

Celestina: Documento bibliográfico (suplemento número 45)

Amaranta Sagar García
Universidad Complutense de Madrid

Devid Paolini
The City College of New York

2941. AGUIERREZ, Óscar Martín, y Carlos Enrique CASTILLA, «Lenguaje y desencanto social. Rasgos picarescos en dos obras de teatro de Óscar Quiroga», en ARCIELLO *et alii*, 289-313.

Tras una introducción al momento histórico en que se desarrolló la actividad teatral del dramaturgo argentino Óscar Ramón Quiroga (1935-2002), la investigación pasa a presentar un análisis lingüístico de algunas partes de dos de sus obras —*El guiso caliente* (1979) y *La fiesta* (1981)— con el propósito de examinar los rasgos picarescos que se detectan en algunos de sus personajes: la María, el Gamuza y el Uñudo.

2942. ALMEYDA-COHEN, Ana Samary, *Madam, Witch, And Narca: Celestinesque Go-Betweens In Mexican Cinema, 1932-1992*. Tesis doctoral, University of Pennsylvania, Philadelphia, 2020. <<https://repository.upenn.edu/handle/20.500.14332/31445>>.

Tesis que estudia las figuras celestinescas del cine mexicano de entre 1930 y 1990 como tercera posibilidad de intermediación femenina (las otras dos estarían representadas por la Virgen de Guadalupe, positiva, y La Malinche, negativa). Los rasgos de Celestina reaparecen en personajes femeninos que son brujas, madamas o narcotraficantes: abyección, androginia, vejez, hibridismo... Estas son intermediarias entre lo natural y lo sobrenatural, el cliente y la prostituta, y las fronteras, y con su capacidad de acción desafían las estructuras patriarcales [adaptación del resumen de la autora].

2943. ARCIELLO, Daniele *et alii* (eds.), *Entre ingenios y agudezas: nuevos rumbos de la crítica celestinesca y picaresca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2023. <<https://doi.org/10.14201/OAQ0344>>.

Una colección de estudios de autores distintos, todos reseñados en este suplemento bajo ARCIELLO *et alii* y páginas.

2944. ARCIELLO, Daniele *et alii*, «Introducción» a *Entre ingenios y agudezas: nuevos rumbos de la crítica celestinesca y picaresca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2023, 9-15.

Introducción y presentación de los estudios contenidos en el volumen descrito en la entrada anterior.

2945. AROVICH DE BOGADO, Vilma Haydée, «La Celestina. El motivo de la caída y la estructura del discurso», *Cuadernos de Literatura* 4 (1989), 55-64. <<http://dx.doi.org/10.30972/clt.043302>>.

La autora parte de la idea de que el motivo de la caída desempeña un papel simbólico en *Celestina*, que representa el modo de pensamiento de su autor. Reparte las caídas en tres categorías: las físicas y concretas, se produzcan estas o solo se tema que se produzcan, que literal y simbólicamente están relacionadas con la muerte y la vulnerabilidad humana; las figuradas, que indican la caída en el pecado y, por lo tanto, la caída a ojos de Dios y las asociadas a la Fortuna, relacionadas con la idea de que todo lo que sube acaba bajando (y que también se refleja en las caídas físicas). De acuerdo con esta clasificación, la autora segmenta *Celestina* en tres partes correspondientes a cada uno de los tipos de caída: los paratextos y parte del principio del auto I se corresponderían con la idea de ascenso y caída del último tipo, los autos I a casi el final del XII con la de la caída en el pecado del segundo y los autos XII a XX con el primero, el de las caídas físicas. Todas estas caídas comparten un carácter negativo y, en el caso concreto de las caídas físicas, un componente de castigo moralizante que, además de ser inevitable, no abre la puerta al arrepentimiento ni a la redención cristiana debido a que su carácter súbito impide la confesión.

2946. ARSENTIEVA, Natalia, «La magia en *La Celestina* de Fernando de Rojas a la luz de sus estéticas literarias», *MHNH. Revista Internacional de Investigación sobre Magia y Astrología Antiguas* 20 (2020), 5-50. <<https://doi.org/10.24310/mnh.vi20.16037>>.

Trabajo sobre el papel de la magia en *Celestina* que se suma a los trabajos partidarios de una lectura en clave literaria de las actividades hechiceras de la alcahueta. En las primeras páginas se transforma a la vieja en una especie de sacerdotisa, filósofa y hechicera del Eros, desgranando las similitudes entre su magia amorosa y la de las literaturas clásicas. A continuación, se señalan los paralelos entre el conjuro a Plutón y las fórmulas de la magia helenística, sus incompatibilidades con la magia demoníaca y sus posibles concomitancias con la práctica de la magia contemporánea a la redacción de *Celestina*. Se prosigue

con un repaso a las características de la magia aplicada a y por medio de objetos mágicos, antes de pasar al análisis concreto del funcionamiento de la magia en la obra y concluir que no tiene efecto real sobre la trama amorosa, que depende de la complejidad y los conflictos psicológicos de sus protagonistas, siendo únicamente un complemento de caracterización de Celestina, quien en realidad personifica la importancia de lo erótico. En consecuencia, su triunfo —no por medio de la magia, sino de la psicología— y la tragedia que desencadena constituyen una crítica no a la creencia en la magia, sino a la entrega a los instintos de los personajes.

2947. BALSEBRE Y SOLE, Emma, *Over Hugo Claus' bewerking van «La Celestina» van Fernando de Rojas: een tekst- en brongerichte analyse van «De Spaanse hoer»*. Trabajo de final de máster, Lovaina: Université catholique de Louvain, 2022. <<http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:37567>>.

Este TFM analiza la adaptación escénica inspirada en *Celestina* de Hugo Claus *De Spaanse hoer* (1970). En primer lugar, busca la traducción de la que pudo servirse el autor, que no sabía español, y concluye que pudo ser la versión al inglés de J. M. Cohen y Phyllis Hartnol. En segundo lugar, explora las razones que pudieron llevar a Claus a adaptar *Celestina*. Se concluye que probablemente quisiera atacar el poder dominante y la Iglesia, dando lugar a una adaptación en la que *Celestina* tiene un valor paródico [adaptación del resumen de la autora].

2948. BASTIANES, María, «El valor documental de *La Celestina* en las lecturas escénicas del siglo XXI», en *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, ed. José Romera Castillo et al. Madrid: Verbum, 2017, 242-253.

Acercamiento a algunas adaptaciones escénicas de *Celestina* (Facio 1979, Alonso 2000, Bieito 2004, Lepage 2004, Iniesta 2012, Gómez 2016) desde el punto de vista de cómo se utilizan para arrojar luz sobre temas de relevancia histórico-social relacionados con determinadas interpretaciones críticas de la obra y con las preocupaciones del momento y el lugar en el que se representan. La adopción de la España negra como respuesta a la ideología franquista, la contextualización en el mundo del tráfico de drogas gallego, lo estereotípico siniestro español, el abuso de sustancias, la violencia sexual... se utilizan para exponer problemáticas españolas contemporáneas, pero su efectividad y relevancia varía y se ha atenuado con el tiempo, haciendo necesario repensar estas estrategias y, en general, la manera de leer *Celestina* para que pueda apelar a las preocupaciones y necesidades del momento presente.

249. BASTIANES, María, «El teatral regreso de *Celestina* a Italia y las políticas culturales fascistas durante la Segunda Guerra Mundial», *Bulletin of Hispanic Studies* 98.4 (2021), 357-374. <<http://dx.doi.org/10.3828/bhs.2021.21>>.

Se describe la recuperación de *Celestina* en la Italia fascista de la década de 1940, en cuanto anomalía bajo un régimen que, por un lado, veía en la penetración de influencias extranjeras la socavación de la cultura autóctona y promovía los teatro y literatura propios, por otro, tenía problemas con el anticlericalismo, la obscenidad y el erotismo. Más allá de factores como la cercanía política de España e Italia en ese momento y el aparentemente escaso potencial subversivo de una obra considerada canónica en un contexto de ensalzamiento de lo clásico, el redescubrimiento de *Celestina* habría comenzado en el ámbito teatral como resultado de una serie de cambios en el hispanismo italiano, más receptivo ahora a valorar a *Celestina* por sí misma, no por lo que pudiera tener de imitación o heredera de lo italiano, y la recuperación escénica del teatro italiano renacentista, tras la que hay una intencionalidad política. *Celestina* se encontró con menos resistencia en Italia que en España y, a partir de la traducción de Alvaro (1943), se acaba convirtiendo en la obra de autor español más representada en Italia.

2950. BELLIDO SÁNCHEZ, Sara, «Sobre el género de la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*: una revisión del alcance de la parodia», en ARCIELLO *et alii*, 263-274.

Tras repasar los estudios dedicados a la obra en cuestión que han defendido su pertenencia al género celestinesco —tanto los elementos dramáticos como la tipología de los personajes y la historia misma apuntarían hacia esa posibilidad—, la autora se enfoca en la importancia de la parodia como elemento estructurante del texto, parodia que tendría como consecuencia una nueva visión e interpretación de la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, con repercusiones que atañen, también, a la dimensión genérica de la misma.

2951. BELTRÁN MUÑOZ, Carolina, «El saber obstétrico y ginecológico de las mujeres curanderas y de las matronas en los siglos xv y xvi: investigación histórica a través de *La Celestina*», *Matronas Profesión* 15.3 (2014), 66-72.

Breve panorama histórico sobre la obstetricia y la ginecología en los siglos xv y xvi (fuentes, regulación, competencias, supersticiones, riesgos, etc.), practicadas por mujeres para otras mujeres y con poca consideración social, a pesar de su importancia práctica en la comunidad. Se usa *Celestina* para caracterizar a la médico de mujeres prototípica y las prácticas del momento.

2952. BOTTA, Patrizia, «Algunas calas en la lengua de *La Celestina*», en *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI*. AIH Jerusalén 2019, eds. Ruth Fine, Florinda Friedmann Goldberg y Or Hasson. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2022, 59-116.

A la presentación de la obra y de las preocupaciones principales de la crítica celestinesca a lo largo de su historia, le sigue la exposición de los trabajos que se han dedicado a la lengua de *Celestina*, con los que se alinea esta aportación. En ella, la autora estudia lo que llama «léxico concreto» y el léxico técnico mediante calas en el texto y listados de palabras por campos semánticos: términos literarios/editoriales, musicales, médicos, jurídicos, meteorológicos o relativos a los fenómenos naturales y relativos al tiempo para el léxico técnico; y términos relativos a los animales, las plantas, el cuerpo humano, el ser humano, la indumentaria, la comida, lo urbano, el dinero y los oficios para el léxico concreto. Asimismo, proporciona una lista de arcaísmos, otra de latinismos y cultismos, y otra más de nombres propios clásicos y bíblicos. Por último, procede a enumerar los términos o expresiones que se documentan por primera vez en *Celestina*, distinguiendo entre refranes (en romance) y cultismos (de origen latino). El trabajo cierra valorando cómo este caudal léxico contribuye a la impresión de realismo de la obra (léxico concreto y técnico), pero también a reflejar un momento histórico de cambio de la lengua (convivencia de arcaísmos y neologismos) e intelectual que no duda en combinar lo erudito y lo popular ni en mezclar lo culto y lo coloquial. Todo esto es evidencia de la brillantez lingüística de *Celestina* y uno de los factores que la convierten en una obra maestra.

2953. BOYLE, Margaret E., «Scents and Celestinas: Alchemical Women in Early Modern Spain», *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal* 15.2 (2021), 113-120. <<https://doi.org/10.1353/emw.2021.0026>>.

Aunque el artículo parte del personaje de Belarda en *El leal criado* (1621) de Lope de Vega, las observaciones se aplican al de Celestina. Se describe cómo estas mujeres disponían de ciertos conocimientos químicos —sobre todo sobre la destilación— como parte de sus ocupaciones profesionales (perfumera, médica, hechicera, etc.), pero también otras actividades como la cocina.

2954. BRIS GARCÍA, Juan, «La doble faz de Lucrecia en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en ARCIELLO *et alii*, 33-64.

Se presenta aquí un análisis del cambio que experimenta el personaje de Lucrecia a lo largo de la obra. El momento crucial en que ocurre esa transformación se encuentra en el acto XIV, cuando Melibea tiene su primer encuentro íntimo con Calisto. De allí en adelante la criada dejará su papel de doméstica fiel y sumisa (y protectora —*nomen omen*—

de la castidad de su ama) para volverse un personaje sensual y libidinoso (más cercano al personaje homónimo de la *Historia de duobus amantibus*). Las dos Lucrecias pertenecerían, cada una, a una de las dos versiones de la obra maestra española: la criada tranquila y discreta a la *Comedia de Calisto y Melibea* y la doncella de compañía emancipada y lasciva a la *Tragicomedia*.

2955. CALIN, Alin Titi, «Proverbele din *La Celestina*. De la original la traducere», *Philologica Jassyensia* 17.2 (2021), 125-133.

Artículo en rumano. Se proporciona el resumen en español, adaptado: «Estudio que explora el uso de los refranes y proverbios en *Celestina* y la manera en que han sido traducidos al rumano por Nina Ecaterina Popescu y Lascăr Sebastian en su *Celestina. Tragicomedia lui Calisto și a Melibeei*. Se abordan las estrategias seguidas por los traductores y se comentan los cambios introducidos. Finalmente, se establece una comparación con la traducción de refranes y proverbios en la traducción rumana del *Quijote*».

2956. CALVO MARTÍNEZ, Irati, «¿Pícara, prostituta o alcahueta? La caracterización lingüística de *La pícara Justina*», en ARCIELLO *et alii*, 227-248.

Análisis lingüístico que, a través del estudio de algunos elementos léxicos y fraseológicos que pertenecen al mundo de la prostitución, muestra cómo los lectores de la época consideraban la homónima protagonista de *La pícara Justina* (1605), además de pícara, también meretriz y alcahueta.

2957. CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «La *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez: Identidad del continuador de la obra de Feliciano de Silva y licencia literaria para un final pactado», *Celestinesca* 46 (2022), 9-31. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.46.24178>>.

Trabajo que profundiza en la identidad y personalidad de Gaspar Gómez, autor de la *Tercera Celestina*. Frente a críticos anteriores, defiende que no solo conocía a Feliciano de Silva, autor de la *Segunda Celestina*, sino que la decisión de atar los cabos sueltos de la saga celestinesca y poner muy difícil la composición de más continuaciones fue tomada en realidad por aquel para evitar que sus personajes —trasuntos de personas de su entorno— fueran mal utilizados. A partir de documentos históricos, asocia a Gaspar Gómez con el mundo del tráfico de esclavos y el comercio toledanos, identificándolo con el administrador de los bienes de Feliciano de Silva y como, probablemente, judeoconverso. A pesar de su poca pericia literaria, Silva le habría convencido para escribir la continuación bajo su supervisión en un período en el que, por razones desconocidas, dejó de escribir. Esta luego habría salido en Medina del Campo sin indicación de imprenta, porque se habría impreso hace muy poco la *Segunda Celestina* de Silva en el mismo lugar.

2958. CHERCHI, Paolo, «Il liuoto e l'orologio di Calisto», en su *Studi ispanici: Fonti, topoi, intertesti*. Milano: Ledizioni, 2022, 177-190.

Reimpresión del trabajo con el identificador 0818 de la segunda época del Documento bibliográfico.

2959. CHUNG, Dong-Hee, «El mundo prostibulario en *La Celestina* y en la *Segunda Celestina*: enfocando en la transformación textual», *Estudios Hispánicos (Corea)* 81 (2016), 155-183. <<http://dx.doi.org/10.21811/EH.81.155>>.

Artículo que destaca el tratamiento del mundo prostibulario en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva. El ambiente y los personajes prostibularios son herencia del hipotexto, que los utiliza para criticar a la nobleza a partir de su posición en el margen de la sociedad. Esta les da la falsa sensación de estar libres de las restricciones sociales a las que está sometido el resto de personajes, luego de mayor autonomía y libertad, pero en realidad están sometidos a sus propios órdenes (rufianes, alcahuetas, etc.). Sin embargo, en las continuaciones con final feliz, el factor crítico es más bien sustituido por el potencial cómico de lo prostibulario, mientras que, en las continuaciones de final trágico, lo prostibulario adquiere un matiz mucho más siniestro y negativo. En línea con las primeras, la continuación de Silva explota lo prostibulario cómico y amplía con creces su presencia en la trama, pero no por ello deja de lado el realismo, retratando algunas de las circunstancias de las prostitutas, públicas y encubiertas, del momento. En este proceso, las relaciones entre los personajes del mundo prostibulario se limitan al egoísmo y al interés, desterrando de estas la amistad, la solidaridad y cualquier matiz de complejidad psicológica para despertar la carcajada en el lector cuando los personajes despliegan su mezquindad y no dejar dudas de su finalidad moralizante.

2960. CORFIS, Ivy A., «*Cárcel de Amor* and *Celestina*: Notes on Two Early Modern Bestsellers», *Bulletin of Spanish Studies*, Latest Articles (número sin asignar), 2018. <<https://doi.org/10.1080/14753820.2018.1438574>>.

Artículo que comenta los préstamos literales y las reminiscencias de *Cárcel de amor* en *Celestina*. Repasa y comenta las influencias que han detectado otros estudiosos, destacando que ninguna es proferida por el personaje de Calisto ni aparece en el primer auto ni en el Tratado de Centurio, lo cual podría apoyar la distinta autoría y naturaleza original del auto I y de los autos adicionales. La presencia de las referencias a *Cárcel de amor* en el resto del texto se concentra en los autos en los que los personajes prostibularios tienen menor presencia y en los que aparece Melibea, que es el personaje que más alude a la obra. Curiosamente, las referencias no son de tipo amoroso, sino que se hacen en contextos de toma de decisión, castigo, pérdida... Esto invita a pensar

que *Cárcel de amor* ha sido leída como fuente de citas morales o filosóficas, no como historia de amor.

2961. DEANDA-CAMACHO, Elena, «Celestina y el capital: *La Celestina* como *matrix* de la pornografía, la pornología y la prostitución», en ARCIELLO *et alii*, 163-184.

El punto de partida del presente estudio es la consideración de *La Celestina* como texto fundacional de la pornografía occidental y la homónima protagonista como *matrix* del personaje de la prostituta. Tras discutir estas premisas y ocuparse, en particular, de la pornología, o sea el discurso que tiene como objeto principal de su examen a la prostituta, la autora pasa a analizar, según el enfoque materialista de Bourdieu, Hakim y Green, cómo la alcahueta se aprovecha de diferentes tipos de capital (cultural, simbólico, social, erótico y sexual) para salvaguardar su ocupación, sus muchachas y a sí misma.

2962. DI CAMILLO, Ottavio, «En busca de la Ur-*Celestina*», en ARCIELLO *et alii*, 17-32.

La tercera entrega de un análisis *in fieri* que tiene como objetivo esclarecer la génesis y la temprana recepción de la obra maestra española. Se enfoca primero en el diasistema cultural que presupone la mención de Seleuco y Erasístrato y su consiguiente corrupción por parte de copistas e impresores españoles —hecho que señala, indirectamente, cómo la historia en cuestión no era de dominio común en la época en Castilla, pero sí en la península italiana—. Continúa luego con el estudio de una pequeña antología de cuentos titulada *Refrigerio* o *Refugio de' miseri*, en la que se incluye la historia de *Estorre e Camilla*, un posible antecedente de la *Comedia de Calisto y Melibea*.

2963. ELLERBY, Petra, «The *Tragicomedia* of *Celestina*: Deception as Structural Critique», *The Palouse Review*, December 2022, s. p.

Comienza con un comentario superficial de diferentes técnicas para engañar que se identifican en *Celestina*, desde el aparte usado para decir lo que realmente se piensa sin que se entere el resto de los personajes o el engaño a través de la verdad practicado por Elicia hasta la propia decisión de hacer intervenir a Celestina, embaucadora profesional, para conquistar a Melibea. La alcahueta se revela como la máxima expresión del engaño, pero, al contrario que los demás personajes, sus acciones no resultan cómicas, sino siniestras, porque son un síntoma y una consecuencia del entorno marginal en el que se desenvuelve y una estrategia de supervivencia. Pero no es ella la que expone esta relación de causalidad, sino Pleberio en su planto final, en el que la vida en general se entiende como un engaño continuo. Esta dinámica del engaño se aplica también al texto en general, cuya declarada intención

didáctico-moral es un disfraz para su carácter crítico, pero es, igualmente, la misma que se encuentra en los procesos inquisitoriales, lo cual no debe ser casual debido a la ascendencia conversa de Fernando de Rojas. En el engaño reside la denuncia del texto de Rojas.

2964. BEN EZZEDINE ZITOUNA, Bedis, *Mythes fondateurs, mythes re-constructeurs: étude de «Don Quichotte», «Don Juan» et «La Célestine» chez Azorín (1873-1967), Miguel de Unamuno (1864-1936) et Ramiro de Maeztu (1874-1936)*. Tesis doctoral, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, Paris, 2011. <<https://theses.hal.science/tel-00743958>>.

Azorín, Miguel de Unamuno y Ramiro de Maeztu utilizaron los personajes de don Quijote, don Juan y Celestina para exponer y superar sus propias preocupaciones existenciales, tales como el eterno retorno, la inmortalidad o la futilidad de la vida. Pero, al mismo tiempo, contribuyen a glorificar estas figuras y a desmitificarlas. Con esto quieren influir sobre el pueblo español, inspirando en él un sentimiento patriótico positivo de carácter quijotesco, en el cual el respeto de los ideales propios y una conciencia lúcida y aguda del mundo son centrales [adaptación del resumen de la autora].

2965. FERNÁNDEZ, Enrique, «La parábola del hijo pródigo en la recepción de *La Celestina*», en ARCIELLO *et alii*, 99-116.

El estudio presenta la posibilidad de que la parábola del hijo pródigo, nunca mencionada a lo largo de *La Celestina*, se haya visto como uno de los textos subyacentes de la obra maestra española. La actuación de Calisto, como las de Pármeno y Melibea, podría leerse según el modelo aludido —como hijos derrochadores que han errado— y esta asociación parece confirmarse también en uno de los primeros textos de la celestinesca, la *Comedia pródiga* (1532) de Luis de Miranda, donde aparecen reunidos aspectos tanto de la parábola como de *La Celestina*. A favor de esta conjetura hay también la iconografía con que, a partir del impreso de la obra maestra española de Augsburgo de 1520, se ha ilustrado la escena del banquete del acto IX, con elementos muy parecidos a la más conocida imagen de la parábola: el hijo desperdiciando su dinero en un rico banquete con amigos, prostitutas y una medianera. La conexión señalada podría derivar de las comedias de Terencio —una de las fuentes principales de *La Celestina*— donde uno de los argumentos más recurrente es la rebelión del hijo en contra de su padre.

2966. FERNÁNDEZ, Enrique, «Una Celestina en la Argelia contemporánea en la película *Délice Paloma* (2007)», *Crisol* 29 (2023), s. p. <<https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/587>>.

Tras un repaso a la carrera del director y guionista, la idoneidad de la actriz escogida para el papel de la celestina y el argumento, se identifican y comentan los elementos celestinescos presentes en la película *Délice Paloma* (Nadir Moknèche, 2007) como algunos de sus personajes —una celestina moderna en la Argelia actual, simbólicamente llamada Mme Aldjéria, y una pareja de jóvenes amantes desgraciados, Paloma y Riyad—. Aparte de los paralelos argumentales (castigo de la malvada alcahueta e historia de amor que acaba con la muerte de los amantes, pero también, la escena del banquete), hay resonancias textuales (p. ej., el uso de «puta vieja» y el establecimiento de una unidad familiar en torno a la proxeneta), referencias a *leitmotifs* celestinescos (p. ej., la cadena de oro) y paralelismos de caracterización (p. ej., el lesbianismo latente de la *madame*, la afición al alcohol, la cicatriz en la cara). Prosigue una interpretación de la dimensión simbólica de la película, con especial atención a la personificación de la Algeria moderna en el personaje de Mme Aldjéria. Como la sociedad de *Celestina* —o la de la novela picaresca—, la argelina es corrupta y no se ofrece ninguna posibilidad de redención.

2967. FRANÇOIS, Jérôme, «*Celestina* frente al Santo Oficio: breve historia de un mitema contemporáneo», en ARCIELLO *et alii*, 137-150.

El estudio se enfoca en la importancia que cobra la Inquisición —que casi no aparece en *La Celestina*— en obras de inspiración celestinescas contemporáneas. Desde *Los polvos de la madre Celestina* (1862) de Rafael del Castillo hasta la serie de *Manuscritos* (2008-2022) de José Luis García Jambrina, y pasando por la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978) de Alfonso Sastre, *Las conversiones* (1981) de José Martín Recuerda, *Melibea no quiere ser mujer* (1991) de Juan Carlos Arce y *La judía más hermosa* (2006) de Fernando García Calderón, la investigación señala cómo el Santo Oficio pasó de ser una referencia de poca importancia en la obra maestra española a un mitema de notable alcance en los textos modernos mencionados.

2968. FRANÇOIS, Jérôme, «La prostitución como topos celestinesco en la novela contemporánea de tema medieval: el caso de *La catedral del mar*», *Signum* 24.1 (2023), 91-115.

Análisis del personaje-tipo de la prostituta como elemento medievalizante en la novela contemporánea, en la que es recurrente, y elemento definidor de una categoría genérica que podría denominarse «relato medieval», con especial interés en determinar si *Celestina* ha desempeñado algún papel en su construcción. Centrado en el superventas *La catedral del mar* (2006) de Ildefonso Falcones y su adaptación televisiva de 2018 (Jaume Banaclocha y Joan Bas), el análisis disecciona el personaje de Francesca, que comparte varios rasgos de carácter (as-

tucia, experiencia vital, pragmatismo, manipulación, etc.) y funciones (maternal, de maestra, fama de bruja, etc.) con Celestina, pero también se distancia de esta en que entra a la prostitución como víctima, estatus que las literaturas medievales y renacentistas no conceden a las meretrices. En lo relativo a la finalidad del personaje-tipo de la prostituta en la novela contemporánea, desempeña un papel educativo (enseñar sobre una realidad histórica medieval), permite echar un vistazo no exento de morbo al mundo de la marginalidad y favorece el acceso de algunas preocupaciones feministas modernas. Sin embargo, sobre todo sirve como «marcador genérico» de la ficción medievalista.

2969. FRANCOIS, Jérôme, «Elicia transfuncionalizada: el retrato de la alcahueta en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*», *Celestinesca* 46 (2022), 231-252. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.46.20875>>.

Al utilizar a Elicia para su continuación, Sancho de Muñón ofrece una alternativa a la resurrección de Celestina en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva más verosímil, tanto a nivel diegético como caracterológico. En relación a esto último, a Elicia se le aplica el mismo tipo de retrato indirecto y anticipador que a Celestina, convertida esta técnica en característica de la celestinesca, así como atributos similares: vejez, tener a su cargo dos pupilas, determinados epítetos positivos y negativos... Elicia misma revela cualidades similares a las de la alcahueta original: recurrencia de refranes, *auctoritates* y bromas sexuales, tono aleccionador, elocuencia, manipulación, falsedad, egoísmo, reflexividad, tendencia a hablar consigo misma durante los desplazamientos de escenario, codicia, orgullo profesional, variedad de oficios, hechicería... Como novedad, hace guardar su casa por un rufián, pero esto también tiene su eco correspondiente en *Celestina*: no se trata de un Centurio, pero sí está empleado para evitar una situación como la del asesinato de la alcahueta. En definitiva, aparte de una multitud de ecos argumentales y textuales —que también se abordan en el trabajo: descripción del laboratorio, conjuro, ira de Melibea, etc.—, hay detalles en la caracterización de Elicia que se toman de la *Tragicomedia*, a partir de la cual se habría construido un tipo para la alcahueta de la celestinesca. En cambio, su papel no es el mismo que el de Celestina, pues tiene una agencia menguada: aunque mantiene su papel de intermediadora, no es la única que puede realizar esta función (hay más alcahuetas) y no tiene la misma capacidad de acción (tiene menos poder), por lo que resulta menos subversiva, pero no es el personaje casi de entremés que encontramos en las *Segunda* y *Tercera Celestina*. Como resultado, la alcahueta de Muñón se distancia de las de Silva y Gómez de Toledo, de las que se desvincula explícita e implícitamente, respectivamente, en el texto y a través de sus acciones, y permanece más cercana a la Celestina original, pero resulta menos disruptiva

porque el autor se encarga de equilibrar su influencia y de reforzar el componente didáctico-moralizante haciendo la causalidad de las muertes mucho más explícita. Sin embargo, lo más interesante de estos vínculos con la *Tragicomedia* y las *Segunda* y *Tercera Celestina* es su valor como evidencia de los mecanismos relacionales que la celestinesca temprana establece con el original y los otros representantes del género, a modo de ciclo, frente a la celestinesca moderna, que remite casi en exclusiva a la *Tragicomedia*. Al mismo tiempo, mientras que la celestinesca antigua no explora nuevas facetas posibles del personaje de la alcahueta, sino que, al contrario, la simplifica, tipifica y, en cierto sentido, la domestica, la celestinesca moderna la enriquece y potencia su capacidad transgresora.

2970. FUENTES, Juan Héctor, «Una nota sobre la descripción de la ira de Melibea y su relación con el *De ira* de Séneca», *Olivar* 23.36 (2023), e130. <<https://doi.org/10.24215/18524478e130>>.

Descripción de «la ira de Melibea» en la segunda escena del auto VI desde el punto de vista de las descripciones del airado en *De ira* (I, 1, 2-4; reformulado en II, 35,3 – 36,3 y III, 3,6 – 4,3), de acuerdo con la traducción castellana medieval, y la *infamatio irae* de tradición estoica. Tras una rápida exposición de las coincidencias entre el texto senquista que no difiere de lo ya notado por Fothergill-Payne y Lacarra, se explora la posibilidad de que el autor de *Celestina* hubiera conocido el *Libro de Séneca contra la ira e saña*, con el que guarda varias similitudes léxicas, pero no se profundiza lo suficiente como para apoyar o no la influencia directa de este texto.

2971. GALÉ CASAJÚS, Enrique, «La *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Pedro Manuel de Urrea y la tradición impresa de *La Celestina* en la primera década del siglo XVI», *Celestinesca* 46 (2022), 33-78. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.46.23858>>.

El autor busca demostrar que la edición en la que se apoyó Pedro Manuel de Urrea para componer su *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* es una desconocida de las ramas más altas del *stemma* y que se compuso mucho antes de la publicación del *Cancionero* (1513) que la recoge. Para ello estudia cómo se convierten en estrofas cancioneriles los diálogos de las dos primeras escenas del auto I, que son las que teatraliza la *Égloga*, e identifica las variantes textuales que pueden ser relevantes a la hora de la comparación con las ediciones conservadas relevantes (Z, I, H, P). Respecto a lo primero, el autor procura mantener todas las palabras de su original que puede, e incluso el mismo orden sintáctico, aunque a veces no le quede más remedio y tenga que utilizar distintas estrategias (inversiones, circunloquios, etc.) para ceñirse al octosílabo y construir la rima. Respecto a lo segundo, por

razones cronológicas no procede tener en cuenta I y H, pues todas las composiciones del *Cancionero* de Urrea menos una, pueden fecharse antes de 1510, adelantando la fecha de composición de la *Égloga*. En cuanto a las variantes significativas, estas evidencian que el autor se valió sin duda de una edición de la *Tragicomedia*, pero de una que contenía algunas lecturas que solo conocemos a través de la *Comedia* (y la traducción italiana, N), lo que apunta al arquetipo γ^3 (según el *stemma* de la edición de Lobera *et al.*). La comparación con Z revela, además, que la versión de Urrea lleva errores que la ubican en una rama del *stemma* más baja que esta, cosa que, cuando se introduce a P en la comparación, acaba de ubicarlo entre γ^2 y γ^4 . Por otra parte, la comparación con N afina aún más la asignación y la atribuye al nodo en torno a γ^3 , que se habría contaminado con lecturas de la *Comedia*, lo que convierte a N en el texto más cercano. Por lo tanto, podría tratarse de una edición de en torno a 1504.

2972. GALVÁN MORENO, Luis, «“Deja las burlas, que es paja y granzones”: burlas y veras en *Celestina*», *Ínsula* 873 (2019), 2-6.

Repaso a los momentos en los que hay burla en *Celestina*. Se construye a partir de la cita directa de los pasajes textuales y su reparto en dos categorías: las burlas que forman parte de la propia acción y las referencias a las burlas en los paratextos, en donde se justifican por su potencial didáctico según el *prodesse et delectare*. Se reitera que el humor desempeña un papel fundamental en la obra.

2973. GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio, «Caracterización de una continuación celestinesca: expresiones literarias en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón», *Celestinesca* 46 (2022), 197-201. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.46.25675>>.

Presentación de la sección especial dedicada a la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón en el número correspondiente de *Celestinesca*.

2974. GARGANO, Antonio, «A vueltas con Petrarca y *La Celestina*: el mundo como campo de batalla entre “conscripta remedia” y “laberinto de errores”», *Quaderns d'Italia* 20 (2018), 135-153. <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/qdi.386>>.

Comparación detallada del prólogo en prosa a la *Tragicomedia* con la *Prefatio* del segundo libro del *De remediis utriusque Fortunae* de Petrarca, fuente de aquel, en busca de sus divergencias de significado. Tras justificar la importancia del prólogo en prosa como parte orgánica de la *Tragicomedia* y no un simple paratexto introductorio, se procede a comentar con cierto detenimiento la relevancia del concepto heraclítico de lid (*lis*) en el prólogo petrarquesco y su relación con la idea de

Fortuna que preside el texto y, más en general, sus repercusiones para la cosmovisión de Petrarca. A continuación, se discute el efecto que causa citar la parte dedicada al conflicto en dicha *praefatio*, de la que se desecha buena parte para acortarla, y aplicarla a algo tan mundano como es la recepción de la primera versión de *Celestina*. Apartándose de las posiciones más dominantes en la crítica, que ven en esta trivialización ironía, el artículo defiende que el autor del prólogo en prosa sí abraza esa visión del mundo como conflicto, pero, mientras Petrarca veía en su obra una herramienta con el potencial para compensar la situación de batalla continua, Rojas concibe la *Tragicomedia* como una manifestación más y un ejemplo de ese constante pelear.

2975. GUERRY, François-Xavier, «Oído y oyentes en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (y demás continuaciones celestinescas)», *Celestinesca* 46 (2022), 253-280. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.46.21443>>.

Retrato del paisaje sonoro de las seis obras que componen el ciclo celestinesco, no centrado en los sonidos cotidianos —a los que prácticamente no se alude— sino en cómo los personajes reaccionan a sonidos que son mencionados en la trama o cómo se manifiestan a través de estos. Los ruidos más representados son los que provocan los personajes de baja calaña con sus enfrentamientos, pero también hay ruidos que son la causa de pequeños interludios burlescos y muchas veces también eróticos, hasta el punto de que pueden ser utilizados por los personajes para provocar dicha situación. Todos estos ruidos figuraban ya en potencia en el original, pero lo hacían verbalizados, lo que obligaba a imaginarlos, al contrario que en las continuaciones, donde el ruido no es algo que se infiere, sino que es real, y los personajes invisibles que se manifiestan a través del ruido dan pie a nuevas situaciones, por lo general, eróticas. Asimismo, son recurrentes las invitaciones a escuchar y las precauciones ante que alguien pueda estar escuchando. De hecho, lo que se escucha puede dar lugar a la recreación verbal de escenas no vistas, especialmente del acto sexual, representado en las continuaciones con profusión de onomatopeyas e interjecciones, probablemente destinadas a generar excitación no solo en los personajes que reconstruyen lo que está pasando, sino en los lectores, sin caer en la obscenidad de presentar la escena ante sus ojos tal cual se desarrolla. Todos estos sonidos multiplicarían su efecto si se produjera una lectura en voz alta, al poner al oyente en la misma situación que los personajes, así como una lectura en voz alta aportaría picardía a determinados diálogos, aprovechando para dar a determinadas palabras un tono que resalte su potencial erótico y que, de otra manera, el lector tiene que imprimir en su cabeza. Por último, cabe preguntarse si, lejos de ser una simple amplificación de un recurso contenido en potencia en *Celestina*, este paisaje sonoro pudiera estar

evidenciando una concepción todavía dramática del texto, si bien no para ser representado, sino en el sentido en el que es dramático su modelo, ya que aparece en lugar de pasajes narrativos que podrían perfectamente describir lo mismo sin necesidad de recurrir a las representaciones indirectas a partir del ruido, pero también supliría la falta de escenificación si fuera una obra dramática al modo de *Celestina*.

2976. GUTIÉRREZ TRÁPAGA, Daniel, «Continuaciones y ciclos: rasgos de la ficción áurea en la comedia celestinesca, la novela picaresca, pastoril y de caballerías», *Signos Literarios* 18.36 (2022), 164-201. <<https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/328>>.

Artículo que se acerca a la continuación como característica inherente a los géneros de la comedia celestinesca y de la novela picaresca, pastoril y de caballerías. Tras un pertinente preámbulo en el que se repasa la crítica y la teoría respecto a la continuación, se repasan los mecanismos por los que los libros de caballerías adquirieron su carácter cíclico, frente al papel de Feliciano de Silva, actor principal en la creación de los ciclos caballerescos, en la apertura de *Celestina* a la continuación cíclica, en cuanto obra que, frente a los relatos de caballeros, por sí misma no mostraba ninguna voluntad de ser continuada. Este toma la «resurrección» del personaje en torno al cual se construye la continuación, es decir, las falsas noticias de su muerte, de los mecanismos de las continuaciones de los libros de caballerías. Asimismo, esta circunstancia abre la puerta a que la subsiguientes *Celestinas* se configuren, por un lado, como continuación directa de la de Silva (Gaspar Gómez), por otro, como negación de la veracidad de la de Silva, pero reconociéndola como parte del ciclo (Sancho de Muñón). En consecuencia, su configuración como «saga» va más allá de la simple continuación, como puede ser la de Nicolás Núñez de *Cárcel de amor*, destinada más a atar cabos sueltos que a generar más literatura. Prosigue el análisis con las continuaciones en la novela picaresca, que repiten los patrones de continuación y negación de la veracidad del antecedente, pero también adoptan otras técnicas de los libros de caballerías (manuscrito encontrado, etc.). En la novela pastoril, en la que las continuaciones son menos numerosas, se observan, igualmente, los mismos procedimientos e invitaciones a continuar lo contado, incluso cuando no llegan a generar una continuación. En consecuencia, puede concluirse que la continuación cíclica se convierte en una característica genérica de la prosa en el Siglo de Oro, por lo que la aplicación del concepto de ciclo al estudio de la literatura de esta época se revela altamente productivo tanto desde el punto de vista del análisis de las propias obras literarias como las de su recepción.

2977. HERNÁNDEZ-LORENZO, Laura, y Johanna BYSZUK, «Challenging Stylometry: The Authorship of the Baroque Play *La Segunda Celestina*», *Digital Scholarship in the Humanities* 38.2 (2023), 544-558. <<https://doi.org/10.1093/lc/fqac063>>.

Análisis estilométrico destinado a confirmar o refutar la hipótesis de Schmidhuber de la Mora de que sor Juana Inés de la Cruz habría escrito la parte anónima de *La Segunda Celestina* de Agustín de Salazar e intervenido en la atribuida. Su aportación reside no tanto en los argumentos que aporta a favor de esta posibilidad ni en la tecnología aplicada, que es la corriente (Stylo R para el análisis del texto por fragmentos según el criterio MFW y el establecimiento de redes, Gephi para la visualización de las mismas, el algoritmo de Lovaina y los métodos de aprendizaje automático más al uso para su análisis), sino en el útil y sintético estado de la cuestión, la reflexión recurrente sobre los problemas del corpus y de los métodos disponibles, que pone de manifiesto algunas limitaciones del análisis estilométrico en su aplicación a la literatura del Siglo de Oro, y el establecimiento de estrechas relaciones de dependencia entre la obra de sor Juana y la literatura de su tiempo. Respecto a los resultados, debido a la debilidad de la señal autorial de Salazar incluso en sus propias obras, no se puede decir nada definitivo sobre la intervención de sor Juana sobre la parte de *La Segunda Celestina* compuesta por él, pero sí parece que haya habido al menos una intervención de importancia en una escena del comienzo —de temática, además, muy afín a la de la obra de la monja— y otras menores que apoyan la tesis de Schmidhuber de la Mora. Igualmente, hay evidencias estadísticas como para atribuir la parte anónima a sor Juana, pero estas también apuntan a la influencia, si no a la intervención, de un nuevo candidato a autor, coautor o editor: Antonio de Solís.

2978. HUBER, Ana, «Los personajes celestinescos en *La segunda parte de Lazarillo de Tormes*», en ARCIELLO *et alii*, 249-261.

El estudio se enfoca en el análisis de los personajes femeninos en la anónima *La segunda parte de Lazarillo de Tormes* (1555). Estos, junto con los elementos y las características destacados, derivarían del texto progenie de la tradición picaresca presentando, al mismo tiempo, unos cuantos elementos celestinescos. En particular, la prostitución, el egoísmo y el hedonismo relacionarían Antona Pérez, madre del pícaro que intenta sobrevivir ganándose la vida como puede, con la atuna Luna, cuñada del capitán Licio, mientras que la promiscuidad y el deshonor acercarían a la esposa del primer Lázaro, criada/amante del Arcipreste de Sant Salvador, a la cónyuge, Elvira, de la segunda parte.

2979. ISASI, Jennifer, «Red social en *La Celestina*: una aproximación cuantitativa a su sistema de personajes», *Theses, Dissertations, Student Re-*

search: *Modern Languages and Literatures* 34 (2014), s. p. <<http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/34>>.

Aproximación computacional al problema de cómo el personaje de Celestina acabó robando el protagonismo a la pareja de enamorados protagonista y que daba título a la obra, que ahora se conoce por el nombre de la alcahueta, a partir del análisis de su sistema de personajes. En un primer acercamiento, se confirma que Celestina es el personaje que más veces interviene (espacio del personaje), pero no es siquiera uno de los personajes más mencionados (espacio presencial del personaje), que son Calisto y Melibea. Sin embargo, al sumar estos dos resultados, sí que se pone en cabeza, pero seguida muy de cerca por los otros cuatro personajes más principales: Calisto, Sempronio, Pármeno y Melibea. Por otra parte, la distribución de su presencia en el espacio domina la trama desde que hace aparición en el auto I hasta su muerte, pero en realidad no lo hace de principio a fin, por lo que podría interpretarse como un simple personaje principal más. En un segundo acercamiento se tiene en cuenta tanto el número de palabras en cada intervención, cosa que permite calcular el espacio total que ocupa cada personaje, como su direccionalidad (de quién hacia quién), si bien solo en el auto XII. Esto coloca a Calisto, y no a Celestina, como personaje que más espacio ocupa y lo convierte en el nodo unificador de la red de personajes y el vínculo entre los de clase alta y los de clase baja.

2980. KEHREN, Timo, «Desentrañar el cuerpo místico: el imaginario de España en *El Buscón*», en ARCIELLO *et alii*, 275-288.

El artículo se detiene en el concepto de cuerpo místico que la crítica ha detectado en y asociado a *El Buscón* de Quevedo y señala cómo esa lectura se realiza también a través de las diferentes aventuras/desventuras de las que es protagonista don Pablos, tanto como también de los lugares en los que se desarrolla la acción. En efecto, el pícaro con su rebeldía e irreverencia representaría a todos aquellos naturales del reino que procuran desequilibrarlo y, con su partida hacia América, le daría la posibilidad a España de recobrase en salud.

2981. KUFFNER, Emily, «Merchants of Pleasure: Virginity in the Spanish Picaresque», *Hispanic Studies Review* 6.2 (2022), s. p. <<https://hispanicstudiesreview.cofc.edu/article/36189-merchants-of-pleasure-virginity-in-the-spanish-picaresque>>.

A partir del análisis de las referencias a la virginidad y la restauración de la misma en el contexto de las transacciones sexuales de pícaras y prostitutas áureas, se valora el efecto que la posibilidad de fingir la virginidad tiene en la sociedad patriarcal de la época y el valor añadido de la virginidad —y, por asociación, de la juventud o, mejor dicho, adolescencia— como acicate sexual y/o garantía de mayor placer

para el género masculino. Este determina que existe un doble rasero en cuanto a la virginidad (física, pero también mental) como virtud y como bien de consumo y de lujo, que se aplica especialmente a las mujeres de clase inferior, cuya virtud, en cualquier caso, de por sí ya es puesta en duda: la virginidad tiene un precio y las mujeres la utilizan para sacar provecho —económico o de otro tipo— en la vida. Asimismo, las características físicas asociadas a la virginidad, es decir, la juventud y la estrechez, también se pagan, por lo que la crítica de estos textos no estaría orientada a reprehender la prostitución en sí, sobradamente aceptada como un «mal menor» en la época, sino el que las mujeres —prostitutas o no— puedan engañar a los hombres haciéndoles pagar por algo falso.

2982. KUFFNER, Emily, «“Tres mercados, o por mejor decir tres ventas”: la virginidad en la picaresca femenina», en ARCIELLO *et alii*, 185-205. Estudio de la virginidad, de su pérdida, de su venta y comercialización y de su restauración en *La Celestina* y en algunos textos de la picaresca femenina: las *Coplas de las comadres*, *La Lozana andaluza*, *La hija de Celestina*, *La tía fingida* y *La vida y las costumbres de la madre Andrea*. El análisis llevado acerca del comercio de ese «bien» nos permite esclarecer algunos pasajes de *Las harpías en Madrid* y *La niña de los embustes*, ambas obras de Castillo Solórzano.

2983. KUFFNER, Emily, «Bawds, Midwifery, and the Evil Eye in Golden Age Spanish Literature and Medicine», *Humanities* 12.78 (2023), 1-21. <<https://doi.org/10.3390/h12040078>>.

Con *Celestina* como ejemplo prototípico, este artículo explora la problemática del miedo a la transmisión del mal de ojo a los recién nacidos, que en la época se atribuye especialmente a la mujer y, más concretamente, a la mujer mayor y/o marginal y, en especial, a la alcahueta y/o matrona, sobre todo si ha sido lúbrica en su juventud. Esta asociación deriva bien de la teoría humoral, según la cual la mujer, y especialmente la mujer post-menopausia, acumula venenos en su organismo que puede transmitir a otros por la vista, tanto voluntaria como involuntariamente; bien de la atribución a la alcahueta de rasgos hechiceriles que le permiten aojar y desaojar a voluntad, pero también de la campaña de desprestigio de las mujeres practicantes de la medicina popular en favor de los médicos titulados, todos hombres. Esta capacidad se asocia, igualmente, con conductas sexuales inmorales y el poder de arrastrar a otras mujeres a estas mediante la mirada, por lo que se acaba produciendo cierto sincretismo entre alcahuetas y comadronas que va más allá de que, históricamente, los dos oficios pudieran confluír en la misma persona. Como demuestra la autora con ejemplos textuales, *Celestina* reúne en sí todos los elementos para

propagar el mal de ojo: es vieja, ha sido prostituta, trata a mujeres y niños, practica algo de hechicería y, según se interprete, imbuye lascivia en Melibea. Otras alcahuetas y comadronas literarias son sometidas al mismo análisis: Trotaconventos del *Libro de buen amor*, las de las *Coplas de las comadres* de Rodrigo de Reinosa, en particular Sancha y Mari García, y las *Coplas de la parida*, Lozana, Fabia de *El caballero de Olmedo*, Gerarda de *La Dorotea* o la bruja Cañizares. Asimismo, la autora procura numerosos ejemplos de que esta relación entre el mal de ojo, las comadronas y las alcahuetas está lejos de ser un tópico meramente literario, apareciendo en tratados médicos y morales, textos sobre brujería, debates sobre la superstición y campañas en contra de la práctica de la medicina popular por mujeres por igual, con lo que esto puede querer decir sobre el miedo de la sociedad patriarcal a la mujer que puede ponerla en peligro.

2984. LASSERRE DEMPURE, Odile, «La Celestina de Fernando de Rojas: un monde plein de vide», *Babel* 22 (2012), 11-30. <<http://dx.doi.org/10.4000/babel.206>>.

La autora parte de la idea de que *Celestina* cultiva una poética del vacío, entendida como la ausencia de sentido en el mundo. Esta carencia se manifiesta en situaciones y afirmaciones que, debido a su injusticia o contradicción de toda lógica, transmiten una sensación de mundo al revés y tienen el potencial de poner en marcha la corrupción de los personajes (Pármeno), manifestarla (Sempronio) o denunciarla (Pleberio), pero también se percibe en inversiones sistemáticas como la de los valores religiosos en el discurso amoroso de Calisto o la relación con el clero de Celestina y, sobre todo, en la retórica vacía y la argumentación sofisticada de los personajes. La consecuencia es que la trama se ubica en un contexto relativista que anula la intencionalidad didáctica del texto, en cuanto que no hay ni bien ni mal definidos, y el valor de verdad de las *auctoritates*, tradicionalmente entendidas como anclaje de la razón, pues pueden aplicarse para defender lo contrario de lo que quieren decir y en el que parece no intervenir la Providencia. La risa que provocan todas estas contradicciones contribuye ciertamente a ponerlas de manifiesto, pero no ofrece una alternativa, así que lo único que queda es aceptar que el mundo en *Celestina* es una «casa de locos» sin remedio, entendida la locura como sinsentido. Otra evidencia de esta poética del vacío es lo que la autora describe como hablar al vacío (sin interlocutor que pueda responder) y vaciando (privando a aquello de lo que se habla de su esencia). El clímax de esta poética es la toma de conciencia de los personajes no solo de la vacuidad de su mundo, sino de su propio vacío y del vacío que dejan la soledad y la muerte. Esto podría ser un reflejo del estado emocional de bien una sociedad que estaba viendo cómo cambiaban sus valores, bien

los conversos como colectivo en un momento crítico de su historia, o, sencillamente, preludivar una sensibilidad humanista que conducirá, más adelante, a perspectivas similares sobre el mundo como la del desengaño barroco o el nihilismo.

2985. LIZABE, Gladys, «Celestina y el ajusticiamiento de Pármeno y Sempronio a la luz de la ley humana», *Olivar* 23.36 (2023), e131. <<https://doi.org/10.24215/18524478e131>>.

Tras la contextualización de la pena por degollamiento en la Edad Media entre los castigos físicos contemplados por la ley, se explica el simbolismo de la decapitación. A continuación, se señala que es un tema que ha interesado en las artes, también en la época de la composición y difusión de la obra maestra española, de lo que se ofrecen varios ejemplos visuales y literarios. En el caso de *Celestina*, la decapitación de Pármeno y Sempronio es un tema relevante que merece su propia ilustración en el esquema crombergueriano, bastante explícita en comparación con las pocas palabras que le dedica el texto, si bien es verdad que describe otras circunstancias acordes a lo que sabemos sobre la administración de ese tipo de pena desde el punto de vista histórico. Lo sumario de las intervenciones necesarias para asegurar su condena, el pregón de sus delitos y la violencia de la manera escogida para su ajusticiamiento apuntan a que el degollamiento estaba destinado a proteger el orden social mediante el potencial disuasorio del horror y la relación simbólica que se establece entre crimen y pena (aunque no figura así en el trabajo, ¿a hierro muere quien a hierro mata?), pero también es, en cierto modo, aviso ante los mecanismos de la sociedad para defenderse y librarse de los malhechores.

2986. LÓPEZ GONZÁLEZ, Luis F., «Celestina as *Parrhesiastes*: *Parrhesia* and Truth in Celestina's Visits to Melibea», *Bulletin of Spanish Studies* 97.3 (2020), 299-320. <<https://doi.org/10.1080/14753820.2020.1768783>>.

Tras una serie de consideraciones sobre el estatus particular de la verdad en *Celestina* (la única verdad es la de los personajes y decir la verdad es más peligroso que mentir, de manera que mentir bien se convierte en una habilidad social), se defiende que la *parrhesia* foucaltiana, es decir, la capacidad de decir la verdad a pesar de estar en una situación de inferioridad respecto al interlocutor y, por lo tanto, peligrosa para el emisor, es básica para entender los encuentros entre Celestina y Melibea en los autos IV y X. En el primero, la alcahueta es especialmente consciente del peligro que corre, por lo que su primer objetivo es obtener de Melibea la confirmación de que puede decir la verdad sin exponerse a ningún perjuicio. Obtiene esta mediante una serie de estrategias retóricas, que se analizan con detalle, destinadas siempre a protegerse y a forzar la licencia que, por otra parte, tampon-

co asegura la inmunidad, dado que la persona en la posición de poder puede ignorarla. Por su parte, Melibea desempeña su papel con conocimiento de qué es lo que le está pidiendo Celestina y de su poder sobre ella en ese momento, lo que explica que se conforme con la medio verdad sobre el dolor de muelas de Calisto, aunque, en su monólogo en el auto X, muestre a las claras que sabía cuál era la verdad profunda. En este, la relación de poder se invierte de manera simbólica y Celestina, en su papel metafórico de médico del mal de Melibea, está sobre la muchacha enferma, que es quien tiene ahora que asegurarse de que puede decirle la verdad a la alcahueta sin poner en peligro su honor. Sin embargo, la situación de asimetría social no queda anulada, por lo que la alcahueta sigue estando en peligro. Como consecuencia, tanto Melibea como Celestina despliegan sus habilidades retóricas para alcanzar esa licencia para poder decir la verdad sin peligro y se esfuerzan en intentar que la otra sea la primera en hablar, aunque saben perfectamente cuál es la verdad que se va a revelar, pues eso les proporcionaría control y poder sobre la situación. Al final, es Melibea la que cede. Finalmente, se concluye que el autor de *Celestina* recurre a la *parrhesia* conscientemente, tanto para intensificar la tensión dramática de estas escenas como para caracterizar la maestría psicológica y retórica de Celestina, quien se gana la vida —arriesgándola— con este tipo de tensiones sobre la verdad.

2987. LÓPEZ-RODRÍGUEZ, Irene, «Sobre las zorras Celestina y Lozana: el simbolismo animal en la configuración del personaje de la puta alcahueta», *Celestinesca* 46 (2022), 79-96. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.46.24377>>.

Se repasan las metáforas animales que se usan para caracterizar a Celestina y Lozana, que se consideran un ejemplo más de la influencia de la obra que protagoniza la primera sobre la que protagoniza la segunda. En la época, la animalización implica, en general, degradación moral, al considerarse que los animales están por debajo del hombre en la jerarquía natural. Asimismo, algunos animales están especialmente vinculados al componente bestial atribuido al deseo sexual, pero también hay otros que lo están al aprendizaje didáctico-moral, por lo que son símbolos de virtudes, cualidades, etc. Todos estos aparecen en las obras estudiadas: la abeja como ejemplo de laboriosidad, pero también como animal social que va y viene para recolectar y almacenar el polen y que puede picar, al que *La Lozana andaluza* suma un componente jerárquico y un sentido sexual; la serpiente, falsa, venenosa, tentadora y diabólica, que puede meterse por cualquier recoveco y que gusta de cambiar de piel, pero que también tiene una mala reputación sexual; las aves rapaces, voraces y listas para atacar; las gallinas, símbolo de desvalimiento pero también de promiscuidad; la paloma y el águila,

respectivamente símbolo de la prostituta y del converso en *La Lozana*; la oveja, representación de la mansedumbre, y el asno, animal de carga relacionado con el ir y venir y con el comercio, pero también lúbrico. En consecuencia, estas animalizaciones sirven para subrayar la degradación moral de Celestina y de Lozana —y de los que se relacionan con ellas, también frecuentemente animalizados—, pero también la naturaleza multifacética de ambas y su capacidad de adaptación.

2988. MARTÍ CALOCA, Ivette, «Reflexiones en torno al episodio de Leandra del *Quijote* de 1605 a partir de un pasaje de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y su relación con la figura de la Virgen María», en ARCIELLO *et alii*, 117-136.

Análisis de dos episodios que se encuentran al final de la primera parte del *Quijote* (1605): la breve desventura de Leandra y la procesión de disciplinantes. En la novela de Cervantes, la hermosa labradora se escapa con un soldado fanfarrón y vuelve a su aldea unos días después declarando que durante su fuga no ha perdido su honor. Tras ser encerrada en un convento, sus pretendientes deciden convertirse en pastores y expresar sus sufrimientos a través de canciones tristes y lamentosas. En el capítulo siguiente Don Quijote se encuentra con una procesión e imagina que la estatua de la Virgen que estos llevan sea, en realidad, una doncella en dificultad. A través de una lectura de estos dos sucesos según un pasaje del primer acto de *La Celestina* (la tan conocida canción de la puta vieja), puede verse cómo el personaje de la pastora puede relacionarse tanto con la madre santa (la Virgen María) como con la madre puta (Celestina).

2989. MARTÍ CALOCA, Ivette, «Parte II. Los vínculos entre Marcela y Melibea», en su «*Yo nací libre*»: *tras los pasos de Marcela en el «Quijote»*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2023, 101-171.

La autora abre con un repaso a lo que la crítica anterior ha afirmado sobre la influencia de *Celestina* sobre Miguel de Cervantes, poniendo el énfasis en la influencia del personaje de Melibea. Su tesis es que esta influye consciente o inconscientemente en la caracterización de la pastora Marcela en el *Quijote*. Para apoyarla, analizará tres aspectos relacionados: 1) el simbolismo de la imagen de la víbora en la caracterización de ambos personajes, 2) su relación con el personaje también serpentino de Medusa, 3) su vínculo con la criatura llamada basilisco. Respecto a lo primero, la serpiente ha sido interpretada ya como el símbolo de Melibea por otros autores (a través del hilado untado de aceite serpentino, se convierte en una víbora que, simbólicamente, matará a sus padres y morirá ella misma poco después de la cópula con su amante, cuya muerte, como la del macho de la víbora, habrá tenido lugar poco antes), pero no en el caso de Marcela, que com-

para explícitamente su hermosura con el veneno de la víbora, que tienen por naturaleza y en contra del cual no puede hacer nada. Además, como la víbora —y como Melibea—, es también culpable de la muerte de su madre en el parto (e, indirectamente, de la de su padre, que muere a causa de haber perdido a su esposa) y de su enamorado. Pero se diferencian en que, mientras Melibea abraza esta personalidad viperina y se sabe causa de tantas muertes, Marcela intenta desvincularse de ella defendiendo su inocencia. En cuanto a la relación con Medusa, la descripción que Calisto hace de Melibea en el auto I ya introduce la comparación con la gorgona al decir que sus cabellos pueden convertir a los hombres en piedra. Simbólicamente, esto se demostrará cuando Calisto muera estrellado contra el suelo de piedra, pero también cuando Melibea haga asistir a su padre a su discurso pre-suicidio y salto desde la torre como si fuera de piedra. En el *Quijote*, Marcela también emite un discurso desde lo alto ante un público petrificado. Los dos espacios desde los que Marcela y Melibea dan sus discursos son, asimismo, de piedra y tienen un significado fálico que, dado el tipo de alegatos que hacen ambos personajes desde su cima, dota las escenas de un sentido antipatriarcal. Puesto que Medusa admite también una lectura psicoanalítica como símbolo polifálico y de miedo a la castración, aplicada a Marcela y Melibea, estas serían Medusas por exponer su sentir y hablar ante un público en lugar de aceptar la castración simbólica que supone el silencio que se impone (¿le pide?) a las mujeres en la época, que a la vez imponen ese mismo silencio a su público masculino, castrándolo. Esto las convierte, en términos modernos, en mujeres empoderadas que se rebelan contra las limitaciones que la sociedad impone a su género, pero que probablemente serían percibidas en su tiempo como aberraciones o malas mujeres. Al mismo tiempo, Marcela y Melibea también son Medusas por la relación del ser mitológico con la sabiduría: ambas son mujeres leídas. Y, finalmente, ambas son Medusas porque, aunque resultan mortales/castrantes/enmudecedoras, su belleza en último término las convierte en víctimas de la moral aplicada a las mujeres en su tiempo (ser correspondida en el amor, pero no poder expresarlo ni disfrutarlo con libertad en el caso de Melibea; escoger la castidad y ser juzgada como cruel por ello en el caso de Marcela). Finalmente, la relación con el basilisco se establece a través de la capacidad de matar con la mirada que comparte con Medusa, cuya sangre es además de la que surgen las temidas víboras, cerrando así el círculo de simbolismos serpentinos. Ambas ocupan, además, un espacio que se puede calificar de edénico (el jardín, una arcadia pastoril), luego se equiparan a Eva, a la que tentará una serpiente. Por otro lado, ambas guardan similitudes con la Virgen, encarnando, por lo tanto, el antagonismo Eva/María que rige la consideración de la mujer en su época. Son la Virgen hasta

que deciden, impelidas por su parte serpentina, hacer su voluntad y se convierten en monstruo o ser infernal, cosa que tal vez explique su vínculo con el animal demoníaco por antonomasia, la cabra. En cualquier caso, su disidencia las condena en último término a la muerte, especialmente, la muerte violenta, literal en el caso de Melibea y previsible en el caso de Marcela, sola en la espesura, lo que no impide el efecto disruptor que provocan en sus respectivas historias al hacer enmudecer el mundo patriarcal en el que se mueven.

2990. MARTÍ CONTRERAS, Jorge, «Unidades fraseológicas en *La Celestina*. Estudio y evolución diacrónica de “en balde” y “a borbotones”», *Interlingüística* 17 (2006), 679-688.

Se estudian las locuciones adverbiales de *Celestina* «en balde» y «a borbotones», a partir de las cuales se concluye que estas presentan una problemática que merece la pena examinar y es necesario disponer de repertorios fraseológicos para estudiarlas en contexto, no solo de las locuciones en sí. El análisis de la primera locución se destina a discernir si la versión lexicalizada (una única palabra) o no lexicalizada (dos palabras) es la mejor. Para ello se compara con otras locuciones adverbiales que introducen otras preposiciones y que incluyen o no el término «balde», valorando su tendencia a la lexicalización (convertirse en una única palabra) y se concluye que algunas preposiciones la favorecen (*a*) y otras se resisten (*de*, *en*). También se rastrea esta lexicalización en los diccionarios históricos, sin éxito, a pesar de que el *CORDE* muestra la convivencia de varias configuraciones de la locución. Finalmente, se ofrece una interpretación semántica de diferentes construcciones sintácticas que incluyen «en balde», confirmando la deuda de la expresión para con el árabe. En cuanto al análisis de «a borbotones», se estudia la alternancia borbotones/borbollones, partiendo de la base de que puede existir alguna diferencia, porque los diccionarios históricos solo admiten «hablar a borbotones» y no «hablar a borbollones». A partir de ejemplos de uso del *CORDE* se cree identificar una diferencia de significado y, por lo tanto, se atribuye a «borbotón» una etimología diferente a la de «borbollón» (griego, en lugar de latino). Se cierra el artículo con una propuesta sobre las características que debería tener un diccionario de este tipo de construcciones.

2991. MARTINA, Maria Luiza, «Celestina in província», *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, 6.1 (2009), s. p. <<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/115>>.

Trabajo resultado de una labor de recuperación de materiales escritos y de recuerdos de las representaciones del Grupo de Teatro Província, derivado del Centro de Arte Dramática (CAD) en el que se impartía el curso de formación de actores de la Universidade Federal do Rio

Grande do Sul y por el que pasaron y en el que surgieron actores y compañías diferentes, convirtiéndose en un espacio de intercambio, formación e innovación teatral. Tras una presentación del CAD y otra de *Celestina*, en la que se habla de las dos versiones de la obra, el problema del género y los antecedentes conversos del Fernando de Rojas históricos y sus posibles consecuencias de manera superficial y no exenta de imprecisiones, se pasa a explicar someramente la estética pop, en la cual se encuadra la adaptación escénica de *Celestina* de Luiz Arthur Nunes para el Grupo de Teatro Província, que, entre, otras cosas, incluye un formato de programa de televisión o tres finales alternativos, a elegir. Lo que se nos cuenta sobre la dramaturgia de la adaptación resulta altamente experimental. Aun así, a pesar de unos problemas de última hora con la censura, la obra se pudo estrenar y fue mejor recibida de lo habitual.

2992. MATEO GÓMEZ, Isabel, y Julián MATEO VIÑES, «*La Celestina*, Fuente Mitológica para el retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril: Comitente y Autor», *Archivo Español de Arte* 72.287 (1999), 289-303. <<https://doi.org/10.3989/aearte.1999.v72.i287.766>>.

Se recurre a *Celestina* para explicar el significado de una escena mitológica en el retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril: una figura con perro e inscripción, que se relaciona con el pasaje de «Minerva con el can». Dicha asociación tendría sentido en cuanto que la escena aparece al lado de una Leda con cisne, un ejemplo de bestialismo similar a aquel en el cual aparece la referencia celestinesca. Apoya esta interpretación el que, en la inscripción, se pueden leer los nombres de Minerva, que sería la protagonista de la imagen, y Pasífae, que en el pasaje celestinesco aparece justo antes. Estos ejemplos de amor contra natura servirían para contextualizar la parte de la historia de san Pelayo en la que el califa intenta abusar de él. Se sugiere también indirectamente la influencia de *Celestina* en otra inscripción que menciona a Eneas, Dido y Ascanio, también presentes en el discurso de Calisto sobre el amor puro en el auto VI. Con este valor simbólico aparecería la inscripción en el retablo. El resto del artículo se dedica a analizar otros aspectos del retablo no relacionados directamente con *Celestina*, pero sí con la cultura clásica. En consecuencia, se propone que el comitente del retablo debería de haber sido alguien de la tierra de Campos aficionado a la literatura, conocedor de los clásicos y cercano al mundo literario, probablemente un Manrique, y se propone una serie de nombres y vinculaciones. También se propone la autoría de Juan González de Becerril y se hace intervenir a un párroco de la misma localidad.

2993. MATOS, Kevin, *En torno a la pluralidad de lecturas de la «Celestina»*. ¿Quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? Tesis doctoral, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 2023. <<https://hdl.handle.net/11721/3223>>.

Decía Italo Calvino que un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir, porque en él cabe el universo. Esta tesis defiende la pluralidad de lecturas de la *Celestina*, obra maestra que, por su profunda ambigüedad, ha suscitado las interpretaciones más diversas, siempre defendidas con fervor. Se proponen una lectura moral, una naturalista, una pesimista y una en clave cómica. Todas giran en torno al tema del amor y las pasiones, y parten del contexto ideológico y de la tradición a la que pertenece esta obra maestra [resumen del autor].

2994. MAYFIELD, Dan Scott, «Contingency and Cynicism in *Celestina*», en su *Rhetoric and Contingency: Aristotle, Machiavelli, Shakespeare, Blumenberg*. Berlin-Boston: Walter de Gruyter, 2020, 287-372. <<https://doi.org/10.1515/9783110701654-006>>.

Comentario de *Celestina* desde la perspectiva de la escuela cínica. Tras presentar en detalle el argumento de la obra y, sumariamente, algunas de las cuestiones críticas y contextuales más relevantes (aunque estas también interrumpirán la argumentación en varios lugares), así como un excursus sobre el cinismo filosófico, se procede a comentar los aspectos potencialmente cínicos de la obra y en los que la contingencia —bajo la apariencia de Fortuna y/o falta de orden— hace aparición. Para el autor, todo lo que ocurre en *Celestina* es por casualidad, inmotivado, y los esfuerzos de Melibea por establecer una relación de causalidad entre los eventos que ella considera que la llevan a la muerte son un autoengaño para no enfrentarse al sinsentido de la muerte de Calisto y consolarse. Una estrategia similar sería el encadenamiento de *auctoritates*, igualmente fútil, para consolarse ante la contingencia de prácticamente cualquier situación que afecta a los personajes. Otra son los comentarios cínicos, por ejemplo, en los apartes, que en su mayoría son el espacio de la *parrhesia*, es decir, de la verdad dicha con libertad, pero el cinismo sería un rasgo retórico de toda la obra, presente en múltiples observaciones de los personajes sobre distintos aspectos de la existencia y en su falta de escrúpulos. La naturaleza también se usa cínicamente para justificar algo injustificable, en el sentido filosófico en el que la verdad cínica lleva a conclusiones y actitudes en contra de la moral aceptada, pero el mecanismo más frecuente es la reapropiación de conceptos y prácticas morales, dentro de la cual destaca la irreverencia religiosa o, mejor dicho, el uso impropio de conceptos religiosos y el recurso a la religión para finalidades inmorales. El cinismo inmoral de *Celestina* también se refleja en el nulo valor que se concede al otro, cosa que favorece su objetificación, lo cual,

combinado con la actitud hedonista de los personajes, desemboca en que lo único que importa es el yo, sin importar lo inmoral de esta postura. Finalmente, el personaje que encarna las características de quien abraza el cinismo filosófico —según el autor, contar siempre con la contingencia de la existencia, perseguir la autosuficiencia, saber adaptarse a las circunstancias cambiantes, aceptar y aprovechar el mundo como es y el cuerpo y la personalidad propios— es Celestina, que no parece mostrar interés por más que por sí. Sin embargo, no puede ser considerada del todo cínica en el sentido filosófico porque no es capaz de anticiparse a su asesinato, muestra haber sentido debilidad por la compañía de Claudina, parece temer a la muerte y, llegado el trance, pide confesión. Se concluye que el tema de *Celestina* es la condición humana, en cuanto el cinismo está íntimamente ligado a ella por su voluntad de presentar las cosas como son, no como deberían ser, y por cómo el comportamiento de los personajes genera conflicto con los valores al uso en su —y aún en nuestra— sociedad, ganándose el título de cínicos ellos mismos.

2995. MENALDI, Veronica, «Early Sixteenth-Century Sephardi Echoes», en su *Love Magic and Control in Premodern Iberian Literature*. New York-London: Routledge, 2023, 94-120.

Se busca demostrar que las tradiciones heterodoxas andalusíes y sefardíes influyeron en la literatura castellana, pero la elección de *Celestina* para ilustrarlo no reposa tanto en su contenido —aunque también, dados los saberes mágicos de la alcahueta y la posible intervención de la magia— como en la formación universitaria del Fernando de Rojas histórico, que podría haber incluido algunos textos astrológicos y, sobre todo, su ascendencia conversa. También se apela a la tradición de las alcahuetas literarias hebreas y a la traducción perdida de *Celestina* de Joseph ben Samuel Tsarfati para evidenciar la existencia de elementos judaicos o de interés judaico en la obra. Tras un repaso superficial a las fases de redacción, el argumento, las continuaciones, la influencia posterior y algunas cuestiones críticas básicas, así como a la biografía de Fernando de Rojas, el comentario se centra en dos aspectos: el laboratorio de Celestina y el hilado y el cordón de Melibea. En cuanto a lo primero, tras un breve excursus sobre los múltiples oficios practicados por las alcahuetas, entre los cuales destaca la hechicería, y los riesgos a los que se enfrentaban, se procede a poner en relación los materiales del laboratorio con tratados árabes (o traducidos del árabe) y hebreos: *Kitāb Manafī al-Hayawan* [*Libro de las utilidades de los animales*] de Ibn Al-Durayhim al-Mawsili, *Kitāb al-Yamī* de Ibn Zuhr, *Altib al-nabī* [*Medicina profética*] de Ibn Qayyim al-Jawziyya, *Diwan al-Filaha* [*Libro de Agricultura*] de Ibn Bassāl, *Picatrix*, *Sefer 'Ahavat Nashim* [*Libro del amor de las mujeres*]. Estos no figuraban en la biblioteca de

Rojas, pero su conocimiento se atribuye a algún tipo de trasfondo ibérico común y a su circulación en la Península, que podrían haberle permitido acceder a su contenido. En lo referente al hilado, se destaca la importancia de la magia de Celestina y la posible relación del conjuro a Plutón con prácticas mágicas reales, así como que la intervención de lo sobrenatural subvierte los valores del amor cortés. En cuanto al cordón, se menciona su poder para sanar en relación al *Lilio de medicina* —del que se destaca que existía traducido al hebreo—, pero también el esoterismo. Para concluir, se defiende que las referencias a la magia en las literaturas ibéricas reflejan el intercambio cultural en la Península, junto con otras consideraciones sobre la interpretación general de *Celestina* que sirven de transición para otro capítulo.

2996. MERTZ-VEGA, Caleb A., «Apetito “contra natura”: Celestina and her same-sex desires», *Celestinesca* 46 (2022), 97-117. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.46.21582>>.

Lectura *queer* del personaje de Celestina que parte de la idea de que, si en la escena de la seducción de Areúsa se le pueden atribuir inclinaciones sáficas, estas obligan a leer otros pasajes desde una perspectiva no heterosexual. En esta caracterización de Celestina como *queer* podría haber influido la formación de Fernando de Rojas como jurista, pues las relaciones no heteronormativas eran materia del derecho y se juzgaba a quienes participaban en ellas, pero también podría haberlo hecho su deseo de presentar a la alcahueta con los peores rasgos morales posibles, añadiendo la inclinación por el mismo sexo a su degradación. Asimismo, el lesbianismo se entendía en algunos tratados médicos como la consecuencia de la insatisfacción sexual femenina, por lo que se revela como el camino natural para una vieja hipersexual como Celestina, que reconoce no disponer ya de hombres que se acuesten con ella. El artículo comienza con el análisis de la escena de la seducción de Areúsa, en la cual se nos presenta a una Celestina profiriendo alabanzas sobre su cuerpo como si fuera otro Calisto y que, como este, no es capaz de dejar las manos quietas. Pero, al contrario que él, al carecer de pene, no puede satisfacer directamente su deseo, pero sí puede hacerlo de forma vicaria a través de Pármeno. En segundo lugar, analiza la relación entre Celestina y Claudina con el propósito de demostrar que es de tipo amoroso y sexual. Si en la escena de la seducción de Areúsa adoptaba el papel masculino del amante, en su recuerdo de su compañera lo hace con la admiración de la amada por el amado, adoptando incluso una perspectiva similar a la de la hipérbole sacroprofana tan practicada por Calisto, dotando además a Claudina de atributos varoniles. La convivencia con Elicia también favorece dobles sentidos sexuales que podrían estar indicando la existencia de algún tipo de interés sexual de Celestina en su pupila. En concreto, las

referencias a dormir y comer pueden leerse de forma erótica, especialmente cuando son sugeridas como remedio a un dolor. Igualmente, se aborda la pasión que Celestina siente por su oficio como remienda-virgos como manifestación del deseo de estar entre las piernas de una mujer. Por último, se propone que, si se lee a Celestina como personaje sáfico, el cambio de actitud de Pármeno en la escena de su asesinato puede superponérsele una nueva capa de significado: al apelar a la relación con su madre, Claudina, Celestina le recuerda sus inclinaciones y prácticas no heterosexuales, avergonzándole y haciéndole desear su muerte. Para terminar, el autor lanza la pregunta de si alguien con un trasfondo converso como Fernando de Rojas podría tener algún tipo de sensibilidad especial hacia las leyes de su tiempo contra las personas *queer*, por proyección de su propia condición no normativa.

2997. MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, «“De los hombres es errar, y bestial es la porfía”». Entre animalias y personajes en *La Celestina*», en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, eds. Aurelio González y Lilian Von der Walde. México: Colegio de México-UNAM, 2017, 459-474.

Se abordan las referencias a animales no desde su simbolismo, sino desde lo que pueden aportar a la individualización y caracterización de los personajes, incluso cuando no se les aplica directamente, sino que se limitan a figurar en un refrán pronunciado aparentemente sin finalidad descriptiva o a formar parte de lo que rodea su discurso o acciones. Estas referencias tienen el potencial de animalizar rasgos y comportamientos de los personajes, por lo general añadiendo una dimensión negativa o paródica adicional. Así, Calisto aparece relacionado a los equinos (caballos y asnos), pero también aves rapaces (halcón); Melibea a los animales que se comen (ganado y aves) y que cantan (ruiseñor, cisne), pero también a los reptiles (serpiente, dragón); Pármeno a animales ponzoñosos (sanguijuela, alacrán, liendre) y versiones diminutivas de otros, además de la recurrencia del asno; Lucrecia a los animales domésticos en general, Alisa y Pleberio a cualquier animal inofensivo y, finalmente, las prostitutas con las aves no rapaces. Celestina, por su parte, es el personaje que más se presta a estas relaciones: los animales la reconocen y forman parte de su negocio (ingredientes, recompensa, argumentos para convencer), ella misma se presenta como animales domésticos inofensivos (gallina, oveja) cuando quiere inspirar compasión, como insecto cuando quiere destacar su maestría social (araña) o su solicitud (abeja), y como ave (emplumada). Solo Sempronio no participa de este proceso.

2998. MORCILLO PÉREZ, José Juan, «Libros y lecturas de Fernando de Rojas en el *Lazarillo de Tormes* (y en *La Celestina*)», *Celestinesca* 46 (2022), 119-188. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.46.24926>>.

Nuevo desarrollo de los argumentos del autor en favor de que el Fernando de Rojas histórico podría haber sido autor del *Lazarillo de Tormes*, además del de *Celestina*, que complementa los estudios publicados en la revista *Crónicas* de La Puebla de Montalbán y *Lemir* y adelanta uno nuevo sobre las concordancias entre ambas obras. En este caso, la atención no se centra tanto en defender dicha atribución como en los ecos de los libros que figuran en el inventario del testamento del Rojas histórico en el *Lazarillo*, en especial aquellos de materia jurídica o con episodios forenses. Aun así, se introducen algunos excursos sobre otros temas, destinados a contextualizar determinados pasajes de *Lazarillo de Tormes*, como la configuración de Lázaro como antagonista de Carlos I, el delito de amancebamiento, varios traductores humanistas (Diego López de Cortegana, Baltasar del Río, Rodrigo Fernández de Santaella, Alonso Ruiz de Virués, Pérez de Chinchón), la *Querella pacis* (1516) de Erasmo... Los títulos de la biblioteca rojana se usan igualmente para dar respuesta a discusiones de la crítica tal su fecha de composición (a partir de finales de 1525 o principios de 1526 y antes de 1541), también con excursos sobre los textos y los autores y los correspondientes contextos (Sebastián de Horozco, Teófilo Folengo). Destaca por su detalle literario el comentario de la influencia de la *Vida de Esopo*, el *Asno de oro* y el *Marco Aurelio* sobre *Lázaro de Tormes*, que se salpica de referencias a su influencia sobre *Celestina*.

2999. NAVARRO DURÁN, Rosa, «Lecciones literarias de Sancho de Muñón en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*», *Celestinesca* 46 (2022), 203-230. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.46.25406>>.

Comentario de las innovaciones introducidas por Sancho de Muñón en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* para distanciarse de las continuaciones de *Celestina* que la habían precedido, cuyos artificios literarios característicos (resurrección de la alcahueta y su transformación en casamentera) rechaza por considerar que se alejan del espíritu del original. Entre estas estarían los personajes que, apelando a su calidad de testigos de lo realmente ocurrido, rectifican y desmienten que *Celestina* haya resucitado, resultando especialmente creíbles, o la propia reivindicación de la alcahueta de su oficio, frente al de organizadora de bodas. Pero esto no quiere decir que Muñón rechace todas las novedades: acepta la introducción de pasajes musicales (que también estaban en el modelo), de cartas (que ya aparecían en la *Historia de dos amantes* de Eneas Silvio Piccolomini y en *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, autorizadas por su influencia sobre el modelo) y de cuentecillos que sirven de interludios cómico-eróticos (que emparentarían

por ello con los boccaccianos, más que con los que Feliciano de Silva también introduce en su continuación). Es decir, acepta aquellas innovaciones de los antecedentes de los que se quiere distanciar cuando le parece que estas enriquecen el modelo, son fieles a su espíritu y le permiten desplegar sus habilidades como escritor. Asimismo, introduce ecos directos de las *Celestinas* de Silva y Gómez, pero no se limita a la simple recreación, sino que los usa como base para explorar una nueva posibilidad literaria. Lo mismo ocurre con la introducción de hablas literarias: rechaza el habla de negros, rústica y vizcaína que habían usado sus antecesores como elemento humorístico, pero integra el habla infantil como elemento caracterizador realista que, incidentalmente, resulta gracioso, así como el lenguaje jurídico en una escena en la que está justificado por tratarse de un pleito, por más que aparezca parodiado. Por otra parte, la continuación de Muñón reacciona a las de Silva y Gómez con una simplificación estructural (solo cinco autos, como si se tratara de una comedia de las que se estaban componiendo para su representación, adoptando la *Himenea* de Torres Naharro como referencia) y del elenco de personajes, así como con la recuperación del hibridismo tragicómico, que el final feliz de los antecedentes había rechazado. Finalmente, otras innovaciones tienen un sentido literario: el personaje de Beliseno, hermano de Roselia, que causará el trágico desenlace en nombre de la honra familiar, que tanto seguirán los dramaturgos del Siglo de Oro, y la mayor profundidad de la confesión amorosa de Roselia, con ecos de Medea, ambos orientados a recuperar el final trágico y dotarle de un dramatismo mayor que en sus antecedentes.

3000. NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, «Fernando de Rojas: *La Celestina* (1499). Die Entdeckung der Sexualität», en su *Klassische Texte der spanischen Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2011, 28-36. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-476-05277-3_4>.

Vistazo general a *Celestina* que toca varios de sus temas principales: cómo el personaje de la alcahueta roba el protagonismo a la pareja de amantes, su papel como acicate de la sexualidad de ambos, la omnipresencia del contraste (entre lo trágico y lo cómico, entre la clase alta y la clase baja, etc.), la polémica en torno a su género, sus fuentes cultas y populares, la autoría, el Fernando de Rojas histórico y su condición conversa y/o criptojudía y la finalidad didáctico-moral de los paratextos y cómo entra en conflicto con la inmoralidad del texto. Se aprovecha este conflicto para profundizar un poco en el enfrentamiento entre instinto sexual y razón a partir de lecturas a veces simbólicas, a veces psicoanalíticas, a veces literales de ejemplos de *Celestina* (el neblí de Calisto, el cordón de Melibea, la entrega de Areúsa a Pármemo, la confesión de Melibea). Para finalizar, se hace un

repasso rápido por las muertes de los personajes, el añadido del auto de Centurio y apenas se menciona el planto de Pleberio. Se concluye que las muertes, la constante comicidad y la interrupción de la acción mediante sentencias memorables responden al deseo didáctico-moral del autor, no dejando que los lectores empaticen con la historia de amor, aunque al final está claro que los pasajes lúbricos son de los que más se quedan en la mente de los lectores.

3001. OLAIZOLA, Andrés, «*La Celestina* en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena», *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* 34 (2010), 23-30. <<https://doi.org/10.18682/cdc.vi34.1453>>.

Análisis de la adaptación escénica de Daniel Suárez Marzal, estrenada en 2007 en el Teatro Regio de Buenos Aires. El adaptador se habría hecho eco de la polémica académica en torno al género y optado por su lectura como novela dialogada, elección que —en teoría, pues no se vuelve sobre el tema en el artículo— se refleja en su versión. Esta interviene grandemente en el texto: reduce a tres los personajes (Melibea, Calisto y Celestina, únicamente), con la adaptación del texto que esto implica y renunciando con ello al contrapunto que los amores de los criados y las prostitutas constituyen y a los elementos burlescos de este. El minimalismo de la escenografía remite al del teatro de la Modernidad, pero sobre todo intenta no distraer de la actuación. Cuando se introducen elementos escénicos (vídeos, muñecos) es con una finalidad práctica: respectivamente, ubicar el suceso en un entorno animado y facilitar la aceptación de convenciones teatrales como el monólogo. El contraste entre el blanco y el negro del vestuario de Calisto y Melibea, que no es historicista pero tampoco moderno, más bien, es indefinido, presenta a los amantes como opuestos pero complementarios, mientras que el vestuario de Celestina la acerca a un ser mítico y/o arcaico. Finalmente, la música sigue el mismo patrón de falta de compromiso histórico y de subrayado semántico. El resultado es una adaptación que recrea el clásico para el espectador actual en lugar de presentarle un retrato histórico.

3002. PADILLA-CARMONA, Carles, «Apuntes sobre la superstición y la recepción de las literaturas clásicas en *La Celestina*», *Transilvania* 3 (2023), 76-82. <<https://doi.org/10.51391/trva.2023.03.08>>.

Tras una extensa presentación de la obra, sus fuentes y su intencionalidad que apunta a que el autor no está del todo familiarizado con las sutilezas de algunas posiciones de la crítica celestinesca, se pasa a comentar el conjuro de Celestina con el apoyo de la *Reproucion de las supersticiones y hechizerias* (1530) de Pedro Ciruelo y de varias fuentes clásicas a las que se considera detrás de la invocación a Plutón de la

alcahueta: el *Ars amatoria* de Ovidio, la *Farsalia* de Lucano (a través de Juan de Mena), el *Satiricón* de Petronio y las *Metamorfosis* de Apuleyo. A continuación, se comenta también la subversión de la religión cristiana implícita en los momentos de exaltación de Calisto, citando sus antecedentes bíblicos, pero sin traer a colación la *religio amoris*. Se concluye que Fernando de Rojas usa la subversión para ganarse el favor de las clases bajas y con finalidad diáctico-moral, que debía encontrarse entre los escépticos ante la superstición y la magia, y que probablemente fuera un profesor de latinidad, no el jurista que es el Fernando de Rojas histórico.

3003. PALANCA, Maria da Conceição Rodrigues, *Criptojudaísmo e literatura: o mito do exílio e a cabala em «La Celestina»*. Trabajo de final de máster, São Cristóvão, Universidade Federal de Sergipe, 2016. <<https://ri.ufs.br/handle/riufs/5726>>.

Relectura de *Celestina* en clave criptojudáica desde el punto de vista de la presencia de subtextos judíos: la Cábala, la mística judía o los mitos hebreos, pero también el tarot. Se basa en estudios anteriores sobre el criptojudáismo en la literatura (Eco, Nunes, Compagnon, Forster), la Inquisición y el pueblo judío en general (Kamen, Lange, Green), *Celestina* (Severin, Cardona Castro) y las tradiciones judías y místicas (Campani, Scholem, Gad, Nichols, Gabirol) [adaptación del resumen de la autora].

3004. PAOLINI, Devid, *La génesis de «La Celestina»*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2023.

El estudio reúne, profundiza y amplía unos cuantos trabajos publicados por el investigador a lo largo de las últimas dos décadas y trata de desenredar la espinosa y desatendida cuestión de la génesis de la obra. En los capítulos que componen el libro se analiza la estrecha relación de *La Celestina* con, respectivamente, la comedia, la península italiana y la *fabula amatoria* de final trágico. Cierran el texto unos apéndices dedicados a Plauto y Terencio, donde se presentan unos listados, puestos al día, de los manuscritos y las ediciones de sus obras conservadas en España, y de sus *volgarizzamenti* y representaciones en la península italiana.

3005. PAOLINI, Devid, «Sobre la fortuna literaria de la *pollastriera* Apolonia en la península italiana», en ARCIELLO *et alii*, 65-72.

Una breve nota dedicada a la recepción de *La Celestina* en la península italiana. El nombre de la santa protectora de las enfermedades dentales que menciona Celestina en el acto IV reaparece, a través de la *Commedia in versi* —obra atribuida a Machiavelli—, en unos cuantos textos italianos del siglo XVI, pero actuando como alcahueta. Fue por una asociación de sonidos entre Apolonia (*Apollonia* en italiano) y po-

llo (persona que recaudaba mensajes amorosos), que la patrona de los dientes presente en el texto español se volvió, en Italia, la protectora de las medianeras.

3006. PASCUAL MOLINA, Lucía, «“Munchas más cosas que *La Celestina*”: en torno al código sexual cerrado en *La Lozana andaluza*», en ARCIELLO *et alii*, 207-226.

La investigación se enfoca en el análisis del campo semántico de *ojo* y sus compuestos, derivados y posibles significados en *La Lozana andaluza*. En la obra coexisten un código sexual abierto (esto es, fácilmente inteligible) y uno cerrado o sutil —caracterizado por una dilogía imperante— y un detenido análisis de este último nos puede proveer una clave de lectura privilegiada para entender, de una manera más honda y completa, la obra en cuestión.

3007. RADIF, Ludovica, «Stregati dal denaro? Celestina e Pluto», en *Resistencias literarias. Los lenguajes contra la violencia*, ed. Sandra G. Rodríguez. Madrid: Dykinson, 2022, 508-520.

Estudio comparativo entre *LC* y el *Pluto* de Aristófanes que señala cómo las dos obras comparten, además de unas cuantas situaciones, también una teoría de la riqueza similar. Ambos textos resaltan, por un lado, el poder corruptor del dinero y, por el otro, el poder creativo de la pobreza.

3008. RAPOSO, Claudia Inés, «El canto del cisne: del cancionero a *La Celestina*», *Olivar* 23.36 (2023), e128. <<https://doi.org/10.24215/18524478e128>>.

Comentario de los usos del motivo del canto del cisne en la poesía de cancionero y en *Celestina*. Se hace un repaso a la presencia del motivo en composiciones cancioneriles castellanas (Íñigo López de Mendoza, Salazar, Alonso de Córdoba, Costana, el comendador Escrivá, Garci Sánchez de Badajoz), comentando cada aparición con cierto detalle desde el punto de vista retórico y de sus posibles modelos, simbolismos, innovaciones y significados. En relación a *Celestina*, se repasa la interpretación de la referencia al canto del cisne como anticipación de la muerte de Melibea y se propone como interpretación adicional la de considerarla una subversión del motivo poético comparable a la del motivo del unicornio o la de la *descriptio puellae* en la misma obra: se atribuye a una mujer la identificación con el cisne moribundo, que en la tradición corresponde al hombre, y se introduce la incoherencia de que el canto no es ni bello, como en el motivo, ni agudo, como el del cisne real, desajustando con ello la imagen, no está claro si con efecto cómico o no. Esta indefinición está en consonancia con otros desajustes irresueltos de la obra.

3009. RIEGER, Rita, «Neuverwoben: Ehebande und Textgeflecht in *La Celestina* und *La Lozana andaluza*», *Zeitsprünge: Forschungen zur Frühen Neuzeit* 22.1-2 (2018), 64-82.

Acercamiento a *Celestina* y *La Lozana andaluza* desde el punto de vista de cómo se construyen una sobre otra y sobre la literatura preexistente en lo referido al tratamiento del amor extramatrimonial. En primer lugar, se ofrece una tipología del amor en el contexto histórico de ambas obras y se explica que estas combinan amor corporal y sexual (amor lascivo) con conceptos del amor cortés pretendidamente no físicos (amor activo), a la vez que se indica que el amor matrimonial aparece caracterizado de manera esencialmente negativa (aunque pueda haber matrimonios felices), y que incluso el amor dentro del matrimonio podía adquirir rasgos pecaminosos o bestiales si era demasiado a ojos de la moral. A continuación, se dan ejemplos de esta combinación (dobles sentidos de la escenas primera y segunda del auto I, casi todas las conversaciones de Celestina con los otros personajes, etc.) y de los referentes literarios de varios pasajes relacionados con el amor (conjuro de Celestina, influencia de *Cárcel de amor*, etc.), para concluir con el doble sentido del verbo «hablar». Seguidamente se comentan los dos lugares donde el amor matrimonial desempeña algún papel: las conversaciones entre los padres de Melibea y entre esta y su criada en el auto XVI. La primera pone de manifiesto la política matrimonial dominante, en la que no se espera que la mujer tenga nada que decir, mientras que la segunda muestra cómo Melibea concibe el matrimonio como infidelidad a Calisto, más por su incompatibilidad con el amor que porque no vaya a poder casarse con él, y señala los referentes literarios a los que apela para exponer diferentes tipos de matrimonio fallido o exitoso. Todos estos elementos lingüísticos (dobles sentidos) e intertextuales (referencias literarias) se encuentran intensificados en *La Lozana andaluza*, donde la parodia no ya solo de referentes literarios, sino también de otros visuales relacionados es evidente. En consecuencia, los dos textos se caracterizan por un equilibrio entre la imitación y la innovación de sus modelos textuales, que el lector tiene que reconocer. Por último, se destaca cómo los paratextos contribuyen a hacer visibles las múltiples redacciones y cómo se amplía la obra, que metafóricamente se extiende y entiende como un tejido (tela y urdimbre). Pero en *La Lozana andaluza* este mecanismo se ve además acompañado del de hacer que realidad y ficción se entrecrucen, al permitir al autor dialogar con los personajes de su obra y haciéndolo pasar por un narrador testigo (pero también personaje) de lo que cuenta. Para finalizar se extiende la metáfora del tejido a todos los procedimientos literarios de *Celestina* y *La Lozana andaluza* descritos, interpretando el arte de sus autores como el de entretejer y

entremezclar tradiciones, conceptos, fuentes, niveles de significado y realidades diferentes... para obtener nuevos resultados. Esta técnica hace que la autoría se disuelva hasta cierto punto, pero también genera nuevas ganas de leer y escribir.

3010. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «La recepción de Terencio en la temprana imprenta manual y su repercusión sobre la caracterización genérica de *Celestina*: una perspectiva visual», *Hipogrifo* 11.1 (2023), 629-641. <<https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.34>>.

Acercamiento a las ilustraciones de *Celestina* desde el punto de vista de su deuda con la tradición ilustrativa manuscrita e incunable de las *Comoediae* de Terencio. Se concluye que esta es responsable de que existan dos programas iconográficos: el burgalés (grabados-escena) y el crombergueriano (figuras factótum y una selección de grabados-escena). La elección de uno u otro modelo podría estar relacionada con el grado de teatralidad que los impresores atribuían al texto: el modelo burgalés apuntaría a una lectura más cercana a la prosa, mientras que el combergueriano lo haría hacia una más cercana al teatro.

3011. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «“Todo me parece que lo veo con mis ojos”. Los esquemas iconográficos de las traducciones de *Celestina* en la primera mitad del siglo XVI», en ARCIELLO *et alii*, 73-98.

Comparación de los esquemas iconográficos de las ediciones ilustradas de las traducciones de *Celestina* hasta 1550. Ubica el esquema ilustrativo italiano original en la tradición de las ediciones de las *Comoediae* de Terencio italianas que derivan de la de Johannes Trechsel (1493) y explica el salto posterior al esquema crombergueriano como consecuencia de un cambio en la percepción de su teatralidad. Por otro lado, relaciona el esquema ilustrativo alemán con la edición de la traducción del *Eunuchus* terenciano de Konrad Dinckmut (1486), pero sobre todo con la tradición de los textos didáctico-morales ilustrados en los que la imagen sirve de apoyo de la lectura. Asimismo, se hace emparentar el esquema ilustrativo francés con las ediciones ilustradas del primer teatro vernáculo y, en especial, la del *Pathelin*, que mayoritariamente recurre a parejas de figuras factótum que se pueden relacionar con las ediciones de Johannes Grüniger de las *Comoediae* de Terencio (desde 1496) y su versión francesa (Antoine Vérard, 1499-1503). Finalmente, se confirma la dependencia del esquema ilustrativo holandés de la edición zaragozana de Bernuz y Bartolomé de Nájera (1545) y se ofrece una explicación a las variaciones que sufre a lo largo del tiempo, que se atribuyen a su carácter de producto de masas.

3012. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, y Devid PAOLINI, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 44)», *Celestinesca* 46 (2022), 283-303. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.46.25681>>

3013. SÁNCHEZ, Yvette, «Management-Konstrukte: Celestina als Unternehmerin», en *Finanznarrative als Krisennarrative: Literarische und filmische Modellierungen «kapitaler» Erschütterungen*, ed. Kurt Hahn y Marita Liebermann. Berlin: Peter Lang, 2021, 35-48.

Se analiza la actividad profesional de Celestina desde la perspectiva moderna de administración de empresas, como si se tratara de una aplicación de citas. La alcahueta se desenvuelve como un empresario actual, alcanzando el éxito gracias a su instinto, las relaciones públicas y los contactos, pero sobre todo gracias a saber venderse y su capacidad narrativa y de persuasión y de manipulación de sus clientes y trabajadores. Sus valores son similares a los actuales de maximización del beneficio y, como los CEOs, espera un pago que reconozca su valor y estatus. De hecho, promulga una ética del trabajo duro similar a la presente en el mundo empresarial. Sus prácticas también son contemporáneas, como su registro de vírgenes para no dejar pasar ninguna oportunidad de hacer negocio, o la diversificación de actividades y la disponibilidad de planes de emergencia. El trabajo también incluye algunas observaciones de sobra conocidas —y de ninguna manera matizadas o discutidas— sobre *Celestina* como obra y sobre Fernando de Rojas, en particular, cómo sus antecedentes conversos le condicionan.

3014. SIMON, Julien Jacques, «Why do we engage (and keep engaging) in tragic and sad stories? Negativity bias and engagement in narratives eliciting negative feelings», *Interdisciplinary Science Reviews* 48.3 (2023), 460-463. <<https://doi.org/10.1080/03080188.2023.2193800>>.

La breve nota señala cómo *La Celestina* encarna perfectamente «la paradoja de la tragedia», mejor llamada, en psicología, «propensión a la negatividad» («Negativity Bias»). Aunque el ser humano busque, por lo general, sensaciones y emociones positivas, nuestra atención siempre tiende a recordar más y a enfocarse en hechos negativos. Ejemplo claro de eso es, como se acaba de decir, la obra maestra española, donde se suceden, en orden narrativo, una muerte violenta (la de la alcahueta), dos ajusticiamientos (los de Pármeno y Sempronio), un deceso accidental (el de Calisto) y un suicidio (el de Melibea). No obstante todas estas tragedias, *La Celestina* gozó, desde su primera aparición, de un notable éxito.

3015. SIMONATO, Edoardo, «La presenza della *Celestina* nelle commedie di Luigi Groto, Liquidì e Ruzante», *Versants* 69.2 (2022), 91-111. <<https://doi.org/10.22015/V.RSLR/69.2.7>>.

Estudio de la influencia de *La Celestina*, sobre todo del personaje de la alcahueta, en unos dramaturgos italianos del siglo XVI: Ruzante, unos cuantos comediógrafos pertenecientes a la escuela «di Liquidì» y Luigi Groto, mejor conocido como el Ciego d'Adria. Tras señalar, breve-

mente, los puntos de contacto entre la obra maestra española y los textos teatrales del primero y de los segundos, la investigación se centra en la comedia *Il Tesoro* (1583) de Groto, con particular atención al personaje de Donnola, la medianera que ayudará el joven Ginofilo a gozar de Licinia, la joven esposa del viejo y celoso Zelotipo.

3016. SNOW, Joseph T., «Why the Title *Celestina*? Why Not *Melibea*?», *Bulletin of Spanish Studies*, Latest Articles (número sin asignar), 2018. <<https://doi.org/10.1080/14753820.2018.1436228>>.

Tras algunas consideraciones sobre el cambio de título de que fue objeto *La Celestina*, el estudio reconsidera al personaje de Melibea, señalando su papel central. Propone, al final, que volvamos a referirnos a la obra con el título primigenio o, a lo mejor, con el nombre de su verdadera protagonista: la joven enamorada.

3017. SNOW, Joseph T., «Las ilustraciones de la traducción hebrea de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Ya'akov Yisra'el Fink, Tel Aviv, 1962)», en ARCIELLO *et alii*, 151-162.

Acercamiento a las ilustraciones de autor desconocido de la edición hebrea de 1962 de carácter eminentemente descriptivo. Incluye observaciones sobre su relación estética y conceptual con los grabados del siglo XVI, pero, sobre todo, con el texto.

3018. SUGIURA, Tsutomu, «*La Celestina* y la modernidad – un ensayo», *Hispanica / HispÁNica* 39 (1995), 218-229. <<https://doi.org/10.4994/hispanica1965.1995.218>>.

Artículo en japonés. Se proporciona el resumen en español, adaptado: «*Celestina* presenta una serie de temas problemáticos que impiden al lector moderno apreciarla. Primero, el tema del mal, encarnado simbólicamente en la alcahueta y su pandilla y su ardid para sacar provecho del enamoramiento de Calisto y Melibea, que provoca repulsión entre los lectores modernos. Segundo, la magia, que es decisiva para entender la obra, que también constituye un elemento negativo para la mentalidad moderna, a pesar de que fuera universal y ordinaria en la época de *Celestina*. Finalmente, el origen converso del autor, debido a prejuicios históricos y biográficos. No obstante, *Celestina* es una composición sumamente moderna, porque su autor es muy consciente de la relación entre obra y autor y no deja en el texto casi ninguna huella de sí mismo y el tiempo en que vivió, permitiendo leer la obra sin acudir a elementos fuera de la realidad textual, como es común en la época actual. Esto nos permite leerla como texto literario estrictamente».

3019. TEIRA ALCARAZ, José Manuel, «Influencia de la estética del cómic en *La Celestina* de Robert Lepage: narrativa intertransmedial en la plástica escénica», *Edad de Oro* 41 (2022), s. p. <<https://doi.org/10.15366/edadoro2021.41.021>>.

Análisis de la dramaturgia de la adaptación escénica de Robert Lepage de *Celestina*. Tras los preámbulos metodológico y de presentación de *Celestina*, Lepage y su adaptación, se plantea la hipótesis de que la estética del cómic tiene una influencia notable en la bidimensionalidad de la composición escénica: los espacios domésticos funcionan como viñetas, la consecutividad se consigue en el paso de un espacio-viñeta a otro, mientras que la simultaneidad se alcanza mediante composiciones de «página completa» y los actores apenas tienen rango de movimiento en el eje z. La iluminación también comparte características con el cómic, como el uso del claroscuro y el contraluz, o el destacar al personaje central, *Celestina*, mediante el mayor detalle en su diseño. El resto del análisis de la escenografía de Lepage, que excede su relación con el cómic, aborda el simbolismo posible de los materiales y el color, el poder narrativo de la iluminación, el vestuario, el maquillaje o el diseño gráfico del cartel. Se concluye que estas decisiones estético-estilísticas desempeñan una función sobre todo plástica, destinada a emocionar al espectador a través de procedimientos conocidos en el ámbito del cómic: expresionismo, colores vivos, composición visual de las escenas. El trabajo acaba denominando este procedimiento «intertransmedialidad», es decir, la utilización en un medio de códigos de otro medio sin que sea explícito el medio incorporado.

3020. VIAN HERRERO, Ana, «Sancho de Muñón y las innovaciones literarias en el ciclo celestinesco: a propósito de una nueva edición de la *Cuarta Celestina*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 86 (2012), 455-470. <<http://dx.doi.org/10.55422/bbmp.108>>.

Comentario detallado de la edición de la *Cuarta Celestina* de Rosa Navarro (Cátedra 2009) que destaca su relevancia para el mundo académico. El interés de este trabajo reside en que, más allá de la reseña que hace del libro, al resumir su estudio inicial incluye toda una serie de informaciones importantes sobre la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía* —texto que, a pesar del dossier especial del pasado número de *Celestinesca* (2022), no está muy estudiado— y sirve como una suerte de introducción, estado de la cuestión y de muestrario de las vías de investigación que este texto admite, todo a un tiempo.

3021. VILLALOBOS GRAILLET, José Eduardo, «*La Celestina*» y el cine. *Censura y recepción (1969-1996)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2023.

Estudio sobre las adaptaciones cinematográficas de *Celestina* en el siglo xx, sobre las cuales el autor ya ha publicado dos artículos en *Celestinesca* (ID 2829 y 2939, desarrollan respectivamente los temas de los capítulos IV y V) y uno en el *Hispanic Research Journal* (véase la entrada siguiente, que versa sobre el tema del capítulo III). Se trata de un trabajo informado, que se apoya en evidencias documentales, con un interés especial en los informes de censura y, en general, en el proceso de obtención de permisos, fondos y apoyos para rodar, y en la génesis de los guiones y su evolución hasta llegar a su forma fílmica (si llega), aunque también analiza la recepción de las películas una vez estrenadas. La parte del primer capítulo que se dedica a la recepción de *Celestina* a partir del siglo XIX resulta de especial interés por abarcar los ámbitos editorial, teatral, educativo, y, por supuesto, cinematográfico y por la constante contextualización socio-histórica y, sobre todo, política de su evolución. El capítulo II se dedica a los proyectos de adaptar *Celestina* de Luis Revenga (fallido) y César Ardavín (1969), que se estudian como proyectos dependientes en cierta medida el uno del otro, y sobre todo el papel que la censura y las circunstancias sociohistóricas desempeñan en todo el proceso. Los siguientes tres capítulos siguen de cerca las versiones ya publicadas, por lo que remitimos a los resúmenes de estas para su contenido. En cuanto a las conclusiones, se insiste en la importancia que las circunstancias políticas y socio-históricas tienen en la forma final de las películas (no solo debido a la censura y la intervención institucional, sino también a la hora de motivar su propia aparición y definir cómo están concebidas), especialmente desde el punto de vista de algunos aspectos característicos de *Celestina* (sexualidad, lenguaje soez, irreverencia, etc.) que, a pesar de ser fieles al texto, entran en conflicto con las instituciones y la sociedad en diferentes momentos del siglo xx. Igualmente, se sugiere que la sensación de que estas adaptaciones sean en parte fallidas tiene que ver con la manera de entender la fidelidad cinematográfica, que no atiende a su relación con el contexto de la película, pero también de entender el texto de *Celestina*, por lo que los alejamientos de determinadas interpretaciones son tan mal recibidos como el excesivo apego a otras.

3022. VILLALOBOS GRAILLET, José Eduardo, «*La Celestina* en la transición: La recreación telefílmica censurada de Julio Diamante», *Hispanic Research Journal* 22.1 (2021), 2-16. <<http://dx.doi.org/10.1080/14682737.2021.1982318>>.

La contextualización histórica de la propuesta de adaptación televisiva de Julio Diamante precede un análisis destinado a explicar cómo,

a pesar de llegar después de la muerte de Franco y en un período de apertura, el guion fue rechazado. La tesis del autor es que en la comisión encargada de juzgar la idoneidad de los proyectos seguían vigentes valores por los que antiguamente había velado la censura, solo que de manera no explícita: la propuesta de Diamante resultaba especialmente económica y, aunque su estética no era la habitual en el tipo de producciones que se estaba buscando y su título era demasiado largo e incluía la palabra «puta», su rechazo se justificó por su «dureza», si bien con esto probablemente querían decir «tratamiento del erotismo» y «tratamiento del clero». En cuanto al fracaso del proyecto de rodar el guion como película, se atribuye a que su productor no supo ver que era un proyecto por completo diferente al de la película de Miguel Sabido sobre *Celestina*, ejemplo de cine erótico típico de la época. Acaba el artículo con un comentario del guion, publicado en 1983, en el que se destaca su significado sociopolítico y los paralelismos con la sociedad española en el paso de la dictadura a la democracia. Se concluye que estos, probablemente, hubieran sintonizado con el público del momento, haciendo más irónico aún el rechazo del proyecto televisivo original.

3023. VON DER WALDE MOHENO, Lilian, «Auto de Traso», *eHumanista* 52 (2022), 186-197.

El artículo comienza con un repaso de la originalidad y la influencia del auto de Centurio, que inicia o recoge el interés por los personajes prostibularios: alcahuetas, prostitutas y rufianes. Se comentan los posibles antecedentes del personaje de Centurio, lo que sirve para dar el salto al personaje de Traso y el auto que lleva su nombre. La incorporación de este nuevo acto respondería a mecanismos similares a los de la incorporación del auto de Centurio: vendría motivada por el éxito de *Celestina* y se sentiría como una novedad editorial, si bien, en este caso, solo durante algún tiempo. A pesar de no ser parte orgánica de la *Tragicomedia*, el auto de Traso mantiene relaciones argumentales con esta, ya sea porque hubiera sido extraído de algún tipo de adaptación de la trama de *Celestina*, bien porque hubiera surgido con la idea de cubrir el hueco narrativo que deja la *Tragicomedia*, aunque la información de la que disponemos lo atribuye a una comedia de un tal Sanabria, desconocida. El análisis del auto de Traso propiamente dicho abarca la caracterización de los personajes de Traso, Centurio, Tiburcia y Terencia, así como el comentario de algunos rasgos estilísticos. Se concluye que no aporta nada a la trama y que solo desempeña su función de participar de esa tendencia a la ampliación iniciada con el auto de Centurio.

3024. ZAFRA, Enriqueta, «*La Celestina*: novela gráfica en proceso», *Storyca* 3, *El Medievalo en la viñeta*, ed. Antonio Huerta Morales (2021), 117-130. <<http://dx.doi.org/10.51863/Storyca.2021.Zafra>>.

Tras una apología de la adaptación al formato de novela gráfica de los clásicos renacentistas y áureos, un repaso somero de la tradición visual de *Celestina* y otro de los tres cómics existentes sobre esta, se procede a presentar un nuevo proyecto de adaptación de *Celestina* a dicho formato, que estará disponible tanto en español como en inglés. Una de las características de este proyecto es la incorporación de personajes y eventos históricos más y menos contemporáneos relacionados con *Celestina* y Fernando de Rojas. Otra es el esfuerzo por contextualizar la composición del texto y su recepción —local y europea— en su momento histórico y entorno intelectual. Finalmente, también refleja algunas discusiones centrales de la crítica celestinesca, como pueda ser las consecuencias de la ascendencia judeoconversa del Fernando de Rojas histórico.