oídos del rey» (156)³⁸. Este ruido que lo dice todo de los personajes es un *effet de réel* que los acompaña en sus correrías nocturnas, eróticas, delictivas. A nosotros lectores oyentes, de estos ruidos tantas veces mencionados en las réplicas de los personajes solo nos llegan unas voces e interjecciones. Los demás fenómenos sonoros, intrínsecamente no escribibles (con perdón del neologismo³⁹), no solo no nos llegan, sino que casi están ausentes, como si el paisaje sonoro celestinesco se adaptara a las modalidades de recepción de las obras⁴⁰. La

37.– En la categoría de las didascalias enunciativas que definen los modos de producir sonido en *La Celestina*, Alfredo Hermenegildo distingue entre sonidos articulados verbalmente y sonidos no articulados verbalmente (1991: 139).

38.– El ruido es su distintivo a lo largo de la obra, y sus palabras, otros tantos traquidos: «[...] cada noche estudiantes le [a Celestina] daban grita y Brumandilón, como perro ladrador, los aventaja y ojeaba» (132), cuenta Oligides; «Los vivos lo verán, y los que nacieren oirán la hazaña que voy agora a hacer» (240), declara el principal interesado; «[...] ojeó a voces unos popilos», recuerda Celestina (244).

39.– Vertemos al castellano el adjetivo francés *scriptible*: «Le son est par nature fragile, périssable, non-scriptible» (Fritz 2016: 290).

40.– De los tres componentes de que consta la banda sonora, según Fritz (2016: 293-294), el componente más multiforme (ruidos naturales, animales...) está subrepresentado en la celestinesca. El segundo, de orden musical, corresponde esencialmente en nuestros textos a las escenas en que el amante noble está trovando, entrecortadas muchas veces por las risotadas y apartes de los criados. El tercero, todo lo que atañe a la voz humana, domina de forma aplastante. Se mencionan por ejemplo las voces de los animales («ladrado de perro»; «acuchilló el perro de mi vecina, que me ladraba a la puerta»; «Do yo al diablo el Barzino si en toda esta noche paró su ladrido») (Silva: 136; Muñón: 300; Fernández: 225), pero son voces (en los dos sentidos de la palabra) metafóricas las que imperan: «se pone el pandero en tus manos; que lo sabrás bien tañer», afirma Oligides (Muñón: 141); «[...] en balde ladra el sensual apetito», dice engañosamente Celestina (Muñón: 188). De la misma forma, el vocabulario erótico celestinesco suele tomar prestado del campo léxico musical, algo bastante tradicional en la literatura

multiplicación de los gritos, el arsenal exclamativo, los mecanismos de voyerismo auditivo, característicos de una lectura dramatizada, intentan eludir un problema literario fundamental. Sirven de contrapeso a la ausencia de representación escénica, pero, así y todo, al fin y al cabo, aparte de la voz de los personajes, no se oye nada.

Obras citadas

- ANÓNIMO (2016), *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, ed. Pedro Luis Críez Garcés, *Edición y estudio*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- ARATA, Stefano (1988), «Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI», *Celestinesca*, 12.1, pp. 45-50. <<https://www.jstor.org/stable/44282755>>.
- BARANDA, Consolación (1988), ed. *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, Madrid, Cátedra.
- (1992), «De “Celestinas”: problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16.1, pp. 3-32. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.16.19811>>.
- y VIAN HERRERO, Ana (2007), «El nacimiento crítico del “género” celestinesco: historia y perspectivas», en *Orígenes de la novela. Estudios. Ponencias presentadas al congreso I Encuentro Nacional Centenario de Marcelino Menéndez Pelayo celebrado en Santander los días 11 y 12 de diciembre de 2006*, eds. Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- BEJARANO PELLICER, Clara (2013), *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Focus-Abengoa.
- (2015), *Los sonidos de la ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.
- (2017), «El paisaje sonoro en los ambientes picarescos del renacimiento», en *Abordajes sensoriales del mundo medieval*, eds. Gerardo Rodríguez y Gisela Coronado Schwindt, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 188-204.
- BOTTA, Patrizia (1994), «Itinerarios urbanos en *La Celestina* de Fernando de Rojas», *Celestinesca*, 18, 2, pp. 113-131. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.18.1985>>.
- BOCCACCIO Giovanni (1985), *Decameron*, Milano, Mondadori.

erótica de la época: «quien las sabe las tañe; como yo he tañido esta noche a Quincia, que queda, por cierto, tocada de manera que hará otra música que tu romance en latín», se jacta Pandulfo delante de su señor Felides (Silva: 86).

- CHARTIER, Roger (1997), «Del libro a la lectura. Lectores “populares” en el Renacimiento», *Bulletin hispanique*, 99, 1, pp. 309-324. <<https://doi.org/10.3406/hispa.1997.4941>>.
- CURTJUS, Ernst (1995), *Literatura europea y Edad Media latina*, 1, México/Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- DEYERMOND, Alan (2008), «¿Cuántas hermanas tenía Celestina? Las funciones de los personajes invisibles», *Medievalia*, 40, pp. 96-104.
- DIEGO PACHECO, Cristina (2017), «Sonidos inusuales: el paisaje sonoro en algunos acontecimientos excepcionales del Valladolid del Quinientos», en *Abordajes sensoriales del mundo medieval*, eds. Gerardo Rodríguez y Gisela Coronado Schwindt, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 168-187.
- ESTEVE ROLDÁN, Eva, Martínez Gil, Carlos y Pliego de Andrés, Víctor (2015), eds. *El entorno musical del Greco. Actas del Simposio celebrado en Toledo (30 de enero – 2 de febrero de 2014)*, Madrid, Musicalis.
- FERNÁNDEZ, Sebastián (1992), *Tragedia Policiana*, ed. Luis Mariano, *Edición y estudio*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- FRENK ALATORRE, Margit (1982), «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980)*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, pp. 101-123.
- FRITZ, Jean-Claude (2016), «Paysages sonores et littérature médiévale : fécondité et fragilité d'une rencontre», en *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, eds. Laurent Hablot y Laurent Vissière, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 289-305.
- GARCÍA VALIENTE, Luis y Martínez Pérez (2019), «El uso de la erudición en las continuaciones argumentales de *La Celestina*», *Estudios Románicos*, 28, pp. 259-268.
- GARGANO, Antonio (2020), *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en “La Celestina” de Fernando de Rojas*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- GAUTHIER, Laure y TRAVERSIER, Mélanie (2008), eds. *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- GILMAN, Stephen (1984), «Entonación y motivación», en *Estudios de literatura española y francesa, siglos XVI y XVII*, ed. Frauke Gewecke, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 29-36.
- GÓMEZ, Gaspar (2016), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- GOYTISOLO, Juan (1999), «Un universo de ruido y furia», *El País*, 17/04/1999. <https://elpais.com/diario/1999/04/17/cultura/924300001_850215.html>.

- GUERRY, François-Xavier (2020), "En una cámara apartada, que nadie nos vea". *L'érotisme dans le cycle célestinesque (1499-1570)*, tesis doctoral inédita, Paris, Sorbonne Université.
- (2021), «"Parece que tienes más confianza en la cerradura de Philomena que en la ganzúa de la vieja Claudina". La porte et ses implications métaphoriques dans le cycle célestinesque», *e-Spania*, 39, pp. 1-12. <<https://doi.org/10.4000/e-spania.40524>>.
- GUTTON, Jean-Pierre (2000), *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstruction du paysage sonore*, Paris, Presses universitaires de France.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1991), «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, 11, pp. 127-151.
- HEUGAS, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Bière.
- HIREL-WOUTS, Sophie (2017), «Una continuación polémica: el *Tratado de Centurio* en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, eds. David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 51-68.
- HUIZINGA, Johan (1982), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- ILLADES AGUILAR, Gustavo (1999), «Gozo me toma en verte fablar: el apetito auditivo de los personajes celestinescos», *Medievalia*, 29-30, pp. 52-59.
- (2003), «*La Celestina*: teatro de la voz», en *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, eds. Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lillian von der Walde Moheno, México, El Colegio de México, pp. 429-437.
- (2003), «Ecos de una poética de la audición en *La Celestina*», en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. Lillian von der Walde Moheno, México, Universidad autónoma metropolitana, pp. 15-21.
- JEAN, Georges (1999), *Lire à haute voix. Histoire, fonctions et pratiques de la «lecture oralisée»*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, les Éditions Ouvrières.
- LAMA, Víctor de (2011), «"Engañar con la verdad", *Arte nuevo*, v. 319», *Revista de Filología Española*, 91, 1, pp. 113-128. <<https://doi.org/10.3989/rfe.2011.v91.i1.218>>.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1950), *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México.
- (1973), «Elementos técnicos del teatro romano desechados en *La Celestina*», *Romance Philology*, 27.1, pp. 1-12. <<https://www.jstor.org/stable/44941448>>.
- LUCKEN, Christopher y Rigoli, Juan (2013), eds. *Du bruit à l'œuvre: vers une esthétique du désordre*, Genève, MetisPresses.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela. IV. Primeras imitaciones de La Celestina*, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas.

- MUÑOÑ, Sancho de (2009), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra.
- RODAWAY, Paul (1994), *Sensuous Geographies. Body, Sense and Place*, London, Routledge.
- ROJAS, Fernando de (2013), *La Celestina*, ed. Peter Russell, Barcelona, Castalia.
- SALES DASÍ, Emilio José (2017), «¿Continuador o creador? “Las enricadas razones del famoso Feliciano de Silva”», en *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, eds. David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 145-161.
- SÁNCHEZ DORESTE, Josefa (2016), *El paralenguaje en La Celestina*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona. <<http://hdl.handle.net/2445/102109>>.
- SCHAFER, Raymond Murray (1994), *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books.
- SILVA, Feliciano de (2016), *Segunda comedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- TORRES ÁLVAREZ, María Dolores (2004), «De interjecciones, onomatopéyas y paralingüismo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 28, pp. 117-138. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.28.20038>>.
- VIGIER, Françoise (1988), «Quelques réflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la “célestinesque”», en *Autour des parentés en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles: histoire, mythe et littérature*, ed. Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 157-174.
- VILLEGAS, Alonso de (1873), *Comedia llamada Selvagia*, ed. Feliciano Ramírez de Arellano y J. S. Rayón, Madrid, impr. de M. Rivadeneyra.
- WHINNOM, Keith (1988), «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *Literatura en la época del emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 119-130.
- ZUMTHOR, Paul (1987), *La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale*, Paris, Éditions du Seuil.