

## *Celestina* en la ficción contemporánea: *El ritual de las doncellas* (2006) de José Calvo Poyato y *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes

Ana Mónica Montero Moreno  
Saint Louis University

### RESUMEN

---

La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (ca. 1502) —inicialmente concebida como una comedia y hoy en día más conocida como *(La) Celestina*— ha gozado de un éxito notable desde el momento de su creación poco antes de 1499 hasta hoy. La bibliografía sobre *Celestina* es inabarcable y su influencia en la dramaturgia y el cine es considerable. Recientemente, algunos críticos han comenzado a analizar su influencia en la novelística contemporánea. Este ensayo complementa este esfuerzo al observar cómo dos escritores, que trabajan con categorías literarias dispares, interpretan y adaptan aspectos de *Celestina* de manera radicalmente diferente. Así, por un lado, *Celestina* ha influido en el argumento, el desarrollo de los personajes y la reconstrucción histórica en *El ritual de las doncellas* (2006), una novela del género policíaco, ambientada en el barroco, escrita por el historiador José Calvo Poyato. Por otro lado, para el novelista Rafael Chirbes, *Celestina* no es solo una «caja de herramientas» con técnicas, escenas y citas útiles para los escritores, sino que constituye una revolución literaria en sí. Según Chirbes esta obra es modelo de una concepción ética de la literatura de acuerdo con la cual el lenguaje es el instrumento que puede revelar la manipulación ideológica, la corrupción social y el maltrato de los vencidos en los procesos históricos. En conclusión, la comparación de dos reescrituras de *Celestina* en las plumas de José Calvo Poyato y Rafael Chirbes —adaptaciones que, a primera vista, pueden pasar desapercibidas— revela dos fenómenos de intertextualidad que afectan la literatura tanto popular como culta y permite indagar en los valores literarios y el poder creativo de esta obra maestra del siglo xv.

**PALABRAS CLAVE:** *El ritual de las doncellas* de José Calvo Poyato, *En la orilla* de Rafael Chirbes, *Celestina*, intertextualidad.

*Celestina* in 21st Century Historical Fiction: *El ritual de doncellas* (2006) by José Calvo Poyato and *En la orilla*(2016) by Rafael Chirbes

## ABSTRACT

The *Tragicomedy of Calisto and Melibea* (ca. 1502)—initially conceived as a comedy, and often identified as (*La*) *Celestina*—has never lacked readers since its composition soon before 1499. Nowadays, the bibliography on *Celestina* is immeasurable and its impact on theatrical performance and films quite sizeable. Furthermore, critics have started to pay attention to its influence on contemporary fiction. In this paper we analyze how two contemporary writers have interpreted and re-used *Celestina* in radically different manners while applying disparate literary categories. Thus, on the one hand, *Celestina* inspires character development, plot, and historical reconstruction in *El ritual de las doncellas* (2006), a Baroque historical noir penned by historian José Calvo Poyato. On the other hand, for novelist Rafael Chirbes *Celestina* is not only a «toolbox» of techniques, scenes, and quotes useful for writers, but it also enacted a literary revolution by itself. More precisely, *Celestina* still embodies an ethical conception of literature according to which language becomes an instrument to reveal ideological manipulation, social corruption and the mistreatment of the vanquished in history. To sum up, by comparing José Calvo Poyato's and Rafael Chirbes' different visions and inconspicuous adaptations of *Celestina* in their novels, we can gain new insights into two intertextuality phenomena that affect popular and highbrow literature. This also reveals the literary values and creative power of this 15<sup>th</sup> century masterpiece.

KEY WORDS: *El ritual de las doncellas*, José Calvo Poyato, *En la orilla*, Rafael Chirbes, *Celestina*, intertextuality.



### Introducción: longevidad y éxito de *Celestina*

*Celestina*, inicialmente publicada como la *Comedia de Calisto y Melibea* (1499-1501), pronto reformulada como *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (ca. 1505) y desde el siglo XVI identificada por el nombre del personaje de la intermediaria *Celestina*, conoció un éxito de público inmediato. Su popularidad a lo largo de los siglos no se ha apagado, aunque, fuera del terreno de las letras castellanas, sea más limitada que la de *Don Quijote de la Mancha*.<sup>1</sup> Los autores de *Celestina* lograron construir una obra maestra partiendo de una trillada —quizás tan hilarante como trágica— historia de amor, en la que el joven Calisto busca ganarse los favores de Melibea, una mujer guardada, por medio de las mañas de la vieja alcahueta. Como novedades distintivas los críticos han señalado su aparente realismo *avant la lettre*, su

1.— Véase un breve apunte de la historia editorial inicial de *Celestina* en «The Significance of *Celestina*» de Joseph Snow (pp. 4-5), quien proporciona una introducción bastante completa a esta obra.

uso del lenguaje —especialmente sentencias y proverbios—, que fuerza a repensar la tradición sapiencial medieval, y su ruptura con el decoro estilístico tradicional, lo que permitió representar, casi por primera vez, a los personajes bajos con el mismo grado de importancia que los personajes nobles. Además, en *Celestina*, a través de una polifonía de voces, la expresión de la subjetividad y las pasiones humanas adquiere carta de naturaleza y se abre el camino —mediante una curiosa simbiosis de géneros— que desemboca en la novela moderna.<sup>2</sup> Otro aspecto singular en esta obra es su ubicación en la encrucijada que cierra la Edad Media e inicia el Renacimiento. Ciertamente, por su capacidad para recoger el legado sentencioso predominante a finales del medioevo peninsular (desde Petrarca y Boccaccio hasta Séneca y Aristóteles) y proyectarlo en otra dirección, más acorde con las líneas del humanismo, participa de ambos períodos.<sup>3</sup>

Su éxito inmediato se revela no solo en la densidad de su trayectoria editorial —contó con unas ciento diez ediciones antes de que surtiera efecto la prohibición de la Inquisición en 1640 (Snow, «The Significance», p. 7)—, sino, además, en su contagiosa energía creativa. Gracias a este vigor literario *Celestina* ha dejado y sigue dejando su sello en otras múltiples creaciones y campos artísticos: desde las obras del ciclo celestinesco hasta la literatura picaresca y la novela moderna, por no contar también su impronta en el teatro, el cine, la pintura, la poesía, etc.<sup>4</sup> En este ensayo se busca analizar cómo y con qué fin dos escritores contemporáneos recuperan rasgos de *Celestina* dentro de sus propias obras. En concreto, el historiador José Calvo Poyato incorpora personajes, diálogos y episodios —tomando como fuente de inspiración central el personaje de la alcahueta— dentro de su novela histórica *El ritual de las doncellas*, una novela detectivesca ambientada en el barroco. Por otro lado, Rafael Chirbes

2.— Dorothy Severin ha señalado el carácter precursor de (*La*) *Celestina* desde una óptica novelística: «despite the absence of a third-person narrator, [it] is the first work in world literature which can qualify for the title 'novel' rather than 'romance'». En la misma línea, Alan Deyermond apunta: «*Celestina* has the qualities that we look for in a modern novel: complexity, the solidity of an imagined but real world, psychological penetration, [and] a convincing interaction between plot, theme, and characters». Antonio Pérez-Romero recoge ambos postulados en *Modernity and Celestina*, p. 283. Además, Devid Paolini, entre otros críticos, ha puesto el énfasis en la relación de *Celestina* con la comedia humanista y Dorothy Severin apuntó su tono paródico con respecto a la ficción sentimental o, en concreto, *Cárcel de amor*.

3.— Enrique Fernández estima que el marcado componente medieval en *Celestina*, cuyos rasgos retóricos y erudición dificultan su lectura y puesta en escena hoy en día, es una de las razones por las que esta obra es menos conocida fuera de las fronteras hispanas que otras obras del canon en español («Preface», p. ix). No todos los críticos comulgan con el carácter medieval de esta obra; González Echevarría afirma que «*Celestina* was hardly medieval in form or content» («Introduction», p. xviii).

4.— Consolación Baranda resume el impacto de esta obra genial en la época inmediatamente posterior en «*Celestina's* Continuations, Adaptations, and Influences». Y para un sucinto panorama sobre la influencia de esta obra desde el siglo xx, véase Snow, «The Significance of *Celestina*», pp. 16-17.

inscribe su novela *En la orilla* en la tradición del realismo social y en ella se percibe la influencia de *Celestina* en los planos lingüístico y ético, y, en concreto, en su concepción de la función de la novela y de la transcendencia ética del lenguaje artístico. Analizamos, pues, en las páginas que siguen dos casos de hipertextualidad intencionada, pero no siempre obvia, en los que *Celestina* funciona como hipotexto de maneras muy diferentes. Seguimos la taxonomía establecida por Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* para explicar cómo *El ritual de las doncellas* y *En la orilla* imitan *Celestina*. En el primer caso podemos hablar de un proceso de transmodalización y transvocalización (capítulo 57 en *Palimpsestos*), por los que se alteran el modo de presentación celestinesco; es decir, ciertas escenas y personajes que aparecen en el hipotexto por medio de diálogos de acuerdo con el formato de una comedia humanística se vierten ahora con la ayuda de un narrador heterodiegético (transvocalización) y respetando las pautas de la novela detectivesca clásica (transmodalización). El caso de *En la orilla* también corresponde a lo que Gérard Genette define como una relación de hipertextualidad, de acuerdo con la cual, un texto B no se refiere nunca al texto A (el hipotexto); aunque no existiría sin él; dicho de otro modo, B surge a partir del texto A mediante un proceso de transformación.<sup>5</sup> Sin embargo, dicho proceso resulta más complejo en el caso de *En la orilla* dado que, además de unos pocos casos de intertextualidad obvia, lo que emerge es una sintonía estilística e ideológica entre *Celestina* y la obra chirbesca. Dicha sintonía podría definirse como una forma de mimetismo en la terminología de Genette (capítulo 14 en *Palimpsestos*). Resulta singular que el radio de influencia de una obra clásica abarque tanto una popular novela detectivesca como una novela culta. La versatilidad de *Celestina* reside en su capacidad para dar cauce a la expresión de los conflictos humanos y a un amplio registro de matices emocionales gracias a una combinación de comedia y tragedia, lenguaje popular y lenguaje culto, procacidad o erotismo e intelectualidad, humor y espíritu iconoclasta. Esta mezcla irreplicable de elementos facilita que todavía hoy siga nutriendo experiencias estéticas radicalmente distintas, como aspiramos a mostrar. Alan Deyermond afirmó que, intelectualmente, la obra de Fernando de Rojas pertenece al medioevo; sin embargo, artística y emocionalmente no ha perdido vigencia.<sup>6</sup>

5.– Hipertextualidad es el cuarto tipo de transtextualidad definido por Gérard Genette, explicado en su libro *Palimpsestos* (p. 5). Parafraseo en español la explicación de Genette (*Palimpsestos*, p. 5), la cual es resumida por David Herman con las siguientes palabras: «Whereas metatexts or commentaries explicitly mention the hypotext(s) around which they orient themselves, in the case of hypertextuality, a text B may not «speak» at all about text A and yet still not be able exist, as such, without A. Thus, hypertexts derive from hypotexts through a process that Genette calls transformation, whereby text B «evokes» text A more or less perceptibly but does not necessarily mention it or cite it» (p. 1044).

6.– Alan Deyermond concluye su estudio *The Petrarchan Sources* afirmando: «Intellectually, Rojas is of the Middle Ages; artistically and emotionally he is our contemporary» (p. 256).

La presencia de *Celestina* como hipotexto de la novela contemporánea ha despertado un lógico interés entre críticos como Antonio Huertas Morales, Jérôme François o Jacobo Llamas Martínez. Sin embargo, como se verá, solo Llamas Martínez ha profundizado en la impronta de *Celestina* en la obra de Chirbes, mientras que Huertas Morales no incluye *El ritual de las doncellas* en su valioso catálogo (2015). En este trabajo aspiramos, pues, a ampliar las líneas de investigación trazadas por estos críticos en el terreno de la transtextualidad de la novela contemporánea.

### La influencia de *Celestina* en *El ritual de las doncellas* (2006) de José Calvo Poyato

*El ritual de las doncellas* conjuga la atracción que vienen ejerciendo tanto la novela histórica como la novela detectivesca en el panorama editorial español desde la transición a la democracia.<sup>7</sup> La historia —ambientada en la Sevilla decadente durante la regencia de Mariana de Austria (1665-1675)— traza la continuación de *El manuscrito de Calderón* (2005), primera novela de aventuras del hidalgo Pedro Capablanca.<sup>8</sup> El relato comienza con el descubrimiento gradual de varias jóvenes asesinadas de manera macabra en lo que se revelará como un ritual satánico. Desde el principio, *El ritual de las doncellas* —un rompecabezas detectivesco ambientado en el barroco español— se pliega a muchas de las convenciones características de la ficción detectivesca durante su época dorada, en el período que media las dos guerras mundiales.<sup>9</sup> Así, el protagonista principal, el pes-

7.— La novela histórica y la policíaca «atrajeron mayoritariamente a escritores y lectores» y experimentaron durante la transición un desarrollo que no tuvieron durante el franquismo (Prieto de Paula y Langa Pizarro, p. 148). Por ejemplo, se publicaron un millar de novelas de tema medieval en España entre 1990 y 2018 (Huertas Morales, «La novela de tema medieval desde 1990»). Un fenómeno interesante es el de las novelas históricas publicadas por profesores universitarios, como Paloma Díaz-Mas, Luis García Jambrina, José Luis Corral y el propio José Calvo Poyato. En concreto, *El manuscrito de piedra* de Luis García Jambrina se inspira también en *Celestina* y, más concretamente, en el autor Fernando de Rojas y su época; con ella García Jambrina inicia una serie de seis novelas conocidas como *Los manuscritos del pesquisador Fernando de Rojas* (2010-2022).

8.— Se alude a las peripecias en *El manuscrito de Calderón* en la p. 20 de *El ritual de las doncellas*.

9.— En la tercera parte de su artículo: «Crime Fiction Set in the Middle Ages: Historical Novel and Detective Story» (2005), Joerg O. Fichte analiza las convenciones de la historia detectivesca, en concreto «the Golden-Age clue-puzzle story» —también conocida como *cozy mysteries* en inglés, novela rompecabezas o «novela enigma» en español (Muñoz, p. 111)— y su presencia en la novela histórica medieval inglesa (pp. 62-66). Dentro de *El ritual de las doncellas* se alude al término rompecabezas —«este terrible rompecabezas que nos atenaza» (p. 168)— en referencia al modo característico con que se resuelve el misterio de los asesinatos de las jóvenes: es decir, por medio de la indagación lógica, el ingenio y la tenacidad (Fichte, p. 61) se van reuniendo datos y pistas que, a manera de un puzle, permiten reconstruir los asesinatos y descubrir sus causas y a sus perpetradores. Stephen Knight proporciona un análisis similar y complementario del «*clue puzzle*» identificando, a pesar de que el género no es homogéneo,

quisidor Pedro Capablanca, constituye un convincente Sherlock Holmes: se trata de un hidalgo astuto y observador que, gracias a sus dotes para la indagación y su espíritu lógico, acabará resolviendo el misterio que rodea la tortura y los asesinatos de las jóvenes; además, logrará hacerlo de modo que los homicidios no queden impunes. El ayudante de Pedro Capablanca —un peculiar doctor Watson— es fray Hortensio Algodonales, un individuo fortachón y bondadoso, más impulsivo y menos objetivo que su amigo Pedro Capablanca.<sup>10</sup> El escenario del crimen se produce —como suele ser habitual en la novela clásica de detectives de acuerdo con las convenciones delineadas por Joerg O. Fichte— dentro de una sociedad cerrada de clase alta o adinerada que encubre, bajo una fachada de aparente respetabilidad, un territorio siniestro. La violencia —eje central de la novela negra contemporánea— se manifiesta en los asesinatos macabros con los que se busca impresionar y desconcertar al lector; así, las jóvenes aparecen con los párpados cosidos y las piernas rotas, entre otros detalles de gran crueldad, en apariencia incomprensibles.<sup>11</sup> Los sospechosos son varios, dándose el caso de que los delincuentes profesionales de clase baja —matones y proxenetes— juegan roles secundarios y que, en la resolución, los asesinos de las doncellas proceden de los estratos sociales más altos.<sup>12</sup> Finalmente, la convención que no se acaba de cumplir es la recuperación de la paz social; en otras palabras, en el desenlace de la novela clásica detectivesca se aspira a recuperar la armonía y el orden social tras arrestar y castigar a los culpables.<sup>13</sup> En *El ritual de las doncellas* no se satisface esa expectativa de manera completa, puesto que uno de

una serie de elementos comunes reconocibles a mediados de la década de 1920; Agatha Christy S.S. Van Dine constituyen sus exponentes más destacados («The Golden Age», p. 1).

10.— Como observa Ricardo Landeira, el amigo que acompaña al detective nunca es tan listo como este, lo que funciona como coartada para explicar detalladamente aspectos de la investigación; el compañero es, en cierto modo, un lector más (p. 18).

11.— «Murder is now essential as the central crime» (Knight, p. 1). Véanse las reflexiones sobre la violencia de José Luis Muñoz, y en particular p. 110, y de Pierre Lemaitre en su *Diccionario apasionado de la novela negra*. Otros recursos frecuentes señalados por Fichte para la novela histórica medieval de corte detectivesco son el uso de armas inusuales —un rosario, por ejemplo—, asesinatos extraños o ingeniosos y la presencia de acertijos, profecías, mensajes crípticos o códigos secretos (pp. 65-66). Calvo Poyato imita estos dos últimos elementos.

12.— Según Stephen Knight, los criminales —en la novela clásica del período dorado— proceden del círculo social de la víctima, cuya muerte no despierta gran interés; así, no se llega a lamentar su pérdida ni se representa el dolor y la degradación de una muerte violenta. En *El ritual de las doncellas*, se cumplen todos estos aspectos de forma algo diferente: la clase social de las mujeres asesinadas, doncellas procedentes de zonas rurales, no es la de los asesinos, pero nadie lamenta su muerte dado que son desconocidas. Además, la profundidad psicológica en la construcción de los personajes está ausente (Knight, p. 1).

13.— De acuerdo con Fichte: «since crime in Golden Age detective fiction à la Agatha Christie is a product of moral depravity rather than of psychological aberration or adverse social conditions, the uncovering of the criminal and his subsequent elimination from society holds out hope for a return to peace and social harmony» (p. 65). Landeira observa que «una razón fundamental que da pie a la narrativa policiaca» en el siglo XIX y que la convierte más tarde en

los asesinos logra evadir el castigo gracias a sus medios económicos. Resulta, además, cuestionable que se recupere la estabilidad o concordia en el seno de una sociedad que —a causa del alto grado de criminalidad, las supersticiones, la corrupción y la inquisición— no goza de ellas. La violencia y la corrupción es algo que los lectores identificarían como un fenómeno similar a sus manifestaciones hoy en día.<sup>14</sup>

Una de las preocupaciones del historiador don José Calvo Poyato en su faceta de escritor de novelas históricas —como reconoció en el transcurso del cursillo de la Universidad Internacional de Andalucía «Historia y novela histórica» (Sevilla, 4-6 de octubre de 2022)— es la de lograr transmitir con fidelidad y rigor historiográficos las circunstancias de una época.<sup>15</sup> Así, la novela abunda en referencias y alusiones a la arquitectura y geografía urbanas de Sevilla, las cofradías religiosas, el mundo del hampa, las supersticiones y la mentalidad, la gastronomía, la prostitución, los problemas sociales, etc. Parte de este contenido se encuentra ya plasmado en su estudio *Así vivían en el Siglo de Oro* (1989), el cual, en cierto modo, constituye el paralelo académico de *El ritual de las doncellas* al suministrar muchos de los datos históricos que dotan de autenticidad al contexto social en el que se desarrolla el misterio detectivesco.<sup>16</sup> Así, el mundo de la delincuencia, que solía concentrarse tanto en garitos, bodegones y burdeles, como en los claustros contiguos de la catedral y en el Arenal (p. 13), el papel del lujo y la ostentación entre las clases acomodadas (pp. 20, 23, 32, 36, 62), la extrema pobreza del mundo rural (pp. 15-17) y las incómodas condiciones de las hospederías (p. 47) encuentran su contrapartida en *El ritual de las doncellas*.<sup>17</sup> Incluso se mencionan las inundaciones regulares

lectura de consumo popular es la satisfacción que experimenta el lector al verificar cómo el crimen es desvelado y el asesino es arrestado y castigado debidamente (p. 16).

14.— Uno de los personajes corruptos en *El ritual de las doncellas* se enriqueció durante la fiebre constructora que afectó a Sevilla en los años siguientes al descubrimiento de América. El lector contemporáneo escucha aquí un eco de la crisis provocada por la burbuja inmobiliaria a finales de la década del 2010. Rubén Varona, en el capítulo 5 de su tesis, titulado «La corrupción en el *noir* histórico, un diálogo entre la España de hoy y la del ayer», conecta el tema de la corrupción y la inequidad social y económica en *El ritual de las doncellas* con sus manifestaciones actuales.

15.— Antonio Huertas Morales señala que «el lector hispano exige un tratamiento riguroso de las fuentes historiográficas; en clara oposición, por ejemplo, a las narrativas latinoamericanas» (recogido por Juan Manuel Lacalle, pp. 305-6). La labor investigadora principal del profesor José Calvo Poyato se centra en la transición del siglo XVII al XVIII. Junto con estudios académicos, ha publicado también un considerable número de novelas de base histórica, entre las que destaca *Los galeones del rey* (2002) también ambientada en Sevilla en 1646, período cercano al de *El ritual de las doncellas*.

16.— En el estudio sobre la vida cotidiana *Así vivían en el Siglo de Oro* se presta especial importancia a Sevilla, uno de los principales centros financieros desde el siglo XVI por su conexión con América.

17.— En *El ritual de las doncellas* leemos que el Patio de los Naranjos o las gradas de su catedral eran «asiento de la más acabada picaresca sevillana y lugar de tratos y contratos para matones,

«[d]el temible arroyo del Tamarguillo» y se critica que no se hubieran acometido «obras hidráulicas como las que los holandeses habían realizado en su tierra» y que ni siquiera hubiera «un puente digno de tal nombre que comunicase las dos orillas del río, la de Sevilla con la de Triana», ya que solo existía un puente de madera construido sobre barcas (*El ritual* p. 180; *Así vivían*, p. 46). Este deseo de infundir autenticidad potencia un proceso de lectura activo por parte del lector experimentado, ya que, junto con las pistas de los crímenes, también puede identificar conocidas claves del mundo social y literario del Siglo de Oro. Valga como ejemplo el nombre de «el padre» o administrador de los burdeles acogidos a la mancebía con licencia de la autoridad: «don Pablos», el cual constituye una alusión al personaje del Buscón en la novela picaresca de Francisco de Quevedo *La vida del Buscón* (o *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*). Sin duda, *Celestina* es aquí el modelo literario al que se recurre con más frecuencia para caracterizar a los personajes del mundo del hampa y de la trata de seres humanos, y para construir algunos episodios y avivar diálogos. En concreto, la icónica *Celestina* tiene su *alter ego* en «Vivales», apelativo que, según el diccionario de la RAE, describe a una persona vividora y desaprensiva. Son numerosos los detalles que convierten al personaje secundario de Vivales en una inequívoca *Celestina*; en concreto, su aspecto repulsivo, su edad avanzada, su pobreza y avaricia, su papel como intermediaria y restauradora de hímenes femeninos, su ingenio y rapidez mental, o su negocio de herbolaria traen a la memoria a *Celestina* en la *Tragicomedia*. En su primera aparición, se informa que gozaba «fama de ser una experta concedora de las plantas y sus propiedades, así como la más cualificada remendadora de virgos de toda Andalucía, además de ejercer de alcahueta, de dispensadora de favores lujuriosos y de correveidile» (p. 83) y poco más adelante se añade que «aquella arpía no peinaba entre sus canas un solo pelo de tonta. Estaba forjada en la universidad de la vida y el tiempo no había pasado por ella en balde» (pp. 122-3).<sup>18</sup>

*La Tragicomedia de Calisto y Melibea* también inspira en *El ritual de las doncellas* la construcción de eventos y diálogos. Entre los primeros destaca la venta de la virginidad de una doncella a la que se dedica Vivales, quien

truhanes y malhechores» (p. 12); se repite que se trata de una época en la que «la apariencia y el boato externo eran elementos principales de la vida diaria» (p. 92); «las apariencias eran más importantes que las realidades» (p. 48); e incluso «muchas dignidades eclesiásticas, imbuidas por la moda imperante» se rodeaban «del mayor boato y lujo posibles, como formas de manifestar su poder y autoridad» (p. 53). También se menciona que el pesquisidor disfruta de una alcoba en la hospedería, cuando lo habitual eran dormitorios compartidos por numerosos alojados (p. 50).

18.— Dichas frases vagamente evocan la explicación de Pármeno sobre el origen de las artes embaucadoras de *Celestina*: «La necesidad y pobreza, la hambre, que no hay mejor maestra en el mundo, no hay mejor despertadora y abivadora de ingenios» (p. 118). Todas las citas de *Celestina* están tomadas de *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)* de José Luis Canet.

debe remendarla después; igualmente, su muerte a manos de dos rufianes —aunque los detalles son distintos— evoca el asesinato de Celestina a cuchilladas por Sempronio y Pármeno. También están presentes otros ecos en los diálogos como: la referencia a un pasado erótico triunfal en contraste con la decrepitud actual de la vieja alcahueta (*El Ritual*, p. 124, *Tragicomedia*, pp. 68, 105) o el tira y afloja verbal que muestra la codicia de la medianera (*El Ritual*, pp. 124-5) y que puede hacer recordar el aparte de Celestina a Sempronio pidiendo que Calisto «cierre la boca y comience a abrir la bolsa» (*Tragicomedia*, p. 39).

En resumen, la famosa alcahueta infunde credibilidad a la reproducción de la sociedad del barroco, aunque no debe olvidarse que el personaje específico de Celestina es, en sí, una invención literaria.<sup>19</sup> Desde el ángulo del medievalismo, la selección concreta de elementos asociados al crimen y al proxenetismo procedentes de una composición del otoño medieval y su reutilización para reproducir los bajos fondos de la segunda mitad del siglo XVII alimentan, a primera vista, el cliché de una Edad Media violenta y primitiva.<sup>20</sup> En *El ritual de las doncellas* tanto miembros de las clases altas como de las bajas resultan artífices de delitos y crímenes, aspecto que, en cierto modo, refleja la influencia, consciente o no, de *Celestina*, dado que, en su argumento, tanto el noble Calisto como la alcahueta Celestina y los criados de Calisto intervienen en la seducción de Melibea, una doncella virgen, aspecto que constituía un delito en ambas épocas (Márquez Villanueva, p. 256).<sup>21</sup>

No hay duda, pues, de que *Celestina* funciona como un hipotexto en *El ritual de las doncellas*, aunque —que sepamos— nunca se declara dicha intención. Por el contrario, lo opuesto es verdad en el caso de *En la orilla*: Rafael Chirbes ha afirmado que la influencia de *Celestina* permea mucho de su obra y, de manera notable, *En la orilla*.<sup>22</sup> Además, ha reflexionado

19.— La alcahueta ciertamente constituía una realidad social característica de la península ibérica y de influencia oriental. Va a ser un personaje «familiar en la España cristiana desde el siglo XII» (p. 253), como observa Francisco Márquez Villanueva en su estudio «*La Celestina* como antropología hispano-semítica». Apoyándose en David O. Wise, Márquez Villanueva estima que el estereotipo negativo de la alcahueta presente en *Celestina* surge de la pluma del Arcipreste de Talavera (nota 48, p. 258).

20.— Véanse en la bibliografía los artículos de Umberto Eco sobre nuestra manera de contemplar y recrear la Edad Media. Por otro lado, Calvo Poyato estima que los bajos fondos constituían una característica tanto de la sociedad del Siglo de Oro como de la sociedad actual, afirmando: «*Como ocurre actualmente*, en las grandes ciudades tenían un lugar muy importante las gentes dedicadas a la delincuencia o de vida irregular, que formaban un mundo del que tenemos abundante documentación. En Sevilla su número alcanzaba proporciones alarmantes...» (*Así vivían en el Siglo de Oro*, p. 13; la cursiva es mía).

21.— Un eco más sutil es el del conjuro a Plutón practicado por Celestina en el tercer acto para conseguir la *philocaptio* de Melibea y el empleo de un ritual satánico en *El ritual de las doncellas*.

22.— En la entrevista: «*En la orilla*, Chirbes y la crisis» de Radio Nacional (14/01/2014), Chirbes afirma tener «*La Celestina* siempre en la cabeza... *La Celestina* está siempre» (a 10'

y escrito sobre la genialidad de la tragicomedia, vertiendo en sus diarios, ensayos y entrevistas una serie de comentarios metanarrativos, testimonio de la impronta celestinesca en su pensamiento y obra. Sin embargo, lo complejo para el lector y el crítico es desentrañar dónde y cómo se produce esa influencia celestinesca en *En la orilla*, debido a, por un lado, la capacidad omnívora de Chirbes para absorber numerosas tradiciones literarias, y, por otro lado, lo sofisticado y ambicioso de sus composiciones literarias en los terrenos de la técnica, la temática y el compromiso ético.<sup>23</sup> Quizás por ello, hay pocos estudios que indaguen en la conexión existente entre *Celestina* y la obra de Chirbes. Una notable excepción es el artículo «*La Celestina* como modelo de Rafael Chirbes en *Crematorio*» de Jacobo Llamas Martínez. Este estudioso explica que «*La Celestina* junto a la obra de Lucrecio y el personaje de Torquemada de Galdós fueron los modelos fundamentales citados por Chirbes para los caracteres, el tono y el estilo de *Crematorio*» (p. 173). También explora de manera breve la impronta de *Celestina* en *En la orilla* (p. 164-5), aspecto que expandimos en este ensayo.

### La presencia de *Celestina* en la novela *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes

Rafael Chirbes ha plasmado su interpretación personal de *Celestina* en sus ensayos, diarios, entrevistas y, especialmente, en su artículo «Sin piedad ni esperanza».<sup>24</sup> La tacha de obra demoledora y revolucionaria capaz, como otras grandes obras del canon (*Lazarillo de Tormes* y *Don Quijote de la Mancha*), de desnudar y poner «al descubierto los engranajes de su tiem-

18'- 9' 52'' del final en: <<https://www.rtve.es/play/audios/biblioteca-publica/biblioteca-publica-rafael-chirbes-desentra-claves-sociales-morales-crisis-orilla-elegido-mejor-libro-ficcion-2013/2309912/>> consultado el 25 de junio de 2023). Durante la composición de *En la orilla*, Chirbes también se apoyó en el modelo literario de Galdós, en «la multiplicidad de perspectivas de las novelas de Dos Passos, o en *Historia de una barricada*, de Swift, autor con quien *En la orilla* emparenta también por cierta sarcástica ferocidad» (Carmen de Eusebio, pp. 248-9).

23.— Chirbes llega a afirmar que «las grandes novelas llevan dentro todas las novelas anteriores» y que toda gran obra es, a la vez que ella misma, un compendio de la historia entera de la literatura, una relectura interesada y exhaustiva de sus predecesores (*El novelista perplejo*, pp. 193 y 192). Hace una aseveración similar respecto a *Celestina*: «toda obra de arte es, en realidad, una relectura, una crítica de la historia del arte. Rojas lo que ha puesto en evidencia es que la palabra no denota, sino que separa los espacios (el palacio, la iglesia, la taberna, el prostíbulo), y con ellos las clases. Al revolver su uso, ha revolucionado su función» («Sin piedad ni esperanza» p. 46).

24.— Jacobo Llamas Martínez recopila algunos juicios de Chirbes sobre *Celestina* en «*La Celestina* como modelo». En su ensayo «Sin piedad ni esperanza» Chirbes se pregunta dónde «se sustenta esa autoridad que la levanta [a *Celestina*] por encima de la inmensa mayoría de sus contemporáneos; cuál es el mecanismo que la hace diferente de otros libros que se escribieron por aquellos tiempos; qué anomalías marcan la distancia que la separa de ellos; por qué sigue golpeándonos así» (pp. 41-42).

po» provocando desconsuelo (Chirbes *Diarios. A ratos perdidos* 3 y 4, pp. 34-35). Así afirma el escritor valenciano:

Sea lo que haya sido, *La Celestina* es para el lector de hoy un libro furioso, demoledor, desesperanzado; y digo demoledor, refiriéndome no sólo a que se afana por convertir en escombros el tiempo en que fue escrito, sino porque es también peón de derribo del nuestro, nos obliga a descubrirnos utilizando palabras inválidas, trampas que sirven más para ocultar que para enunciar. Nos muestra que las palabras no son monumentos, cajas que guardan, sino escombreras a las que acuden los forajidos a robar materiales. Esa furia iconoclasta con el lenguaje he intentado traspasarla a mis dos últimas novelas... (*Diarios. A ratos perdidos* 3 y 4, p. 239; la cursiva es mía)<sup>25</sup>

Este objetivo de demoler la retórica tradicional como forma de desvelar y denunciar injusticias sociales enquistadas en el lenguaje complementa, en el caso de Rafael Chirbes, lo que él estima que deben ser las funciones de la novela: contar la vida privada de las naciones (citado por Fernando Valls, «La narrativa de Rafael Chirbes», p. 127); enseñar al lector a contemplar el mundo desde un ángulo nuevo, más crítico; y, además, «darles la voz a quienes han sido excluidos de la narración de la historia, sacar a la luz su sensibilidad, contar qué los expulsó» (*Diarios. A ratos perdidos* 3 y 4, p. 78).<sup>26</sup> En otras palabras, el reto de la literatura es: lograr «agitar al lector, embutido en una coraza de quelonio... conseguir esa mirada transversal, el fognazo que ilumina algo que millones de palabras no habían conseguido sacar a la superficie» (*Diarios. A ratos perdidos* 3 y 4, p. 154). Esto lleva a Chirbes a concluir que «la novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela» (*Diarios. A ratos perdidos* 1 y 2, p. 200).<sup>27</sup>

25.– Véase también Llamas Martínez, «*La Celestina* como modelo», pp. 164 y 168.

26.– En *El novelista perplejo*, por ejemplo, ensalza la novela *Si te dicen que caí* por la habilidad de Juan Marsé para «fundar una nueva mirada... desde abajo de los de abajo» (pp. 96, 98); es decir, de empatizar con la visión de las víctimas de la sociedad. Añade que «cada vez que una obra nos enseña a mirar desde otro lado, un nuevo continente se incorpora ya para siempre al arte» (p. 96). En sus *Diarios. A ratos perdidos* 1 y 2, precisa: «Una nueva novela solo sale de una nueva forma de mirar. Eso nos lo ha enseñado, entre otros, Proust. Por eso, incluso la mayoría de los mejores libros de hoy nos parecen ejercicios más o menos brillantes, pero estériles. No cambia para nada nuestra mirada después de haberlos leído. No hay en ellos una nueva cota desde la que mirar» (p. 428). Y ve al escritor en el papel de demoledor de las convenciones para poder ampliar el horizonte mental, de «enterrador» o «empleado de derribos» de una retórica decadente por su asociación al *status quo* (*Diarios. A ratos perdidos* 1 y 2, p. 428).

27.– De acuerdo con Llamas Martínez, Fernando de Rojas es, a los ojos de Rafael Chirbes: «el primer escritor hispano en posicionarse a la altura de los débiles; a la zaga se situarían el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes*, Cervantes, Galdós, Marsé y el mismo Chirbes (*A ratos perdidos*, 3: 73 y *A ratos perdidos*, 4:343), con sus novelas dedicadas a los «excluidos de la na-

En al menos tres sentidos fundamentales, relacionados con esta visión de lo novelístico, *Celestina* constituye un modelo digno de imitación. Primero, en ella —de acuerdo con Chirbes— se muestra la lucha de clases con «diáfana claridad» y «violencia concentrada», dejando ver con rotundidad que «nadie es más que nadie» («Sin piedad ni esperanza», p. 58); es decir, *Celestina* consigue esa «peligrosa libertad de mirada» («Sin piedad ni esperanza», p. 45) por la manera en que iguala a nobles y personajes bajos en sus pasiones, ambiciones y deseos. Segundo, y de forma paralela, el hecho de que criados y nobles se expresan de forma similar, transgrediendo una noción tradicional de decoro lingüístico según la cual el lenguaje de/sobre los nobles en la ficción debía ser elevado o idealizado y el de las clases bajas corresponder a un estilo mediocre, le sirve a Chirbes para detectar «una atrevida manera de leer el pasado literario saltando por encima de la convención» («Sin piedad ni esperanza», p. 46).<sup>28</sup> Finalmente, también el plano lingüístico detenta un rol fundamental en la labor de generar esa mirada crítica, demoledora de las convenciones. Así, Chirbes observa que los diálogos celestinescos están salpicados de citas procedentes de Aristóteles, Séneca, Boccaccio o Petrarca, o de obras contemporáneas castellanas, así como de sentencias, dichos populares y refranes. Todos ellos, lejos de ser recurso de autoridad, contribuyen a dotar las animadas conversaciones de los protagonistas de vivacidad («Sin piedad ni esperanza», pp. 43-44) y, más concretamente, pueden generar ironía, sarcasmo y desconfianza ante las manipulaciones verbales en un contexto sin narradores fiables («Sin piedad ni esperanza», pp. 53-57).

rración de la historia», a «los perdedores» («*La Celestina* como modelo», p. 175). El escritor valenciano se ha esforzado por dar voz a los valores, descontento y visión del mundo de los hijos de la generación que perdió la guerra civil y, de manera paralela, denunciar la avaricia y el talante explotador de otros sectores sociales, cuya riqueza puede asociarse a su connivencia con el franquismo y/o al afán especulativo capitalista.

28.— De acuerdo con Rafael Chirbes, «Rojas somete a una relectura la tradición, y aniquila todo el corpus de convenciones literarias del medievo, con su trasunto moral» («Sin piedad ni esperanza», p. 46). En *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*, Chirbes planea redactar un artículo acerca del tratamiento del lenguaje en *Celestina* y en Galdós y da una lista de libros que, al igual que *Celestina*, están escritos «desde fuera, a contrapelo, desde los lenguajes expulsados o secuestrados». Entre ellos se encuentran: *Conversaciones con Eckermann*, de Goethe, *El Lazarillo*, *El Buscón*, *La lozana andaluza*, o *La estética de la resistencia* de Peter Weiss (p. 250).

Unas cinco décadas antes de la composición de *Celestina*, el marqués de Santillana y Juan de Mena habían clarificado, como convención literaria, la conexión entre estilos y temática heredada de la Antigüedad. Así Juan de Mena, en su *Coronación* (1438), escribe: «Sepan los que lo ignoran que por alguno de tres estilos escriben o escribieron los poetas: por estilo trágico, satírico o cómico. Trágico es dicha el escriptura que habla de altos fechos y por bravo y soberbio y alto estilo, la qual manera siguieron Homero, Vergilio, Lucano y Stacio; por la escriptura trágica, puesto que comienza en altos principios, su manera es acabar en tristes y desastrados fines. Sátira es el segundo estilo de escribir, la naturaleza de la qual escriptura y officio suyo es reprehender los vicios, del qual estilo usaron Horacio, Persio y Juvenal. El tercero estilo es comedia, la qual tracta de cosas baxas y pequeñas y por baxo y homilde estilo y comienza en triste principios y fenece en alegres fines, del qual usó Terencio» (*Obra completa* p. 409).

Dicho de otro modo, en una época en que la autoridad de un texto se sustenta sobre la aplicación de citas clásicas, el empleo de estas en contextos sorprendentes o irreverentes funciona como otra vuelta de tuerca que interroga y cuestiona la fraseología del legado sapiencial tradicional (p. 53).

Además de una sintonía ideológica de tinte marxista (en el lenguaje actual) y un deseo revisionista y crítico de los modos del lenguaje al que volveremos en la parte final de este ensayo, *Celestina* y *En la orilla* comparten un interés por temas específicos e imbricados entre sí tales como: el dinero y el sexo; la mezquindad de los personajes y de sus relaciones;<sup>29</sup> la inexorabilidad del tiempo; y el mundo como contienda, que revisamos brevemente.

El dinero y el sexo forman parte del pensamiento materialista de Chirbes, quien afirma que «el sexo (y su proveedor, el dinero) ha ocupado el espacio que han dejado libres las ideologías».<sup>30</sup> Junto con ello, su visión del ser humano como «un malcosido saco de porquería» (expresada por Esteban, el personaje principal de *En la orilla*, p. 134) también tiene un precedente en su reflexión pesimista sobre el mundo celestinesco: «Rojas, en su *Celestina*, nos prepara para una sombría lucha de todos contra todos, una ordalía de lobos hambrientos [...] Leo a Rojas y me veo como soy, y me ayuda a ver el mundo desde el sombrío lugar desde el que lo veo...» (*Diarios. A ratos perdidos* 3 y 4, pp. 255-6).

Una consecuencia es la mediocridad o degradación e, incluso, la violencia de las relaciones humanas. El personaje principal reconoce que nunca llegó a querer a su padre, a pesar de haber vivido con él durante toda su vida. Además, las relaciones en apariencia más genuinas —la de los padres de Esteban con su hija Carmen o la de Esteban con Liliana, la limpiadora colombiana a la que trata como a una hija— son frágiles. Carmen abandona a los padres para irse a Barcelona, desatando lazos o dejando atrás responsabilidades, y en el caso de Liliana, sobrevuela la sospecha de que utiliza a Esteban para sacarle el dinero que este no tiene. En otro momento central, Esteban imagina cómo la familia confraterniza

29.—Llamas Martínez usa las marcas de la lectura de Chirbes en *Celestina* para confirmar estos dos temas comunes a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y *En la orilla* (pp. 168-169), además de señalar la cuestión de «la novedad y brillantez del lenguaje» (p. 169) que nosotros abordamos separadamente. Además, Llamas Martínez observa que, en su producción novelesca, «Chirbes ya había pretendido subvertir los valores y el orden social dominantes, manifestar la trascendencia del dinero y el sexo, las desigualdades de clase o reivindicar el rigor estilístico», pero va a ser en *Los viejos amigos*, *Crematorio* y *En la orilla* donde se eleve el nivel de exigencia (p. 170).

30.—«Allá por los sesenta... uno podía quemarse a lo bonzo por los derechos del pueblo de Vietnam, o por los de los negros americanos o sudafricanos. Por qué se suicida hoy uno, que no sea por desazón existencial, por el picor de la propia vida, es decir, por nada. El sexo (y su proveedor, el dinero) ha ocupado el espacio que han dejado libres las ideologías: el sexo y sus aledaños, los rodeos psicológicos, la mística amatoria, el merodeo —directo o sesgado— en torno a la carne» (*Diarios. A ratos perdidos* 1 y 2, p. 232).

feliz durante el funeral del padre en espera de un reparto de bienes. Esa confraternidad se esfumará en cuanto se descubra que no hay herencia, estallando así:

la gran batalla, el Waterloo familiar, *regreso al estado natural de la humanidad, todos contra todos* por todos los medios, *sin piedad ni distingos*, hermanos contra hermanos, cuñados contra cuñados, tíos contra sobrinos, nietos contra abuelos, primos que se enfrentan entre sí, *intentando comerse unos a otros a bocado limpio*, porque las perspectivas de obtener algo son muy dudosas. (*En la orilla*, pp. 108-9; la cursiva es mía).

La frase: «intentando comerse unos a otros a bocado limpio» sintoniza con las actitudes hacia el consumo presentes en los diálogos y comportamientos de *Celestina*, actitudes que tienen su máxima expresión en la ansiedad erótica de Calisto quien, sin escrúpulos, exclama ante Melibea: «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas» (XIX acto, p. 197).<sup>31</sup>

Finalmente, la inexorabilidad del tiempo se revela magistralmente en ambas obras. En *Celestina* la astuta alcahueta usa la vejez y las enfermedades como argumentos sutiles para orientar a Melibea, en su primer encuentro, hacia el disfrute irreflexivo del goce erótico (acto IV). La propia Melibea, ante la muerte inesperada de Calisto, reconocerá la fugacidad del placer al exclamar: «¿Cómo no gozé más del gozo? ¿Cómo tove en tan poca la gloria que entre mis manos tove?» (auto XIX, p. 199). Mientras en la *Tragicomedia* Melibea afirma que su relación amorosa duró «cuasi un mes» (p. 205), en la *Comedia* la muerte ocurre tras el primer encuentro de los amantes, acentuando así la brevedad de la vida.

El manejo del tiempo en la novela *En la orilla* también acusa, de forma singular, una concentración de eventos en un lapso temporal reducido y el énfasis en la vejez presentes en *Celestina*. Chirbes relata en unas 426 páginas los últimos días que le quedan a un septuagenario, Esteban, antes de su suicidio ya planeado. Entre el 10 de diciembre de 2010 —fecha con la que se inicia un segundo capítulo de 398 páginas titulado «Localización de exteriores»— y el 26 de diciembre de 2010 (p. 11 en el primer capítulo «El hallazgo»), día en que Ahmed avista los cuerpos muertos del septuagenario Esteban y su padre, se sintetizan, a través de los pensamientos

31.— Durante su lectura de *Celestina*, Rafael Chirbes marcó algunas frases tales como: «Que sobre dinero no hay amistad» (en Russell 1991: 476) o «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas» (en Russell 1991: 571), como ha estudiado Llamas Martínez (p. 169). La escenificación en un diario de Chirbes de un adulterio entre un hombre y la mujer de su hermano explícita, a través de los pensamientos del personaje, la forma desangelada y carente de idealización con la que Chirbes concibe al ser humano: «El hombre es depredador, solo ahí se reconoce como hombre. Carne que come carne. Y yo me estoy comiendo ahora el pedazo de carne que él [el hermano] se ha reservado» (*Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*, p. 242).

de Esteban, una vida fracasada y un contexto social de explotación que tienen, en parte, su germen en la marginación sufrida por el colectivo derrotado en la guerra civil. El cuerpo envejecido —los de Esteban y su padre— en estado de corrupción en el marjal reflejan la concepción del ser humano como un animal más, de difícil idealización, y simbolizan el fracaso en crear estructuras sociales y morales que permitieran una vida más digna a los descendientes del bando perdedor en la guerra.<sup>32</sup>

Además de sintonizar a nivel temático con *Celestina*, Chirbes intenta atrapar algunos usos característicos del lenguaje celestinesco. Para ello recurre a la cita directa, quizás la forma más básica de intertextualidad. Así se hace eco de la frase: «ninguno es tan viejo que no pueda vivir un año, ni tan mozo que hoy no pudiese morir»<sup>33</sup> en dos ocasiones, en conexión implícita con el suicidio anticipado de Esteban y la inexorabilidad del tiempo, pero también en relación explícita con la cuestionable conducta de Francisco, descendiente de los triunfadores de la guerra civil que se ha enriquecido a pesar de aparentemente rechazar la mentalidad de la generación que lo precedió. Francisco desea jactarse de su elevado poder adquisitivo ante su amigo Esteban, carpintero que ha perdido los ahorros familiares tras el desfalco causado por Tomás Pedrós en una precaria inversión inmobiliaria y la consecuente desaparición de Pedrós:<sup>34</sup>

Todos sabemos que nadie es tan joven que no pueda morir hoy, lo dice el clásico, así que está bien que el carpintero vea el velero y envidie y pene. (*En la orilla*, p. 205)

Sí, Francisco, el gran mundo es eso, ya lo sé, la buena vida está reñida con la ley, con la justicia, y es rigurosamente incompatible con la caridad. Pero la vida son dos días, y nadie es tan joven que no pueda morir hoy ni tan viejo que no pueda durar un año. ¿Te acuerdas del dicho? Lo estudiaste en la facultad y me lo leías a mí, idiota a quien su padre obligaba a ser artista y él no sabía qué quería ser, pero sí que conocía de sobra lo que no estaba

32.— *En la orilla* comienza con el descubrimiento de una mano corrompida con la que juguetea un perro y los bultos hundidos en el barro de los cadáveres de Esteban y el padre (pp. 22-23). Valerie Miles, hablando del hiperrealismo poético de Chirbes, observa que en las últimas novelas de Chirbes, «the ageing human body serves as a symbol of the decadence and decay of the political and social body» («Afterword», p. 415). También lo es el paisaje del marjal, víctima de la degradación medioambiental causada por el ser humano.

33.— Frase que pronuncia *Celestina* en su primer diálogo con Melibea (acto IV; p. 68).

34.— En *Diarios. A ratos perdidos* 3 y 4, la frase suena en el contexto de la inmigración en Nueva York: «Recuerdo eso que dice *La Celestina* de que no hay nadie tan viejo que no pueda vivir un día más, ni tan joven que no pueda morir mañana. En Medellín, en Cali, se muere más deprisa, se muere antes: es una simple cuestión de estadística. Salir fuera es escapar de la estadística» (p. 31). Recoge, pues, también los temas de la inexorabilidad del tiempo y las condiciones económicas.

dispuesto a ser. Al mostrarme el yate —como me mostró antes la casa— confirma que la vida rústica —partida del bar Castañer incluida— forma parte de una juguetería que le divierte, reglas impuestas por el juego que ha elegido, como cuando dices de oca a oca y tiro porque me toca, y haces saltar la ficha por encima de la de tus rivales; o, si juegas a los barcos, dices lo de agua, tocado o hundido... (*En la orilla*, p. 207).

Otra expresión que conecta el lenguaje celestinesco y el chirbesco es: «con su pan se lo coman». Este dicho coloquial es usado en el marco del suicidio anticipado de Esteban y su indigencia, al haber perdido todos sus ahorros y los del padre: «O sea, que se quedan todos en mejor situación que yo, que ahora sí que voy a abandonarlos... *Con su pan se lo coman* sus años de paro unos, su rabieta los otros; sus propiedades mis hermanos si es que consiguen arrebatárselas al banco» (*En la orilla*, p. 300; también en p. 110). Se alude así no solo a la indiferencia y las faltas de solidaridad social y económica entre los personajes, sino también a la actitud animalizada de consumo con que se encara la vida. Los mismos matices asoman en la frase crítica de Sosia denunciando la indiferencia de Calisto ante las muertes de sus criados: «Pero ‘con su pan se la coma’, que bien caro le cuesta: dos moços entraron en la salsa destes amores» (*Celestina*, acto XIV, p. 167); en la cautela de Sempronio y rapidez en romper tratos: «Al primer desconcierto que vea en este negocio, no coma más su pan» (acto III, p. 56); o en la corrupción de las clases altas como traiciona la frase de Calisto: «O cruel juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste» (acto XIV, p. 169).<sup>35</sup>

Sin embargo, la imitación de las estrategias lingüísticas celestinesca de corte más ambicioso es aquella en la que Rafael Chirbes recoge dichos populares o frases del acervo cultural y las utiliza como «material de derribo»; es decir, Chirbes adapta la técnica en *Celestina* de ubicar sentencias y proverbios conocidos en contextos inusuales y, con ella, busca sacudir la conciencia del lector. Esto concuerda con la autoexigencia ética de corte chirbesco en el arte según la cual la obra no se construye «como emisor de lenguajes piadosos, u originales por voluntad y decreto (¿qué es la originalidad a fines del siglo xx?), sino de formas en tensión que cuestionan las de uso corriente. Un arte que carezca de esa voluntad de levantarse sobre los escombros del tópico es un arte que ha naufragado, que se encuentra a la deriva, vertedero de su tiempo más que testigo». (*Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*, p. 152; la cursiva es mía).

Un buen ejemplo es el uso de la canción infantil: «tengo, tengo, tengo, tú no tienes nada, tengo tres ovejas en una cabaña, una me da leche, otra

35.— Véase el artículo de Pardo de Santayana et alia, p. 278, para las expresiones relacionadas con el pan en *Celestina*.

me da lana». Lo que es en apariencia una inocente rima cantada por niños, adquiere un sentido perverso cuando es ubicada en el contexto del que hablábamos —el de Francisco jactándose ante Esteban de su alto nivel de vida—, contexto que revierte a una España enriquecida de manera poco reglamentaria, sin ningún cariz de solidaridad con los que tuvieron menos oportunidades o más escrúpulos morales. El efecto celestinesco que se esconde tras esta conocida canción infantil radica en que su carácter sencillo, divertido y popular la hace pasar desapercibida como un simple juego. Sin embargo, al ser realzada en un marco diferente al de un juego de niños, cobra otro sentido ante el lector quien puede percibir como el éxito económico individual, no como proyecto común, se revela como el valor que la sociedad inculca a los más pequeños y que desemboca en los delitos de la España descrita en *En la orilla* cometidos en la «especulación inmobiliaria» y por los «empresarios sin escrúpulos y banqueros sin ética» (p. 208).

Finalmente, *Celestina* y *En la orilla* coinciden en el uso lingüístico del campo semántico del consumo, al que ya hemos aludido. Rafael Chirbes sorprende a los lectores de *En la orilla* al concluir esta obra con un soliloquio de once páginas, resaltado en cursiva y a cargo de un personaje ausente en la acción hasta entonces: Pedrós, especulador enriquecido por medio de la explotación de otros y responsable de la quiebra económica de Esteban, quiebra que provoca la pérdida de la carpintería y el suicidio de este personaje.<sup>36</sup> Este soliloquio, a través de la representación irónica de alimentos y sexo, sirve para denunciar irónicamente la cruda falta de valores morales de los que antes eran albañiles y ahora son «propietarios de prósperos negocios» (p. 427), gracias a la explotación del trabajo de inmigrantes.

*La cosa es que yo, aquí —presume el albañil-promotor—, sentado bajo el surtidor de aire acondicionado del restaurante, ante los platos sucios que retira el camarero (con cuidado, no vaya a caerse la coraza vana del bogavante), mientras contemplo esas manos que retiran platos con corfas de gambas, espinas y piel de mero, granos de arroz pegados a la loza, migas de pan y restos de alioli—, (sic) sigo oyendo caer el dinero, y, por eso, ya estoy pidiendo otro whiskey, para brindar por mi puta buena suerte, y proponiéndoles a los compañeros de mesa, ¿Por qué no vamos a Ladies?, ¿o preferís Lovers? (p. 429; todo este capítulo aparece en cursiva en el original)*

36.— Es posible pensar en la influencia estructural de *Celestina* en el final de *En la orilla*, dado que ambas obras concluyen con un suicidio (los de Melibea y Esteban, respectivamente) seguidos del monólogo de un personaje representativo de la burguesía, el cual adquiere un relieve que no había tenido hasta el momento del desenlace (Pleberio y Pedrós, respectivamente).

En su estudio «Dismembering the Body Politic. Vile Bodies and Sexual Underworld in *Celestina*» E. Michael Gerli —apoyándose en los estudios de Pierre Bourdieu sobre el significado socio-cultural de lo corporal<sup>37</sup> y de Mary Gossy sobre el estatus de la mujer— observa que lo corporal, lo sexual, lo alimenticio son elementos no simplemente argumentales o decorativos en *Celestina*, sino que por medio de ellos se está hablando de cuestiones de clase, libertades y privilegios: «The law, love, money, morality, ambition, the body, nutrition, and sexuality in particular, become in it the loci where dramatic early-modern battles of caste, rank, class and ethics are played out» (p. 371). En concreto, Gerli analiza la descripción del cuerpo de Melibea por Calisto, Elicia y Areúsa, respectivamente, así como la escena del banquete en casa de Celestina, las cuales sirven para revelar cómo el cuerpo, la comida y el sexo transmiten cuestiones y luchas de privilegios, estatus social, y poder y, en última instancia, encubren deseos de bienestar físico y solidaridad social. Dicho enfrentamiento revierte al conflicto entre «two mutually exclusive ideologies: the economic liberalism of an emerging working class and traditional precapitalist patriarchal oligarchy» (p. 383). Aunque Chirbes traduciría los polos de esta lucha en otros términos —más afín al conflicto entre una ideología atenta al bienestar social de las clases trabajadoras (pero no liberal en el sentido actual) y otra neoliberal de explotación capitalista—, su atención a la comida y lo sexual como *loci* culturales de denuncia son otro reflejo de la influencia del discurso sobre el consumo en *Celestina*.

## Conclusión

Tanto José Calvo Poyato como Rafael Chirbes recurren a la tradición literaria española imitando y transformando *Celestina* dentro de sus respectivas obras. Lo hacen usando géneros, objetivos novelísticos y estrategias diferentes, aunque, en última instancia, ambos denunciarán la perversión del poder, tanto de la élite que gobierna (nobleza e iglesia fundamentalmente en *El ritual de las doncellas*), como de la clase adinerada en ambas obras. El historiador Calvo Poyato imita abiertamente aspectos de *Celestina* (personajes, diálogos, episodios) —que podemos asociar a una Edad Media truculenta y violenta por el uso de rituales satánicos— y los «transmodaliza» de la comedia humanística a la novela policíaca, ambientada en el siglo XVII, con el fin de dotar a esta de mayor credibilidad y autenticidad históricas. Si en muchos casos la novela histórica de enigma

37.— De acuerdo con Michael Gerli: «Pierre Bourdieu has argued persuasively that bodies harbor profound cultural significance and that they embrace a form of compressed cultural symbolism [...] (bodies) may be interpreted as illustrations of social position, cultural identity, and patterns of belief and authority» (p. 372). Gerli también se apoya en la conexión establecida por Norbert Elías entre la nutrición y los órdenes ideológico y subjetivo (p. 383).

o rompecabezas concentra la atención y el placer de la lectura en la gimnasia mental que exige la resolución de un asesinato y la revelación de la verdad, la lectura de *El ritual de las doncellas* también reta a un lector medianamente formado a identificar referentes históricos y culturales. Calvo Poyato parece seguir el arquetipo de novela histórica propuesto por las novelas de Walter Scott, «cuya grandeza, según Lukács, ‘reside en la vivificación humana de tipos histórico-sociales’» (en este caso, la alcahueta) «además del aliento épico resultante de exponer grandes y profundas crisis de la vida histórica» (sin duda, la crisis del Barroco; García Berrio y Huerta Calvo, p. 190).

Rafael Chirbes recoge el legado de *Celestina* y lo aplica a su concepción ética de la labor novelística. Ahora no se trata de evocar la atmósfera del cuatrocientos en torno a una alcahueta, ni de entretener al lector mediante la investigación y resolución de una serie de asesinatos macabros. Por el contrario, Chirbes usa sus dotes novelísticas para retratar su visión de la época y la sociedad española contemporánea<sup>38</sup> y encuentra en *Celestina* un modelo de «furia iconoclasta» y de formas de «derribar» los clichés del lenguaje adocenados en las estructuras de poder. Para Chirbes, *Celestina* forma parte de una bibliografía distinguida de «libros escritos desde fuera, a contrapelo, desde los lenguajes expulsados o secuestrados» (véase nota 28 en este ensayo). *En la orilla* constituye, en definitiva, un homenaje a *Celestina* al intentar, mediante el potencial del lenguaje para revelar los juegos ideológicos que anidan en clichés y frases hechas, despertar la conciencia entumecida de los lectores.

38.— En la traducción al inglés de *En la orilla*, esta novela es descrita como «a monumental fresco of a brutal contemporary Spain in free fall» (<<https://www.amazon.com>>, consultado el 24 de mayo de 2023).

## Bibliografía

- BARANDA, Carmen, «*Celestina's* Continuations, Adaptations and Influences», en *A Companion to Celestina*, Leiden: Brill, 2017, 321-338.
- CALVO POYATO, José, *Así vivían en el Siglo de Oro*. Madrid: Anaya, 1989.
- , *El ritual de las doncellas*. Barcelona: Plaza Janés, 2006.
- , *Los galeones del rey* (edición revisada por el autor). Barcelona: Random House Mondadori, 2009.
- CANET, José Luis, (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, Valencia: *Revista Celestinesca*, 2020.
- CHIRBES, Rafael, *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- , «Sin piedad ni esperanza (Revolución literaria en *La Celestina*)», en *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama, 2010, pp. 41-61.
- , *En la otra orilla*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- , *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*. Barcelona: Anagrama, 2021.
- , *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4*. Barcelona: Anagrama, 2022.
- DEYERMOND, Alan, *The Petrarchan Sources of La Celestina*. London: Oxford University Press, 1961.
- ECO, Umberto, «Diez modos de soñar la Edad Media», en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988, pp. 84-96.
- , «The Return of the Middle Ages», en *Travels in Hyperreality. Essays*, trad. William Weaver, San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1986, pp. 61-85.
- EUSEBIO, Carmen de. «La tensión en el lenguaje debe entenderse como tensión en el proceso de aprendizaje al que se somete al lector», *Cuadernos Hispanoamericanos* 757-58 (2013), pp. 247-257.
- FERNÁNDEZ, Enrique, «Preface», en *A Companion to Celestina*, ed. Enrique Fernández, Leiden: Brill, 2017, pp. ix-x.
- FICHTE, Joerg, «Crime Fiction Set in the Middle Ages: Historical Novel and Detective Story», *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 53.1 (2005), pp. 53-70.
- FRANÇOIS, Jérôme. «*Celestina* en Hispanoamérica: la nostalgia de los buenos viejos tiempos como tópico celestinesco en Toro-Garland, Fuentes y Mosquera», *Celestinesca* 42 (2018), pp. 143-156.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid: Catedra, 1992.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, trad. Channa Newman y Claude Doubinsky, Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1997.

- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, «Introduction» en Fernando de Rojas, *Celestina*, Yale University Press, 2009, pp. xiii-xxvii.
- HERMAN, David, «Reviewed Work(s): *Palimpsests: Literature in the Second Degree* by Gérard Genette», *Modern Fiction Studies* 44:4 (1998), pp. 1043-1048.
- HUERTAS MORALES, Antonio, *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*, Vigo: Academia del Hispánico, 2015.
- , «La novela de tema medieval desde 1990», en línea <[https://www.ahlm.es/Dossiers/Morales\\_Huerta\\_La-novela.pdf](https://www.ahlm.es/Dossiers/Morales_Huerta_La-novela.pdf)>.
- KNIGHT, Stephen, «The Golden Age», en *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, ed. Martin Priestman, Cambridge University Press, 2003, pp. 77-94.
- LACALLE, Juan Manuel, «Sobre *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*, de Antonio Huertas Morales», *Revista Exlibris* 8 (2019), pp. 303-309.
- LANDEIRA, Ricardo. *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*, Universidad de Alicante, 2001.
- LEMAITRE, Phillipe. *Diccionario apasionado de la novela negra*, trad. José Antonio Soriano Marco, Barcelona: Salamandra, 2021.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo. «*La Celestina* como modelo de Rafael Chirbes en *Crematorio*», *Celestinesca* 44 (2020), pp. 163-190.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. «*La Celestina* como antropología hispano-semítica», en *Estudios sobre la Celestina*, ed. Santiago López-Ríos, Madrid: Istmo, 2001, pp. 241-278.
- MENA, Juan de. «Coronación», en *Obra completa*, eds. Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, Madrid: Turner (Biblioteca Castro), 1994.
- MILES, Valerie, «Afterword», en *On the Edge*, Rafael Chirbes, Vintage: 2016, pp. 411-421.
- MUÑOZ, José Luis. «Dossier. El mundo en negro». Conferencia inaugural del Simposio de Género Negro en la Universidad Central de Bogotá. *Hojas Universitarias* 59 (2007), pp. 109-123.
- PARDO DE SANTAYANA *et alia*, «Naturaleza a través de la botánica y zoología en la literatura renacentista española: *La Celestina*», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, LXIII:1 (2011), pp. 249-292.
- PÉREZ-ROMERO, Antonio, «Modernity and *Celestina*: The Future of Our Past and of Our Present», en *A Companion to Celestina*, ed. Enrique Fernández, Leiden: Brill, 2017, pp. 275-291.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis y M. Mar Langa Pizarro, *Manual de literatura española actual: de la transición al tercer milenio*, Madrid: Castalia, 2007.
- SNOW, Joseph, «The Significance of *Celestina*», en *A Companion to Celestina*, ed. Enrique Fernández, Leiden: Brill, 2017, pp. 3-17.

VALLS, Fernando, «La narrativa de Rafael Chirbes: entre las sombras de la Historia», *Turia: revista cultural* 112 (2014), pp. 127-145.

VARONA, Rubén, *Repensando la literatura híbrida y posmoderna: la justicia como herramienta analítica del noir histórico*, tesis doctoral inédita dirigida por George Cole, Joge Zamora y Mark A. Sheridan, Lubbock (Texas), Texas Tech University, 2018.