

47

2023

Celestinesca



NÚM. 47 2023, e-ISSN: 2695-7183

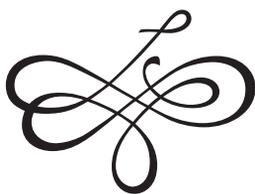
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

e-ISSN: 2695-7183

NÚM. 47

2023



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

EDITOR y DIRECTOR

JOSÉ LUIS CANET
Universitat de València

EDITOR-FUNDADOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

SECRETARIA DE REDACCIÓN

AMARANTA SAGUAR GARCÍA
Universidad Complutense

CONSEJO DE REDACCIÓN

RAFAEL BELTRÁN LLAVADOR	Universitat de València, España
JUAN CARLOS CONDE	Universidad de Salamanca
MARTA HARO CORTÉS	Universitat de València, España
ELOISA PALAFOX	Washington University in Saint Louis
DEVID PAOLINI	The City College of New York
JOSEPH T. SNOW	Michigan State University

CONSEJO CIENTÍFICO

RAÚL ÁLVAREZ MORENO	University of British Columbia, Canadá
MARÍA BASTIANES	University of Leeds, Reino Unido
PATRIZIA BOTTA	Università di Roma La Sapienza, Italia
PEDRO MANUEL CÁTEDRA	Instituto IEMYRhd, Salamanca, España
IVY CORFIS	University of Wisconsin - Madison, EEUU
ENRIQUE FERNANDEZ RIVERA	University of Manitoba, Canadá
JEROMINE FRANÇOIS	Universidad de Namur, Bélgica
CARLOS HEUSCH	École Normale Supérieure de Lyon, Francia
SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS	Universidad Complutense de Madrid, España
ANA ISABEL MONTERO DE PRADO	Willamette University, EEUU
NICASIO SALVADOR MIGUEL	Universidad Complutense de Madrid, España
CONNIE SCARBOROUGH	Texas Tech University, EEUU
DOROTHY SHERMAN SEVERIN	University of Liverpool, Reino Unido

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores

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

Celestinesca

NÚM 47

ÍNDICE

2023

ARTÍCULOS

- CALVO MARTÍNEZ, Irati, Doncella, prostituta y alcahueta: la alternancia de los roles celestinescos en la *Comedia Florinea de Rodríguez Florián* (1554) 9
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «Nuevos datos biográficos de Sancho de Muñón, autor de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542): De la ortodoxia teológica a la herejía de un clérigo alumbrado del siglo XVI» 31
- MONTERO MORENO, Ana Mónica, «*Celestina* en la ficción contemporánea: *El ritual de las doncellas* (2006) de José Calvo Poyato y *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes» 53
- SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, Samuel, «Spectatorship, Dead Bodies, and Medical Discourses in *Celestina*» 75
- VALENTÍN SÁNCHEZ, Sarah, «Desmontando la maldad: un análisis sobre la resiliencia de *Celestina*» 101

RESEÑAS

- François-Xavier Guerry, *L'Érotisme dans la littérature espagnole du XVI^e siècle: Étude des continuations de «La Célestine», Études et essais sur la Renaissance*, n° 132, Paris, Classiques Garnier, 2023. Por ENRIQUE FERNÁNDEZ 125

SECCIÓN ESPECIAL: «ACTUALIDADES CELESTINESCAS LA RECEPCIÓN CONTEMPORÁNEA DE UNA OBRA MAESTRA DEL SIGLO DE ORO»

- GUERRY, François-Xavier, «Actualidades celestinescas. La recepción contemporánea de una obra maestra del Siglo de Oro» 131
- FRANÇOIS, Jérôme, «La sérialité célestinesque (1990-2023) : Le cas de *La mujer de la escalera*, de Pedro González Moreno» 149
- OROBITG, Christine, «Melibea et le devenir sujet : questionnements et ambiguïtés autour de la volonté et du consentement dans *La Celestina*» 175

FERNÁNDEZ, Enrique, «La fama de las actrices que interpretaron a Celestina, un intertexto para la recepción de la obra»	197
JUBERÍAS GRACIA, Guillermo, «Alcahuetas, ventaneras y majas de paseo: imágenes de celestinas en la pintura de género española (1868-1931)»	229
KEHREN, Timo, «Celestina pintada por Picasso: nacimiento de un mito moderno»	273
FAYE, Thomas, «La <i>Celestina</i> y el cómic: adaptación entre des-centramiento y aneión de una heroína en movimiento»	287

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

SAGUAR GARCÍA, Amaranta & PAOLINI, Devid, « <i>Celestina</i> : Documento bibliográfico (suplemento número 45)»	307
--	-----

Artículos

Doncella, prostituta y alcahueta: la alternancia de los roles celestinescos en la *Comedia Florinea* de Rodríguez Florián (1554)^{1*}

Irati Calvo Martínez
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

RESUMEN

En la *Comedia Florinea* de Rodríguez Florián (1554) se desarrollan en paralelo la historia de los amantes Floriano y Belisea y la historia del mundo de los bajos fondos. Los criados Fulminato, Felisino y Pinel comparten una estrecha relación con Marcelia, Liberia y Gracilia. Las protagonistas del mundo prostibulario podrían ser *a priori* un correlato de Celestina, Elicia y Areúsa. No obstante, ninguna de ellas cumple con lo que se espera de su personaje: Marcelia, prostituta que se convierte en tercera por casualidad, es quien trata de proteger la honestidad de su hija Liberia. Liberia, aunque al principio de la obra mantenga su virginidad, se va corrompiendo paulatinamente a lo largo de la comedia, lo que provoca que termine transformándose en una prostituta clandestina. Gracilia es quien empuja a Liberia a la prostitución y es su principal aliada y consejera. Los personajes femeninos del mundo del hampa presentan una individualización poco común en el género celestinesco. El objetivo de este artículo es analizar estas peculiaridades para caracterizar a los tres personajes femeninos marginales de la comedia. A partir de sus declaraciones y de la comparación con otros personajes de la obra y del ciclo se podrá determinar el papel que juegan estas figuras dentro de la *Florinea* y dentro del género celestinesco en general. Se pretende, en definitiva, poner de relieve el papel de esta obra dentro del ciclo para rescatarla, así, del olvido al que ha sido relegada por la crítica.

PALABRAS CLAVE: *Comedia Florinea*; prostituta; alcahueta; celestinesca; personajes femeninos.

1.- Este artículo está financiado por el Programa predoctoral de formación de personal investigador no doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco. Se inserta en el grupo de investigación «Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII a XVIII)» (IT 1465-22) y dentro del proyecto «Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Un análisis multidisciplinar (Historia, Arte, Literatura)» (PID2020-114496RB-I00).

Maiden, prostitute and procuress: the alternation of the celestinesque roles in Rodríguez Florián's *Comedia Florinea* (1554)

ABSTRACT

In Rodríguez Florián's *Comedia Florinea* (1554) the story of the lovers Floriano and Belisea and the story of the lower classes are developed in parallel. The servants Fulminato, Felisino and Pinel share a close relationship with Marcelia, Liberia and Gracilia. At first glance, the protagonists of the prostibulary world might appear to be a correlate of Celestina, Elicia and Areúsa. However, none of them fulfills what is expected of their character: Marcelia, a prostitute who becomes a procuress by chance, is the one who tries to protect the honesty of her daughter Liberia. Liberia, although she maintains her virginity at the beginning of the story, is gradually corrupted throughout the *Comedia*, which results in her transformation into a clandestine prostitute. Gracilia is the one who pushes Liberia into prostitution and is her main ally and advisor. The female characters of the underworld present an individualisation uncommon in the Celestinesque genre. Therefore, the aim of this article is to analyse these peculiarities in order to characterise the three marginal female characters of the piece. From their statements and from the comparison with other characters of the story and of the cycle, it will be possible to determine the role played by these figures within the *Florinea* and in the Celestinesque genre in general. In short, the aim is to highlight the role of this work within the cycle in order to rescue it from the oblivion to which the critics have relegated it.

KEY WORDS: *Comedia Florinea*; prostitute; procuress; celestinesque; female characters.



1. La *Comedia Florinea* en el género² celestinesco

Menéndez Pelayo calificó a la *Comedia Florinea* como la menos fiel al modelo de *Celestina*: Rodríguez Florián solo mantuvo los datos más relevantes de la historia y algunos rasgos en la caracterización de Marcelia, porque sus principales fuentes fueron la *Comedia Thebayda* y la *Segunda Celestina* (Menéndez Pelayo 1910: 140-141). Heugas (1973) y Whinnom (1988) consideraron a la *Florinea* (1554) como parte de la descendencia directa de *La Celestina*, a pesar de que Heugas percibiera la falta de referencias directas e indirectas a la obra modelo. Esteban Martín (1989) señaló también las escasas reminiscencias fraseológicas que guardaba con

2.— Empleo el término «género» como lo utilizó Whinnom (1988: 125-126): el estudioso considera que se puede hablar de «género» porque con *La Celestina* se constituye un modelo que produce que los autores del dieciséis sean conscientes de estar escribiendo dentro de una tradición, la tradición celestinesca.

la *Tragicomedia*, pero apuntó la existencia de ecos claros en la estructura de la obra. Fue Baranda Leturio (1992: 16) quien concluyó que la obra de Rodríguez Florián ni tiene una relación explícita con los personajes de la *Tragicomedia* ni la acción se desarrolla en el mismo lugar, por lo que no puede considerarse como parte del ciclo de continuaciones celestinescas. Por tanto, sería más preciso incluir a la *Florínea* dentro del grupo de las imitaciones (Baranda Leturio y Vian Herrero 2007).

La *Comedia Florínea* se publicó en 1554 en Medina del Campo, a cargo del impresor Guillermo de Millis. En esos años hubo una proliferación de textos con temática celestinesca: en 1547 se difunde la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández, y en el mismo año de la *Florínea* sale a la luz la *Comedia Selvagia*, de Alonso de Villegas Selvago. La fortuna editorial de la obra de Rodríguez Florián fue escasa: solo contamos con una única edición en 1554 (Pérez Pastor 1895: 128-130). En la actualidad se registran dos ediciones críticas: la de Menéndez Pelayo (1910) y la de Canet Vallés (2000). Los estudios sobre la obra son también escasos, puesto que, además del análisis de Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela* (1910), solo Esteban Martín (1989) le ha dedicado unas páginas para profundizar en su herencia celestinesca. En los volúmenes y artículos que estudian el género celestinesco en su totalidad hay algunas menciones a ella, pero no ha tenido la misma relevancia que otras continuaciones e imitaciones.

En la primera mitad del siglo XVI abundan las continuaciones, imitaciones y adaptaciones de *La Celestina* que toman distintos aspectos formales y temáticos del modelo³: en su mayoría las historias están protagonizadas por una pareja de nobles enamorados que necesita la mediación de una tercera, la alcahueta, que suele vivir en una casa a las afueras de la ciudad con —a veces— una o dos prostitutas a su cargo. La *Comedia Florínea* cuenta la historia de Floriano y Belisea; Floriano se enamora de la doncella y pide ayuda a sus criados para ganarse su amor. Polytes es el encargado de llevarle las cartas de su amo a Belisea, que consigue entregárselas gracias a la ayuda de Justina, la criada de la doncella. Al ver que Belisea no sucumbe al amor de Floriano, los criados necesitan los servicios de una alcahueta. Fulminato, criado de Floriano y rufián, le pide ayuda a su amante, Marcelia, y esta accede solo por contentarlo. A través de sus artes consigue la atención de Belisea y, tras una serie de encuentros entre los enamorados, terminan concertando un matrimonio secreto. La historia llega a su fin con la voluntad de Floriano y Belisea de comunicar al padre de la doncella su deseo de casarse. La historia de las clases bajas se desarrolla al mismo tiempo que tiene lugar la historia de amor principal. Marcelia es la madre de Liberia y se prostituye para traer ganancias a casa; la futura tercera desea conseguir una dote para casar a su hija, que se

3.— Véase la clasificación de Baranda Leturio y Vian Herrero (2007) para determinar cuáles son las continuaciones, las imitaciones y las adaptaciones de *La Celestina*.

mantiene virgen a pesar de la mala influencia de su madre. Con la llegada de Felisino y Fulminato, los dos criados de Floriano, la castidad de Liberia llega a su fin y esta se inicia en el oficio de la prostitución con la ayuda de su prima Gracilia y a escondidas de su madre Marcelia. En las continuaciones, imitaciones y adaptaciones de *La Celestina* se amplifican los episodios protagonizados por personajes del mundo del hampa, de modo que las escenas prostibularias se transforman en una parte esencial de las obras⁴. Este artículo tiene como objetivo caracterizar a los personajes de Marcelia (prostituta-alcahueta), Liberia (doncella-prostituta) y Gracilia (prostituta clandestina) a través del análisis de sus acciones y declaraciones a lo largo de la *Comedia*.

2. Marcelia: de prostituta a alcahueta

Marcelia vive en la calle Nueva con su hija Liberia y es descrita por Fulminato como una viuda de menos de treinta y cuatro años que físicamente aparenta tener dieciocho⁵ (III,11r). Fulminato es su principal amante, aunque a lo largo de la comedia se observará cómo Marcelia está también manteniendo relaciones con un sacristán y con el despensero de la casa de Belisea. La tercera vende su cuerpo para traer ganancias a casa, por lo que su principal oficio es el de prostituta. No obstante, cuando Fulminato le pide mediar en los amores de Floriano y Belisea, Marcelia se convierte en alcahueta⁶.

El personaje de Marcelia está constantemente preocupado por las apariencias: son recurrentes las referencias a los vecinos⁷ y no permite que en su presencia tengan lugar impudicias; por ejemplo, cuando Gracilia, Pinel, Liberia y Felisino están comiendo con Marcelia y Fulminato la tercera ordena a los comensales que no se excedan en la cercanía que muestran hacia sus pretendientes: «¡Ea, digo, todo el mundo quedo!» (VII, 29r). Marcelia considera a Liberia como una niña que no piensa en deshonestida-

4.– Es probable que el auge de la presencia del mundo prostibulario en los textos celestinescos responda a la realidad social del momento: el debate sobre la legitimidad de las casas públicas, la promulgación de las ordenanzas para regular estos espacios y la prostitución clandestina descontrolada resultaría de gran interés para los autores del siglo XVI, que optarían por literaturizar la realidad de su entorno más próximo. Para más información, ver Jiménez Monteserín (1994), López Beltrán (2003), Molina Molina (1998), Ramos Vázquez (2005) y Moreno Mengíbar y Vázquez García (1995 y 2004), entre otros.

5.– Se cita la *Comedia Florinea* a partir de la edición de Canet Vallés (2000) con el sistema escena-folio (escena, folio).

6.– Es interesante que en el reparto de los *dramatis personae* Marcelia aparezca como alcahueta y no como prostituta, siendo su principal oficio este último. Lo mismo sucede con Liberia y Gracilia: en el reparto aparecen clasificadas como doncellas, y no como prostitutas.

7.– Marcelia le pide a Liberia que abra la puerta «sin llamar sospechosos vecinos, veladores sobre vidas ajenas durmiendo las suyas». (VII, 28r)

des y señala que «no imagina ella cosa de varón en tal manera» (VII, 29r). La percepción errónea que tiene de su hija recuerda a la de Alisa de Melibea en *La Celestina*⁸: «¡Cómo! ¿Y piensas que sabe ella qué cosa sean hombres, si se casan, o qué es casar?» (XVI, 539). Felisino también cree en la inocencia e ingenuidad de Liberia y, de hecho, defiende su honradez ante Polytes. Dice de ella que no entiende «las algaravías de su madre que si nunca la conociera» y añade que «es tan buena que no la derrocará la madre» (XI, 42v). A pesar de los actos ilícitos que comete Liberia, Marcelia confía plenamente en ella: «¡O, bendito el que lo gobierna todo, y cuán sin resabio de malicia anda mi hija sobre tantos estropeços como yo le pongo por esta negra de honrilla y ganancia, que pocas vezes son de una mesa estas dos cosas!» (XII, 43v). Tal es así, que desea casar a su hija gracias a la dote que le proporcione Floriano. Marcelia teme que su hija siga su ejemplo y desea que mantenga su honestidad:

Quiero subir a ver qué haze esta muchacha. Porque si la mano de Dios no la sostiene, y ella no es muy inclinada a virtud, con mi perdición, o ella es perdida tras mí o no escapa de serlo. Porque el no poderla yo proveer, como yo querría y mi honra pide, me haze dissimular con ella en algunas desembolturas con la conversación de éstos que tractan en casa. Y quiera Dios que no aya tomado para su mal las libertades que yo le doy, y que mi mal hazer no la aya enseñado a perder simplicidad y a abrir puerta a la deshonestidad. Porque el mi no hazer con qué enmendarla me ata la lengua al corregirla, ni puedo castigarla. (XII, 42v-43r)

Marcelia es consciente de que sus acciones para ganar dinero no son honestas, por lo que sabe también que no puede recriminarle a Liberia que aprenda de su ejemplo⁹. En otras continuaciones e imitaciones de *La Celestina*, incluso en la obra modelo, las alcahuetas siempre fingen una preocupación por la honestidad de sus pupilas. No obstante, en este caso se trata de una preocupación real, y eso es precisamente lo novedoso de la obra. A pesar de sus temores, Marcelia es una madre negligente en la educación de su hija, puesto que el primer error que comete al dejarla sola con Felisino será determinante para la posterior pérdida de la honra de su casa. Esta negligencia materna recuerda a la de las madres del género

8.— Se cita la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* por la edición de Peter E. Russell (1991) con el sistema auto-página (auto, página).

9.— En la *Formación de la mujer cristiana* de Vives se hace alusión de forma reiterada a la importancia de la educación materna en las doncellas. El moralista destaca la veracidad del refrán «la hija es igual a la madre» y señala que la atención que se tome en vigilar a las hijas debe ser mayor que la que se tome en los hijos, puesto que ellas «imitan con mayor perfección [...] los vicios». (1994: 331-332)

celestinesco, que suelen dejar solas a sus hijas con las alcahuetas y son las causantes de su posterior corrupción moral; en este grupo de madres destacan Alisa, madre de Melibea, y Paltrana, madre de Polandria en la *Segunda Celestina* (Beltrán 2018: 444). La confianza ciega que tanto Alisa como Marcelia tienen en sus hijas es precisamente la que provoca su caída¹⁰: para Melibea, supone su muerte; para Liberia, en cambio, su liberación, aunque también su corrupción moral. La diferencia radical entre ambos personajes es la clase social y el ambiente en el que se mueven, pero la enseñanza moral para las madres es la misma. Rodríguez Florián en el proemio al lector advierte a los padres de los peligros de no controlar a sus hijas:

Avisen los padres tener más cuidado
de dar a sus hijas de presto marido,
que pierden congoxa y ganan olvido
de algún gran desmacho que den a su estado.
No duerman diziendo que Dios les a dado
las hijas muy castas, honestas, santeras,
que al fin ya se viendo que son casaderas,
si anda Marcelia, tendrán mal recado. (A3r)

A pesar de la aparente preocupación de Marcelia por preservar la honra de su casa, ella es la principal corrupta. Según ella, ejerce la prostitución por necesidad; no obstante, es caracterizada como una mujer libidinosa e insaciable por sus clientes: en la escena novena, tras haber pasado la noche con Fulminato, Marcelia le recrimina que no le preste más atención; la respuesta del amante en los apartes es muy representativa de esta insaciabilidad: «¡Allá yrás, diablo! ¡Qué caro me cuesta la cena de anoche, y ella mal pagada!» (IX, 23r). El dispensero de Lucendo dice de ella que «más insaciable de apetitos es que la tierra en el recibir agua» (XXV, 86v). A este respecto es de gran interés analizar la relación que establece Marcelia con Polytes; desde su primer encuentro la prostituta siente una clara atracción por el criado de Floriano: «Y ven acá, que no te comeré, que aún es gran mañana y para todo tengo tiempo» (IX, 29r). Mantienen relaciones sexuales al menos en dos ocasiones: la primera vez se infiere que tiene lugar en su primer encuentro; la segunda es resultado del pago que le hace Marcelia a Polytes para que se acueste con él¹¹. Con estos actos la prostituta se alza como la representante de la inmoralidad, puesto que no solo vende su propio cuerpo para subsistir, sino que compra el cuerpo de aquellos con los que quiere satisfacer sus pulsiones sexuales. La relación

10.– Alisa comete dos errores principales: dejar que Celestina entre en su casa y dejar a su hija con Celestina. (Lacarra 1990: 96)

11.– Felisino es quien advierte que Marcelia le abrió la bolsa a Polytes. Cuando le pregunta a su compañero por lo que pasó, Polytes confiesa que la prostituta le metió un real de a cuatro para comprarlo. (XI, 41r)

que mantiene Marcelia con Polytes es doblemente reseñable porque la prostituta confiesa haberse enamorado del criado:

Cierto, que yo soy desdichada contigo en quererte como al vivir, tanto que ha podido en mí la fuerza del amor compellerme a que yo te acometa a ti en te publicar que te amo y te quiero tanto que el desseo de complazerte me prive del cuydado de la guarda de mi honestidad y honra. Y lo que peor veo en mi mal es que con hazer yo, atrevida y desvergonzadamente como muger en acomerte y requerirte, lo que tú como hombre devrieras lícita y honrosamente hazer a ley de hombre galán, amante [y] mancebo, yo me quedo con mi desvergüença y tú con mi desamor. (XVII, 60v)

En este fragmento Marcelia requiere de amores a Polytes: como la misma tercera admite, no le corresponde a ella confesar su amor, sino al hombre. Por tanto, se invierten los roles de los personajes, de modo que Marcelia pasa a ser un Calisto enamorado. Esta inversión es especialmente interesante porque el enamoramiento y el requiebro amoroso estaban reservados para los hombres de la nobleza; en este caso, la enamorada es una prostituta-alcahueta de los bajos fondos. Es frecuente que los personajes bajos se apropien de costumbres reservadas a los de la nobleza; véase, por ejemplo, el papel de Sempronio como antiguo loco enamorado de Elicia en *La Celestina*, o el lenguaje cortés que los criados utilizan con sus prostitutas enamoradas. En la *Comedia Thebayda* también asistimos al enamoramiento de la tercera, puesto que Franquilla se enamora de Amin-tas y así se lo hace saber¹²: «¡O señor mío, y cómo te llevo impreso en el alma, y cómo te llevo raygado en el centro de mis entrañas! ¡O cómo mi pensamiento, sin divertirse a cosa, un momento no se dexa de te contemplar!» (VII, 97). Como en el caso de Franquilla, Polytes no corresponde al amor de Marcelia; de hecho, el criado está enamorado de Justina, la moza de Belisea, y es la tercera la que terminará cediendo y los ayudará a estar juntos. En suma, la futura alcahueta se presenta ante el lector como una prostituta enamorada que no consigue que le correspondan en sus requiebros amorosos.

La evolución del carácter de Marcelia comienza a gestarse en el momento en el que Fulminato le ofrece ser la mediadora en los amores de Belisea y Floriano. La prostituta se dedica al oficio de la alcahuetería por primera vez no por voluntad propia, sino como medio para calmar la ira de Fulminato: «Pero mezquina de mí, que tomé por medio para librarme de la ferocidad de aquel desuellacaras con razón sentida [...] “por huyr

12.— Se cita la *Comedia Thebayda* a partir de la edición de Canet Vallés (2021) con el sistema cena-página (cena, página).

del fuego me lancé en las brasas”» (XV, 51r). De hecho, frente al resto de celestinas, Marcellia no siente orgullo de su profesión, sino todo lo contrario: le pide a Fulminato que no la tenga por alcahueta, sino por mujer que le hace placer (XIV, 50v). Para asegurarse de la efectividad de su empresa decide echar en la carta de Floriano «unos polvillos del cabrón¹³». Marcellia entronca con las hechiceras celestinescas porque echa unos polvos en la carta para Belisea; sin embargo, no conjura ningún hechizo ni se le da mayor importancia a esta característica. Solo Justina¹⁴ señala en dos ocasiones que Marcellia es la causante de la mudanza en su ama: «¡Mejor la quemem a la hechizera! ¿Que no sabe el mal que es?, pues ella se lo acarreo y otro se lo da» (XXV, 88r). La nueva alcahueta se sirve de otros recursos para mediar en los amores de los amantes, como su astucia y sus artes de convicción a través de la palabra. Para reclamarle dinero a Floriano utiliza la estrategia celestinesca de exagerar la dificultad de la empresa y de fingir una mayor pobreza: «Pero digo que quisiera tener espacio para contarte las particularidades que passé con mi tan peligrosa y dudosa mensagería, porque viesses el peligro en que me vi, por ti bien empleado» (XVI, 59v); «allende de mi pobreza, que a las vezes no ay con qué lo comprar, oy no avrá cosa ni comprada ni guisada porque entevine oy el día en tu servicio y en él no he parado hasta agora, que he rompido más chapines que en dos meses» (XVI, 59v).

Conforme avanza la comedia Marcellia se transforma en una alcahueta al uso. Frente a las constantes alusiones a la honra y a los vecinos en las primeras escenas, la prostituta aconseja a Liberia como lo haría Celestina: «Ansí tú, hija, a todos los que vienen a tu casa muestra buen rostro y guarda tu hazienda, y echando tras la suya échales en el regaço una honesta risa y dales una buena palabra, porque no sabes por dónde te tiene Dios encaminado el bien» (XVII, 62v). Además, Marcellia empieza a ser desmemoriada y estrategia como Celestina: por una parte, la alcahueta admite haber olvidado su acuerdo con Floriano, que consistía en proporcionarle la comida en dinero en lugar de en especie —«Por tu vida, que no me acordé que me avía ayer dado seys reales por esta semana» (XXVII, 94v)—. Por otra parte, cuando Marcellia está hablando con Floriano decide dilatar su cura para recibir mayores ganancias: «Y aun, por tanto, dilataré yo agora la cura por sacar para las mechas» (XXIX, 101r). Incluso el lenguaje empleado por Marcellia evoluciona a lo largo de la obra: abundan los diminutivos como «bovillo» y «loquilla» (XVII; XXXVI) y cada vez destacan más los imperativos para ordenar o convencer, como «sábete» y «créeme» (XV).

13.— En *La Celestina* se menciona la sangre y las barbas de cabrón (III, 291). El cabrón es un animal vinculado a lo satánico que simboliza la lujuria. (Lara Alberola 2010: 271)

14.— Lucendo también le insinúa a Belisea que Marcellia fue investigada por la justicia por una «mala famezilla» que era «cosa fea». (XXVI, 93r)

No obstante, a pesar de su conversión en alcahueta celestinesca, el personaje de Marcelia muestra una evidente inferioridad con respecto a Celestina. Las agresiones que sufre por parte de Fulminato recuerdan al lector que Marcelia es, antes que tercera, prostituta clandestina y que, como tal, está sometida a la voluntad de un rufián. Pese a la aparente libertad que Marcelia manifiesta tener, su amante la concibe como de su propiedad. Cuando Fulminato descubre que Marcelia tiene más de un «amigo», decide lucrarse con lo que gane con los demás: «Pues reniego de la espada de Sant George y aun de la escrivanía de Sant Lucas, si al cielo no se me acoge, si no escribo con el cuchillo del puñal en aquella cara puta el nombre de Fulminato, porque quien la comprare sepa que me deve mi décima» (XXXVII, 132v-133r). En vista de la negativa de Marcelia, el rufián aprovecha que está sola en casa para agredirla tanto física como sexualmente¹⁵. Frente a esta situación, Marcelia decide vengarse de lo sucedido: le pide al despensero de Lucendo, su amante, que acabe con la vida de Fulminato. Esta sed de venganza recuerda a la de Elicia y Areúsa, pero en este caso el desenlace no será a favor de la prostituta: Fulminato logrará zafarse del despensero y de Grisindo y volverá a intentar agredir a Marcelia. La comedia termina con la reconciliación de la pareja de amantes, lo que implica la rendición de la prostituta-alcahueta.

3. Liberia: de doncella a prostituta

Liberia es la figura más rica y contradictoria de la obra y es, de hecho, el personaje que más evoluciona a lo largo de la comedia. En la escena IV registramos la primera mención a la todavía doncella: Fulminato lleva a Felisino a casa de Marcelia, su amante, y le explica cómo ella vive con una «hija bonita y harto muchacha», de menos de diecisiete años (IV, 11v). Liberia le sirve a Marcelia de moza, además de señal de honestidad para su casa. No obstante, Fulminato, como otros personajes de la comedia¹⁶, creen firmemente que Liberia aprenderá de su madre y que tarde o temprano ejercerá el oficio de prostituta: «si yo puedo y tú te das maña, tú hallarás allá presa y jugaremos dos a dos» (IV, 12r). La primera aparición

15.– Este tipo de agresiones son comunes en el ciclo celestinesco; no obstante, la violencia suele dirigirse a las prostitutas de burdel (Palana en la *Segunda Celestina* o Ancona en la *Tercera*). Otro caso excepcional es el de la Celestina de Gaspar Gómez de Toledo, puesto que sufre numerosas agresiones por parte de sus clientes.

16.– Polytes trata de convencer a Felisino de que Liberia pronto aprenderá el oficio de su madre: «E ruega a Dios por salud, que verás cómo en casa del herrero todos aprenden a majar hierro, y en casa del escrivano a escribir, y la hija aprenderá el officio de la madre». (XI, 41r) El despensero de Lucendo también cree que Liberia pronto perderá la virginidad, por lo que insta a Grisindo a visitar la casa de Marcelia: «...aunque pienso que la muchacha aún nunca se sangró, pero tales lecciones le lee la madre que pienso que ya deve de andar buscando hallar desocupación para entrar al officio de la madre». (XXV, 86v)

de Liberia en la comedia es a través de la reprimenda que recibe por parte de su madre: «¿No te tengo retraydo el ser tan ventanera?» (IV, 12r). Para Marcelia es importante que Liberia guarde su honestidad, pues esta parece ser el símbolo de la honra de su casa. Frente a su madre, que ejerce la prostitución en secreto para subsistir, Liberia se nos presenta en las primeras páginas como una doncella que cuida la casa mientras su madre trabaja. Este retraimiento es precisamente el que provoca en Liberia un deseo de ser libre¹⁷, puesto que se cansa de las imposiciones e hipocresía de su progenitora, que trae a clientes a escondidas y disimula con ella para que no descubra su verdadero oficio.

En el primer encuentro privado entre Liberia y Felisino la doncella manifiesta un claro deseo de ser requerida de amores por el criado: «Y esto tro algún asno deve ser, que me ve sola y abraçada consigo y aguarda a que yo le desempañe y le combide, lo qual aún haría si más le conociesse de oy» (IV, 13r). Con esta aserción se genera un contraste entre la concepción que su madre tiene de ella y su verdadero carácter, contraste que se repetirá en varias ocasiones a lo largo de la obra. Cuando Marcelia la deja a solas con Felisino, el criado se dedica a elogiar a la doncella, aludiendo de manera continuada a su hermosura y tratando de realizarle tocamientos. Liberia desmiente ser una mujer «de al pregón¹⁸» y le advierte que, si quiere tener algún tipo de relación con ella, tendrá que cortejarla primero y perseverar en sus intenciones¹⁹: «que acá no se usan essas desembolturas, ni aun a los de casa quanto más para ti que esta es la primera entrada» (IV, 13v). Asimismo, la doncella incide mucho en lo perjudicial que sería para su casa que le robaran su limpieza. A pesar de sus advertencias, por las quejas de Liberia inferimos que Felisino ignora lo dicho y trata de aprovecharse sexualmente de ella; en vista de su resistencia, el criado la amenaza con conseguir sus objetivos antes de seis días: «Pero yo te juro, para estas que en la cara tengo, que o yo reviente por los yjares o tú me cayas al sello de mi marca antes de seys días» (IV, 14r). La resistencia de Liberia podría interpretarse como parte del juego amoroso propio de las clases altas²⁰, porque cuando se despide de Felisino Liberia confiesa ha-

17.— Hay una obvia apelación al deseo de libertad de Liberia en su propio nombre: *liber*, *-a*, *-um*, 'libre'. (Corominas y Pascual 1984: 642-643)

18.— En su sentido literal, el pregón es «la promulgación de alguna cosa que conviene se publique y venga a noticia de todos» (Covarrubias Orozco 1611: 594r); por extensión, la mujer de al pregón es la mujer pública, es decir, la prostituta de burdel.

19.— La negación de ser una mujer común es similar a la expresión celestinesca «no soy de aquellas que piensas» o «no soy de las que piensas», presente en boca de Areúsa en *La Celestina* (VII, 380) y de Elicia en la *Segunda Celestina*. (XXXV, 507)

20.— Hacerse desear y no sucumbir a las peticiones de los varones a la primera de cambio era un motivo recurrente en la poesía erótica de la época. En la antología de Alzieu, Jammes y Lissorgues (2000) se recoge una cantidad significativa de poemas que aconsejan a las mujeres resistirse fingidamente a los deseos de sus amantes. A continuación se cita el segundo cuarteto del soneto número 19 del *Jardín de Venus*: «Siempre habéis de mostrar que sois forzadas,

berse enamorado de él²¹: «¡O, cómo me queda abrasado el corazón en su amor! ¡O, cómo fuy mal avisada y descomedida en no le aplazer! ¡O, cómo si él me olvida yo soy muerta!» (IV, 14r).

En el segundo encuentro entre Felisino y Liberia el criado consigue el objetivo de acostarse con ella. Tras la cena que organizan Marcelia, Felisino, Fulminato, Pinel, Liberia y Gracilia la tercera les pide a Liberia y a Gracilia que acompañen a acostarse a Pinel y a Felisino. En un primer momento Liberia se niega a acompañarlo, pero finalmente accede. Cuando llegan a la cámara Felisino cierra la puerta y trata de forzarla: «¿y para qué cierras la puerta? ¿y eso, señor Felisino? ¿Y forçarme quieres en mi casa?» (VII, 29v). Tras un forcejeo²², Felisino consigue su cometido. El lamento de Liberia por la pérdida de su virginidad recuerda a los lamentos de las damas del género celestinesco²³: «¡Ay, cuitada de mí! ¡O, deshonrada de mi madre, y qué mala hija tienes ya en mí y qué mal huésped en Felisino!» (VII, 29v); «¡Y como tal no puse más guarda en mi honra! ¡O, cómo he mirado mal lo que he hecho!» (IX, 38r). Como señala Beltrán (2018: 451), el encuentro sexual en el ciclo celestinesco sigue el esquema del *Pamphilus de amore*: «resistencia primera ante el acoso masculino, forzamiento finalmente aceptado (con uso de más o menos violencia) por la dama y arrepentimiento final de esta por la virginidad perdida». Lo novedoso aquí es que hay una inversión en los roles de los personajes, puesto que no es una dama de clase alta quien sigue esta pauta, sino una prostituta de clase baja²⁴.

Liberia sabe que hay un consentimiento tácito en su madre, y en muchos casos la culpa de ser la causante de su inicio en la prostitución: para redimirse y restarle importancia a haber perdido la virginidad señala que su «madre dio la ocasión» (VII, 29v). En las conversaciones con Gracilia, Liberia confiesa hacerse la boba con Marcelia y fingir que no sabe que se

/ que os vence el marido, y con reparos / de resistencia siempre habéis de armaros, / y veréis cómo sois más estimadas».

21.– Esta misma reacción la observamos en Melibea en el décimo auto. La amante de Calisto se arrepiente de no haber aceptado lo que Celestina le pedía y teme que su amado se olvide de ella:

¡O lastimada de mí! ¡O mal proveýda donzella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, quando de parte de aquel señor, cuya vista me cativó, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuerza a descubrir mi llaga quando no me sea agradecido, quando ya, desconfiando de mi buena respuesta, aya puesto sus ojos en amor de otra? (X, 426)

22.– El forcejeo recuerda a la cena quinta de la *Comedia Thebayda*, cuando Franquilla finge no querer tener sexo con Aminthas. No obstante, en el caso que nos ocupa la diferencia estriba en que Liberia sí es virgen.

23.– MELIBEA: «¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡O traydora de mí! ¿Cómo no miré primero el gran yerro que seguía de su entrada, el gran peligro que esperaba?» (XIV, 503)

24.– Quizá porque en la *Comedia Florinea* no hay pérdida de la virginidad de la doncella de clase alta el autor consideró necesario incorporar una en la clandestinidad y otra en el mundo de los criados (Liberia y Justina).

prostituye para traer ganancias a casa: «que con entenderlo todo y ver la poca renta que nos quedó de mi padre, hago de la bova con mi madre. Porque bien mantenernos oy no pueden sóla rueda y almoadilla» (VII, 28r). Los reproches dirigidos a Marcelia caracterizan a Liberia a lo largo de la obra. La neófita prostituta juzga y comenta lo que Marcelia hace en la casa a través de los apartes, en los que abundan las exclamaciones de indignación o las expresiones sarcásticas: «Ya deve mi madre venir picavienta, que avría de aver ya mal empacho de sí y no pedirme a mí zelos de lo poco que hago para la mucho que ella me enseña» (XVI, 47r). De hecho, en ocasiones reprende a Marcelia emulando situaciones propias de las Celestinas: «¡A la he, bien baratas tú la vida! Y la casa anda sin dueño, que no te acuerdas que hemos de comer oy» (XXVII, 94v). Esta actitud airada de Liberia evoca a la irascibilidad de Elicia en la *Tragicomedia*; una de las funciones de la discípula de Celestina es reprender a la alcahueta, ya sea por llegar tarde, ya sea por caminar sola de noche: «¿Cómo vienes tan tarde? No lo debes hazer, que eres vieja; tropearás donde caygas y mueras» (XI, 254).

No obstante, Liberia se aleja del personaje de Elicia porque se enfrenta a Marcelia y se sitúa en un nivel superior a ella. En ningún momento se observa una actitud sumisa en la clandestina: cuando teme que su madre descubra lo sucedido no tiene miedo a la respuesta de Marcelia, sino a perder la honra²⁵ de la casa y verse abocada a la mala fama. Liberia incluso se enfrenta a Marcelia cuando observa que esta empieza a ganar dinero con los negocios de Floriano y Belisea: «Sino que tú, como debes de untar los dientes por allá antes que vengas, con llevarte los dineros en tu bolsa quieres que espere yo a que se te antoje de me comprar el vestido; y en tanto, que me quede yo en casa royendo de la lana del almohadilla» (XXVII, 94v). Liberia se caracteriza como una mujer valiente que reclama lo que es suyo; en más de una ocasión el resto de personajes la califica de «brava» y de «moza indómita» (IV, 12v-14v). Frente a las reacciones de las otras terceras del género, que suelen disuadir a sus pupilas y cómplices para quedarse con todo el dinero ganado, Marcelia cede ante ella y le ofrece el sayuelo de terciopelo. La diferencia radical entre las demás prostitutas y esta es que a ojos de Marcelia Liberia no ha perdido la virginidad y no gana dinero prostituyéndose, por lo que no la considera una fuente de ganancia; una característica importante de Marcelia es que no es una alcahueta al uso, sino que es principalmente una prostituta libidinosa que toma el oficio de tercera por casualidad y que, además, muestra señales de afecto hacia su hija.

25.— Es interesante la distinción que establecen los personajes de la *Florinea* entre honestidad y honra. Aunque en la literatura áurea el término «honra» puede hacer referencia tanto a la fama (el honor) como a la virginidad, para Liberia la honestidad sería su castidad (es decir, su virginidad), mientras que la honra haría referencia a su fama pública: «Bien sabes que la muger, mayormente donzella, que haze quiebra en la honra, que amortigua su fama y menoscaba su honestidad. E pues tú te sirves de mi honestidad para tu apetito, has de no lastimar mi honra». (XXI, 74v)

Otra de las funciones principales de Liberia es encubrir los actos ilícitos de su madre: en numerosas ocasiones entretiene a los amantes de Marcelia e incluso miente por ella. Es especialmente interesante porque la mayor parte del tiempo la tercera no sabe que su hija la está protegiendo, porque ella cree que Liberia no es consciente de que se prostituye. No obstante, Liberia se preocupa por la honra de la casa incluso más que Marcelia, y así lo manifiesta en diversas ocasiones: «En pleyto veo la casa si Dios no remedia, y saldrán las cosas de mi madre a plaça. Quiero hablar alto por avisar a mi madre y que vea si le cabe dormirse en las pajas» (XIV, 49r). Liberia se convierte así en su cómplice en la sombra e incluso en ocasiones ayuda a su madre a quedarse a solas con sus clientes²⁶. Además, la prostituta defiende a Marcelia ante la ira de Fulminato: no confía en él y protege a su madre del carácter violento de su amante.

El personaje de Liberia se caracteriza por el constante intento de mantener una honra fingida. Las apariencias son para la prostituta parte de su personalidad. La primera reacción de Liberia cuando pierde la virginidad es fingir que no ha pasado nada entre Felisino y ella: Gracilia le pregunta sobre su noche con el criado de Floriano y ella defiende haber dormido en su alcoba; incluso cuando la clandestina encuentra sangre en sus sábanas dice que le ha venido el periodo (IX, 35v-36r). Gracilia es quien la impulsa a dedicarse a la prostitución; al encontrar una aliada en su prima²⁷ Liberia se apoyará en ella para encubrir sus actos ilícitos. La nueva prostituta pronto aprende de Gracilia y no se limita a acostarse solo con Felisino. Tras la pérdida de virginidad el personaje ve vía libre para dedicarse a la prostitución y comenzar a ganar dinero, tal y como lo hace Marcelia:

Bonica, pues, me estuviera yo royendo con hambre de mi casta honestidad, molestada de mil desseos de los que agora me vienen a manos llenas. Y pues que mi madre con su dissimular aprueba mi hecho, andémonos a ellas. En cargo soy a Felisino, que con pensar que me robava, me libertó; para que siendo suya de nombre pueda vestirme de tales ropas como la que agora desnudé. (IX, 40r)

Felisino es para Liberia una llave para la libertad: una vez perdida la honestidad, la futura prostituta sabe que no hay manera de recuperarla; por eso, decide dejarse llevar por sus pulsiones sexuales y dedicarse al mismo oficio que su madre. Tras esta declaración de intenciones Liberia empieza a semejarse más al prototipo de la prostituta clandestina.

26.– Hay una cierta conciencia de alianza entre ellas, porque a pesar de que Marcelia no le especifique que son sus clientes, la tercera sabe que Liberia se encarga de entretener a los hombres que esperan fuera de la casa.

27.– El apelativo familiar «prima» hay que entenderlo en un sentido germanesco, puesto que hace referencia al nombre que solían darse las prostitutas clandestinas entre ellas. (Alonso Hernández 1976: 49-50)

Conforme avanza la obra Liberia va aprendiendo diversas técnicas para pedir dinero a sus amantes; por ejemplo, en la escena vigesimoséptima reprocha a Felisino de manera indirecta que no le dé dinero ni ropas cuando él le dice que está «hecha una reyna con essa seda y tocado»: «A la fe, si lo estoy o no, no lo devo a ti» (95r). Asimismo, está orgullosa del dinero que está ganando prostituyéndose: «al fin aquello me gané por el presente, y más mi savoyana muy a mi propósito y guarnescida, que por lo menos lleva una vara de raso y la costa de la seda de los pespuntes y la hechura, que por mi salud él [el ropavejero] me pagó harto mejor que un escudero peynado» (XLII, 146v). Como en las otras continuaciones e imitaciones de *La Celestina*, Liberia esconde a sus clientes de sus amantes; lo novedoso es que Liberia también esconde a sus amantes de Marcelia. Es especialmente interesante porque en el resto de obras celestinescas la madre o la tercera es la aliada de las prostitutas, e incluso son ellas las encargadas de proveerlas de clientes. En el caso de la *Comedia Florinea*, la única aliada de Liberia es su prima Gracilia. A la hora de esconder a sus amantes la prostituta es resolutiva, astuta y hábil; incluso cuando está a punto de ser descubierta consigue inventarse una excusa (XXVII; XXXVI). En todos los casos utiliza a Gracilia como encubridora de sus actos, puesto que su prima es una maestra en el arte del disimulo. El momento culmen de la transformación moral de Liberia tiene lugar cuando se emparenta con Celestina al utilizar la sentencia celestinesca²⁸ «a tuerto o a derecho que mi casa vaya hasta el techo» (XLII, 147r).

4. Gracilia: prostituta y alcahueta

Gracilia es una prostituta clandestina que vive por su cuenta, como Areúsa, y que tiene mozas a su servicio. Es amante de Pinel y en el transcurso de la comedia se demuestra que es una prostituta con años de experiencia. Gracilia es la principal corruptora de la castidad de Liberia: Marcelia le encomienda que cuide de la casa cuando se ausenta con Fulminato —«Pues, tío, sobrina, mira por la casa» (VII, 29v)— y es ella quien decide dejar a solas a Liberia con Felisino mientras acompaña a Pinel, a pesar de los ruegos de su prima. Además, es la primera y única en descubrir la pérdida de la virginidad de Liberia, y es quien le aconseja que finja ser doncella y quien la anima a seguir los pasos de Marcelia:

Y no mires en esso ni te corras de mí, que también como muger passé por lo que tú esta noche. Mas ni aún por

28.— *La Celestina* (I, 259): «A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo»; *Comedia llamada Thebayda* (VIII, 113): «A la fe, “a tuerto o a derecho ayude Dios a nuestro concejo”»; *La Lozana andaluza* (I, XIX, 99): «Pues hacé vos ansí siempre, que hinchiremos la casa a tuerto y a derecho»; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (I, I, 107): «Venga el bien y venga por do quisiere, a tuerto o a derecho nuestra casa hasta el techo».

tanto, al nombre de las gentes donzella me llaman y así me dirán mientras la persona hiziere, pero guardaré la honra. E mira, prima, que oy en día muchas son donzellas, y aun de alta guisa, y pocas lo son; o muchas no son vírgines, aunque se casan por ello. Y así lo serás tú, y por tan donzella te tendrá tu madre como ayer. Y cata, que mejor es esto que no andarte deshaziendo de dentera de lo que hazen tus vezinas. [...] Guarda bien essas sávanas que dixerón la verdad que tú me encubrías, no las vea tu madre; que a mí el cargo que presto la sigas sus passos, porque 'bien aya el que a los suyos parece'. (IX, 36r)

Gracilia se convierte así en la principal cómplice de Liberia: la provee de clientes que le puedan interesar y la aconseja en el oficio de la prostitución, de modo que, en lugar de ser una compañera de oficio, ejerce de alcahueta con ella²⁹. El lenguaje de la clandestina a veces recuerda al de Celestina: «Agora te digo que eres bova; sobre hecho es. Toma plazer mientras turare esta triste vida» (IX, 36r); «E tú prima, pues me entiendes y tienes tiempo, no aguardes allá a la vejez al caer de la hoja, quando entra el arrugado y triste y encogido frío³⁰» (VII, 28r). Además de aconsejar a Liberia como lo haría Celestina, Gracilia también es la más resolutiva de las tres prostitutas: como la alcahueta, se encarga de buscar soluciones a los problemas y de echar a los amantes de la casa y de engañarlos para que no sospechen de ellas (XII; XXXVI). Gracilia sabe cómo actuar ante situaciones de presión y es la primera en poner orden en momentos de descontrol: cuando Fulminato agrede a Marcelia en la trigésimo novena escena, Gracilia, Liberia y los criados de Floriano tratan de sosegarlos para no llamar la atención de los vecinos. Quien toma la iniciativa para fingir normalidad es, precisamente, Gracilia:

Pero pues en lo hecho no ay suelda, remédiese lo de adelante en mirar, tía, a quién das tu puerta y tu silla. Y tú, súbete luego arriba; y tú, prima, vamos a la puerta de la calle y abrámosla, porque oyo de fuera gran tabahola, y asoseguémoslo con sentarnos seguras a la puerta, y no llamemos testigos de nuestras flaquezas. (XXXIX, 137v)

Marcelia se sorprende de la sagacidad y astucia de Gracilia para trazar engaños (XII). Es una característica normalmente atribuida a la alcahueta

29.– Liberia cuenta cómo Gracilia estuvo negociando con un cliente el precio que este tenía que pagar por ella: «Y no vistes el diablo cuántos rodeos traxo con mi prima hasta que la hizo quedarme sola con él, y aunque pienso que tan bien lo entendió mi prima como él, que lo negociava». (XLII, 146r-146v)

30.– En *La Celestina*, la alcahueta profiere una sentencia similar: «Gozá vuestras frescas mocedades, que quien tiempo tiene y mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente». (IX, 413)

en el género celestinesco y resulta de gran interés que en este caso se relacione con la prostituta clandestina.

Por otra parte, Gracilia también comparte similitudes con la Areúsa de la *Tragicomedia* y de la *Segunda Celestina*: en estas obras Areúsa aconseja a Elicia y la insta a que tenga un mayor número de amantes y se aproveche de todos ellos³¹: «Y anda, que tú te podrás aprovechar de ambos, y pelar del uno para emplumar la cabeça al otro, y hazerle guirnalda de penachos en pago de la que a estotro dexares de cuernos, sobre siete sueldos que le harás pagar» (XXXIV, 489). Tanto Gracilia como Areúsa representan el papel de la prostituta experimentada resolutive, sagaz y libre que sabe cómo ganarse la vida sin ayuda de ningún tercero:

Pues, por mi salud, que aunque es ansí que estoy sola, que si sola me gozasse y sola me acostasse, que sola me deseasse y aun sola me muriessse de hambre [...] Con que a puerta cerrada, acostándome sin blanca me levanto contenta y con ganancia para la costa del día, y aun para la semana y aun a las vezes para todo el mes, según y cuya fuere la labor. [...] holgando el cuerpo y con aplazimiento de la voluntad y delectación de la sensualidad, ay con qué ande la casa harta y la persona estimada. (XXX, 104v)

Gracilia, además, deja claro que ella es «soldado viejo» en el oficio y cita erróneamente *La Celestina* para expresarle a Liberia que quiere que sean discípulas de una misma facultad: «de cosario a cosario no ay más aventura de en las vasijas» (XXX, 105r). La clandestina sabe que Liberia prosperará en el oficio de prostituta, por lo que se previene y decide aliarse con ella y no generar competitividad. Cuando Liberia está con su prima es el único momento en el que vemos representado su verdadero carácter, puesto que con el resto de personajes finge constantemente una personalidad que no es la suya.

5. El final de la *Florinea*

La *Comedia Florinea* presenta un final feliz para los personajes principales. La pareja de amantes concierta un matrimonio secreto, con la intención de informar al padre de Belisea cuanto antes para oficializarlo. Pese a las insistencias de Marcelia, Belisea mantiene su virginidad durante toda la obra; por tanto, es comprensible que no haya castigo moral final. No obstante, es reseñable que en el mundo de los bajos fondos tampoco

31.— Se cita la *Segunda Celestina* a partir de la edición de Baranda Leturio (1988) con el sistema cena-página (cena, página).

haya una caída de los personajes; al contrario, Marcelia consigue sus objetivos iniciales, ganar dinero y conseguir una dote para su hija Liberia:

FLORIANO: Y en pago de tus trabajos quiero que te den, porque me dicen que tienes una hija para casar ya, para en dándole marido treynta mil maravedís. [...] Y más quiero, que si a dicha la casare con persona de mi casa, que tú, Lydorio, seas padrino y le des para ayuda de los vestidos a entramos otros veynte mil maravedís [...] Y quiero que les hagas la costa del día de su boda, como de tu mano honrosamente. Y a Marcelia darle has una librança de veynte cargas de trigo, que se las den esta semana para mantenimiento de su casa d'este año; y oy la lleven de comer de mi plato, porque no avrá guisado nada andando en mi servicio; y luego le den cinquenta ducados para sus menesteres. (XXXVIII, 135r-135v)

Incluso Liberia, que transita por una progresiva corrupción moral, conseguirá enmendarse y podrá tener la oportunidad de casarse como una mujer honesta gracias a la dote. Por las afirmaciones de Floriano podría interpretarse que el futuro marido de la muchacha podría ser Felisino «que si a dicha la casare con persona de mi casa» (XXXVIII, 135r). En su última aparición Gracilia anuncia que irá a por vino para todos, por lo que tampoco sufre ningún castigo final: «Y voy a llamar mi moça que vaya por vino y lo que fuere menester, pues ya tengo los dos reales» (XXXIX, 139r). Quizá este final feliz para los personajes bajos se deba a la poca conexión que tiene la historia de los bajos fondos con la historia de los amantes: el único nexo entre unos y otros es la relación que establecen los criados con las prostitutas, pero no hay nada que los personajes hagan que repercuta directa ni indirectamente en el desarrollo principal de la historia, si exceptuamos el inevitable papel de Marcelia como mediadora en amores. Es probable que el autor considerase la historia prostibularia como una trama entremesil que serviría como objeto risible para el público lector, por lo que, al no darle mayor importancia, no considerase necesario un castigo final. Sin embargo, Marcelia sufre más de una agresión por parte de Fulminato, puesto que el rufián le propina una paliza y la agrede sexualmente, de modo que hay una humillación de su personaje (XXX, 103v-104v). Además, la *Florinea* promete una segunda parte; por tanto, puede que el castigo final estuviese pensado para la continuación de la *Comedia*.

Las bodas del buen Floriano esperando
para otro año de más vacación,
a donde la historia tendrá conclusión,
a Dios dando gracias allá nos llegando. (A4v)

6. Últimas consideraciones sobre la *Comedia Florinea*

Con los personajes de Liberia, Marcelia y Gracilia, Rodríguez Florián consigue romper con el horizonte de expectativas³² del lector. En efecto, el autor alterna e invierte los roles de los personajes de la alcahueta y prostitutas para dotarlos de una gran riqueza individual. Marcelia, la tercera de la comedia, es una prostituta que se inicia por primera vez y por casualidad en la mediación de amores; además, en lugar de dedicarse a explotar sexualmente a su hija, es la encargada de proteger la honestidad y honra de Liberia. Gracilia, que debería cumplir el papel asignado a Areúsa, bebe de los rasgos propios de las celestinas para aconsejar y adoctrinar a Liberia en el oficio de la prostitución. De las tres, Liberia es la figura con mayor riqueza, puesto que incluso llega a asemejarse a las damas nobles de las historias celestinescas.

Marcelia encarna el papel de la prostituta-tercera que se desmarca de la Celestina primigenia en diversas escenas: en primer lugar, la alcahueta de la *Tragicomedia* no sufre ninguna agresión más allá del asesinato final (es en la *Tercera Celestina* donde la alcahueta es agredida hasta en tres ocasiones); además, tampoco se enamora (aunque sí Franquilla de la *Thebayda*); finalmente, la avaricia ciega a Celestina de tal modo que termina siendo la causa de su muerte; en este caso, Marcelia ha aprendido del ejemplo de la alcahueta y sabe que tiene que mantener contento a su entorno si no quiere terminar como la alcahueta rojana. Marcelia es distinta a las demás alcahuetas no solo por sus actos, sino también por su juventud y belleza. Además, la tercera termina siendo una mediadora «a medias» dentro de la obra, puesto que comparte su cometido con Polytes, el criado de Floriano, que es quien realmente consigue concertar el matrimonio secreto entre los amantes. En definitiva, como Franquilla, con Marcelia estaríamos ante un personaje híbrido dentro de la tipología celestinesca: el de la prostituta-alcahueta.

El personaje de Liberia es ambiguo e interesante: mientras que para su madre y pretendientes es concebida como una mujer casta, melindrosa y honrada, la misma Liberia pone de manifiesto su liviandad, su deseo de libertad y su inmoralidad. Para el resto de personajes es ingenua e inocente, pero la realidad es que está al tanto de todo lo que sucede en casa de Marcelia. La prostituta clandestina representa el mundo de las apariencias, puesto que su mayor preocupación es que su imagen siga intacta y que la honra de su casa no se pierda. Conforme avanza la comedia Liberia evoluciona y va mostrando cada vez más un deseo de lucro y de

32.— Término acuñado por Jauss (2013) para referirse al conjunto de conocimientos previos —tanto estéticos como históricos— que permiten orientar al lector sobre el contenido del texto. La ruptura del horizonte de expectativas se produce cuando la obra no responde a las ideas previamente establecidas del receptor.

satisfacción de sus pulsiones sexuales. Liberia es, en suma, el símbolo de la corrupción moral.

Aunque *a priori* juegue un papel secundario dentro de la trama, Gracilia es la que encarna la verdadera voz de la experiencia dentro del negocio prostibulario. Aunque Marcellia debiera ser la maestra de ambas prostitutas, nunca aconseja a Gracilia. Además, la prostituta clandestina no es solo la principal causante de la corrupción de Liberia, sino que es su verdadero ejemplo a seguir, su aliada y protectora. Gracilia es quien a través de sus engaños consigue salvar y encubrir a Liberia y a Marcellia, actuando como una verdadera alcahueta en potencia.

La *Comedia Florinea* tiene un valor mayor del que le ha otorgado la crítica literaria. La trama de los personajes bajos es muy rica y la caracterización de estos está incluso mejor trazada que la de los nobles amantes. Además, tiene muchas más similitudes con la obra modelo y su estirpe de las que se han señalado hasta el momento por los estudiosos. Por ello, es necesaria la revisión de la *Comedia Florinea* para llevar a cabo un estudio minucioso no solo de los personajes bajos, sino de la obra literaria al completo.

Bibliografía

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1976), *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ALZIEU, Pierre; JAMMES, Robert y LISSORGUES, Yvan (2000), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- BARANDA LETURIO, Consolación (1992), «De “Celestinas”: problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16, 2, pp. 3-32. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.16.19811>>.
- BARANDA LETURIO, Consolación y VIAN HERRERO, Ana (2007), «El nacimiento crítico del “género” celestinesco: historia y perspectivas», en *Orígenes de la novela: estudios*, coord. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, pp. 407-482.
- BELTRÁN, Rafael (2018), «Sospechosas dolencias de viejas quejas: Paltrana (*Segunda Celestina*), Alisa (*La Celestina*) y otras madres de comedia olvidadas de su obligación», *Celestinesca*, 42, pp. 443-476. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.42.20234>>.
- Comedia llamada Thebayda* (2021), ed. José Luis Canet Vallés, Valencia, Anejos de la revista *Celestinesca*.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José Antonio (1984), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 3, Madrid, Gredos.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, por Luis Sánchez. En red: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>>.
- DELICADO, Francisco (1969), *La Lozana andaluza*, ed. Bruno Damiani, Madrid, Castalia.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1989), «Huellas de Celestina en la *Comedia Florinea* y en la *Comedia Selvagia*», *Celestinesca*, 13, 2, pp. 29-38. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.13.19705>>.
- HEUGAS, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institute d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux.
- JAUSS, Hans Robert (2013), *La historia de la literatura como provocación*, trad. Juan Godo Costa y Jose Luis Gil Aristu, Madrid, Gredos.
- JIMÉNEZ MONTERERÍN, Miguel (1994), *Sexo y bien común. Notas para la historia de la prostitución en España*, Cuenca, Instituto Juan de Valdés.
- LACARRA, María Eugenia (1990), *Cómo leer La Celestina*, Gijón, Ediciones Júcar.
- LARA ALBEROLA, Eva (2010), *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, València, Publicacions de la Universitat de València.

- LÓPEZ BELTRÁN, María Teresa (2003), *La prostitución en el Reino de Granada a finales de la Edad Media*, Málaga, Centro de ediciones de la Diputación de Málaga.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1910), *Orígenes de la novela*, IV, Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo. En red: <<https://cutt.ly/fwrHd3iT>>.
- MOLINA MOLINA, Ángel Luis (1998), *Mujeres públicas, mujeres secretas (La prostitución y su mundo: siglos XIII-XVII)*, Murcia, Editorial KR.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés, y VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (1995), *Poder y prostitución en Sevilla (Siglos XIV al XX)*, I, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés, y VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (2004), *Historia de la prostitución en Andalucía*, Sevilla, Fundación José Manuel Larra.
- MUÑÓN, Sancho de (2009), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1895), *La imprenta en Medina del Campo*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- RAMOS VÁZQUEZ, Isabel (2005), *De meretrícia turpidine. Una visión jurídica de la prostitución en la Edad Moderna castellana*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- RODRÍGUEZ FLORIÁN, Juan de (2000), *Comedia llamada Florinea*, ed. José Luis Canet, *Lemir*, 4. En red: <<https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/florinea/index.htm>>.
- ROJAS, Fernando de (1991), *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia.
- SILVA, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda Leturio, Madrid, Cátedra.
- VIVES, Juan Luis (1994), *Formación de la mujer cristiana = De institutione feminae christianae*, ed. Joaquín Beltrán Serra, II, València, Ajuntament de València, pp. 315-335.
- WHINNOM, Keith (1988), «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *Literatura en la época del emperador*, dir. Víctor García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 119-130.

Nuevos datos biográficos de Sancho de Muñón, autor de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542): De la ortodoxia teológica a la herejía de un clérigo alumbrado del siglo XVI

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

RESUMEN

En este estudio se aportan diversas noticias hasta ahora desconocidas de la biografía de Sancho de Muñón, continuador de *La Celestina*. Aludo a sus orígenes familiares, a sus estudios en Salamanca, ciudad en la que fue racionero y catedrático de su Universidad, a su canonjía en Plasencia, donde vivió durante la etapa final de su vida protegido por su obispo Gutierre de Carvajal y en cuya catedral mantuvo diversos enfrentamientos con varios compañeros del cabildo. Persona de vida licenciosa, fue acusado de alumbrado en un proceso inquisitorial que he descubierto y asimismo por varias «beatas» de proposiciones deshonestas. Falleció en 1571, sustituyéndole en su puesto de canónigo, aunque por poco tiempo, un sobrino.

PALABRAS CLAVE: Sancho de Muñón; biografía; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*; alumbrado; Plasencia.

New biographical data on Sancho de Muñón, author of the *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542): From theological orthodoxy to the heresy of a 16th century enlightened cleric

ABSTRACT

This study provides a number of previously unknown facts about the biography of Sancho de Muñón, the continuator of *La Celestina*. I allude to his family origins, his studies in Salamanca, where he was a *racionero* and professor at the University, and his canonry in Plasencia, where he lived during the last stage of his life protected by bishop Gutierre de Carvajal and in whose cathedral he had several clashes with various members of the chapter. A person of licentious life, he was accused of being an illiterate in an inquisitorial process that I have discovered and of

dishonest propositions by several *beatas*. A licentious individual, he died in 1571, and was succeeded in his position as canon, albeit for a short time, by a nephew.

KEY WORDS: Sancho de Muñón; biography; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*; alumbrado; Plasencia.



1.– Antecedentes y propósito

Del ciclo de textos surgidos siguiendo la estela de la obra de Fernando de Rojas, formado por la *Segunda Comedia de Celestina* de Feliciano de Silva¹, la *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina*, de Gaspar Gómez de Toledo² y la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina* de Sancho de Muñón³ es esta última la que ha suscitado un mayor interés en los últimos años pese a haber sido durante mucho tiempo sistemáticamente olvidada frente a la de Silva y, en menor medida, la de Gaspar Gómez de Toledo. Este interés es perceptible en algunos hechos puntuales como su edición por la profesora Rosa Navarro Durán en forma independiente⁴ y luego en su volumen de «Segundas Celestinas»⁵. Hasta entonces, apenas contábamos con la de Joaquín López Barbadillo⁶ —1921—, de cien años antes y, anterior a esta, la del Marqués de la Fuensanta y José Sancho Rayón⁷ así como una edición llevada a cabo por Manuel Criado de Val⁸.

Se trata de la continuación más fiel del texto de Rojas y en ella el realismo es más perceptible que en la obra de Silva y de Gaspar Gómez, en las cuales encontramos en un caso elementos fantásticos y en otra autobiográficos.

1.– Silva, Feliciano de, *Segunda Comedia de Celestina* de Feliciano de Silva, Medina del Campo, 1534.

2.– Gómez de Toledo, Gaspar, *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina*, Medina del Campo, 1536.

3.– Muñón, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina*, Salamanca, 1542.

4.– Navarro Durán, Rosa (ed.), *Sancho de Muñón. Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Madrid, Cátedra, 2009.

5.– Navarro Durán, Rosa (ed.), *Segundas Celestinas: Segunda comedia de Celestina (Feliciano de Silva). Tercera parte de la tragicomedia de Celestina (Gaspar Gómez). Tragicomedia de Lisandro y Roselia (Sancho de Muñón)*, Madrid, Biblioteca Castro, 2016.

6.– López Barbadillo, Joaquín (ed.), *La tercera Celestina (Tragicomedia de Lisandro y Roselia). Obra de pasatiempo y recreación la cual trata de amores (propia materia de mancebos) y de la malicia de las alcahuetas*, Madrid, Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos, 1921.

7.– Sancho Rayón, José y marqués de la Fuensanta (eds.), *Sancho de Muñón. Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Madrid, Imp. Rivadeneyra, 1872.

8.– Criado de Val, Manuel (ed.), *Las Celestinas*, Barcelona, Planeta, 1976.

Junto al creciente interés por la edición y lectura de la obra, han aparecido algunos estudios críticos a partir de los años ochenta del pasado siglo. Luis Mariano Esteban Martín⁹ analizó las huellas de la *Celestina* de Rojas en el texto; tema sobre el que insistió Francisco José Herrera¹⁰ en un estudio «sobre la ganancia en la materia celestinesca». Con ocasión de la publicación de la edición de Rosa Navarro Durán, Ana Vian Herrero¹¹ llevó a cabo un nuevo trabajo. Recientemente, Luis García Valiente y Antonia Martínez Pérez¹² han concluido su estudio sobre el uso de la erudición en las continuaciones de *La Celestina*. Fuera de nuestras fronteras, V. C. Goddard¹³ es autor de una investigación de la obra.

Los últimos trabajos llevados a cabo sobre el autor y su textos están recogidos en el volumen 46 de la revista *Celestinesca*. En él Rosa Navarro¹⁴ analiza las «lecciones literarias de Sancho de Muñón» en la tragicomedia y estudia las «rectificaciones» llevadas a cabo por Muñón sobre las *Celestinas* anteriores, la presencia en su *Tragicomedia* de elementos eróticos, la influencia de Torres Naharro, de la *Lozana andaluza* y de Piccolomini. Y subraya la búsqueda de la verosimilitud por el autor, eliminando la increíble resurrección de la protagonista llevada a cabo por Feliciano de Silva, sustituida en sus funciones por su sobrina Elicia que no será, como se explicita en la obra, una «casamentera» ni tampoco una hechicera. Establece un inteligente análisis de la función de cada uno de los personajes en la obra, de la recuperación final de la honra y subraya, frente a sus precedentes, la desaparición de voces de negros, de vizcaínos o de pastores y la presencia en ocasiones del lenguaje jurídico, extraño en los anteriores textos de la saga celestinesca.

En el mismo número Jérôme François¹⁵ analiza con detalle el personaje de esta nueva *Celestina* como «resemantización» del modelo inicial. De este modo, Elicia, que ya no es ni intermediaria ni casamentera, es una gran conocedora de la psicología ajena y utiliza su laboratorio para

9.– Esteban Martín, Luis Mariano, «Huellas de Celestina en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón», *Celestinesca*, 12.2 (1988), pp. 17-32.

10.– Herrera, Francisco José, «Sobre la ganancia en la materia celestinesca», *Lemir*, 2 (1998). Disponible en: <<https://pamaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista2/Herrera/Herrera.pdf>>. Consultado el 29/12/2022.

11.– 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*, LXXXVI (2010), pp. 455-470.

12.– García Valiente, Luis y Antonia Martínez Pérez, «El uso de la erudición en las continuaciones argumentales de *La Celestina*», *Estudios románicos*, 28 (2019), pp. 259-268.

13.– Goddard, V.C., *Sancho de Muñón: A background study and critical edition of his Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, London, Birbeck College of London University, 1987.

14.– Navarro Durán, Rosa, «Lecciones literarias de Sancho de Muñón en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*», *Celestinesca*, 46 (2022), pp. 203-230.

15.– François, Jérôme, «Elicia transfuncionalizada: el retrato de la alcahueta en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*», *Celestinesca*, 46 (2022), pp. 231-252.

sanar «enfermos de amor». De este modo, en opinión de la investigadora, sigue mejor que los anteriores —Silva o Gaspar Gómez de Toledo— a la *Celestina* de Rojas y se distancia claramente de ellos.

Finalmente, el profesor François-Xavier Guerry¹⁶ analiza en este número la materia sonora en la obra, subrayando sus incontables apariciones como una suerte de «contrapeso a la ausencia de representación escénica».

Se trata de una bibliografía exigua que, sin embargo, con el tiempo se incrementará de forma importante dado el valor literario, documental e histórico del texto. Es curioso que, pese a tantos inconvenientes, la biografía de su autor fue ya objeto de un estudio por Amalio Huarte y Echenique¹⁷ en 1919. Desde entonces, sin embargo, ningún otro trabajo ha permitido incrementar el conocimiento de su persona y de sus circunstancias vitales. Y este es el objetivo del estudio que principio, dar noticia de un buen número de datos hasta ahora desconocidos sobre el autor de esta continuación del texto de Rojas que ahora presento.

2.– Una primera aproximación a la vida de Sancho de Muñón

Parece que Eugenio de Hartzenbusch, el autor de *Los amantes de Teruel*, mostró interés a finales de agosto de 1872 por este escritor, según indica A. Huarte, pues se reunió con algunos amigos para trazar un plan de búsqueda de documentos sobre su persona. Pero el resultado debió de ser infructuoso, puesto que no hay noticia de descubrimientos. Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela* ya anticipó que «todo induce a creer que es la misma persona que un Dr. D. Sancho Sánchez de Muñón que en 26 de abril de 1560 tomó posesión de la plaza de maestrescuela de la catedral de México»¹⁸. Deduce que se trata de este teólogo, el cual quizás «tuviese algún reparo en confesarse autor de una obra de tan liviana apariencia y desenfadado lenguaje»¹⁹.

Cejador y Frauca²⁰ repite los escasos datos que ofreciera Menéndez Pelayo. Fízt-Maurice Kelly en su *Littérature espagnole* supone que probablemente falleció sobre 1601, según indicó también Menéndez Pelayo.

Según Amalio Huarte:

16.– Guerry, François-Xavier, «Oído y oyentes en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (y demás continuaciones celestinescas)», *Celestinesca*, 46 (2022), pp.253-280.

17.– Huarte y Echenique, Amalio, «Sancho de Muñón. Documentos para su biografía», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1 (1919), pp. 235-253.

18.– Menéndez Pelayo, Marcelino, *Obras completas. Orígenes de la novela*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2017, p. 936 del tomo II.

19.– *Ibidem*, p. 936.

20.– Cejador y Frauca, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Tipografía. de la Revista de Archivos, Bibliotecas. y Museos, 1915, pp. 165-166.

La fecha del nacimiento no la he podido determinar, pero juzgando por la fecha en que recibió en la Universidad el grado de bachiller en Artes, y por la edad a que se solía obtener en Salamanca, puede conjeturarse que su nacimiento tuvo lugar hacia 1520. De sus ascendientes tampoco se sabe nada; quizá sea de la familia de un racionero de la catedral de Salamanca, Alonso Gómez de Muñón (¿...?-1542) del que he hallado algunas indicaciones, que recojo más adelante, en el Archivo de la Catedral²¹.

Huarte da noticia en su estudio de su graduación como bachiller en Artes el 12 de mayo de 1537. En un acta de la Universidad de Salamanca, se recoge una petición suya para que se rectifique su apellido «de Illescas» por «de Muñón». Diez años después obtendrá el grado de licenciado en Teología (8 de junio de 1547)²². Huarte señala que, por entonces era racionero de la catedral salmantina y maestrescuela de dicha Universidad. Su nombre lo hallamos en los claustros a partir de 1547, con la condición de catedrático en los primeros años cincuenta. Deja de aparecer entonces, justo cuando comenzó a formar parte del cabildo de la iglesia de Plasencia.

Cree Menéndez Pelayo que nuestro escritor, según él el doctor Sancho Sánchez de Muñón, en 1560 ya estaría en México como maestrescuela y cancelario de su joven Universidad. Si su *Tragicomedia* se publicó en Salamanca en 1542, cinco años después de graduarse como bachiller en Artes, y si fuera cierta la hipótesis de Menéndez Pelayo, contaría entonces con aproximadamente veintitrés de edad. Cinco después —1547— lograría el grado de licenciado en Teología. Sin embargo, como veremos, hay problemas importantes para mantener estas que no pasan de ser meras conjeturas.

En el prólogo a la *Tragicomedia*, señala su autor que la escribió durante la convalecencia de una enfermedad:

Nadie mirará que cuando me ocupé en esa niñería, estaba yo ocupado de una muy trabajosa terciaria, la cual no me dejaba emplear en mis principales estudios; y así fue necesario tomar alguna recreación en cosas de pasatiempo y no fatigar mi ingenio, pues mi cuerpo quedaba tan cansado de frío y calentura²³.

Más adelante indica que la elaboró tras sus graves y penosos estudios:

21.— Huarte y Echenique, Amalio, «Sancho de Muñón. Documentos para su biografía», *op. cit.*, p. 238.

22.— *Ibidem*, p. 239.

23.— Cito por la edición de Sancho Rayón, José y marqués de la Fuensanta (eds.), *Sancho de Muñón. Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Madrid, Imp. Rivadeneyra, 1872. En adelante MUÑÓN.

Y como yo los años pasados tuviese vacación de graves y penosos estudios, en que he gastado los tiempos de mi mocedad, buscando alguna recreación de los trabajos pasados, compuse esta obrecilla que trata de amores, propia materia de mancebos. (MUÑÓN, p. 287)

A. Huarte descubrió que en el libro de cuentas de fábrica de la catedral de Salamanca del año 1507 y sucesivos aparecen los nombres del racionero Alonso Gómez de Muñón y de un tío suyo llamado «Álvar Gomes de Muñón». El primero vuelve a aparecer —ya como mayordomo de fábrica de la catedral salmantina— durante los años 1515, 1516 y posteriores. En 1529 era mayordomo —según Huarte— «de la obra de la Iglesia Catedral» (la catedral nueva). Tuvo algunos enfrentamientos en 1534 con el chantre por unas cantidades que le debía. Según Huarte,

Cuando murió tenía a su cargo el pago del subsidio, pero debió quedarse con el dinero porque el arzobispo de Sevilla reclamó al Cabildo la cantidad adeudada, y el Cabildo, a su vez, requirió a las hermanas y herederas del difunto Muñón, Catalina de Muñón y Beatriz Gómez, para que pagasen la cantidad que se reclamaba, ochenta y tantos mil maravedís²⁴.

¿Es este Alonso Gómez de Muñón familiar de nuestro escritor? Muy probablemente. Se trata quizás de un linaje originario de la villa de Muñón, en Asturias, donde encontramos a algunos acomodados individuos con este apellido que ejercían cargos de responsabilidad ya en la época de Enrique IV, en el anterior siglo xv. Este es el caso de un «Gómez, el rico», escribano de la villa, según una «Sobrecarta de otra que se inserta —su fecha, Madrid 7 de febrero de 1495— «en la que se prohibía a este «ejercer el cargo de escribano de la villa de Muñón porque tenía el título del tiempo de Enrique IV y no había sufrido examen como estaba decretado por ley de Cortes de Toledo de 1480»²⁵.

Para Huarte, es probable que la obra estuviera ya acabada en 1540 y que no fuera publicada hasta después de la muerte de Alonso Gómez de Muñón, quizás «llevada a la imprenta a raíz de la muerte del racionero, adicionada de epístolas, alguna pedantesca por extremo»²⁶.

La pregunta que debemos hacernos es la siguiente: ¿Son la misma persona este maestrescuela, familiar —quizás hijo— de Alonso Gómez de

24.— Huarte y Echenique, Amalio, «Sancho de Muñón. Documentos para su biografía», art. cit., p. 245.

25.— Archivo General de Simancas ES.47161.AGS//RGS,LEG,149611,148.

26.— Huarte y Echenique, Amalio, «Sancho de Muñón. Documentos para su biografía», art. cit., p. 245.

Muñón y el maestrescuela de la Universidad de México a que se refiere Menéndez Pelayo? En ningún caso, como veremos a continuación.

En la «Relación de Pasajeros a Indias» de 1560 aparece una noticia de «Sancho Sánchez de Muñón, clérigo, natural de Llerena, hijo de Hernán Sánchez y de Isabel Díaz, a Nueva España como maestrescuela de la catedral de México»²⁷. Y se cita también a «Francisco Rodríguez, soltero, hijo de Juan Sánchez y de Juana González, a Nueva España, como criado de Sancho Sánchez de Muñón, clérigo». Según Oscar Mazín Gómez²⁸ —y antes Enrique González²⁹—, este último debió de nacer alrededor de 1531 —en 1528 según F. Schwaller³⁰— en Llerena. Fue el segundo de los hijos del boticario Hernán Sánchez y de Isabel Díaz. Creen estos investigadores que Sancho Sánchez de Muñón estudió Teología en Salamanca, como nuestro escritor. Constatan ambos que fue nombrado consiliario salmantino por Extremadura en 1556 por un año. En 1557, según Oscar Mazín, desaparece su rastro hasta «su nombramiento de maestrescuela de México el 2 de enero de 1560». Sin embargo, nuestro escritor, Sancho de Muñón, a diferencia de Sancho Sánchez de Muñón, falleció, como veremos, en 1571 en Plasencia, donde en aquel momento era magistral de su catedral.

Según Enrique González González, no cabe ninguna duda de que el canciller de la Universidad de México —Sancho Sánchez de Muñoz— y el Sancho de Muñón autor de la *Tragicomedia* son dos personas diferentes. Quizás lo que confundió a Menéndez Pelayo fue el parecido onomástico, la circunstancia de que ambos fueran doctores en Teología por la Universidad de Salamanca y que los dos estuvieran vinculados con Extremadura, además de su parecida edad con una diferencia de apenas diez años (uno nacido entre 1528 y 1531 y el otro, nuestro escritor, en 1520 aproximadamente). El primero era natural de Llerena y el segundo ocupó inicialmente el cargo de canónigo lector de la catedral de Plasencia y, con posterioridad, de magistral en la misma. Sancho Sánchez de Muñón fue maestrescuela de la Universidad de México —con carácter vitalicio—, mientras que nuestro escritor fue catedrático de la Universidad de Salamanca sólo durante unos pocos años. Para añadir más materia a este enredo, a partir de 1560, momento de la llegada a América del primero, dejamos de tener noticias de nuestro escritor. Por otra parte, Enrique Gon-

27.— «Relación de Pasajeros a Indias de 1560». Disponible en: <<https://antepasadosblog.wordpress.com/2018/10/05/pasajeros-a-indias-1560-a-1566/>>. Consultado el 29/12/2022.

28.— Mazín Gómez, Óscar, «La corte del rey y los procuradores de la catedral de México en los siglos XVI y XVII», en Francesca Cantú (ed.), *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, Roma, Viella, 2008, pp. 119-156.

29.— González González, Enrique, «Un espía en la Universidad: Sancho Sánchez de Muñón, maestrescuela de México, (1560-1600)», en M. Menegus (coord.), *Saber y poder en México, siglos XVI al XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 142-148.

30.— Schwaller, J.F., *The Church and Clergy in Sixteenth Century Mexico*, México, University, 1987.

zález, el mejor estudioso del maestrescuela mexicano, no da información de la vida de Sancho Sánchez de Muñón antes de su llegada a América y la que ofrece coincide aproximadamente con los datos de la biografía del autor de la continuación de *La Celestina* (doctor en Teología por Salamanca, extremeño...). Además, si el fallecimiento del maestrescuela y cancellor de la Universidad de México se produjo alrededor de 1600 —como indica Enrique González— en tierras americanas, y si nuestro escritor pudo nacer —como ya hemos visto con anterioridad— alrededor de 1520, contaría cuando murió —en caso de ser la misma persona— con una edad aproximada de ochenta años, algo bastante razonable y no incompatible con las fechas que manejamos para el autor de la *Tragicomedia*.

Jesús García Gutiérrez llegó a la conclusión³¹ de que ambos personajes eran diferentes e incluso presentó una fecha de defunción del autor de la continuación de *La Celestina*, 1571 como ya he señalado. Por el contrario, el maestrescuela de la Universidad de México obtuvo su designación en 1559 según se indica en un documento firmado en Valladolid de «Nombramiento de Sancho Sánchez de Muñón como maestrescuela de la Catedral de México» antes de su partida a América, concretamente el 23 de marzo de 1559³². No fallecerá hasta 1600.

Como veremos, el dato es correcto y permite por tanto desestimar la presunción no adverbada documentalmente por Menéndez Pelayo sobre la identidad de nuestro escritor y del maestrescuela de Nueva España, hermano este último del primer fabricante de papel en América —Hernando de Muñón— según consta en una cédula real expedida por Felipe II de «concesión, por veinte años, para elaborar papel en tierras americanas a Hernán Sánchez de Muñón y a Juan Cornejo»³³.

Los últimos datos que conocemos sobre la biografía de Sánchez de Muñón son del 16 de julio de 1598, en que se «informa favorablemente sobre el doctor Sancho Sánchez de Muñón, maestrescuela de la iglesia de México, acerca de quien ha pedido parecer al Consejo de Cruzada para hacerle una merced»³⁴.

Según Oscar Mazín Gómez, la ambición de este último «no conocía límites». Parece que, todavía en 1582, el maestrescuela Sánchez de Muñón, tras actuar como espía en México para el rey de España, hizo lo imposible por conseguir nueva licencia del rey para viajar a la Península, medrar en la Corte española —tras una inicial residencia de 1568 a 1575— y ser nombrado obispo. Sus esfuerzos fueron vanos. Murió en México, como

31.– García Gutiérrez, Jesús, «Investigaciones históricas acerca del Dr. Sancho Sánchez de Muñón», *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Obras II*, México, Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica, 1919, pp. 225-234.

32.– Archivo General de Indias. ES.41091.AGI//CONTRATACION,5787,N.1,L.4,F.182-182V.

33.– Iglesias y Cabrera, Sonia, *Tradiciones populares mexicanas*, México, Selector, 2011, p. 59.

34.– Archivo General de Indias. ES.41091.AGI/26//INDIFERENTE,745,N.100.

ya he indicado, en el año 1600, cuando ostentaba todavía el título de maestrescuela, aunque ya no de provisor o vicario general. Pese a haber contado con el apoyo de Juan de Ovando y de Mateo Vázquez y de haber sido delator del hijo de Hernán Cortés —el marqués del Valle de Oaxaca, Martín Cortés— señala Oscar Mazín que «como pago a sus servicios de delator de la conjura del marqués del Valle, tan sólo recibió una pensión de 2.000 pesos anuales pagaderos a partir del momento en que se embarcara»³⁵. Escasa renta pese a su fiel servicio y a haber estado en el centro de la transformación eclesiástica en América.

Nuestro escritor, sin embargo, nunca salió de la Península y permaneció desde su marcha de la Universidad de Salamanca, donde ejerció su cátedra de Teología, en la catedral de Plasencia, primero como canónigo lectoral y posteriormente como magistral.

En la «Carta del auctor», se hace referencia a sus recién acabados estudios en la fecha de publicación de la obra —1542— de Bachiller en Salamanca:

como yo los años pasados tuviese vacación de graves y penosos estudios, en que he gastado los tiempos de mi mocedad, buscando alguna recreacion de los trabajos pasados, compuse esta obrecilla que trata de amores, propia materia de mancebos. (MUÑÓN, p. II)

La obra está dedicada al «muy Magnífico y Ilustre señor don Diego Acevedo y Fonseca». Supongo que se trata del hijo del arzobispo de Toledo D. Alonso de Fonseca y Acevedo. Era este entonces mayordomo de la casa del príncipe, bajo dependencia del mayordomo mayor, el duque de Alba. Llevó la correspondencia entre el príncipe Felipe y su padre el emperador Carlos V y gozó del favor real. Con su carta, Sancho de Muñón buscaba el favor de este importante personaje situado dentro de la casa real y muy próximo al príncipe y a su padre. Se dirige a él de forma muy explícita sin ningún pudor a la hora de pedirle su favor en estos términos:

Placerá á Nuestro Señor que adelante pueda servir a vuestra merced con escripturas de materia subida y digna de persona tan clara y valerosa como vuestra merced, cuya illustre persona y estado conserve Nuestro Señor, y aumente por muy largos años a su servicio. (MUÑÓN, p. II)

Parece, pues, claro el deseo del autor de las anteriores líneas de recurrir a personas próximas a la Corte real. No es el caso, sin embargo, de otros muchos contemporáneos suyos que buscaron en Italia la protección de los miembros de la Corte vaticana e incluso del mismo papa.

35.— Mazín Gómez, Óscar, «La corte del rey y los procuradores de la catedral de México en los siglos XVI y XVII», *op. cit.*, p. 133.

3.– Noticias del canónigo Sancho de Muñón en la catedral de Plasencia

Las primeras noticias que he encontrado sobre Sancho de Muñón en Plasencia son del 26 febrero de 1554. Ese día, Juan de Vargas, «familiar» del obispo D. Gutierre de Vargas Carvajal, tomó posesión de una canonjía tras renuncia de Francisco de Carvajal. Y en ese momento el arcediano de Trujillo, Juan Blázquez de Cáceres, dio su voto favorable a su sobrino Juan Blázquez para una ración vacua tras renuncia de Cristóbal de Menchaca. Sancho de Muñón se mostró contrario a que fuera ocupada por este último dada su enemistad con el arcediano y su apoyo al obispo, del que era su «familiar» o protegido. Dicen así las actas capitulares:

E luego yncontinente, los dichos señores dixeron que por quanto en este cabildo entre el señor arçediano de Trujillo y el maestre Muñón canónigo an pasado çiertas palabras. E para que se trate si son de las contenidas en el estatuto questá en el libro bezerro, por donde se acostunbra penar los beneficiados desta yglesia, e para tratar e platicar sobrello o echar la dicha pena si alguno dellos en ella yncurrió; el señor deán manda que los dichos señores arçediano de Trujillo e maestre Muñón se saliesen e salieron fuera del dicho cabildo, e mandó se leyese e fue leydo el dicho estatuto y que se asentase en este ljbro las palabras formales que entre ellos passaron. E por mandado de los dichos señores y conformes todos en las palabras que pasaron y mandaron asentar son las de yuso scriptas: Queriendo responder el señor arçediano de Trujillo a çierto requerimjento fecho por parte del señor Juan de Cáceres, le dixo el señor maestre Muñón canónigo al arçediano de Trujillo, vuestra merçed en este negoçio es parte. El señor arçediano de Trujillo le rrespondió más parte es vuestra merçed sin serlo. Y el dicho señor maestre Muñón le rreplicó yo soy parte y lo seré aunque vuestra merçed no quiera³⁶.

Muñón resultó condenado en votación secreta de 19 de mayo de 1554, acordando no contarle por residencia «los días que llevaba fuera y los que

36.– Archivo de la catedral de Plasencia. Actas capitulares. Libro número 10 (1554-1556). Acta del 26 de Febrero de 1554. Fols. 7v-8r. Recuperado de Martín Nieto, Serafín, «*Episcopus adversus capitulum*. La rivalidad entre Don Gutierre de Vargas Carvajal, Obispo de Plasencia, y el cabildo de su Santa Iglesia Catedral», en XXXV *Coloquios Históricos de Extremadura. Dedicado a la memoria del obispo D. Gutierre de Vargas Carvajal: Trujillo, del 18 al 24 de septiembre de 2006*, Trujillo, CIT, 2006, pp. 383-406. Disponible en: <<https://chdetrujillo.com/tag/episcopus-adversus-capitulum/>>. Fecha de consulta: 01/10/2022.

estuviere ocupado al servicio del obispo porque quiere yr y ba con su Señoría de su voluntad». Se designa asimismo una comisión a propuesta de Juan Blázquez de Cáceres para informarse sobre «cómo el maestre Muñón rreside e a rresidido la raçion que tiene en Salamanca»³⁷.

De todo ello podemos sacar algunas conclusiones interesantes. En primer lugar, su proximidad al obispo, ausente durante gran parte del tiempo de su sede episcopal, natural de Plasencia y miembro de una de las familias más poderosas de la ciudad, enfrentada desde el tiempo de la guerra de Comunidades (1521-1523) a la rival de los Zúñiga. Dicho enfrentamiento alcanzó también al cabildo catedralicio de Plasencia. Según Serafín Martín Nieto:

Por su parte, el cabildo catedral se hallaba dividido en tres facciones: la de los Zúñigas, leales al emperador, representada por el deán don Gómez de Jerez; la de los Carvajales, partidarios de las Comunidades, por el arcediano de Plasencia don Bernardino de Carvajal; y una tercera, la del obispo, el cacereño don Gómez de Solís, cuya cabeza visible será su pariente don Luis Blázquez de Cáceres, arcediano de Trujillo, quien, bajo su presidencia en los momentos más críticos, supo preservar al cabildo catedral de todos los acontecimientos³⁸.

El primero lectoral y luego magistral de la catedral, Sancho de Muñón, fue siempre partidario del bando del obispo. Probablemente fue este quien facilitó su llegada a Plasencia. Era el obispo un hombre de hábitos un tanto licenciosos, habitualmente ausente de su sede. Según J. García Mogollón, su vida

transcurrió en medio de una gran relajación moral, e incluso conocemos que tuvo amores con Magdalena de Mendoza, dama toledana emparentada con los marqueses de Almazán, que era sobrina del canónigo Carlos de Mendoza, conde de Castro, personaje asimismo de vida disoluta³⁹.

37.– Archivo de la catedral de Plasencia. Actas capitulares. Libro número 10 (1554-1556). Acta del 7 de Abril de 1554. Fols. 19v-20r. Recuperado de Martín Nieto, Serafín, «*Episcopus adversus capitulum*. La rivalidad entre Don Gutierre de Vargas Carvajal, Obispo de Plasencia, y el cabildo de su Santa Iglesia Catedral», *op. cit.* Disponible en: <<https://chdetrujillo.com/tag/episcopus-adversus-capitulum/>>. Fecha de consulta: 01/10/2022.

38.– *Ibidem*.

39.– García Mogollón, F. J., «La arquitectura diocesana placentina en tiempo del Obispo don Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559)», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989)*, Plasencia, s.e., 1990, pág. 563

Con esta tuvo un hijo, Francisco de Vargas y Mendoza, reconocido por el obispo y legitimado por el rey Felipe II en 1561.

Pero, además, conocemos a través del anterior texto que Sancho de Muñón disfrutaba de una ración en Salamanca, ausentándose durante mucho tiempo de Plasencia, lo cual le reprochó el bando del arcediano de Trujillo que pidió información detallada sobre sus ausencias. Parece claro que si las votaciones prosperaron en su contra, ello obedecía a que su sector era minoritario dentro del cabildo pese a contar con el apoyo del obispo, ausente durante gran parte del tiempo.

El 15 de febrero de 1556 tuvo lugar un nuevo enfrentamiento dentro del cabildo de Plasencia. Muñón pidió permiso para marchar, «entretanto que en esta Santa Yglesia no se diçen los ofiçios divinos, quería ir fuera desta ciudad a predicar»⁴⁰. Le dieron su apoyo los miembros de su bando Juan de Vargas y Francisco de Vargas, oponiéndose el chantre, el deán y el arcediano de Medellín. Se encontraban entonces presos Alonso Rodríguez de Camarena y Sancho de Hinojosa por orden del obispo. Este había iniciado una persecución contra los disidentes por su oposición contra el nombramiento de su sobrino. Y sus adversarios, mientras tanto, mostraron su oposición a la provisión de otros beneficios. Según Serafín Martín Nieto:

A comienzos de noviembre [de 1556], el cabildo presentaba un triste panorama: muchos capitulares estaban huidos para evitar la prisión decretada por el obispo; el deán y el arcediano de Medellín excomulgados por haberse resistido al Provisor que había ido a prenderlos. Ambos habían solicitado se contase la prima de residencia. Como era de prever, el licenciado Ramos y el maestro Muñón se opusieron⁴¹.

Una buena parte del cabildo era contrario al obispo y por tanto Muñón formaba parte de un sector minoritario y estaba a merced de sus opositores debido a que su protector, el obispo de Plasencia, solía encontrarse habitualmente fuera de la localidad. No fue por ello fácil su situación durante el gobierno episcopal de Gutierre de Vargas Carvajal.

Como muestra de la tensión en que vivió Sancho de Muñón, el 6 de diciembre de 1559 hubo una gran trifulca de este con el arcediano de Medellín porque el último le amonestó que venía

40.– Archivo de la catedral de Plasencia. Actas capitulares. Libro número 10 (1554-1556). Acta del 15 de Febrero de 1556. Fols. 266-270. Recuperado de Martín Nieto, Serafín, «*Episcopus adversus capitulum*. La rivalidad entre Don Gutierre de Vargas Carvajal, Obispo de Plasencia, y el cabildo de su Santa Iglesia Catedral», *op. cit.* Disponible en: <<https://chdetrujillo.com/tag/episcopus-adversus-capitulum/>>. Fecha de consulta: 01/10/2022.

41.– *Ibidem*, p. 397.

con niñerías y le dixo dos vezes vos y se levantaron de sus asientos entrambos a manera de querer asirse el uno con el otro y el dicho señor canónigo Muñón dixo al dicho señor arcediano que también él era hombre de toda broça, para con ábito y sin él, y enojados y si no se metieran en medio los dichos señores deán e cabildo se asieran e vinieran a las manos, lo qual avía acontecido e pasado en este cabildo en presencia de todos los dichos señores⁴².

El día 27 de abril de ese mismo año —1559—, falleció el obispo y ocupó su lugar el cordobés Pedro Ponce de León el 26 de enero del siguiente año. Había sido con anterioridad obispo de Ciudad Rodrigo (1550-1560) y era un hombre de carácter muy diferente a su antecesor. Persona muy culta, gran coleccionista de arte y de incunables, fue un buen mecenas que formó una enorme biblioteca⁴³. Bajo su mandato, el cabildo tranquilizó sus ánimos y los enfrentamientos cesaron. Hay un hecho que quizás influyó en que desaparecieran las banderías: la aplicación del concilio de Trento, muy restrictivo con los derechos de los canónigos y favorable a los privilegios de los obispos. De este modo, lo que parecía imposible ocurrió: que Sancho de Muñón, pese a tener algunos conflictos heredados del pasado, sin embargo mantuvo una forzosa relación de connivencia con sus antiguos enemigos por intereses mutuos.

Algo tuvo que ver en ello el que poco a poco se fueran calmando los ánimos y también que el bando de Juan Blázquez, a la muerte del anterior obispo, se hallara en franca minoría, pues Gutierre de Vargas había ido situando en el cabildo a muchos del suyo. Esta es la causa de que el 14 de agosto de 1562,

encargan y mandan a Hernando Álvarez rretenga treinta ducados de la prebenda del señor arçediano de Trugillo fasta que buelva lo que llevó de la Fábrica para la fiesta de la confradía de Nuestra Señora de Rocamador⁴⁴.

42.— Archivo de la catedral de Plasencia. Actas capitulares. Libro número 12 (1556-1562). Acta del 6 de Diciembre de 1559. Fol. 171. Recuperado de Martín Nieto, Serafín, «*Episcopus adversus capitulum*. La rivalidad entre Don Gutierre de Vargas Carvajal, Obispo de Plasencia, y el cabildo de su Santa Iglesia Catedral», *op. cit.* Disponible en: <<https://chdetrujillo.com/tag/episcopus-adversus-capitulum/>>. Fecha de consulta: 01/10/2022.

43.— Véase López- Sánchez Mora, M., «Don Pedro Ponce de León, obispo de Plasencia (1560-1573)», en VV. AA., *V Congreso de Estudios extremeños*, Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia, 1974, pp. 225-238.

44.— Archivo de la catedral de Plasencia. Actas capitulares. Libro nº 12 (1556-1566), fol. 308. Recuperado de Martín Nieto, Serafín, «*Episcopus adversus capitulum*. La rivalidad entre Don Gutierre de Vargas Carvajal, Obispo de Plasencia, y el cabildo de su Santa Iglesia Catedral», *op. cit.* Disponible en: <<https://chdetrujillo.com/tag/episcopus-adversus-capitulum/>>. Fecha de consulta: 01/10/2022.

Un año más tarde, en 1563, se procedió al embargo de seiscientos ducados del arcediano de Trujillo a petición del juez ordinario. Y el día 14 de abril de 1564 se pidió al

señor maestro Muñón e Andrés Rodríguez de Camarena, canónigos, hagan ynformación de los disfraces y otras cosas en que an delinquido contra el estatuto de la deçençia el señor arcediano de Trujillo e el canónigo Çepeda, el rraçonero Juan de Cáçeres⁴⁵.

El nuevo obispo de Plasencia era un experto canonista que presentó al rey un documento en nombre de todos los obispos de la provincia eclesiástica a la que pertenecía, la de Santiago de Compostela, en que reclamaba al Consejo de Castilla que se aplicasen las restricciones de Trento contra los cabildos catedralicios. Y, ante ello, el cabildo de Plasencia respondió encargando al letrado Villoldo de Almaraz un memorial en respuesta de los requerimientos de D. Pedro, un largo documento de ochenta y ocho páginas que respondía a los intentos de los obispos y en particular de Pedro Ponce de León.

Según Ignasi Fernández Terricabras:

Los cabildos continuaron contando con el apoyo de la Curia romana y los obispos mantuvieron el amparo del rey, con lo cual los litigios entre los obispos y los cabildos acabaron convirtiéndose muchas veces, como ya había pasado en la década de 1550, en conflictos de jurisdicción entre la Corona y el Papado. En ese terreno, los capitulares de Plasencia, al igual que muchos de toda la Corona de Castilla, continuaron litigando con sus obispos por múltiples causas durante toda la segunda mitad del siglo XVI⁴⁶.

Sabemos que en 1571 falleció Sancho de Muñón. Un año más tarde, según el médico de la ciudad Luis de Toro⁴⁷, aparece ya como magistral de la catedral el doctor Salinas, en lugar de nuestro escritor. Parece que, sin embargo, el otorgamiento fue muy accidentado, pues inicialmente se

45.– Archivo de la catedral de Plasencia. Actas capitulares. Libro nº 12 (1556-1566), fol. 363. Recuperado de Martín Nieto, Serafín, «*Episcopus adversus capitulum*. La rivalidad entre Don Gutierre de Vargas Carvajal, Obispo de Plasencia, y el cabildo de su Santa Iglesia Catedral», *op. cit.* Disponible en: <<https://chdetrujillo.com/tag/episcopus-adversus-capitulum/>>. Fecha de consulta: 01/10/2022.

46.– Fernández Terricabras, Ignasi, «La aplicación del Concilio de Trento en las catedrales: el cabildo de Plasencia y el concilio provincial compostelano de 1565», *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 22 (2010), pp. 195-212 (p. 212).

47.– Toro, Luis de, *Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia*, Plasencia, Imprenta la Victoria, 1961.

concedió la plaza al sobrino del difunto, el también doctor en Teología Diego de Muñón. Pero un recurso judicial de Salinas terminó finalmente dándole la razón.

Hay un hecho histórico de gran relevancia ocurrido en vida del creador de la tercera *Celestina*, la investigación que sobre él y sobre otros se hizo en 1567 por el tribunal de la Inquisición de Llerena, desconocido por los estudiosos del escritor y de lo que doy noticia a continuación.

4.— Proceso por «proposiciones heréticas» contra Sancho de Muñón en el Tribunal de la Inquisición de Llerena (1567)

El Archivo Histórico Nacional (Consejo de Inquisición) guarda una «Relación de causas de visita del Tribunal de la Inquisición de Llerena. 1569». En el expediente se recoge la «Relación de procesados por delitos de fe pertenecientes al Tribunal de la Inquisición de Llerena que resultaron de la visita realizada por el inquisidor visitador Arteaga en el Obispado de Plasencia el año 1567, y estado de sus causas»⁴⁸.

En esta «relación» aparece el nombre de «Sancho Muñón» como «procesado por proposiciones heréticas». Entre los nombrados, están Pedro de Torres, Benito González, Diego de Toro, Juan Fernández Vizcaíno, Juan Gutiérrez, Martín Sánchez, Francisco López, Hernando (sin apellidos), Juan Rodríguez, Vera (sin nombre), Juan López, Juan Jiménez, Antón Martín Terrico, Isabel Núñez, Valenciano (sin nombre), Martín García, Pedro García Mingo, Fernando Montero, Juan García Tejero, Guiomar López y Juana García. Hay otros perseguidos por blasfemia, judaizantes, por moriscos, solicitantes, pactos con el diablo, por bigamia y por «inhábiles». Contiene el expediente una carta del inquisidor visitador al Consejo remitiendo dicha relación de fecha 10 de noviembre de 1567.

Un procesado —Pedro de Torres— declara lo siguiente ante el tribunal:

Hijo de Gómez Álvarez, vecino de Plasencia [Pedro de Torres], converso de judíos. Hubo información contra él que hablando con cierta persona de la encarnación del hijo de Dios, dijo: «Cuando Dios se encarnó en su santa madre, bajó del cielo formados todos sus miembros de carne del tamaño de una abeja. Y que aquel fue el milagro de haber entrado en su vientre sagrado el hijo de Dios, sin corrupción de su madre bendita». Y diciéndole por la persona que se lo oyó que mirase lo que decía, porque nunca tal cosa había oído, ni tal cosa podía creer, el reo se tornó y le dijo «que ahora sabría algo más», el reo riéndose dijo: «Pues sabed que esta es la verdad, y

48.— Archivo Histórico Nacional. Consejo de Inquisición. ES.28079.AHN//INQUISICIÓN,1987,Exp.5.

que yo lo he oído a predicadores letrados de la orden de Santo Domingo. Y si queréis para qué, no dudéis de esto, vayamos a preguntarlo al canónigo Muñón. Y con esto cesó la plática. El testigo, escandalizado de lo que había oído, se lo contó y a un sacerdote de buena vida para que sacase al reo de este error.

El dicho Muñón, canónigo de la magistral de la dicha ciudad de Plasencia, dice que él reprobó y testó una copla que este reo y un racionero llamado Tamayo lo llevaron en nombre del licenciado llamado Ramos, juez, para que la viese y examinase ya que la querían cantar en el día del Corpus, la cual decía así: «Que voló y como abeja posó/ en la flor del padre eterno, /y el vemos por grande gobierno/ de sus tornas sacó». Y que él puso en la margen de la copla «esta no se lea». En otra estrofa de la copla dice «que el Espíritu Santo se sentó en la flor del Padre, y que su sustancia sacó el verbo divino, porque esta es católica verdad, que solo el Padre engendra». Hay un testigo contra él, canónigo, que dice oyó decir a otra persona que es sobrino del dicho clérigo, que reprendiéndole algunos de sus criados al dicho Muñón por la mala vida que trae en juegos, otras flaquezas y vanidades. Hay otro testigo mujer que dice que hablando ella y otras religiosas beatas, declararon que este reo les dijo clara y abiertamente preguntando si traían camisa nueva, ellas respondieron que sí. Les dijo el canónigo que mejor que sean buenas porque algunos vienen con piojos a alabar a Dios. También dijo que San Agustín buenas gallinas se comía cuando las había menester, y buenas camisas de Holanda se traía. Fue calificado por herejía contra los dogmas de la Santa Iglesia Católica, el Tribunal estudiaba el caso.

Según fray Alonso Fernández —miembro de la orden de Predicadores— en su *Historia y anales de la ciudad y obispado de Plasencia*, hubo en Extremadura un importante movimiento de alumbrados que

engañada de las leyes, bestiales de la carne, y nueva luz que fingían, persuadían a los simples ignorantes ser el verdadero espíritu el errado, con que querían alumbrar las almas de sus sequaces. Por esto se llamaron alumbrados, y venían a parar sus leyes en obedecer al imperio de la carne con mortificaciones, ayunos y disciplinas fingidas comenzaron a sembrar su maldad, que es arte nueva

hacer de las virtudes veneno vese cada día, y cada hora. Fueron los capitanes de este engaño ocho clérigos, que el principal dellos se llamaba Hernando Álvarez, el segundo el padre Chamizo. Olvidados de la fuente de su estado, fueron causa de la perdición de mucha gente moza y ociosa que aplicó el oído a este desorden⁴⁹.

En los párrafos transcritos del proceso inquisitorial se alude de forma muy clara a nuestro clérigo como un hombre de vida licenciosa y poco edificante («al dicho Muñón por la mala vida que trae en juegos, otras flaquezas y vanidades») e incluso varias beatas lo acusan de proposiciones deshonestas; el cual, ante ellas, se justificaba aludiendo al ejemplo de San Agustín e indicando que este «buenas gallinas se comía cuando las había menester». E insinuando entonces que ellas debían ir al cabo de sus deseos. De esto precisamente se sirvieron los inquisidores para perseguir a muchos alumbrados en el proceso de Llerena. Señalaban a este respecto en el auto de fe que:

En tercer lugar y principalmente, que utilizan estos trucos para alcanzar a las mujeres y aprovecharse de sus cuerpos, para cuyo efecto le ayuda el demonio grandemente, el cual viene a las mujeres y las enciende terriblemente en deseo carnal con tan gran opresión que las hace buscar a sus maestros para pedir la medicina que calme sus tentaciones, porque ninguna otra persona puede remediarla. Y estos falsos maestros las consuelan, dándoles a entender que no es pecado, porque haciendo aquellas cosas con necesidad espiritual no es ofensa de Dios (...), y otra sarta de insinuaciones propias de la más audaz narrativa pornográfica, acentuada por concurrir el celibato de los maestros y su particular trato con las beatas⁵⁰.

Fueran o no ciertas las acusaciones anteriores de los testigos que deponen contra Sancho de Muñón, parece que militó entre el grupo de los alumbrados y mantuvo una posición heterodoxa y sospechosa a los ojos de los inquisidores de Llerena, distrito señaladamente represivo y uno de los que ejerció un mayor control en toda la Península contra cualquier desviación herética. Las alusiones a su vida desordenada y poco ejemplar, así como sus repetidas disputas dentro del cabildo de Plasencia, sus enfrentamientos continuos con otros canónigos y las denuncias de las bea-

49.– Fernández, Alfonso, *Historia y anales de la ciudad y obispado de Plasencia*, Madrid, Juan González: A costa de la Ciudad, y de la Santa Iglesia de Plasencia, 1627, p. 253.

50.– Cita según Maldonado Fernández, Manuel, «Llerena y los alumbrados», *Revista de Llerena*, (1999), s.n. Recuperado de: Llerena y su historia: LLERENA Y LOS ALUMBRADOS (manuelmaldonadofernandez3.blogspot.com). Consultado el 31/12/2022,

tas y su relación con otros heterodoxos contemporáneos nos ponen sobre la pista de un individuo que encontró, según se deduce de la documentación que conservamos, algunos inconvenientes importantes a lo largo de su vida y que, por lo que parece, sufrió persecución por su disidencia. Es probable que muriera no mucho después de que se iniciaran las pesquisas y averiguaciones sobre sus actos deshonestos y su militancia en la corriente alumbradista, pues su nombre desaparece de la documentación tal vez por su fallecimiento en 1571 a que antes he aludido. Tras lo cual, y no sin algunas dificultades, le sucedió el doctor Salinas, pese a que su sobrino —el también doctor en Teología Diego de Muñón—, fuera inicialmente nombrado para este cargo en la catedral de la ciudad extremeña, cargo que perdió tras un exitoso recurso de su oponente.

Conclusiones

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

1. Pongo de relieve el interés que ha suscitado en los últimos años la continuación de *La Celestina* por Sancho de Muñón gracias, además de por el aumento de estudios críticos, por las nuevas ediciones de la obra, entre otras de Rosa Navarro Durán. Sin embargo, apenas se conocen datos de la biografía del autor, objeto de este estudio.
2. Partiendo de los trabajos de Amalio Huarte y de los intentos de Eugenio de Hartzenbusch, sigo la pista de Menéndez Pelayo, quien cree que se trata del Dr. D. Sancho Sánchez de Muñón, que en 1560 tomó posesión de la plaza de maestrescuela de la catedral de México. Opinión compartida por otros críticos como Cejador y Frauca y Fízt-Maurice Kelly. Sin embargo, hay factores de carácter cronológico que obligan a desestimar esta hipótesis.
3. Considero, siguiendo en ello el pionero trabajo de Amalio Huarte, que hemos de buscar sus relaciones familiares en la catedral de Salamanca, donde encontramos a un racionero de nombre Alonso Gómez de Muñón y a un probable familiar llamado Álvaro Gomes de Muñón. Se trata de un linaje originario de la villa de Muñón, en Asturias, donde algunos miembros destacados ejercieron cargos de responsabilidad en tiempos de Enrique IV, en el anterior siglo XV, como «Gómez, el rico».
4. Como estudiante en Salamanca, titulado en Teología y vinculado con Extremadura, solo encontramos a un individuo que responda al mismo perfil que el autor de la continuación celestinesca, nacido en la década de 1520 y cuyos estudios de bachiller acabaron en

- fechas próximas —como reconoce el autor— a la publicación de la obra en 1542.
5. Ofrezco en el estudio diversas noticias del autor en la catedral de Plasencia, donde ejerció el cargo de canónigo durante varios años, al menos desde 1554. Muy próximo al obispo natural de esta ciudad, Gutierre de Vargas Carvajal, se mostró muy combativo con el bando contrario dentro del cabildo abanderado por Juan Blázquez de Cáceres, arcediano de Trujillo, quien le achacó sus continuos viajes a Salamanca donde era racionero.
 6. Doy cuenta de nuevos enfrentamientos en 1556 y de su situación, cada vez más vulnerable a causa de las continuas ausencias de su protector, el obispo Gutierre de Carvajal.
 7. Una vez fallecido este último, en 1559 ocupó su lugar el cordobés Pedro Ponce de León, hombre muy culto y pacífico, que aplicó los dictados de Trento y tranquilizó el cabildo de Plasencia. De este modo, cesaron los continuos enfrentamientos y peleas de Sancho de Muñón con los bandos contrarios.
 8. Murió este último en 1571, momento a partir del cual se produce un conflicto por la sucesión de su canonjía entre su sobrino y primero nombrado para el cargo de magistral, luego revocado por impugnación del doctor Salinas, quien finalmente lo obtuvo y desbancó a Diego de Muñón.
 9. He descubierto un proceso por «proposiciones heréticas» contra Sancho de Muñón en el Tribunal de la Inquisición de Llerena (1567) que se halla en el Archivo Histórico Nacional. En él aparece su nombre junto con otros individuos acusado de alumbradismo, movimiento que entonces alcanzó en Extremadura cierta importancia. En el mismo se informa sobre su vida licenciosa y poco edificante («al dicho Muñón por la mala vida que trae en juegos, otras flaquezas y vanidades») e incluso algunas «beatas» lo acusan de proposiciones deshonestas, intentos que él justificaba citando a San Agustín, que «buenas gallinas se comía cuando las había menester».
 10. Parece, en virtud de lo señalado en el estudio, especialmente por sus continuos enfrentamientos personales con otros canónigos, por los detalles sobre su comportamiento herético como alumbrado, por sus abandonos de las obligaciones eclesiales en los viajes realizados continuamente a Salamanca y por las acusaciones de quienes lo conocieron de llevar una vida licenciosa, según declaraciones de algunas beatas, que Sancho de Muñón, el autor de la continuación de *La Celestina*, fue un individuo de comportamiento heterodoxo a ojos de sus contemporáneos y de los inquisidores que abrieron causa contra él.

Bibliografía citada

- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Tipografía. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1915.
- CRIADO DE VAL, Manuel (ed.), *Las Celestinas*, Barcelona, Planeta, 1976.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano, «Huellas de Celestina en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía*, de Sancho de Muñón», *Celestinesca*, 12.2 (1988), pp. 17-32.
- FERNÁNDEZ, Alfonso, *Historia y anales de la ciudad y obispado de Plasencia*, Madrid, Juan González: A costa de la Ciudad, y de la Santa Iglesia de Plasencia, 1627.
- FERNÁNDEZ TERRICABRAS, Ignasi, «La aplicación del Concilio de Trento en las catedrales: el cabildo de Plasencia y el concilio provincial compostelano de 1565», *Semata. Ciências Sociais e Humanidades*, 22 (2010), pp. 195-212.
- FRANÇOIS, Jérôme, «Elicia transfuncionalizada: el retrato de la alcahueta en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía*», *Celestinesca*, 46 (2022), pp. 231-252.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Jesús, «Investigaciones históricas acerca del Dr. Sancho Sánchez de Muñón», *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Obras II*, México, Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica, (1919), pp. 225-234.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., «La arquitectura diocesana placentina en tiempo del Obispo don Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559)», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989)*, Plasencia, s.e., 1990.
- GARCÍA VALIENTE, Luis y Antonia Martínez Pérez, «El uso de la erudición en las continuaciones argumentales de *La Celestina*», *Estudios románicos*, 28 (2019), pp. 259-268.
- GODDARD, V.C., *Sancho de Muñón: A background study and critical edition of his Tragicomedia de Lisandro y Roselía*, London, Birbeck College of London University, 1987.
- GÓMEZ DE TOLEDO, Gaspar, *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina*, Medina del Campo, 1536.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Enrique, «Un espía en la Universidad: Sancho Sánchez de Muñón, maestrescuela de México, (1560-1600)», en M. Menegus (coord.), *Saber y poder en México, siglos XVI al XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 142-148.
- GUERRY, François-Xavier, «Oído y oyentes en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía* (y demás continuaciones celestinescas)», *Celestinesca*, 46 (2022), pp.253-280.

- HERRERA, Francisco José, «Sobre la ganancia en la materia celestinesca», *Lemir*, 2 (1998). Disponible en: <<https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista2/Herrera/Herrera.pdf>>. Consultado el 29/12/2022.
- HUARTE Y ECHENIQUE, Amalio, «Sancho de Muñón. Documentos para su biografía», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1, (1919), pp. 235-253.
- IGLESIAS Y CABRERA, Sonia, *Tradiciones populares mexicanas*, México, Selector, 2011.
- LÓPEZ BARBADILLO, Joaquín (ed.), *La tercera Celestina (Tragicomedia de Lisandro y Roselia). Obra de pasatiempo y recreación la cual trata de amores (propia materia de mancebos) y de la malicia de las alcahuetas*, Madrid, Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos, 1921.
- LÓPEZ-SÁNCHEZ MORA, M., «Don Pedro Ponce de León, obispo de Plasencia (1560-1573)», en VV. AA., *V Congreso de Estudios extremeños*, Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia, 1974, pp. 225-238.
- MALDONADO FERNÁNDEZ, Manuel, «Llerena y los alumbrados», *Revista de Llerena*, (1999), s.n. Disponible en: Llerena y su historia: LLERENA Y LOS ALUMBRADOS (manuelmaldonadofernandez3.blogspot.com).
- MARTÍN NIETO, Serafín, «*Episcopus adversus capitulum*. La rivalidad entre Don Gutierre de Vargas Carvajal, Obispo de Plasencia, y el cabildo de su Santa Iglesia Catedral», en XXXV *Coloquios Históricos de Extremadura. Dedicado a la memoria del obispo D. Gutierre de Vargas Carvajal: Trujillo, del 18 al 24 de septiembre de 2006*, Trujillo, CIT, 2006, pp. 383-406. Disponible en: <<https://chdetrujillo.com/tag/episcopus-adversus-capitulum/>>. Fecha de consulta: 01/10/2022.
- MAZÍN GÓMEZ, Óscar, «La corte del rey y los procuradores de la catedral de México en los siglos XVI y XVII», en Francesca CANTÚ (ed.), *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, Roma, Viella, 2008, pp. 119-156.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Obras completas. Orígenes de la novela*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2017.
- MUÑÓN, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina*, Salamanca, 1542.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (ed.), *Sancho de Muñón. Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Madrid, Cátedra, 2009.
- (ed.), *Segundas Celestinas: Segunda comedia de Celestina (Feliciano de Silva). Tercera parte de la tragicomedia de Celestina (Gaspar Gómez). Tragicomedia de Lisandro y Roselia (Sancho de Muñón)*, Madrid, Biblioteca Castro, 2016.
- , «Lecciones literarias de Sancho de Muñón en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*», *Celestinesca*, 46 (2022), pp. 203-230.
- SANCHO RAYÓN, José y marqués de la Fuensanta (eds.), *Sancho de Muñón. Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Madrid, Imp. Rivadeneyra, 1872.
- SCHWALLER, J.F., *The Church and Clergy in Sixteenth Century Mexico*, México, University, 1987.

- SILVA, Feliciano de, *Segunda Comedia de Celestina* de Feliciano de Silva, Medina del Campo, 1534.
- TORO, Luis de, *Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia*, Plasencia, Imprenta la Victoria, 1961.
- 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*, LXXXVI (2010), pp. 455-470.

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

Ana Mónica Montero Moreno
Saint Louis University

RESUMEN

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

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

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

ABSTRACT

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

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



Introducción: longevidad y éxito de *Celestina*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En su estudio «Dismembering the Body Politic. Vile Bodies and Sexual Underworld in *Celestina*» E. Michael Gerli —apoyándose en los estudios de Pierre Bourdieu sobre el significado socio-cultural de lo corporal³⁷ y de Mary Gossy sobre el estatus de la mujer— observa que lo corporal, lo sexual, lo alimenticio son elementos no simplemente argumentales o decorativos en *Celestina*, sino que por medio de ellos se está hablando de cuestiones de clase, libertades y privilegios: «The law, love, money, morality, ambition, the body, nutrition, and sexuality in particular, become in it the loci where dramatic early-modern battles of caste, rank, class and ethics are played out» (p. 371). En concreto, Gerli analiza la descripción del cuerpo de Melibea por Calisto, Elicia y Areúsa, respectivamente, así como la escena del banquete en casa de Celestina, las cuales sirven para revelar cómo el cuerpo, la comida y el sexo transmiten cuestiones y luchas de privilegios, estatus social, y poder y, en última instancia, encubren deseos de bienestar físico y solidaridad social. Dicho enfrentamiento revierte al conflicto entre «two mutually exclusive ideologies: the economic liberalism of an emerging working class and traditional precapitalist patriarchal oligarchy» (p. 383). Aunque Chirbes traduciría los polos de esta lucha en otros términos —más afín al conflicto entre una ideología atenta al bienestar social de las clases trabajadoras (pero no liberal en el sentido actual) y otra neoliberal de explotación capitalista—, su atención a la comida y lo sexual como *loci* culturales de denuncia son otro reflejo de la influencia del discurso sobre el consumo en *Celestina*.

Conclusión

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

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

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

Rafael Chirbes recoge el legado de *Celestina* y lo aplica a su concepción ética de la labor novelística. Ahora no se trata de evocar la atmósfera del cuatrocientos en torno a una alcahueta, ni de entretener al lector mediante la investigación y resolución de una serie de asesinatos macabros. Por el contrario, Chirbes usa sus dotes novelísticas para retratar su visión de la época y la sociedad española contemporánea³⁸ y encuentra en *Celestina* un modelo de «furia iconoclasta» y de formas de «derribar» los clichés del lenguaje adocenados en las estructuras de poder. Para Chirbes, *Celestina* forma parte de una bibliografía distinguida de «libros escritos desde fuera, a contrapelo, desde los lenguajes expulsados o secuestrados» (véase nota 28 en este ensayo). *En la orilla* constituye, en definitiva, un homenaje a *Celestina* al intentar, mediante el potencial del lenguaje para revelar los juegos ideológicos que anidan en clichés y frases hechas, despertar la conciencia entumecida de los lectores.

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

Bibliografía

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

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

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

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

Spectatorship, Dead Bodies, and Medical Discourses in *Celestina*

Samuel Sánchez y Sánchez
Davidson College

ABSTRACT

This article examines the intersection of spectatorship, literary imagination, and medical discourses as they converge in *Celestina*. The representation of dead bodies in this text projects Rojas' work into Early Modernity as a literary forerunner of the anatomical discourse that scrutinizes the interior of the body and which would not emerge in the Iberian Peninsula until the 1540s. Drawing on Visual Studies, Body Studies, and Literary Studies, the present essay interrogates the notion of the gaze and the representation of cadavers in *Celestina* as a transgressive narrative that in 1499 tests the boundaries between real and metaphorical anatomies. From this perspective, Rojas' literary imagination vis à vis the shift from a medieval to a pre-modern medical gaze inform a post-medieval understanding of the concept of the dead body at the dawn of modernity in Iberia.

KEY WORDS: Cadavers, Gaze, Medicine, Modernity, Spectatorship.

Espectadores, cadáveres y discursos médicos en *Celestina*

RESUMEN

Este artículo examina la convergencia de la noción del espectador, la imaginación literaria y los discursos médicos en *Celestina*. La representación de cadáveres en este texto proyecta la obra de Rojas hacia la modernidad temprana como precursor del discurso anatómico que examina el interior del cuerpo y que no surgiría en la Península ibérica hasta la cuarta década del siglo XVI. A través del marco teórico de los Estudios visuales, los Estudios del cuerpo y los Estudios literarios, este artículo analiza el concepto de la mirada y la representación de cadáveres en *Celestina* como una narrativa transgresora que en 1499 pone a prueba los límites entre anatomías reales y metafóricas. Desde esta perspectiva, la imaginación literaria de Rojas vis à vis con la transición de una mirada médica medieval a una premoderna permiten profundizar en una comprensión post-medieval del concepto del cadáver en los albores de la modernidad en Iberia.

PALABRAS CLAVE: Cadáveres, Espectadores, Medicina, Mirada, Modernidad.

What pleasure can there be in looking at a mangled corpse, which must excite our horror? Yet if there is one near, people flock to see it, so as to grow sad and pale at the sight. They are actually frightened of seeing it in their sleep, as though anyone had forced them to see it when they were awake or as if they had been induced to look at it because it had the reputation of being a beautiful thing to see. (Saint Augustine, *Confessions*, Book x, Chapter 35, 246)

Following in the wake of what W. J. T. Mitchell has called the «pictorial turn» during the mid-90s (1994: 11), scholarship on *Celestina* since then has analyzed the connections between desire and the act of looking. Seeing, watching, gazing, and looking at living bodies has been well documented by recent work that builds on Body Studies and Visual Studies to examine the complexities of the visual field in *Celestina*. In this context, gazing is largely approached as a manifestation of what Saint Augustine defined as *concupiscentia oculorum*; that is, the lust of the eyes; the capacity of vision to ignite a kind of desire that medieval religious thought condemned as a distraction from spiritual matters (1963: 245). In fact, he further criticizes the tension between spiritual detachment and sensory visual attraction because «by the lust of the flesh the lovers of the lowest kind of pleasure are signified, by the lust of the eyes the curious and inquisitive, by worldly ambition the proud» (2005: 77). For Saint Augustine, the appetite for knowing is placed in the sense of sight because «the eyes are the chief of our sense for acquiring knowledge» (1963: 245).

In his discussion of the connections between desire and knowledge, Peter Brooks points out that «the desire for possession will be closely linked to the desire to know, itself most often imagined as the desire to see» (2009: 9). For the medieval mind the epistemological connection between sight and knowledge derives from the biblical narrative of Adam and Eve who before eating from the Tree of Good and Evil are assured by the snake: «De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día que comáis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, concedores del bien y del mal» (*Biblia de Jerusalén*, Gen. 3:5, 16). Upon eating from the tree, the text reads, «Entonces se les abrieron a entrambos los ojos. Y se dieron cuenta de que estaban desnudos» (Gen. 3:7, 17). In this foundational narrative, seeing and knowing become integral elements of desire leading to self-knowledge and shame.

In *Celestina* the desire to see inhabits the ins and outs of language and imagination which work together to pave the way to 'knowing' bodies. In this text, erotic desire, the «epistemophilic urge,» as Peter Brooks has called it, oscillates between words to be heard and bodies to be seen, and ultimately possessed. *Celestina* masters the art of manipulating characters with words thus turning desire into a linguistic construct. However, as the pervasive presence of the semantic field of vision reveals through-

out the text, sight vies with language as a catalyst of desire. In fact, as Michael Gerli points out, «in *Celestina* everyone is driven by a need to see, a compulsion to grasp the objects of desire with the eyes, that is portrayed as an extension of the erotic imagination, a need to apprehend visually and thus possess what is caught by the field of vision» (2017: 99).

Along these lines, the present essay shifts the attention from gazing at living bodies to contemplating dead bodies in *Celestina*.¹ The literary representation of cadavers in *Celestina* positions Rojas' work as a text that hinges between the medieval collective imaginary of the corpse controlled by religious discourses and the emergent early modern mindset that constructs cadavers as sites of confrontation and competing visually-oriented practices. In addition to the moralizing use as cautionary tales and *memento mori*, the representation of dead bodies in *Celestina* in conjunction with the discourses on sight transgresses this medieval worldview by signaling the paradigm shift of early modernity that turns these lifeless bodies into sites of knowledge through direct observation. Rojas' renderings of cadavers positions *Celestina* as a literary forerunner of an anatomical discourse which manifests a shift from focusing on representations to scrutinizing the interior of the body itself.² Drawing on Visual Studies, Body Studies, and Literary Studies, the present essay examines the notion of the gaze and the representation of corpses in *Celestina* contextualized within an overarching question: what is to be learned about dead bodies in *Celestina* through the intersection of spectatorship, bodily fragmentation, and medical discourses at the dawn of modernity in Iberia?

Dead Bodies in *Celestina*: From Moralization to Knowledge

Multiple studies have examined the representation of death in *Celestina* and have shed light on the ways in which the playful narrative

1.— The association between knowledge and sight is also an integral part of the traditions of death that the Middle Ages inherited from Antiquity. As Philip Ariès notes in his examination of French epic poems, upon regaining consciousness after having taken a bad fall, King Ban looks up to Heaven and cries out «Ah, Lord God, help me, for I see and I know that my end has come» (1974: 3).

2.— This discourse would not emerge in the Iberian Peninsula until the 1540s. In 1542 Luis Lobera de Ávila publishes his *Remedio de cuerpos humanos y silva de experiencia* which includes a treatise on anatomy. Then, under the influence of *De Humani Corporis Fabrica* by Andreas Vesalius (1543), Iberia would see the proliferation of anatomical texts such as Bernardino Montaña de Monserrate's *Libro de la Anatomía del hombre* (1551) or Juan Valverde Amusco's *Historia de la composición del cuerpo humano* (1556). As a result of the intellectual battle that, as Miguel Vicente Pedraz points out, the universities of Valladolid, Alcalá, Valencia, and Salamanca sustained between the medieval tradition and the new methods of Early Modernity around the human body (2009: 602), these manuals advocated for a more rational and direct view of the human body in order to offer «una simple relación en manera de comentario delo que yo é visto en los cuerpos» (Valverde 2005: 5).

that begins in Act I gradually grows tainted by darkness with the violent deaths of five characters.³ Act XIII serves as the point of inflection in the plot in which bodies are transformed from being enjoyed as a whole to being broken into fragments. From this moment onwards, the audience is confronted with bodies that are violently cast out of the symbolic, social, and visual order of the cultural conventions of the time.

The deaths of Celestina, Sempronio, Pármeno, Calisto, and Melibea share several elements. They are connected to a mortal sin: greed and lust. They are also extremely violent: a murder, two executions, an accidental fall, and a suicide. These deaths are excessive in the way they are staged: Celestina is stabbed thirty times, Sempronio and Pármeno are executed after sustaining a fall that deforms their bodies, Calisto's brains are scattered across the pavement, and Melibea's body is fragmented into pieces. Five violent deaths that produce five dead bodies with their instrumental «thereness» —a characteristic that, as Katherine Verdery explains, transforms cadavers into an «important means of localizing a claim» (1999: 28)— thus allowing Rojas to exemplify the consequences of what seems to be a society in crisis.

Rojas' social diagnosis led him to underscore «la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee» who in the presence of love lack «defensivas armas para resistir sus fuegos» («El Autor a un su amigo,» 69). Rojas is building on the model of *amor hereos* that has infected the high social classes of Castile in 1499; that is, he is using the metaphor of bodily health/illness taking as a referent social order/disorder for which the cure seems to be the very text of *Celestina*.⁴ As Elaine Scarry has observed, moments of social crisis are often accompanied by a reconfiguration of the role of the human body. «When there is within a society a crisis of belief —that is, when some central idea or ideology or cultural construct has ceased to elicit a population's belief [...],» this scholar notes, «the sheer material factualness of the human body will be borrowed to lend that cultural construct the aura of 'realness' and 'certainty'» (1985: 14). It is within this context in which medicine, society, and body mutually inform each other that the representation of dead bodies in *Celestina* can be read in a twofold manner: as a literary strategy that relies on the body as a response to and a commentary on political and social crisis, and as a

3.—Among them, Rebeca Sanmartín Bastida's work on the representation of dead bodies in *Celestina* is of particular interest to the present essay. Within the morbid eroticism that characterizes the late medieval macabre culture, Sanmartín Bastida argues that the morality of *Celestina* is to be found in the presentation of corpses, in particular that of Melibea, that serve as symbols for murder, punishment, lovesickness, and matchmaking.

4.—According to Jeremy Lawrance what underlies the narrative of *Celestina* is concern for social order rather than religious motivations. See his «The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its 'Moralitie',» *Celestinesca* 17.2, (1993), pp. 85-110.

signifying practice that anticipates a pre-modern medical gaze by transgressing what is often dismissed as a merely dramatic device within the macabre discourse of death of late medieval Iberia.

The cornerstone for these representations rests on the instrumentalization of dead bodies that during the Middle Ages was the prerogative of the ecclesiastical establishment which had used them as an effective tool for indoctrination. This hegemony is contested during the thirteenth century as a result of an emerging attitude that reformulated the role cadavers played in the institutionalization of medical knowledge. As Romedio Schmitz-Esser observes, «the rapid development of anatomy as part of medical education led to an expansion of the knowledge about the embalmment of corpses based on practical experiences in the treatment of dead bodies» giving rise to the medical-educational dissection of cadavers (2020: 273).⁵ However, at this point in time for the most part medical treatises lacked accuracy as they were based on the anatomical observation of animals. The human body represented in them was more a product of imagination than direct observation. Medieval physicians in Iberia acquired their knowledge about the human body through their study of the medical texts by Galen, Hippocrates, and Avicenna rather than through direct examination. As Enrique Fernández points out, the common practice consisted of having a professor read from a medical text while an assistant opened the body to confirm the information contained in the book. When there was no correlation between the physical evidence and the text, «the differences were disregarded or attributed to pathologies» (2018: 22).

Nevertheless, after the advent of Early Modernity, physicians systematically defied this methodological approach by emphasizing the direct and unmediated examination of dead bodies in order to acquire practical experience in their medical techniques. We find an example of this revisionist tendency in the *Fasciculus Medicinae* published by Giovanni and Gregorio de Gregori in Venetia in 1491. This was one of the first texts that «proporcionaba una crítica razonada de las descripciones anatómicas de Galeno, basada en la observación directa» (Durán 2018: 39). This shift coalesced in the methods proposed by Andreas Vesalius in *De Humani Corporis Fabrica* (1543) who encouraged the direct observation of the cadaver as a way to «reconfirm, discuss, and correct everything that had been said previously about the different parts of the body» (Skaarup 2015: 13).

5.— Along these lines, according to Enrique Fernández the beginning of the teaching of anatomy that would spread throughout Europe since the sixteenth century can be found at the University of Padua in the fifteenth century (2018: 22). In Spain the University of Valencia pioneered the study of anatomy by creating a permanent position for this field. The universities of Alcalá, Salamanca, Valladolid, and Barcelona followed. In fact, between 1475 and 1599, 541 medical treatises were published in Spain (2018: 23).

Celestina's Dead Body: The Invisible *Corpus Delicti*

It is within this context that the discourses of sight and dead bodies first converge in the narrative of *Celestina* in the murder of the old bawd. In spite of being such a central character in the plot, the audience does not have access to a visually detailed rendering of Celestina's cadaver. Elicia, who is a direct witness to the murder, does not reveal anything about the state of her mistress' body at the moment of her death. The only description is provided by Sosia who, asked by Calisto to confirm whether or not Celestina has been killed, explains that «Ella mesma es: de más de treynta stocadas la vi llagada tendida en su casa, llorándola una criada» (XIII, 280). It is through Sosia's eyes that both Calisto and the audience imagine Celestina's dead body, which turns to be the object of a mediated gaze.

Several elements stand out in Sosia's narrative. First, the audience is confronted with the violence of Celestina's death. The fact that she is stabbed thirty times not only underscores the viciousness of her murder but also inaugurates the hyperbolic style of deaths in Rojas' text.⁶ It is also important to notice that in his version Sosia makes an allusion to Elicia who is holding an improvised wake. This reference suggests that Rojas seems to be more preoccupied with highlighting the emotional devastation elicited by Celestina's death than with providing physical details of her dead body. Sosia has seen this body but he places the focus on Elicia's grief rather than the state of Celestina's corpse which, after having been stabbed thirty times, must have been presumably covered in blood. The audience is left with the old witch's last words asking desperately for confession thus privileging a linguistic representation over a visual description of her death. This lack of visual specificity suggests that there is no need to describe Celestina's dead body because, as the master of linguistic manipulation, over the course of the story her interactions with other characters are related to language and not the flesh: it was her tongue and not her body that led to her own destruction. Instead of an intricate rendering of its physical state, Rojas chooses to «hide» Celestina's cadaver from the visual field.

Sempronio's and Parmeno's Dead Bodies: Looking at the Deformed Body

The next dead bodies that irrupt in Rojas' narrative are those of Sempronio and Pármeno. Immediately after informing Calisto about Celestina's murder, Sosia shares with him the account of the other servants' death:

6.— This sense of exaggeration is further emphasized when, referring to Celestina, Elicia tells Areúsa: «Mil cuchilladas le vi dar a mis ojos; en mi regaço me la mataron» (XV, 296).

¡O Señor, que si los vieras, quebraras el corazón de dolor!⁷ El uno llevaba todos los sesos de la cabeça de fuera sin ningún sentido, el otro quebrados entramos braços y la cara magulada, todos llenos de sangre, que saltaron de unas ventanas muy altas por huyr del aguazil, y assi quasi muertos les cortaron las cabeças, que creo que ya no sintieron nada. (XIII, 280)

There is a salient contrast between this account and that of Celestina's demise. Here, the young servant frames his report of Sempronio's and Pármeno's death as a highly ocular experience. He leads with an improbable conditional clause that sets the dramatic tone of his account by contrasting the visual and the linguistic. In the gruesome depiction of these dead bodies the visualization of pain defeats language as this rendering exteriorizes signification by means of an optical discourse. Sosia's narrative feeds on the visual by drawing attention to the severe damage inflicted on Sempronio's and Pármeno's head, arms, and face as a result of the fall. All the bruising and blood of the scene stands as an exponential increase in gruesome detailing that contrasts the description of Celestina's cadaver. The chromatic discourse in Sosia's narrative leads to the phrase «quasi muertos,» which signals that these two bodies have been placed at the liminal space between life and death turning them into what Rosie Marie San Juan has coined as «phantasmatic life;» that is, «the horror of that which is neither dead nor alive, and disrupts the comforting idea of an organic passage from life to death» (2013: 96). Calisto finally learns that his servants have been executed after all the gore that pervades the representation of their slaughtered bodies has been detailed in a scene characterized by a «great effusion of blood.»⁸

7.—Sosia's words foreshadow Pleberio's reaction upon seeing Melibea's dead body: «¡O duro corazón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor?» (XXI, 337). The fragmented heart is a recurrent image used by characters to express their emotions. Evoking her younger years Celestina laments: «¡Ay, quien me vido y quien me vee agora, no sé cómo no quiebra su corazón de dolor!» (IX, 234). Likewise, in a foreshadowing moment, Melibea tells the old bawd: «Pareceme que veo mi corazón entre tus manos hecho pedaços, el qual, si tú quisieses, con muy poco trabajo juntarías con la virtud de tu lengua» (X, 240).

8.— As Meyerson, Thiery, and Falk point out, this phrase was used typically by judicial scribes to render the perpetration of interpersonal violence as it took place in battles, bloodbaths, and mayhem (2004: 3). These outpourings of blood, align, no doubt, with a dramatic effect that responded to the horizon of expectations of the audience as it provides a good idea of the late medieval mindset regarding violent scenes. Along these lines, Ted Bergman's examination of the woodcuts in editions of *Celestina* confirms this point. The exponential increase of plates depicting violent criminal attacks, stabbing or slashing indicates that, while the Burgos edition exhibited more decorum as a way to soften the macabre details employed by Rojas in the text, the printers of the Seville and the Valencia editions seem to have been seduced by the communicative potential of violent images. As this editorial shift reveals, violence emerges as a commercial value that increased both production and consumption and

The depiction of these two dead bodies rests heavily on spectatorship. Rojas' description oscillates between the verisimilitude of something that plausibly could have happened and the hyperbolically graphic representation aimed at leaving a lasting impression on the audience.⁹ Perhaps inspired by the portrayal of violence in chivalric romances, the rendering of these cadavers is «precisely realistic on the one hand, bizarrely surreal on the other» (Harney 2004: 303). Here the excessive violence inflicted upon a human body serves as a communicative practice that is firmly attached to reality and yet also struggles to break free from realism due to its exaggerated depiction. In this instance, verisimilitude is both challenged and reaffirmed visually by means of the violent staging of these two bodies. Spectators are therefore placed in the «interstice between an aesthetic and an empathetic response» (Bronfen 1992: 44). Simultaneously posited as existing between morally involved viewers who experience a kind of *memento mori* by beholding a monstrous image which is made possible by Elisabeth Bronfen's conception of a spectator who treats «the represented body as though it were the same as the material body it refers to,» and aesthetically involved viewers who see the cadaver as a signifier pointing to other signifiers (1992: 44-45).¹⁰

As Bronfen notes, these two positions do not need to be mutually exclusive (1992: 45). In *Celestina*, the scenes that depict dead bodies gradually move from eliciting an empathetic response (*Celestina's* cadaver) to provoking an aesthetic reaction (Sempronio's and Pármeno's corpses). From this perspective, *Celestina* anticipates a popular trend in early modern theatrical productions in which «stage managers and artisans took great pains to render violence, torture, and death as realistically as possible» (Enders 2002: 193). Sponges drenched in red liquid, rocks, swords, and daggers dipped in red dyes and paints were used as special effects to recreate as believably as possible an outpouring of blood to «lend realism to the multiple stonings, beatings, stabbings, and scourgings» (Enders 2002: 193).¹¹ Within this context, Sosia's account necessarily rests on the perverse sensuality of the forms and the vibrant colors of the mangled dead bodies of Sempronio and Pármeno, thus transgressing their linguis-

therefore «suggests a reading/listening public that demanded more violent criminal spectacles in its *Celestinas*, and that the printers were happy to oblige» (Bergman 2012: 63).

9.— This excess serves as a stylistic resource that highlights the oral transmission of *Celestina*. The text needs to create meaning by means of images so that those who «se juntaren a oír esta comedia» could retain them easily as they listened to the text (Prologue, 81): the oral account leaves ephemeral traces but the visual message is imprinted tenaciously into the listeners' mind.

10.— In the case of Sempronio's and Pármeno's deformed bodies the audience is referred to the concept of sin which, as Jacques LeGoff observes, «manifested itself in the form of physical deformity and disease» (1988: 84).

11.— The sense of smell was also involved in these performances. In some cases, stage managers recreated the stench of burning flesh in order to create verisimilitude (Enders 2002: 194).

tic representation by a hyperbolic emphasis on the visual. Both cadavers seem to exist outside the realm of language. In fact, it is through their deformed corporality that they are woven into the storyline as objects of a narrative discourse of visual rather than linguistic nature.

The visual component of this event is furthered emphasized when Sosia is asked first by Tristán «¿Vístelos o hablaronte?» (XIII, 277) and then by Calisto «¿Vístelos tú?». «Yo los vi» answers Sosia (XIII, 278). Since neither Calisto nor Tristán are direct witnesses of Sempronio's and Pármene's death their questions are charged with an illocutionary force that goes beyond the mere request for information. Within the air of improbability with which Sosia has framed his narrative, Calisto's inquiry in particular desperately seeks to cast doubt on the validity of the servant's account. His question highlights a visual confirmation of the tragic event as recounted by Sosia who becomes for his master what Freddie Rokem has called a 'hermeneutic focalizer' (2022: 177). Only when the servant corroborates that he has seen the corpses can Calisto finally accept the impact of Sosia's account: Calisto reacts to the event as if seeing it through Sosia's eyes had conferred existence to the cadavers.¹²

With the dead bodies of Celestina, Sempronio, and Pármene, Rojas is showing his audience the effects of greed while he remains faithful to the purpose of his text as announced at the beginning: «hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes» (82). That is, these three corpses serve as cautionary exemplars that recreate the medieval discourse of the *miseria hominis*, which characterized the individual as a «base, weak and fragile creature who is born and dies in filth and sorrow, is ruled by animalistic passions (greed, drunkenness, lasciviousness) and subject to the vicissitudes of nature, the elements, and fortune» (Scott 2017: 17). However, the progressive attention to bodily details from the description of Celestina's dead body to those of Sempronio and Pármene suggests that a visual discourse grounded on bodily deformation is infiltrating the linguistic narrative of *Celestina*.

Calisto's Dead Body: Scrutinizing the Body of Knowledge

In Act XIX the audience is confronted with the staging of Calisto's dead body. The dramatic effect of this representation rests on a perverse

12.—In order to fully understand the epistemological transition from the Middle Ages to the Renaissance, José Antonio Maravall considers sight and touch the senses of modernity: «Ojos y manos son los instrumentos de que se vale el hombre de la modernidad para conquistar el saber de las cosas, cuyo acceso, en cambio, el hombre medieval reservaba a los oídos» (1978: 461). In this regard, in Sosia's words we can perceive the echo of the formulas used by the chroniclers of the Americas who, at the advent of modernity, often used the expression «testigo de vista» in order to merge sight and truth.

pleasure derived from gazing at a corpse in which visuality and medicine converge to produce a spectatorial text.

It is through Tristán's eyes that the audience gets to 'see' Calisto's cadaver for the first time when, after the fatal accident, he asks Sosia: «Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos:¹³ júntalos con la cabeça del desdichado nuestro amo» (XIX, 327). Tristan continues his description specifying that «su cabeça está en tres partes,» and concludes by asking Sosia for help: «Toma tú, Sosia, dessos pies; llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honrra detrimento» (XIX, 327). As if this level of detail were not enough, in Act XX Calisto's dead body is focalized by Melibea who confirms the grotesque aesthetics of the scene when in reference to her deceased lover she shares with her father that «...sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes» (Act XX, 334).

Tristán's words paint a highly macabre image whose visual force emerges from a combination of the parodic overtones of *Celestina*, medical discourses, and the symbolism of the head. Within the narrative that constructs Calisto as a parody of a courtly lover, the young man's fragmented body serves as an ironic inversion of his previously unified «cuerpo glorificado» (Act I, 86). Along these lines, the parodic echoes of the death of the saint can be perceived in Calisto's demise when contrasted with the well-known representation of Edward Grim's account of Thomas Becket's murder:

But as he [Thomas Beckett] lay prostrate the third knight inflicted a grave wound. With this blow the sword was dashed on the pavement, and the crown, which was large, was separated from the head, so that the blood white from the brain, and the brain equally red from the blood, brightened the floor with the colors of the lily and the rose [...] But the fifth, -not a knight but a clerk who had come in with the knights, so that a fifth stroke was not lacking to the martyr who in other things had imitated Christ, put his foot on the neck of the holy priest and precious martyr, and, horribly to say, scattered the brains with the blood over the pavement. 'Let us go, knights,' he called out to the others, 'this fellow will not get up again' (2001: 203).

Against the backdrop of the death of a saint, the rendering of Calisto's demise takes on further parodic significance. In light of the religious imagery used by Calisto in his encounter with Melibea in Act I, the image of the scattered brains and splattered blood becomes a unifying narra-

13.- This scene is foreshadowed in a moment of prolepsis by Pármeno's words in Act II which now take on special significance: «Por mi ánima que si agora le diessen una lançada en el calcañal, que saliessen más sesos que de la cabeça» (137).

tive principle that turns the young lover into an erstwhile saint.¹⁴ From this perspective, parody yields to the discourse of bodily partition to tell a paradoxical story that oscillates between fragmentation and restitution, between division and wholeness. Calisto's shattered corpse threatens the idea of bodily unity and identity that constitutes personhood and yet fragmentation becomes a necessary condition for the creation of meaning.¹⁵ In fact, as Rainer Guldin points out, «without any previous idea of a unity that can be lost through dismemberment, the concepts of fragment and fragmentation would be meaningless» (2002: 224). Along these lines, the pieces of Calisto's skull serve as surrogate versions of what used to be a person.

Sosia's attempt to reassemble his master's broken head becomes a significant part of the visual narrative crafted by Rojas. As Rebeca Sanmartín Bastida points out, the influence of the macabre is manifested in these actions due to «la calidad voyeurista de sus testimonios y la importancia del espectador, a través de la presencia de ese intermediario que muestra y recoge el cuerpo hecho pedazos, o, en otras palabras, la ruina del cuerpo» (2006: 189). However, by means of Sosia's action the audience witnesses an uncanny relationship between fragmentation and desire in such a way that the former cannot exist without the latter because fragmentation manifests the longing for what is missing: wholeness, unity, individuality. From this perspective, fragmentation is visually captivating because the viewer can recall bodily unity and, as a result, it serves as a catalyst of the compulsion to gather those parts to reconstruct the whole.

Not only does the audience visualize the blood spilled all over the place and the disgust in handling Calisto's brains to return them to his skull, but also, as Ted Bergman points out, although readers are not direct witnesses to this fall, «the image of scooping up brains from the pavement is inseparable from the moment that they splat upon the ground» (2012: 61). Similarly, Sosia's attempt to restore what has been disturbed from the natural order becomes a transgressive action as it evokes the frustrated attempt to unsee what has already been seen. Rojas' rendering of Calisto's dead body serves as a close-up view aggressively oriented towards creating a permanent image impossible to ignore, a kind of image that provokes a sense

14.– The parodic tone in Rojas' description of Calisto's «heroic» death is further emphasized when compared, for example, to the episode of the battle of Lapiths and the Centaurs in Ovid's *Metamorphoses* in which blood and brains were spattered everywhere when Theseus kills Eurytus by smashing a bowl over his head. As a result, «he, spewing equally clots of blood and brains and wine from his wound and from his mouth lay face upon the soaking sand and kicked (1999: 115).

15.– As Miri Rubin observes in reference to the post-mortem uses of the bodies of kings, martyrs, saints, and criminals during the Middle Ages, «the body in parts, broken, dismembered, fragmented was all too present, its significations threatening and troubling to the images of personal and corporal wholeness» (1994: 113).

of repugnance, a physical response that «operates as a moral emotion, a motivator of discipline and social control» (Miller 1997: 80).

The explicit stylistic description of Calisto's broken cranium, the actual precision and detail in its representation suggests that Rojas assigns to the eye the function of the scalpel of a surgeon, which evokes what Michael P. Harney has called «the ring of medical and anatomical authenticity» applied to the violence found in Spanish Chivalric romances (2004: 304).¹⁶ The verisimilitude of Calisto's death scene rests on the representation of the brain, which is charged with a symbolism that recreates the medical discourses surrounding this organ. The three parts into which Rojas breaks the young lover's skull correlate with the three chambers or ventricles that contained «la virtud ymaginativa,» «la virtud extimativa,» and «la virtud memorativa,» into which physicians divided the brain. That is, Rojas' tripartite division of Calisto's brain achieves verisimilitude by reproducing an accepted medical principle of the time.¹⁷ Furthermore, Calisto's ignoble death becomes realistic both from the medical and physical point of view because, as medical treatises such as Bernardo Gordonio's *Lilium medicinae* indicate, «el coito demasiado deseca e el tal no conviene a los hereos o enamorados ni a los tristes y a los melancólicos, pero a los que es permiso el coito, bien conviene si templadamente se hiciere, según Avicena» (Gordonio 1991: 302).

In light of this diagnosis, as critics examining the image of Calisto's broken skull have insightfully pointed out, it may seem strange «cómo se puede romper en trozos por el impacto de la caída el cerebro, órgano que es naturalmente húmedo y elástico. La única explicación posible es que el cerebro de Calisto haya sufrido un proceso de desecación que haya ocasionado la pérdida de su ductilidad y elasticidad y se haya vuelto frágil y quebradizo. Este parece ser el caso y la causa no es otra que el coito excesivo» (Lacarra 2000: 143).¹⁸ Given the fact that Calisto has been engaging in sexual relations with Melibea every night for a whole month, it seems plausible that his cranium would break into pieces which, as Marcelino Amasuno notes, would establish as official cause of death «una afección

16.– It is interesting to note that this medical overtone around the brain is absent from the rendering of Sempronio's and Pármeno's dead body in spite of the fact that, as Sosia explicitly informs Calisto, «El uno llevaba todos los sesos de la cabeça de fuera sin ningún sentido» (Act XIII, 280).

17.– In 1575 physician Juan Huarte will rectify this division to clarify that «todas tres potencias están juntas en cada ventrículo, y que no está solo el entendimiento en el uno, ni sola la memoria en el otro, ni la imaginativa en el tercero, como los filósofos vulgares han pensado» (1946: 169).

18.– Along these lines, Bienvenido Morros Mestre draws our attention to the fact that in his *Lilium medicinae*, Bernardo Gordonio recommended to those suffering from melancholy not to engage in intercourse «para evitar quedarse más secos» (2009: 135). For her part, Maja Šabec reminds us that Alberto Magno goes as far as to affirm that «la segregación excesiva del semen vacía y deseca sobre todo el cerebro y los órganos contiguos» (2012: 322).

cerebral, ya que —a juicio de los médicos— el principal órgano afectado es el cerebro» (2005: 287). Hyperbole and parody then meet accepted medical facts of the time as discourses contributing to the creation of meaning in the image of Calisto's broken skull. The irony of Calisto's potentially heroic action (he goes to help his servants leaving behind his armor) that ends up being unnecessary finds its aesthetic expression in the spectacular overflow of encephalic mass that reveals both the absurdity and the medical knowledge that characterizes Calisto's death.

Rojas' rendering of young lover's cadaver continues producing visual meaning by means of the word «escondidas.» This adjective suggests a bodily transgression as Calisto's brain is depicted outside its natural condition; that is, remaining unseen. As Aristotle argued in *History of Animals*, the internal parts of the human body must remain unknown as the «fact is that the inner parts of man are to a very great extent unknown, and the consequence is that we must have recourse to an examination of the inner parts of other animals whose nature in any way resembles that of man» (2000: 16). By exposing that which naturally should be hidden, Rojas' representation of Calisto's broken skull violates the natural order by revealing the secrets of the body.¹⁹

Furthermore, Calisto's opened cranium becomes a visual metaphor for the unthinkable that informs the desire to see and to know as a structural element in Rojas' narrative. The kind of gaze that this image demands must necessarily be transgressive and a catalyst for self-awareness because it rests on the «very impossibility of gazing within our own bodies which makes the sight of the interior of other bodies so compelling. Denied direct experience of ourselves, we can only explore others in the hopes (or fear) that this other might also be us» (Sawday 1995: 8).²⁰ This transgressive gaze violates the taboo that, as Jonathan Sawday reminds us, is «one of the oldest known to human beings —that the interior recesses of the body are not merely private to others, but peculiarly private— that is expressly forbidden — to the owner or inhabitant of the body» (1995: 14-15).

By drawing attention to Calisto's desecrated body with such visual force, Rojas is implicating the action of looking itself in the body's violation by feeding on a desire to gaze at what is prohibited, thus leading to

19.—Additionally, the word «escondidas» prefigures the role assigned to anatomy by Charles Estienne in *La Dissection des parties du corps humain* (1546). The purpose of anatomy, he wrote, is to open to sight «par dissections de corps mortz exactement faites des parties diceulx/lesquelles nes se peuvēt bonnement appercepuoir a loeil et desquelles sans ce moyens en aurions trop incerteine et obscure congnoissance» [Through the precise dissection of dead bodies those parts that cannot be perceived well by the eye and from which without this procedure would have been too uncertain and obscure knowledge] (2016: 20; my trans.).

20.— This is what Jonathan Sawday refers to as «the sense of interiority;» that is, «we may look into other bodies, but very rarely are we allowed to pry into our own» (1995: 7).

what Sawday has coined as «autoptic vision:» «a form of eye-witnessing, which allowed Renaissance individuals to better know the self through the probing of the bodies of others» (1995: 8). In Rojas' portrayal of Calisto's death gazing at the forbidden draws attention to the very act of looking as a medium to create self-awareness and uneasiness for the viewer.

By revealing the internal bodily mechanism, the representation of Calisto's broken skull recreates a kind of anxiety that informs what Enrique Fernández has called «dissective narratives» which «are osmotic exercises that try to re-establish the balance between the inside and the outside —between the individual and the state— through the creation of dissective scenarios in which sacrificial victims have their interior exposed» (2018: 3). This tension between the interior and exterior of the body produces a kind of anxiety in the viewer «resulting from a widespread awareness of complex interiors in the oppressive ambience of the early modern Spanish state» (Fernández 2018: 3). From this perspective Rojas' rendering of Calisto's dead body oscillates between the medieval medical tradition in regards to physiology and simultaneously announces an early modern approach to looking at the cadaver.

Calisto's dead body continues to produce meaning when read against the backdrop of its specific historical moment because, as Schmitz-Esser points out, «the corpse cannot be viewed without out its context, first and foremost, because it in itself constitutes by default part of the human social fabric» (2020: 19). The emphasis placed on the young lover's fragmented skull reveals its visual status as a literary motif that defies the order of things within its socio-political context and threatens the cultural construct of the body as a unity. From Antiquity to the early Middle Ages it was accepted that the head held a physical privileged symbolism over other body parts because from a Christian perspective, it «enjoyed a particular significance because it was that body part that had been blessed through the baptism and upon which other dedicatory acts (such as the crowning) were also carried out above all» (Schmitz-Esser 2020: 647). Additionally, in medieval political thought, metonymy and physiology work together to construct the head as the governing representative of society. At a time when unification was the political, linguistic, and religious goal under the Catholic Kings, Rojas' text subverts this official discourse by using the symbolism of the fragmented head of a nobleman. The representation of Calisto's dead body defies the model of political unity: it reinforces the criticism against nobility by means of a deformed body that serves as a metaphor for the degradation of the social class that it represents. After all, as Keith Whinnon observes, *Celestina* is a direct attack towards nobility «disguised as an attempt to alert about the perils of love» (1981: 65).

As constructed by Rojas' literary imagination, Calisto's cadaver serves as a physical emblem to the fatal consequences of lust and a reminder of the great danger of society when moderation is lost. Physical illness and

social disease converge in Calisto's body to illustrate the chaotic behavior of Castilian high classes as was documented, among others, by Dr. Francisco López de Villalobos, who in his *Sumario de Medicina* (1498) refers to the Castilian court as an institution «devorada por el ansia de placeres» (Fabié 1886: 233). As Calisto gave himself to the relentless pursuit of extreme pleasures, the excess scripted in his dead body became exemplary: a spectacular cautionary tale for those «locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios» (84). As a nobleman, Calisto's fragmented skull exemplifies a body that has lost its governing principle, just like the social class that Rojas is criticizing. This narrative illustrates that if due to his inordinate pursuit of love Calisto has literally lost his head, by way of metaphor the social body of the nobility has lost its head as well at the end of the fifteenth century.²¹

As they converge in Calisto's dead body, parody, medical discourse, and social criticism work together to highlight the aesthetics of the visual discourse in Rojas' representation. The complexity of the visual implications of Calisto's broken skull underscores the force of the grotesque to craft permanent messages: attention to gory detail aids Rojas in making an example of the young lover as it incites spectatorship.²² It is as though Rojas were aware of the instrumental value of the public's simultaneous morbid fascination with and repulsion towards the cadaver. As William Miller points out, «images of deformation are further unsettling because they are disordering: they undo the complacency that comes with disatendability; they force us to look and notice, or to suffer self-consciousness about not looking or looking. They introduce alarm and anxiety by virtue of their power to horrify and disgust» (1997: 82).

The traumatic exposure of the interior of Calisto's cadaver confronts spectators with an ambivalent visual paradigm that hovers between a sense of fascination and repugnance thus creating one of those «moments of unease» that will become a salient characteristic of the Baroque visuality (Jay 1998: 18). From this perspective, Calisto's fragmented skull

21.— As Sanmartín Bastida has pointed out, in Calisto's broken head Rojas' audience «podría entender una referencia a la falta de seso en esos amores locos de Calisto [...]. De hecho, la falta de seso es mencionada de modo metafórico durante muchos momentos de la obra, relacionándola generalmente (tópico de la época) con la locura de amor y la pérdida de la cordura» (2005: 118). As this scholar observes, to the contrary of what happens in the romance novels, in which the effects of love remain abstract, in *Celestina* they are expressed realistically: «Si se habla de que el amor mata y de que hace perder los sesos, acaba sucediendo» (2005: 119).

22.— In his examination of the influence of the *Rethorica ad Herennium* on Rojas' literary craft, Ted Bergman has identified a particular passage that lays the foundation for the use of violent images to engrave messages in the minds of the audience: «We ought, then, to set up images of a kind that can adhere longest in the memory. And we shall do so if [...] if we assign to them exceptional beauty or singular ugliness [...]; or if we somehow disfigure them as by introducing one stained with blood or soiled with mud or smeared with red paint, so that its form is more striking» (2012: 53).

thus serves simultaneously as a message and messenger, as the locus and the instrument of a visual narrative that in Rojas' hands becomes an abject entity as its representation «disturbs identity, system, and order» and «does not respect borders, positions, and rules» (Kristeva 1982: 4). Beholding the abject then has positioned the young lover's remains as a moral and moralizing body that disturbs the unquestioned harmony among physical, social, and moral being. This highly visual narrative suggests the emergence of a new mode of spectatorship in *Celestina*: whereas Sempronio's and Pármeno's cadavers were staged as objects of a medieval public gaze in the context of an execution, Calisto's broken body calls for a transgressive gaze that foreshadows the medical discourse of Early Modernity on how to look at dead bodies.

Melibea's Dead Body: Beholding the Body in Fragments

Threats to the concept of bodily unity as a metaphor for social order and visibility are further complicated in the representation of Melibea's dead body, which ends up broken into pieces after she throws herself from a tower. Pleberio, who has witnessed this tragic event, shares his horror and heartbreak with his wife. However, once again words are insufficient. The narrative crafted by Rojas insists upon the necessity of having characters behold the material outcomes of violent deaths by means of their visual recreation. The emphasis on visibility in the representation of cadavers in *Celestina* not only suggests that language is an insufficient vehicle for fully capturing the communicative potential of dead bodies, but also underscores the pervasive presence of sight that goes beyond the bodies of the living.²³

The summary that opens Act XXI emphasizes the importance of the morbid gaze when Pleberio tells Alisa about Melibea's death «mostrándole el cuerpo della todo fecho pedaços» (XXI, 335).²⁴ As Pleberio's gesture indicates, Alisa must become a self-aware witness who cannot only learn from her husband's verbal account what has happened but must also behold—through an attentive, active, and participatory gaze—the physical ruins of her daughter's body. For Alisa, then, beholding, unlike observing or watching, serves as the basis for self-awareness because, as W. J. T. Mitchell reminds us, it combines «fascination (literally, a 'bind-

23.— Along these lines, Michael Gerli notes that in *Celestina* «the imperative to see and to look achieves such intensity that it displaces desire onto the lifeless objects associated with the desired person» (2017: 104).

24.— As Sanmartín Bastida observes, although we can find representations of broken dead bodies prior to the fifteenth century, «la forma en que se presentan los cuerpos al final del Medioevo nos enseña una mentalidad y una piedad especialmente mórbida y obsesiva» (2006: 188).

ing') with certain distance or detachment» (2016: xvii).²⁵ Alisa becomes aware of her loss and subsequently of her new identity as a mother who has lost her daughter. What is of importance here is that this realization happens through vision, the medium that «more than anything else, was understood as basic to the process of the constitution of the subject, the self, as this entity was perceived in the medieval world» (Burke 2000: 33).

As the object of a gaze, Melibea's dead body reveals the complexity of the dynamics of seeing in *Celestina*. The visual continues to dominate Pleberio's account when he tells Alisa «ves allí a la que tú pariste y yo engendré, hecha pedaços;» and at the end of his monologue, he refers again to Melibea as «mi hija despedaçada» (XXI, 336, 343). Seeing becomes gazing through the use of the deictic adverb. Pleberio is not asking Alisa to merely view Melibea's cadaver but to behold it, an action that simultaneously constitutes experience and validates the tragic event because beholding «involves a certain resistance to time and motion, a slowing down of experience in acts of contemplation, meditation, and devotion» (Mitchell 2016: xvii). Rojas thus seems to be aware that the very act of looking produces meaning in the beholder who is understood «not as a passive recipient of visual information, but rather as an active participant in the production of a visual experience. Through this participation, the beholder becomes aware of the self in relation to what is represented» (Labbie and Terry-Fritsch 2016: 7).

Pleberio's insistence on beholding and showing Melibea's fragmented cadaver to Alisa suggests that death becomes a spectacle to be viewed rather than narrated.²⁶ In *Celestina*, dead bodies attain protagonism by resisting representation merely through language: they are displayed in all their gruesome splendor as objects of visual contemplation. This emphasis on the gaze suggests that language is at the service of the visual which has infiltrated itself into the linguistic creating a «viewing text» (Jay 1996: 3). Within this theoretical framework, in Rojas' rendering of Melibea's cadaver the graphic narrative competes for attention with the textual account. The visual has gradually taken control over the linguistic in the dynamics of representation as a way to compensate for the insufficiency of language to capture the object of perception. In *Celestina*, dead

25.– This tension between attachment and detachment is what leads Mitchell to argue that «perhaps beholding finds its truest vocation, then, in scenes of violence, where its structural ambivalence finds a natural home in what can only be described as a sado-masochistic complex» (2016: xviii).

26.– The linguistic and the visual converge in Melibea's dead body which stands in a delicate balance between what Elaine Scarry has defined as the «problematically abstract» and the «problematically concrete.» The first concept questions «the ability of language to accommodate conceptions of truth and cognition, subjects whose immateriality or alacrity might place them beyond the reach of speech and writing» (1994: 3). Death could very well fall under this category. The second concept is concerned with «phenomena such as physical pain and physical labor whose materiality might leave them outside the reflexes of language» (1994: 3).

bodies go through an aesthetic transformation within the narrative structure of the text from linguistic elements to visual objects.

By asking Alisa to behold Melibea's dead body, Pleberio transforms her into a focalizer of this scene, which in turn evokes the participation of the audience as external viewers. In her role as witness, Alisa is «part of the fictional world of the performance and the witness serves as a mirror image, a kind of filter or lens, or focalizer for the real spectators watching a performance» (Rokem 2002: 168). This kind of spectatorship produces two levels of vision, one internal (characters seeing other characters), and another external (the audience seeing what other characters see). First, we have the gaze of characters who become spectators from within. Second, we have the audience as an outside onlooker who 'sees' the dead bodies both through their own eyes and through that of other characters thus becoming a 'second-degree' witness, «one step removed from the fictional world» (Rokem 2002: 169). This double visual model creates a dialectical dynamic between the characters and the audience that further ignites the production of meaning. The internal drama of this network of gazes is unified by the cadaver which provides a site of confrontation with one own's mortality both in the fictional and the real world. The visual interplay among Pleberio, Alisa, and Melibea's dead body lends coherence to Rojas' narrative by emphasizing the dramatic effect of seeing by means of «constellations of watching» which, as Freddie Rokem notes for theatrical performances, «not only exist on the stage during the performance itself, but have frequently been inscribed in the dramatic text itself» (2002: 168).²⁷

This *mise-en-abyme* technique in Rojas' descriptions underscores the aesthetic dimension of gazing as it draws the audience's attention to the very medium of the message: the visual. Melibea's fragmented cadaver challenges assumptions about how to look at the body, particularly the dead body. Anatomy manuals of the time emphasize the hierarchy of body parts suggesting a vertical reading of the human body from head to feet. However, far from adhering to this optic convention, Melibea's corpse presents a jumbling of this order, a dismantling and re-presentation of the body according to a chaotic visual criterium that calls for an uneven horizontal view rather than a rectilinear gaze. The sight of this body defies the Western medieval Christian perspective that «saw the body, not the soul, as carrier of certain basic particularities of personhood» as the base for the individual which is composed by indivisible and inseparable parts (Bynum 2017: xvii). In contrast, Melibea's dead body corresponds to a radical break in this harmonious gaze: physical deformity collides with a symmetrical and geometrically balanced gaze.

27.— Sanmartín Bastida argues that this combination of gazes corresponds to the ternary model that Paul Binski assigns to the organization of the macabre image; that is, a model that rather than merely playing on antithesis is based on the implication of a third-party viewer (2005: 122).

The enjoyment of looking has been turned into the horrors of visual contemplation in a sort of reverse scopophilia: the repulsion, not the pleasure, of looking at a grisly and an unglorified fragmented body that gives rise to a morbid visual effect.

Under the shadow of the organic metaphor of the body politic based on uniformity and unity in 15th century Castile, Melibea's fragmented cadaver suggests that the idea of a political center is as shattered as her body.²⁸ There is no single center to fix the gaze; the new gaze is necessarily multiplied and divided by means of the proliferation of centers which challenges ocularcentrism. Under this premise, Melibea's dead body becomes what Linda Hutcheson calls an «ex-centric» body, a body that is pushed to the margins and yet still «relies on the center for its definition» (1988: 73); a body that visually «undermines such principles as value, order, meaning, control, and identity» (Hutcheson 1988: 13).

Far from the elegant proportion of classical bodies, Rojas casts Melibea's corpse as a fragmented body that belongs to modernity because, as Rainer Guldin observes, «dismemberment is the fundamental paradigm of modernity» (2002: 225).²⁹ As an object that prefigures an incipient pre-modern gaze, Melibea's cadaver—along with those of Sempronio, Pármeno, and Calisto—exists fragmented into pieces rather than achieving coherence as single compact unities. That is, «in lieu of a formerly complete 'body', a new 'body' of knowledge and understanding can be created. As the physical body is fragmented, so the body of understanding is held to be shaped and formed» (Sawday 1995: 2). These are the principles of the new science that breaks away from the ideas «coligidas y sacadas de aquellos antiguos libros que por más aclarar mi ingenio, me mandavas leer» as Melibea tells Pleberio before embracing her own death (XX, 334).³⁰ These words resonate with the emergent practice within the medical field that advocated the abandonment of old methods of approaching the dead body along with an increased skepticism of me-

28.— As Miguel Vicente Pedraz observes «los afanes centralizadores de la corona de Castilla encontrarían en la simbología organicista un excelente instrumento ideológico contra la resistencia de los reinos 'periféricos' a ser asimilados (in-corporados) y, también, contra las fuerzas centrífugas de disgregación de los aún poderosos señores feudales (2016: 45).

29.— The emphasis on dismemberment in *Celestina* evokes «a network of practices, social structures, and rituals surrounding this production of fragmented bodies, which sits uneasily alongside our image (derived from Burckhardt) of the European Renaissance as the age of the construction of individuality—a unified sense of selfhood» (Fernández 2018: 3-4).

30.— Among these old books we could surely find the medical treatises by Hippocrates, Avicenna, and Galen whose ideas were being corrected by the new avalanche of anatomy texts that drew their knowledge from the direct observation of the dead body. Along these lines, although the recreation of Calisto's love sickness is informed by a galenic model, Rojas was already questioning the medical theories of Arnaldo de Vilanova and Valesco de Taranta «al seguir caracterizando a su protagonista igual de enfermo que al principio después de haber seducido a Melibea y haber aplicado la terapia que ellos consideraban como más eficaz» (Morros 2009: 175).

dieval doctors following the Galenic model. Melibea's complaint about «antigos libros» anticipates «the initial stages of new forms of knowledge, not only to comply with moralizing expectations, but also, and primarily, for a new mode of knowledge about to emerge» (San Juan 2013: 107).

Conclusions

In the intellectual milieu of late medieval Iberia, the representations of dead bodies in *Celestina* underscore that «the corpse is a material thing frightened with immensely powerful cultural meaning» (Schwartz 2015: 1). This text was already testing the boundaries between real and metaphorical anatomies by imagining ways to stage and look at the cadaver. Rather than merely affirming medieval cultural and religious paradigms, the discourses of bodily fragmentation and sight in *Celestina* combine to prefigure a change attributed to early modern anatomical imagery which «did not simply bring the human body into full visibility, it actually shifted the terms of visibility under which the body would now be understood» (San Juan 2013: 98). From this perspective, Rojas' literary imagination and the emerging scientific gaze already in the making meet in *Celestina* to inform a post-medieval understanding of how to look at the cadaver in the Iberian Peninsula. After all, as Rachel Scott notes «Rojas' work is both the product of and response to a multitude of conventions from the Middle Ages and incipient Renaissance. What makes it so interesting is the way in which it reinterprets the concepts and discourses from which it is created for the humanistic environment of the late fifteenth century in which it was produced» (2017: 12).

The spectacular display of dead bodies in *Celestina* foreshadows the medical-visual turn around the cadaver within Humanism. Within this philosophical framework, *Celestina* prefigures in literature the emergence of a gaze that «sustituye el mito clásico por una racionalidad científica supuestamente atenta a los datos de la experiencia pero cuya primera consecuencia fue el desmembramiento del cuerpo humano así como la visión cadavérica y estática del organismo» (Vicente 2009: 606). This approach «no solo corta el cadáver sobre el que estudia sino que disecciona el concepto de cuerpo sobre el que construye la nueva racionalidad del organismo; lo divide en partes, lo descompone en trozos tan disasociados como en la propia estructura social que emerge, lo estarían los súbditos con su soberano» (Vicente 2009: 606).

When we read literary representations of the cadaver in *Celestina* through this lens, the ill-fated lover's tale emerges once again as a text ahead of its time. The dynamics of gazing in Rojas' renderings gradually move away from medieval models to point towards a discourse that aligns his work with the empirical horizon of modernity. If during the

Middle Ages the Church had the authority over corpses, *Celestina* anticipates the contestation of this privilege by freeing the dead body from the confines of theology and repositioning it as catalysts of humanistic knowledge. The way this text proposes looking at cadavers informs their reintegration into the medical discourse that, over the course of the Renaissance, posits the corpse as a credible object of direct observation and study beyond their traditional religious domain. Rojas' representations of dead bodies bring together an aesthetic and a discourse that signals the shift in the acquisition of medical knowledge through the direct observation of the cadaver; a change that, in the advent of anatomical dissection in Renaissance, implied «a confrontation between an abstract idea of knowledge, and the material reality of the corpse» (Sawday 1995: 3).

Additionally, the emphasis on the various forms of looking at cadavers in *Celestina* suggests that in this text interactions with bodies, particularly those of the dead, transcend the linguistic and are presented in visual terms. Gazing at dead bodies in *Celestina* decentralizes the process of learning through the word by drawing attention to the visual as the conduit to modernity. The deformed bodies of Sempronio and Pármeno, the scattered contents of Calisto's skull, and the fragmented cadaver of Melibea elicit an aesthetic response from the audience. Rojas' gruesome detailing of these characters' undignified end suggests that he seemed to be aware that in contrast to what is beautifully represented—thus hindering interrogation of reality and favoring oblivion—the morbid image can be inscribed in the spectator's mind as a way to question larger issues of social order and conflict. Whereas beauty is fleeting, the grotesque creates permanence which, in the case of the corpse, rests on a paradox: the impermanence of the cadaver whose very existence depends on the fact that it cannot longer be.

As in many other aspects examined by scholarship on *Celestina*, the emphasis on directly gazing at the dead body offers signs of modernity. Rojas' renderings of the cadaver both imagine and anticipate the scientific turn that would advocate for the unmediated observation of corpses to arrive in Iberia in print half a century later. Reading the literary representation of the cadaver in *Celestina* within the field of vision offers a paradigm in which Humanism meets Empiricism and Literature converges with Medicine allowing dead bodies to take on a new life of fascination, inquiry, and knowledge at the dawn of modernity in Iberia.

Works Cited

- AMASUNO, Marcelino V. (2006), *Sobre la «aegritudo amoris» y otras cuestiones fisiátricas en «La Celestina*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- AUGUSTINE (1963), *The Confessions of St. Augustine*, Rex Warner (Trans.), New York, Penguin Books.
- (2005), *On Christian Belief*, Matthew O'Connell (Trans.), *The Works of Saint Augustine. A Translation for the 21st Century*, Boniface Ramsey (ed.), Vol. 8, New York, New York, City Press.
- ARIÈS, Philippe (1994), *Western Attitudes Towards Death. From the Middle Ages to the Present*, Translated by Patricia M. Ranum, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- ARISTOTLE (2000), *History of Animals*, D'Arcy Wentworth Thompson (Trans.), South Bend, Infomotions, Inc.
- BERGMAN, Ted (2012), «*La Celestina* and the Popularization of Graphic Criminal Violence,» *Celestinesca*, 36, pp. 47-70.
- Biblia de Jerusalén* (1975), Bilbao, Desclee de Barouwer.
- BROOKS, Peter (2009), *Body Works. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard UP.
- BRONFEN, Elisabeth (1992), *Over her Dead body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press.
- BURKE, James (2000), *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses*, University Park, Pennsylvania, State University Press.
- BYNUM, Caroline Walker (2017), *The Resurrection of the Body in Western Christianity 200-1336*, New York, Columbia University Press.
- DURÁN I ESCRIBÀ, Xavier (2108), *La Ciencia en la literatura. Un viaje por la historia de la ciencia vista por escritores de todos los tiempos*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- ENDERS, Jody (2002), *The Medieval Theater of Cruelty. Rhetoric, Memory, and Violence*, Ithaca, Cornell University Press.
- ESTIENNE, Charles (2016), *La Dissection des Parties du Corps Humain, Divisée en 3 Livres*, France, Hachette Livre.
- FABIÉ, Antonio María (ed.) (1886), *Algunas obras del doctor Francisco López de Villalobos*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- FERNÁNDEZ, Enrique (2018), *Anxieties of Interiority and Dissection in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press.
- GERLI, Michael (2017), *Celestina and the Ends of Desire*. Toronto, University of Toronto Press.

- GORDONIO, Bernardo (1993). *Lilio de medicina*. Ed. Brian Dutton and M^a Nieves Sánchez, Madrid, Arco Libros.
- GULDIN, Rainer (2002), «The Dis-membered Body: Bodily Fragmentation as a Metaphor for Political Renewal,» *Physis: Rev. Saúde Coletiva*, 12.1, pp. 221-234.
- HARNEY, Michael P. (2004), «Violence in the Spanish Chivalric Romance,» *Violence in Medieval Courty Literature: A Casebook*, Albrecht Classen (ed.), New York, Taylor & Francis Group, pp. 300-316.
- HUARTE, Juan (1946), *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Espasa-Calpe.
- HUTCHENSON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge.
- JAY, Martin (1988), «Scopic Regimes of Modernity.» *Vision and Visuality*, Hal Foster (ed.), Seattle, Bay Press, pp. 3-23.
- (1996), «Vision in Contexts: Reflections and Refractions,» *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, Teresa Brennan and Martin Jay (eds.), New York, Routledge, pp.1-14.
- KRISTEVA, Julia (1982), *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Leon S. Roudiez (trans.), New York, Columbia.
- LABBIE, Erin Felicia and Allie TERRY-FRITSCH (2016), «Introduction: Beholding Violence,» *Beholding Violence in Medieval and Early Modern Europe*, Allie Terry-Fritsch and Erin Felicia Labbie (eds.), London, Routledge, pp. 1-14.
- LACARRA Lanz, Eukene, «El erotismo en la relación de Calisto y Melibea,» *El mundo como contienda: Estudios sobre 'La Celestina,'* Pilar Carrasco (ed.), Málaga, Universidad de Málaga, pp. 127-45.
- LAWRANCE, Jeremy (2009), «Representations of Violence in 15th-century Spanish Literature,» *The Bulletin of Hispanic Studies*, Volume 86.1, pp. 95-103.
- LE GOFF, Jacques (1988), *The Medieval Imagination*, Translation by Arthur Goldhammer, Chicago, Chicago University Press.
- The Lives of Thomas Becket* (2001), Michael Stauton (ed. and trans.), Manchester, Manchester University Press.
- MARAVALL, José Antonio (1978), *Antiguos y modernos: Visión de la historia e idea del progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- MEYERSON, Mark, Daniel Thiery, and Oren Falk (2004), Introduction, «A Great Effusion of Blood?»: *Interpreting Medieval Violence*, Mark Meyerson, Daniel Thiery, and Oren Falk (eds.), Toronto, University of Toronto Press, pp. 3-18.
- MILLER, William (1997), *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, Harvard University Press.

- MITCHELL, W. J. T. (2016), Foreword, *Beholding Violence in Medieval and Early Modern Europe*, Allie Terry-Fritsch and Erin Felicia Labbie (eds.), London, Routledge, pp. xv-xxvi.
- (1994), *Picture Theory: Essay in Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press.
- MORROS MESTRE, Bienvenido (2009). «Melancolía y amor hereos en *La Celestina*.» *Revista de Poética medieval*, 22, pp. 133-183.
- OVID (1999), *Metamorphoses*, D. E. Hill (ed.), Warminster, Aris & Phillips LTD.
- ROKEM, Freddie (2002), «Witnessing Woyzeck: Theatricality and Empowerment of the Spectator,» *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99, pp. 167-183.
- ROJAS, Fernando de (1998), *La Celestina*, Ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Editorial Cátedra.
- RUBIN, Miri (1994), «The Person in the Form: Medieval Challenges to Bodily 'order',» *Framing Medieval Bodies*, Manchester, Manchester University Press, pp. 100-122.
- ŠABEC, Maja (2012). «El papel de la enfermedad de amor en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.» *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. 18, pp. 308-325.
- SAN JUAN, Rose Marie (2013), «The Turn of the Skull: Andreas Vesalius and the Early Modern *Memento Mori*,» *The Erotics of Looking: Early Modern Netherlandish Art*, Angela Vanhaelen and Bronwen Wilson (eds.), Hoboken, John Wiley & Sons, pp. 93-109.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2005), «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: El cuerpo 'hecho pedazos' y la ambigüedad macabra,» *e-Humanista: Journal of Iberian Studies*, Vol. 5, pp. 113-125.
- (2006), «Los testigos de la ruina en *La Celestina*: Sosia y Pleberio, voyeurs e intermediarios del arte macabro,» *Escrever a ruína*, Antonio Manuel Ferreira and Paulo Alexandre Pereira (eds.), Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 187-196.
- SAWDAY, Jonathan (1995), *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London and New York, Routledge,.
- SCARRY, Elaine (1985), *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University Press.
- (1994), *Resisting Representation*, Oxford, Oxford University Press.
- SCOTT, Rachel (2017), *Celestina and the Human Condition in Early Modern Spain and Italy*. Suffolk, Boydell & Brewer.
- SCHMITZ-ESSER, Romedio (2020), *The Corpse in the Middle Ages: Embalming, Cremating, and the Cultural Construction of the Dead body*, Translated by Albrecht Cassen and Carolin Radtke, London/Turnhout, Harvey Miller Publishers.
- SCHWARTZ, Margaret (2015), *Dead Matter: The Meaning of Iconic Corpses*, Minneapolis: University of Minnesota.

- SKAARUP, Bjørn Okholm (2015), *Anatomy and Anatomists in Early Modern Spain. The History of Medicine in Context*, Farnham, Ashgate.
- VALVERDE AMUSCO, Juan (2005), *Historia de la composición del cuerpo humano*, Valladolid, Editorial Maxtor.
- VERDERY, Katherine (1999), *The Political Lives of Dead bodies and Postsocialist Change*, New York, Columbia University Press.
- VICENTE PEDRAZ, Miguel (2016), «El Cuerpo de la República. Una metáfora organicista en tres discursos médicos del siglo de oro español,» *Brocar*, 40, pp. 43-62.
- (2009), «Saber médico e ideología en el *Libro de la Anathomía del hombre* de Bernardino Montaña de Monserrate: tradición y modernidad en la alegoría onírica del cuerpo social,» *The Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 86, No. 5, pp. 593-607.
- WHINNOM, Keith (1981), «Interpreting *Celestina*: The Motives and the Personality of Fernando de Rojas,» *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, Oxford, Society for the Study of Mediaeval Languages and Literatures, pp. 53-68.

Desmontando la maldad: un análisis sobre la resiliencia de Celestina

Sarah Valentín Sánchez
The University of Alabama

RESUMEN

Celestina representa el arquetipo de villana hechicera en la cultura popular hispana. No obstante, su consideración como sujeto con inclinaciones malvadas resulta parcial e incompleta, ya que ignora las circunstancias político-sociales que atraviesan el personaje como mujer madura en la España del siglo xv. En las páginas que siguen se propone la lectura del clásico teniendo en cuenta determinados factores extrínsecos que hacen de Celestina un sujeto complejo y contradictorio. Se cuestiona su supuesta maldad enfatizando el aspecto resiliente en su personalidad y argumentando cómo, durante los años más productivos de su vida, los *officios* que la estigmatizan son a la vez el motor de su empoderamiento. A partir del marco teórico ofrecido por Silvia Federici se arguye que, por habitar un cuerpo mujer, su natural ambición, conocimiento y experiencia no se traducen en autoridad o estatus en la sociedad patriarcal representada en la *Tragicomedia*. Es más, su actitud desafiante la imputa como desestabilizadora de la normatividad. Secundariamente, se exploran también las posibles motivaciones que llevan a Fernando de Rojas a representar a la anti-heroína con ambivalencia, concluyendo con la hipótesis de que el autor proyecta en el personaje ciertas ansiedades que le acusan como judío-converso..

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*; maldad; caza de brujas; patriarcado; relación de género; oficios; práctica médica; prostitución; feminismo.

Dismantling evil: an analysis of Celestina's resilience

ABSTRACT

Since the publication of *La Celestina*, the work's eponymous character has become entrenched as the quintessential malevolent witch figure in Hispanic popular culture. Nevertheless, I contend that to truly understand Celestina, we must take into account the sociopolitical influences of 15th-century Spain that shaped her personality. I therefore propose a re-reading of Fernando de Roja's work, in which I consider the external forces that render Celestina a profoundly intricate,

paradoxical subject. This essay challenges the notion of Celestina's inherent wickedness, consequentially shedding light on her enduring resilience. While the *officios* she performs carry a stigma, they simultaneously fuel her ascent to power. By drawing on Silvia Federici's theoretical framework, I evidence that while Celestina—inhabiting a female body—faces hurdles in translating her ambition, knowledge, and experience to authority, status, and power within the novel's patriarchal society, the character's defiant attitude renders her a disruptor of societal norms. Furthermore, this work delves into the motivations that led Rojas to depict Celestina ambivalently; I conclude with the hypothesis that the author projects his own *converso* anxieties onto the work's complex character.

KEY WORDS: *La Celestina*; evil; witch-hunting; patriarchy; gender relations; *officios*; medical practice; prostitution; feminism.



«Durante mil años, el único médico del pueblo fue la hechicera»
(Jules Michelet)

El carisma de Celestina ha pervivido a lo largo de cinco siglos, a pesar de encarnar el arquetipo de mujer malvada en la cultura popular hispana, por lo controvertido de sus ocupaciones como alcahueta, prostituta y hechicera. O quizás, precisamente, gracias a ello. Una consideración peyorativa evidente se ha impuesto tradicionalmente en la lectura del personaje como eje central en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1502), escrita por Fernando de Rojas. En un magnífico análisis de su figura, Ximena Gómez Goyzueta enumera los motivos, más que razonables, para dicha categorización negativa: «La manipulación de Calisto, la corrupción de Pármeno, el conjuro demoníaco, el negocio mercantil de Melibea, la *philocaptio* y la codicia son pruebas suficientes para considerar seriamente a Celestina como un ser maligno» (73). Como bien apunta, la sordidez no sólo está presente en sus actos, sino que, además, su propia corporalidad da pistas a los lectores, especialmente a aquellos de las primeras ediciones, de su conexión con el demonio. El presente estudio no se propone explorar los rasgos físicos que la caracterizan como ser abyecto —como ya hicieron Jacobo Sanz (1994) y Lillian Von der Walde (2007)— sino, más bien, inspeccionar las connotaciones de las prácticas u *officios* que la caracterizan como tal; es decir, las actividades que, según enumera Sempronio, la definen: «labrandería, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera» (253).

En adelante nos enfocaremos en la complejidad psicológica de un personaje que de manera orgánica ha ido adquiriendo posibilidades inter-

pretativas en la contemporaneidad. La empresa que aquí se propone es una contra lectura que celebre las marcas de fealdad y comportamientos desviados en Celestina como signos de su supervivencia y lucha frente a una estructura social patriarcal que la expulsa hacia los márgenes. A partir de estas premisas, se cuestionará el análisis tradicional enfatizando el aspecto resiliente en sus motivaciones y comportamientos. Como hilo conductor se demostrará la tesis de que dichas prácticas marginales que ha desempeñado Celestina a lo largo de su vida la estigmatizan, pero, a su vez, son la fuente de su empoderamiento. Es preciso enfatizar que, dada su condición de mujer, hubiera sido inconcebible que en la España renacentista en la que se desarrolla la ficción, la experiencia y conocimiento que se desprenden del personaje se tradujeran en autoridad y estatus social. No obstante, en nuestro análisis se arguye que el texto de Rojas ofrece múltiples señas del poder e influencia que la vieja alcahueta ejercía subversivamente en su entorno. Con ello en mente, la amargura de Celestina en su madurez cobra más sentido si atendemos a la pérdida de su capacidad de influencia. Y su enfado a la merma del reconocimiento que antaño tuvo. Un lector informado sobre la cotidianidad de las mujeres en la Temprana Edad Moderna europea necesariamente identificará las marcas psíquicas que la dureza de semejantes condiciones de vida ha podido infringir en el personaje.

Para este proyecto resultará interesante contrastar la ficción literaria de Rojas con el aporte teórico de la socióloga feminista Silvia Federici, quien ha estudiado en profundidad las persecuciones masivas de mujeres llevadas a cabo durante el periodo de transición del medievo al Estado Moderno, puesto que dicho marco teórico contribuirá en la problematización del personaje. En *Witch-Hunting, Witches, and Women* (2018), Federici incorpora nuevas ideas que refuerzan el argumento iniciado en su ya clásico *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* (2004). A grandes rasgos, la autora sostiene que la persecución y los castigos ejercidos contra las mujeres —procesos que denominaremos en lo sucesivo caza de brujas— sirvieron para satisfacer las necesidades económicas y sociales del nuevo Estado Moderno: «[in my work] the witch hunt is read as an aspect of the ‘Great Transformation’ that led to the establishment of capitalism in Europe» (26). La teórica enfatiza dos aspectos que inciden particularmente en el fenómeno masivo de la caza de brujas europea durante los siglos XVI y XVII: el empobrecimiento de las mujeres y el consecuente enfado que provocó en ellas el verse desprovistas de una forma de sustento.

Ampliando este marco teórico, se debe también prestar atención a la propuesta de Julio Caro Baroja en *Las brujas y su mundo* (1961) al respecto de la existencia de la llamada *hechicera* o *bruja*. Al igual que Federici, aunque desde una perspectiva antropológica, Caro Baroja coincide en señalar el desarrollo del arquetipo cultural con el momento histórico en que un

gran número de mujeres —especialmente si estas son ancianas o viven solas—, se verán en una situación de gran precariedad ante los cambios socioeconómicos del primer capitalismo, una vez desprovistas de sus oficios y métodos habituales de sustento. Como medida de seguridad deberán caer en la cuenta de la necesidad de acumular poder para protegerse. Al respecto, afirma Caro Baroja que la temida y despreciada hechicera parece ser «una mujer nerviosa, sujeta a grandes crisis, que tiene en su haber unos conocimientos limitados de curandera, emplastera, saludadora, que practica a veces la adivinación y que acaso busca el consuelo en los paraísos artificiales que la flora europea le puede suministrar» (363). El tipo psicológico que describe resulta productivo en cuanto a que nos permite trazar la hipótesis plausible de que tras el supuesto perfil social de bruja malvada debía encontrarse una mujer disminuida y vulnerable.

En las páginas que siguen se explorarán también las posibles motivaciones que llevaron a Fernando de Rojas a representar a la vieja salmantina con ambivalencia: como una villana con carisma de heroína. Un sujeto a quien todos temen y, a la vez, necesitan. Caro Baroja ve factible la posibilidad de que el autor esbozara el personaje de Celestina observando tipos reales de mujeres localizables en las principales ciudades españolas del siglo xv, quienes ofrecían «un patrón excelente a los cultivadores de la literatura realista» (161), junto con elementos inspirados en la literatura clásica. En esta línea, teniendo en cuenta lo argumentado hasta ahora, supongamos que en la diégesis de la *Tragicomedia* las actitudes desafiantes, falta de resignación y avaricia de Celestina se activaran como mecanismo de defensa ante un entorno amenazante. De ser así, además de mostrar su resiliencia, estos rasgos la convierten en un modelo de subjetividad subversiva que desestabiliza la normatividad de los roles de género en su contexto cultural. Su capacidad de agencia es inspiradora para los demás personajes femeninos de la *Tragicomedia* quienes, a partir de su ejemplo, ponen en marcha mecanismos de resistencia a la subyugación asociada a su género. Por ello, desde mi lectura en sintonía con las opiniones de Catherine Swietlicki (1985) o Dorothy Severin (1993), el alcance de Celestina va más allá de su malditismo. Se reconoce en ella la complejidad de un personaje fluido y contradictorio. La fortaleza de una mujer resiliente que se adapta con flexibilidad a unas circunstancias vitales que le han sido hostiles.

1. La imagen de Celestina como reflejo de la otredad que persigue al autor

A partir del marco teórico propuesto por Dorothy S. Severin en «Celestina and the Magical Empowerment of Women», el presente estudio contempla la oportunidad de desligar a la vieja salmantina de las consi-

deraciones mayoritarias que se limitan a etiquetarla como anti-heroína de aptitudes oscuras. Severin es la primera en vislumbrar la ambigüedad respecto al desarrollo del personaje: «Rojas paints a very ambivalent picture of Celestina, and she seems, at times, both hero and villain of the piece» (9). Al contrario que Claudina, ella ha logrado escapar de una condena por bruja y, sin embargo, los distintos personajes se comportan ante ella con prudencia y rechazo, propios del miedo hacia su figura. Estando de acuerdo con la autora, considero interesante expandir el análisis profundizando en las connotaciones que se derivan de tan marcada ambivalencia, comenzando por cuál era la consideración social para mujeres como Celestina con ocupaciones marginales.

El texto de Rojas refleja fielmente la España del siglo xv como un periodo transicional en el que las mujeres españolas desempeñaban todavía una gran variedad de actividades productivas, dentro y fuera del hogar, desde labores domésticas a la asistencia del marido en los diferentes gremios. Otro tipo de labores desempeñadas estaban relacionadas con lo textil, como cardadoras de lana, torcedoras de hilos de lino, cáñamo o estopa, hilanderas de seda, bordadoras y labranderas de artesanías textiles, que elaboraban en casa y vendían en casas ajenas. Como apunta Javier Herrero, tras la ocupación de bordadora y costurera, la mujer podía desempeñar otras prácticas más oscuras, como la creación de rituales con ataduras mágicas o la reparación de virginidades. Así pues, simbólicamente, la habilidad textil de Celestina «is not only a cover for her pernicious activities, but also an ironic metaphor for them» (35). En la obra, es Pármeno el primero en alertar a Calisto de la falta de transparencia en los servicios que ofrece Celestina. Mediante la voz del personaje, el autor articula una instancia narrativa coherente con una visión temerosa de las prácticas potencialmente corruptas desempeñadas por mujeres, u otros sujetos de poca credibilidad, presentando una apariencia vulnerable, débil o engañosa.

Por su parte, Jorge Abril-Sánchez describe la sociedad del periodo como altamente promiscua y donde «la actividad prostibularia había echado profundas raíces en la sociedad» (8). Apunta que, en este contexto, prostitutas y meretrices eran relativamente bien consideradas por romper los tapujos morales de una sociedad, en apariencia muy encorsetada, donde se pretendía llegar con el honor y la honra intactos al matrimonio. «Sólo cuando se extendieron las enfermedades venéreas en el siglo xvii se produjo el cierre de los prostíbulos porque hasta entonces los burdeles tenían buena fama y los municipios los protegían ya que se beneficiaban de los impuestos que regulaban su actividad» (9), afirma. De modo que tanto en el plano íntimo (referido a la ética y moral) como en el social (en torno a los comportamientos colectivos, códigos o economías), el sector de las mujeres públicas al cual pertenece y lidera Celestina, ejercía un rol importante mediante el favor de la sociedad.

Cabe enfatizar cómo en la obra Calisto, Sempronio, Pármeno y, sin duda, los personajes femeninos, se refieren a Celestina afectuosamente como *madre*, especialmente cuando buscan su favor o tienen necesidad de sus servicios. Sempronio, por ejemplo, le dice: «Madre bendita, ¡qué desseo traygo! Gracias a Dios que me dexo ver» (105). Abril-Sánchez también hace cuenta de ello en su estudio sobre la familia abyecta que se forma en torno a su figura:

En *La Celestina*, las mancebas formaban junto con los mozos que las solían visitar una especie de familia en la que había una relación simbiótica de beneficio. Los enamorados obtenían el amor de las hermosas doncellas a cambio de su mantenimiento y protección como alianza entre los amantes — asegurándose que nadie las molestara. La alcahueta es considerada la «madre» [...] de todas las prostitutas que tiene bajo su protección. los sirvientes que son asiduos visitantes de su burdel se hacen llamar «hijos» [...] suyos — incluso antes de cometer el «matricidio» — pues ella les proviene todo el placer que ellos quieren consiguiéndoles buenas mozas; y entre las prostitutas y los criados se llaman «primas» [...] o «primos» [...] siendo Celestina la «tía» [...] de todos ellos por ser el vínculo que relaciona a todos entre sí. (14)

Ante estas premisas no queda más que admitir que, si optamos por considerar a Celestina como sujeto malicioso, debemos aceptar que los personajes a su alrededor no están exentos de dicha consideración. La razón: más que condenarla, los demás personajes tratan de beneficiarse de la laxitud moral de la alcahueta en algún momento. Por consiguiente, digamos que la descripción tradicional de Celestina como malvada, si bien es acertada, también es parcial e incompleta. La denominación ignora las circunstancias político-sociales que atraviesan al personaje por su condición de mujer en la España del siglo xv. Como puntualiza Abril-Sánchez, en este momento «se estaba produciendo una transformación de principios ético-morales que intentaba regular la vida de los creyentes y controlar su tendencia lujuriosa imponiendo nuevos valores religiosos» (21). La retórica patriarcal a la que alude es crucial en la construcción del personaje, pero no impide que se filtren otras lecturas. Como la más sugerente observación de su psique perversa como parte de una naturaleza poliédrica, admitiendo en dicha descripción los factores intrínsecos y extrínsecos que hacen de ella un sujeto variable y contradictorio.

Al respecto, el feminismo como perspectiva analítica nos invita a sacudir los lugares comunes relativos a personajes femeninos que, proviniendo de un contexto histórico cultural misógino, terminan convirtiéndose en arquetipos de feminidad. En «Hacia una lectura feminista de *La Celesti-*

na», Alan Deyermond incitaba a la crítica a redescubrir la obra desde esta óptica planteando la acertada pregunta de si la motivación de Fernando de Rojas para construir el personaje se debería explicar «en términos de la represión misógina» (80), que domina la mentalidad renacentista. Es preciso señalar que la retórica despreciativa de la mujer en el periodo es consecuencia de la jerarquía de género predominante que se remonta a los postulados aristotélicos. Tal y como explica el crítico Xabier Granja, es Aristóteles quien dictamina la superioridad del hombre frente a la mujer en base a la teoría de complementariedad sexual. El filósofo griego deduce una superioridad en la naturaleza del hombre dada su capacidad de producir semen, es decir, de generar la vida y, por tanto, de acaparar toda la autoridad. Así, se deduce «that male is made by nature to rule and the female to be ruled» (235). Esta línea de pensamiento, continúa Granja, se asentará en los cimientos del pensamiento patriarcal en Occidente y justificará la discriminación histórica de las mujeres, su opresión ideológica, exclusión política e, incluso, violencia infringida en sus cuerpos.

El texto de Rojas simplemente estaría en consonancia con el discurso hegemónico de su momento. Encarnación Juárez Almendros sugiere en su artículo «Aging Women and Disability in Early Modern Spanish Literature» que la construcción del personaje responde al determinismo machista, aunque se inspira en un particular tipo de mujer que ostentaba cierto poder, por lo que «she is looked on with suspicion and condemnation» (200). La autora apunta al hecho de que Celestina tiene la obligación de mantenerse alerta en todo momento puesto que debe lidiar con las actitudes hostiles de las personas de su entorno, quienes se sienten amenazadas ante una mujer madura con conocimiento y experiencia. A su vez, Juárez Almendros coincide con Severin y con el presente estudio, al identificar cierto tono admirativo hacia Celestina: «Even though the text relates the deterioration of Celestina's body to her moral corruption, the accent of her depiction is on her cleverness, especially her oratorical capacity, and on her freedom of action» (201). Ante estas premisas, es innegable que al construir un personaje de aura tan carismática que logra apropiarse de la *Tragicomedia*, el autor consigue problematizar la percepción de la audiencia al respecto de sus motivaciones y comportamiento, ya que logra generar un principio de empatía —o, al menos, duda— en el lector que no se suele desarrollar alrededor de otros villanos que pueblan la historia de la ficción¹. En tal grado se muestra ambiguo que la crítica

1.— La cuestión del cambio de título de la novela de *Tragicomedia de Calisto y Melibea* a *La Celestina* ha sido ampliamente comentada por la crítica. Resulta particularmente valioso desde la perspectiva de este trabajo lo apuntado por Deyermond: «El hecho de que el nombre de una mujer proletaria sustituya los de los amantes aristocráticos tan pronto entre los lectores, y que empiece luego a imponerse en las portadas de las traducciones y finales en algunas ediciones del texto español es un fenómeno que debe interesar mucho a la crítica feminista» (76). Esta afirmación

todavía no ha logrado determinar cuál es el nivel de aprecio de Rojas por el personaje. Si bien es cierto que, con la mirada puesta en la narración y, puesto que al desestabilizar primero la normatividad se logra enfatizar una vuelta al orden en el desenlace, cabe preguntarse si la complejidad psicológica de Celestina es, más bien, una estrategia literaria. Y, si damos por válida esta premisa, ¿qué connotaciones tendría este recurso desde una perspectiva de género?

Al respecto de este dilema interpretativo, Catherine Swietlicki se decanta por determinar una mirada favorable de Rojas al percibir la *Tragicomedia* como una obra profeminista. La crítica afirma que el autor «portrays women as realistic individuals in a variety of social roles in which they demonstrate unprecedented forcefulness and rebelliousness» (10). Por su parte, John P. Gabriele, aunque coincide en subrayar la complejidad de los personajes femeninos, no lo acusa al feminismo de Rojas sino, más bien, a la influencia del humanismo en la primera literatura española renacentista. La nueva era, «defined by an emphasis on unbridled personal human desire and an increased focus on the idea of selfhood» (161), exige a los literatos un mayor esfuerzo en la creación de personajes, que se resuelve en una mayor complejidad psicológica. Así, Celestina es un claro reflejo de un periodo transicional entre lo medieval y lo renacentista y, gracias a ello, «it provides an interesting case study of how narrative structure and emplotment are founded on conflicting social codes, particularly gender codes, that look to the past and the future at once» (161). Si bien el personaje de Celestina muestra una entidad y agencia sorprendentes, no deja de estar marcado por la autoría de Rojas, quien, como bien nos recuerda Severin, sigue siendo un hombre del siglo xv: «Rojas as a man and a believer (even if not a wholehearted Christian) condemns this usurpation of male prerogatives» (12, énfasis mío). Puesto que no podemos disipar esta ambivalencia al aproximarnos al texto, se considera más productivo tenerla presente en los siguientes apartados.

Más allá de la construcción de los personajes, la ambigüedad narrativa se instala en la cuestión primordial de la autoría pues, tras casi cien años de investigaciones, todavía no se han logrado despejar las dudas respecto a la adjudicación de la obra a Fernando de Rojas. Dada la escasez de datos biográficos, la figura del bachiller también emana cierto misterio. Santiago López-Ríos afirma que, de los pocos datos verosímiles que conocemos sobre Rojas, se dan su condición de judío converso y su paso por la universidad de Salamanca. Sobre lo segundo afirma que en el texto se refleja de manera innegable, pues «*La Celestina* es reflejo de un ambiente académico universitario y evidencia un conocimiento de una serie de fuentes literarias latinas» (39). Sería durante su etapa de estudiante de De-

sugiere las interesantes implicaciones políticas a explorar en la apropiación del personaje de Celestina del protagonismo de la obra.

recho, o al poco tiempo después, cuando escribió la *Comedia*. También se sabe que alrededor de 1508 se traslada con su esposa, Leonor Álvarez, a Talavera de la Reina, donde empieza su vida profesional como abogado.

Estos aspectos ejercen una influencia no aparente en la elección de la encarnación de la maldad en la obra en forma de hechicera, ya que indican un conocimiento de los temas urbanos que interesan y preocupan a la sociedad salmantina en el periodo de formación de Rojas como escritor. Como bien señala la experta en el periodo María Euegenia Lacarra, Rojas era un gran observador del ambiente urbano que le rodeaba, que estudiaba sin excluir los ámbitos más oscuros. Dicha perspicacia le permitió la creación de unos personajes altamente verosímiles y lograr por medio de ellos «revelarnos los entresijos de una sociedad dominada por la corrupción y las pasiones» (20). Dada su profesión de abogado, se puede inferir que Rojas era buen conocedor de las leyes aplicadas en la persecución sistemática de mujeres, lo que se traduce en la verosimilitud de ciertos pasajes como el castigo de doña Claudina, descrito «conforme con los procedimientos de un tribunal civil (o inquisitorial) en un caso de brujería hacia finales del siglo xv» (López-Ríos 4). Por último, no se debe pasar por alto la condición de su identidad como judío-converso, de vital importancia para el análisis del siguiente apartado.

Si bien es cierto que la mayor parte de la crítica descarta en el presente una interpretación judaizante de la obra, e incluso Peter E. Russell niega que el peso del elemento mágico refleje la herencia judía del autor, resulta razonable pensar que, como persona culta, Rojas debía conocer la conexión entre la tradición cabalística y las artes mágicas. En todo caso, más allá de la posible inspiración de los aspectos esotéricos, se considera determinante aquí explorar la cuestión de la otredad judeoconversa de Rojas por su influencia en la retórica que impregna el relato de la ficción. No debemos olvidar que, para importantes estudiosos de la obra como Stephen Gilman o Dorothy S. Severin, la condición de converso resulta fundamental para entender *La Celestina*. Por ejemplo, en la asociación de la visión pesimista que impregna la obra, que es interpretada como consecuencia de las duras condiciones vitales que tuvo que atravesar Rojas a lo largo de su formación y en el ejercicio de su profesión.

Severin profundiza en esta idea añadiendo una sugerente posibilidad de identificación entre el autor y la propia Celestina puesto que, a su modo de ver, esto explicaría la estrategia de representación ambivalente según la cual percibimos a la anciana como villana y heroína al mismo tiempo. En su argumentación expone que, si bien en la España del siglo xv la brujería no preocupaba tanto a la Inquisición como la persecución de los judíos encubiertos, tanto los conversos como las supuestas hechiceras eran vigilados, perseguidos y castigados «for their imagined sins or real practices» (9). Así, puesto que resulta difícil determinar la naturaleza de su práctica esotérica ya que emplea elementos diversos como el conjuro

amoroso, la magia blanca o la invocación de las fuerzas diabólicas, Severin reconoce en el personaje la posibilidad de una representación simbólica de los conversos, más concretamente «an extended metaphor for the Jewish persecutions» (9). Resulta plausible imaginar que el personaje creado por Rojas muestre signos de empatía o, al menos, de respeto por una mujer que, teniendo capacidad, conocimiento y experiencia, debe vivir bajo el constante yugo de la sospecha y la persecución, ocupando una posición subalterna. La posibilidad de identificación de Rojas con el personaje de Celestina no es incompatible con la toma de conciencia del hecho de que ambos sujetos sean susceptibles de experimentar en primera persona las estrategias de vigilancia y control que pone en funcionamiento el Estado Moderno.

Como apunta Leyla Rouhi en un magnífico análisis de los oficios de Celestina, en la España de la temprana Edad Moderna existe un gran interés por ordenar o categorizar —las nociones de médico y curandera, cristiano y no cristiano, espacio masculino y femenino— puesto que estos esfuerzos «would facilitate the clearer categorization of legitimate versus non-legitimate activities» (28), algo sin duda valioso para el proyecto homogeneizador del país. Las autoridades, especialmente la Inquisición, se aseguran de que se difunda el discurso normativo también desde la literatura en un periodo histórico caracterizado por desplegar una energía organizadora que quiere designar a cada agente social su categoría correspondiente. Este objetivo se enfatiza aún más en lo que respecta a la asignación de los legítimos roles y espacios de actuación a cada sexo: a los hombres les corresponde la esfera pública, donde ejercen la autoridad; a las mujeres, la esfera de lo doméstico, donde se verán cada vez más reclusas. A mi juicio, en este marco interpretativo se inserta la sugerente posibilidad de contemplar a Celestina como una proyección de las inseguridades que atribulaban al propio autor y que se filtran en la construcción del relato.

Por su parte, el crítico Javier Herrero también coincide en observar la posibilidad de que, como mecanismo de defensa, el autor esté proyectando sus propias ansiedades en la obra:

Rojas, a converted Jew, wrote in an atmosphere of vigilantism in which Jews were persecuted as heretics by Papal decree. Living at a time when conversion was no longer sufficient to deter the cruelty of Christian persecutions, Rojas, as a converso, may have sought a substitute to put under the spotlight, the archetypical old woman-prostitute-witch. Like the stereotypical Jewish moneylender, she is cunning and avaricious. But she is also willfully evil. (31)

A saber, en el manejo de las dinámicas de poder entre los sujetos, una estrategia efectiva para evitar ser situado en una posición subalterna es poner en marcha estrategias de opresión hacia otros sujetos percibidos como la alteridad. De tal modo, se infiere que Rojas, conscientemente o no, puede estar tratando de esquivar las mecánicas opresivas que experimenta como sujeto converso dirigiéndolas hacia un individuo todavía más controvertido para el orden social. Señalando a Celestina como un sujeto malvado, desplaza la atención de los lectores quienes, conmovidos por la maldad perversa que la alcahueta ejerce en la ficción, relativizan la supuesta amenaza que constituye la convivencia con los judíos. Mediante una brillante estrategia dramática, Rojas les recuerda quién es el verdadero agente subversivo —la *bruja*, no el converso— y, a la vez, proyecta hacia el exterior las sospechas que por su propio linaje judío él mismo puede suscitar.

2. Auge y caída de Celestina: del poder abyecto a la decadencia de su influencia

Tras haber estudiado los casos de miles de ajusticiadas por causa brujeril entre los siglos xv y xvii, Silvia Federici establece una correlación entre los procesos de privatización de las tierras comunales y la persecución de mujeres en las áreas rurales, «that makes witch-hunting an effective instrument of economic and social privatization» (27). La socióloga explica que muchas mujeres, especialmente aquellas de una edad más avanzada, al ser desalojadas de las tierras comunales trabajadas colectivamente dejaron de tener asegurada su forma de manutención. De este modo, desplazadas de sus ocupaciones se encuentran de pronto desprovistas de alimento y forzadas a buscarse la vida mediante la mendicidad. Así, tras haber desocupado las zonas comunes de labranza, las mujeres más necesitadas —principalmente viudas y ancianas— mendigaban en las urbes ofreciendo servicios y remedios a cambio de una compensación. En el caso de no recibir un pago satisfactorio se mostraban enfadadas, incluso agresivas, hecho que motivó un rechazo general hacia ellas en sus comunidades. En esta dinámica de comportamiento social es donde la socióloga ve el origen de la estigmatización que derivó en la caza de brujas:

They were women who resisted their impoverishment and social exclusion. They threatened, cast reproachful looks, and cursed those who refused them help; some made nuisances of themselves by sudden, uninvited appearances... Those who persecuted them charged them with being quarrelsome, with having an evil tongue, with stirring up trouble among their neighbors, charges that historians have often accepted. (28)

Las investigaciones de Federici permiten reforzar nuestra lectura de Celestina como una mujer que, desprovista del derecho a ejercer su trabajo de manera legítima, se ve forzada a subsistir con otros oficios o actividades económicas marginales, tal y como ella misma reivindica ante Pármeno: «¿Havíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conósceme otra hazienda, más deste officio de que como y bevo, de que visto y callo? En esta ciudad nascida, en ella criada, manteniendo honra, como todo el mundo sabe, ¿conocida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por extranjero» (143). Celestina justifica y reivindica sus actividades ante la falta de otras opciones para la supervivencia. Quizás lo verdaderamente inusual en el texto es el orgullo con el que ella defiende su trayectoria vital. Sin embargo, a mi juicio es precisamente esta particularidad en el carácter del personaje lo que la ha dotado de un halo de fascinación capaz de usurpar a los jóvenes amantes Calisto y Melibea el protagonismo de la obra.

En el sujeto Celestina se observan también las marcas del desplazamiento del ámbito rural a urbano con su consecuente empobrecimiento, ambos fenómenos descritos por Federici. Esta cuestión queda reflejada simbólicamente en la representación de la casa de la anciana. Coincidiendo con la ambigüedad que hemos visto hasta ahora en su caracterización, Rojas sitúa la casa de Celestina en un espacio liminal, entre la ciudad y el campo: «Tiene esta buena dueña al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio cayda, poco compuesta y menos abastada» (110). Severín nos recuerda que la crítica académica lleva tiempo intentando localizar la casa de Celestina en un escenario real y se hace eco de las investigaciones que señalan que «las tenerías» podría ser el nombre de un barrio en Talavera de la Reina al final de la ciudad, junto al río (111). Sin embargo, María Eugenia Lacarra señala en su estudio «Evolución de la prostitución en Castilla y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas» que el autor de la *Tragicomedia* ubica la antigua casa de la alcahueta en el viejo barrio de la mancebía de Salamanca. El área recibiría su nombre por encontrarse allí el primer establecimiento de tal tipo en la ciudad, ubicado en el «arrabal allende el puente» (10), cerca del la Puerta del Río; es decir, en la vía de comunicación más importante de la ciudad.² En efecto, la obra describe cómo Celestina había puesto en marcha allí un fructífero negocio con un total de nueve pupilas fijas y una extensa clientela.

Tal y como señala Lacarra, Rojas no informa de las causas que motivaron la mudanza de la alcahueta a los arrabales, aunque infiere que fuera «a consecuencia de los recientes cambios que obligaban a las alcahuetas a cesar en su actividad y a salir del barrio de la mancebía» (17). Las modificaciones en la legislación a las que se refiere la autora constituyen los

2.-La primera referencia histórica documentada sobre la mancebía pública de Salamanca data del 17 de julio de 1497 (Lacarra 10).

progresivos intentos de reprimir el ejercicio de la prostitución fuera de los límites de las mancebías públicas. Las políticas abolicionistas de la prostitución se acentuaron en 1500 mediante la Novísima Recopilación, aunque estas no impidieron que las economías del trabajo sexual fueran erradicadas: «La práctica clandestina continuó pese a las reiteradas conminaciones de que todas las prostitutas se instalaran en ellas [las mancebías] o salieran de la ciudad» (Lacarra 13). Es presumible que probablemente sólo las mujeres más pobres se arriesgarían a ejercer fuera del ámbito urbano permitido, a juzgar por la mísera situación económica que afrontaban ya de por sí las mujeres prostituidas legalmente dentro de la mancebía.

A mi modo de ver, el hecho de que la casa de Celestina se encuentre destartalada confirma simbólicamente la decadencia de la situación vital del personaje. Aludiendo a la desmejora que tanto la vieja como el espacio arquitectónico donde reside han acaecido en los últimos años, ella misma le confiesa a Lucrecia: «Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, hoy ha veinte años. ¡Ay, quien me vido y quien me ve agora, no sé cómo no se quiebra su corazón de dolor!» (236). De este modo, se inserta una nueva oportunidad para dialogar con la teoría de Federici, puesto que la decadencia de Celestina —enfaticada por las múltiples ocasiones en que se alude al esplendor pasado— parece coincidir temporalmente con el afianzamiento de la sociedad urbana moderna. Con el foco económico trasladado a la urbe, los espacios arrabales en los márgenes como en el que se encuentra su morada, constituyen los elementos urbanos que mejor evocan la transición de un tipo de sociedad medieval a una moderna. Las costumbres y comportamientos sociales de lo rural son sustituidos y, por tanto, la segregación y diferenciación de labores asignadas al género se incrementa. Las mujeres en el ámbito urbano van a experimentar una mayor reclusión en el espacio doméstico que sus predecesoras, pertenecientes a la generación medieval.

La metáfora de la casa como espacio poroso, ambiguo y transitorio funciona también en su relación a los oficios de Celestina que se ejercen, principalmente, dentro de su arquitectura. Dichas prácticas acusan las mismas dificultades de adaptación en su conversión a la temprana sociedad moderna. Poco antes del trágico final, Celestina articula su autodefensa ante Pármeno y Sempronio, subrayando una vida de dedicación puesta al servicio de los demás: «no amengües mis canas, que soy una vieja qual Dios me hizo, no peor que todas. Bivo de mi officio como cada qual official del suyo, muy limpiamente» (275). Para comprender mejor el porqué de la indeterminación en el rol social de Celestina es interesante contrastar el texto con las investigaciones de Leyla Rouhi acerca de las prácticas y oficios. La crítica señala cómo, a diferencia de lo que ocurre en la actualidad, en las profesiones medievales —especialmente, en aquellas desempeñadas por mujeres— se yuxtaponen diversas actividades. Esta superposición de conocimientos y técnicas proliferaba especialmente en el campo de la sanación.

Así lo ratifica el trabajo de Paloma Moral de Calatrava sobre la profesión médica en la era de Rojas, donde ahonda en la fluctuación de la práctica sanadora femenina en base al Derecho y a los tratados más estandarizados del periodo. Su investigación concluye en que la asociación de la práctica sanadora de algunas mujeres con la brujería responde, en primer lugar, a la organización jerárquica de los saberes con relación al género. Después, a la ostratización consciente de quienes ejercían como curanderas por carecer de una titulación universitaria. Moral de Calatrava explica cómo ya en el siglo XIII, con las *Siete Partidas* de Alfonso X y después, en el siglo XV, con los Reyes Católicos, se promulga legislación específica para el control de la práctica médica. Y, si bien el Tribunal del Protomedicato permite en 1477 a las mujeres obtener la certificación para cualquier oficio relacionado con el cuidado de la salud, más adelante, en 1523, el mismo tribunal prohíbe que los enfermos sean examinados excepto por aquellos profesionales masculinos certificados: físicos, cirujanos, boticarios o barberos. Esta nueva situación repercute en el ejercicio de la profesión pues deja a las mujeres curanderas y practicantes en una suerte de limbo legal (205).

Ante todo, con sus investigaciones Moral de Calatrava nos invita a poner en cuestionamiento la supuesta división patriarcal de los saberes entre racionalistas, masculinos, y esotéricos/femeninos, con la siguiente premisa: «Magic and the medicine associated with women and the children were one and the same, and university-trained physicians and midwives shared the same practices in this respect» (229). Los médicos con estudios universitarios mantenían una postura ambivalente frente a la práctica de la curandería pues, por un lado, rechazaban sus métodos acusando a las sanadoras de ejercer malas prácticas; por otro lado, tomaban nota de sus remedios, que ellos mismo aplicaban a sus pacientes. Es decir, que los tratamientos para dolencias en el cuerpo de la mujer publicados en los principales manuales médicos no diferían de aquellos empleados por matronas y curanderas, consistentes muchas veces en prácticas sexuales, ungüentos o la repetición de rezos. La autora arguye que es en este contexto fluido de intercambio de saberes en el que se debe contemplar la debatida supuesta naturaleza malvada de Celestina. De modo que el oficio, ante la ausencia de denominaciones fijas, se convierte en un significante dinámico, válido para nombrar el elusivo trabajo de las mujeres curanderas en la época. La construcción de la identidad de Celestina como hechicera nos ofrece las claves para entender un momento histórico en el que se trata de poner fin a la indeterminación del oficio, en referencia al trabajo de una mujer con conocimiento y cierta autoridad médica.

Retomando la aseveración de Severin —«Rojas as a *man* and a believer (even if not a wholehearted Christian) condemns this usurpation of male prerogatives» (12, el énfasis es mío)—, debemos tener en mente que, a Rojas, como hombre de su tiempo, le interesa promover la normatividad

de género propia del sistema patriarcal cuyo logocentrismo subraya la diferencia entre los sexos, prevaleciendo el valor de lo masculino. Esta consideración se traduce en una asimetría de poder que rige la organización social de manera jerárquica mediante la subyugación de la mujer. En su excelente ensayo, «*La Celestina* o la normatividad fallida», Irune Del Río Gabiola plantea una interpretación de la obra como un texto que revela las limitaciones del sistema patriarcal mediante los comportamientos transgresivos de los personajes con una intención moralizante. Así, afirma, la novela como *exemplum* «nos reitera la importancia de la ley y las consecuencias negativas que surgen al retarla, sobre todo porque la sociedad de mercado que impera en esta época carece de los valores tradicionales» (61). Al hablar de normatividad fallida Del Río Gabiola se refiere a los múltiples ejemplos en la novela donde se observa «la transgresión de imposiciones patriarcales en relación, por ejemplo, al género de los personajes, su clase social, raza, etc. debido al carácter deficiente y delimitador de una ley del padre que pretende instaurar en el individuo una conducta y comportamientos específicos para crearse como tal» (62). Aunque el individuo interiorice la normatividad que lo reconoce socialmente como sujeto, se observa cómo las dinámicas de represión encierran en sí mismas mecanismos de resistencia, resultando en comportamientos inesperados por la ley. De este modo, la exclusión que provoca la imposición de ciertas conductas «crea un espacio particular al margen de la ley en el que a los seres humanos se les posibilita evolucionar como individuos; sujetos abyectos» (62). Celestina es una mujer con capacidad y experiencia que, al serle negada la autoridad y ser expulsada del orden social, ha de reconstruir su legitimidad y ámbito de influencia en los márgenes.

Cabe aquí enfatizar que, más allá de ser un sujeto malvado, Celestina es una mujer madura con capacidades extraordinarias: un lenguaje articulado que denota sabiduría y carisma, «Que como Séneca dize, los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades» (122); unas habilidades sociales y de persuasión afiladas, «déxame tú a Pármeno, que yo te lo haré uno de nos» (116); una gran destreza en lo que concierne a la anatomía de la mujer, hasta el punto que se equipara con un médico, «No ay cirujano que a la primera cura juzgue la herida» (144); y notables conocimientos del mundo natural que aplica en sus prácticas sanadoras/mágicas, «él es enfermo por acto, y el poder ser sano es en mano desta flaca vieja» (121). La anciana despliega maestría en distintos ámbitos que resultan ser de gran valor para los miembros de su comunidad abyecta. La anciana se ha visto obligada a desarrollar su profesión y ámbito de influencia en los márgenes de la sociedad, dada la prohibición impuesta a las mujeres de ostentar cualquier forma de autoridad médica. De modo que Rojas, voluntariamente o no, ha creado un espacio literario donde una mujer fuerte, con conocimiento y experiencia, no se resigna al confinamiento doméstico ni a la sujeción al marido. Al contrario, con resilien-

cia y ambición, la vieja salmantina consigue liderar una sociedad alternativa a la patriarcal. Este aspecto es precisamente donde reside el auténtico carácter inquietante de *La Celestina*. Es su ingobernabilidad y capacidad de subvertir el orden, simbólico y social, lo que produce malestar en la sociedad de su tiempo. Como señala Gómez Goyzueta, retomando una idea que ya había sido propuesta anteriormente por Severin y Deyerman:

[... lo verdaderamente intrigante es el poder de la sociedad femenina creada por Claudina y Celestina. Esta pequeña sociedad —que, por cierto, comienza con Claudina, pasa por la abuela de Elicia, y que Celestina hereda a Elicia y Areúsa— se impone temporal y espacialmente en la Tragicomedia sobre la sociedad patriarcal de Calisto y Pleberio. (73)

Resulta necesario añadir que el motor del empoderamiento en esta sociedad femenina viene a ser el conocimiento compartido de los oficios. Es, precisamente, el dominio de las prácticas sanadoras el factor que les permite ejercer un poder que las diferencia, situándolas en una posición menos subalterna que la del conjunto de las mujeres. El conocimiento natural de Celestina es su mayor arma frente a una sociedad que, por norma, minimiza a la mujer. Y de ello se desprende tal muestra de agradecimiento a su amiga Claudina, pues partiendo de su modelo e incondicional apoyo ella ha podido prosperar y tener una vida que considera digna de ser vivida:

Della aprendí todo lo mejor que sé de mi officio. Juntas comiémos, juntas durmiémos, juntas aviémos nuestros solaces, nuestros plazeres, nuestros consejos y conciertos. En casa y fuera, como dos hermanas. Nunca blanca gané en que no toviesses su mitad. Pero no vivía yo engañada si mi fortuna quisiera que ella me durara... Que siendo ella biva, no fueran estos mis passos desacompañados. Buen siglo aya, que leal amiga y compañera me fue. (143)

Al respecto, en su capítulo «The Celebratory Conical Hat in *La Celestina*», John Beusterien reflexiona acerca del orgullo implícito en la descripción de la amistad en aquellos momentos donde se rememora el pasado. El crítico arguye: «Her nostalgia enfolds a time in which she and Claudina held special power in their community and were not corned as ‘badwitches’. Everyone knew both of them and greeted them on the street. When Celestina remembers Claudina, she yearns for a moment of female agency *condemned by male authorities*» (411, el énfasis es mío). Consciente del gran valor que supone el legado de estos saberes, Celestina aspira a transmitirlos a su protegida Elicia, quién tiene el mismo rol que en el pasado ejerció ella misma con Claudina. Sabemos que Elicia la

asiste en el laboratorio, puesto que es ella quien prepara los ingredientes para que la vieja ejecute el conjuro. Sin embargo, la actividad de reparación de virgos no parece interesar en absoluto a la joven, como se ve en el siguiente diálogo:

CELESTINA: [...] ¿Por qué tú no tamavas el aparejo y comenzavas a hacer algo? Pues en aquellas tales te avías de abeazar y de provar, de quantas veces me lo as visto hazer. Si no, aí te estarás toda tu vida, hecha bestia sin officio ni renta [...] Hazíalo yo mejor quando tu abuela, que Dios haya, me mostraba este officio, que a cabo de un año sabia más que ella.

ELICIA: [...] «ninguna sciencia es bienempleada en el que no la tiene afición. Yo le tengo a este officio odio, tú mueres tras ello.

CELESTINA: Tú te lo dirás todo; pobre vejez quieres, ¿piensas que nunca has de salir de mi lado?

ELICIA: Por Dios, dexemos enojo, y al tiempo el consejo; hayamos mucho plazer. Mientra hoy toviéremos de comer, no pensemos en mañana. (212)

El presentismo de Elicia, así como su falta de preocupación por proveerse un futuro autónomo, es algo que exaspera a Celestina. Ahora anciana y empobrecida, la mujer sufre enormemente al ver que su esplendor pasado se encuentra en horas bajas, por lo que trata de hacer entender esta frustración a su protegida. La vejez se convierte en el único obstáculo que Celestina no parece ser capaz de superar y el ámbito donde su capacidad de regeneración se agota. Aquellas escasas ocasiones en las que Celestina muestra signos de debilidad tienen que ver precisamente con la toma de conciencia de su vejez: «Pero también yo encanecí temprano, y parezco de doblada edad [...] que de las cuatro hijas que parió mi madre yo fui la menor. Mira cómo no soy vieja como me juzgan» (159). Algunas voces críticas como la de Ximena Gómez Goyzueta o Joseph Snow han visto precisamente en la vulnerabilidad causada por la vejez el desencadenante del trágico final de Celestina: «disminuida en sus oficios por la pobreza y la vejez, se ve obligada a apoyarse en los criados [...] (al reunirlos a ellos) hace que Sempronio y Pármene creen una nueva confederación en su contra, pues nunca se percató de que estos dos conocen y están siempre pendientes de sus dobles intenciones» (Gómez Goyzueta 81). Si analizamos el acto que vaticina su final veremos que, en un intento desesperado no exento de arrogancia, Celestina emplea su vejez como herramienta para manipular a Pármene y Sempronio: «Calla tu lengua; no amengües mis canas, que soy una vieja qual Dios me hizo, no peor que todas» (275). Esto será inútil puesto que la vejez será el único límite

que el personaje no será capaz de distorsionar. Si esta hubiera sido una Celestina joven, los criados hubieran evitado un enfrentamiento directo con ella. Como también señala Javier Herrero, si bien en la plenitud de su poder su carisma y energía le permitían reinar sobre un imperio del vicio, «in her old age, however, the Wheel of the Fortune is sinking» (37). El crítico también opina que en este instante se revela la gran limitación de Celestina: su vejez.

Herrero explica que la alcahueta hace ya tiempo que perdió su capacidad de experimentar los placeres que ahora experimenta vicariamente a través de la juventud de sus aliados, lo que deriva en flaqueza puesto que «this need makes her depend on them» (46). En un contexto donde los individuos dan rienda suelta a las pasiones que les consumen, la única manera en que sus erráticos egos puedan convivir, arguye Herrero, es mediante un equilibrio inestable formado por alianzas motivadas por el egoísmo propio. En este ambiente, afirma, «aging implies no redemption, no self-improvement» (47). Cuando se evidencia su vejez, Celestina pasa a ser percibida como un estorbo. El rechazo e incluso asco que produce en Sempronio y Pármeno puede haber sido el origen visceral que provocara la agresión de los rufianes a la anciana. Como bien señala Encarnación Juárez-Almendros, así como el cuerpo discapacitado, el cuerpo envejecido de una mujer es capaz de activar miedos profundos, rastros de la imago lacaniana de la mala madre³, «and the terror of decay and death that form the inner stratum of the human psyche» (199). En suma, en dicho instante se revela la marca definitiva de la decadencia de Celestina: su cuerpo envejecido. No obstante, la paradoja reside en que el ocaso simultáneamente evidencia el hecho de que la anciana ha ostentado poder. En este sentido, resulta admirable que la vejez sea el único obstáculo que mengüe el poder y agencia de una mujer, siendo la sociedad del siglo xv tan fuertemente hostil. En este hecho culminan las reflexiones propuestas en el presente trabajo, permitiéndonos enfatizar la puesta en valor de la resiliencia de Celestina. Se confirma cómo, desde una lectura feminista, resulta difícil observar el personaje como un sujeto meramente malvado.

3. Conclusión

Tras haber realizado una contra lectura del personaje de Celestina, y observando las circunstancias externas que lo atraviesan en la obra de Fernando de Rojas, entendemos que su caracterización como mujer malvada es producto de un análisis reduccionista que deja de satisfacer las expectativas de la crítica contemporánea. Lo cierto es que si atendemos a

3.—Encarnación Juárez-Almendros comenta que extrae esta idea del artículo de Lennard Davis titulado «Nude Venuses, Medusa's Body, and Phantom Limbs: Disability and Visuality» incluido en *The Body and Physical Difference: Discourses on Disability*, 1997 (Juárez-Almendros 198).

la complejidad de su experiencia vital y contexto histórico somos capaces de otorgar a Celestina nuevos matices, enriqueciendo la lectura del que es ya un arquetipo literario de maldad femenina. Mi propuesta analítica ha mostrado evidencias de la complejidad psicológica del personaje, poniendo al servicio de los lectores nuevas interpretaciones. La transmisión de los saberes y prácticas marginales de curandería, hechicería, alcahuetaría y prostitución entre la sociedad femenina iniciada en Claudina y Celestina, y transmitida a Elicia y Areúsa, constituye en sí el elemento más perturbador para el orden social representado en la novela de Rojas. En el ejercicio de sus oficios, dichas mujeres logran agencia y estatus al convertirse en las proveedoras de servicios altamente necesarios para su comunidad. Por consiguiente, se concluye que se ha logrado demostrar la tesis propuesta inicialmente: las prácticas marginales que ha desempeñado Celestina la estigmatizan, pero, a la vez, son el motor de su empoderamiento y la materia de su legado.

Ante tal evidencia, se sugiere la posibilidad de que Fernando de Rojas hubiera proyectado una actitud misógina en la construcción del personaje, como estrategia para afianzar su posición en el discurso clasificador de la España renacentista, mientras simultáneamente despejar las suspicacias hacia su identidad como judeoconverso. En definitiva, sean cuales fueren las motivaciones del autor —imposibles de determinar—, se considera aquí injustificable el mantenimiento hoy en día de una lectura plana del personaje. Aplicando una mirada feminista al arquetipo de Celestina este se recontextualiza, adquiriendo refrescantes connotaciones en su lectura. Lo mágico es que, al llevar a cabo dicho empeño, de pronto redescubrimos una nueva profundidad en el texto y así, igual que Celestina, la novela logra regenerarse.

Obras citadas

- ABRIL-SÁNCHEZ, Jorge. «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanías, ramerías, y putas viejas en *Celestina*». *Celestinesca* 27 (2003), pp. 7-24.
- BEUSTERIEN, John. «Chapter 16. The Celebratory Conical Hat in *La Celestina*». *Crime and Punishment in the Middle Ages and Early Modern Age: Mental-Historical Investigations of Basic Human Problems and Social Responses*, edited by Albrecht Classen and Connie Scarborough. De Gruyter, 2012, pp. 403-414. <<https://doi.org/10.1515/9783110294583.403>>.
- CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo*. Alianza Editorial, 2003.
- DEL RÍO GABIOLA, Irune. «*La Celestina* o la normatividad fallida». *Celestinesca* 27 (2021), pp. 61-74. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.27.20020>>.
- DEYERMOND, Alan. «Hacia una lectura feminista de *La Celestina*». *Medievalia* 40 (2008), pp. 74-85. <<https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/236/244>>.
- FEDERICI, Silvia. *Witches, Witch-Hunting, and Women*. PM, 2018.
- GABRIEL, John P. «Reading *La Celestina* from a Fin De Siglo Feminist Perspective». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literature* 54:3 (2000), pp. 160-168. <<https://doi.org/10.1080/00397700009598296>>.
- GÓMEZ GOYZUETA, Ximena. «De viva y vieja voz: *Celestina* por sí misma». *Celestinesca* 40 (2021), pp. 73-86. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.40.20192>>.
- GRANJA IBARRECHE, Xabier. «Woman reclaimed: Subverting feminine exclusion in the works of María de Zayas in seventeenth-century Spain». *Women and the Ideology of Political Exclusion*. Tsakiropoulou-Summers, Tatiana & Kítsi-Mytákou, Katerína eds. Routledge, 2019, pp. 234-246.
- HERRERO, Javier. «*Celestina* and the Aging Prostitute as Witch». *Aging in Literature*. Porter, Lauren & Porter, Laurence M. eds. Michigan State University, 1984. pp. 31-47.
- JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación. «Aging Women and Disability in Early Modern Spanish Literature». *Disability in the Middle Ages: Reconsiderations and Reverberations*. Joshua R. Eyler, ed. Ashgate, 2010. pp. 197-208.
- LACARRA, María Eugenia. «Evolución de la prostitución en Castilla y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas». *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary*. Ivy Corfis & Joseph Snow, eds. HSMS, 1993, pp. 33-78.

- MORAL DE CALATRAVA, Paloma. «Magic or Science?: What «Old Women Lapidaries» Knew in the Age of Celestina». *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures* 36.1, (Fall 2007), pp. 203-235.
- ROJAS, Fernando de, et al. *La Celestina: Tragicomedia De Calisto y Melibea*. Alianza Editorial, 2000.
- ROJAS, Fernando de, et al. *La Celestina*. Santiago López-Ríos, ed. Vintage Español, división de Penguin Random House LLC, 2020.
- ROUHI, Leyla. «'... Y Otros Treynta Officios': The Definition of a Medieval Woman's Work in 'Celestina'». *Celestinesca* 22.2 (1998), pp. 21-31. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.22.19915>>.
- RUSSELL, P. E. «La magia, tema integral de 'La Celestina' / Peter E. Russell.» *Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes*, Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes. Acceso 24 de octubre de 2021. <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw9538>>.
- SANZ, Jacobo. «Una vieja barbuda que se dice Celestina: Notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca* 18-1 (1994), pp. 18-34. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.18.19843>>.
- SEVERIN, Dorothy S. «Celestina and the Magical Empowerment of Women». *Celestinesca* 17.2 (1993), pp. 9-28. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.17.19832>>.
- . «Witchcraft in Celestina: A Bibliographic Update Since 1995». *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures* 36 (2007). pp. 237-243. <<https://doi.org/10.1353/cor.2007.0020>>.
- SWIETLICKI, Catherine. «Rojas' View of Women: A Reanalysis of La Celestina». *Hispanófila* 29.1 (1985), pp. 1-13.
- VON DER WALDE, Lillian. «El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad». *Humanista* 9 (2007), pp. 129-142.

Reseñas

François-Xavier Guerry, *L'Érotisme dans la littérature espagnole du XVI^e siècle: Étude des continuations de «La Célestine», Études et essais sur la Renaissance, n^o 132, Paris, Classiques Garnier, 2023.*

Esta monografía estudia seis descendientes directas de *La Celestina*, o sea, seis obras dramáticas que la continúan en vez de simplemente imitar algunos de sus rasgos, como es el caso de otras muchas que se engloban bajo la flexible etiqueta de celestinesca. Estas seis obras, publicadas entre 1534 y 1560, son: *Segunda comedia Celestina*, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Tragedia Policiana*, *Comedia llamada Selvagia*, y *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*. Juntas ofrecen un corpus suficiente, uniforme en estilo y época, para estudiar lo que le interesa al autor: el tratamiento del erotismo en *La Celestina* y sus continuaciones. Por «erotismo» se refiere el autor exclusivamente a los pasajes que tratan del acto sexual en el sentido más estricto de encuentro carnal. Su objetivo es mostrar cómo es una característica del género el no presentar nunca de manera gráfica y directa los encuentros sexuales —a diferencia de las obras eróticas o pornográficas, como la de Aretino o incluso *La lozana andaluza*—. Paradójicamente, estos actos sexuales apenas entrevistos permean el resto del texto erotizándolo, dado que todos los diálogos aluden de una manera u otra a ellos, a su preparación, a la manifestación del deseo de los personajes y su frustración en caso de no alcanzarlos, a las consecuencias, a menudo nefastas, cuando se alcanzan, etc. Una conclusión del estudio es que, en comparación con *La Celestina*, sus continuadoras están más saturadas de erotismo, efecto que se consigue mediante la condensación y expansión del erotismo del original.

Tras una completa pero ágil revisión de los estudios previos de la celestinesca —desde los de Menéndez Pelayo, Lida de Malkiel y Pierre Heugas hasta los más recientes de Baranda y Vian Herrero— el autor sigue tres vías para mostrar cómo el erotismo, central en *La Celestina*, se convierte en un rasgo estilístico en las continuaciones celestinescas. La primera vía

es un análisis del léxico erótico usado en las obras, la segunda, de las escenas eróticas, y la tercera, de su recepción. El primer capítulo constata la ausencia en estas obras de las palabras denotativas comunes en la época para referirse explícitamente a los órganos sexuales tanto a nivel popular como culto. No aparecen en ellas palabras como «carajo» o «vulva». Sin embargo, contienen gran abundancia de términos metafóricos conectados con el acto y los órganos sexuales, como «candado», «cerradura», «lanza», «cabalgar», «hablar», etc. Curiosamente, este tipo de lenguaje metonímico es usado tanto por personajes de clase alta como baja, ignorando el *decorum*. Es más, los personajes toman expresiones unos de otros sin diferenciación de clase social, dando así a las obras una dimensión polifónica. El continuo uso de estas palabras es ingrediente fundamental del ocultamiento sistemático del acto sexual como encuentro físico, que nunca se describe de manera gráfica y concreta. Se alude a él, se le anuncia, se le busca y se le narra, incluso se le escucha desde el otro lado de la puerta. Leemos las palabras de los amantes en el acto o la narración de segunda mano de los que los han oído, el ruido de los colchones, sus exabruptos incluso. Sin embargo, es el lector quien tiene que imaginar lo que está ocurriendo entre los dos cuerpos. El acto sexual resulta así periférico, pero a la vez omnipresente en las obras.

El segundo capítulo examina las escenas de encuentros sexuales. Aunque realmente no son numerosas y ocupan poco espacio textual, se desbordan a todo el texto en diálogos que tratan del antes y el después de estos encuentros. Las breves escenas de encuentro sexual están rodeadas por el resto del texto, que consiste en un esperar estos encuentros, prepararlos, frustrarse por no llegar a disfrutarlos, por ser interrumpidos, por sus consecuencias. En los breves episodios del acto sexual en sí, tenemos solo, por así decirlo, la banda sonora de una película que nunca nos muestra en pantalla los cuerpos enlazados de los amantes. Los demás personajes funcionan como anunciadores o retransmisores, como comentaristas de ese breve evento apenas vislumbrado. Abunda un voyeurismo de los personajes, que espían estas escenas en unas obras caracterizadas por puertas y muros permeables, no tanto a la vista como a las palabras y ruidos. A esta permeabilidad se suma el exhibicionismo de los personajes, a quienes no les importa la presencia de testigos de sus encuentros sexuales. El encuentro en sí nos llega a los lectores de manera breve y fragmentada, una visión impresionista que no obliga a reconstruirlo. Esta fragmentación se multiplica con la presencia periférica de otras tramas sexuales, como los encuentros de clientes con las chicas de Celestina, las de los truhanes, que presumen de sus proezas sexuales, etc.

El tercer y último capítulo trata de la recepción de este erotismo a través de las reacciones de lectores y censores. El problema es, como reconoce el autor, que hay muy pocos testimonios en que se hable de alguna

de estas obras en concreto, de las que tampoco se ha conservado ningún documento censorial. Esta falta de datos produce que el capítulo sea un poco genérico, aunque bien documentado y articulado. Revisa pues el autor los muchos textos teóricos antiguos sobre el delicado equilibrio entre instruir y deleitar que debe regir en la literatura, siendo el erotismo un ingrediente fundamental del segundo término. Igualmente se recurre a la reacción de los personajes mismos que son testigos de estas escenas, pues son, al fin y al cabo, receptores. Estudia también los paratextos de las seis obras, es decir las introducciones y dedicatorias de estos autores. Por ser estos textos altamente formulaicos, llenos de lugares comunes casi obligatorios, como la falsa modestia, contienen poca información concreta de cómo los autores concebían el papel el erotismo en sus continuaciones. También es escaso el testimonio de otros recursos para el estudio de la recepción de una obra, las ilustraciones, que son prácticamente inexistentes en las ediciones de estas seis piezas celestinescas.

Al final del libro se incluye una breve sección de conclusiones en la que se enfatiza la primacía de lo auditivo sobre la visual en el erotismo de estas obras celestinescas de herencia directa. Se indica también cómo esta coincidencia en el tratamiento del erotismo implica que sus autores habían destilado una fórmula de lo que entendían que era la esencia de *La Celestina*: una trama erotizada en su conjunto, hecha de una sucesión de esperas, narraciones o comentarios sobre unos encuentros sexuales que nunca llegamos a ver, pero cuyas repercusiones constituyen el texto en sí. Todo es erótico en la fórmula celestinesca, en que todos los diálogos son una auténtica polifonía erótica. Los escenarios y personajes del mundo burdelario, presentes ya en *La Celestina*, se multiplican y exageran hasta la caricatura en estas continuaciones. Un ejemplo son los rufianes, que pasan de un papel marginal en la obra de Rojas a uno central en las continuaciones

He intentado dar aquí un resumen de las ideas principales del libro, pero hay mucho más en sus páginas y en sus detalladas y jugosas notas, que exigen una atenta lectura. Esta monografía es una reelaboración de una tesis defendida en la Sorbona, y, como toda tesis que se precie, es exhaustiva en su tratamiento del material. El resultado es un denso libro de más de 400 páginas en que todo está definido con nitidez y profusamente documentado. El índice del libro ayuda mucho a navegar por esta abundancia de materiales pues es muy detallado, funcionando casi a manera de un *index rerum*. Muy útil es también la inclusión de un apéndice de escenas eróticas en las seis obras. A pesar de su complejidad, el libro es un ejemplo de claridad al hacer unas preguntas concretas a las que da respuestas igualmente concretas. La metodología del estudio es impecable no sólo por su justificada delimitación del corpus como por su precisión en lo que se entiende por erotismo. Los resultados son de interés no sólo para los

que estudiamos *La Celestina* y la celestinesca. Al haberse preocupado el autor de probar sus teorías en otras obras del periodo, no solo españolas, sino algunas francesas e italianas., servirá a los que se interesan en la literatura erótica, amorosa y pornográfica desde la antigüedad hasta hoy.

Enrique Fernández
University of Manitoba

Sección especial

Actualidades celestinescas.
La recepción contemporánea de una
obra maestra del Siglo de Oro

Actualidades celestinescas. La recepción contemporánea de una obra maestra del Siglo de Oro

François-Xavier Guerry
Université Clermont Auvergne, CELIS UR 4280

Esta sección especial en torno a la recepción contemporánea de *La Celestina* acoge las actas de la jornada de estudios que organizamos el 14 de abril de 2023 en la Université Bretagne Sud (Lorient), titulada, en francés, «*La Célestine, d’hier à aujourd’hui*», bajo la égida del laboratorio Héritage et Création dans le Texte et l’Image (HCTI), y cuyo cartel cierra estas páginas introductorias. Las seis contribuciones que siguen abarcan desde el siglo XIX hasta el siglo XXI — de ahí el que nos hayamos decantado por la expresión *recepción contemporánea*, en vez de *recepción actual*, a pesar de que nos guía especialmente la voluntad de enfatizar lo actual que sigue siendo la obra de Fernando de Rojas. No huelga decir que no pretendemos agotar un tema tan vasto —el de la fortuna hodierna de este *best seller* del siglo XVI—, pero sí incentivar a los lectores a ahondar en la reflexión y dar pie a futuros trabajos.

Es sabido que la segunda parte del siglo XX y los años sesenta en particular (con Marcel Bataillon, María Rosa Lida de Malkiel o José Antonio Maravall) marcaron un interés crítico renovado por *La Celestina*, nada desmentido a inicios del siglo XXI. Primero se nos ocurrió titular esta sección especial *Actual Celestina*, inspirándonos en un proyecto muy valioso, lanzado por un grupo de doctorandos y jóvenes doctores, *Actuel Moyen Âge*¹. ¿De qué se trata? De aproximar la Edad Media a la contemporaneidad (o a la inversa), de interesarse por la visión actual que se tiene del medievo, a través de sus reescrituras, sus adaptaciones, y establecer diálogos entre los debates vigentes en aquel entonces y hoy en día, en un enfoque análogo al que propone Christine Orobitg en su artículo. ¿Es válido el

1.— Se publicaron dos libros a modo de compilación de las entradas de su blog (2017, 2019).

concepto de *agency*, que manejan las corrientes feministas actuales, para dejar constancia de la actitud de Melibea? ¿Puede esta condescender al deseo y los embates de Calisto, dado el sortilegio que le lanza la alcahueta en el tercer acto?

Si nos remontamos a la época anterior, otros proyectos merecen destacarse, entre los cuales podemos citar *Antiquipop*, toda una mina para las manifestaciones de la cultura pop(ular) inspiradas en la Antigüedad (<<https://antiquipop.hypotheses.org/>>). Si los objetos examinados en esta sección no nos atreveríamos a calificarlos de pop *stricto sensu*, sí que atañen a aquello en lo que deviene *La Celestina* cuando se apodera de ella una mirada contemporánea. Que sepamos aún no existen proyectos parecidos, queremos decir sistemáticos y de fácil acceso, en cuanto a la España áurea. He aquí una bibliografía general, a modo de visión de conjunto sin propósito de ser exhaustiva, sobre la recepción actual y popular del Siglo de Oro:

- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther *et alii* (ed.), «Iconografía popular del Quijote», *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings. Iconografía del Quijote*, ed. Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2005, pp. 117-133.
- , *Iconografía popular de El Quijote* [exposición], Empresa pública Don Quijote de La Mancha / Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2005.
- , *Don Quijote en los tebeos*, Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha, 2006.
- ALVAR EZQUERRA, Carlos (ed.), *La imagen del Quijote en el mundo*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- ARELLANO-TORRES, Ignacio y Mata Induráin, Carlos (ed.), *Re-creando el Siglo de Oro. Adaptaciones áureas en la literatura y en las artes*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2022, colección Batihaja, 84.
- BAUTISTA NARANJO, Esther, «Las aventuras de Q. y S. y el nuevo Seat Toledo. El mito cervantino llega a la publicidad», *Analecta Malacitana*, 39, 2015, pp. 107-133.
- BENITO, Carlos, «Quevedo y Góngora siguen peleándose en las redes», *El diario vasco*, 05/05/2020.
- CAMUÑAS-GARCÍA, Daniel *et alii*, «La imagen de la Edad Moderna a través de los videojuegos de temática histórica», *La Historia Moderna en la Enseñanza Secundaria*, ed. Francisco García Gozález *et alii*, Ciudad Real, Universidad Castilla-La Mancha, 2020, pp. 737-752.
- CANO FIGUEROA, Cinta, «El Quijote y la publicidad. Una aproximación turística diferente», *Cauce*, 38, 2015, pp. 53-70.
- Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 4/1, 2015. Monográfico: «Quijotes de los bytes».

- CARMONA, Alba, *La comedia áurea en el lienzo de plata. Análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus reescrituras fílmicas*, tesis doctoral dirigida por Gonzalo Pontón Gijón, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018.
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES, «El Quijote en el lenguaje comercial y en la publicidad», Exposición virtual, la Sala VI del Museo Virtual de Arte Publicitario. En línea: <<http://goo.gl/MmmKXg>>.
- COLÓN HERNÁNDEZ, Cecilia, «La leyenda de la Mancha. Que trata de lo que pasó a un grupo de músicos que descubrió la novela del Quijote a casi 400 años de su publicación», 2005. En línea:<<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2210>>.
- «Contarte he maravillas...». *Congreso Internacional de estudios medievales hispánicos en honor a Joseph T. Snow* (25-29 de octubre de 2021), Universidad de Alcalá, Biblioteca Nacional de España y Universidad Complutense de Madrid.
- ESPAÑA ARJONA, Manuel, *La recepción de la narrativa picaresca en la serie televisiva El Pícaro (Fernando Fernán-Gómez, 1974)*, Santiago de Compostela, Andavira, 2017.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio, + *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, comic y videojuegos en el ámbito hispánico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
- GIULIANA, Virginie y J. Pancorbo, Fernando, *Coloquio Internacional Reminiscencias del Renacimiento y el Siglo de Oro en el cómic y en la novela gráfica*, 8 y 9 de junio de 2023, Universität Basel (Suiza).
- GÓMEZ SÁNCHEZ FERRER, Guillermo, «Siglo de Oro, novela de aventuras y cómic: nuevos modos de hacer cómic en el siglo XXI», *En los márgenes del canon: aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, ed. Miguel Carrera *et alii*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, pp. 258-269.
- GONZÁLEZ GALILEA, Jaime, serie de artículos «Memes de la Literatura Española», *Hypérbole* (intersecciones creativas). En línea: <<https://hyperbole.es/author/jaimegonzalezg/>>.
- GUERRY, François-Xavier (ed.), *Le Siècle d'Or dans la culture populaire*, *Crisol*, 29, 2023. En línea: <<https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/issue/view/90>>.
- LÓPEZ LÓPEZ, Yolanda, «La reinención de la Edad Moderna en el cine español actual: apuntes para el estudio de Alatríste (Agustín Díaz Yanes, 2006)», *Modelos de interpretación para el cine histórico*, ed. Ángel Luis Hueso Montón, M. Gloria Camarero Gómez, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2013.
- , *Dirección artística y referentes pictórico en el cine español: la recreación del Siglo de Oro en el cine español de las dos últimas décadas (1991-2013)*, tesis doctoral, dir. Ángel Luis Hueso Montón, Universidad de Santiago de Compostela, 2015.

- LÓPEZ LÓPEZ, Yolanda, *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva. Dirección artística, referentes culturales y reconstrucción histórica*, Madrid, ACCI, 2017.
- , «Espacios urbanos del Siglo de Oro cinematográfico y televisivo: reconstrucción histórica y recursos escenográficos», *V Congreso Internacional de Historia y Cine. Escenarios del cine histórico*, ed. M. Gloria Camarero Gómez y Francesc Sánchez Barba, Madrid, Universidad Carlos III, 2017, pp. 115-151.
- LOLO HERRANZ, Begoña (ed.), *Visiones del Quijote en la música del siglo xx*, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2010.
- EHRLICHER, Hanno y Schreckenber, Stefan (ed.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago, *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del Quijote*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- , «La recepción del *Quijote* en el rock español», *Visiones del Quijote en la música del siglo xx*, ed. Begoña Lolo Herranz, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación/Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp. 684-695.
- , «La presencia del *Quijote* en la música popular española: una breve panorámica», *Astrana Marín, Cervantes y Shakespeare: Paralelismos y convergencias*, ed. Juan Manuel Millán Martínez y Carlos Julián Martínez Soria, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 145-160.
- , «La presencia del *Quijote* en las recreaciones de Cervantes como personaje de ficción en la narrativa española en torno al IV centenario (2014-2016)», *Los trabajos de Cervantes: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, pp. 177-191.
- , «Quijotes en Yanquilandia entre la gravedad y la burla», *Hipogrifo*, 9, 2021, pp. 1123-1139.
- , *Inspiración y pretexto II. Nuevos estudios sobre Cervantes, su obra y su recepción*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2021.
- , «La recreación de Cervantes y el *Quijote* en la novela de código (2006-2016)», *De mi patria y de mí mismo salgo. Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)*, ed. Daniel Migueláñez González y Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Universidad de Alcalá, 2022, pp. 629-644.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *El Banco de imágenes del Quijote (1605-1915)*, 2005. En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/quijote_banco_imagenes_qbi/>.
- MARIGNO, Emmanuel et alii (ed.), *Cervantès quatre siècles après. Nouveaux objets, nouvelles approches*, Binges, Orbis Tertius, 2017.
- Martino, Delio de, «Mitos y leyendas de Cervantes en la publicidad», *Cervantes en los siglos xx y xxi: la recepción actual del mito del Quijote*, ed. Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino, Peter Lang USA, 2018, pp. 249-262.
- MATA INDURÁIN, Carlos, *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, Pamplona, Eunsa, 2013.

MATA INDURÁIN, Carlos, *Recreaciones Quijotescas y cervantinas en las artes. Cervantes y su obra*, Pamplona, Eunsa, 2016.

MATA MONCHO AGUIRRE, Juan de, *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, tesis doctoral, dir. Miguel Ángel Lozano Marco, Universidad de Alicante, 2000.

RÍOS-MOYANO, Sonia, «Don Quijote de la Mancha en lo culto y lo popular. De la ilustración a la publicidad y otros materiales ephemerá», *X Congreso Universitario Internacional sobre Contenidos, Investigación, Innovación y Docencia*, ed. David Caldevilla Domínguez, Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana, Universidad Complutense de Madrid, Fórum Internacional de Comunicación y Relaciones Públicas, 2020.

SCHMIDT, Rachel, «La cultura visual y la construcción de la tríada de mitos españoles: Celestina, Don Quijote y Don Juan», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 41, 2016, pp. 85-111.

TOUTON, Isabelle, «*El capitán Alatriste* de Arturo Pérez-Reverte y la memoria nacional», *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 1025-1036.

—, «Santa Teresa en algunas novelas contemporáneas españolas», *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Madrid-Frankfurt/Pamplona, Iberoamericana-Vervuert/Universidad de Navarra, 2006, pp. 1097-111.

—, «El discurso político del cómic sobre el pasado nacional: tres lecturas del Siglo de Oro», *Icono14*, 10/2, 2012, pp. 84-111.

—, «La lección de las *Novelas ejemplares*: algunas calas en la narrativa contemporánea», *Ínsula*, 799-800, 2013, pp. 48-51.

UTRERA, Rafael, «*Don Quijote*, *Don Juan* y *La Celestina* vistos por el cine español», *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Münster, 20-24 de julio de 1999, ed. Christoph Strosetzki, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 1286-1295.

Recepción actual o contemporánea, sea cual sea el nombre que se le dé, de lo que se trataba en dicho encuentro era de estudiar algunas manifestaciones —autónomas, polifacéticas, por cierto, pero sí reveladoras y hermanadas por un mismo espíritu y ademán apropiador— que recuperasen la obra de Fernando de Rojas, que la hiciesen conocer y vivir más allá de los lugares a los que se circunscribe tradicionalmente el interés por el Siglo de Oro (las oposiciones a profesores de secundaria, algunas instituciones o círculos letrados); estas manifestaciones leen o releen, ponen al día —pictórica, escénica o literariamente— *La Celestina*, la revitalizan y constituyen su recepción tal vez más inmediata, *i. e.* con una mediación académica, exegética menor (lo que no significa, desde luego, que

no lleven aparejada una interpretación propia y personal de la misma). Esta reflexión sobre la recepción —concepto abarcador y movedizo si los hay— toma en cuenta no solo el texto y la intención del autor (cómo no), sino también el tercer polo de la experiencia literaria, el lector y su subjetividad. Al menos desde los trabajos de la Escuela de Constanza y la Teoría de la Recepción, Umberto Eco, después, y la imagen cortazariana del «lector-cómplice», bien se sabe que este coopera y actualiza el texto, desarrolla sus potencialidades y virtualidades, entra en cada blanco y resquicio de la obra. Esto ya lo contemplaba en su tiempo el autor de *La Puela de Montalbán*, cuando en la continuación que le da a su *Comedia* en 1502 —que pasa a llamarse *Tragicomedia*— puntualiza que la primera versión de la obra fue juzgada muy variamente según los lectores y sus criterios y el principio de lid perpetua y universal que afirma en su prólogo: «[...] Assí que, quando diez personas se juntaren a oyr esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?» (2013: 219). Como lo escribe Joseph Snow, «Rojas llega a comprender [...] que hay lecturas intencionadas (la suya) y hay lecturas accidentales (por la recepción)» (1997: 199). Son estas lecturas accidentales, cabe entender circunstanciales, contingentes, y no necesariamente arbitrarias e inmotivadas (*accidentadas*), las que nos ocupan en esta sección especial de *Celestinesca*. Evidentemente los hay quienes aducirán que la lectura intencionada de Rojas (la de 1499) no deja de ser una lectura accidental de los «papeles» del anónimo autor antiguo encontrados en Salamanca, así como las lecturas accidentales de ayer podrán convertirse en las lecturas intencionadas de mañana (prueba de esto el *Auto de Traso* de 1526, la celestinesca, conjunto de textos cuya coherencia y rasgos comunes se percibieron *a posteriori*, y, a mayor abundamiento, lo celestinesco, estela más difícil de circundar). Esta génesis tantas veces debatida y comentada de *La Celestina*, que consta de varias etapas que no hace falta sacar a colación aquí, determina la índole abierta e inconclusa del texto rojano —no veremos decir texto definitivo— y hace que la recepción, probablemente más que para cualquier otro texto clásico de las letras españolas de aquel entonces, se prolongue en el tiempo y resulte más duradera y sometida a los vaivenes. Una recepción que cobra, desde el inicio, una dimensión creativa (o creadora), de naturaleza literaria (imitaciones, traducciones, adaptaciones², o reescrituras contemporáneas tales como las que estudia Jérôme François en su libro (2020)), pero no solo (la recepción pictórica, visual y por así decirlo conceptual ocupan un papel preponderante en esta sección).

2.— Estas tres operaciones caracterizan la recepción literaria de *La Celestina* según Christoph Rodiek (1989: 39).

En la línea de otros trabajos (López Rodríguez, 2019), los contribuyentes indagan, pues, algunos ecos celestinescos; la categoría de *género celestinesco*, que acuñó Marcelino Menéndez Pelayo en 1905, resulta tan amplia y dispersiva como la noción de recepción. Como *lo picaresco*, *lo celestinesco* suele convertirse en una etiqueta cómoda, de límites más bien borrosos, a veces un cajón de sastre. Cuanto más nos alejamos del texto primitivo, cuanto más se remodela, se adapta, pasa a otro medio (visual, teatral, musical, lo que sea), en un proceso trasmedial, central en cuatro de los seis artículos aquí reunidos, menos rigurosa se hace esta etiqueta de *celestinesco*.

Sea lo que fuere, lo que salta a la vista es el número reducido (cada vez menos, eso sí) de trabajos relativos a la recepción contemporánea de *La Celestina*. No nos referimos tanto a la recepción crítica de la obra, las interpretaciones variopintas que genera, la recepción *reproductiva* según la terminología de Hannelore Link (1976), como a la recepción *productiva*, o sea que crea algo a partir del hipotexto celestinesco³. Y faltan trabajos universitarios al respecto, probablemente en parte porque escasean las manifestaciones de recepción productiva y los productos de lo que Richard Saint-Gelais llama la *cultura mediática*, caracterizada entre otras cosas por la «emancipación transficcional» (2011: 373) del personaje, sus reencarnaciones sucesivas, su vida fuera de su hábitat para experimentar nuevas aventuras. Al menos si lo comparamos con lo que sucede con el Burlador de Sevilla y, aún más, con el Caballero de la Triste Figura. A lo mejor también faltan trabajos por el poco aprecio que la crítica sigue manifestando para con estas adaptaciones, una crítica que tiende a santificar la obra original (Snow, 1997: 207). Al menos desde Ramiro de Maeztu, exponente de la generación del 98, *Celestina*, *Don Quijote* y *Don Juan* constituyen la tríada literaria de España y otros tantos símbolos nacionales (1926). *Celestina* no se beneficia de la misma popularidad, especialmente si salimos del mundo ibérico. En palabras de Rachel Smith, «[*La Celestina*] parece ser la excepción al patrón de recepción» que funciona para las otras dos obras, «la rentabilización de su figura [es] la menos masificada» (2016: 94, 103). Esta escasez relativa no quita que *La Celestina* haya dejado una huella profunda en la cultura popular, el imaginario colectivo hispánico, todavía poco estudiada. Esperamos que las reflexiones aquí aunadas coadyuven a colmar esta laguna y marquen un hito en el camino investigativo que queda por recorrer.

En el ámbito literario y en la continuidad de su monografía publicada hace poco, que engloba desde Juan Eugenio Hartzenbusch hasta Luis García Jambrina, Jérôme François sigue explorando las reescrituras contemporáneas de *La Celestina* en la contribución que abre esta sección, de

3.— Sobre estos dos tipos de recepción, véase también Snow (1997: 201). Distingue entre los académicos y los creadores, que todos renuevan *La Celestina*.

cariz a la vez teórico y aplicativo, «La sérialité célestinesque (1990-2023): le cas de *La mujer de la escalera*, de Pedro González Moreno». Pone de relieve cuatro mecanismos seriales imperantes en la narrativa de tema celestinesco de las tres últimas décadas —los dispositivos paratextuales, intertextuales, metatextuales y la implementación de lo que llama «lógicas del personaje», es decir modalidades diversas de reelaboración del *casting* original— y los ejemplifica a partir de una novela de Pedro González Moreno de 2018. Estas modalidades recurrentes sobre las que pone el énfasis conforman un pacto de lectura participativo en virtud del cual los lectores van recabando en su enciclopedia celestinesca personal —que varía según el grado de familiaridad que tienen con la obra, el conocimiento más o menos hondo de su fortuna tanto artística como crítica— los elementos que entronquen con el universo ficcional ya conocido y manido y un repertorio de situaciones tópicas donde elegir. Estos motivos percibidos como celestinescos entre los cuales despuntan lo laberíntico, la *philocaptio*, la telaraña y otras metáforas afines, no proceden tanto de la obra primigenia como de su descendencia y de la capacidad del lector, cómplice y activo, de conectar las producciones del imaginario celestinesco entre sí, literarias como audiovisuales.

Dado que el proceso de recepción rebasa en principio cualquier límite diacrónico, genérico y mediático y depende antes que nada de la postura subjetiva del lector, de las asociaciones potencialmente arbitrarias que lleva a cabo, procede preguntarse si la dilución del modelo es una condición *sine qua non* de la pervivencia del mismo.

También deducimos de lo dicho que la distinción mencionada antes entre recepción *productiva* y recepción *reproductiva* obviamente es más teórica que efectiva. Como lo escribe Christine Orobitg en su artículo «Melibea et le devenir sujet: questionnements et ambigüités autour de la volonté et du consentement dans *La Celestina*», las lecturas críticas actuales —relativas al personaje de Melibea y su análisis a la luz de conceptos recién forjados, especialmente los de *discernimiento* y *consentimiento*— pueden considerarse como verdaderas reescrituras. Explica que, al revés de lo que nos gustaría creer, conforme a las expectativas, la sensibilidad de nuestro tiempo, y nuestra concepción de la sexualidad como espacio de liberación y empoderamiento femenino, el texto de Fernando de Rojas insiste en la enajenación, la ausencia de consentimiento y el doblegamiento de la voluntad de Melibea, en una palabra, su objetivación por parte de Calisto y Celestina.

Cabe preguntarse: ¿son aceptables estas reescrituras? ¿qué significa emprender una crítica feminista de *La Celestina*, como la que reclama Joseph Snow, una crítica en pleno auge, que «se combina de manera fructífera con la crítica marxista, con la crítica psicoanalítica, y con lo que se llama el nuevo historicismo» (2008: 74)?

En cuanto a otras vertientes de la recepción, probablemente más nutridas, asequibles y de impacto mayor, para profundizar sobre la cultura visual que se construye en torno a *La Celestina*, es de imprescindible consulta el sitio internet <<https://celestinavisual.org/>>. Esta herramienta la debemos a Enrique Fernández, que también contribuye a esta sección especial, con un artículo titulado «La influencia en los espectadores de la fama de las actrices que encarnaron a Celestina». Resalta el que entren decisivamente en la recepción de una obra literaria elementos inesperados y del todo ajenos a la diégesis original o sus recreaciones sucesivas. Focalizándose en algunas actrices que hicieron de Celestina (Carmen Cobeña, Irene López Heredia, Amparo Rivelles, Nati Mistral, Núria Espert, Gemma Cuervo, Lola Gaos y Terele Pávez), muestra cómo inciden en la percepción que el espectador tiene de la vieja hechicera los papeles y encarnaciones anteriores que llevaron a estas estrellas a la fama, otros tantos intertextos tan borrosos como escurridizos que no existen sino en la mente del público conocedor de su trayectoria artística pretérita e incluso por venir. Es así como la «imagen fantasmática» de mujer bella y virtuosa que tenía Irene López Heredia cuando hizo de Celestina en 1957 —y sucederá lo mismo en 1988 con Amparo Rivelles— no cuadraba ni con el *ethos* ni con el físico consabido de la vieja enredadora, lo que no dejó de interferir en su caracterización e influir en el proceso de humanización y embellecimiento patente en las adaptaciones sucesivas.

¿Son elementos que parasitan o enriquecen el retrato de la alcahueta? ¿Puede influir retrospectivamente el perfil de los personajes de vieja hosca y malévola a los que se veía abocada Terele Pávez —Ramona en la película de Álex de la Iglesia *La comunidad* (2000), o, más cerca del universo rojano tal vez, Maritxu en *Las brujas de Zugarramurdi* (2013) del mismo director— en la manera como los espectadores entienden a Celestina, en su actuación de la misma en la película de Gerardo Vera (1996)? ¿Son todas avatares de Celestina?

Es una cuestión similar la que nos invita a abordar Guillermo Juberías Gracia en su ensayo titulado «Alcahuetas, ventaneras y majas de paseo: imágenes de celestinas en la pintura de género española (1868-1931)»: la de la difícil discriminación entre Celestinas y celestinas, entre lo que sería la plasmación pictórica del personaje aurisecular (como fuente de inspiración directa) y la «mera» ilustración de una realidad castellana (la alcahuetería), que, llena de reminiscencias celestinescas, no remite al texto primero. Desde Lucas Villaamil, Gutiérrez Solana hasta Alberti Barceló, pasando por Ignacio Zuloaga, recalca la evolución de un personaje que pasa de ser epónimo literario si se puede decir —estatus que adquiere casi enseguida (Snow, 2017)— a «epónimo visual». Simboliza por sí solo la actividad prostibularia y sus ramificaciones, tema recurrente en la pintura y las artes plásticas de finales del siglo XIX-principios del siglo XX, y se insinúa, siquiera en el horizonte mental del espectador, hasta en las

representaciones que distan mucho de la ambientación celestinesca prístina, véanse las representaciones decimonónicas herederas de Francisco de Goya, en particular, de la medianera en cuanto maja.

Pero, ¿qué vínculo se teje entre las alcahuetas oriundas de una ciudad castellana genérica de finales de la Baja Edad Media y estas féminas de las clases populares de Madrid en los albores de la Revolución Industrial? ¿Serían aquellas anunciadoras de estas, sus antepasadas por así decirlo, dotadas de una misma libertad y guapeza (ya trasnochada) o estas la versión actualizada y rejuvenecida de aquellas?

Dicho de otra forma, ¿dónde empieza y dónde termina la recepción de *La Celestina*? En esta oposición entre tradición y renovación que va dibujándose a lo largo de esta sección, Pablo Picasso —a quien Timo Kehren dedica su artículo, «Celestina pintada por Picasso: nacimiento de un mito moderno»— no se queda atrás. En su cuadro *Celestina* —reinterpretación tan personal del personaje, marcada por un estado anímico propio del periodo azul, que, sin el título, nos costaría reconocer el hipotexto—, por ejemplo, se crean conexiones nuevas, entre la Barcelona en los umbrales del siglo xx, a través de la madama Carlota Valdivia, y la España de las mancebías clandestinas del reinado de los Reyes Católicos. Intuimos que las conexiones de este tipo son infinitas, y el tema del lenocinio, se trate como se trate, remembranza inevitable de *La Celestina*: desde el personaje de Mauricia la Dura en *Fortunata y Jacinta* (1887) de Benito Pérez Galdós (Smith, 2012: 129), las mujeres ligeras de ropa de *La Casa de Mariduque* (1970) de Fernando Botero, hasta Madame Aldjeria, trotaconventos en la Argelia post-independencia en la película *Délice Paloma* (2007) de Nadir Moknèche (Fernández: 2023). Volviendo al artista malagueño, Timo Kehren pone de manifiesto el influjo duradero de la obra de Fernando de Rojas en su producción, y cómo van mezclándose, en cada etapa que contempla, lo celestinesco con elementos externos a la trama de la *Tragicomedia*, entre los cuales la presencia del gato y el ojo izquierdo tuerto, que probablemente formen ya parte de la panoplia indisociable del personaje de Celestina.

Picasso abre, con su boceto fechado en el 7 de junio de 1968 en el que esta aparece al lado de Don Quijote, la posibilidad de unos *crossovers* más o menos descabellados, tan del gusto actual (François, 2018). Es así como en *La vieja que vendía rosas* (2013), *fanfiction* escrita bajo el seudónimo de Lisbeth Snape, Celestina (la «auténtica» si nos atrevemos a decir) se codea con personajes de la serie televisiva estadounidense *Once Upon a Time* (2011-2018) de Edward Kitsis y Adam Horowitz, tales como Rumpelstiltskin, perteneciente a un cuento de hadas alemán revisitado por los hermanos Grimm. Virtualmente (en todos los sentidos del término), el personaje de la «puta vieja» se pasea a su antojo —o, mejor dicho, al antojo del espectador, a tenor de las analogías y puentes que tiende— de una época a otra, de un escenario a otro. Picasso desempeña una función parecida a la de Gustave Doré con Don Quijote: concreta y actualiza la

imagen que uno puede hacerse del protagonista, la manera como lo visualiza al leer la obra, a la par que contribuye a cristalizar, afianzar, por no decir imponerle su visión personal del mismo al imaginario colectivo. Buen indicio de esto podría ser el gato que irrumpe repentina e inverosímilmente en la escena de cetrería (acto I) de la adaptación de *La Celestina* al cómic por Rémy Bastien (1988) a la que se interesa Thomas Faye en el artículo siguiente, a modo de guiño al dibujo *Celestina tejer* (1903) de Picasso, que hace de dicho animal, tradicionalmente relacionado con la hechicería, por cierto, pero ausente de la *Tragicomedia*⁴, la mascota de Celestina. Un gato, que, después de volver a pasar por el reactivador tamiz de Picasso, parece tornarse en atributo celestinesco ineludible en las representaciones venideras de la obra. El que el susodicho felino figure por ejemplo en un dibujo de Miguel Prieto para representar a Celestina (acto II) en una edición mexicana de la obra (1947) o en la portada de una edición madrileña de 2017 (Libsa)⁵ también podría deberse a la influencia tan ardua de rastrear de algunas producciones populares muy exitosas que no tienen *a priori* ningún ligamen con *La Celestina*, pero alimentan a todas luces el imaginario que se cimenta en torno a ella. Sería el caso de la serie de cómics *Sabrina the Teenage Witch* creada por George Gladir y Dan DeCarlo en 1962 en Estados Unidos, y sus tantas versiones y prolongaciones sucesivas (serie de televisión animada, 1970-1974; sitcom, 1996-2003; varias películas; serie para la plataforma de *streaming* Netflix, 2018-2020), en las que Salem Saberhagen es un gato que rodea a Sabrina, Hilda y Zelda, tres brujas que viven en Greendale.

Además, esta gran movilidad del personaje de Celestina, este navegar diacrónico continuo de una obra a otra, de un medio a otro, y la asimilación paulatina de nuevos rasgos que entraña, bien podría dimanar de su configuración inicial en Fernando de Rojas. Personaje caracterizado por la capacidad portentosa de ajustar su discurso al interlocutor que le toca convencer, de franquear el umbral de todas las casas y derribar las fronteras entre clases sociales, Celestina se adapta a todas las situaciones. Dechado de flexibilidad y reina de la modulación, implícitamente enseña la vía a seguir y plantea un reto a la inventiva de los lectores, un guante que dos de ellos, Rémy Bastien (ya mencionado) y Víctor Palmerín, recogen, en dos versiones gráficas de la *Tragicomedia* (1988 y 2016) que desmenuza Thomas Faye en su artículo «*La Celestina* y el cómic: adaptación entre descentramiento y anexión de una heroína en movimiento». Adoptando los códigos de la fotonovela y del *cartoon*, respectivamente, y mediante unos procedimientos que Thomas Faye va presentando e ilustrando a través de algunos motivos centrales en la construcción dinámica de la intriga (las

4.– Aparece por ejemplo en la ilustración del acto IX de la edición zaragozana de la obra de 1545 de Jorge Coci o en la portada de una edición milanese de 1622 de Juan Baptista Bidelo.

5.– Las ilustraciones en cuestión se pueden ver en CelestinaVisual.org.

escenas liminares, las caídas, los espacios umbralísticos...), ambas procuran verter lo que constituye uno de los elementos más estructurantes de la obra: el movimiento, lo que quedaría de ella si la despojáramos de su matriz verbal, una clave de comprensión de la misma que trasciende con creces el simple desplazar de los personajes. Con recursos que toma prestados de la traductología y una reflexión basada en la dialéctica anexión/descentramiento evidenciada por Henri Meschonnic, Thomas Faye nos convida a una interrogación más general acerca de las numerosas operaciones de traslación transmediáticas a las que se ve sometida *La Celestina*.

¿Consigue la serie *Nacer contigo* (2012, Televen) —adaptación libérrima de la obra de Fernando de Rojas, pero reclamo promocional explícito— transponer por medio de su lenguaje telenovelesco el ritmo propio del original? Y los vídeos «Draw my life», caracterizados por la sucesión acelerada de unos dibujos que se borran en la pizarra nada más acaban de realizarse, que se especializaron en el recapitular a grandes rasgos la trama de obras literarias clásicas como *La Celestina*, con fines supuestamente pedagógicos⁶, ¿no podrían constituir soportes particularmente propicios a la expresión de este movimiento intrínseco que hemos dicho? Y en cuanto a la canción de Lhasa de Sela «Celestina» (*La llorona*, 1997), en la que la alcahueta parece dirigirse a una hipotética Melibea —«M'hija», le dice—, ¿con qué modalidad específica restituye el ritmo y la vitalidad del modelo? Son otras tantas curiosidades, pistas y modernizaciones de la fábula celestinesca (y su personaje de tercera que tiende a eclipsar a los demás⁷), otras realidades propias de la cuarta etapa de la recepción de *La Celestina* puesta de realce por Joseph Snow (2001), que quedan por estudiar. La bibliografía crítica — de la que proponemos a continuación un mero esbozo— todavía no les da suficientemente justicia.

La Celestina y su recepción (productiva) contemporánea⁸

ALMEYDA COHEN, Ana, *Madam, Witch and Narca: Celestinesque Go-Betweens in Mexican Cinema (1932-1992)*, 2020.

BALCELLS, José María, «*La Celestina* y los poetas de la segunda mitad del siglo XX», *Estudios humanísticos*, 22, 2020, pp. 221-227.

6.– «Querido estudiante, nos conocemos, y ambos sabemos que vas justo de tiempo para leer el libro antes del examen, por eso [...] queremos ayudarte dejándote un resumen de *La Celestina*», explica una voz *en off* cómplice al inicio de un vídeo dedicado a la obra que nos ocupa (canal Youtube *Draw My Life en Español*, 2018).

7.– *Ibid.* p. 205.

8.– No figuran en esta lista las (pocas) referencias que se encuentran en la bibliografía final de esta introducción.

- BARRIO OLANO, José Ignacio, «*La Celestina* y *El Lazarillo* en *El manuscrito de piedra* y *El manuscrito de nieve*, de Luis García Jambrina», *Revista de Humanidades*, 28, 2016, pp. 11-22.
- BASTIANES, María, «De *La Celestina* de Rojas a la adaptación de Alejandro Casona», *eHumanista*, 35, 2017, pp. 238-256.
- , *La Celestina* en escena (1909-2012), tesis doctoral, dir. Francisco Javier Huerta, Madrid, Universidad Complutense.
- CAZORLA, Hazel, «Literatura y realidad histórica en *Las conversiones* de Martín Recuerda», *Romance Quarterly*, 35, 1988, pp. 75-79.
- CRÍEZ GARCÉS, Pedro Luis, «La influencia de *La Celestina* en *La Regenta*», *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, ed. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine, La Rioja, Cilegua, 2010,
- DUBATTI, Jorge, «*La Celestina* en escenarios argentinos (1950-2018), un problema de Teatro Comparado: reescrituras, poéticas en tránsito y políticas de la diferencia», *Letras*, 78, 2018, pp. 13-36.
- FERNÁNDEZ, Enrique, «Las dos celestinas de *Las galas del difunto* de Valle-Inclán», *Celestinesca*, 39, 2015, pp. 181-196.
- FRANÇOIS, Jérôme, «*La Celestina* como hipotexto generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual: el caso de *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera», *Lejana*, 8, 2015, pp. 1-9.
- , «Aréusa: de Fernando de Rojas a Angelina Muñoz-Huberman», *Lejana*, 9, 2016, pp. 1-11.
- , «*La Celestina* interroga el código teatral: *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* de Alfonso Sastre», *Revista de Literatura*, 156, 2016, pp. 525-451.
- , «La constitution d'un mythe littéraire: *La Célestine* à l'époque contemporaine», *Littératures*, 74, 2016, pp. 149-158.
- , «Contar el paratexto: recreación ficticia de la génesis de *La Celestina* en *Melibea de piedra* (2008) de Luis García Jambrina», *Legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*, ed. Abel Lobato Fernández, Esperanza de los Reyes Aguilar, Irene Peira García y Cristina García González, vol. 2, León, Universidad de León, 2016, pp. 87-104.
- , «La adaptación teatral moderna y sus retos intermediales en dos puestas en escena de *La Celestina*», *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, ed. Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón, Madrid, Visor Libros, 2016, pp. 93-103.
- , «Antes del 'monstruo' de Rojas: *Las conversiones* de José Martín Recuerda», *Una llama que no cesa. Nuevas líneas de investigación en Filología Hispánica*, ed. Patricia Barrera Velasco, Nerea Fernández de Gobeo, Ruth Martínez Alcorlo, Marta Olivas Fuentes y Margot Vivanco, Madrid, Sial Pigmalión, 2017, pp. 63-80.
- , «Reescribir *La Celestina* del siglo XIX a XXI: estrategias peritextuales», *Bibliographica*, 1/2, 2018, pp. 169-220.

- FRANÇOIS, Jérôme, «*Celestina*, mediadora espacial en *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes», *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica*, ed. Raquel Crespo Vila y Sheila Pastor Martín, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, pp. 431-440.
- , «*Celestina*, mediadora metaficcional en *Ojos de agua* de Álvaro Tato», *Anagnórisis*, 20, 2019, pp. 231-250.
- GALÁN FONT, Eduardo, «La huella de *La Celestina* en *La casa de Bernarda Alba*», *Revista de Literatura*, 103, 2000, pp. 203-214.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis, «En busca del personaje reubicado: *Celestina* y *Lazarillo* en mis novelas», *El personaje transficcional en el mundo hispánico*, ed. Jérôme François y Álvaro Ceballos Viros, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2018, pp. 37-49.
- GARCÍA PASCUAL, Raquel, «Una revisión del mito de *Celestina*: *Las conversiones* de José Martín Recuerda», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 29, 2003, pp. 285-306.
- GÓMEZ CABALLERO, Iván, «La trayectoria de *La Celestina* en Castilla-La Mancha durante los siglos XX y XXI», *Celestinesca*, 45, 2021, pp. 79-98.
- GUERRY, François-Xavier, «El poder visual de *La Celestina* a la prueba del cómic. Estudio de la adaptación de Víctor Palmerín (2017)», ponencia todavía no publicada, Coloquio internacional *Reminiscencias del Renacimiento y del Siglo de Oro en el cómic y en la novela gráfica* (8-9 de junio de 2023, Universität Basel), org. Fernando J. Pancorbo y Virginie Giuliana.
- HUERTAS MORALES, Antonio, «Fernando de Rojas y *La Celestina* a través de la novela histórica: autoría y ascendencia judía», *Celestinesca*, 44, 2020, pp. 145-162.
- IGLESIAS, Yolanda, «*Celestina* in Film and Television», *A Companion to Celestina*, ed. Enrique Fernández, Leiden/Boston, Brill, 2017.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «*La Celestina* como modelo de Rafael Chirbes en *Crematorio*», *Celestinesca*, 44, 2020, pp. 163-190.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «*La Celestina* en el franquismo: en torno a una frustrada película de José Luis Sáenz de Heredia», *Acta literaria*, 49, 2014, pp. 139-157.
- MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth y SAGUAR GARCÍA, Amaranta (ed.), «*Contarte he maravillas...*». *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*. *Celestina y ecos celestinescos*. Actas del Congreso Internacional (25-29 de octubre de 2021, Biblioteca Nacional de España y Universidad Complutense de Madrid), Peter Lang, diciembre de 2023.
- MAIRE BOBES, Jesús, «Distintas valoraciones de *La Celestina* en la historia del teatro madrileño de posguerra (1940-1978)», *Revista Internacional de Sociología*, 58/27, 2000, pp. 431-455.
- MIER PÉREZ, Laura, «Reescrituras celestinescas musicales: apuntes para una historia del libreto celestinesco», *Dicenda*, 35, 2017, pp. 247-258.

- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel, «'La media noche es pasada, / y no viene': avatares de una canción, entre *La Celestina* y Alejo Carpentier», *Celestinesca*, 38, 2014, pp. 85-112.
- RICO, FRANCISCO, «Las primeras celestinas de Picasso», *Bulletin hispanique*, 92/1, 1990, pp. 609-625.
- ROUHI, Leyda y Cassiday, Julie, «La heroica *alcahueta* dormía la siesta: *La Celestina's* Presence in *La Regenta*», *Decimonónica*, 16/1, 2019, pp. 39-55.
- SÁEZ PASCUAL, Victoria, «El componente enigmático de *La Celestina* y la audacia imaginativa de Juan Carlos Arce: poderosos alicientes para los jóvenes lectores», *La Celestina, V Centenario (1499-1999). Actas del congreso internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre-1 de octubre de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, 2001, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 511-518.
- SALUS, Carol, «Some Early Celestina Drawings by Picasso», *Celestinesca*, 30, 2006, pp. 111-123.
- SCHMIDT, Rachel, «Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez», *Celestinesca*, 39, 2015, pp. 275-328.
- SNOW, Joseph, pregoneros «... contarte he maravillas», 1/1, 1/2, 2/1, 2/2, 3/1, 3/2, 4/1, 11/1, 16/1, 1977 (2), 1978 (2), 1979 (2), 1980, 1987, 1992.
- , «*La Celestina* of Felipe Pedrell», *Celestinesca*, 3/1, 1979, pp. 19-32.
- , pregoneros «... los bienes, si no son comunicados, no son bienes...» (apartados dedicados a adaptaciones, recreaciones), *Celestinesca*, 4/2, 5/1, 5/2, 6/1, 6/2, 9, 17, 19, 22/2, 1980, 1981 (2), 1982 (2), 1985, 1995, 1998.
- , «Espectáculos: Four *Celestina* Productions», *Celestinesca*, 7, 1983, pp. 29-34.
- , «Tres *Celestinas* en cinco meses en España», *Celestinesca*, 8, 1984, pp. 44-47.
- , «*Celestina* en un escenario londinense», *Celestinesca*, 8, 1984, p. 47.
- , «*Celestina* in California», *Celestinesca*, 8, 1984, p. 47.
- , «The Workshop *Celestina*: Almeida Theatre, London, 1990», *Celestinesca*, 14, 1990, pp. 63-72.
- , «Del texto a las representaciones: teatralizaciones de la en el siglo xx», *Anuario medieval*, 3, 1991, pp. 232-248.
- , *A Celestina Revival in the Nineteenth Century*, *Studies in Honor of Donald W. Bleznick*, ed. Delia V. Galvan, Anita K. Stoll y Philippa B. Yin, Newark, Juan de la Cuesta, 1995, pp. 171-184.
- , «*La Celestina* (ballet). Music: Carmelo Bernaola. Direction: Adolfo Marsillach. Choreography: Ramón Oliver. Madrid Symphonic Orchestra, dir. José Ramón Encinar. World Premiere, 24 June 1998, Teatro Real (Madrid)», *Celestinesca*, 22, 1998, pp. 85-88.
- , «*La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en versión de Manuel Carcedo Sama. Teatro Karpas (Madrid)», *Celestinesca*, 29, 2005, pp. 243-246.

- SNOW, Joseph, «La Brígida de José Zorrilla y su celestinaje», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 32, 2007, pp. 137-148.
- 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, pp. 359-379.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, «*La Celestina*, de la literatura al cine», *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001, pp. 125-140.
- VILLALOBIS GRAILLET, José Eduardo, «*La Celestina* en el cine español de la democracia. Adaptación, censura y recepción de la recreación cinematográfica de Gerardo Vera», *Celestinesca*, 45, 2021, pp. 129-166.
- , «*La Celestina* en la transición. La recreación telefilmica censurada de Julio Diamante», *Hispanic Research Journal*, 22, 2021, pp. 2-16.
- , *La Celestina y el cine. Censura y recepción (1969-1996)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2023.
- VILLEGAS, Juan, «Humor, sexualidad y desengaño en la *Celestina* de Alfonso Sastre», *Anthropos*, 126, 1991, pp. 57-58.
- ZAFRA, Enriqueta, «*La Celestina*: novela gráfica en proceso», *Storyca*, 3, 2021, pp. 117-129.

Bibliografía

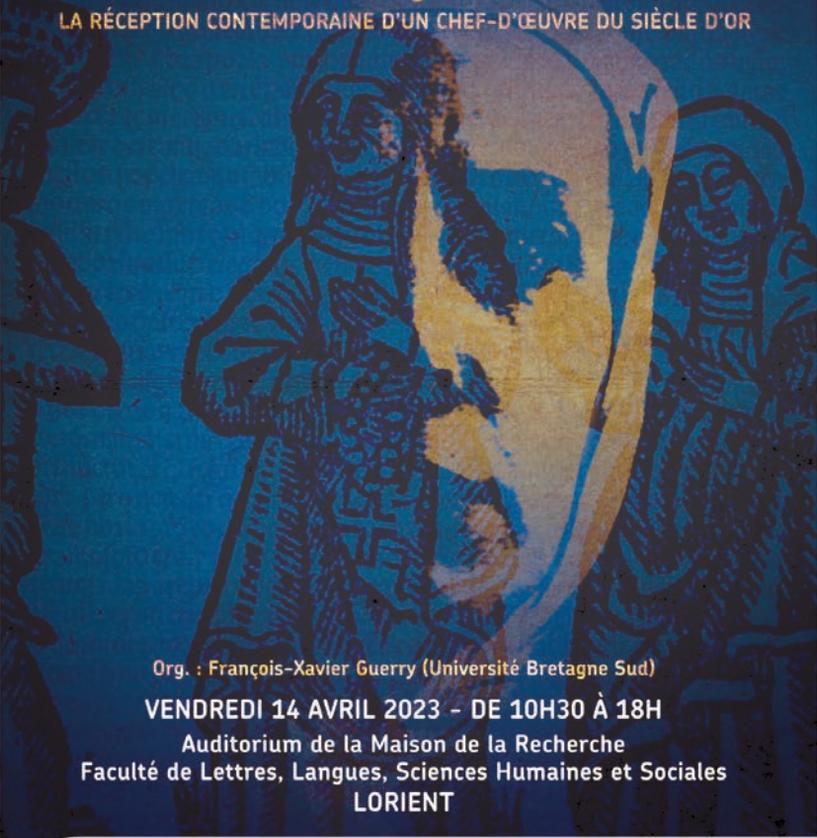
- ANTIQUIPOP (Antiquity, Pop Culture & Politics): <<https://antiquipop.hypotheses.org/>> (consultado el 21 de septiembre de 2023).
- BESSON, Florian *et alii*, *Actuel Moyen Âge. Et si la modernité était ailleurs?*, Paris, 2017, Arkhé.
- , *Actuel Moyen Âge. L'aventure continue*, Paris, 2019, Arkhé.
- DESROSIERS, Yves y SELA, Lhasa de, «*Celestina*», disco *La llorona*, 1997.
- DRAW MY LIFE EN ESPAÑOL (canal Youtube), «Resumen de *La Celestina*», 22 de marzo de 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=ixnz_t3m-BnY> (consultado el 21 de septiembre de 2023).
- FERNÁNDEZ, Enrique, *Celestina visual* (500 años de imágenes de *La Celestina*): <<https://CelestinaVisual.org/>> (consultado el 21 de septiembre de 2023).
- , «Una *Celestina* en la Argelia contemporánea en la película *Délice Paloma* (2007)», *Crisol*, 49, 2023 (monográfico en torno al Siglo de Oro en la cultura popular, ed. François-Xavier Guerry).
- FRANÇOIS, Jérôme, «Del personaje transficcional al mito: *crossover* y coalescencia de *Celestina* en *Terra nostra*», *El personaje transficcional en el mundo hispánico*, ed. Jérôme François y Álvaro Ceballos Viro, 2018, Liège, Presses Universitaires de Liège, pp. 67-82.

- FRANÇOIS, Jérphine, *La Celestina, un mito literario contemporáneo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2020.
- LINK, Hannelore, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, Kohlhammer, 1976.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Irene, «*La Celestina* (1499) cinco siglos más tarde: ecos celestinescos en *Tiempo de Silencio* (1962)», *Celestinesca*, 43, 2019, pp. 111-130. DOI: <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.43.20241>>.
- MAEZTU, Ramiro de, *Don Quijote, don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía*, Madrid, Espasa-Calpe, [1926] 1957.
- RODIEK, Christoph, «*La Celestina* del siglo xx. Anotaciones comparatistas», *Celestinesca*, 13, 1989, pp. 39-44. DOI: <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.13.19706>>.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Peter Russell, Barcelona, Castalia, 2013.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*, 2011, Paris, Seuil.
- SCHMIDT, Rachel, «La cultura visual y la construcción de la tríada de mitos españoles: *Celestina*, *Don Quijote* y *Don Juan*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 41, 2016, pp. 86-111.
- SMITH, Alan E., «*La Celestina* y Galdós: aspectos de la creación y la recreación artísticas», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari, vol. 5, Roma, Bagatto Libro, 2012, pp. 127-133.
- SNAPE, Lisbeth, *La vieja que vendía rosas* (fanfiction), 5 de julio de 2013: <https://www.fanfiction.net/Once-Upon-a-Time_and-La-Celestina_Crossovers/9086/10776/>.
- SNOW, Joseph, «Un texto dramático no cerrado: notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo xx», *Cinco siglos de Celestina. Aportaciones interpretativas*, ed. José Luis Canet Vallés y Rafael Beltrán Llavador, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 199-208.
- , «Los estudios celestinescos, 1999-2099», *La Celestina, V Centenario (1499-1999). Actas del congreso internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre-1 de octubre de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, 2001, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 121-132.
- , «Hacia una lectura feminista de *La Celestina*», *Medievalia*, 40, 2008, pp. 74-85.
- , «*Tragicomedia de Calisto y Melibea*», y después *Celestina*», *Dueñas, cortesanas y alcahuetas. Libro de buen amor, La Celestina y La Lozana andaluza: Juan Ruíz, Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor. Congreso homenaje a Joseph T. Snow*, ed. Francisco Toro Ceballos, Jaén, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017, pp. 409-422.

JOURNÉE D'ÉTUDE

LA CELESTINA, D'HIER À AUJOURD'HUI

LA RÉCEPTION CONTEMPORAINE D'UN CHEF-D'ŒUVRE DU SIÈCLE D'OR



Org. : François-Xavier Guerry (Université Bretagne Sud)

VENDREDI 14 AVRIL 2023 - DE 10H30 À 18H

Auditorium de la Maison de la Recherche
Faculté de Lettres, Langues, Sciences Humaines et Sociales
LORIENT

Faculté lettres,
langues, sciences
humaines &
sociales
ubs:
Université Bretagne Sud



HCTI
Histoire, Culture, Traditions, Identités
Maison de l'Europe et de l'Université

www.univ-ubs.fr

La sérialité célestinesque (1990-2023) : Le cas de *La mujer de la escalera*, de Pedro González Moreno

Jéromine François
Université de Liège

RESUMEN

Durante los Siglos de Oro, la relación hipertextual que existe entre las imitaciones y continuaciones de *La Celestina* y su modelo se puede describir en términos architextuales. En cambio, en la época contemporánea se ha desarrollado un imaginario celestinesco aún más complejo por ser transmediático. En este trabajo se analizarán las modalidades propiamente novelescas de las reescrituras celestinescas contemporáneas (1990-2023) a la luz del concepto de *serialidad*: cada texto de tema celestinesco producido y leído en la actualidad moviliza lógicas de personajes, así como dispositivos paratextuales, intertextuales y metaficcionales que crean un verdadero *pacto de lectura* celestinesco, basado en una *enciclopedia* particular del lector. Después de un examen panorámico de las prácticas de serialidad evidenciadas en las reescrituras de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* publicadas desde 1990, este estudio examinará cómo se articulan dichas prácticas en la novela *La mujer de la escalera* (2018), de Pedro González Moreno.

PALABRAS CLAVE: Serialidad – reescritura – celestinesca – pacto de lectura – intertextualidad.

The Celestinesque seriality (1990-2023): The case of *La mujer de la escalera*, de Pedro González Moreno

ABSTRACT

During the Golden Age, the hypertextual relationship between the imitations and continuations of *La Celestina* and its model can be described in architextual terms. On the other hand, in contemporary times, the Celestinesque imaginary has become even more complex because its transmedia dimension. This paper will analyze the novelistic modalities of contemporary Celestinesque rewritings (1990-2023) with the concept of *seriality*: each text with a Celestinesque theme

produced and read today mobilizes character logics, as well as paratextual, intertextual and metafictional devices that create a true Celestinesque *reading pact*, based on a particular *encyclopedia* of the reader. After a panoramic examination of the practices of seriality evidenced in the rewritings of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* published since 1990, this study will examine how these practices are articulated in the novel *La mujer de la escalera* (2018), by Pedro González Moreno.

KEY WORDS: Seriality – Rewriting – Celestinesque – Reading pact – Intertextuality.



Introduction

La Célestine représente aujourd’hui l’un de ces livres dits « classiques », dont la lecture est rendue obligatoire dans certains programmes d’enseignement en Espagne et dont une bonne partie des hispanophones connaissent l’intrigue ou les personnages même sans l’avoir lu, pour paraphraser Pierre Bayard (2007). Le signifiant *Célestine* se réfère également au personnage lui-même, devenu éponyme au fil de l’histoire éditoriale du texte, puisque son titre original, *Comedia* puis *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ne mentionnait aucunement cette maquerelle un peu sorcière qui disparaissait dès le douzième acte. C’est en raison de cette même réception exceptionnelle que le personnage a connu, comme ses confrères Don Quijote, Don Juan et Lazarillo, un processus d’antonomase, entrant ainsi dans le dictionnaire – dès Covarrubias en 1611 – où il constitue encore aujourd’hui, par allusion à la maquerelle de Rojas, un synonyme d’entremetteuse.

Tant le texte lui-même que le personnage du même nom sont donc rapidement entrés de plain-pied dans l’imaginaire collectif hispanique. Pierre Heugas (1973), Consolación Baranda et Ana Vian Herrero (2007), ainsi que François-Xavier Guerry (2019) ont d’ailleurs bien analysé le fonctionnement de la célestinesque *stricto sensu* qui s’est développée aux Siècles d’Or et qui s’est constituée en véritable sous-genre, mi-narratif mi-théâtral, émulant certains dispositifs formels et thématiques de *La Célestine* originelle. Comme pour le roman picaresque ou le roman de chevalerie, la dynamique intertextuelle (respectivement engendrée par le *Lazarillo de Tormes*, l’*Amadis de Gaule* ou *La Célestine*) a évolué en une logique architextuelle.

Ce processus n’a fait que se confirmer à l’époque contemporaine où il s’est de plus considérablement enrichi de l’apport de cultures médiatiques en plein développement. *La Célestine* inspire en effet tant la litté-

rature jeunesse que des projets d'opéra ou encore des adaptations théâtrales, cinématographiques et même bédéiques. Si les contours de la *celestinesca* des Siècles d'Or sont bien identifiés, il n'en va pas de même pour l'ensemble des œuvres produites à l'époque contemporaine à partir du texte de Rojas. Ce large corpus peut être qualifié de célestinesque *lato sensu*, car plus complexe que son ancêtre, notamment en raison de son caractère fondamentalement transmédiatique.

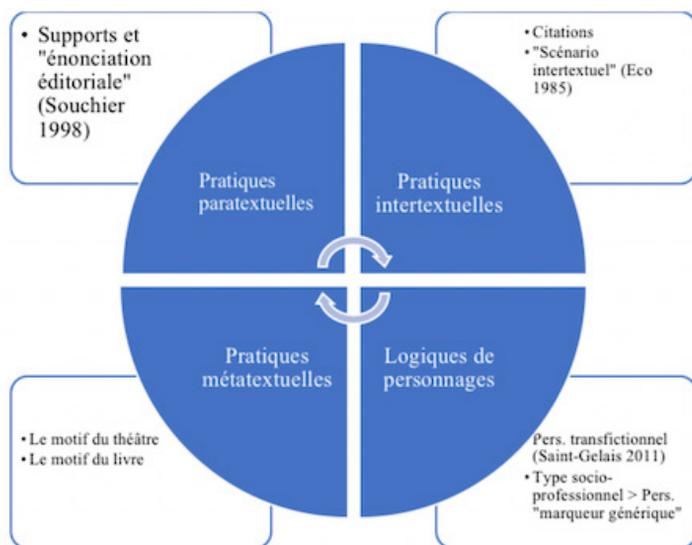
Le champ est immense et je me contenterais, dans le cadre de la présente étude, d'y examiner le domaine particulier de la narration littéraire, même s'il serait évidemment intéressant d'extrapoler ensuite les résultats de l'analyse aux autres secteurs, audiovisuels ou iconographiques, participant de ce même imaginaire célestinesque. Dans ce travail, on observera selon quelles modalités le roman espagnol actuel continue d'explorer le texte-personnage de Célestine. Nous examinerons dans quelle mesure les dispositifs choisis par les auteurs prolongent (ou non) les techniques de continuation et d'imitation qui, dès le XVI^e siècle, ont contribué à faire de *La Célestine* un hypertexte à succès.

L'hypothèse sur laquelle se fonde cette étude est que les *réécritures* célestinesques (soit l'ensemble des hypertextes et transfictions de *La Célestine*)¹ partagent, au-delà de la référence à une source commune, une même *sémantique* et une même *syntaxe* (personnages, thèmes, structures narratives, caractéristiques de l'univers de fiction). Celles-ci témoignent du passage de la célestinesque *stricto sensu* des Siècles d'Or à celle, *lato sensu*, d'aujourd'hui, d'une perspective *architextuelle* à une véritable perspective *sérielle* au fondement de l'imaginaire célestinesque contemporain. La sérialité est une dynamique clef à la fois de la culture populaire et du champ littéraire : des romans de chevalerie à Harry Potter, de James Bond à la collection Harlequin, la production comme la réception de nombreux textes sont indissociables de leur mise en réseau avec un ensemble d'œuvres plus vaste qui en détermine la signification. Cette dynamique sérielle a été largement étudiée par Mathieu Letourneux (2017), dans son ouvrage *Fictions à la chaîne*, pour ce qui est des domaines français et anglo-saxon. Je voudrais pour ma part proposer une cartographie des pratiques de la sérialité célestinesque contemporaine présentes dans le corpus des réécritures narratives que j'ai identifié jusqu'ici pour la période 1990-2023. Après un examen panoramique, ces pratiques seront interrogées, cette fois en *close reading*, à travers l'exemple précis de réécriture célestinesque que constitue le roman *La mujer de la escalera*, publié en 2018 par Pedro A. González Moreno.

1.– Concernant la notion de *réécriture* célestinesque, voir François (2020 : chap. IV).

1. Dispositifs de la sérialité célestinesque (1990-2023)

On trouvera dans ce tableau un relevé purement théorique des pratiques de sérialité puisque chaque réécriture met généralement en branle plusieurs de ces dispositifs à la fois. Si on y reconnaîtra certains concepts théorisés par Gérard Genette (1982), et également partiellement adoptés par Letourneux, les dispositifs présentés constituent les pratiques les plus prégnantes du corpus de réécritures célestinesques publiées depuis les années 1990.



Le phénomène de sérialisation, comme le rappelle Letourneux (2017 : 16), se manifeste déjà dans la relation que les textes entretiennent avec leurs supports. Les *pratiques paratextuelles* dont font montre les réécritures sont en effet signifiantes à plusieurs niveaux : d'emblée, les titres et les quatrièmes de couverture dénotent, dans la plupart des cas, le monde célestinesque et/ou médiéval : *Melibeia quiere ser mujer*, *Areúsa en los conciertos*, *El manuscrito de piedra*, *La judía más hermosa*, *Manifiesto de Celestina* en sont quelques exemples. Bien souvent, une présentation bio-bibliographique de l'auteur est également proposée dès la couverture. On y découvre des profils d'écrivains généralement hispanistes et présentant donc une certaine expertise dans le domaine des lettres. C'est le cas, par exemple, de Luis García Jambrina, professeur à l'Université de Salamanque et auteur d'une série de *Manuscritos*, romans historiques dont le héros, qui n'est autre que Fernando de Rojas, soit l'auteur présumé de notre *Célestine*, mène diverses enquêtes dans l'Espagne et le Nouveau Monde des premiers Temps Mo-

dernes. Des incisives à caractère métatextuel accompagnent, de plus, régulièrement le texte, via un bandeau ou une citation présente dès la première de couverture, afin d'exhiber, précisément comme argument de vente, la relation qu'entretient l'œuvre avec son illustre modèle célestinesque.² Ces mécanismes paratextuels participent à mon sens d'une véritable « énonciation éditoriale » (notion théorisée par Emmanuel Souchier 1998) : les produits reflètent, dès leur support, la ligne éditoriale de leurs collections et, ce faisant, les choix de l'éditeur orientent déjà la lecture.

En ce qui concerne les *pratiques intertextuelles*, nous pouvons distinguer, d'une part, l'usage de citations précises du texte source, dispositif commun à tous les textes étudiés mais particulièrement évident dans *Manifesto de Celestina* (1995) de l'Argentine Marta Mosquera, dans lequel les extraits du texte de Rojas finissent par envahir le moindre monologue intérieur.³ D'autre part, dans l'ensemble de ces récits se rejoue une trame à travers laquelle le lecteur reconnaîtra au moins partiellement celle de la (*Tragi*)*comedia de Calisto y Melibea*, soit une médiation amoureuse néfaste causant la chute (physique ou morale) d'un ou de plusieurs personnage(s). Cette intertextualité plus large engage ce qu'Umberto Eco (1985 : 101) appelait un *scénario intertextuel* : le lecteur repère les développements probables du récit en en comparant les caractéristiques et les épisodes aux autres intrigues du même type dont il a déjà eu connaissance.

Sous l'appellation « Logiques du personnage » sont regroupés trois types de réélaboration du protagoniste célestinesque qui vont de la modalité la plus explicite à la plus implicite. Un personnage transfictionnel, comme l'a montré Richard Saint-Gelais (2011), est un personnage ayant migré de la fiction dont il est issu pour intégrer d'autres textes, le plus souvent écrits par d'autres auteurs, participant dès lors du même univers fictionnel.⁴ Dans la plupart des réécritures identifiées, c'est surtout Célestine qui effectue le voyage, même si Mélibée et Caliste peuvent aussi être transfictionnalisés, de façon plus occasionnelle. Préquelles, continuations et autres *crossovers* sont quelques-unes des formes que peut prendre ce transfert de personnages, de même que la *capture*, théorisée par Saint-Gelais, dans laquelle une fiction transforme l'auteur de sa source en personnage fictif. La série de García Jambrina illustre bien ce procédé : dans *El manuscrito de piedra* Fernando de Rojas y rencontre d'ailleurs Célestine et s'inspire de ses propres déboires sentimentaux pour écrire sa *Comedia*.⁵

2.– Au sujet de ces pratiques éditoriales, voir François (2018). Notons que, pour le cas de García Jambrina, même les couvertures de la série semblent dialoguer entre elles à travers tout un jeu d'échos graphiques et thématiques recréant un imaginaire historique associé à l'époque de publication de La Célestine.

3.– Voir François (2015).

4.– Pour un examen des modalités hispaniques de ce phénomène, voir Ceballos et François (2018).

5.– Le même type de capture apparaît dans *Melibea no quiere ser mujer* (1991), de Juan Carlos Arce.

C'est la genèse du récit source qui devient ici l'objet du récit second. Au sein des réécritures, si Célestine, les amants et Rojas sont de temps à autre renommés dans leur fiction d'accueil, ils demeurent toutefois identifiables par une série de caractéristiques et/ou par leur association à un épisode donné, emblématique du récit originel, comme le fameux *Conjuro a Plutón* prononcé par la maquerelle à l'acte III.

Dans certains cas, toutefois, le personnage célestinesque est recréé de façon beaucoup plus libre, se réduisant alors au type socio-professionnel de la *alcahueta* un brin sorcière. López Rodríguez (2019) l'a brillamment démontré dans son analyse du roman de Luis Martín-Santos intitulé *Tiempo de silencio* (1961). Ce processus de typification était déjà à l'œuvre dans les cycles célestinesques des Siècles d'Or,⁶ et avait été repris, dès le XIX^e siècle, par Serafin Estébanez Calderón dans la physiologie « Celestina » qu'il avait rédigée pour ses *Escenas andaluzas*. Pour ce qui est de la littérature espagnole des années 1990 à nos jours, le processus est surtout répandu dans les romans historiques situés à l'époque médiévale ou aux prémices de la Renaissance. *La judía más hermosa*, mais aussi *La catedral del mar* ou encore sa continuation *Los herederos de la tierra*, en sont quelques exemples. Ces textes transforment leurs personnages de maquerelles-sorcières en véritables marqueurs génériques.⁷ L'entremetteuse pratiquant la sorcellerie ou la guérisseuse-prostituée font en effet partie d'un répertoire de personnages mobilisés de façon récurrente par le roman historique médiévalisant.⁸ Personnages souvent secondaires effectuant diverses entreprises de médiation sans pour autant être associés explicitement au modèle créé par Rojas, ces figures ont surtout pour fonction de donner de l'épaisseur et de la vraisemblance à la toile de fond médiévale reconstituée par les auteurs contemporains. Leur apparition dans le récit donne d'ailleurs souvent lieu à de véritables physiologies et tableaux de mœurs, suivant une esthétique tout à fait *costumbrista*. Il s'agit de passages à caractère didactique traçant le profil psychologique de ces personnages-types (profil très proche de la caractérisation de Célestine) et décrivant leur quotidien dans les bas-fonds urbains de l'époque.

Enfin, l'ensemble des réécritures célestinesques actuelles présente une *dimension métatextuelle* plus ou moins accentuée. Le livre de *La Célestine* peut par exemple intervenir en tant que tel dans la fiction, soit parce qu'on y raconte son processus de création (Arce, García Jambriña, García Calderón, Moisés de las Heras), soit parce que sa lecture incite les person-

6.– Guerry (2019) a eu l'occasion de le démontrer dans ses travaux.

7.– Letourneux (2007). Pour une analyse de cette transformation dans *La catedral del mar*, voir François (2023). Dans *Los herederos de la tierra*, les caractéristiques et attributs du personnage de Célestine se diffractent pour leur part entre plusieurs personnages, la guérisseuse et avorteuse *conversa* Regina et la prostituée María.

8.– Pour un examen des thématiques et personnages archétypes propres au roman de thème médiéval, voir Huertas Morales (2015).

nages à questionner leur propre statut fictif (Mosquera, Muñiz-Huberman). Un autre motif fréquemment thématiqué par les réécritures célestinesques depuis le XX^e siècle et qui participe de cette dynamique métatextuelle est celui du théâtre. Les caractéristiques dramatiques de *La Célestine* sont aujourd’hui globalement admises par la critique, qui a longtemps débattu du « genre » littéraire auquel il convenait d’associer le texte de Rojas. Or, les réécritures, même narratives, semblent fascinées par la question en ce qu’elles font la part belle aux personnages d’acteurs et à des réflexions consacrées à la notion de représentation et au processus d’adaptation scénique (Mosquera, García Jambrina, Muñiz-Huberman).

2. L’exemple de *La mujer de la escalera* (2018), de Pedro A. González Moreno

Examinons à présent un cas concret de réécriture articulant ces pratiques de sérialité, c’est-à-dire de mise en réseau du texte avec l’ensemble plus vaste des récits célestinesques dont le texte de Rojas est le pivot prototypique.⁹ *La mujer de la escalera* (2018), de Pedro A. González Moreno, se situe à la croisée du *campus novel*, du roman d’enquête et du roman historique. Le récit s’ouvre sur deux morts : d’une part le suicide de Ricardo, ex-condisciple de la narratrice-protagoniste, Sara, qui vient de terminer son cursus universitaire de Lettres hispaniques à Madrid, et, d’autre part, le meurtre du doyen de la Faculté de Lettres, Daniel Carvajal. Le récit se déploie ensuite selon une logique analeptique permettant de révéler, étape par étape, le parcours qui a conduit à une telle tragédie. On y découvre que Sara et Ricardo avaient été chargés par l’un de leurs professeurs d’enquêter sur de mystérieux imprimés, antérieurs à *La Célestine*, dont l’existence remettrait en question toute l’histoire de la littérature espagnole, au même titre que la découverte des *jarchas*. Le suspense, à la fois d’ordre policier et philologique, conduira les protagonistes, en pleine époque de Transition démocratique (nous sommes à la fin des années 70) à parcourir une Espagne encore meurtrie des conséquences de la Guerre Civile.

9.– *La Célestine* peut en effet être considérée comme un « paragon de genre », en ce qu’elle constitue le pivot intertextuel du genre célestinesque : « Lorsqu’on se réfère à un genre, on renvoie certes à une vaste série indéterminée de textes (si grande que chacun n’en a qu’une vision partielle et partielle), mais on tend à en proposer une définition qui ne repose que sur quelques jalons qui, eux, sont mieux identifiés (et sur lesquels la plupart des amateurs s’accordent) : ce seront, par exemple, les œuvres d’auteurs comme Robert Louis Stevenson ou Jules Verne pour le roman d’aventures, ou celles de Dashiell Hammett et d’Agatha Christie pour le récit policier » (Letourneux 2017 : 41).

2.1. *Pratiques paratextuelles*

Ce roman a été récompensé par le Prix Café Gijón 2017, comme le rappellent à la fois la quatrième de couverture et le bandeau rouge qui l'accompagne et sur lequel figure d'ailleurs le commentaire du jury, également répété sur la couverture :

Dos muertes y la búsqueda de unas supuestas obras de teatro anteriores a la aparición de *La Celestina* crean una apasionante novela ambientada en el mundo universitario. La protagonista se verá inmersa en un cruce de intrigas que el autor desarrolla hábilmente y con un excelente despliegue de recursos narrativos.

Sur le rabat de la couverture apparaît aussi une brève présentation de l'auteur, « licenciado en Filología Hispánica y profesor de lengua y literatura ». Il s'agit bien là, de nouveau, d'une figure d'auteur-spécialiste qui correspond au profil d'hispaniste professionnel mis en avant par d'autres paratextes du corpus célestinesque contemporain. Ces indications annoncent d'entrée la filiation recherchée et orientent déjà la lecture : l'intertextualité y apparaît comme un argument de vente, ce qui cible donc un lecteur-consommateur de ce type de produits.

2.2. *Pratiques intertextuelles : le Planto de Pleberio et le récit d'une médiation*

Si plusieurs passages du texte de Rojas sont repris par González Moreno, notamment ceux issus des échanges pseudo-courtois de l'acte XIV entre Caliste et Mélibée, le célèbre *Planto de Pleberio* occupe une place de choix dans cette intertextualité. Dans ce long monologue de lamentation (Rojas 2011 : 337-347), d'une grande beauté stylistique, qui clôt *La Celestine*, le père de Mélibée invective ceux qu'il considère responsables du suicide de celle-ci : la fortune adverse et l'Amour, bien sûr, mais aussi le monde des hommes, ce « laberinto de errores » (340) qui n'engendre que tromperie et désillusions. Des passages entiers du *Planto* sont cités à sept reprises dans *La mujer de la escalera*, tantôt de façon fidèle au texte original, tantôt de façon détournée.¹⁰ La majeure partie de ces extraits est associée au personnage de Ricardo qui, avant de se donner la mort, avait précisément interprété le rôle de Pleberio dans l'adaptation de *La Celestine* proposée par le groupe théâtral étudiant Bambalinas 9, auquel appartenait également Sara. Comme celui de Mélibée, le suicide de Ricardo s'explique surtout par des raisons sentimentales, puisqu'il éprouvait pour

10.— Nous analyserons les cas les plus signifiants de ces citations. Les autres occurrences du *Planto* qui apparaissent dans le roman sont reprises en annexe de ce travail.

Sara un amour non réciproque. La première occurrence du *Planto* apparaît dès l'incipit décrivant la mise en scène choisie par Ricardo pour se donner la mort, un exemplaire de *La Célestine* à ses pieds, sur la scène du *Salón de actos* universitaire, éclairée de bougies, dans une théâtralité recherchée. Dans plusieurs de ces reprises du *Planto*, la narratrice évoque la difficulté de Ricardo à mémoriser ce long passage, ce qui peut expliquer les variations introduites par rapport au texte source : « Nunca había conseguido saberse de memoria toda esa larga enumeración del padre atormentado: a menudo se olvidaba alguna frase o la cambiaba de sitio, o se atrevía a improvisar algo nuevo » (11) ; « comenzó a recitar [...] saltándose frases a su antojo, como siempre había hecho » (143). La réécriture la plus créative du *Planto* est sans aucun doute celle du chapitre 24, dans laquelle apparaissent diverses modifications et interpolations qui enrichissent la lamentation de Pleberio d'une diatribe contre les horreurs de la guerre civile dont la mémoire est en train d'être réactivée par la génération de la Transition à laquelle appartiennent Ricardo et Sara.

[...] le oyó gritar que el mundo era un desierto espantable, un horrendo cementerio de trincheras, un laberinto de errores y de huesos enterrados en los barrizales de la Alcarria; una morada de fieras que devoraban a las niñas en los sobrados, región llena de espinas, laguna llena de cieno por donde se arrastraban, con su antorcha en la mano, las huestes incendiarias del héroe de Cascorro; un prado de serpientes, un prado lleno de niñas que lloraban abandonadas en mitad de la guerra; un penal lleno de hombres que labraban cajas para no morir de tristeza, o labraban la madera de su propio ataúd; un valle de lágrimas donde batallones de esclavos levantaban una cruz gigantesca; vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor; un paisaje de disciplinados pelotones de fusilamiento y de bibliotecas que ardían bajo el estruendo de las bombas, y cónclaves de obispos que intentaban apagar las llamas a hisopazos, mientras los generales y las monjas desfilaban con un fusil y una biblia en la mano, y con el uniforme y los hábitos manchados de sangre; río de lágrimas, río de sangre y de ginebra, dulce ponzoña, falsa alegría de besos que nunca se dieron en una catedral... (179, je souligne les passages interpolés ou modifiés par rapport au *Planto* originel)

C'est toute une évocation de la *España negra* qui se déploie dans ce remaniement du *Planto* où l'on retrouve d'ailleurs une isotopie du feu et de la violence, partiellement associés au monde ecclésiastique, qui n'est pas sans rappeler le motif de l'autodafé inquisitorial, autre composante de cet

interdiscours de la légende noire espagnole.¹¹ Comme on peut le lire à la fin de l'extrait, la non-correspondance du sentiment amoureux est également l'une des cibles de ce nouveau *Planto*. Sa dernière réécriture du récit, qui apparaît en guise de lettre d'adieu de Ricardo à l'antépénultième chapitre, inclut d'ailleurs des insultes et reproches adressés à Sara, comme l'a bien compris l'inspecteur Tena :

<p>Rojas, acto XXI, pp. 346-347 (je souligne les passages où interviennent les modifications chez González Moreno)</p>	<p>González Moreno, cap. 46, p. 344 (je souligne les passages interpolés ou modifiés par rapport au <i>Planto</i> originel)</p>
<p>Del mundo me quejo XXX porque en sí me crio; porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nacida, no amara; no amando, cesara mi quejosa y desconsolada postrimería. ¡Oh mi compañera buena, oh mi hija despedezada! ¿Por qué no quisiste estorbar tu muerte? ¿Por qué no hobiste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dejaste, cuando yo X te había de dejar? ¿Por qué me dejaste penado XXX? ¿Por qué me dejaste triste y solo <i>in hac lachrymarum valle?</i></p>	<p>Del mundo me quejo y de ti me quejo, grandísima zorra, porque en sí me crio; porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nacida, no amara; no amando, cesara mi quejosa y desconsolada postrimería. ¡Oh mi compañera desleal, oh mi hija de puta! ¿Por qué no quisiste estorbar mi muerte? ¿Por qué no hobiste lástima de mí? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo amigo? ¿Por qué me dejaste, cuando yo no te había de dejar? ¿Por qué me dejaste penado y tirado como un perro? ¿Por qué me dejaste triste y solo <i>in hac lachrymarum valle?</i></p> <p>—Parece que las relaciones entre ustedes andaban últimamente bastante deterioradas... [conclut l'inspecteur]</p>

À force de répétition, le *Planto* se transforme en *leitmotiv* qui irradie dans le récit,¹² selon une dynamique paratactique produisant un effet de varia-

11.— Concernant la légende noire, voir Villanueva (2011). D'autres passages du roman véhiculent d'ailleurs une vision pessimiste de l'histoire espagnole proche de la *leyenda negra* : « A poco que escarbemos, en la historia de España no vamos a encontrar mucho más que eso: pirómanos, sermones de curas y pelotones de fusilamiento » (120) ; « Aquí, desde que empezó a funcionar la Inquisición, llevamos siglos quemándolo todo. Empezaron con las brujas, siguieron con los herejes, después continuaron con los libros, con las iglesias, con los montes... Debe de ser un gen incendiario lo que llevamos dentro » (120).

12.— La narratrice commente à ce propos que « la sombra de aquella obra parecía perseguirnos por todas partes » (50). Dans une perspective proche de la nôtre, Pierre Brunel a théorisé

tion musicale contaminant le reste de la narration, dans laquelle le motif du labyrinthe d'erreurs, puis du labyrinthe tout court, se fait de plus en plus prégnant, comme on peut le constater dans cette série d'extraits :

Cerré los párpados aún con más fuerza, como intentando sacudirme todos esos ruidos y recuerdos confusos, y tuve la esperanza de que, al abrirlos de nuevo, me encontraría muy lejos de allí, tumbada en la playa o viendo romper las olas en los acantilados, ajena a *aquel laberinto de errores* y a aquella sucesión de desdichas en donde me encontraba atrapada. (22, je souligne)

[...] fue como si algunos, sobre todo los que habíamos tenido un mayor protagonismo en la obra, hubiésemos entrado en un extraño *laberinto* donde nuestros destinos estaban condenados a cruzarse. (27, je souligne)

[...] contuvimos la respiración, a sabiendas de que sus siguientes palabras iban a ser como un hilo demasiado frágil que podría servirnos para salir del *laberinto* o para perdernos definitivamente dentro de él. (115, je souligne)

[Amalia apareció para] guiarnos a nosotros a lo largo del *laberinto* por donde avanzábamos cada vez más desorientados. (118, je souligne)

extraño *laberinto* (225, je souligne)

[...] le vi caminar como un funámbulo sobre la barandilla del Viaducto mientras recitaba sus frases favoritas del *monólogo de Pleberio*; y poco antes de despertarme a causa de unos ruidos, le vi quemando libros, desesperadamente, en una biblioteca donde ambos nos encontrábamos atrapados, dentro de un *laberinto* que tenía mucho de real. (325, je souligne)

tétrico *laberinto* de celos, venganzas y traiciones. (342, je souligne)

Ce labyrinthe menaçant où s'égarer les protagonistes évoque le motif du *fatum*, en ce qu'il annonce un destin tragique, d'ailleurs réalisé dès l'incipit. Or, ce dénouement funeste semble surtout enclenché par la mé-

ce qu'il appelle l'*irradiation* du mythe, dont il a signalé deux sources : « L'une est l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain donné : une image mythique, présente dans un texte de cet écrivain, peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite. L'autre est le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite » (1992 : 84).

diation de Sara, à qui le doyen, devenu son amant, demande de solliciter l'aide d'un Ricardo également épris d'elle :

[...] yo podría actuar de puente entre los dos [...]. Comencé a resignarme, pues, a lo que parecía inevitable: encontrarme cara a cara ante los dos, convertida en el vértice de un peligroso triángulo de complicidades, mediando entre uno y otro con un doble disfraz, y compartiendo con cada uno un secreto diferente que el otro no debía conocer, a sabiendas de que estaría engañándolos a ambos. (142-143)

Nous retrouvons ici ce scénario célestinesque de la médiation néfaste commune aux autres réécritures contemporaines de l'œuvre de Rojas. Notons que cette œuvre elle-même semble assurer cette dangereuse médiation au sein du récit de González Moreno puisque, lorsque Bambalinas 9 décide d'adapter ce classique, le statut de *locus amoenus* du groupe (« una burbuja dentro de la cual nos sentíamos protegidos », 23) commence à se fragiliser :

Había algo en esa obra que removió nuestros sentimientos más sórdidos o despertó nuestras más turbias ambiciones. Quizá debimos haber abandonado el proyecto al principio, cuando nos dimos cuenta de los graves problemas escénicos que nos planteaba su adaptación, pero empujados por el orgullo o por la fatalidad decidimos seguir adelante, aunque ni siquiera teníamos actores suficientes para cubrir todo el reparto. Fue entonces, a la hora de distribuir los papeles, cuando se desataron las primeras tensiones. (26-27)

On le voit, les pratiques intertextuelles revêtent également une dimension métalittéraire, autre dispositif sériel commun à la célestinesque que nous examinerons dans la suite de ce travail.

2.3. Logiques du personnage

Au-delà des mécanismes proprement paratextuels et intertextuels, la mise en réseau des récits de matière célestinesque se fait aussi, et souvent surtout, par la recreation plus ou moins explicite de personnages issus du texte de Rojas. La narration de *La mujer de la escalera* est ainsi assurée par Sara, licenciée en Lettres et actrice ayant interprété le personnage de Mélibée. Lorsqu'elle entame sa relation quelque peu trouble avec le doyen Carvajal, la jeune femme change complètement d'apparence et coupe notamment ses cheveux blonds, qu'elle teint en noir, précisément afin de se

distancier de ce modèle mélibéen qu'elle regrettera pourtant tout au long du récit comme en témoignent ces extraits :

[...] pensé que *la cándida Melibea* a la que yo le había prestado mi voz y mi cuerpo se había volatilizado, tal vez para siempre, dentro de mí. (144, je souligne)

[...] tuve la rara sensación de que estaba asistiendo a mi propio entierro, *como si al renunciar a mis rizos de Melibea estuviese renunciando a una parte de mi propia identidad*. (190, je souligne)

mi antigua *melena de Melibea*. (221, je souligne)

[...] me encontré muy cómoda ante esa imagen que Ricardo daba de mí, una imagen que me reconciliaba conmigo misma y *me devolvía de nuevo a mis bucles rubios y a mi perdida candidez de Melibea*. (229, je souligne)

Cuando llegamos al rellano de la escalera me detuve un instante, recordé de nuevo a la mujer de mi sueño con su larga cabellera movida por la brisa, y entonces *eché de menos mi rizada melena de Melibea*. (271, je souligne)

[...] el nuevo corte y color de mi pelo, que nada se parecía a *los rubios bucles de aquella Melibea* a la que ellos recordaban. (309, je souligne)

Supuse que a Marcos lo que en el fondo más le molestaba era haber perdido por completo el control sobre mí. Estaba acostumbrado a verme, dentro y fuera del escenario, como *la cándida Melibea* a la que él podía manejar a su antojo. (364, je souligne)

Notons que Ricardo, dans son ressassement du *Planto de Pleberio*, semble également prisonnier d'une identité célestinesque, comme le diagnostique d'ailleurs le commissaire Tena : « puede que fuera víctima de ese trastorno que algunas veces sufren los actores, creo que lo llaman síndrome de identificación con sus personajes o algo parecido » (349). La relation aigre-douce avec le référent littéraire qu'on lui associe poussera Sara à questionner sans cesse son identité. Au fil de cette quête d'elle-même, elle décide de recourir aux services d'Erinia, une voyante dont la caractérisation évoque le type socio-professionnel de la Célestine. À la fois cartomancienne, guérisseuse et médium dont le nom se réfère aux furies antiques (également évoquées à l'acte III de *La Célestine* originelle), Erinia présente un curriculum varié et une solide expérience dans la manipulation rhétorique de son prochain :

[...] además de vidente era curandera, echadora de cartas, quiromántica, masajista espiritual y médium, y tenía más de treinta años de experiencia en todos los campos de la alta magia. [...] se aseguraba, entre otras memeces, que a través de ella la solución a cualquier problema era rápida, eficaz y garantizada. Y todo ello vino a confirmar mi idea de que los adivinos, con bola de cristal o sin ella, no eran más que unos embaucadores que, como buenos charlatanes de feria, se dedicaban a jugar con la ingenuidad, con la desesperación o con la buena fe de la gente. (136)

La voyante exerce, comme son illustre modèle, dans une sorte de laboratoire bigarré et vaguement inquiétant tel que celui décrit à l'acte I de *La Célestine* :

El cuchitril donde Erinia ejercía sus buenas o sus malas artes era un cuartucho sin ventilación, con un fuerte olor a sándalo y a cera. Su profusa decoración lo hacía parecer aún más pequeño de lo que era en realidad, y todo tenía un aire de abigarrado retablo donde convivían impudicamente la religión, la hechicería y la magia. Dos hachones encendidos y una lámpara sobre la mesa camilla le daban al cuarto una iluminación tenue e indecisa. Colgados por las paredes había algunos pósteres, entre ellos uno que representaba la figura de un ahorcado y otro una virgen con el corazón atravesado por siete cuchillos; un calendario azteca, un afiche con un gigantesco ouroboros y una máscara de madera, y alrededor, colgados de alcayatas, rosarios, herraduras e innumerables objetos que supuse tendrían un valor de amuletos. Más que de bruja o de furia mitológica, Erinia tenía más bien el aspecto de una matrona muy entrada en carnes, y sus mejillas mofletudas y sonrosadas le transmitían una apariencia bonachona. Llevaba el pelo recogido en una larga trenza entrecana y tenía un tono muy apacible al hablar. [...] Me quedé mirando alrededor, como tratando de encontrarle algún sentido decorativo a aquella caótica mezcla de objetos, entre los que ella parecía tener muy asumido su papel de grotesca y oronda sacerdotisa. (136-137)

Lors de sa seconde visite, Sara s'étonne de la posture de médecin qu'adopte Erinia : « su cara se iluminaba como si hubiese encontrado el diagnóstico perfecto para todos mis males. [...] con un tono casi de salmodia, se puso a hablar de las numerosas clases de muertos que existían » (329). Ce type d'extrait, qui illustre également l'attitude pseu-

do-professorale de la voyante, ne laisse d'évoquer les stratégies oratoires de Célestine, lorsqu'elle discute avec Melibea à l'acte X : « como para salud y remedio de las enfermedades, ellas por experiencia, dellas por arte, dellas por natural instinto, alguna pertenencia alcanzó a esta pobre vieja, de la cual al presente podrás ser servida » (Rojas 2011 : 221).

La logique de personnage adoptée dans *La mujer de la escalera* évoque donc doublement la distribution célestinesque : d'une part, via la réminiscence permanente du personnage de Mélibée dans celui de la narratrice, d'autre part via l'apparition plus ponctuelle de Célestine en tant que type littéraire associé au monde de la magie.

2.4. Dispositifs métalittéraires : le motif théâtral et le livre célestinesque

L'identification de la narratrice en tant que nouvelle Mélibée est révélatrice de sa tendance à adopter le texte de *La Célestine* comme grille de lecture du monde qui l'entoure, en une espèce de métalepse, procédé métalittéraire par excellence :

[...] me di cuenta de que casi todos los personajes de *La Celestina*, al menos los principales, hablaban de mí misma y del mundo que me rodeaba. Un mundo donde había contemplado, y muy de cerca, las más turbias ambiciones, la mentira y el engaño, el rencor y la desesperación, pero también el amor. Todos esos sentimientos los había visto y aún continuaba viéndolos a mi alrededor, dentro de un gran escenario en cuyo centro me encontraba yo. De mí hablaban la inocencia de Melibea, pero también la deslealtad de Sempronio, el egoísmo y las palabras arteras de la vieja hechicera, incluso la fe ciega y la pasión de Calisto. En todos los personajes encontraba alguna actitud, alguna emoción o algún recuerdo que conseguía avergonzarme o estremecerme. (235)

Dans le roman de González Moreno, la pulsion métalittéraire est également indissociable du motif du livre, véritable personnage, tantôt humanisé (« sentía que lo que sostenía entre mis manos era algo similar a un órgano vivo y palpitante », 43), tantôt transformé en adjuvant du récit : « Como señal de tan buenos augurios, allí estaba aquel ejemplar de *La Celestina* que Ricardo acababa de comprarse y apretaba contra su pecho, como si se tratara de algún *amuleto* » (51, je souligne) ; « ese libro —[Ricardo] enarboló *La Celestina* como si estuviera sosteniendo una antorcha que nos guiara entre las tinieblas— podría ser como una llave mágica que abra alguna puerta » (52, je souligne).

Enfin, la terminologie théâtrale omniprésente dans le roman participe également du dispositif métalittéraire. La protagoniste analyse les événe-

ments de son quotidien par le biais de ce champ lexical dès la description de la scène de crime initiale : « él se había encargado de darle a la escena ciertos toques teatrales, como si pretendiera convertir su muerte en una macabra representación » (11). Les journalistes présents se déplacent tels des figurants dans un décor dépeint comme lugubre.¹³ Ce prisme de la représentation semble d'ailleurs isoler Sara du monde réel, dans un apolitisme opposé à l'engagement de ses condisciples qui n'ont de cesse de dénoncer les relents franquistes de leur société : « Todo lo que ocurría al otro lado del telón era como un ruido de fondo que escuchábamos con curiosidad o con interés, pero también a cierta distancia, como si se tratase de la banda sonora de una película en la que a nosotros nos hubieran asignado tan solo el papel de figurantes » (24). L'un de ses condisciples réprimande ainsi la narratrice en ces termes : « No te hagas la ingenua, Sarita, algunas veces parece que todavía no te has bajado del escenario » (229).

La protagoniste ne récupère la main sur la narration de sa vie qu'au dernier chapitre,¹⁴ lorsqu'elle confie à son ami Marcos, qui avait joué le rôle de Caliste dans l'adaptation théâtrale de l'œuvre, l'écriture d'un roman s'inspirant des aventures dont nous, lecteurs, sommes précisément en train de terminer la lecture.¹⁵ Le dénouement de *La mujer de la escalera* se fonde ainsi sur le mécanisme métalittéraire bien connu du livre en train de s'écrire.

3. Un pacte de lecture sériel ?

Au sein d'un même récit, la présence combinée de plusieurs de ces dispositifs de sérialité célestinesque que nous venons d'examiner invite le lecteur à adopter un pacte de lecture à la fois savant et ludique en ce qu'il est poussé à identifier dans le récit d'autres motifs susceptibles d'être rapportés à un répertoire de topiques célestinesques. C'est ce que Letourneux désigne par le concept de *généricité lectoriale*, essentielle à la communication sérielle :

En se plaçant dans une posture d'attente à partir des signes que lui envoie le texte, le paratexte et le support, le lecteur anticipe sur la nature du récit, et par là même, il l'enrichit de ses compétences sérielles, nourrit la tension narrative de sa propre expérience des stéréotypes, donnant une valeur indicielle aux éléments descriptifs,

13.– « se movían igual que figurantes » (13) ; « aquel tétrico decorado » (14).

14.– « yo volvía a recuperar el protagonismo perdido » (360).

15.– « [...] respetarás la verdad de la historia. Y espero que también seas respetuoso con las personas. / —Con los personajes, querrás decir... » (374) ; « Al fin y al cabo es el autor quien tiene todo el poder y quien maneja los hilos de la trama. [...] tú no serías más que una muñequita entre mis manos, igual que todos los demás personajes. » (375)

et les associant aux images qu'il a lui-même en tête. Autrement dit, dans la communication sérielle, une grande partie du sens dépend du regard que le lecteur porte sur le texte. (60-61)

J'ai déjà évoqué le labyrinthe comme l'un de ces motifs qui se déploie en réseau à partir de l'hypotexte célestinesque. Il en va de même pour le thème de la *philocaptio*, procédé apparaissant dans le *conjuro a Plutón* que la Célestine de Rojas prononce à l'acte III et qui consiste à s'emparer de la volonté d'autrui (en l'occurrence celle de Mélibée) par le biais de la magie et à des fins amoureuses. Théorisée dès le traité dominicain du *Malleus Maleficarum* ou *Marteau des sorcières* de 1486, la *philocaptio* est devenue un lieu commun des réécritures contemporaines, surtout théâtrales, de *La Célestine*.¹⁶ Ce même motif apparaît à différents endroits du récit de González Moreno, où il est généralement associé à la narratrice-protagoniste, d'abord en tant que jeune femme ingénue victime de cette *philocaptio*,¹⁷ ensuite en tant qu'instigatrice du procédé : « La mujer débil e insegura que había creído ser hasta entonces aparecía ahora como una mujer dominadora, dueña no solo de sí misma sino igualmente dueña de la voluntad de los demás » (359) ; « Nunca me había ocurrido nada parecido con Marcos, pero empezaba a sentirme dueña de su voluntad » (365) ; « su voluntad estaba, al menos por una vez, sometida a la mía » (367) ; « Yo me había adueñado de su voluntad y él de mi historia » (378). Au fil du récit, le lecteur assiste donc à l'épiphanie de Sara, nouvelle Mélibée qui se réécrit progressivement en Célestine manipulatrice. La *philocaptio* donne par ailleurs lieu à une ludification de ses relations amoureuses avec Ricardo, Carvajal et Marcos, notamment via l'évocation de la figure du marionnettiste :

[...] empecé a imaginármelos como juguetes que yo podía manejar a mi antojo, dueña de su alma y de su cuerpo, y situada en el centro de un escenario por donde ellos se movían igual que marionetas sin voluntad. Tres hombres sin demasiada relación entre sí, pero en cuyo centro me encontraba yo, articulándolos como un eje o como un jugador que moviera entre sus dedos tres cartas de una misma baraja. Aquellos eran los ases de una baza afortunada en la que, sin embargo, no podía permitirme el farol de jugar con todos al mismo tiempo, porque no solo eran diferentes, sino además incompatibles. (104)

16.– Voir à ce sujet François (2020 : chap. V).

17.– « [...] lo peor de todo no era la certeza de verme acorralada, sino la de saber que mi voluntad, aunque me hubiese negado a probar las truchas de Peralejos, estaba a merced de la suya » (187) ; « [...] como si me hubiera inyectado alguna clase de veneno, supe que se había adueñado de mi cuerpo y, con él, de mi secreto y de mi voluntad » (189).

Le réseau de métaphores qui, dans le roman, comparent les personnages de manipulateurs à des marionnettistes tirant les ficelles ou à des araignées tissant leur toile peut également être rapporté aux topiques associés à l'univers célestinesque. Dans ce cas-ci, il ne s'agit pas d'un motif issu directement de *La Célestine* originelle, puisque ce sont les discours critiques postérieurs qui sont responsables de cette équivalence entre la maquerelle et une araignée. En réalité, la seule mention de cet animal dans la *Tragicomedia* ne se réfère pas à Célestine, mais à Mélibée (Rojas 2011 : 130), bien que, comme le signalent Blay et Severin, « this would seem to be displacement by Celestina, a better candidate for this image » (1999 : 16). La critique extrapole à partir des nombreuses références du texte au filage (Célestine entre chez Mélibée sous prétexte de lui vendre du « *hilado* ») et à la « *red* », alors même que, comme l'a montré Deyermond (1977 : 6), ce dernier mot évoque davantage le monde de la chasse et de la pêche que celui des arachnides. Les allusions aux « *hilos* » sont légion dans *La mujer de la escalera* et renvoient à la fois, de façon polysémique, au topique célestinesque (issu, donc, de l'exégèse), d'une part, et au dispositif métalittéraire déjà examiné, d'autre part, en ce que les fils (*hilos*), l'enchevêtrement (*maraña*), la pelote (*madeja*), la toile (*tela de araña*) et le tissage (*tejer*) réfèrent par métonymie à la *trame* du récit (autre métaphore textile par ailleurs entrée dans le langage commun). En attestent les extraits suivants :

[Irene] Poseía [...] una rara habilidad para *mover los hilos desde la sombra* y sabía mantenerse siempre a una razonable distancia desde la que nunca dejaba de *tejer sus redes*. (28, je souligne)

[...] supe que Ricardo pasaba a formar parte de la *madeja* de secretos y engaños que yo iba *tejiendo* a mi alrededor. En el centro de aquella *maraña*, yo misma empezaba a sentirme *atrapada en mis propios hilos*, aunque esa situación angustiosa me producía al mismo tiempo una inexplicable sensación de dominio. (143, je souligne)

Igual que había ocurrido con Daniel Carvajal en Sigüenza, me sentía vulnerable y *atrapada dentro de una pegajosa tela de araña* en la que, sin embargo, esta vez era yo misma quien estaba *urdiendo los hilos*. (231, je souligne)

[...] a mí me había correspondido el *papel de protagonista* visible, mientras que ella, a cierta distancia, habría estado *moviendo los hilos*. (313, je souligne)

[...] la vi imaginariamente plantada en el centro del escenario, dueña de todos los secretos y de todas las volun-

tades, *manejando los hilos ocultos de todos los personajes* que se movían a su alrededor. (315)

Cette recherche de correspondances entre le texte contemporain et l'univers fictionnel qu'il mobilise devient, pour le récepteur, un véritable jeu.¹⁸ Ce dernier varie bien sûr en fonction de l'*encyclopédie célestinesque* de chaque lecteur, c'est-à-dire en fonction de son degré de connaissance du texte de Rojas, de sa connaissance des discours critiques y afférant et de sa capacité à mettre en réseau le texte lu avec d'autres productions de l'imaginaire célestinesque, qu'elles soient littéraires ou audiovisuelles.¹⁹ L'étendue de l'*encyclopédie célestinesque* du lecteur va ainsi influencer son interprétation du texte et fonder cette genericité lectoriale qu'évoque Letourneux. Les dispositifs sériels examinés produisent un pacte de lecture ludique analytique, une enquête dans l'enquête.

Le genre policier adopté par le texte, comme indiqué par son appartenance à la collection « Policiaca » de la maison d'édition Siruela, est, de ce fait, loin d'être anodin. En se référant à l'architexte bien connu du *whodunit* (qui a assassiné le doyen ? et qu'est-ce qui explique le suicide de Ricardo ?), González Moreno instaure un pacte de lecture participatif impliquant une certaine vigilance du lecteur, en l'invitant à une co-résolution de l'énigme. Dès l'incipit, un crime est commis, la narratrice semble suspecte, et un détective est dépêché sur les lieux afin de déduire la solution logique de l'énigme à partir d'une série d'indices. Toutefois, le lecteur constate rapidement le caractère purement décoratif de cet inspecteur Tena qui disparaît après le premier chapitre pour ne resurgir que dans les toutes dernières pages du roman. Ce qui importe, c'est surtout le jeu litté-

18.– Le jeu est sans cesse susceptible de s'étoffer par la reconnaissance d'autres points de contact plus ponctuels entre le texte et l'imaginaire célestinesque. Par exemple, l'allusion au serpent et son association aux maux de ventre provoqués par l'état émotionnel de Sara évoque l'émoi de Mélibée à l'acte X (« que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo ») : « Igual que una culebra en su escondrijo, estuve varios días sin salir de casa, con fiebre y con las tripas todavía revueltas, luchando contra mi mala conciencia y contra aquella tormenta que se había desatado dentro de mis intestinos » (135). Un autre exemple est celui de la philosophie célestinesque de Ricardo : « una cosa es lo que nos enseñaban en la universidad y otra muy distinta lo que se aprende en la calle. [...] Pero el mundo de verdad está aquí, Sarita; a pie de barra se tiene una mejor perspectiva de las cosas. Y desde aquí lo único que se ve es que el sexo y el dinero son las dos cosas que mueven el mundo, aunque no sé si exactamente en ese orden » (229). Enfin, lorsque Sara et Ricardo couchent ensemble, l'empressement de Ricardo – que Sara essaie de freiner – n'est pas sans rappeler celui du Calisto de l'acte XIV : « Tuve que repetirlo varias veces que no se diera prisa porque disponíamos de toda la noche, pero le faltaba aplomo o le sobraba deseo, y cuando empezó a mordisquearme los pezones creí que estaba ensañándose conmigo o vengándose por todas mis malas acciones, aunque acepté aquello como si fuese el principio de una larga penitencia. [...] con la misma falta de delicadeza, comenzó a desabrocharme el pantalón » (232). Sara, comme Mélibée, regrette « sus caricias torpes y aceleradas » (233).

19.– La notion d'*encyclopédie* est empruntée à Umberto Eco (1985). Elle désigne, en sémiotique, un ensemble de données constituant le bagage culturel, dans un domaine donné, d'un individu ou d'un groupe d'individus, et qui oriente le processus de lecture.

raire : *La Célestine* devient la pierre de Rosette du texte en train d'être lu, une véritable grille de lecture qui permet de décrypter l'intrigue et les personnages à mesure qu'elle les enrichit de sens nouveaux. L'invective de Pleberio contre l'amour, sans cesse remaniée dans le roman, en explique par exemple le dénouement : c'est par amour déçu que Ricardo assassine son rival avant de se suicider. La résolution du crime de départ apparaît finalement comme anecdotique au regard de ce jeu de piste intertextuel. C'est là un fonctionnement typique de la sérialité :

[...] les mécanismes sériels tendent à convoquer, dans la lecture, un ensemble de phénomènes transtextuels dans lesquels les intertextes et les architextes peuvent jouer un rôle plus important dans la séduction de l'intrigue, dans la constitution des univers de fiction et dans le plaisir du récit que les informations dont le texte est directement porteur. (Letourneux 2017 : 69)

Le plaisir du lecteur émane avant tout de « la confrontation qu'il opère entre le récit qu'il a entre les mains et ce que sa compétence sérielle lui permet d'inférer. Il confronte sa définition du genre et les attentes qu'elle induit à celle que lui offre l'auteur » (196). Bien entendu, ce procédé n'est effectif que si le lecteur partage au moins une partie du répertoire culturel convoqué, d'où l'intérêt des stratégies paratextuelles (comme le bandeau et autres indications de la quatrième de couverture) mises en place.

Conclusion : un imaginaire célestinesque *in progress*

Ce parcours nous offre un exemple de sérialité contemporaine impliquant un pacte de lecture proprement célestinesque. Ce dernier invite le lecteur à un jugement esthétique précisément sériel, en ce qu'il consiste à évaluer le texte à partir de l'ensemble plus vaste qu'il convoque : personnages, motifs et citations de l'univers de fiction inauguré par Rojas, métadiscours critiques relatifs au texte originel, contexte historique de l'Espagne du Moyen Âge tardif, etc. En mettant en jeu divers mécanismes de la communication sérielle (dispositifs paratextuels, intertextuels, métatextuels, et pratiques de reprise du personnage), cette mise en réseau malmène volontairement la clôture du texte. Si cette sérialité est devenue centrale pour la production et la réception du texte célestinesque à l'heure actuelle, n'oublions toutefois pas que la ressaisie ludique des codes et conventions de l'univers fictionnel paramétré par Rojas était, pour une bonne part, déjà en germe aux Siècles d'Or, notamment dans la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón.²⁰

20.– François (2022).

Bibliographie

Bibliographie primaire

- ARCE, Juan Carlos (1991), *Melíbea no quiere ser mujer*, Barcelona, Planeta.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1985 [1844]), « La Celestina », Alberto González Troyano (ed.), *Escenas andaluzas*, Madrid, Cátedra, col. « Letras Hispánicas », pp. 179-196.
- FALCONES, Idefonso (2006), *La catedral del mar*, Barcelona, Penguin Random House, col. « Debolsillo ».
- (2016), *Los herederos de la tierra*, Barcelona, Penguin Random House, col. « Debolsillo ».
- GARCÍA CALDERÓN, Fernando (2006), *La judía más hermosa*, Sevilla, Algaida Eco.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2008), *El manuscrito de piedra*, Madrid, Santillana, col. « Punto de lectura ».
- (2010), *El manuscrito de nieve*, Madrid, Santillana, col. « Punto de lectura ».
- (2018), *El manuscrito de fuego*, Madrid, Santillana.
- (2019), *El manuscrito de aire*, Barcelona, Espasa.
- (2021), *El manuscrito de barro*, Barcelona, Espasa.
- (2022), *El manuscrito de niebla*, Barcelona, Espasa.
- GONZÁLEZ MORENO, Pedro A. (2018), *La mujer de la escalera*, Madrid, Siruela, col. « Siruela Policiaca ».
- HERAS, Moisés de las (2000), *Escuchando a Filomena*, Barcelona, Muchnik Editores.
- MOSQUERA, Marta (1995), *Manifiesto de Celestina*, Caracas, Miguel Ángel García.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (2002), *Areúsa en los conciertos*, México-Alfaguara.
- ROJAS, Fernando de (2011), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melíbea*. Edición y estudio de Lobera, F. J., Serés, G., Díaz-Mas, P., Mota, C., Ruiz Arzalluz, I., y Rico, F. Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, col. « Biblioteca clásica de la Real Academia Española ».

Bibliographie secondaire

- BARANDA, Consolación, et Vian Herrero, Ana (2007), « El nacimiento crítico del ‘género celestinesco’: historia y perspectivas », in Raquel Gutiérrez Sebastián et Borja Rodríguez Gutiérrez (coords.), *Orígenes de la novela. Estudios*, Santander, Universidad de Cantabria, pp. 407-481.
- BAYARD, Pierre (2007), *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus ?*, Paris, Les Éditions de Minuit.

- BLAY MANZANERA, Vicenta, et SEVERIN, Dorothy (1999), *Animals in «Celestina»*, Londres, Queen Mary and Westfield College.
- BRUNEL, Pierre (1992), *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF.
- CEBALLOS VIRO, Álvaro, et François, Jérôme (2018), « Introducción », in Álvaro Ceballos Viro et Jérôme François (eds.), *El personaje transfuncional en el mundo hispánico*, Liège, Presses Universitaires de Liège, pp. 7-36.
- DEYERMOND, Alan (1977), « *Hilado-cordón-cadena*: symbolic equivalence in *La Celestina* », *Celestinesca*, 1 (1), pp. 6-12.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- FRANÇOIS, Jérôme (2015), « *La Celestina* como hipotexto generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual: el caso de *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera », *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 8. <<https://doi.org/10.24029/lejana.2015.8.93>>.
- (2018), « Reescribir *La Celestina* del siglo XIX al XXI: estrategias peritextuales », *Bibliographica*, vol. I (2), pp. 169-220. <10.22201/iib.bibliographica.2018.2.17>.
- (2020), « ‘Conjúrote, triste Plutón’: Reescrituras contemporáneas de la hechicería de *Celestina* », *Aula Medieval Monografías – Edición Storyca*, 3, 2020, pp. 79-100. <https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/conjurrote-triste-pluton-reescrituras-contemporaneas-de-la-hechiceria-de-celestina/>.
- (2020), *La Celestina, un mito literario contemporáneo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- (2022), « Elicia transfuncionalizada: el retrato de la alcahueta en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* », *Celestinesca*, 46, pp. 231-252.
- (2023), « La prostitución como *topos* celestinesco en la novela contemporánea de tema medieval: El caso de *La catedral del mar* », *Signum*, 24 (1), pp. 91-115.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GUERRY, François-Xavier (2019), « Du personnage *Celestina* au type célestinesque. Stéréotypie et innovations dans un cycle littéraire du Siècle d’Or (1499-1570) », *Crisol*, 10, dossier « Les écritures collectives: poétiques et pratiques de la collaboration et du partage », pp. 1-16.
- HUERTAS MORALES, Antonio (2015), *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- LETOURNEUX, Mathieu (2007), « Le récit de genre comme matrice transfuncionnelle », in Audet, René et Saint-Gelais, Richard (dirs.), *La Fiction, suites et variations*, Québec / Rennes, Nota bene / Presses Universitaires de Rennes, pp. 71-89.
- (2017), *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, col. « Poétique ».

- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Irene (2019), « *La Celestina* (1499) cinco siglos más tarde: ecos celestinescos en *Tiempo de Silencio* (1962) », *Celestinesca*, 43, pp. 111-130.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, col. « Poétique ».
- SOUCHIER, Emmanuel (1998), « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, 6, pp. 137-145.
- VILLANUEVA, Jesús (2011), *Leyenda negra. Una polémica nacionalista en la España del siglo XX*, Madrid, Catarata.

Annexe :

Les autres occurrences du *Planto de Pleberio* dans
La mujer de la escalera :**Incipit, pp. 11-12**

No me costaba mucho imaginármelo allí, leyendo para nadie aquellas palabras de Pleberio con las que tantas veces nos habíamos emocionado y que debieron de rebotar contra las paredes del salón vacío con una resonancia siniestra: «¡Oh vida de congojas llena, de miserias acompañada; oh mundo, mundo! [...] Agora, visto el pro y el contra de tus bienandanzas, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno...»

Nunca había conseguido saberse de memoria toda esa larga enumeración del padre atormentado: a menudo se olvidaba alguna frase o la cambiaba de sitio, o se atrevía a improvisar algo nuevo; pero aquella vez, a la luz indecisa del amanecer y con las velas proyectando sombras vacilantes sobre el escenario, probablemente fue la primera y la última vez que consiguió encadenar el párrafo sin titubeos, y puede que incluso se le escapara, entre los sollozos fingidos, alguna lágrima verdadera: «región de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuidados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponzoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor».

Chap. 5, p. 50

«¿Qué haré, cuando entre en tu cámara y retraimiento y la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas, si te llamo? ¿Quién me podrá cubrir la falta que tú me haces?». Aquellas eran unas frases de Pleberio que siempre me habían emocionado de un modo especial y que allí, lejos del escenario, adquirieron de pronto una resonancia destemplada y lúgubre.

Chap. 7, p. 61

Unas cuantas frases del monólogo de Pleberio, dirigidas contra el mundo, acudieron entonces a mi memoria y me imaginé a Román Garcés pronunciándolas, con voz estremecida y rota, en el silencio de su casa vacía: «Yo pensaba en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pro y el contra de tus bienandanzas, me pareces un laberinto de errores...»

Chap. 18, pp. 143-144

Le vi [a Ricardo] subir al escenario, imitando los pasos torpes de Pleberio, y en el silencio del salón comenzó a recitar, con su voz cavernosa, algunos fragmentos de su monólogo en los que hacía una dura diatriba contra el amor, saltándose frases a su antojo, como siempre había hecho: «Pero, ¿quién forzó a mi hija a morir, sino la fuerte fuerza del amor? [...] ¿Quién acompañará mi desacompañada morada? [...] Ni sé si hieres con hierro, ni si quemas con fuego. Sana dejas la ropa; lastimas el corazón. Haces que feo amen y hermoso les parezca. ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene? Si amor fueses, amarías a tus sirvientes; si los amases, no les darías pena. Si alegres viviesen, no se matarían, como agora mi amada hija [...]. Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto?»

Chap. 40, pp. 305-306

[...] empezaba a sospechar que en eso se había convertido mi vida, en un imán de desgracias, en una tierra baldía que a mi paso acababa siempre sembrándose de muertos. Y de pronto vinieron a mi memoria unas frases del monólogo de Pleberio, que tantas veces le había escuchado a Ricardo, y que ahora parecían haber sido escritas para mí: porque en eso era mi vida, «un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, laguna llena de cieno, región llena de espinas, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuidados, río de lágrimas, mar de miserias...»

Melíbea et le devenir sujet : questionnements et ambiguïtés autour de la volonté et du consentement dans *La Celestina*

Christine Orobitg
Aix Marseille Univ, CNRS, TELEMME

RÉSUMÉ

Cette communication propose une lecture de *La Celestina* et, plus précisément, du personnage de Melíbea à la lumière d'une série de catégories qui nourrissent les systèmes de pensée les plus actuels : la pensée féministe contemporaine, les philosophies contemporaines (en particulier les philosophies du désir), et les débats juridiques parfois très récents autour des questions du discernement et du consentement. Cette appréhension du texte célestinesque à travers ce prisme-là nous conduira à analyser (et à questionner) les catégories d'objet et de sujet, le « devenir sujet », ainsi que les notions de volonté, d'agentivité, de libre arbitre et de consentement. Une telle lecture nous amènera à remettre en cause certaines lectures qui voient dans la pièce de Rojas une œuvre pré-féministe, un hymne à la liberté ou la mise en scène d'une « libération » féminine progressive, dans laquelle Melíbea passe de la catégorie d'objet à celle de sujet.

MOTS CLÉS: *La Celestina*, féminismes, sujet, objet, agentivité, consentement, liberté, désir.

Melíbea y el devenir sujeto: cuestionamientos y ambigüedades en torno a la voluntad y el consentimiento en *La Celestina*

RESUMEN

El presente trabajo propone una lectura de *La Celestina* y, más precisamente, del personaje de Melíbea a la luz de una serie de categorías que nutren los sistemas de pensamiento actuales: el pensamiento feminista contemporáneo, las filosofías contemporáneas (en particular las filosofías del deseo), y los debates jurídicos a veces muy recientes en torno a las cuestiones del discernimiento y del consentimiento. Esta aprensión del texto celestinesco desde este punto de vista nos conducirá a analizar (y a cuestionar) las categorías de objeto y de sujeto, el « devenir sujeto », así como las nociones de voluntad, de agentividad, de libre albedrío y de consentimiento. Dicha lectura nos llevará a cuestionar ciertas lecturas que ven en la obra de Rojas una obra

pre-feminista, un himno a la libertad o la escenificación de una progresiva «liberación» femenina, en que Melibea pasa de la categoría de objeto a la de sujeto.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, feminismos, sujeto, objeto, agentividad, consentimiento, libertad, deseo.

Melibea and becoming a subject: questions and ambiguities around will and consent in *La Celestina*

ABSTRACT

This paper proposes a reading of *La Celestina* and, more precisely, of the character of Melibea in the light of a series of categories that nourish the most current systems of thought: contemporary feminist thought, contemporary philosophies (in particular philosophies of desire), and legal debates (some of them very recent) around the questions of discernment and consent. This apprehension of the Celestinesque text through the most contemporary systems of thought will lead us to analyse (and question) the categories of object and subject, the «becoming subject», as well as the notions of will, agency, freedom of choice and consent. Such a reading will lead us to question certain readings that see in Rojas's play a pre-feminist work, a hymn to freedom or the dramatization of a progressive feminine «liberation», in which Melibea passes from the category of object to that of subject.

KEY WORDS: *La Celestina*, feminisms, subject, object, agency, consent, freedom, desire.



La présente contribution propose une lecture de *La Celestina* de Fernando de Rojas et plus précisément du parcours du personnage de Melibea à la lumière d'une série de catégories et de grilles de pensée qui font partie de notre actualité : la pensée féministe contemporaine (on parlera d'ailleurs plutôt de « féminismes », au pluriel), la pensée philosophique (avec les philosophies du désir et certains courants de la philosophie existentialiste, qui voient dans le désir un accomplissement du sujet), ou encore la pensée juridique, qui convoque deux notions délicates : celle du discernement et celle du consentement, dont la définition, cruciale mais problématique (Qu'est-ce que « consentir » ? Peut-on consentir quand on est sous emprise ? quand on est dans un état d' « aliénation » ? Mais dans ce cas, comment définir l'emprise et l'aliénation ?), a donné lieu à de nombreuses polémiques, notamment autour de la récente loi votée par le Parlement espagnol du *solo sí es sí*¹. De manière peut-être assez

1.— Cette loi, adoptée par le Parlement espagnol le 25 août 2022, unifie les crimes et délits sexuels autour de la seule notion d' « agression sexuelle ». L'ancien Code pénal espagnol, en vigueur jusqu'en août 2022, distinguait entre l' « abus », délit moins grave car sans violence, et l' « agression sexuelle », crime plus grave qui se produit quand les faits sont commis en

inespérée, cette loi constitue aussi un code de lecture intéressant pour le texte de *La Celestina* : en effet, la nouvelle loi adoptée par le Parlement espagnol fait reposer le viol uniquement sur l'absence de consentement de la victime, indépendamment du fait qu'il y ait eu (ou non) violence et intimidation. L'absence de consentement est ce qui caractérise le viol. Le consentement est une notion juridique centrale, très présente dans le code civil et le droit contractuel (art.1109 à 1122 du *Code civil*) relatif aux contrats et aux obligations (il ne saurait y avoir de contrat valable s'il n'y a pas de consentement des deux parties), mais aussi dans le droit pénal. Le CNRTL donne notamment comme définitions du consentement dans le domaine intellectuel « acceptation totale et réfléchie d'une valeur reconnue comme vraie ou existante », et dans le domaine moral « acte libre de la pensée par lequel on s'engage entièrement à accepter ou à accomplir quelque chose ». On voit donc que les définitions du consentement changent et sont modulées selon leur domaine d'application : dans le domaine intellectuel, l'acceptation doit être « totale et réfléchie », dans le domaine moral, on souligne le rôle fondamental de la liberté (« acte libre de la pensée ») comme préalable absolu pour qu'il y ait consentement. Enfin, la jurisprudence récente (voir par exemple *Le Magueresse*, 2012 : 223-240) souligne bien qu'il peut y avoir viol sans violence, dès lors qu'il y a absence de consentement, c'est-à-dire absence de libre adhésion. Mais le consentement ne demeure pas pour autant exempt d'ambiguïtés, si l'on remonte à la racine latine (*consentio*) car *consentir* c'est aussi, étymologiquement du moins, « partager le même sentiment », même s'il est clair, pour la jurisprudence contemporaine, que le partage d'un même sentiment (amour ou désir réciproque, par exemple) ne suffit nullement à caractériser le consentement.

Cette appréhension du texte de *La Celestina* à travers les catégories et les modes de pensée les plus contemporains nous conduira à examiner (et à questionner) les catégories du sujet et de l'objet, la question du « devenir sujet », ce qui nous conduira à examiner les notions de volonté, de choix et consentement.

Il s'agira donc, dans un premier temps, d'aborder le texte de Rojas à partir des catégories de la pensée féministe, en montrant comment certains concepts et grilles d'analyse issus de ce courant de pensée ont généré des lectures contemporaines du texte. Mais, inversement, le texte de Rojas interroge aussi cette pensée féministe, et souligne les difficultés auxquelles on se trouve confronté lorsqu'il s'agit de définir les catégories objet/sujet, ou des notions comme la volonté et le consentement. Un se-

recourant à la violence et à l'intimidation. La nouvelle loi élimine donc l'usage de la violence comme critère discriminant, et réunit toutes les relations sexuelles sans consentement sous une même appellation, celle d'« agression sexuelle ». L'absence de consentement devient le facteur unique pour la définition des crimes et délits sexuels, ce qui rend d'autant plus cruciale la définition de cette notion et la constitution de preuves qui l'attestent.

cond volet (en lien avec le premier mouvement de notre réflexion) sera consacré aux pensées philosophiques du désir et plus précisément du désir sexuel : est-il servitude, addiction, ou au contraire, comme le proclame Sartre, instrument de libération ? La réflexion sur le désir, nous conduira dans un deuxième temps à revenir sur la notion du « devenir sujet », qui est au cœur des pensées féministes, et à la questionner.

On verra donc comment les approches et les textes contemporains peuvent orienter notre lecture de *La Celestina*, mais aussi, inversement, comme les textes les plus anciens peuvent éclairer notre présent. Enfin, notre réflexion montrera également comment ces catégories et grilles de lecture (la conception féministe du « devenir sujet », le rôle du désir, l'idée d'une libération par la sexualité) nous conduisent également à questionner certaines lectures de *La Celestina* : en quelque sorte, certaines réceptions de l'œuvre de Rojas en sont aussi des réécritures.

Les héritages du féminisme

Depuis son développement, dans les années 1960, la pensée féministe revendique l'accession de la femme² à la catégorie de sujet, de sujet agissant et, aussi, de sujet désirant. On le sait, depuis l'émergence des mouvements féministes, le féminisme n'est pas un courant de pensée monolithique : c'est au contraire un courant qui connaît des évolutions, des scissions, des divergences, notamment dans sa manière de considérer la sexualité, outil de libération pour certains, outil de domination pour d'autres. Le mouvement féministe s'inscrit dans une chronologie (le féminisme des années 1970 n'est pas celui des années 1980, ni celui des années 2000) et, d'autre part, des divergences importantes existent sur divers sujets, comme la question du sexe et du genre, ou encore la vision de la prostitution. Incarnée dans *La Celestina* par Elicia et Areúsa, la prostitution peut être considérée par les féministes comme un travail ou comme une violence, ce qui conduit à « des revendications antagonistes de professionnalisation ou d'abolition » (Hirata, Laborie, Le Doaré, Senotier, 2004, avant-propos). C'est pourquoi nous parlerons toujours ici de « féminismes » au pluriel.

Le devenir sujet

Cependant, tous les courants du féminisme soulignent, dans leurs discours, l'importance, pour les femmes, du « devenir sujet ». Dans un ar-

2.- Nous continuons d'utiliser les catégories *homme / femme*, dans une perspective pré-théorique, nous différenciant par exemple des idées formulées par Judith Butler, autre féministe reconnue, dans son célèbre ouvrage *Trouble dans le genre* [*Gender Troubler*], car l'œuvre de Rojas a été écrite et conçue dans un monde qui affirmait encore la validité de ces catégories.

ticle au titre tout à fait éclairant (« Le devenir sujet et la permanence de l'objet »), Geneviève Fraisse écrit ainsi :

Cette utopie va bien avec la longue élaboration, grâce notamment au féminisme contemporain, du sujet, de la subjectivation que les individus de sexe féminin ont recherchée, notamment par la conquête des droits, propres à la liberté du corps ou à l'égalité des esprits. Il n'a pas échappé à la plupart des chercheuses et théoriciennes que cette construction du sujet faisait face au long passé des femmes, marqué par la dépendance et l'hétéronomie des personnes de sexe féminin. De mille façons, les femmes ont été prises dans des situations soulignant leur représentation comme objet, objet approprié et échangé, possédé et substitué, consommé et utilisé. (Fraisse, 2005 : 14)

A l'objectivation de la femme s'oppose sa subjectivation, autrement dit, son accession à la catégorie de sujet. Devenir sujet c'est aussi, sur le plan juridique, être responsable de ses actes (en tant qu'être lucide, qui prend des décisions et qui agit en pleine conscience et en pleine possession de ses moyens). Enfin, être un sujet, c'est aussi être majeur(e), par opposition à des représentations traditionnelles qui font de la femme une perpétuelle mineure. Être un sujet, c'est être à l'origine de ses actes, régir sa vie par ses propres décisions, opérer des choix et des choix responsables.

L'importance de la volonté et du consentement : la question du choix

Un autre élément important au sein des pensées et des mouvements féministes est la question de la volonté et du consentement, qui ont été envisagés dans deux domaines principaux. Le premier est celui du rapport (complexe) entre consentement et domination. Pour les féministes, qui s'appuient notamment sur les travaux de Maurice Godelier (1978) et de Pierre Bourdieu (1998), le consentement du dominé est une composante essentielle de la domination. Dans *La domination masculine*, Pierre Bourdieu souligne la complicité et l'adhésion du dominé à sa domination car « il [le dominé] ne dispose pas d'autres schèmes de pensée que ceux qu'il a en commun avec le dominant », et ces schèmes de pensée sont le résultat d'une « incorporation » de la relation de domination (1998 : 41). Le second domaine dans lequel le consentement en est venu à occuper une place centrale dans les pensées féministes est dans la question des violences (corporelles et sexuelles) faites aux femmes. Le viol suppose un non-consentement de la victime : cela nous semble maintenant une évidence, mais cela n'a pas été toujours le cas, et la définition du viol et des violences sexuelles par l'absence de consentement est un fait relativement récent, obtenu à la suite de véritables combats. Ainsi, au début des

années 1970, les féministes américaines se démarquent résolument des études criminologiques préexistantes (qui faisaient des rapports existant entre la victime et l'auteur un élément explicatif fondamental) en définissant le viol par l'absence de consentement de la victime. La question du viol a également été portée en France, on le sait, par l'avocate Gisèle Halimi, et le premier ouvrage sur le viol élaboré dans une perspective féministe (une perspective reliant donc, clairement, le viol au non-consentement) a été réalisé sous la direction de Michèle Bordeaux en 1990. Mais qu'est-ce que le consentement ? Quel consentement donne Melibea ? Où est le consentement dans *La Celestina* ?

Se libérer par la sexualité

Enfin, la sexualité, envisagée comme outil et terrain de libération, est aussi un élément central des pensées féministes. La sexualité, on le sait, est l'un des terrains sur lesquels pèsent le plus de règles et de normes (sociales, morales, religieuses et juridiques). Les mouvements féministes des années 1970 ont élaboré une critique radicale des normes sexuelles et défendent la libre disposition de leur corps par les femmes. De manière significative, la dernière couverture de la revue *La Déferlante. La revue des révolutions féministes* (mars 2023) montre un baiser avec la langue et contient un dossier intitulé : *Baiser. Pour une sexualité libérée*. Les notions de désir et de plaisir sont au cœur des revendications féministes, en lien étroit avec les catégories d'objet et de sujet : les femmes peuvent ressentir et exprimer des désirs (c'est aussi une manière de devenir « sujet »), les satisfaire, ressentir du plaisir. Dans la sexualité, elles ne sont plus objet mais sujet : sujet désirant, agissant et jouissant.

Les philosophies du désir

Cette réflexion sur la pensée féministe doit également être reliée à une réflexion sur la nature même du désir, qui est un objet philosophique très ancien³, un objet de pensée et de représentation (artistique, littéraire, philosophique, théologique) qui peut et doit faire l'objet d'une histoire totale.

Pour Platon, le désir est esclavage et source de souffrance, car il est infini : à peine comblé, il renaît sous une autre forme. Le *Gorgias* met en scène deux interlocuteurs, dont le sophiste Calliclès, pour lequel l'infinie avidité du désir ne pose problème que pour ceux, trop faibles, qui n'ont pas la capacité, le pouvoir, de satisfaire leurs désirs :

Veux-tu savoir ce que sont le beau et le juste selon la nature ? Eh bien je vais te le dire franchement ! Voici, si on veut vivre comme il faut, doit-on laisser aller ses

3.– Sur ce sujet voir par exemple l'ouvrage très clair de Bégorre-Bret (2011).

propres désirs, si grands soient-ils et ne pas les réprimer ? Au contraire, il faut être capable de mettre son courage et son intelligence au service de si grands désirs et de les assouvir avec tout ce qu'on peut désirer. Seulement, tout le monde n'est pas capable de vivre comme cela. (Platon, 1993 : 229)

Calliclès se place ici sous le signe de la « nature » (une notion éminemment problématique comme on le sait) et, d'une certaine manière, ce que décrit Calliclès, c'est exactement ce que fait Calixto : il met son pouvoir, sa puissance sociale (économique, en l'occurrence), au service de l'assouvissement de ses désirs. Calixto paie à Celestina cent pièces d'or pour que Melibea tombe dans ses bras (chose qui se produira par la suite dans le texte), assouvissant son désir et le menant jusqu'à son accomplissement.

A la thèse de Calliclès, s'oppose celle de Socrate, pour lequel le désir, par sa renaissance infinie, telle une hydre de Lerne, est source de souffrance et d'imperfection (Bégorre-Bret, 2011 : 22).

Le désir est esclavage, car il n'aboutit jamais à une véritable satisfaction et nous fait courir d'un objet à l'autre. Pour exprimer cette idée, Socrate (et de nombreux philosophes de l'Antiquité) utilisent l'image du tonneau des Danaïdes, qui se vide au fur et à mesure qu'on le remplit. On le voit, à travers l'antagonisme Calliclès/Socrate, ce sont deux conceptions du désir, et corrélativement, deux visions du pouvoir et de la perfection, qui s'opposent ; pour Calliclès, user de son pouvoir, de sa capacité à agir pour satisfaire ses désirs est la suprême liberté et la suprême expression de la puissance ; pour Socrate, à l'inverse, suivre ses désirs c'est s'aliéner, perdre tout pouvoir, au service d'un désir qui, toujours, nous surpassera par sa démesure, échappant à la satisfaction.

Le désir est aussi, comme on le sait, un objet de réflexion pour les Stoïciens qui, s'inscrivant dans la ligne de pensée tracée par Socrate, voient le désir comme un asservissement et une perpétuelle in-quiétude. Le texte d'Épictète entre en résonance singulière avec *La Celestina*, qui montre dans son premier acte l'in-quiétude, l'aliénation de Calixto. D'ailleurs, Sempronio n'affirme-t-il pas à plusieurs reprises que son maître est fou, dans les apartés de l'acte I ?

¡O desventura, o súbito mal! ¿Cuál fue tan contrario acontecimiento que así tan presto robó el alegría deste hombre, y lo peor que es, junto con ella el seso?

No me engaño yo, que loco está este mi amo. (Rojas, 2016: 91 et 93)

Le désir est esclavage, aliénation, servitude car, selon Épictète, il nous met à la merci d'autrui :

Lorsque nous aimons, haïssons ou craignons les choses, nous avons nécessairement comme maîtres ceux qui ont pouvoir sur elles : aussi nous les adorons comme des dieux. (1, 60, 1046)

Ces paroles éclairent tout particulièrement le texte de *La Celestina* : en effet, par son désir, Calixto adore Melibea comme une déesse (tout le monde se rappelle le célèbre « *Melibeo soy, a Melibea adoro y en Melibea creo, y a Melibea amo* », 2016 : 94) et se met à la merci de Celestina. Et, tout aussi symétriquement, une fois amoureuse, Melibea aliène sa volonté à celle de Calixto et de Celestina.

A l'opposé du stoïcisme qui considère le désir comme une forme d'asservissement et d'aliénation, un état où le sujet perd son autonomie, sa liberté et son pouvoir, la pensée contemporaine (Sartre et la pensée féministe des années 1970) replace au contraire le désir, et plus spécifiquement le désir sexuel, au cœur des notions de pouvoir et de liberté. Cette réévaluation du désir avait été amorcée par Rousseau, dont l'œuvre éclaire bien le double visage du désir. Le *Discours sur les sciences et les arts* souligne le caractère nocif et artificiel des désirs —Rousseau distingue d'ailleurs entre désir et besoin (Bégorre-Bret, 2011 :156-157)—, mais d'autres de ses textes, comme le *Discours sur les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, mettent en avant le lien entre désir et créativité, désir et capacité à se perfectionner. Rousseau réhabilite ainsi le désir et les passions dans sa conception du progrès et de la perfectibilité humaine :

Quoiqu'en disent les moralistes, l'entendement humain doit beaucoup aux passions, qui, d'un commun aveu, lui doivent beaucoup aussi : c'est par notre activité que notre raison se perfectionne ; nous ne cherchons à connaître que parce que nous désirons de jouir, et il n'est pas possible de concevoir pourquoi celui qui n'aurait ni désirs ni craintes se donnerait la peine de raisonner. (Rousseau, 1965 : 73)

Cette réhabilitation du désir se poursuit chez Sartre, et il y a chez lui une différence fondamentale, qui le distingue de Rousseau, de Platon, des Stoïciens. Sartre affirme que l'homme, en tant qu'être libre par essence, est toujours responsable de ses désirs. Autrement dit, la pensée sartrienne inverse le rapport de pouvoir : dans le désir, c'est nous qui désirons, c'est nous qui sommes sujet du désir, et non objet mû et manipulé par lui. Il affirme ainsi :

L'existentialisme ne croit pas à la puissance de la passion, il ne pensera jamais qu'une belle passion est un torrent dévastateur qui conduit fatalement l'homme à certains actes, et qui, par conséquent, est une excuse. Il pense que l'homme est responsable de sa passion. (Sartre, 1976 [1946] : 40)

Pour Sartre donc, « le désir n'a donc pas à être combattu car il est toujours en [notre] pouvoir » (Bégorre-Bret, 2011 : 205) : il est en notre pouvoir de désirer ou pas tel ou tel objet. Plus encore, le désir devient l'expression de la liberté du sujet : « Qu'est-ce qui désire ? sans aucun doute, celui qui désire, c'est moi et le désir est un mode singulier de ma subjectivité. Le désir est conscience » (Sartre, 1945 : 436).

Le désir sexuel a chez Sartre un statut tout particulier, qui va nourrir indirectement la révolution sexuelle des années 1970 et les revendications féministes de cette même décennie. Désirer l'Autre (un autre défini comme sujet libre) est un acte de suprême liberté, une relation entre deux êtres transcendants :

Le désir ne pouvant donc ni poser sa suppression comme sa fin suprême, ni élire pour but ultime un acte particulier, est purement et simplement désir d'un être transcendant. (Sartre, 1945 : 434)

Le désir sexuel met donc en relation deux libertés, la mienne et celle de l'Autre, il est la rencontre de deux sujets, libres (et non pas de deux objets, mus par le désir) : « Ma tentative originelle pour me saisir de la subjectivité libre de l'Autre à travers son objectivité est pour moi le désir sexuel » (Sartre, 1945 : 432). Désirer amoureusement, sexuellement, avoir une relation sexuelle avec l'Autre, c'est « devenir sujet » et entrer en relation avec un autre sujet.

La sexualité est également placée au cœur du projet féministe des années 1970. La libération sexuelle, la maîtrise du corps, de la sexualité (et de la contraception) sont au centre des combats féministes des années 1970 : les femmes sont maîtresses de leur corps et de leur sexualité, et revendiquent le droit de pouvoir en user librement.

Cependant, ce féminisme des années 1970 est également conscient de l'ambiguïté de la sexualité, à la fois moteur de libération et instrument de domination (Hirata, Laborie, Le Doaré, Senotier, 2004 : 5). Le féminisme des années 1980 va donc se scinder en deux tendances, deux branches : une branche qui priorise la dénonciation des violences faites aux femmes et qui considère surtout le sexe comme un espace de violence, soulignant l'oppression des femmes dans et par la sexualité, et un féminisme « pro-sexe » qui s'intéresse à l'expérimentation sexuelle féminine (Hirata, Laborie, Le Doaré, Senotier, 2004 : 5).

Indépendamment de ces évolutions, nécessairement diverses, des différents courants féministes, il est certain qu'à un certain moment (dans les années 1970 et, plus tard, dans les années 1980), pour une grande partie des féministes, l'accès à la sexualité, pour les femmes (dans des conditions de choix et de liberté) est un accès à la catégorie de sujet agissant. Vivre librement ses désirs, assouvir librement sa sexualité, comme le faisaient jusqu'à les hommes, est un instrument d'égalité, un instrument d'émancipation.

La notion d'agentivité : corps et agentivité

Enfin, le féminisme des années 2000 développe également la notion d'*agentivité* (en anglais *agency*) comme élément central de la pensée féministe. L'*agentivité* (que l'on traduit en français par « capacité d'agir »), c'est la capacité d'une personne à intervenir dans son environnement d'une façon qui est considérée comme autonome ou indépendante (voir par exemple : McNay, « Agency », dans Disch et Hawkesworth, 2015 : 40, ainsi que McNay, 2000 : 2).

Le corps féminin, la capacité des femmes (ou de tout autre sujet, car on peut aussi, comme l'affirme Judith Butler dans *Trouble dans le genre*, dépasser cette dichotomie du genre) à s'appropriier leur corps est un élément clé, au sein d'une pensée féministe de l'*agentivité* qui laisse une vraie place au corps, au corps féminin : il s'agit, comme l'affirment Sue Campbell, Letitia Meynel et Susan Sherwin de reconnaître « le corps humain comme agent, transformant par ses actions le monde et ce que nous sommes » (2009 : 2). L'*agentivité* est donc pensée comme un « phénomène situé, incarné et relationnel » (Lois McNay, « Agency », dans Disch et Hawkesworth, 2015 : 40) : l'*agentivité*, c'est être à la source de ses propres actions, et le corps en est l'un des moyens.

L'évolution de Melibea, d'objet à sujet : Melibea ou la revendication d'une volonté, d'un libre arbitre

Le personnage de Melibea illustre, d'une certaine manière, la progressive émergence d'une *agentivité* féminine, qui s'opère aussi *dans* et *par* le désir, *dans* et *par* le corps. Dépeinte au début comme une jeune fille obéissante, qui n'a autre volonté que celle de ses parents, Melibea évolue par la suite de manière radicale et refuse dans l'acte XVI d'obéir à ses parents, qui prévoient son mariage. Elle apparaît ainsi dotée de volonté propre. Dans les paroles qu'elle adresse à Lucrecia, elle refuse le rôle normatif attribué aux femmes (un rôle de jeune fille obéissante, d'épouse, et de mère) et il est significatif que le ressort de cette désobéissance, l'élément invoqué, pour se rebeller face à la volonté des parents et refuser le mariage, soit le plaisir. Le texte est d'ailleurs saturé de références au plaisir et au plaisir sexuel (avec des termes comme *gloria*, *plazeres*, et *gozar*, qui est répété cinq fois) :

¿Quién es el que me ha de quitar de mi gloria? ¿Quién apartarme mis plazeres? [...] [D]éxenme mis padres gozar dél si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades, ni en estos casamientos; que más vale ser buena amiga que mala casada, déxenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada [...].

No tengo otra lástima si no por el tiempo que perdí de no gozarle de no conocerle, después que a mí me sé conocer; no quiero marido, no, no quiero ensuziar los nudos del matrimonio, no las maritales pisadas de ajeno hombre repisar. (Rojas, 2016 : 307)

Il y a ici un acte de désobéissance, une véritable proclamation d'autonomie et de liberté. La découverte de la sexualité, du plaisir du corps, est, comme le dit Sartre, un acte libre de pleine conscience, c'est une prise de conscience de soi comme le montre bien dans le texte la répétition du verbe *conocer* : Melibea évoque son désir, son plaisir à *conocer* Calixto (le verbe a une claire connotation sexuelle en cette fin de XV^e siècle), qui apparaît manifestement comme le résultat de l'acte de se connaître soi-même (« *después que a mí me sé conocer* »). La répétition des marques de la première personne, qu'elles soient pronoms ou désinences verbales, exprime bien son accession à la catégorie de sujet agissant, incarné, incorporé. Le corps, le plaisir et le désir sont explicitement l'instrument de cette libération. Dans un très bel article, Odile Lasserre Dempure a souligné cette accession de Melibea au statut de sujet :

De personnage aliéné par la *philocaptio* mais aussi par son traitement courtois/anti courtois, Melibea devient le personnage du *je*, un *je* à peine émergeant et que Fernando de Rojas choisit de placer dans la bouche de Melibea, en cette période foncièrement misogynne qui posait, à travers son discours religieux, médical et juridique, le caractère naturel de l'infériorité de la femme, entièrement appréhendée à travers sa sujétion à l'homme, jamais en tant que sujet. Elle réagit au projet de mariage de ses parents. (2012 : s. p.)

Le discours de Melibea peu avant son suicide confirme son accession au statut de sujet agissant autonome :

Padre mío, no pugnes ni trabajes por venir adonde yo estó, que estorbaras la presente habla que te quiero fazer [...]. No la interrumpas con lloro ni palabras [...]. Ninguna cosa me preguntes ni respondas más de lo que de mi grado dezirte quisiere [...]. De esto fuy yo la causa. Yo cobrí [...] yo dexé [...], yo quité [...]. Yo fui ocasión [...]; yo quité [...]. Yo fuy causa [...]. Quebrantó [Calisto] con escalas las paredes de tu huerto [...]. Perdí mi virginidad. Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes. (Rojas, 2016 : 334)

On soulignera, dans ce discours l'importance du pronom sujet (non nécessaire d'un point de vue strictement grammatical en espagnol, où la désinence verbale exprime déjà le sujet du verbe), répété à l'envi (« *yo... yo... yo* »). Cette répétition du *yo* souligne l'agentivité de Melibea, ainsi que l'importance de la volonté, du choix. Elle affirme ainsi, peu avant de mourir

« *Todo se ha hecho a mi voluntad* » (Rojas, 2016 : 332). Odile Lasserre Dempure conclut de la sorte : « Melibea ou le premier souffle féministe, Melibea ou le surgissement, bien plus que l'émergence, d'un *je* et de sa conscience, qui choisit sa vie comme sa mort » (*ibid.*).

Ces conclusions d'Odile Lasserre Dempure acquièrent encore plus de profondeur si l'on relie le discours final de Melibea, à l'acte XX, à la notion féministe d'agentivité et à la conception sartrienne du désir comme acte de conscience. Le fait aussi que Melibea prenne la parole, devant son père, pendant une longue tirade, montre aussi l'importance du langage dans cette agentivité féminine. En cet acte XX, Melibea passe définitivement de la catégorie d'objet à la catégorie de sujet.

La question de la lucidité, du discernement et du consentement : une volonté sujette, un personnage sous influence

Mais, Melibea a-t-elle tout son discernement, toute sa raison lorsqu'elle tombe dans les bras de Calixto ? Deux notions centrales apparaissent ici. D'une part, la notion de discernement, utilisée par les juristes depuis des temps très anciens, dans le domaine du droit civil mais aussi dans le domaine du droit pénal, pour déterminer la responsabilité d'un sujet dans les actions qu'il entreprend et, partant, définir son statut de sujet, libre et autonome, ou, au contraire, pour déterminer un éventuel « abus de faiblesse » sur une personne ne disposant pas pleinement de tout son discernement. D'autre part, la notion de consentement, qui est une notion également centrale dans le droit (civil et pénal) et dans les pensées féministes contemporaines.

La métamorphose de Melibea

Le brusque changement de Melibea, et l'opposition radicale entre un avant et un après (avant la mise en place du sortilège et la rencontre avec Celestina, et après ces événements), tend à souligner qu'il n'y a ni discernement, ni consentement et que la volonté du personnage est captive. La métamorphose de Melibea est en effet aussi brutale que radicale. Il importe ici de lire le texte à la lumière des conceptions et de la vision du monde de l'époque et des catégories qu'elle utilise dans sa manière d'appréhender le réel et l'humain. Le brusque changement de Melibea n'est pas dû à un coup de foudre, qui s'inscrirait dans la catégorie de l'*innamo-*

ramento —schéma couramment utilisé dans la littérature amoureuse, en prose ou en vers, mais aussi dans les nombreux textes qui théorisent la passion amoureuse, étudiés par Pedro Manuel Cátedra (1989)—. En effet, le coup de foudre produit une naissance du désir et un changement radical de la volonté *à la vue* de la personne, qui devient la personne aimée. Dans *La Celestina*, c'est tout le contraire qui se passe : lorsque Melibea rencontre Calixto pour la première fois, à l'acte I, elle ne fait qu'exprimer une hostilité radicale, un rejet absolu : « ¡Vete, vete de ahý, torpe! » (Rojas, 2016 : 89). De même, à l'acte IV, Melibea est prise de fureur lorsque Celestina nomme Calixto : « *Desvergonçada barvuda* » « *Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera* » (Rojas, 2016 : 163). Au même acte IV, Melibea fait un portrait fort péjoratif de Calixto, qui met en évidence l'animosité et la répulsion que ce dernier lui inspire : « *ese loco saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramiento malpintado* » (Rojas, 2016 : 164).

Ces éléments rendent la métamorphose de Melibea d'autant plus suspecte qu'à l'acte X, à peine vingt-quatre heures après la visite de Celestina et la réception de la pelote ensorcelée, elle exprime, devant l'entremetteuse, le brûlant amour qu'elle ressent pour Calixto et le violent désir qui la tenaille :

¡O mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría! Si tu corazón siente lo que agora el mío, maravillada estoy cómo la ausencia te consiente vivir. ¡O mi madre y señora, haz de manera como luego le pueda ver, si mi vida quieres! (Rojas, 2016 : 248-249)

On observera également que, dans ce passage, l'emploi du terme *señor/señora*, à deux reprises, appliqué à la fois à Calixto et à Celestina, souligne bien cette dépossession de la volonté et de la liberté de Melibea.

Le texte de Rojas met aussi en exergue le caractère subit de la métamorphose de Melibea : en effet, l'acte X (seconde entrevue entre Celestina et Melibea, où cette dernière avoue sa passion pour Calixto) se déroule à peine vingt-quatre heures après l'acte IV, où Melibea reçoit la pelote ensorcelée. Au début de l'acte X, Melibea fait allusion à la visite de Celestina, qui a eu lieu la veille (« *ayer* ») :

O lastimada de mí, O mal proveída doncella ¡Y no me fuera mejor conceder tu petición y demanda ayer a Celestina quando de parte de aquel señor cuya vista me cautivó me fue rogado, y contentarle a él, y sanar a mí, que no venir por fuerça a descubrir mi llaga quando no me sea agradescido. (Rojas, 2016 : 240)

En vingt-quatre heures à peine Melibea est passée de la haine à l'amour, de la détestation au désir.

La *philocaptio* : une captation de la volonté

Mais, en déclarant son amour et en exprimant son attirance pour Calixto, Melibea est sous influence : sa volonté a été captée, dès l'acte IV, grâce au maléfice, à la cérémonie de *philocaptio*. Ce terme appelle une analyse, en relation avec les catégories sur lesquelles nous réfléchissons depuis le début de ce travail (les catégories d'objet et de sujet, et la notion de consentement) : l'étymologie du mot formé sur le grec *philo* et le verbe latin *captare* (*saisir, prendre, capturer*) met l'accent sur l'idée d'action violente et sur la perte de liberté, la « captivité », la « servitude » qui s'ensuit pour celui dont la volonté a été « captée ». La *philocaptio* est un rapt, un viol de la volonté : c'est s'approprier la volonté de quelqu'un pour le manier à sa guise.

La Celestina a été rédigée dans un paysage culturel et mental où l'on croit à la magie, aux maléfices et au pouvoir de la *philocaptio*. Comme l'ont montré de très nombreux spécialistes (Russell, 1963 : 337-354 ; Rico, 1975 : 97-117 ; Herrero, 1984 ; Botta 1994 : 37-67 ; Stadthagen Gomez : 2013), la magie a un rôle absolument central dans *La Celestina* : en effet, elle en détermine l'action, les protagonistes, et elle détermine aussi qui, dans cette action, est objet ou sujet, qui agit et qui est agi. Car, en effet, les textes théoriques qui décrivent la *philocaptio* soulignent, tous, la perte de volonté et d'autonomie de la personne qui est objet du maléfice⁴. Cette dernière déchoit de son statut de sujet pour devenir jouet entre dans les mains de la sorcière, simple marionnette dépourvue de volonté, obéissant non pas à ses propres désirs, mais à ceux de l'ensorceleuse. Comme l'a souligné Dorothy Sherman Severin (1993), il y a donc bien une « prise de pouvoir » (*empowerment*) des femmes dans la *Celestina*, mais cette prise de pouvoir est le fait d'une seule femme (*Celestina*, qui tire les fils de l'action jusqu'au moment de son assassinat) et elle se fait au détriment d'une autre femme (*Melibea*). La subjectivation de l'une (*Celestina*) a pour conséquence l'objectivation de l'autre (*Melibea*). Cette circulation ou transfert du pouvoir pourra faire l'objet de diverses interprétations : certains, dans une lecture peut-être excessivement contemporaine, pourront y voir une revanche sociale, celle d'une femme pauvre, âgée, exclue, sur une autre, jeune et belle, née dans la classe sociale des puissants ; d'autres, peut-être plus en accord avec l'environnement culturel et mental de l'œuvre, l'expression fictionnalisée des craintes et fantasmes que la culture dominante projetait sur les serviteurs (traîtres et intéressés, comme nous invite à le penser le titre complet de l'œuvre) et sur les femmes âgées, qui, depuis toujours et dans diverses sociétés, ont fait l'objet d'exclusions.

4.– Sur ce sujet, voir notamment l'article très complet de Montaner et Lara, notamment les p. 450-458, qui font état des différents textes sur la magie et la *philocaptio* dont Rojas, juriste lui-même, a pu avoir connaissance.

Le violent amour que Melibea ressent à l'acte X, à peine vingt-quatre heures après avoir reçu la pelote ensorcelée, est bien le résultat du maléfice dans lequel l'huile de serpent (« *aceite serpentino* »), que Celestina a versée sur la pelote de laine, joue un rôle essentiel⁵. En effet, à Celestina, qui s'enquiert de sa mauvaise mine, Melibea répond : « *Madre mía, que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo* » (Rojas, 2016 : 241). Selon une logique magique basée sur l'analogie et le déplacement, les serpents dont la peau a été infusée dans l'huile dévorent et ensèrent maintenant le cœur de Melibea.

Le cordon de Melibea (que Celestina lui demande et que celle-ci lui remet) complète le processus de *philocaptio*. Les manuels de magie et les traités démonologiques qui configurent le discours sur les maléfices expliquent bien que dans les cérémonies de *philocaptio*, le magicien doit si possible avoir en sa possession des objets (ongles, cheveux, vêtements ou pièces de vêtement ...) appartenant à la personne ciblée⁶. Il s'agit ici d'un processus magique reposant sur la logique métonymique, où l'entièreté de la personne dont la volonté va être captée est représentée par un objet lui appartenant.

Là encore, le texte souligne la perte de volonté et de liberté, de la part de Melibea, sa totale sujétion à la volonté de Celestina. À l'acte V, Celestina s'adresse au cordon remis par Melibea en ces termes : « *Ay cordón, cordón, yo te haré traer por la fuerça, si bivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado* » (Rojas, 2016 : 173). Dans l'organisation syntaxique de la phrase, l'opposition entre « *de grado* » et « *por la fuerça* », et la position de Celestina en tant que sujet (soulignée par la présence, non nécessaire grammaticalement, du pronom sujet *yo*) et de Melibea comme objet (« *yo te haré traer a la que* ») soulignent, là encore, la sujétion de Melibea.

Les mêmes procédés et quasiment les mêmes mots, sont répétés à l'acte VI, où Celestina remet à Calixto le cordon de Melibea : « *Toma este cordón, que si yo no me muero, yo te daré a su ama* » (Rojas, 2016 : 187). Là encore Celestina est sujet (« *yo te daré* ») et Melibea objet. Le verbe *dar* renforce l'objectivation de Melibea. De la même manière que Celestina donne à Calixto le cordon, simple objet sans volonté, elle lui donnera plus tard Melibea. Dans une perspective similaire, au même acte VI, Celestina emploie le verbe *ganar* et termine son discours par une véritable proclamation de pouvoir : « *no desconfíes que una mujer puede ganar otra. Poco as tratado mi casa, no sabes bien lo que yo puedo* » (Rojas, 2016 : 188). Melibea est donc contrainte, sa volonté captée : elle devient un objet que l'on prend, que l'on donne, que l'on manipule.

5.– Sur le rôle fondamental de l' « *aceite serpentino* », voir par exemple Santiago López Ríos (2001 : 301).

6.– Sur ce sujet, voir par exemple, pour la zone aragonaise : Gari Lacruz (1991) ou Tausiet (2004).

Une imagerie textile de la captivité : cordon, fils, pelotes et lacets

Cette captivité de Melibea, son absence de liberté, sa réduction à un statut de simple objet entre les mains d'une Celestina érigée en sujet, en marionnettiste qui tire les fils de l'action sont exprimées dans le texte de Rojas par diverses métaphores textiles qui renvoient à la corde, au cordon, au lacet et au filet. À l'acte IV, nous le savons, Celestina donne à Melibea une pelote de fil ensorcelée et reçoit de sa part un cordon, qu'elle donne à son tour à Calixto (acte VI). Calixto lui-même utilise l'image du lien, du nœud et du lacet, comme piège qui enserre : « *O nudos de mi pasión, vosotros enlazastes mis desseos* » (Rojas, 2016 : 188). Cette imagerie du cordon et du lacet a été étudiée par Alan Deyermond (1977). Elle se prolonge dans l'image du lacet et du filet qui enserre Melibea, qui apparaît véritablement « emprisonnée » (« *enredada* ») dans les lacets de la sorcière, dans les mots que prononce Celestina dans la cérémonie de *philocaptio* : « *hasta que Melibea [...] de tal manera quede enredada que quant[o] más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición* » (Rojas, 2016 : 149). Cette imagerie du lacet et du filet se prolonge également dans l'image du serpent, présent dans l'« *aceite serpentino* », cet ingrédient fondamental du maléfice de Celestina, et dans les serpents qui dévorent et ensèrent le cœur de Melibea (Rojas, 2016 : 241). Enfin, on rappellera aussi que le fil, le cordon et le lacet sont des éléments fondamentaux dans le discours et les pratiques magiques, comme l'a bien montré David Sisto dès 1959.

Cette soumission de Melibea, cette perte de pouvoir du personnage sont également bien visibles dans la déclaration que cette dernière fait à Celestina : « *venida soy en tu querer. En mi cordón le llevaste, embuelta la posesión de mi libertad* » (Rojas, 2016 : 248). La construction « *venida soy en tu querer* » affirme clairement que Melibea n'est pas le sujet de l'action : la volonté qui est ici exprimée et mise en œuvre n'est pas celle de Melibea, mais celle de Celestina (on observera que cette affirmation s'oppose radicalement au « *todo se ha hecho a mi voluntad* » de l'acte XX), et de nouveau l'image du fil, de la pelote affirme sa captivité (« *en mi cordón llevaste embuelta la posesión de mi voluntad* »).

Un second faisceau de représentations vient soutenir cette idée, selon laquelle la « libération » de Melibea n'est en fait qu'une soumission, un esclavage, une aliénation où le personnage n'est plus sujet de l'action, mais objet de celle-ci. Il s'agit des théories, très anciennes, qui font de l'amour une maladie mentale, caractérisée par une aliénation du jugement, dans laquelle le sujet ne se possède plus.

L'amour comme aliénation et maladie mentale

Le texte de *La Celestina* est également parsemé de références où Melibea apparaît victime d'une maladie. À l'acte XX, moins de vingt-quatre heures après la réception de la pelote, Melibea est malade et le texte développe, de manière extrêmement dense et répétitive, sur plusieurs pages, tout un lexique de la maladie, de la guérison et du médecin (Rojas, 2016 : 241-244). Cette maladie que ressent Melibea, c'est la « maladie d'amour » ou mélancolie érotique qui est, à l'époque, pensée comme une maladie mentale. Du XV^e siècle au XVII^e siècle, de nombreux textes médicaux consacrent en effet différents développements textuels à l'*amor hereos* ou « mélancolie érotique », définie comme une pathologie dans laquelle le désir « brûlant » provoque une combustion des humeurs. Celles-ci, surchauffées et brûlées, engendrent de noires vapeurs et de sombres humeurs (la bile noire non naturelle ou *melancholia adusta*⁷) qui enténébrent l'esprit, faussent l'imagination et pervertissent le jugement. La « mélancolie amoureuse », ou *aegritudo amoris*, considérée comme une forme d'aliénation, de maladie mentale, dans laquelle le jugement est « enténébré », est donc une catégorie de pensée usuelle en cette période de transition entre fin du Moyen Âge et le début de l'époque moderne⁸. La classification de l'*aegritudo amoris* parmi les maladies mentales trouve ses sources les plus anciennes dans les fragments qu'Oribase et Galien consacrent à l'amour (Mac Vaugh dans Vilanova, 1985 : 16-18). Le traité *Des maladies aiguës et chroniques* de Caelius Aurélien distingue une folie appelée *eroticon* et considère l'amour comme l'une des sous-espèces de la *mania* (Wack, 1990 : 11). Les gloses et traductions commentées du *Viaticum* de Constantin l'Africain ont considérablement contribué à ancrer ces représentations dans les mentalités. Au XV^e siècle, en Espagne, ces idées apparaissent notamment dans les textes (également très diffusés) d'Arnau de Vilanova ou encore dans la traduction castillane du *Lilium medicinae* de Bernardo de Gordonio, publiée à Séville en 1495 (fol. 57v). La « maladie d'amour » est ainsi pensée comme une forme d'aliénation dans laquelle l'individu ne se possède plus et où sa volonté et son jugement sont aliénés.

Cette ligne de lecture est d'autant plus pertinente que Fernando de Rojas lui-même inscrit l'action de *La Celestina* sous le signe du « loco amor » (l'amour « fou », la « folie » amoureuse), comme l'indique très clairement le célèbre sous-titre de l'œuvre : *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su Dios* (Rojas, 2016 : 84).

7.– Du latin *aduro, is, ere, ussi, ustum* (« griller, consumer, brûler »).

8.– Sur le développement du concept de « maladie d'amour », de l'Antiquité au Moyen Âge, on pourra se reporter aux travaux, classiques, de Ciavolella (1976), Simonin (1985), Wack (1990), ainsi qu'à l'introduction de Mc Vaugh dans Vilanova (1985 : 11-39).

Comme Calisto, Melibea est en proie au « *loco amor* ». L'aliénation de Melibea est soulignée à plusieurs reprises par Lucrecia, qui affirme par exemple : « *El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste; cativádola ha esta hechizera* » (Rojas, 2016 : 244). Les apartés de Lucrecia forment ici un parfait parallèle avec les apartés de Sempronio, qui commente la folie de Calixto, à l'acte I. Melibea elle-même, lorsqu'elle décrit le mal qui la ronge, souligne l'idée de soumission à travers le verbe « *enseñorear* » (et on notera, de nouveau, que dans la construction syntaxique, « *este mi dolor* » est sujet, et « *mi cuerpo* » objet) : « Melibea. ¿Cómo dizes que llaman este mi dolor, que assí se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo? / Celestina. *Amor dulce* » (Rojas, 2016 : 246). Que ce soit sous l'effet de la maladie mentale identifiée comme *amor hereos* ou du maléfice de *philocaptio*, Melibea ne se possède plus mais est possédée, elle n'agit plus mais est actionnée et manipulée : elle n'est plus sujet de l'action mais objet de celle-ci. L'acte X exprime à tous points de vue la perte de toute autonomie et de toute liberté chez Melibea, et son statut de captive : captive de la volonté de Celestina, mais aussi captive en ce sens que sa *mens* est aliénée, « captée » par la maladie d'amour. Melibea est un personnage sous emprise : sous l'emprise de Celestina, et sous l'emprise du « *loco amor* ». Le fait que Rojas soit juriste explique peut-être, sans doute même, cette attention aigüe apportée aux notions de libre arbitre et de consentement. Melibea étant doublement privée de volonté et de jugement (par la *philocaptio* et par le « mal d'amour ») son consentement est donc nul. Le texte de *La Celestina* conduit donc ainsi à une réflexion sur l'emprise. Qu'est-ce que l'emprise ? Est-on libre quand on est sous emprise ?

Plusieurs critiques (dont Odile Lasserre Dempure, dans l'article déjà cité) ont célébré en Melibea le libre accomplissement d'une sexualité : mais où et quand Melibea a-t-elle donné son consentement ? Quelle valeur a ce consentement et en est-il un ? Quand a-t-elle dit « oui » à Calixto ? Et quelle valeur a ce « oui » ? Le texte de Rojas nous conduit ainsi à des débats très actuels (on pense de nouveau à la loi *solo sí es sí* approuvée par l'Assemblée en Espagne, avec 205 voix pour et 141 contre, entrée en vigueur le 7 octobre 2022). La formulation de cette loi suggère qu'un *oui* (ici répété sous la forme *solo sí es sí*) n'a pas forcément toujours la même signification : tout *oui* n'est pas un consentement. Et corrélat fondamental : une relation sexuelle sans consentement est un viol. Comme la loi de 2022, le texte de Rojas pose la question de l'emprise (qui peut être diabolique, comme on pouvait le penser en cette période de transition entre Moyen Âge et XVI^e siècle, mais aussi chimique ou émotionnelle) qui conduit un être à ne plus être entièrement soi-même. Dans quelle mesure est-on libre quand on est sous emprise ? La liberté de Melibea, au terme de cet examen des catégories mentales (maladie d'amour, le désir comme soumission) dans lesquelles le texte a été rédigé, apparaît nulle (malgré sa proclamation finale : « *todo se ha hecho a mi voluntad* », qui peut

être également lue comme un signe supplémentaire de son aveuglement). Son consentement, inexistant.

Nous ne rentrerons pas ici dans les critères (complexes et parfois bien différents de notre propre mode de pensée), retenus par les penseurs de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle pour définir et catégoriser le viol. Mais l'absence de consentement de Melibea, lue cette fois à l'aune des catégories de pensée actuelles (et notamment, celles issues du cadre juridique et législatif posé par la loi du *solo sí es sí*), inscrit sans aucune ambiguïté les relations sexuelles qui se passent dans la pièce dans le cadre du viol.

Conclusions

Cette réflexion sur la trajectoire du personnage de Melibea, entre sujet et objet, montre que certaines lectures critiques de *La Celestina* sont de fait des réécritures. On lit le personnage de Melibea non pas à travers les catégories et l'horizon mental dans lequel le texte a été écrit, mais tel que nous, depuis une contemporanéité caractérisée par divers outils de pensée (par exemple, l'idée d'*empowerment* féminin, ou la conception de la sexualité comme lieu ou espace de libération, d'exercice d'une suprême liberté) qui créent des horizons d'attente particuliers chez les lecteurs et lectrices du texte, aimerions qu'il soit (voir par exemple Iglesias, 2010 ou Lasserre Dempure, 2012). Or une lecture serrée du texte de Rojas révèle la présence aussi indéniable que récurrente des idées d'aliénation, d'absence de consentement, de servitude, de perte de pouvoir et de contrôle. Le personnage de Melibea passe d'un statut de sujet à objet, et non le contraire, *a contrario* de ce qu'affirment diverses lectures critiques.

Cette analyse révèle également les questionnements que soulève *La Celestina*, révélant aussi à quel point le texte de Rojas éclaire notre présent. Le personnage de Melibea est donc un personnage qui met en lumière les interrogations, encore actuelles, autour de la valeur de la volonté et de la liberté au féminin : dans quelle mesure la femme est-elle libre ou dans quelle mesure est-elle sous influence, lorsqu'elle renonce à sa liberté ? Quelle liberté peut-on avoir quand on se place volontairement dans la sujétion ? Mais choisir volontairement la sujétion n'est-ce pas une forme de suprême volonté et la suprême liberté ? Une sujétion librement choisie est-elle encore une sujétion ? On rappellera cependant, aussi, avec Maurice Godelier, que consentir à sa propre soumission fait partie des relations de domination.

La question du consentement est encore et toujours d'une totale actualité : dans une récente affaire concernant une relation sexuelle, sans contrainte ni violence, entre un adulte et une enfant de onze ans, la défense avait affirmé que l'enfant était « consentant » et que, par consé-

quent, il n'y avait pas viol. Mais quel consentement peut-on donner à onze ans? D'autres affaires, encore, montrent la fragilité, voire l'inexistence du consentement, lorsqu'on est sous emprise. Le texte de Rojas met ainsi en évidence les questionnements autour de la volonté et du consentement, au féminin, et pose des questions très actuelles sur la nature même du consentement et sur ses conditions.

Bibliographie

- BEGORRE-BRET, Cyrille, 2011, *Le désir. De Platon à Sartre*, Paris, Eyrolles.
- BORDEAUX Michèle, HAZO Bernard, LORVELLEC, 1990, *Qualifié viol*, Paris, Méridiens-Klincksieck.
- BOURDIEU, Pierre, 1998, *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- BOTTA Patrizia, 1994, « La magia en *La Celestina* », *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 12, p. 37-69.
- CAMPBELL Sue, MEYNELL Letitia, SHERWIN Susan, 2009, *Embodiment and Agency*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- CÁTEDRA Pedro Manuel, 1989, *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- CIAVOLELLA Massimo, 1976, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Rome, Bulzoni.
- DEYERMOND, Alan, 1977, « Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina* », *Celestinesca*, 1/1, p. 6-12.
- DISCH, L. HAWKESWORTH, M. (eds.), 2015, *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, New York, Oxford University Press.
- EPICTÈTE, *Entretiens*, dans *Les Stoïciens*, textes traduits par Emile Bréhier, édités sous la direction de Pierre-Maxime Schuhl, 1962, Paris, Gallimard, La Pléiade.
- FRAISSE Geneviève, 2005, « Le devenir sujet et la permanence de l'objet », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 24, p. 14-23.
- GARI LACRUZ Ángel, 1991, *Brujería e Inquisición en el Alto Aragón en la primera mitad del siglo XVII* Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- GODELIER, Maurice, 1978, « Pouvoir et langage. Réflexions sur les paradigmes et les paradoxes de la «légitimité» des rapports de domination et d'oppression », *Communications*, vol. 28, p. 21-29.

9.– Il s'agit de l'« affaire Sarah », jugée par le Tribunal Correctionnel de Pontoise en novembre 2022. Les débats à la suite de l'instruction de cette affaire ont débouché sur une modification de la législation, qui fixe l'âge à partir duquel le consentement est considéré comme possible, pour un mineur, à quinze ans. En deçà de cette limite, le consentement est considéré comme inexistant. La loi fixant le seuil de non-consentement en dessous de quinze ans a été votée par le Parlement français le 21 avril 2021.

- GORDONIO Bernardo de, 1495, *Lilio de medicina*, trad. castillane anonyme, Séville, Meinardo Ungut et Estanislao Polono.
- HIRATA Hélène, LABORIE Françoise, LE DOARÉ Hélène, SENOTIER Danièle, 2004, *Dictionnaire critique du féminisme*, seconde éd. augmentée, Paris, PUF.
- HERRERO, 1984, « Celestina's craft : the Devil in the Skein », *Bulletin o Hispanic studies*, 6, p. 343-351.
- IGLESIAS Yolanda, 2010, « Rompiendo las cadenas: el libre albedrío en los personajes de *La Celestina* », *Celestinesca*, 34, p. 57-73
- LASSERRE DEMPURE Odile, 2012, « Écrire le personnage, dire l'humain : *La Celestina* (1499-1502) de rupture en rupture jusqu'aux confins de la modernité », *Babel* [En ligne], 26 | 2012, mis en ligne le 08 mars 2013, consulté le 10 avril 2023. DOI : <<https://doi.org/10.4000/babel.2549>>.
- LE MAGUERESSE Catherine, 2012, « Viol et consentement en droit pénal français. Réflexions à partir du droit pénal canadien », *Archives de politique criminelle*, 34, p. 223-240.
- LÓPEZ-RÍOS MORENO Santiago, 2001, « *La Celestina* y los asedios de la crítica », *Estudios sobre 'La Celestina'*, éd. Santiago López-Ríos Moreno, Madrid, Istmo, p. 9-38.
- MCNAY Lois, 2000, *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*, Cambridge, Polity Press.
- MONTANER Alberto et LARA Eva, 2016, « La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia », *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, éd. Emilio Blanco, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas; Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, p. 433-482.
- PLATON, *Gorgias*, trad. Monique Canto-Sperber, 1993, Paris, Garnier Flammarion.
- RICO, Francisco, 1975, « Brujería y literatura », *Brujología (Actas del Congreso de San Sebastián, 21-23 septiembre 1972)*, Madrid, Seminarios y Ediciones, p. 97-117.
- ROJAS, Fernando de, 2016, *La Celestina*, éd. Dorothy Sherman Severin, Madrid, Cátedra.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, 1965, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Gallimard.
- RUSSELL Peter, 1963, « La magia como tema integral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* », *Studia Philologica, Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, p. 337-354; réédité dans RUSSELL Peter, 1978, *Temas de La Celestina y otros estudios*, Barcelone, Ariel, p. 243-276.
- SARTRE, Jean-Paul, 1945, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul, [1946] 1976, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, éditions Nagel.

- SEVERIN, Dorothy Sherman, (1993) « *Celestina* and the Magical Empowerment of Women », *Studies for Peter E. Russell on his 80th Birthday*, éd. Julian Weiss, *Celestinesca*, 17/2, p. 9-28.
- SISTO David T., 1959, « The String in the Conjurations of *La Celestina* and *Doña Barbara* », *Romance Notes*, 1/1, p. 50-52.
- STADTHAGEN GOMEZ Helga, 2013, « Elementos de brujería en *La Celestina* », *Journal of the Institute of Iberoamerican Studies*, 15/2, p. 175-189.
- SIMONIN Michel, 1985, « *Aegritudo amoris* et *res literaria* à la Renaissance. Réflexions préliminaires », Jean Céard (éd.) *La folie et le corps*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, p. 83-109.
- TAUSIET CARLÉS María, 2004, *Ponzoña en los ojos: brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*, Madrid, Turner.
- VILANOVA Arnau de, 1985, *Arnaldi de Villanova, Opera medica omnia*, éd. Michael R. Mc Vaugh, Barcelone, Universidad de Barcelona.
- WACK Mary Frances, 1990, *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and its commentaries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

La fama de las actrices que interpretaron a Celestina, un intertexto para la recepción de la obra

Enrique Fernández
Universidad de Manitoba (Canadá)

RESUMEN

Las actrices famosas que interpretaron el papel de Celestina predispusieron a las audiencias a una recepción de la obra mediatizada por su «persona», que es resultado de su larga y conocida carrera profesional y su imagen pública. Las actrices se convierten así en un intertexto más de la obra. Su influencia en las expectativas de las audiencias y por ende su recepción de la obra se puede reconstruir a través de cómo la promoción publicitaria de los espectáculos selecciona aspectos de su imagen integrándolos con el personaje de Celestina. Se percibe igualmente en cómo cada actriz, en colaboración con el director y el equipo de producción, crea un personaje de Celestina único que recicla elementos de su persona. Especialmente interesante es cómo ideales de femineidad de cada época se negocia en estas encarnaciones de Celestina de actrices mayores que se hicieron famosas en su juventud. Para este análisis se aplican métodos y conceptos del *star studies* y los *études actorales* a una selección de actrices señeras de teatro, cine y televisión que hicieron el papel de Celestina, desde su primera puesta en escena en 1909 hasta hoy..

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, recepción, adaptaciones, actrices, *star studies*, *études actorales*.

ABSTRACT

The famous female actors who played the role of Celestina predisposed audiences to a reception of the play mediated by their «personas», which were the result of their long and well-known professional careers and public images. The actors thus function as one more intertext of the play. Their influence on the expectations of the audiences, and therefore on their reception of the production, can be traced by how the advertising of the productions emphasizes aspects of the actors persona and combines them with the character of Celestina. It is also perceived in how each actor, in collaboration with the director and the production team, creates a sole Celestina character that recycles elements of her persona. Especially interesting is how ideals of femininity of each era are negotiated in these incarnations of Celestina played by older female actors who became famous in their youth. Methods and concepts from *star studies* and *études actorales* are ap-

plied to a selection of famous theater, film and television actors who played the role of *Celestina*, from its first staging in 1909 until today.

KEY WORDS: *La Celestina*, reception, adaptations, actors, star studies, *études actorales*.



Voy a analizar cómo actrices que hicieron el papel de *Celestina* en escenarios y pantallas creaban expectativas en las audiencias que condicionaban su recepción de la adaptación. Los espectadores acudían predispuestos a entender el personaje de *Celestina*, y por tanto el resto de la obra, bajo una óptica condicionada por la reputación profesional, los personajes previos y la imagen pública de estas actrices. Estos tres elementos son ingredientes de lo que Butler denomina *star image*, que se conoce también como su «persona» o persona pública, y que se comporta como un signo cultural cuyo estudio sistemático comenzó con el *star studies* de Dyer. Cuando famosos actores o actrices suben al escenario, suben con ellos sus actuaciones anteriores, que están latentes en la memoria del público (Quinn 1990: 15). Es una presencia incorpórea que en inglés se llama «ghosting effect» (Carlson 2001: 12) y que traduciré como imagen o efecto fantasmático.¹ Como escribe Nacache, un buen actor no hace más que ocupar en una película el lugar previamente reservado para su presencia (Nacache 2005: 161). Esto quiere decir que la persona del actor, especialmente si es famoso y está en un rol principal, responde a una decisión de los productores y directores. La persona de la actriz que interpreta a *Celestina* pasa a funcionar como otro intertexto que ayuda a conformar la recepción de la obra por las audiencias. En esta función, la influencia de las actrices es comparable a la del guion o libreto de la producción, que Stam considera también un intertexto que conforma la recepción de una adaptación a las pantallas de un clásico (2000: 66).

Me interesa especialmente un aspecto concreto de la persona de las actrices² más famosas que han interpretado a *Celestina* que influyó en la

1.– El término «ghosting effect» se acuñó en inglés por la similitud entre el aura de personajes anteriores que acompaña a los actores al subir a escena y las etéreas, fantasmales figuras humanas que aparecían inesperadamente en algunas fotos del siglo XIX junto a la persona retratada. Estas imágenes borrosas se interpretaban como fantasmas o espíritus, aunque eran simplemente el efecto de reflejos en el lente fotográfico, o productos de una previa exposición parcial del filme, o simplemente fotos trucadas (Kaplan 2008).

2.– En la inmensa mayoría de las adaptaciones, el personaje de la epónima *Celestina* ha sido encarnado por una mujer. En unos pocos casos un hombre ha hecho el papel. El caso más conocido de un hombre que hizo el papel de *Celestina* fue el actor y director Luis Gómez en el

recepción del personaje. En sus largas carreras en papeles que van desde jóvenes y glamurosas heroínas hasta mujeres mayores, y en sus vidas privadas, que han sido aireadas en revistas y otros medios, estas actrices han encarnado, dentro y fuera del escenario, conceptos de femineidad de sus épocas. Sostengo que el papel de Celestina, mujer mayor que en su juventud fue bella y seductora, es entretejido por las audiencias con la evolución de la persona de estas actrices. El envejecimiento, tema central del personaje de Celestina, toma nuevos significados al combinarse con la persona de estas actrices, cuya larga carrera profesional y vital está presente en la mente de los espectadores. Temas como el atractivo y el deseo sexual de las mujeres mayores se ventila en escena, mediado por el personaje de Celestina y la persona de la actriz. Prejuicios y estereotipos de las mujeres de diferentes épocas se convierten así en parte del intertexto de estas encarnaciones de Celestina. No sólo estas actrices se convierten en Celestina, sino que también Celestina se convierte en ellas para el público.

Para entender esta doble identidad de las actrices en el escenario es útil el concepto de la media máscara, derivado de la *mezza suola* de la *commedia dell'arte*, que Viviani aplica a algunos actores italianos. Según Viviani, la media máscara del actor, que cubre la parte superior de la cara, pero deja a la vista la inferior, sirve como metáfora del pacto implícito entre el actor y el público. El actor asume sólo algunos rasgos estilizados del personaje, pero sin perder del todo su identidad propia. Con este disfraz parcial puede realizar cualquier papel, encarnar cualquier identidad y situación, sin dejar por ello de ser él mismo. Debajo de la media máscara, los actores siguen siendo reconocidos por el público, que acepta sin cuestionarla su doble identidad como personaje y persona. Aunque esta máscara inmoviliza o condiciona parte de sus facciones y gestos, deja libre la mayor parte del cuerpo del actor para hacer su versión propia del personaje (Viviani 2015: 177-179). Así, algún rasgo definitorio del personaje de Celestina, como la cabeza cubierta, la cicatriz en la mejilla o unas facciones envejecidas, bastan para que el público reconozca al mismo tiempo sobre el escenario la presencia de Celestina y a la famosa actriz de emblemático rostro e inconfundible manera de actuar.

Al centrarme en la influencia de la persona de la actriz en el público, no hago aquí un análisis completo de las producciones, de sus puestas en escena, o de los tipos de adaptaciones del texto, por más que en ocasiones se aluda a ellos. Algunas de estas producciones han sido analizadas pormenorizadamente en otros estudios, a los que acudiré. Me sirvo también de críticas periodísticas de la época y recorro a menudo a los materiales

publicitarios. Carteles, folletos y otros anuncios son muy útiles porque utilizaron la figura de la primera actriz —generalmente la que hacía el papel de Celestina— como gancho para atraer al público. Estaban diseñados para audiencias específicas, familiarizadas con el trabajo previo y la persona pública de estas actrices.

He elegido centrarme en las actrices cuya imagen fantasmática y su persona era más rica por su larga y reputada carrera profesional. Son actrices que han envejecido sobre las tablas, a la vista del público. Estas actrices son, además, las que mayor impronta han dejado en cómo representar el papel de Celestina. Así, sus nombres son mencionados como referentes por otras actrices que posteriormente hicieron de Celestina («Anabel Alonso» 2023). Seguiré un orden cronológico con pequeñas excepciones. Soy consciente de haber dejado fuera de mi estudio, por cuestión de espacio, a algunas actrices consagradas como María Luisa Pontes y Amelia de la Torre, o la más reciente Carmen Machi, por citar algunas. *La Celestina* empezó a representarse tardíamente, en 1909, pero desde entonces es el texto clásico español del que más representaciones se han hecho (Oliva 1989: 49). En estos más de cien años de adaptaciones teatrales —a las que hay que añadir las que se han rodado para las pantallas comenzando en los sesenta— muchas actrices han hecho el papel de Celestina. Tampoco he incluido a actrices famosas de otros países que hicieron de Celestina, como Jeanne Moreau en el festival de Aviñón de 1989, porque es difícil analizar cómo las personas de estas actrices actúan sobre un público cuya concepción previa de *La Celestina* no es uniforme. También soy consciente de que un análisis más pormenorizado de la persona de cada actriz en el momento preciso en que encarnaron a Celestina, como hace, por ejemplo, Viviani con Anna Magnani (2016), podría añadir interesantes matices a sus imágenes un tanto esbozadas que presento aquí.

La primera que voy a analizar es Carmen Cobeña (1869-1963), la actriz pionera en el papel de Celestina. Representó el papel en la primera interpretación en escena de la obra, que tuvo lugar en 1909 en el Teatro Español de Madrid.³ Al ser la primera, la influencia de su persona en la recepción del personaje de Celestina es especialmente interesante. Sin embargo y como veremos, el largo periodo de años en que la obra no se volvió a representar en España hace de ella un precedente sin clara continuidad. En el momento que encarnó a Celestina, Carmen Cobeña había alcanzado gran fama en papeles de primera actriz de muy variada índole.

3.— La representación de *La Celestina* en 1909 en el Teatro Español es la primera que se conoce a ciencia cierta. No es seguro que hubiera representaciones anteriores. Se ha hablado de una posible representación en Roma como parte de los festejos por el matrimonio de Lucrezia Borgia y Alfonso d'Este en 1501 (Scoles 1961: 158). También María Guerrero había anunciado años antes de que Carmen Cobeña interpretara el papel de Celestina que ella lo iba a hacer. A pesar de que se llegaron a publicar anuncios de actuaciones de María Guerrero en este papel en los periódicos en 1902, nunca llegaron a realizarse (Bastianes 2020: 39).

Que esta Celestina inicial fuera representada por una primera actriz famosa que aparecía como cabeza de cartel confirma cómo en esa época ya *La Celestina* se presentaba como un texto en que la vieja alcahueta era la principal protagonista. Esta tendencia predomina hasta hoy, como iremos viendo. La persona de Carmen Cobeña ejemplifica muchas características de primeras actrices famosas que harían de Celestina hasta hoy. Sin embargo, su persona es única en muchos aspectos al ser producto de una época en que el sistema de estrellato tenía peculiaridades que cambiaron a medida que el siglo avanzaba. En la época regía una relación íntima de los actores con la prensa, unas concepciones específicas de feminidad y belleza, así como una visión del artista escénico como un mago de la transformación, visión que perdió influencia en décadas posteriores.

Carmen Cobeña, nacida en una familia de actores y madre de futura actriz, gozó de gran prestigio por sus numerosas actuaciones por España y América con su propia compañía teatral. Fue también distinguida con numerosos premios («Doña Carmen» 1963; Menéndez-Onrubia 2022). No trabajó en el cine pues en esos años el medio era prácticamente inexistente. Sin embargo, aunque no regía aún el sistema del estrellato, producto del cine, la popularidad de primeras actrices de teatro como Carmen Cobeña venía por otros canales. Eran figuras más cercanas a su público, que las había visto actuar en persona e incluso se las encontraba por la calle. Los habitantes de las ciudades conocían sus nombres y rostros pues asistían varias veces por semana a las salas de teatro, que ofrecían gran variedad de espectáculos. Las obras permanecían en cartel meses si tenían éxito y, de no ser así, eran inmediatamente reemplazadas por otras. Las giras por provincias y América eran parte de este sistema del que vivían multitud de compañías. El mundillo del teatro y la prensa estaban muy cercanos. Era frecuente invitar a los críticos a los ensayos y darles fotos publicitarias de los actores vestidos con las ropas que iban a usar durante la obra para que las publicaran en los periódicos. Los actores y actrices aparecían con frecuencia en las cubiertas de las incipientes revistas ilustradas, y en entrevistas que concedían en su casa. La fama de actrices como Carmen Cobeña era tal que su imagen, en fotos o pintadas por famosos artistas del momento, se publicaba en postales y cromos, e incluso en anuncios de productos de belleza (Delgado y Gies 2012: 290).

Cuando en 1909 Carmen Cobeña hizo de Celestina tenía ya tras de sí papeles estelares en un elenco que incluía obras de Galdós, Echegaray, Dicenta y Benavente, por citar algunos de los autores más conocidos de su repertorio. En estos papeles había hecho personajes de dama joven y algunos de señora, pero no de mujer vieja como Celestina. Representó su Celestina a la muy temprana edad de 40 años, la cual desentona con la que se le atribuye al personaje en el texto. Antes de que la maten Pármeno y Sempronio en el acto XII, Celestina se define a sí misma como «una vieja de sesenta años». Esta juventud de Cobeña la coloca también aparte

de las actrices posteriores que han hecho el papel de Celestina, cuya edad media, según mis cálculos, es 62 años. Incluso algunas, como veremos, hicieron el papel cuando ya estaban bien entradas en los 70 años.

La crítica de la época no puso ninguna objeción a la adecuación de la joven Cobeña para el papel. Las reseñas de su actuación fueron claramente positivas, enfatizando cómo «la normalmente encantadora» Carmen Cobeña no tuvo problemas en representar a una «vieja mefistofélica». A juzgar por las fotos, el maquillaje —que incluía una marca en la cara a manera de cicatriz— y el uso de un bastón ayudaron a su creíble transformación en una celestina de raíz goyesca (Bastianes 2020: 50) (ilustración 1). Ayudó también que en la época regían otras convenciones de las actuales para la adecuación entre la edad de los actores y el papel. Estaba aún vigente una idea de origen romántico del actor como virtuoso, como un mago de la transformación escénica. El público y los críticos daban menos importancia a la edad y al físico. Por el contrario, ponían mucho más énfasis en el genio del actor, entendido como su capacidad de transformarse a voluntad en un amplio abanico de personajes, sin perder nunca un estilo y un sello propio que los caracterizaba, un caso claro de la media máscara antes citada. Esta concepción del actor como mago de la transformación se percibe en una nota de prensa sobre la interpretación de Carmen Cobeña en *El nido ajeno* de Benavente en 1894: «Carmen Cobeña estuvo muy guapa, muy elegante y muy artista; dice con gran expresión y delicadeza, sabe sentir y se posesiona admirablemente de su papel» (Plácido 1894). La idea del actor como un mago de la transformación explica que tampoco molestara al público ni a los críticos el recuerdo de la actuación de Carmen Cobeña el año anterior en el mismo teatro en el papel de Dominica, la joven protagonista recién casada de *Señora ama* de Benavente. Ni que, un mes después de su *Celestina*, hiciera el papel de la joven hija de Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea*.



Ilustración 1. Carmen Cobeña como Celestina junto a Melibeia (Amparo Villegas) en la versión de Francisco Fernández Villegas, Madrid, 1909. Publicado en *El Teatro* (1909: 7). Foto del CDAEM, signatura 670778, <<http://teatro.es/>>.

Las alabanzas del tipo «la normalmente encantadora Cobeña» son indicios de otro aspecto de cómo la persona de Carmen Cobeña influyó en la recepción de esta primera puesta en escena de *La Celestina*. Su presencia estelar contribuyó a hacer menos controvertido el papel de una alcahueta en una obra que incluía la prostitución, tema tabú en la época (Bastianes 2020: 56-58), Su persona correspondía a una época en que las actrices de este tipo de teatro intentaban escapar de todo escándalo. Cobeña proyectaba un tipo de femineidad ideal de mujer casada de intachable reputación, que cuidaba con exquisito gusto de su persona y su hogar. Se había casado en 1900 con el escultor y dramaturgo Federico Oliver, con el que formó una compañía teatral. Sin embargo, este perfil de mujer emprendedora estaba dulcificado por la manera en que aparecía a menudo en la prensa como mujer de su casa. Aparecía también en visitas a grandes escritores de la época, con los que parecía mantener una respetuosa relación casi paterno filial pues eran hombres entrados en años cuya amistad cultivaba hasta conseguir que escribieran papeles pensados para ella.

Otro aspecto de la persona de Carmen Cobeña que era parte de la femineidad en la época era como mujer piadosa y religiosa. Así, se refleja en un comentario de un periódico de Jerez de la Frontera escrito en 1900 sobre su próximo estreno, que hoy resultaría extraño: «Nosotros conocemos a Carmen Cobeña y sabemos que es un modelo de virtudes, que además de sus méritos artísticos, se distingue por su talento y convic-

ciones religiosas («De teatros» 1900).⁴ Esta imagen piadosa se reforzaba con su asidua participación, debidamente recogida por la prensa, en galas benéficas para víctimas de inundaciones, incendios y otros desastres naturales. Estas virtudes de femineidad convencional permitían que pudiera representar personajes que claramente transgredían este ideal. Así, Carmen Cobeña era alabada por su capacidad de hacer el proto-feminista papel de Nora en *Casa de muñecas* o el de la progresista Casandra en la obra de Galdós del mismo título sin salirse de lo que se consideraba aceptable y de buen gusto para una actriz (Caramanchel 1914). Parece que, al representar a Celestina, por más que el personaje fuera transgresor de todo concepto aceptable de femineidad de la época, su persona pública contribuyó a hacer la obra tolerable.

Por último, otro aspecto de la persona de Carmen Cobeña que afectó esta primera escenificación de *La Celestina* en 1909 fue resultado de la rivalidad profesional entre ella y la gran actriz de la época, María Guerrero. El Teatro Español en el que se estrenó *La Celestina* había sido regentado hasta unos años antes por la compañía de María Guerrero. Una puesta en escena de este texto clásico por la compañía de María Guerrero, con ella en el papel estelar de Celestina, era por tanto esperada por el público de clase alta y de elites que había atraído en su periodo como arrendataria de la sala (Bastianes 2020: 55). Sin embargo, la que finalmente llevó Celestina a las tablas fue la nueva arrendataria, Carmen Cobeña. A diferencia de María Guerrero, era considerada una actriz cercana al pueblo, como muchos años después el nieto de Carmen Cobeña, el director y guionista Jaime de Armiñán, explicó en sus memorias: «Mi abuela Carmen Cobeña fue una de las mejores actrices de su tiempo, la competidora natural de María Guerrero: mi abuela era la actriz del pueblo, mientras que María Guerrero, casada con Fernando Díaz de Mendoza, Grande de España, era la actriz de la aristocracia» (Armiñán 2003). Es posible especular que el que fuera Carmen Cobeña y no María Guerrero la actriz que encarnase a Celestina, puede haber contribuido a que las clases altas, todavía abonadas al Teatro Español, no se entusiasmaran por asistir a una obra que, además, se consideraba inmoral por su tema.

La siguiente actriz señora que vamos a analizar es Irene López Heredia (1894-1962), que hizo el papel de Celestina bajo la dirección de Luis Escobar y la adaptación del texto de Pérez de la Ossa en el Teatro Eslava de Madrid en 1957. Los casi cincuenta años que separan esta puesta en escena y la que acabamos de ver de 1909 con Carmen Cobeña son dema-

4.— La religiosidad de Carmen Cobeña es un tema en el que se insiste en las publicaciones y parece reflejo de una realidad personal. Así, en el obituario a su muerte a la avanzada de edad de 94 años publicado en el diario *ABC* en 1963, se indica que, tras retirarse del teatro, «leía el *Kempis* con el acendrado espíritu religioso que constantemente la caracterizó» («Doña Carmen» 1963).

siados para no merecer comentario. Varios factores se combinan para que no se volviera a representar la obra hasta dicha fecha: el relativo fracaso de público de la producción de 1909 de Carmen Cobeña, el anquilosamiento del teatro comercial en España en las primeras décadas del siglo xx y luego el gran paréntesis de la Guerra Civil y la férrea censura durante la dictadura subsiguiente.⁵ *La Celestina* era una obra incómoda para las autoridades franquistas de la década de los cincuenta, como lo sería prácticamente hasta el final del régimen en los setenta. Por más que el texto fuera de sobra conocido, apenas se leía pues se consideraba excesivamente crudo por su tema y lenguaje. Sin embargo, su papel fundacional en el canon de la literatura española no permitía ignorar su existencia. Llevar a escena esta versión de *La Celestina* en 1957 se consiguió tras una larga lucha con los censores. El resultado fue una versión que enfatizaba aspectos pedagógicos y moralizantes, con múltiples supresiones y cambios del texto original. Estuvo además restringida a un público ciudadano culto pues la censura no veía con buenos ojos que se la llevara en giras a pueblos pequeños, cuyas audiencias no consideraba preparadas para la crudeza de la obra (Bastianes 2020: 113-121).

La presencia de la famosa Irene López Heredia en el papel estelar de Celestina fue uno de los ganchos para atraer al público madrileño, aunque ni su nombre ni su imagen fueron la cabeza de cartel. Tenía 63 años y una larga y exitosa carrera. Cuando se llegó a la representación número cien de esta versión de *La Celestina*, se le tributó un homenaje a la actriz con la entrega de flores y un discurso del escritor y figura política del régimen Agustín de Foxá (A.M. 1957). Como las actrices antes vistas, era también considerada una gran dama del teatro, incluso aclamada como la heredera de la legendaria María Guerrero, con quien había colaborado. Como vimos con Carmen Cobeña, Irene López Heredia había tenido su propia compañía, y trabajado en España y Latinoamérica interpretando todo tipo de papeles. Tras la interrupción obligada de su carrera durante la Guerra Civil, la resumió con papeles estelares en obras como *El águila de dos cabezas* (1948) de Jean Cocteau, *El gorro de cascabeles* (1948) de Pirandello y *Rosas de otoño* (1953) de Jacinto Benavente. Había hecho pocos papeles en el cine pues en su juventud este medio no era tan frecuentado por las actrices de teatro. Antes de hacer de Celestina había hecho

5.- Hubo en esos años algunas representaciones de *La Celestina* en el extranjero, sobre todo de exiliados políticos, como las de José Ricardo Morales del Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1949. Incluso, inmediatamente al acabar la Guerra Civil en España se llevó a escena en 1949 en el Teatro Español de Madrid la adaptación de *La Celestina* de Luca de Tena (1940). En ella hacía de Celestina Julia Delgado Caro, que no era cabeza de cartel en una puesta en escena que enfatizaba el trabajo de todo el elenco y el uso vanguardista del escenario (Bastianes, 2020: 84). El director de cine español José Luis Sáenz de Heredia tuvo planes de hacer una versión cinematográfica de *La Celestina* en la década de los cincuenta, pero las suspicacias que la obra provocaba entre los censores parece que no le permitieron realizar el proyecto (López-Ríos 2014).

la película *Doce hombres y una mujer* (1935), donde representaba el papel estelar de una bella joven de alta sociedad que es la víctima de un grupo de hombres poderosos.

Aunque ya Irene López Heredia había dejado muy atrás su juventud al hacer su *Celestina* en 1957, su imagen fantasmática de mujer bella y elegante incomodó a algunos críticos. Consideraban que, a pesar de su edad apropiada al personaje, esta actriz no encajaba con su visión de *Celestina*, que en la época estaba limitada a los aspectos más negativos y estereotípicos, muchos heredados de las alcahuetas goyescas.⁶ Claramente, la bien conservada Irene López Heredia no encajaba con ese prototipo de hechicera avejentada. En sus memorias, Escobar, el director de la obra, escribió lo que sigue: «como seguía siendo una mujer espléndida que siempre había ejercido de guapa, yo no me había atrevido a ofrecerle el papel de *Celestina*. Fue Huberto quien se atrevió a ello» (Escobar 2000: 191). A esta percepción de belleza y juventud contribuían algunos de sus papeles más recientes, como el de Laurencia en la comedia historicista de Benavente *Almas prisioneras* (1953), en la que hacía de una esposa adúltera que engañaba a su marido con su futuro yerno (Bastianes 2020: 132). La persona de Irene López Heredia no era ya la femineidad hogareña y piadosa que vimos con Carmen Cobeña. Su vida amorosa fue más accidentada, con la separación de su primer marido, el también actor Ernesto Vilches, y numerosas disputas con Jacinto Benavente, quien le prohibió representar sus obras. Sus facciones marcadas corresponden a un tipo de belleza de la época asociada a una mujer de clase alta, papel que representó a menudo.⁷

Las fotos y los dibujos caricaturescos que frecuentemente acompañaban a las reseñas de teatro en la época nos la muestran en su caracterización de *Celestina* como una mujer llena de vitalidad, erguida y sin los signos de decadencia física de la tradición goyesca. Esta vitalidad que Irene López Heredia transfirió a su *Celestina* se refleja en un artículo publicado a su muerte en 1962, en el que se señala que su interpretación «nos conduce a la juventud de *Celestina*» («En memoria» 1962). Irene López Heredia supo aprovechar su persona para lograr una interpretación

6.— Otra tradición que alentaba la concepción de *Celestina* en la vena de una vieja caricaturizada era *Los polvos de la madre Celestina* de Hartzenbusch, obra de gran éxito teatral que se reponía con asiduidad hasta finales de la década de 1920 (Fernández 2008: 96).

7.— Este tipo de *Celestina* presentada no bajo una mirada moralizante condenatoria tiene un precursor en la versión de la *Celestina* que Margarita Xirgu había puesto en escena en Montevideo en 1949 y en el Teatro Nacional Cervantes, en Buenos Aires en 1956 (Diago 2018: 2). Sin embargo, estos montajes apenas dejaron huella en España pues, por ser una exiliada política, la prensa nacional no le dedicó mucha atención (Rodrigo 1994: 275-76 y 295-300). Rumores de que la actriz tenía intención de volver a España acogándose a un perdón del régimen franquista sirvieron de excusa para que un crítico español aludiera al montaje de Montevideo como una versión cruda y escandalosa en que se enfatiza a la alcahueta en detrimento de la historia romántica de Calisto y Melibea (Puente 1949).

menos esperpéntica del personaje. De hecho, su gran mérito es que con ella comienza la transformación de Celestina de vieja y bruja estereotípica en un personaje más humanizado y complejo (Bastianes 2020: 148). Su persona ayudó también, por primera vez, a resaltar que Celestina fue una mujer hermosa en su juventud, algo que, como veremos, se acentúa en producciones posteriores.

Treinta años más tarde, en 1988, Amparo Rivelles (1925-2013), otra primera actriz de larga carrera, hizo de Celestina en la adaptación de Torrente Ballester para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Adolfo Marsillach. Su persona coincide en muchos aspectos con Irene López Heredia y su Celestina fue no sólo dignificada sino incluso atractiva, algo sólo posible en una época en que la llegada de la democracia había resultado en lecturas de la obra menos moralizantes, más abiertas, e incluso subversivas. Como las actrices anteriores, Amparo Rivelles era una figura establecida en el momento de hacer la obra. Con motivo del estreno, la prensa no dejó de señalar que por esas fechas Amparo Rivelles cumplía 50 años de trabajo en los escenarios. Para celebrar estas bodas de oro, se le hizo incluso un homenaje durante una de las representaciones (Bravo 1988; Snow 1989: 67).⁸ Nacida en una familia de actores y con una larga y exitosa carrera sobre las tablas, Amparo Rivelles se había hecho especialmente popular por sus películas rodadas tras la Guerra Civil con CIFESA, la productora emblemática del cine franquista. En éstas hacía papeles de hermosa y virtuosa joven, incluso de heroína, encarnando un supuesto ideal eterno de la mujer española. Así, en la película *La Leona de Castilla* (1951), hizo el papel de María de Pacheco, viuda de uno de los comuneros, una mujer de alcurnia, nobles ademanes y fuerte carácter (ilustración 2). La persistencia de esta imagen de Amparo Rivelles en la memoria del público se trasluce en una entrevista con motivo del estreno de esta versión de *La Celestina*, en que el entrevistador señala que «muchos la recuerdan como aquella imagen en blanco y negro de la musa del cine español de aquellos cuarenta y cincuenta» (Bravo 1988).⁹

Su carrera había sido, sin embargo, mucho más amplia pues también había hecho mucho teatro en España y México, donde era conocida co-

8.– Aunque Amparo Rivelles era una actriz muy conocida por las audiencias, ni su nombre ni su imagen ocuparon un lugar destacado en los carteles anunciadores. Esta decisión se puede achacar a que, al ser una producción de una compañía de gran prestigio cultural y con un famoso director, primar a una actriz sobre el resto del montaje no se consideró apropiado. La fama de la obra de Rojas, la profesionalidad del equipo y el prestigio del director fueron los atractivos escogidos para su promoción. De hecho, la crítica alabó esta producción en su conjunto, presentándola como un ejemplo de cómo hacer teatro en la mejor tradición europea (Nieva 1988).

9.– La imagen de Amparo Rivelles como actriz de telenovelas mexicanas no se incluye en este análisis pues estas producciones no llegaban a España en la época. Sería, sin embargo, interesante ver cómo la diferente persona que esta actriz tenía para los telespectadores mexicanos influiría en aquellos pocos que vieran esta puesta en escena de *La Celestina* de Madrid.

mo la reina de las telenovelas. La persona de Amparo Rivelles, tan identificada con el tipo de casta heroína del cine franquista de posguerra, empieza a evolucionar hacia papeles más agresivos en los 70, ya como mujer madura. De vuelta en España hizo papeles más arriesgados en el cine, como en la película *La madrastra* (1974), donde encarna a una madrastra viuda que se siente sexualmente atraída por su hijastro. Luego fue progresando gradualmente a papeles de mujer mayor que anticipan el de Celestina. Así, había hecho el papel de una madre que prostituía a su hija en la película *La Coquito* (1977). En la muy popular producción de RTVE *Los gozos y las sombras* (1982) hizo de una mujer madura de carácter fuerte, la *cacica* del pueblo. Como Celestina, este personaje frecuentaba la iglesia y llevaba la cabeza cubierta.

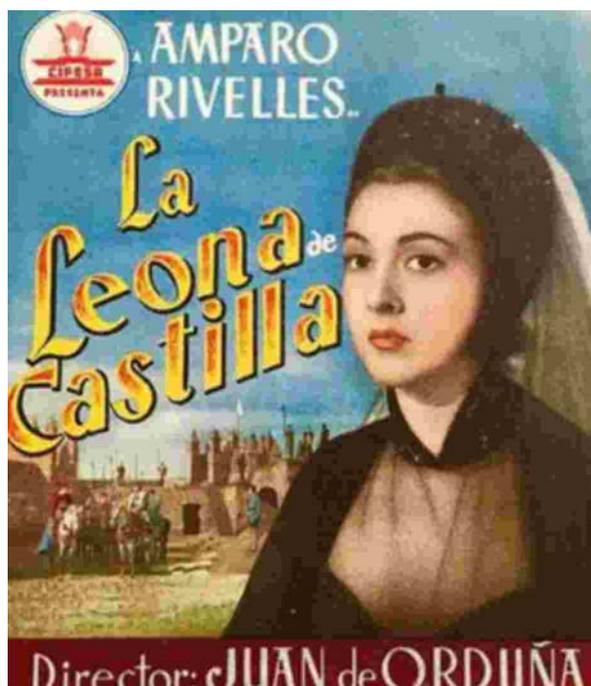


Ilustración 2. Amparo Rivelles como María de Pacheco, también conocida como la Leona de Castilla, en la película de Juan de Orduña del mismo nombre (1951). Wikipedia <https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Lioness_of_Castille.jpg>.

Como en el caso anterior de Irene López Heredia, la imagen fantasmática de una Amparo Rivelles bella y seductora sirvió para presentar una Celestina menos desaliñada, menos cubierta de harapos, más elegante y digna (Bastianes 2020: 307). Como declaró en una entrevista, su intención y la del director no era representar «la clásica Celestina bruja,

la bruja que asusta a los niños, es decir, que va vestida como una bruja sino otro personaje, una mujer que ha sido una cortesana y que le queda todavía algún resto de aquello» (Galindo 1988) (ilustración 3). Este remanente de belleza, incluso de sexualidad en la vejez es dulcificado por el estatus de gran actriz sin que parezca molestar a la crítica más conservadora. Julio Martínez Velasco, el decano de los críticos literarios del *ABC*, al reseñar la obra, alaba a Amparo Rivelles llamándola «toda una señora de la escena» (Martínez Velasco 1988). Confirmando el amable tratamiento del personaje de Celestina en la obra, un crítico enfatizaba la contribución de Amparo Rivelles, diciendo «es una magnífica dama de comedia [que] conduce la tragicomedia por límites amables y casi humorísticos» (Oliva 1989: 5). Aunque de manera tímida, estamos ante los primeros pasos de la sexualización de Celestina. Así, en el programa de mano de la versión que se puso en escena durante el Edinburgh International Festival, se muestra a Amparo Rivelles en la escena del conjuro, con las piernas abiertas y las manos sobre sus genitales, la mirada extraviada, casi en una posición orgásmica. Es remarcable que precisamente una actriz del cine imperial de postguerra, que se había hecho famosa en el tipo de papel de heroínas antes citado, sea la primera Celestina que empieza a presentarse como una mujer sexualizada no tanto como objeto sino incluso como sujeto de deseo.



Ilustración 3. Amparo Rivelles en el papel de Celestina en la representación del Teatro de la Comedia, Madrid, 1988. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, FOT-725147 INAEM. <<https://www.teatro.es/catalogo-integrado/la-celestina-600441-4>>.

Otra actriz que contribuyó a la imagen de una Celestina más amable fue Nati Mistral (1928-2017). En su caso, su imagen alegre y de vaudeville fue ingrediente fundamental para una Celestina ligera y atractiva, incluso

superficial. Encarnó a Celestina en una adaptación estrenada en 1999 en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares y, luego el mismo año, en el Teatro Albéniz de Madrid, además de una gira por provincias. Era una adaptación de Luis García Montero bajo la dirección y escenografía de Joaquín Vida, que tuvo en general una negativa recepción pues se la acusa de lenta y farragosa (Castro González 2000). Como escribe Bastianes, «los principales atractivos de esta propuesta fueron la participación de la actriz Nati Mistral en el papel de Celestina» (Bastianes 2020: 232-233). No es de extrañar pues que el nombre y la imagen de Nati Mistral fueran enfatizados en la publicidad de la obra, que se anunció como «Nati Mistral en la Celestina». La foto del rostro de Nati Mistral que se usó para la publicidad muestra a una mujer mayor pero bien conservada, con las cejas depiladas y una mano sobre el pecho, como señalándose a sí misma, una diva de personalísima impronta. La cabeza cubierta con el manto, las arrugas y las ropas apuntan a la iconografía tradicional de Celestina (ilustración 4). Ejemplifica esta imagen publicitaria el concepto de la media máscara antes citado. Como un crítico acertadamente señaló, al público le iba a gustar esta interpretación si le gustaba Nati Mistral, pues su manera de recitar, sus gestos y demás manierismos escénicos eran los típicamente suyos, que usa para una versión muy personal de Celestina (Villora 1999).

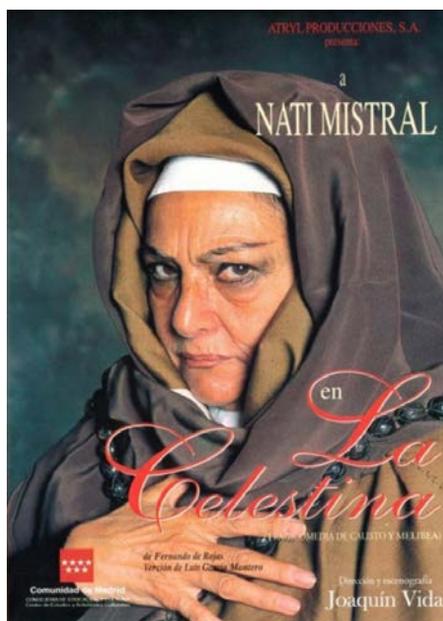


Ilustración 4. Cartel anunciador con la imagen de Nati Mistral en el papel de Celestina en la versión dirigida por Joaquín Vida en Madrid, 1999. Blog de Joaquín Vida, <<http://joaquinvida.blogspot.com/2009/01/la-celestina.html>>

Como en los casos anteriores, estamos ante una actriz famosa que en su vejez (69 años) interpreta el papel de Celestina. Era también, una figura consagrada que había interpretado papeles de bella joven en su juventud y hasta su madurez. También había tenido su propia compañía, y trabajado extensamente en España y América. Dos años antes de hacer de Celestina, había recibido el Premio Nacional de Teatro (1997). El papel de Celestina era en su caso igualmente una culminación de su larga carrera teatral. De hecho, declaró que le gustaría retirarse con este papel como su última subida al escenario (S.L. 1999). Sin embargo, no ocurrió así pues dos años más tarde, en 2001, hizo *La Dorotea* en Almagro. Con motivo de este estreno explicó: «He hecho la Celestina, la Malquerida y solo me faltaba la Dorotea» («Nati Mistral» 2001).

A pesar de los parecidos con las actrices antes vistas, la persona de Nati Mistral difería de las de éstas por sus muchas facetas. Aunque interpretó obras trágicas, como *Yerma*, su mayor popularidad le venía de las comedias o revistas musicales, especialmente el musical *Te espero en el Eslava* (1957). En la década de los 60 hizo otros musicales como *La Perrichola*, *La bella de Texas*, o *El hombre de La Mancha*, siendo este último el primer musical de Broadway adaptado a la escena española. Era no sólo actriz sino también una excelente cantante y una gran recitadora de poesía, con una voz y una dicción espléndidas, que gravó exitosos discos de música popular y tradicional española. En su faceta de cantante se la asociaba a tonadilleras anteriores, como Imperio Argentina y Juanita Reina, y de su misma época, como Lola Flores o Rocío Jurado, con las que aparecía en ocasiones en la prensa. A pesar de esta asociación con figuras en su mayoría andaluzas, era una actriz madrileña de nacimiento y devoción. Este madrileñismo se correspondía con su personalidad vivaracha y deslenguada. A menudo hacía en la prensa declaraciones políticas conservadoras que la hicieron luego invitada constante a programas de debates en televisión. Nati Mistral transfirió su imagen a su encarnación de Celestina, que fue tildada por un crítico como «una Celestina simpática y agradable» (S.L. 1999). En la entrevista con este crítico, Nati Mistral declaraba: «¿Cómo se puede pensar que Celestina, que hacía ungüentos para que las mujeres se pusieran guapas, no los utilizara? Celestina tenía que ser una mujer jovial y limpia. De otro modo no la dejarían entrar en aquellas casas de nobles ni en las iglesias» (S.L. 1999). Su persona contribuyó pues a presentar en escena una Celestina entrañable y popular, una maja envejecida pero no ridícula o deforme.

Paso ahora a examinar dos casos en que la persona de una actriz famosa fue claramente modificada o diluida por el director de la producción. El primero es el de Núria Espert (nacida en 1935), que hizo de Celestina bajo la dirección del prestigioso escritor, actor y director de escena canadiense Robert Lepage, con la adaptación al francés de Michel Garneau

traducida al español por Álvaro García Meseguer. Se estrenó en 2004 en el Teatre Lliure de Barcelona con el título *La Celestina, allá cerca de las tenerías, a la orilla del río*. El director camufló la persona de Núria Espert como actriz emblemática para que no interfiriera con su adaptación que reflejaba sus concepciones del teatro como espectáculo. Como en el caso de las actrices hasta ahora analizadas, cuando interpretó el papel de Celestina en 2004, Núria Espert tenía tras sí una larga y exitosa carrera en los escenarios, habiendo recibido en 1984 el Premio Nacional de Teatro. Aunque había hecho algo de cine, había centrado su carrera en el teatro, a menudo representando papeles trágicos de textos clásicos. Sus actuaciones en obras de Lorca, especialmente en el papel de Yerma, eran legendarias. Núria Espert era sinónimo de teatro intelectual y sobre todo de tragedia clásica actuada de manera muy personal y un tanto histriónica. En 1988 se anunció que ella misma iba a dirigir un montaje de *La Celestina* en el National Theatre de Londres, aunque nunca llegó a realizarse (Snow 1988: 92; 1989: 67; 1991: 95). En 2013 fue nombrada Doctora Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid por su contribución al mundo del teatro.

A pesar de su avanzada edad al hacer el papel de Celestina (69 años), su belleza parece haber sido un problema para el tipo de montaje que Lepage tenía en mente. Ella misma declaró en una entrevista que Lepage le había dicho, en tono de broma, que era demasiado guapa para hacer ese papel, y que, aunque tenía la edad adecuada, no la aparentaba; que, si Celestina se hubiese parecido a ella, le hubiera ido de otra manera en la vida. Lepage decidió borrar sus facciones más reconocibles, lo que hizo con un espeso maquillaje blanco que la hacía parecer una máscara (Bastianes 2017: 172). En este caso, la parte inferior de la media máscara que queda libre para la interpretación personal del actor está constreñida al mínimo (ilustración 5). Esta decisión se explica porque Robert Lepage se caracterizaba por originales puestas en escena que hacen del escenario un movido espectáculo al que se acusa de desplazar a los actores a un segundo término. El conocido y aun bello rostro de Núria Espert, sus gestos dramáticos, está velado tras una espesa capa de maquillaje pues «se ha decidido prescindir de la pátina de gran diva que muchos le achacan para ponerse a las órdenes de uno de los innovadores escénicos internacionales» (Jaberbrock 2004). En la publicidad de la obra y las entrevistas previas al estreno se transparenta un esfuerzo por presentar al director y la actriz como la combinación perfecta para atraer a un público interesado en el teatro de calidad (Ordóñez 2004). El montaje buscaba conservar el prestigio del nombre de Núria Espert como sinónimo de un teatro de propuestas escénicas vanguardistas, pero sin que su persona se apoderase de la producción.¹⁰

10.— Esta tensión entre actriz y director en la producción de Lepage se refleja en algunas críticas. La mayoría fueron positivas y coincidieron en señalar cómo un director tan prestigioso

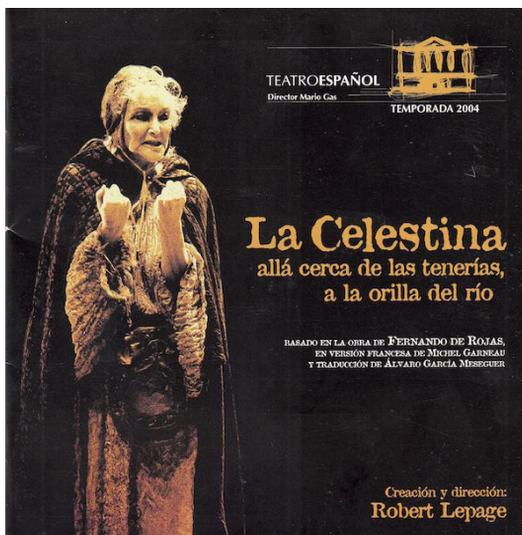


Ilustración 5. Núria Espert como Celestina en la cubierta del programa de la versión de Lepage en el Teatro Español, 2004.

Otro caso en que la persona de una actriz se tiene que negociar en el escenario para encarnar a Celestina es Gemma Cuervo (nacida en 1936). Se aprovecha su archiconocido rostro, que fuera paragon de belleza y modernidad en los 70, como contraste con la vejez consustancial a Celestina. Gemma Cuervo hizo el papel de Celestina en una puesta en escena de *La Celestina* estrenada el 17 de junio de 2011 en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares. La obra se representó luego en varias ciudades de España, llegando a Madrid en septiembre del 2012 («La Celestina» 2011). El texto era una adaptación de Eduardo Galán, dirigida por Mariano de Paco Serrano. Como es costumbre, Eduardo Galán tuvo que acortar el largo texto original, lo que explica en el folleto promocional: «Me he visto obligado a reducir los extensos parlamentos, a recortar las constantes enumeraciones, a suprimir las permanentes citas históricas y literarias» (Galán 2012). Muchas críticas de la obra fueron tibias o negativas. Se la acusaba tanto de una excesiva abreviación del texto como de una inadecuada interpretación de los actores, incluida Gemma Cuervo misma (Catalán Deus 2012).

A pesar de estas quejas de algunos críticos, la obra fue un éxito de público, con numerosas representaciones y giras durante dos años. Gran parte del gancho de este montaje era claramente la presencia de la famosa Gemma Cuervo en el papel de Celestina. La campaña publicitaria se

como Lepage había hecho de esta versión de *La Celestina* una puesta en escena de nivel internacional. Algunos, sin embargo, como el crítico del *ABC*, titula su negativa reseña: «Cuando el texto es el pretexto», quejándose de que el excesivo uso de maquinaria y efectos escénicos desconcertaban al espectador (Guzmán 2004).

orquestó alrededor de su nombre y su imagen. Como se refleja en la lista de personajes por orden de intervención en el programa de mano, salía ella la primera a escena, cambiando el orden del texto original, en que la primera escena es el encuentro fortuito entre Calisto y Melibea. Una de las reseñas de prensa enfatizó así la presencia estelar de Gemma Cuervo: «Una de las obras más representadas del teatro clásico español vuelve a las carteleras, esta vez con la llamativa presencia de Gemma Cuervo que infiere al personaje de Celestina de una *personalidad propia*» (Savirón 2012, énfasis añadido). Otro crítico teatral se admiraba de cómo los 50 años de experiencia de Gemma Cuervo servían para contrastar y acentuar la frescura y juventud del resto del reparto (L.M. 2012).

Gemma Cuervo es la actriz que hizo el papel de Celestina con más años, a los 79. Había debutado profesionalmente en 1959 en el teatro con Adolfo Marsillach, y su larga carrera incluía teatro, cine y televisión. Su vida privada había sido frecuentemente tratada en la prensa del corazón pues estuvo casada con el también famoso actor Fernando Guillén, y juntos formaron compañía propia a finales de los sesenta. Fotos de ambos, jóvenes y atractivos, encarnando la pareja moderna de esos años, de vacaciones en la playa o en fiestas, eran frecuentes en las revistas. Más tarde Gemma Cuervo apareció también repetidamente en los medios por ser la madre de los también actores Fernando y Cayetana Guillén Cuervo. Su participación en televisión la hizo especialmente popular pues coincidió con lo que se llama la edad dorada de la televisión en España. Era una época durante el tardofranquismo y los principios de la democracia en que había sólo dos cadenas televisivas y los españoles veían la televisión asiduamente (Palacio 2012: 146).¹¹ Especialmente frecuentes fueron sus apariciones en el mítico espacio *Estudio 1* en los 60 y los 70. Primeros planos de su rostro con frecuencia cubrían las portadas de las revistas más populares, como *Teleprograma TP* de 1968, n. 47, y aparecían en anuncios de productos de belleza.

Su carrera en el cine se basó también en esta imagen de mujer moderna y guapa que está al mismo nivel que su marido. Actuó principalmente en comedias en que hacía de mujer atractiva, incluso en papeles en el cine de tono erótico de principios de los 70. Significativamente, hizo el papel de Elicia, la joven prostituta protegida de Celestina, en la versión cinematográfica dirigida por Guerrero Zamora en 1983. Por todo ello, en un homenaje a su carrera profesional celebrado en 2021, se la calificó certamente como «el rostro popular de una época» («Gemma Cuervo» 2021).

El cartel anunciador de la adaptación de *La Celestina* en que Gemma Cuervo hacía el papel de Celestina usó la memoria de los espectadores

11.— «Of all the media at that time, television had the largest impact on public opinion: almost 90 percent of the total population watched television on a daily, or nearly daily basis. Spain had an average daily television audience of 17.5 million viewers in 1979, a figure that rose to 20.9 million in 1982» (Paz y Mateos-Pérez 2016: 309).

como gancho publicitario al mostrar en grandes dimensiones el conocido rostro de Gemma Cuervo como una Celestina llena de arrugas (ilustración 6). Estas eran efecto de la edad, pero el uso intencionado de la iluminación y el maquillaje las resaltaba aún más. Los destinatarios de esta imagen —la generación de *baby boomers* españoles, el grupo demográfico que más acudía a los teatros en esos años— reconocían a la que había sido paragón de belleza femenina y modernidad durante décadas. La composición misma de la foto, que corta el rostro por la mitad, como una media máscara vertical, parece incitar al espectador a que complete la otra mitad con su recuerdo del rostro joven de Gemma Cuervo.

El impacto de esta imagen de una Gemma Cuervo envejecida se refleja en la entrevista que concedió a Radio Televisión Española con motivo del estreno. La entrevistadora del programa comenta a la actriz cuánto le había impresionado esta imagen de su rostro arrugado (Flores 2012). El llamativo contraste entre esta arrugada Gemma Cuervo en el papel de Celestina y su imagen fantasmática de bella joven se trasluce también en la reseña antes citada en la que se contrastaban los años de experiencia escénica de la actriz con la juventud del resto del reparto, donde se indica que Gemma Cuervo «ha esperado hasta ahora para meterse en la *piel* de Celestina» (L.M. 2012, énfasis añadido). En el texto del programa de mano se alude también a la pérdida inevitable de la juventud. Bajo el encabezado «La pasión erótica y la codicia al ritmo del *carpe diem*», se sugiere que el mensaje de la obra es «disfrutar la juventud antes de que la vejez arruine la belleza». Algunos críticos recogen este mensaje y señalan que la idea central de la obra es «el *carpe diem*, la brevedad de la vida y los días contados de la *tersura de la piel*» (Santos 2012, énfasis añadido). Otras reseñas, como las del estreno en Málaga, se hacen eco de esta interpretación en titulares como «Gemma cuervo se mete en *la piel* de la Celestina» («Gemma Cuervo» 2012, énfasis añadido).

heroínas de las obras. Estos mismos rasgos faciales les permitieron hacer personajes de mujeres fuertes o malvadas, y en su vejez —incluso antes en el caso de Lola Gaos— interpretar una Celestina con visos de hechicera en la tradición goyesca.

Lola Gaos hizo de Celestina en una adaptación temprana de la obra para RTVE en 1967.¹² Se proyectó en el espacio *Teatro de siempre* (1966–1972), dirigida por Eduardo Fuller a partir de un texto adaptado por José Villas Selma. Se emitió en la Segunda Cadena, un canal pensado para audiencias más cultas, en horario de noche y con la clasificación de un sistema de rombos que advertía que era recomendable sólo para públicos adultos. A pesar de estas precauciones, la adaptación suprimió o alteró numerosas frases y pasajes potencialmente ofensivos. Así, episodios clave en que las funciones de Celestina como alcahueta son explícitas se suprimieron.

Lola Gaos era joven para el papel —46 años—, pero su físico enjuto y su tono de voz ronco la hacían parecer mayor. En la década de 1950 había comenzado como actriz a hacer papeles de reparto en obras de teatro que no le trajeron mayor fama. Tuvo más éxito en el cine, donde participó como actriz secundaria en obras de prestigio, como en *Viridiana* (1961) de Buñuel o en la comedia negra *El verdugo* (1963) de Berlanga. Hacía siempre papeles de mujer endurecida que reflejaban la España negra. Años más tarde, conseguiría especial fama en la película *Furtivos* (1975) de Borau por su papel inolvidable de una madre incestuosa y asesina que se opone al amor de su hijo con una joven. En el momento que interpretó a Celestina en *Teatro de Siempre*, Lola Gaos era muy conocida entre los espectadores televisivos. En el mismo espacio había actuado en una adaptación de *Medea* en 1966, uno de los pocos casos en que fue actriz principal, así como en varios episodios de *Novela*, un espacio que había empezado en 1962 para emitir versiones dramatizadas de novelas de autores clásicos. Así, participó como actriz secundaria en las adaptaciones de *Siempre en capilla* (1964) y *El fantasma de Canterville* (1966). Igualmente, actuó también en el episodio de *Las brujas de Salem* (1965) del espacio *Primera Fila*, también dedicado a adaptaciones literarias.

Un efecto de la persona de Lola Gaos al hacer el papel de Celestina era rebajar a la alcahueta a un personaje secundario dentro de la trama. Los telespectadores, acostumbrados a verla a menudo de actriz secundaria y ayudados por una adaptación en que se recortaban considerablemente las apariciones y líneas de Celestina, eran así predispuestos a considerar su personaje como secundario al de Calisto y Melibea (Iglesias 2017: 387). Aunque con el paso de los siglos, Celestina ha tendido a desplazar a los

12.— Agradezco a uno de los evaluadores haberme señalado la existencia de una adaptación anterior de *La Celestina* que apareció en el programa *Libros que hay que tener*, en el Segundo Canal de RTVE en 1967, conducido por José Páramo. He escrito a RTVE y me han confirmado que ha sobrevivido una copia de esta emisión, que intentaré ver pues apenas se conoce entre los estudiosos de *La Celestina*.

otros personajes de la obra —que así pasó de llamarse (*Tragi*)*Comedia de Calisto y Melibea* a simplemente *La Celestina*, sin embargo, el rol de Celestina puede fácilmente revertirse a personaje secundario de la historia central de los amores trágicos de Calisto y Melibea. Ellos abren y cierran la obra —no olvidemos que Celestina muere en el acto XII de una obra de 21 actos. En este sentido, la persona de Lola Gaos contribuye a quitarle protagonismo a un personaje incómodo para la mentalidad oficial de la época, que permitía así una visión tamizada del texto.

En esta interpretación, la malvada vieja que encarna la dura Lola Gaos con su áspera voz recuerda a una bruja goyesca. Contribuía a esta percepción la participación de Lola Gaos apenas un año antes en las producciones para Televisión Española citadas *Las brujas de Salem* y *Medea*. Esta imagen de Celestina es reforzada, por ejemplo, en la escena del banquete en casa de Celestina, en el que se eliminan a casi todos los personajes y los aspectos orgiásticos para convertirlo en una macabra cena a solas con Elicia. Una calavera en la mesa sirve como palmatoria de una vela en la sobria y sombría escena, con reminiscencias de la iconografía del pecado original. Elicia, que come una fruta, recuerda a Eva comiendo la fruta del árbol del Paraíso. Celestina es la luciferina culebra tentadora, y la calavera simboliza el castigo del pecado en forma de muerte (ilustración 7).



Ilustración 7. Lola Gaos como Celestina en la escena del banquete, junto a Elicia (Gloria Lafuente) en la adaptación dirigida por Eduardo Fuller para el espacio *Teatro de siempre* de RTVE emitida en 1967. Archivos de RTVE, <<https://www.rtve.es/play/videos/teatro-en-el-archivo-de-rtve/teatro-siempre-celestina/2446009/>>.

Terele Pávez es el otro caso señero de actriz secundaria de prestigio con rasgos duros que realizó el papel de Celestina, en su caso en la adaptación al cine dirigida por Vera en 1996. En ese momento Terele Pávez se había convertido, tardíamente, en una actriz famosa principalmente por sus papeles secundarios. Como varias de las actrices analizadas, procedía

de una familia de actores y músicos conocidos. Tenía también una larga carrera tanto en cine como en teatro. La fama le llegó en su madurez por algunos de sus papeles secundarios, como el de Régula, la madre campesina endurecida por una vida de servidumbre en la adaptación cinematográfica de la novela *Los Santos Inocentes* (1984). El papel que le dio mayor popularidad sería en la célebre serie de RTVE *Cuéntame cómo pasó*, en la que haría la abuela, una mujer que había sobrevivido a las épocas más negras de la historia reciente de España durante la guerra y la postguerra. Ya en sus últimos años, ganaría el Premio Goya a la mejor actriz de reparto por su papel de bruja en la película *Las brujas de Zugarramurdi* (2014).¹³

En el momento de hacer de Celestina, Terele Pávez, de 57 años, estaba ya encasillada en papeles de mujeres fuertes y malvadas. En su juventud había hecho de bella joven en películas como en *Tenemos 18 años* (1959) o *La cuarta ventana* (1963), en la que encarnaba, junto a sus dos hermanas, también actrices, a una alegre modistilla.¹⁴ Sin embargo, esta primera etapa profesional no le conllevó mayor popularidad y tuvo que esperar a su madurez para ser más conocida. En el espacio de RTVE *Aire de un crimen* actuó en *Las envenenadas de Valencia* (1985), donde hizo el papel de la envenenadora, la última mujer condenada a garrote vil ejecutada en España. En una entrevista que concedió en sus últimos años comentó que muchos de sus personajes siempre acababan asesinados o ejecutados, como Celestina (Hurtado 2003). En el momento de estrenarse la versión cinematográfica de *La Celestina*, los espectadores la habían visto el año anterior como la brutal patrona de una pensión en la exitosa comedia negra *El día de la bestia* (1995) de Álex de la Iglesia, director con el que asiduamente siguió colaborando en este tipo de papeles y que culminaron en la citada *Las brujas de Zugarramurdi* (2014). En una entrevista, Vera explica que eligió a la actriz para este papel después de que la dirigiera en el personaje de fuertes emociones de Aurora en su película *La historia de Rosendo Juárez* (1993) (Fernández Rubio 1995).

Al igual que en el caso de Lola Gaos, la percepción del público de Terele Pávez como actriz secundaria encajaba con la relegación a un segundo plano de la figura de Celestina en la adaptación cinematográfica de Vera. La importancia dada al personaje de Areúsa, protagonizado por la joven y atractiva Maribel Verdú, ayuda a este desplazamiento de Celestina pues se convierte en su heredera tras la muerte de ésta a media película. El guion enfatizaba la relación romántica y erótica de Calisto y Melibea, interpretados por Juan Diego Botto y por Penélope Cruz, siendo la figura de ambos jóvenes la imagen más usada en los anuncios. En una entre-

13.— Curiosamente Terele Pávez volvió a interpretar el papel de Celestina en el festival de la Puebla de Montalbán en 2010.

14.— Entre otros muchos papeles, Terele Pávez, como Gemma Cuervo, había hecho de Elia, en su caso en la adaptación teatral de *La Celestina* de José Tamayo (1978).

vista, Vera declaró que el tema de la historia como él la veía, era el amor pasional y nada platónico entre los jóvenes, cargado de sensualidad, descrito de una manera creíble para las audiencias de hoy (Villalobos Graillet 2021: 134). No es por tanto de extrañar que la imagen de Celestina apenas aparezca en los materiales publicitarios. En este sentido es indicativo que, en los once fotocromos de la película que circularon, su imagen aparece solo en uno. Esto se debe también a la tendencia en el ámbito cinematográfico de los años 90 a explotar la imagen de actores que en ese entonces gozaban de popularidad entre el público joven. El director así lo hizo con las imágenes de Penélope Cruz y Juan Diego Botto como gancho publicitario (ilustración 8). A pesar de que, como en el caso de Lola Gaos, Terele Pávez y su Celestina fueran desplazadas a un segundo plano, su imagen fantasmática se integró con el papel para producir un personaje complejo. Aunque había encarnado papeles de mujer dura y malvada con rasgos de bruja, estos personajes anteriores no eran meras caricaturas, sino que contenían acentos paródicos y críticos apropiados a las exigencias de las nuevas pantallas tras la llegada de la democracia.



Ilustración 8. Terele Pávez como Celestina a punto de ser asesinada por Sempronio (Nacho Novo) en la versión cinematográfica de Gerardo Vera (1996). Fotocromo publicitario de una serie de 11 publicado por Lolafilms, Iberoamericana Films y Sogetel.

Conclusiones

La persona y el efecto fantasmático de las actrices famosas que hicieron de Celestina son un intertexto que condiciona la recepción de las adaptaciones al escenario y las pantallas de *La Celestina*. Al no ser este intertexto un texto escrito sino una borrosa imagen mental hecha con los recuerdos de las audiencias resulta difícil de reconstruir por su naturaleza vaga y efímera. Es posible, sin embargo, reconstruirlo parcialmente mediante el examen de las carreras profesionales de estas actrices, sus actuaciones anteriores y su presencia en la prensa de la época. La imagen fantasmática de estas actrices hace que funcionen como intertextos obras que no pertenecen a las fuentes de *La Celestina*. Personajes como Medea, Fedra, Yerma o Bernarda Alba que estas actrices han interpretado con anterioridad se convierten así en intertextos de *La Celestina*. Así, igualmente, las actuaciones en el papel de Celestina de estas actrices se convertirán en intertextos en sus papeles posteriores, a menudo conectados con el de la alcahueta. El haber hecho el papel de Celestina las llama a realizar otros similares en un futuro próximo, como la Dorotea, en el caso de Nati Mistral, o las madres crueles y malvadas de Lola Gaos y Terele Pávez («Nati Mistral» 2001; Torquemada, Astorga, Rodenas 2009). Así, es posible conectar el personaje de la madre de la influyente película *Furtivos* con el personaje de Celestina. A veces, las declaraciones mismas de las actrices comparan estos personajes, como las de Terele Pávez, quien dijo que «me gusta mucho más Régula, porque la Celestina es muy peligrosa y muy sabia» («Terele Pávez» 2009).

También se puede reconstruir cómo los directores conscientemente integran la persona de la actriz en su puesta en escena a través del uso de su nombre e imagen en las campañas de promoción. El equipo de producción se sirve del texto adaptado, el maquillaje, el vestuario, la iluminación y otros aspectos de la puesta en escena para conseguir resultados únicos en que la actriz se interpreta a sí misma como Celestina. En algunos casos, se busca impactar con el desfase entre el bello rostro que los espectadores recuerdan y el ajado por los años de la actriz, como en el caso de Gemma Cuervo. En otros, el director prefiere obscurecer parte de la persona de la actriz tras una pesada capa de maquillaje, como Robert Lepage con Núria Espert. Incluso el aparente *miscasting* de actrices que proyectan una persona artística de vodevil, como Nati Mistral, se puede usar para crear una Celestina vivaracha y popular. En los casos menos frecuentes de famosas actrices secundarias, como Lola Gaos y Terele Pávez, su imagen fantasmática ayuda a relegar al personaje de Celestina a un segundo plano y a destacar la historia de amor de Calisto y Melibea.

La avanzada edad de la actriz es siempre parte importante de su persona como intertexto. Dependiendo de cómo se asuma y presente este envejecimiento de la actriz cuya persona es aún joven en el recuerdo de

las audiencias, se activan ciertos aspectos del multifacético personaje de Celestina: hermosa prostituta ahora envejecida, hechicera y hacedora de cosméticos, mujer ingeniosa que conserva sus conocimientos de seducción, mujer aún llena de deseo, etc. El tema del envejecimiento, central en un texto plagado de alusiones al *carpe diem*, se convierte en un tema concreto y en primera persona merced al desfase entre la actriz sobre el escenario y cómo la recuerdan las audiencias. En estas encarnaciones de la vieja Celestina se negocia de manera implícita el paso de la mujer como objeto de deseo en su juventud a una madurez y vejez en que el aspecto físico pasa a un plano secundario. Los conceptos de cada época respecto a la identidad de las mujeres y sus etapas vitales son las claves cambiantes de este intertexto. En algunos casos, hacer este papel es presentado como una culminación de una carrera dramática, un homenaje a tantos años de trabajo y éxito, incluso como el reconocimiento oficial de que ha entrado en la vejez. Sin embargo, el mero hecho de subir al escenario para hacer este papel implica que no es una vejez pasiva y decadente, sino dinámica y creativa.

Obras citadas

- A.M. 1957. «Homenaje a Irene López Heredia con motivo de la cien representación de la Celestina». *ABC*, edición de Madrid, 25 de junio, p. 49. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19570625-49.html>>.
- «Anabel Alonso renace con una Celestina renovada que quiere ser comprendida». 2023. *La Vanguardia*, edición digital, 20 de abril. <<https://www.lavanguardia.com/vida/20230420/8910169/anabel-alonso-renace-celestina-renovada-quiere-comprendida.html>>.
- ARMIÑÁN, Jaime de. 2003. «Cine y literatura». *El Comercio Digital*, 11 de diciembre. <http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/jaime_arminan1.html>.
- BASTIANES, María. 2017. «Entrevistas con Nuria Espert y Pilar de Yzaguirre», *Celestinesca* 41: 169–178. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.41.20211>>.
- . 2020. *Vida escénica de La Celestina en España (1909-2019)*. New York: Peter Lang.
- BRAVO, Julio. 1988. «Me enamoré hace mucho del teatro y sé que no lo cambiaría por nada». *ABC*, edición de Sevilla, 20 de diciembre, p. 86. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19881220-86.html>>.
- CARAMANCHEL. 1914. «El matrimonio Cobeña Oliver en El Español». *La Vanguardia*, 18 de agosto, p. 7. <<https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1914/08/18/pagina-7/33334078/pdf.html>>.
- CARLSON, Marvin A. 2001. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CASTRO GONZÁLEZ, José Luis. 2000. «La Celestina y Nati Mistral: Una buena oportunidad perdida». *Celestinesca* 24, no. 1/2: 183–185. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.24.19965>>.
- CATALÁN Deus, José. 2012. «Gemma Cuervo no puede con la Celestina». *El Periodista Digital*, 3 de octubre. <<https://www.periodistadigital.com/cultura/cine-y-teatro/20121003/gemma-cuervo-celestina-noticia-689401226391/>>.
- «Concha Velasco: ‘Lo primero que hago cada día es pintarme los labios de rojo y el lunar’». 2012. *20 Minutos*, 8 de junio. <<https://www.20minutos.es/noticia/1504432/0/cocha-velasco/musical/concha-yo-lo-que-quiero-es-bailar/>>.
- «De teatros». 1900. *El Guadalete*, 30 de enero, p. 2. <https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2067133&posicion=2&presentacion=pagina>.
- DELGADO, María M., y David T. Gies, eds. 2012. *A History of Theatre in Spain*. Cambridge: Cambridge University Press.

- DIAGO, Manuel V. 2018. «José Ricardo Morales y La Celestina». *Artescena*, no. 6: 1–19. <<https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/70480/133448.pdf;jsessionid=711C618D4F8637AC77534882DC6EDD65.nodo1?sequence=1>>.
- «Doña Carmen Cobeña falleció el domingo en Madrid». 1963. *ABC*, edición de Madrid, 26 de febrero de 1963, p. 59. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19630226-59.html>>.
- DYER, Richard. *Stars*. Londres: BFI, 1998 [1979].
- «En memoria de Irene López Heredia». 1962. *ABC*, edición de Madrid, 12 de octubre, p. 81. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19621012-81.html>>.
- ESCOBAR, Luis. 2000. *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar 1908–1991*. Madrid: Temas de Hoy.
- FERNÁNDEZ, Enrique. 2008. «La Celestina en la comedia de magia: *Los polvos de la madre Celestina (1841)* de Hartzenbusch». *Theatralia, Revista de Teoría del Teatro* 10: 89-104.
- FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés. «Terele Pávez entra en las venas de *La Celestina*». *El País*, 3 sep. 1995. <https://elpais.com/diario/1995/09/03/cultura/810079201_850215.html>.
- FLORES, Yolanda. 2012. «Entrevista a Gemma Cuervo». Programa *Nunca es tarde*, RTVE. emitido el 9 de septiembre. <<https://www.rtve.es/play/audios/nunca-es-tarde-programa-de-radio/nunca-tarde-gemma-cuervo-celestina/1548007/>>.
- GALÁN, Eduardo. 2012. «La pasión erótica y la codicia al ritmo del *carpe diem*». Programa de mano de *La Celestina* dirigida por Mariano de Paco Serrano, funciones en Madrid, Teatro Fernán Gómez. s.p.
- GALINDO, Carlos. 1988. «Amparo Rivelles: Torrente Ballester ha conservado el bello lenguaje de Rojas». *ABC*, edición de Madrid, 14 de abril, p. 105. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19880414-105.html>>.
- «Gemma Cuervo premio Max de honor 2021». 2021. *Artezblai, Periódico de las Artes Escénicas* (blog), 18 de junio. <<https://www.artezblai.com/gemma-cuervo-premio-max-de-honor-2021/>>.
- «Gemma Cuervo se mete en la piel de la Celestina». 2012. *Málaga Hoy*, edición digital, 3 de febrero, 2012. <https://www.malahoy.es/agenda/Gemma-Cuervo-mete-piel-Celestina_0_557644257.html>.
- GUZMÁN, Almudena. 2004. «La Celestina: Cuando el texto es el pretexto». *ABC*, edición de Madrid, 8 de noviembre, p. 55. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-20041108-55.html>>.
- HURTADO, Belén. 2003. «Terele Pávez, la abuela con más carácter de los Alcántara». *ABC*, edición de Córdoba, 29 de mayo, p. 91. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-cordoba-20030529-91.html>>.

- IGLESIAS, Yolanda. 2017. «Celestina in Film and Television». *A Companion to Celestina*, ed. Enrique Fernandez. Leyden: Brill. 383–398. <https://doi.org/10.1163/9789004349322_024>.
- JABERBROCK. 2004. «Nuria Espert es la Celestina de Lepage». *Satisfacciones de esclavo* (blog), octubre 28. <<https://jaberbock.wordpress.com/2004/10/28/nuria-espert-es-la-celestina-de-lepage/>>.
- KAPLAN, Louis. 2008. *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*. University of Minnesota Press.
- L.M. 2012. «Gemma Cuervo da vida a una Celestina renacentista y urbana». *ABC*, edición de Córdoba. 28 de agosto, p. 67. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-cordoba-20120504-67.html>>.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago. 2014. «La Celestina en el franquismo: En torno a una frustrada película de José Luis Sainz de Heredia». *Acta Literaria* 49: 139–157. <<https://doi.org/10.4067/S0717-68482014000200008>>.
- MARTÍNEZ VELASCO, Julio. 1988. «Crítica de teatro: La Celestina». *ABC*, edición de Sevilla, 2 de mayo, p. 91. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19880609-91.html>>.
- MENÉNDEZ-ONRUBIA, Carmen. 2022. «Carmen Cobeña y Federico Oliver, empresarios del Teatro Español de Madrid (1909-1910)». *Anales de Literatura Española*, no. 36: 173–192. <<https://doi.org/10/grwmte>>.
- NACACHE, Jacquelin. *L'Acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005 [2003] «Nati Mistral estrena en Almagro, La Dorotea». *ABC*, edición de Madrid, 15 de junio, p. 69. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-20010715-69.html>>.
- NIEVA, Francisco. 1988. «Vuelve la Celestina». *ABC*, edición de Sevilla, 9 de mayo, p. 3. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19880509-3.html>>.
- OLIVA, César. 1989. «La crisis de Celestina, o la humanización del teatro español: De Irene López Heredia a Amparo Rivelles». *Celestinesca* 13, no 1: 49–52. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.13.19696>>.
- ORDÓÑEZ, Marcos. 2004. «Robert Lepage y Nuria Espert: Celestina es una mujer renacentista más sabia que astuta». *El País*, edición en línea, 11 de septiembre. <https://elpais.com/diario/2004/09/11/babe-1094859550_850215.html>.
- PALACIO, Manuel. 2012. *La televisión durante la transición española*. Madrid: Cátedra.
- PAZ, María Antonia y Javier Mateos-Pérez. 2016. «The Impact of Political Transition (1976–1982) on Spanish Television for Children and Young People». *Television & New Media* 17, no. 4: 308–323.
- PLÁCIDO. 1894. «Impresiones teatrales: El nido ajeno». *El Ideal*, 8 de octubre. s.p. <<https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000786232>>.

- PUENTE, José Vicente. 1949. «En Buenos Aires: Una versión de *La Celestina* dirigida por la Xirgu». *ABC*, edición de Madrid, 25 de noviembre. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19491125-17.html>>.
- QUINN, Michael L. 1990) «Celebrity and the Semiotics of Acting». *New Theatre Quarterly* 6, no. 22: 154–161. <<https://doi.org/10/b55dxb>>.
- RODRIGO, Antonina. 1974. *Margarita Xirgu y su teatro*. Barcelona: Planeta.
- SANTOS, Carmen. 2012. «Gemma Cuervo encarna a Celestina». *El País*, edición digital, 13 de abril. <https://elpais.com/ccaa/2012/04/13/paisvasco/1334311963_675083.html>.
- SAVIRÓN, Estrella. 2012. «Celestina». Blog *A Golpe de Efecto, Revista Cultural*. <https://www.agolpedeefecto.com/teatro_2012/teatro_celestina.html>.
- SCOLES, Emma. 1961. «Note sulla prima traduzione della *Celestina*». *Studj Romanzi* 33: 153–217.
- SHINGLER, Martin, y Lindsay Steenberg. «Star Studies in Mid-Life Crisis.» *Celebrity studies* 10, no. 4 (2019): 445–452. <<https://doi-org.uml.idm.oclc.org/10.1080/19392397.2019.1672995>>.
- S.L. 1999. «Una Celestina simpática y agradable en El Albéniz». *ABC*, edición de Madrid, 1 de diciembre, p. 105. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19991201-105.html>>.
- SNOW, Joseph. 1988. «Pregonero». *Celestinesca* 12, no. 2: 83–94. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.12.19689>>.
- . 1989. «Pregonero». *Celestinesca* 13, no. 1: 65–70. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.13.19700>>.
- . 1991: «Pregonero». *Celestinesca* 15, no.1: 85–100. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.15.19740>>.
- STAM, R. (2000) «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», J. Naremore (ed.) *Film Adaptation*. London: Athlone, 54–76.
- «Terele Pávez interpreta en Toledo a la Celestina, el personaje más ‘peligroso y sabio’». *El Economista*, edición en línea, 30 de agosto de 2009. <<https://ecodiario.economista.es/cultura/noticias/1504432/08/09/Terele-Pavez-interpreta-en-Toledo-a-la-Celestina-el-personaje-mas-peligroso-y-sabio.html>>.
- TORQUEMADA, Blanca, Antonio Astorga y Virginia Rodenas. 2009. «Lorca me lo suplica: Terele, hazme de Bernarda Alba alguna vez, pesada». *ABC*, edición de Madrid, 25 marzo, p. 96. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-20090325-96.html>>.
- VILLALOBOS GRAILLET, José Eduardo. «*La Celestina* en la democracia. Adaptación, censura y recepción de la recreación cinematográfica de Gerardo Vera.» *Celestinesca* 45 (2021):129-16. <<https://ojs.uv.es/index.php/celestinesca/article/view/21331>>.
- VÍLLORA, Pedro Manuel. 1999. «Virgo restaurado, hechizos por conjurar». *ABC*, edición de Madrid, 3 de diciembre, p. 14. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19991203-122.html>>.

- VIVIANI, Christian. *Le magique et le vrai: l'acteur de cinéma, sujet et objet*. Aix-en-Provence: Rouge Profond, 2015.
- . «IV. Anna Magnani, l'actrice Louve». Damour, Christophe. *Jeu d'acteurs: Corps et gestes au cinéma*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2016. 57-67.

*Adaptaciones teatrales, al cine y la televisión de
«La Celestina» citadas, por año*

1909. *Calisto y Melibea, La Celestina*. Dirigida por Francisco Fernández Villegas, protagonizada por Carmen Cobeña. Teatro Español, Madrid. <<http://en.celestinavisual.org/items/show/857>>.
1940. *La Celestina*. Adaptada por Felipe Lluch, dirigida por Cayetano Luca de Tena, protagonizada por Julia Delgado Caro, Teatro Español de Madrid. Teatro Español, Madrid, España. <<http://en.celestinavisual.org/items/show/1175>>.
1949. *La Celestina*. Dirigida por José Ricardo Morales, dirigida por Margarita Xirgu. Teatro Solís de Montevideo, Uruguay.
1956. *La Celestina*. Adaptada por José Ricardo Morales, dirigida por Margarita Xirgu. Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, Argentina. <<http://celestinavisual.org/items/show/2005>>.
1957. *La Celestina*. Adaptada por Huberto Pérez de la Ossa, dirigida por Luis Escobar, protagonizada por Irene López Heredia. Teatro Eslava, Madrid, España. <<http://en.celestinavisual.org/items/show/2001>>.
1967. *La Celestina* en el programa de divulgación literaria *Libros que hay que tener*, Segundo Canal de RTVE. Bajo la dirección de José Antonio Páramo
1967. *La Celestina*, adaptada por José Vila-Selma. Dirigida por Eduardo Fuller, protagonizada por Lola Gaos en el papel de Celestina. España: RTVE, Teatro de Siempre. <<http://en.celestinavisual.org/collections/show/34>>.
1978. *La Celestina*. Adaptada por Camilo José Cela, dirigida por José Tamayo, protagonizada por Irene Gutiérrez Caba como Celestina y Terele Pávez como Elicia. Teatro de La Comedia, Madrid, España. <<http://celestinavisual.org/items/show/1995>>.
1988. *La Celestina*. Adaptada por Gonzalo Torrente Ballester, dirigida por Adolfo Marsillach, protagonizada por Amparo Rivelles, Compañía Nacional de Teatro Clásico. Teatro de La Comedia, Madrid, España. <<http://en.celestinavisual.org/items/show/618>>.
1989. *La Celestina*. Dirigida por Adolfo Marsillach, protagonizada por Amparo Rivelles y Jesús Puente, Compañía Nacional de Teatro Clásico. Edinburgh International Festival, Royal Lyceum Theatre, Edinburgh, Reino Unido. <<http://en.celestinavisual.org/items/show/621>>.

1989. *La Célestine*. Adaptada por Florence Delay, dirigida por Antoine Vitez, protagonizada por Jeanne Moreau, Odéon-Théâtre de l'Europe. Festival d'Avignon, Avignon, Francia. <<http://en.celestinavisual.org/items/show/622>>.
1996. *La Celestina*, adaptada por Rafael Azcona y Gerardo Vera, dirigida por Gerardo Vera, protagonizada por Terele Pávez en el papel de Celestina. España: Lolafilms, Iberoamericana Films, y Sogetel. <<http://en.celestinavisual.org/collections/show/39>>.
1999. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melíbea*. Adaptada por Luis García Montero, dirigida por Joaquín Vida, protagonizada por Nati Mistral. Teatro Albéniz, Madrid, España. <<http://en.celestinavisual.org/items/show/1345>>.
2004. *La Celestina, allá cerca de las tenerías, a la orilla del río*. Traducción al español de Álvaro García Meseguer de la versión francesa de Michel Garneau, dirigida por Robert Lepage, protagonizada por Nuria Espert. Teatro Lliure, Barcelona, España. <<http://celestinavisual.org/items/show/639>>.
2009. *La Celestina*. La Recua Teatro. Festival de *La Celestina*. La Puebla de Montalbán. Terele Pávez en el papel de Celestina. <<http://celestinavisual.org/items/show/3487>>.
2012. *La Celestina*. Adaptada por Eduardo Galán, dirigida por Mariano de Paco Serrano, protagonizada por Gemma Cuervo. Teatro Fernando Fernán Gómez, Madrid, España. <<http://en.celestinavisual.org/items/show/644>>.
2016. *La Celestina*. Adaptado por Brenda Escobedo y José Luis Gómez, dirigida por José Luis Gómez, protagonizada por José Luis Gómez, Compañía Nacional de Teatro Clásico. Teatro de la Abadía, Madrid, España. <<http://en.celestinavisual.org/items/show/1153>>.

Alcahuetas, ventaneras y majas de paseo: imágenes de celestinas en la pintura de género española (1868-1931)¹

Guillermo Juberías Gracia
IEP Lyon, Université de Lyon

RESUMEN

Los asuntos extraídos de la literatura nacional fueron muy frecuentes en la pintura de género española de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. A través del presente artículo estudiamos la presencia de celestinas en la plástica de este periodo, comprobando cómo el personaje originalmente extraído de la obra de Rojas fue evolucionando hasta convertirse en un epónimo visual de la alcahuetería. Para ello, examinamos tres tipos de representaciones femeninas: las alcahuetas, las ventaneras y las majas de paseo, dando a conocer algunos ejemplos hasta ahora inéditos o poco divulgados. Así, analizamos estos tipos en las obras de artistas de tendencias estéticas muy diversas, desde el tardorromanticismo de Eugenio Lucas Villaamil, hasta el esperpento de José Gutiérrez Solana, constatando el peso que el casticismo tuvo a la hora de escenificar estas imágenes de cortejo y prostitución.

PALABRAS CLAVE: Celestina, alcahueta, ventanera, maja, pintura de género, casticismo.

ABSTRACT

The subjects taken from national literature were very frequent in Spanish genre painting in the late nineteenth and early twentieth centuries. Through this article we study the presence of *celestinas* in the plastic arts of this period, verifying how the character originally taken from the work of Rojas evolved until it became a visual eponym of procuress. To this end, we examine three types of female representations: the *alcahuetas*, the *ventaneras* and the walking *majas*, revealing some hitherto unpublished or little publicized examples. Thus, we analyze these types in the works of artists of very diverse aesthetic tendencies, from the late romanticism of Eugenio Lucas Villaamil, to the *esperpento* of José Gutiérrez Solana, confirming the weight that *casticismo* had at the time of staging these images of courtship and prostitution.

KEY WORDS: Celestina, *alcahueta*, *ventanera*, *maja*, genre painting, *casticismo*.

1.– Esta publicación se enmarca en las líneas de trabajo del equipo de investigación Héritages et Créations dans le Texte et l'Image (EA 4249 HCTI) de la Université Bretagne Sud (Lorient). Deseo expresar mis agradecimientos al profesor François-Xavier Guerry por sus comentarios y recomendaciones que han contribuido a la mejora del artículo.

En el Olimpo de la imaginación, Don Quijote, Don Juan y Celestina, no sólo se destacan como las figuras más firmes que ha engendrado la literatura hispánica, sino que no las ha producido más claras y famosas literatura alguna; porque en diciendo de un hombre que es un Quijote o un Don Juan, ya se sabe lo que es, y cuando a una mujer se la llama Celestina ni hay necesidad de escribirlo con mayúscula (...).²

Con esta enfática afirmación comenzaba el escritor Ramiro de Maeztu su célebre ensayo titulado *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en Simpatía*, publicado en 1926. José Carlos Mainer, historiador de la literatura de la Edad de Plata, explica la visión del ensayista vasco señalando cómo estas tres obras de las letras españolas constituyen lugares de memoria, un concepto acuñado por el historiador francés Pierre Nora por el cual se hace alusión a referencias culturales que suscitan la vinculación del ciudadano a su comunidad y que suponen una combinación de imposición cultural y educativa y adhesión emocional.³ Maeztu afirmaba cómo Don Quijote, Don Juan y la Celestina han vivido un proceso de vulgarización hasta devenir vocablos «escritos en minúscula», utilizados para designar tipos omnipresentes en la sociedad española a través de los siglos.⁴ Aunque Maeztu escribiese su ensayo a mediados de los años veinte, esta equiparación de las tres obras citadas hunde sus raíces en la España decimonónica con la reivindicación de ciertas referencias literarias que pasaron a conformar un canon nacional. *La Celestina* fue una pieza fundamental al respecto y las artes visuales españolas contribuyeron a esta evolución de la representación directa de los personajes de la obra de Fernando de Rojas, a su tipificación y su vulgarización.

Así, el presente estudio analiza —tomando como punto de partida trabajos como los de la profesora Rachel Schmidt—⁵ la identificación llevada a cabo por las artes visuales entre los tipos celestinescos y ciertas imágenes castizas de lo español, como pueden ser las majas. Por ello, a través de este artículo se efectúa un análisis sobre la presencia de tipos celestinescos en la pintura de género española de las tres últimas décadas del

2.— Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía* [1926], Madrid, Visor Libros, 2004, p. 27.

3.— José Carlos Mainer, «El vuelo epicúreo de Ramiro de Maeztu (una nota para *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*)», en *Ibidem*, p. 9.

4.— Debemos situar esta visión nacionalista de Ramiro de Maeztu en el contexto de su evolución hacia un tradicionalismo católico afín a la Dictadura de Primo de Rivera. Al respecto, al año siguiente de publicar el ensayo que aquí nos ocupa, se unió a las filas de Unión Patriótica. Para más información: Pedro Carlos González Cuevas, *Maeztu. Biografía de un nacionalista español*, Madrid, Marcial Pons, 2003, p. 229.

5.— Rachel Schmidt, «Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez», *Celestinesca*, 39 (2015), pp. 275-328. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.39.20188>>.

siglo XIX y las tres primeras del siglo XX. El objetivo de esta investigación es analizar la identificación de estos personajes con aspectos considerados como propios del imaginario visual español. Para ello, explicamos cómo tipos como el de la celestina fueron independizándose progresivamente del relato de Rojas para acomodarse a representaciones más genéricas y cargadas de sentido satírico, de fenómenos como la prostitución, encarnada a través del personaje de Celestina, según Ramiro de Maeztu, una «santa del hedonismo».⁶

Usos pictóricos de las obras canónicas de la literatura española

Para comprender la utilización de los asuntos celestinescos en la plástica de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, resulta necesario elaborar un breve contexto sobre la presencia de temas literarios en la pintura española de este periodo. La historiografía artística ha prestado abundante atención a los procesos de construcción de la identidad nacional a través de la pintura.⁷ Así, diversos autores han reflexionado sobre el culto a los maestros de la tradición pictórica española, reivindicados en las últimas décadas del siglo XIX como faros para la creación artística contemporánea.⁸ Este proceso de puesta en valor de los artistas patrios se dio de forma paralela a una canonización de ciertas obras de la literatura española que tuvieron una importante fortuna también en el extranjero. Tal y como ha investigado Rachel Schmidt retomando el parangón de Maeztu, fue este el caso de *La Celestina* (1499), *Don Quijote* (1605) y *Don Juan Tenorio* (1844).⁹

Estos procesos paralelos y coetáneos tuvieron abundantes confluencias: la pintura española de finales del siglo XIX utilizó con frecuencia asuntos

6.– Ramiro de Maeztu, *Don Quijote...*, *op. cit.*, pp. 154-161.

7.– Al respecto, cabe destacar los estudios de Javier Portús sobre el concepto de pintura española, véase Javier Portús Pérez, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012. También reflexionó al respecto Francisco Calvo Serraller en *La invención del arte español de El Greco a Picasso*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 2013.

8.– Para el caso del Greco cabe destacar: José Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987 y Eric Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. Sobre Velázquez: José Álvarez Lopera, «Velázquez y el nacimiento de la pintura moderna: la doble cara de Jano», en *Symposium internacional Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía, Cultura, 2004, pp. 259-272. Sobre Murillo: María de los Santos García Felguera, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, ICAS, 2017. Por último, sobre la fortuna crítica de Goya cabe destacar: Nigel Glendinning, *Goya and his critics*, New Haven, Yale University Press, 1977 y Juan Carlos Lozano López (coord.), *La memoria de Goya*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.

9.– Rachel Schmidt, «La cultura visual y la construcción de la tríada de mitos españoles: Celestina, Don Quijote y Don Juan», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 41.1 (2016), pp. 85-111. <<https://doi.org/10.18192/rceh.v41i1.2042>>.

literarios y, al mismo tiempo, la literatura de este periodo aludió a menudo al arte, especialmente a Velázquez, Murillo, Goya y el Greco. Ambos ingredientes son fundamentales para el proceso de génesis de la identidad nacional, vista por Benedict Anderson como una comunidad imaginaria que comparte unas raíces culturales: la poesía, la literatura novelística, la música o las artes plásticas. Todas ellas constituyen los frutos culturales del nacionalismo.¹⁰ Así, el hecho de apoyarse sobre ciertos clásicos de la literatura española como *La Celestina* o *Don Quijote*, reinterpretados a través del arte, confirma la necesidad de continuidad en la transmisión de estas obras canónicas a lo largo de los siglos, otro de los elementos determinantes del nacionalismo.¹¹

En relación con esos frutos culturales, cabe destacar cómo sobre los artistas e intelectuales del periodo tuvieron gran influencia las teorías del filósofo Hippolyte Taine, quien reflexionó sobre la importancia del medio como condicionante de la raza y, por ende, del arte y de la literatura. Su ideario tuvo gran impacto en la Institución Libre de Enseñanza y en el Regeneracionismo.¹² Taine comprendía la literatura nacional y extranjera en una relación de negación recíproca e interdependencia. Así, la construcción del carácter patrio se logra a través del contraste con otras literaturas y en la búsqueda de temas y lenguajes expresivos propiamente nacionales en el arte.¹³

Por otro lado, la fecunda representación de asuntos literarios en la pintura decimonónica fue explicada por el historiador del arte José Luis Díez, en relación a la eclosión del movimiento romántico durante el reinado de Isabel II (1833-1868).¹⁴ El gusto por la lectura de los clásicos impregnó diferentes esferas de la sociedad decimonónica, satisfaciendo un deseo de evasión de la realidad. Entre los temas literarios abordados por los artistas algunos fueron de inspiración extranjera, circunstancia lógica si tenemos en cuenta las pensiones en Roma y en París de las que a menudo fueron beneficiarios. Fue el caso de *Francesca de Rimini* (1866, Museo Nacional del Prado, núm. inv. P05492) de Francisco Díaz Carreño, un cuadro inspirado

10.– Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* [1983], México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 200-201.

11.– Steve Reicher y Nick Hopkins, *Self and Nation*, London, Sage, 2001.

12.– Sobre Taine, su influencia en el ideario de la Institución Libre de Enseñanza y su impacto posterior en la génesis de un carácter nacional en la pintura: Alberto Castán Chocarro, «Carácter español: tradición pictórica y señas de identidad en el debate artístico del primer tercio del siglo XX», en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio histórico y diálogo intercultural*, coords. María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Palma Martínez-Burgos García y María Elena Sainz Magaña, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 1157-1173.

13.– Dolores Romero López (coord.), *Naciones literarias*, Madrid, Anthropos, 2006, p. 12.

14.– José Luis Díez (coord.), *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1994, pp. 93-120.

en el canto V del *Infierno* de Dante.¹⁵ También el *Fausto* de Goethe sirvió para ambientar abundantes pinturas, entre las cuales José Luis Díez destaca *Margarita delante del espejo* (1866, Museo Nacional del Prado, núm. inv. P006368), de Manuel Domínguez; *Margarita y Mefistófeles en la catedral* (1867, Museo Nacional del Prado, núm. inv. P006794), de Dióscoro Puebla; o *Fantasia sobre Fausto* (1869 Museo Nacional del Prado, núm. inv. P002605), de Mariano Fortuny.

Sin embargo, entre los asuntos de la literatura europea que mayor impacto tuvieron en la plástica española se encuentran las obras de Shakespeare. Al respecto, hemos podido localizar en el Archivo Ruiz Vernacci de la Fototeca del Patrimonio Histórico del IPCE hasta cinco versiones de la Ofelia de *Hamlet* pintadas por autores de muy diversa fortuna historiográfica: Eduardo Rosales, José María Casado del Alisal, Tomás Muñoz Lucena, Germán Hernández Amores; además de una versión que figura sin autor conocido.¹⁶ Debemos poner en relación este gusto con las tendencias que triunfaban a partir de mediados del siglo XIX en Italia, donde habían encontrado su patria primero los artistas nazarenos — véanse los casos conocidos de Johann Friedrich Overbeck o de Peter von Cornelius— y a donde, más adelante, viajaron con frecuencia los artistas vinculados a la Hermandad Prerrafaelita. Es bien conocida la influencia de los nazarenos sobre los pintores catalanes que disfrutaron de pensiones en Roma,¹⁷ sin embargo, hasta ahora, no se ha investigado en detalle la influencia del prerrafaelismo en la pintura española, más allá de ciertos autores que han apuntado su influjo en la pintura religiosa.¹⁸ A pesar de esta falta de estudios, apuntaremos luego los vínculos estéticos existentes entre estos movimientos de gran impacto en las artes plásticas europeas y ciertos artistas dedicados a abordar temas de la literatura española extraídos de obras como *La Celestina*.

Sin embargo, como señalábamos al comienzo, fue una importante preocupación de la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX dotar a sus temas y formas de un carácter netamente español. Al aludido fenómeno de diálogo con los maestros pictóricos, podríamos añadir la utilización de asuntos literarios extraídos de las obras que configuraron el canon de la literatura nacional. Así, ya desde mediados del siglo XIX

15.— Díaz Carreño había disfrutado de una pensión formativa en Roma, a donde se trasladó en 1862.

16.— Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del Patrimonio Histórico, Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE). Signaturas: VN-00325, VN-20485, VN-08429, VN-08546 y VN-32279.

17.— Matilde González López, «Una mirada al retrato romántico purista: de los nazarenos alemanes a los nazarenos catalanes», *Boletín de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge*, XXV (2011), pp. 57-77. <<https://raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/252924>>.

18.— Es una de las tesis defendidas en: José Ramos Domingo, *La pintura religiosa del siglo XIX en España*, Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2012.

localizamos testimonios en los que estas obras son propuestas como modelos para regenerar la cultura española. Desde los años cuarenta de la centuria encontramos iniciativas que tuvieron una gran importancia a la hora de configurar este canon y que necesariamente fueron bien conocidas por los artistas, quienes a menudo colaboraron en estas empresas. Fue el caso de la Biblioteca de Autores Españoles (BAE), una iniciativa comenzada en 1846 por Manuel Rivadeneyra y dirigida por Buenaventura Carlos Aribau. Dedicaron el primer volumen de la colección a Cervantes, el segundo a Leandro Fernández de Moratín y el tercero a los novelistas anteriores a Cervantes, incluyendo *La Celestina*, *El Lazarillo de Tormes* o *Guzmán de Alfarache*.¹⁹

Resulta interesante apreciar la recepción en prensa de esta iniciativa. Al respecto, en un artículo del periódico madrileño *El Heraldo* se afirmaba que: «la literatura española corre actualmente un periodo de lastimosa decadencia». Frente a ello, la BAE cubría «un gran vacío, porque es hoy rara, sino ninguna, la nación culta que no tenga coleccionadas en varias y magníficas ediciones las obras de sus clásicos levantadas como monumento de orgullo y de noble emulación y enseñanza». ²⁰ El autor anónimo de esta reseña incide en esta reivindicación patriótica, afirmando sobre Cervantes, autor al que se dedica el primer tomo: «príncipe de nuestros ingenios, el inmortal y nunca bien encomiado (...) por quien la España, á falta de otros títulos, podría presentarse ufana y gloriosa en el congreso intelectual de las naciones». ²¹ Y sobre el tercer tomo apunta «Descuella en primer término la insigne *Celestina*, de Fernando de Rojas, tan rica en galas de lenguaje como en invención, y que bien podría reputarse el primer libro español, á no existir el Quijote».

19.– Buenaventura Carlos Aribau reconoció tempranamente la existencia de un fenómeno literario celestinesco, es decir, de obras que imitan o dan continuidad a *La Celestina*. Sin embargo, no las incluyó en el tercer tomo de la BAE por su excesiva repetición del asunto de la prostitución. Véase Pierre Heugas, *La Célestine et sa descendance directe*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1973, pp. 26-27.

20.– «Parte literaria. Biblioteca de Autores Españoles», *El Heraldo* (Madrid: 02-III-1851), p. 4.

21.– Cabe poner en relación todo este proceso de recuperación de la obra de Cervantes con el comienzo de su puesta en valor en el espacio público a través de las esculturas a él dedicadas. La primera fue erigida tempranamente en Madrid, en 1835, imitando la levantada en Londres en honor de Shakespeare un siglo antes. La escultura de Cervantes fue diseñada por Antonio Solá y su pedestal fue construido por el arquitecto Isidro González Velázquez. Para más información: Jesús Pérez Magallón, «Cervantes: estatua en Madrid, monumento de la nación», *Anales Cervantinos*, XLVI (2014), pp. 237-256. <<https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2014.014>>. Sobre la conversión del Quijote en icono nacional y su instrumentalización en el espacio escolar: Jean-Louis Guereña, «¿Un icono nacional? La instrumentalización del «Quijote» en el espacio escolar en el primer tercio del siglo xx», *Bulletin Hispanique*, 111-1 (2008), pp. 145-190. <<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.539>>. Los monumentos a *La Celestina* y al propio Fernando de Rojas constituyen un fenómeno mucho más tardío, erigiéndose un primer monumento a *La Celestina* en el Huerto de Calixto y Melibea en Salamanca en 1976, obra de Agustín Casillas.

Esta consideración de *Don Quijote* y de *La Celestina* como obras cumbre del canon literario español tuvo un claro reflejo en las artes plásticas del periodo. Jesús Gutiérrez Burón estudió la presencia de temas quijotescos y cervantinos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del siglo XIX. Desde la creación de estos certámenes en 1853, en las 17 exposiciones celebradas en esa centuria, 73 obras aludían a Cervantes. 17 estaban basadas en la vida del escritor, 50 en el *Quijote* o su entorno y 6 versaban sobre otras obras cervantinas.²² La mayor parte de estos cuadros se acomodan a la moda de la pintura efectista y dramática que imperaba en las artes plásticas españolas de este periodo, logrando, con la reiteración de estos temas, incidir en las figuras de Cervantes y Don Quijote como dos héroes de la literatura nacional. En ese interés por lo pintoresco deudor, tardíamente, del Romanticismo, la pintura de inspiración cervantina cultivó una estética que buscaba homenajear a los maestros del pasado, especialmente a Velázquez y a Goya. Sin ser propósito de este estudio analizar de manera exhaustiva los cuadros inspirados en Cervantes,²³ sí que resulta interesante apreciar cómo a través de ciertos cuadros cervantinos se recupera el estilo de estos maestros.

Así, más allá de las representaciones alegóricas y grandilocuentes de artistas como Manuel Ferrán —*Apoteosis de Cervantes* (1866, Museo de Ciudad Real)—, José Vallejo —*Alegoría del Quijote* (1870, Museo Nacional del Prado, núm. inv. P007439)— o Enrique Recio y Gil —*Don Quijote en casa de los duques* (1881, Museo Nacional del Prado, núm. inv. P005803)—, sobresalen las obras más pintoresquistas y castizas de Antonio Pérez Rubio (1822-1888), un artista hasta ahora poco investigado pero muy dado al cultivo de asuntos literarios. *Don Quijote* fue su novela predilecta aunque también incluía alusiones a *La Celestina* en sus obras, como luego apuntaré. Ya en 1866 presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes dos pinturas que serían objeto de una adquisición estatal y que integran los fondos del Prado: *Don Quijote en el carro, saliendo de la venta* (núm. inv. P006228) y *Don Quijote pronunciando el discurso de la Edad de Oro delante de los cabreros* (núm. inv. P004444). Por esta segunda obtendría una medalla de tercera clase. También concurrió a esta muestra con un lienzo titulado *El entierro del pastor Crisóstomo*, que hemos podido localizar entre los fondos artísticos del Ayuntamiento de Navalcarnero (Madrid), pueblo natal del pintor. Sin embargo, por su deuda claramente goyesca cabe destacar su obra presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881 ti-

22.— Jesús Gutiérrez Burón, «Cervantes y “El Quijote” en las exposiciones de Bellas Artes del Siglo XIX», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2008), pp. 455-474. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808120455A>>.

23.— Ya se ocuparon de ello José Luis Díez y Jesús Gutiérrez Burón en los estudios anteriormente citados, además de Juan Carlos Brasas Egido en: Juan Carlos Brasas Egido, «El Quijote en la pintura y en la ilustración gráfica», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 38 (2003), pp. 61-79. <<https://www.realacademiaconcepcion.net/publicaciones2.php>>.

tulada *La aventura de Don Quijote cuando ataca la procesión de disciplinantes*. Esta es una de las obras de mayor calidad de toda la producción artística de Pérez Rubio y en ella abordó el tema cervantino con figuras extraídas de *La procesión de disciplinantes* de Goya, conservada en la Academia de San Fernando. La obra fue adquirida por el Estado al artista en 1882 para el Museo de Arte Moderno de Madrid y en la actualidad también pertenece al Prado (núm. inv. P004028). La deuda goyesca y velazqueña de los lienzos de inspiración literaria volverá a darse en títulos en los que alude a Quevedo, a Villegas o a *La Celestina*, pues, como explicamos en el siguiente epígrafe, la combinación de estos homenajes a los maestros y la utilización de asuntos propios de la literatura nacional, permitía a estos artistas remarcar el carácter español de su pintura, contribuyendo a la génesis de tipos nacionales.

Tipos celestinescos e imagen castiza de la mujer española en la pintura

La fortuna visual de *La Celestina* a través de la pintura y del dibujo ha recibido, en los últimos años, la atención de especialistas.²⁴ Sin embargo, resulta necesario revisar la utilización de asuntos celestinescos en la pintura española de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX,²⁵ pues salvo el caso concreto de Picasso, las obras inspiradas directa o indirectamente por *La Celestina* y ejecutadas por otros pintores españoles del periodo todavía no han recibido suficiente atención historiográfica. Gran parte

24.– En este sentido, para la elaboración de este estudio ha sido de gran ayuda: Rachel Schmidt, «Celestinas...», *op. cit.*, pp. 275-328. En este artículo Rachel Schmidt elabora un pormenorizado estudio de la presencia de tipos celestinescos en la obra de Goya y en sus seguidores del foco romántico madrileño. Los asuntos identificados por Schmidt serán seguidos, en mayor o menor medida, por los autores estudiados en este artículo. A los estudios de Rachel Schmidt hay que sumar el completo recorrido ofrecido en: Enrique Fernández, «The Images of Celestina and Its Visual Culture», en *A Companion to «Celestina»*, ed. Enrique Fernández, Leiden, Brill, 2017, pp. 362-282. A estos estudios habría que añadir los de los diferentes autores que han abordado el tratamiento de temas celestinescos en la obra de Pablo Picasso. Al respecto, cabe destacar: Carol Salus, «Some Early Celestina Drawings by Picasso», *Celestinesca*, 30 (2006), pp. 111-123. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.30.20063>>. También: Carol Salus, *Picasso and Celestina: The Artist's Vision of the Procureuse*, Newark, Juan de La Cuesta-Hispanic Monographs, 2015. El célebre óleo sobre lienzo titulado *La Celestina* (1904), conservado en el Musée Picasso de París, ha sido objeto de numerosos estudios, algunos realizados desde el ámbito de la Medicina: María Dolores Díaz Barreda, *et al.*, «La mirada de la celestina tuerta de Picasso», *Revista Española de Historia y Humanidades en Oftalmología*, 2 (2020), pp. 1-8.

25.– El citado estudio de Rachel Schmidt, «Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez...», *op. cit.*, no aborda las tres últimas décadas del siglo XIX, pues Eugenio Lucas Velázquez falleció en 1870. Sin embargo, los asuntos celestinescos siguieron siendo practicados por los pintores de las décadas siguientes, incluyendo al hijo de Lucas Velázquez, Eugenio Lucas Villaamil, un pintor hasta ahora poco investigado y cuyas obras han sido frecuentemente confundidas con las de su padre.

de las escenas aquí investigadas corresponden a la denominada pintura de género, es decir, una pintura de asuntos anecdóticos, de inspiración presente o pasada, protagonizada a menudo por personajes anónimos. Considero interesante tomar como punto de partida 1870, por ser un momento importante para la historia de la pintura de género en España. En esta fecha tuvo lugar el fallecimiento de Eugenio Lucas Velázquez, representante, según Enrique Lafuente Ferrari, de la primera generación de pintores goyescos.²⁶ Ese mismo año acaeció el nacimiento de Ignacio Zuloaga, quien también fue un notable admirador de Goya y quien desarrollaría una visión particular de *La Celestina*, como aquí analizaremos.

Antes de llevar a cabo este recorrido, es importante valorar algunos aspectos sobre las imágenes celestinescas ya examinados por otros especialistas. Así, siguiendo la estela de Maeztu, Rachel Schmidt afirma cómo, en el proceso de mitificación de las grandes obras de la literatura española, sus personajes vivieron una vulgarización, es decir, a partir de las propografías literarias se extrajeron una serie de rasgos físicos reducidos y exagerados que permitieron identificar visualmente a estas figuras.²⁷ Por otro lado, tal y como apunta Enrique Fernández, la cultura visual generada por *La Celestina* se caracteriza por la continuidad y, a la vez, evolución, de ciertos rasgos y aspectos que fueron adaptándose con flexibilidad a los nuevos significados y tendencias estéticas.²⁸

Pero, sobre todo, es importante valorar cómo estas representaciones tuvieron importancia a la hora de generar una imagen de la mujer española en la cultura visual. Al respecto, Schmidt llama la atención sobre la recuperación de los asuntos celestinescos en la obra de Goya, quien inauguró una doble vertiente de representación: la de la visión satírica de la lascivia y la prostitución, encarnadas en la figura de la anciana Celestina y la del placer visual que suponía la representación de jóvenes cortesanas.²⁹ Señalaba Schmidt cómo Celestina no encarnó, en el extranjero, un arquetipo de mujer española, como sí sucedió claramente con Don Juan, emblema de la masculinidad del hombre español en la Europa decimonónica. Más allá de los Pirineos, la mujer española se identificaba directamente con *Carmen* (1847), de Mérimée.

Sin embargo, a través de las siguientes páginas muestro cómo, en España, *La Celestina* y su cultura visual sirvieron de inspiración para ciertas imágenes femeninas que mantuvieron una correspondencia directa con las fórmulas de representación de la mujer de moda en la pintura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Es en este contexto visual en el que

26.- Al respecto, cabe destacar: Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del Arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.

27.- Rachel Schmidt, «La cultura visual...», *op. cit.*, pp. 90-91.

28.- Enrique Fernández, «The Images of Celestina...», *op. cit.*, pp. 381-382.

29.- *Ibidem*, p. 95.

tenemos que situar las representaciones de asuntos celestinescos que aquí van a abordarse. Al respecto, la historiadora del arte María López Fernández clasificó en varias categorías estos arquetipos femeninos, generados, habitualmente, por los pinceles de artistas varones. Fue el caso de la mujer burguesa, protagonista de retratos caracterizados por la salvaguardia de la moralidad y representada generalmente en actitudes ociosas; también el de la mujer fatal, poderosa y perversa por su influencia sobre el género masculino; el de la mujer moderna, encarnación de las nuevas realidades científicas y deportivas en las que las mujeres participaban; el de las mujeres asociadas al tópico de la España Negra (mendigas, gitanas o devotas) y el de la prostituta, último arquetipo que gozó de enorme fortuna iconográfica y en el que podemos apreciar una mayor conexión con la obra de Fernando de Rojas.³⁰ Dichos modelos no fueron, en absoluto, exclusivos de la pintura española —salvo el relacionado con el tópico de la España Negra—, sin embargo, fueron reinterpretados a menudo en clave castiza.³¹ Fue el caso de las representaciones de prostitutas, que, tal y como apuntó Concha Lomba para la *Celestina* de Zuloaga, constituían la traslación «al territorio hispano de la estética de la fatalidad que el poeta Charles Baudelaire había puesto de moda convirtiendo *Les fleurs du mal* en el libro de cabecera de los artistas simbolistas y decadentistas».³²

Tomando como punto de partida esta percepción, a continuación se presentan tres tipos iconográficos relacionados con *La Celestina* que gozaron de cierta fortuna en la plástica española de este periodo: las alcahuetas, las ventaneras y las majas de paseo, tres imágenes de la mujer estrechamente vinculadas a la estética del costumbrismo y del casticismo que, en el siglo XIX, parte de Goya y fue continuada por muchos otros pintores de género.³³

30.— María López Fernández, *La imagen de la mujer en la pintura española. 1890-1914*, Madrid, Machado Libros, 2006. Para el estudio de estas representaciones femeninas cabe destacar el catálogo: VV.AA., *Mujeres pintadas: la imagen de la mujer en España, 1890-1914*, Madrid, Fundación Mapfre, 2003.

31.— A lo largo del presente artículo nos referimos al concepto de «castizo» definido por Miguel de Unamuno como: «*castizo* deriva de *casta*, así como *casta* del adjetivo *casto*, puro (...). De este modo, *castizo* viene a ser puro y sin mezcla de elemento extraño (...). Se usa lo más a menudo el calificativo de *castizo* para designar a la lengua y al estilo. Decir en España que un escritor es castizo es dar a entender que se le cree más español que a otros». Unamuno criticó esta búsqueda de lo puro, afirmando cómo fueron precisamente los *barbarismos* los que trajeron movimientos civilizadores a España como el propio krausismo. Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* [1947], Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 35-47.

32.— Concha Lomba Serrano, «Entre la identidad, la modernidad y la perversidad, la imagen de la mujer en Goya y Zuloaga», en *Zuloaga, Goya y Aragón. La fuerza del carácter*, eds. José Ignacio Calvo Ruata y Margarita Ruyra de Andrade, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2022, p. 95.

33.— Para una definición temática y técnica de la pintura de género en España: Victoria Bonet Solves, «Construyendo una imagen, creando escuela: consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España», *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 145-156.

En primer lugar, se localizan en la pintura de este periodo abundantes imágenes de viejas celestinas y de alcahuetas. Si recurrimos a las fuentes lexicográficas decimonónicas, el diccionario de Melchor Manuel Núñez de Taboada (1825) define al alcahuete o a la alcahueta como «la persona que tiene por oficio sonsacar y prostituir á mugeres [sic.]», además de «la persona o cosa que sirve para encubrir lo que se quiere ocultar».³⁴ Además, el personaje de Celestina es caracterizado en la novela de Fernando de Rojas por su vejez, por su condición de mujer barbuda³⁵ y por la perversión y lujuria de las que es responsable.³⁶

Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en quantas maldades hay. Entiendo que passan de cinco mil virgos los que se han hecho y desecho por su autoridad en esta cibdad. A las duras peñas promoverá y provocará a luxuria, si quiere. [sic.]

La asociación entre fealdad y lujuria o falta de pudor ha estado muy presente a lo largo de la historia de la literatura y, también, en la historia del arte. En el caso de las mujeres, entre la Edad Media y el Barroco tendrá una importante influencia la *vituperatio* contra la mujer, en la que la fealdad se convertía en un símbolo de la maldad interior y el poder de seducción.³⁷ La fealdad, en la Edad Media y en el Renacimiento suele venir encarnada en la figura de la anciana. Sobre todo a partir del Renacimiento, estas imágenes de la vejez adquieren un tono caricaturesco y, según Umberto Eco, pasan a ser una forma de diversión burlesca. Los conceptos de vejez y de fealdad han vivido una evolución importante desde las primeras ediciones ilustradas que se conocen de *La Celestina* hasta el repertorio visual que aquí centra nuestro estudio. Sin embargo, un rasgo común a todas estas imágenes a través de los siglos es que las celestinas, casi siempre, llevan su cabello cubierto. En el arte occidental se suele representar a la mujer anciana tocada, tal y como podemos apreciar

34.– Melchor Manuel Núñez de Taboada, *Diccionario de la lengua castellana: para cuya composición se han consultado los mejores vocabularios de esta lengua, y el de la Real academia española*, Madrid, Librería de Seguin, 1825. El término ya existía en el Siglo de Oro, véase: Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 24v. Sus orígenes pueden rastrearse hasta textos tan antiguos como las *Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio, véase Juan Antonio López Cordero, «Mujeres alcahuetas en el siglo XVI», en *VIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, ed. Manuel Cabrera Espinosa y ed. Juan Antonio López Cordero, Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2016, pp. 305-319.

35.– Sobre la condición de mujer barbuda en esta primera descripción de Celestina: Jacobo Sanz Hermida, «“Una vieja barbuda que se dice Celestina”: notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18.1 (1994), pp. 17-34. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.18.19843>>.

36.– Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1997, p. 103.

37.– Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Madrid, Debolsillo, 2016, pp. 158-159.

en *La fuente de eterna juventud* (1546) de Lucas Cranach el Viejo. En esta pintura de carácter satírico y mundano nos muestra a las jóvenes doncellas exhibiendo sus exuberantes cabelleras, frente a las ancianas que, en la mayoría de los casos, recogen su pelo en un pañuelo.

Este rasgo constatable en la pintura de diferentes países europeos se trasladó al entorno español a través de la mantilla, prenda imprescindible en la vestimenta de maja, entendida como una suerte de traje nacional español especialmente a raíz del fenómeno del *majismo* característico de finales del siglo XVIII.³⁸ La alcahueta española porta mantilla, que junto con el jubón, la basquiña y el abanico componen el atuendo de las majas.³⁹ La mantilla negra se aprecia ya en una representación de una celestina fechada en 1810 y ejecutada por un pintor sevillano poco conocido, Juan de Hermida (Figura 1).⁴⁰ Se trata de un óleo sobre lienzo de medianas dimensiones (83 x 63,5 cm).⁴¹ Esta pintura, hasta ahora desconocida, tiene una cierta importancia, pues demuestra, en fechas todavía tempranas, la relevancia que la impronta del casticismo tendrá en la cultura visual celestinesca del siglo XIX español. A pesar del oscurecimiento del barniz y del estado de conservación algo precario de la pieza, distinguimos la representación de una anciana tocada con mantilla negra, tuerta de un ojo, con nariz aguileña, vello facial y un diente aislado en lo que parece una boca sin dientes. Así, se constata de nuevo la asociación entre fealdad, vejez y lujuria o lascivia. Además, con su mano izquierda sostiene un cuaderno en el que tan solo podemos adivinar una especie de lista, posiblemente, fruto de sus labores ilícitas. Este detalle podría hacer referencia al registro en el que Celestina dejaba constancia de sus actividades, tal y como se refleja en el tercer auto:⁴²

38.— El *majismo* fue una moda consistente en la imitación, por parte de las clases altas, de los usos, costumbres y, especialmente, las vestimentas de las clases populares madrileñas, en tiempos de Goya. Para más información: Amelia Leira Sánchez, «El vestido y la moda en tiempos de Goya», en *Textil e indumentaria*, Madrid, Grupo Español del ICC, 2003, pp. 205-219.

39.— Para una aproximación a la cuestión de la indumentaria de majas y majos resulta muy ilustrativa el área “Afrancesados y burgueses (1788-1833)” del Museo del Traje de Madrid: VV. AA., *Museo del Traje. Guía Breve*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp. 27-30.

40.— Se tienen muy pocos datos de este artista, aunque ha sido señalado como un precedente del costumbrismo romántico de corte andaluz: Alberto Romero Ferrer, «En torno al costumbrismo del “género andaluz” (1839-1861). Cuadros de costumbres, tipos y escenas», en *Costumbrismo andaluz*, eds. Alberto Romero Ferrer y Joaquín Álvarez Barrientos, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998, pp. 125-148.

41.— La obra fue subastada en Alcalá Subastas, el 8 de julio de 2020. Número de lote: 395. Actualmente pertenece a una colección privada de Salamanca.

42.— La evocación de este registro vuelve a aparecer en el acto IX cuando Sempronio afirma «Lo que en sus cuentas reza es los virgos, que tiene a cargo, y cuántos enamorados ay en la cibdad, y cuántas moças tiene encomendadas, y qué despenseros le dan ración, y cuál mejor, y como los llaman por nombre, porque cuando los encontrare no hable como estraña, y qué canónigo es más moço y franco», Fernando de Rojas, *La Celestina*, op. cit., p. 223. Esta

En nasciendo la mochacha, la hago scrivir en mi registro, y *esto* para *que yo sepa* cuántas se me salen de la red. ¿Qué pensavas, *Sempronio*? ¿Havíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conósceme otra hazienda, más deste oficio de qu como y bevo, de qu visto y calço?⁴³

Tal y como estudió Rachel Schmidt, fue Francisco de Goya y después sus seguidores, Leonardo Alenza y Eugenio Lucas Velázquez, quienes hicieron de los asuntos celestinescos una temática recurrente en la plástica española de la primera mitad del siglo XIX. *La Celestina* o su evocación indirecta a través de los personajes de la alcahueta y de la joven prostituta aparecen reiteradamente en la pintura costumbrista española, especialmente en el conocido como foco romántico madrileño. En estos cuadros, celestinas y prostitutas se identifican con el tipo de la maja madrileña, ofreciendo una visión de fuerte crítica social. Al respecto, es importante matizar cómo, según Mireia Freixa y Carlos Reyero, el costumbrismo madrileño se distingue de los costumbrismos de otras regiones al presentar «una visión muy distinta de lo popular, mucho más amarga y desgarrada».⁴⁴

Continuador de esa estética oscura, propia de los artistas de la llamada «veta brava» o «castiza» de la pintura decimonónica española,⁴⁵ fue Eugenio Lucas Villaamil (1858-1919), un artista hasta ahora poco investigado, quedando en la sombra de la pintura de su padre, Eugenio Lucas Velázquez, de la que fue un buen imitador. Lucas Villaamil intentó emular en numerosas ocasiones la pintura de su progenitor, tomando como referencia los modelos goyescos y representando abundantes imágenes de majas y majos en ambientes taurinos, en festividades a orillas del Manzanares o en instantes de galanteo.⁴⁶ Entre las obras que se atribuyen a su pincel, podemos localizar una *Escena de majos y celestina* (siglo XIX, núm.

referencia hace alusión a su actividad como proxeneta y como restauradora de «virgos», para más información: Odile Lasserre Dempure, «*La Celestina* de Fernando de Rojas : un monde plein de vide», *Babel. Littératures plurielles*, 22 (2010), pp. 11-30. <<https://doi.org/10.4000/babel.206>>. La utilización de un vocabulario mercantil fue común también a las obras del ciclo celestinesco tal y como se aprecia en la *Tragedia Policiana* (1547): François-Xavier Guerry, «Ella era el mercader y la mercadería, ella era la tienda y la tendera». Le vocabulaire érotique marchand dans le cycle célestinesque», *Crisol, série numérique*, 19 (2021), pp. 1-34. <<https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/350>>.

43.– Fernando de Rojas, *La Celestina*, op. cit., pp. 141-142.

44.– Carlos Reyero Hermosilla y Mireia Freixa Serra, *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 122.

45.– Enrique Arias Anglés, *Del Neoclasicismo al Impresionismo*, Madrid, Akal, 1999, pp. 219-220.

46.– Para más información: Carmen Espinosa Martín, *Eugenio Lucas Velázquez, Eugenio Lucas Villaamil*, Madrid, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, Fundación Lázaro Galdiano, 2012.

inv. P004430) conservada en el Museo del Prado (Figura 2).⁴⁷ Debemos poner esta obra en relación con otra pintura del mismo autor titulada *La alcahueta*, aparecida recientemente en el mercado del arte por haber sido subastada en 2021 en París.⁴⁸ La gama cromática presente en ambas es especialmente oscura, deudora de la pintura que décadas antes había ejecutado su padre. Ambas escenas aparecen ambientadas en unas calles miserables, transmitiendo una visión de pobreza y de suciedad. En la pintura del Museo del Prado se aprecia la figura de una joven maja ricamente vestida con un jubón y una basquiña de vivos colores. La figura del cliente aparece de espaldas, en una actitud de tratar de alcanzar a la maja, que gira ligeramente la cabeza hacia atrás. Mientras, impassible ante la escena que acontece, la celestina —que tan solo vemos de espaldas, aunque aparece caracterizada como una anciana encorvada y con el cabello cubierto— abre la puerta para acceder al que podría ser su burdel. En el cuadro subastado en Drouot, la celestina queda al interior de la casa y, gracias a la puerta abierta, puede contemplar la escena en la que la joven maja se lleva al cliente —caracterizado como un hombre de mayor edad— hacia el interior del prostíbulo. En ambas escenas Lucas Villamil exageró el carácter grotesco y feísta de los barrios más humildes de Madrid. Todo ello corresponde a la visión oscura y pesimista característica del foco madrileño, aquí además incluye una crítica implícita a la prostitución, en un momento en el que en España surgían importantes voces a favor de la abolición de estos negocios.⁴⁹ Cabe destacar además cómo ambas escenas son continuadoras de la estética del *majismo* dieciochesco que tuvo gran presencia en la pintura española hasta finales del siglo XIX y que luego, durante las primeras décadas del XX, tendrá continuidad en las figuras de manolas con mantilla y peineta, evolucionando hacia las majas perversas o castizas fatales investigadas por Concha Lomba.⁵⁰

Las celestinas se convirtieron, en la plástica española de comienzos del siglo XX, en un tipo más del imaginario de la España Negra. Sus representaciones mantienen un gran paralelismo con las de las brujas y hechiceras. Al respecto, sobresale una ilustración del pintor valenciano Cecilio Pla Gallardo (1860-1934), publicada en enero de 1899 en la revista *Blanco y Negro*, en la que muestra a Celestina como una bruja anciana, con atri-

47.— La pintura se encuentra fechada de forma genérica en el siglo XIX y es un óleo sobre lienzo de 49 x 63 cm.

48.— Fue subastada en el Hôtel Drouot de París el 20 de octubre de 2021. Número de lote: 186.

49.— Jean Louis Guereña, *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid, Marcial Pons, 2003, pp. 339-353.

50.— Concha Lomba Serrano, «Castizas fatales: la maja perversa en la pintura española (1885-1930)», en *Imaginarios en conflicto "lo español" en los siglos XIX y XX*, coords. Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 205-220.

butos de hechicera como la lechuza o la calavera en el fondo de la imagen (Figura 3).⁵¹ Acompaña el texto una de las escasas descripciones que se hacen de Celestina en la novela de Fernando de Rojas:⁵²

Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada. Ella tenía seys officios; conviene [a] saber: labranderá, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera. [...]

Debemos contextualizar esta ilustración en el conjunto de la ingente producción de Cecilio Pla, un autor con una extensa cultura literaria,⁵³ conocido fundamentalmente por sus luministas escenas ambientadas en las playas valencianas y por su faceta de ilustrador de libros y publicaciones periódicas. Para *Blanco y Negro* no solo realizó esta imagen de asunto celestinesco, sino que también se encargó de realizar una serie de ilustraciones bajo el título «figuras quijotescas», retratando a Luscinda,⁵⁴ Dorotea⁵⁵ o a la pastora Marcela,⁵⁶ además de su ilustración para el relato de temática celestinesca *La tía fingida* (Figura 4),⁵⁷ atribuido a Miguel de Cervantes. Esta ilustración muestra una representación alternativa de la figura de la alcahueta, encarnada aquí en el personaje de doña Claudia de Astudillo y Quiñones, cuya «virtud» se intenta poner de manifiesto no a través de la mantilla, sino de la toca o griñón, portado normalmente por las viudas o por las dueñas, tal y como recoge el diccionario de Joaquín Bastús (1833).⁵⁸ Esta imagen de la protagonista de *La tía fingida* tocada como viuda o religiosa no es resultado de la invención de Cecilio Pla, sino que ya en 1860 el pintor Ignacio Suárez Llanos consiguió una tercera

51.- «La Celestina», *Blanco y Negro* (Madrid: 07-I-1899), p. 17. Esta ilustración quedó integrada un año después en una edición ilustrada de *La Celestina*, que contó con un prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo, editada por la tipografía de Eugenio Krapf en Vigo. El editor de la obra recibió del propietario de *Blanco y Negro* un cliché fotográfico de la ilustración de Cecilio Pla para poder incluirla en su edición: Fernando de Rojas, *La Celestina*, Vigo, Tip. Eugenio Krapf, 1900, p. IX y 19.

52.- Fernando de Rojas, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 110.

53.- Luis de Armiñán y Bernardino de Pantorba, *El pintor Cecilio Plá: ensayo biográfico y crítico*, Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1969.

54.- «Figuras quijotescas», *Blanco y Negro* (Madrid: 20-V-1905), p. 4.

55.- «Figuras quijotescas», *Blanco y Negro* (Madrid: 27-V-1905), p. 4.

56.- «Figuras quijotescas», *Blanco y Negro* (Madrid: 27-V-1905), p. 13.

57.- «*La tía fingida*», *Blanco y Negro* (Madrid: 05-VI-1899), p. 466.

58.- Joaquín Bastús, *Suplemento al Diccionario Histórico Enciclopédico*, Barcelona, Imprenta de la Boca, 1833, p. 591.

medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes gracias a una pintura de similar recreación (Museo del Romanticismo, núm. inv. CE7248).⁵⁹

Continuando con la imagen de las celestinas como hechiceras pobres y ancianas, esta fue cultivada por Picasso en su célebre lienzo de 1903, teniendo una importante continuidad en la plástica española de este periodo. El pintor Ignacio Zuloaga (1870-1945) ejecutó abundantes imágenes de ancianas, que, sin ser explícitamente celestinas, se relacionan con este arquetipo de la hechicera española. Fue el caso de su conocido lienzo *Las brujas de San Millán* (1907, Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, núm. inv. 2633), en el que el pintor logró una de sus más emblemáticas imágenes de la España Negra. La obra fue pintada en Segovia, donde el artista pasó largas temporadas. Zuloaga comprendía el paisaje castellano y sus gentes como una sublimación de la identidad nacional española. Su sombría visión de estas mujeres del mísero barrio de San Millán, ha sido puesta en relación con la obra de Azorín, quien en su libro *Doña Inés* tituló un capítulo «Aquelarre en Segovia». ⁶⁰ Cabe destacar, como antecedente de estas brujas castellanas, dos lienzos pintados por Zuloaga en Ansó, una pequeña localidad del Pirineo oscense en la que ejecutó un cuadro titulado *La vendedora de té en Ansó* y *La bruja de Ansó*, ambos actualmente en paradero desconocido. ⁶¹ Del primero hemos podido localizar una fotografía en el Archivo de la Fundación Zuloaga que muestra cómo se trataba de una pintura en la que el artista representó la vejez de manera cruda y realista, con dignidad y sin el sentido caricaturesco y satírico que tenían las imágenes de celestinas en otros autores.

Curiosamente, Zuloaga también pintó un conocido lienzo de grandes dimensiones (151,5 x 180,5 cm) titulado *Celestina*, al que antes nos hemos referido, conservado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1906, núm. inv. DO00001). Su representación de la alcahuetería deja, literalmente, en un segundo plano, el ingrediente de crítica social. El cuadro aparece protagonizado por una joven prostituta semidesnuda cubierta con una rica bata que gira su rostro hacia un espejo apoyado sobre un tocador. Zuloaga recrea el burdel como un espacio sofisticado y elegante y sitúa al fondo de la escena la figura de la celestina —que se distingue de las jóvenes meretrices en que lleva el cabello recogido— en conversación con una joven compañera. En esta pintura se pone de manifiesto la frontera entre el aposento en el que la prostituta se acicala y se prepara para el acto sexual y, al fondo, el salón del prostíbulo, un espacio para la sociabilidad masculina —dando cabida a la conversación, a la discusión, a la bebida o al con-

59.— La pintura es un óleo sobre lienzo de 142 x 192 cm.

60.— Gayana Jurkevich, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999, p. 188.

61.— Guillermo Juberías Gracia, «Zuloaga ante el paisaje aragonés: Ansó y otras experiencias», en *Zuloaga, Goya y Aragón. La fuerza del carácter*, eds. José Ignacio Calvo Ruata y Margarita Ruyra de Andrade, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2022, pp. 113-124.

sumo de tabaco, tal y como sucedía en los cafés— y femenina —siendo el lugar en el que las prostitutas desarrollaban su vida cotidiana dedicadas a la lectura, a la costura y a otras tareas domésticas—. ⁶²

La crítica de arte española y francesa de comienzos del siglo XIX insistió repetidamente en la idea de emparentar estilísticamente a Zuloaga con Goya. Así, incluso en esta *Celestina* tan poco goyesca, el escritor y periodista Manuel Carretero, a propósito de la presencia de la obra en la V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona, afirmó «Hay, sobre todo, tres obras *La Celestina*, *Una gitana* y *Mis primas*, que el avinagrado genio de D. Francisco pararía unos instantes en su contemplación, no desdeñándolas». Carretero identificaba estas imágenes femeninas como «típicas mujeres de nuestro suelo». ⁶³ En este sentido, la prensa española se hizo eco del éxito internacional conseguido por Zuloaga con esta pintura, a raíz de su exposición en París en 1910. ⁶⁴ Cabe destacar, por último, cómo *Celestina* y *Las brujas de San Millán* albergan más paralelismos, pues la primera fue pintada también en Segovia. Por ello, es necesario recurrir a la correspondencia del pintor con su tío Daniel Zuloaga para saber que, precisamente en 1906, desde su estudio de la calle Canongía Vieja de Segovia, Ignacio se encontraba retratando a una prostituta de un burdel existente en la calle Santa: «Estoy pintando a una de la calle Santa, y lo más bonito es que de la fábrica de loza han llamado a otra para que sirva de modelo desnudo». ⁶⁵ Tal y como afirma Mariano Gómez de Caso, el cuadro fue pintado en la residencia y estudio del artista en la citada calle de Canongía Vieja, al corresponderse el espacio de la pintura con las imágenes conocidas de esta casa.

Una representación muy diferente de la alcahuetería, más fiel al texto de Fernando de Rojas, es el cuadro de Fernando Alberti Barceló (1870-1950), titulado *Vieja celestina* (Figura 5), fechado en 1908. Se trata de un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones (170 x 190 cm) perteneciente a la colección del Museo Nacional del Prado (núm. inv. P005721). ⁶⁶ En la escena apreciamos a dos doncellas sosteniendo una arqueta de marfil que va a ser entregada a Melibea. Las doncellas van tocadas y portan largos vestidos verdes. Melibea lleva el cabello suelto, ceñido a la frente con una delgada diadema. Se lleva la mano derecha a la boca con gesto dubitativo y porta un largo y vaporoso vestido blanco. *Celestina* va vestida de oscu-

62.— Jean-Louis Guereña, «El burdel como espacio de sociabilidad», *Hispania*, 214, 2003, pp. 551 <<https://doi.org/10.3989/hispania.2003.v63.i214.224>>.

63.— Manuel Carretero, «La V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona», *Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, (Barcelona: 01-VIII-1907), p. 10.

64.— *La Época*, (Madrid: 07-I-1910), p. 2.

65.— Archivo Fundación Zuloaga (AFZ), Zumaya. *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Segovia, 1-XI-1906).

66.— La obra se encuentra depositada en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia (El Puerto de Santa María, Cádiz).

ro y aparece con el cabello cubierto. La representación de la vejez a través del rostro de Celestina remite a la pintura española del Siglo de Oro, en concreto a las figuras de ancianas de Velázquez.⁶⁷ Alberti Barceló fue un artista académico que dedicó su vida a la docencia artística como catedrático de la Escuela de Artes e Industrias de Madrid y como ilustrador y redactor de la citada revista *Blanco y Negro*.⁶⁸ Con esta pintura consiguió una de las representaciones más logradas de *La Celestina* en el arte español de comienzos del siglo xx, trabajando una estética historicista en la que la escena se ambienta en la época original de la novela de Rojas. En ese sentido, esta recuperación de los asuntos literarios bajomedievales podría recordar al tratamiento que la pintura victoriana había hecho durante las décadas previas de los textos de Dante y Petrarca, especialmente a través de las obras de los pintores de la Hermandad Prerrafaelita. Estos vínculos no son casuales. La descripción que Calisto hace de Melibea en el primer acto de *La Celestina*, aquí seguida fielmente por Alberti Barceló, ha sido relacionada con el ideal de *donna angelicata* heredado del petrarquismo.⁶⁹

Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Aravia? Más lindos son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras.⁷⁰

Este ideal espiritualizado por el que la belleza de la amada se confunde con la de seres angélicos,⁷¹ cobrará de nuevo una gran popularidad en el decadentismo, cuando los pintores prerrafaelitas y sus sucesores ideen un prototipo de belleza mórbida y lánguida, apreciable en obras como *Ecce*

67.– Alberti Barceló, como muchos otros pintores de su tiempo, estudiaron minuciosamente la técnica velazqueña. Sin tratarse de una copia, podemos relacionar su imagen de la anciana alcahueta con una obra bien conocida de la etapa juvenil de Velázquez, *Cristo en casa de Marta y María* (1618, National Gallery, Londres). Sobre ella afirmaría José Camón Aznar «este cuadro hubiera podido titularse *Celestina y su hija*, como estuvimos tentados a titularlo la primera vez que lo contemplamos en la Galería Nacional de Londres». Información extraída de: José Camón Aznar, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1964, p. 232.

68.– María Elisa Almarza Burbano, «Fernando Alberti Barceló: pintor, cartelista e ilustrador madrileño (1870-1950)», *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, 35, 2010, pp. 207-230.

69.– María de las Nieves Múñiz Múñiz, «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», en *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, eds. Cesc Esteve, Marcela Londoño, Cristina Luna y Blanca Vizán, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 151-189.

70.– Fernando de Rojas, *La Celestina*, op. cit., pp. 100-101.

71.– Ese ideal espiritualizado se verá resquebrajado cuando el deseo de Calisto por Melibea comience a adoptar una índole carnal. Según Dorothy S. Severin, Calisto representa una parodia del amante cortés, en concreto de Leriano, de *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro. Dorothy S. Severin, «Introducción», en Fernando de Rojas, *La Celestina*, op. cit., pp. 29-30.

Ancilla Domini (1850) de Rossetti.⁷² Con *Vieja celestina* concurreció Fernando Alberti Barceló a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, consiguiendo con ella una segunda medalla y siendo objeto de una adquisición estatal.⁷³ El destino de la obra fue el desaparecido Museo de Arte Moderno⁷⁴ y, posteriormente, el Museo Reina Sofía, antes de pasar a integrar los fondos del Prado. La calidad de esta obra suscitó comentarios muy positivos en la prensa de la época. Así, el *Heraldo de Madrid* recogía entre sus notas sobre la citada exposición: «Revela el asunto la gran cultura de Alberti, y en la ejecución quedan puestas de relieve sus admirables condiciones de dibujante y de colorista largo y brioso en la factura».⁷⁵

La imagen de la vieja alcahueta puede rastrearse en numerosas obras españolas de comienzos del siglo xx como *El Pecado* (1913, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, núm. inv. AS00193), de Julio Romero de Torres (1874-1930) (Figura 6).⁷⁶ El artista había viajado por Italia, Francia e Inglaterra durante los años anteriores a la elaboración de esta pintura.⁷⁷ Este contacto con el contexto europeo le permitió conocer de cerca el simbolismo y el prerrafaelismo, corrientes que adaptó en sus escenas de inspiración andaluza. La obra fue presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 y fue objeto de una adquisición estatal. En ella apreciamos de espaldas, desnuda, a una joven cortesana que dirige su mirada a un espejo, haciendo un homenaje a la *Venus del espejo* de Velázquez.⁷⁸ La composición queda completada por las ancianas celestinas, de las cuales, la del extremo derecho, responde al arquetipo anteriormente citado de anciana con el cabello completamente cubierto y rasgos aguileños. En este caso, el asunto celestinesco constituye ya no tanto un homenaje a la obra de Fernando de Rojas sino un ingrediente más a la hora de dotar a esta pintura un sentido de *vanitas*. De esta manera, el pintor reinterpreta temas fundamentales del simbolismo en clave andaluza, colocando como protagonista de la escena a la figura femenina, que no es sino el retrato de la cantaora andaluza Carmen Casena. Al respecto, hemos podido localizar un relato publicado por el escritor cordobés Cristóbal de Castro en

72.– Umberto Eco, *Historia de la Belleza*, Madrid, Debolsillo, 2010, p. 174.

73.– Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, ed. Jesús Ramón García Rama, Madrid, Ediciones Alcor, 1980, p. 203.

74.– «Noticias generales», *El Día de Madrid*, (Madrid, 02-XII-1909), p. 3.

75.– «Arte y artistas. Cuadros de la exposición», *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 15-V-1908), p. 1.

76.– Obra depositada en el Museo Julio Romero de Torres (Córdoba).

77.– Valeriano Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo xx en España*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.

78.– VV. AA., *Julio Romero de Torres, entre el mito y la tradición*, Málaga, Fundación Palacio de Villalón, 2013.

la revista *La Esfera* en el que se describe así el encuentro entre una «vieja beata», una «joven belleza» y una «bonita chiquilla»:⁷⁹

- Es Celestina, descubriendo á Melibea.
- Mejor, la vieja esclava de una Danae vestida aún.
- Mejor, la tercera en «El pecado», de Romero de Torres.

El texto se acompaña de una moderna ilustración del artista y diplomático Francisco Ramírez Montesinos (1889-1935) en la que, de nuevo, la anciana comparada con Celestina se representa tocada con mantilla negra y rasgos aguileños (Figura 7).

Sin embargo, a pesar de la renovadora influencia del decadentismo, del simbolismo o del prerrafaelismo, la mayor parte de las imágenes con guiños celestinescos existentes en la plástica española de comienzos del siglo xx mantuvieron el sabor castizo y goyesco de la pintura costumbrista decimonónica. Así, cabe destacar por ejemplo el cuadro del pintor riojano establecido en Aragón Ángel Díaz Domínguez (1878-1952), titulado *Capricho* (1916, colección Laborda-Lázaro), un óleo sobre lienzo de 63 x 80 cm (Figura 8). La obra formó parte de una exposición relevante para el arte aragonés de comienzos del siglo xx, celebrada en el edificio del Museo Provincial de Zaragoza bajo el título «Zuloaga y los artistas aragoneses» (1916).⁸⁰ En ella apreciamos, junto a una joven maja vestida con mantilla negra, a dos ancianas celestinas cuyos rasgos físicos se corresponden con las descripciones anteriormente realizadas. Tal y como recoge Alberto Castán, la obra llamó positivamente la atención del crítico José Francés en un comentario a dicha exposición en la revista *La Esfera*, siendo finalmente adquirida por el crítico de arte local José Valenzuela La Rosa.⁸¹ Díaz Domínguez fue un gran seguidor de Zuloaga y reinterpretó los asuntos goyescos a través de la visión del artista vasco, por lo que no es de extrañar que escogiese una satírica y celestinesca representación de la prostitución para participar en esta importante muestra aragonesa.

La idea de la joven maja junto a una celestina anciana, con la variación de incluir un personaje masculino, podemos localizarla también en la obra de un pintor de asuntos castizos, Roberto Domingo Fallola (1883-1956), hijo del célebre pintor de género valenciano Francisco Domingo

79.—Cristóbal de Castro Gutiérrez, «Las Gracias modernas. Divino tesoro», *La Esfera* (Madrid: 19-XII-1916), p. 22.

80.—Alberto Castán Chocarro, «La Escuela pictórica de Fuentetodos: Zuloaga y los artistas aragoneses» en *Zuloaga, Goya y Aragón. La fuerza del carácter*, eds. José Ignacio Calvo Ruata y Margarita Ruyra de Andrade, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2022, pp. 127-139. Agradezco personalmente a los coleccionistas y artistas Eduardo Laborda e Iris Lázaro el permiso para reproducir esta obra de su colección.

81.—José Francés, «Arte regional. Los pintores aragoneses», *La Esfera* (Madrid: 08-VII-1916), p. 28. Recogido en: Alberto Castán Chocarro, *Identidad, tradición y renovación: la pintura regionalista. Aragón (1898-1939)*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2014, p. 749 [tesis doctoral].

Marqués. La solución ideada por Domingo también se encuentra ambientada en tiempos de Goya, pero resulta menos oscura que la composición antes citada de Díaz Domínguez. A diferencia de los ejemplos anteriormente referenciados, la técnica empleada por Roberto Domingo fue la del pastel sobre cartón (73 x 100 cm, ca. 1921).⁸²

La pervivencia goyesca siguió presente en las representaciones de alcahuetas de la segunda y la tercera década del siglo xx, imágenes de marcada modernidad en las que lo goyesco sirve de pretexto para el esperpento.⁸³ Fue el caso de las alcahuetas presentes en las obras de José Gutiérrez Solana (1886-1945), véase *Mujeres de la vida* (1915-1917, Museo de Bellas Artes de Bilbao, núm. inv. 82/278) o *Las chicas de la Claudia* (1929, Museo Carmen Thyssen, Málaga, núm. inv. CTB.1996.12). Las figuras de este pintor de origen cántabro constituyen la continuidad de los tópicos de la España Negra que Zuloaga había trabajado desde los primeros años del siglo xx. Al respecto, Gutiérrez Solana publicó en 1920 una obra titulada *La España Negra*, dos décadas después de la *España Negra* de Verhaeren y Regoyos. En ella el artista expresa sus ideales estéticos, la admiración que siente por Zuloaga y su consideración acerca de Goya como «el mejor pintor del mundo y el último aldabón de la pintura antigua y moderna».⁸⁴ En *Las chicas de la Claudia* apreciamos una representación sentada de la alcahueta arquetípica, de rasgos aguileños, cabeza tocada con mantilla negra y abanico en mano en el que aparecen representados asuntos taurinos. Su visión de lo español es macabra, irónica y grotesca y constituye el equivalente pictórico más directo del esperpento de Valle Inclán.⁸⁵ Podemos poner en relación esta imagen con una pintura de Benjamín Palencia (1894-1980) titulada *Celestina*, conservada en el Museo de Albacete (núm. inv. CE05461), fechada en 1920, en la que se representa a la alcahueta tocada con mantilla negra sobre un vestido blanco, abanico en mano y una actitud caricaturesca que ridiculiza los gestos de falsa timidez de las jóvenes majas al balcón goyescas. Palencia es conocido por sus paisajes afines a la lírica del 98, sin embargo, en su tratamiento de las figuras explotó los

82.– La obra formó parte de una subasta en la Sala Retiro en enero de 2020.

83.– Es bien sabido que el propósito satírico presente en las obras de Goya, especialmente en sus grabados, sirvió de inspiración a Valle-Inclán. Para más información: Wadda Ríos-Font, «Valle-Inclán, Goya y el esperpento», *Hispanic Journal*, 13 (2), 1992, pp. 289-300. <<http://www.jstor.org/stable/44284289>>.

84.– José Gutiérrez Solana, *La España Negra*, Madrid, Imp. de G. Hernández y Galo Sáez, 1920.

85.– Carlos Cid Priego, *Las artes españolas en la crisis del 98*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 88-92. La presencia de celestinas en la obra de Gutiérrez Solana como símbolo de la prostitución pone también de manifiesto los vínculos entre el universo de Fernando de Rojas y el citado esperpento de Valle Inclán: Marcella Trambaioli, «Valle-Inclán, Goya y el esperpento», en *Mujer, saber y heterodoxia: Libro de Buen Amor, La Celestina y La Lozana Andaluza: homenaje a Folke Gernert*, ed. Francisco Toro Ceballos, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2022, pp. 459-466.

estereotipos hispanos como los toreros y las majas, mostrándose heredero de Zuloaga y ahondando también en la literatura española.⁸⁶

Además de estas representaciones de la alcahuetería más o menos relacionadas con el relato celestinesco, podemos localizar en la pintura española dos asuntos en los que con frecuencia se representó a celestinas. Se trata de las imágenes de mujeres en ventanas y balcones —asociadas a la figura de la ventanera— y de majas de paseo.

Con respecto a las primeras, autores como Carmen Martín Gaité han llamado la atención sobre la abundancia de mujeres ventaneras —asomadas a las ventanas— en la literatura española. Martín Gaité señala cómo, en las letras hispanas, la ventana simboliza una frontera física y también moral: «la atribución de liviandad a las mujeres ventaneras (...) corre pareja con la exaltación del encierro como panacea».⁸⁷

Al respecto, debemos recurrir a las fuentes lexicográficas para apreciar el tratamiento que se ha hecho de la palabra «ventanera» desde el Siglo de Oro. Así, en 1611 el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias define a la ventanera como «la mujer que està de ordinario a la ventana»,⁸⁸ sin incluir ningún tipo de connotación sexual. Sin embargo, Covarrubias sí sugiere el pícaro galanteo a través de la expresión «hacer ventana», definida como: «es costumbre de algunas ciudades que a ciertas horas de la tarde las damas están a las ventanas y las pasean los galanes». Mucho más tarde, el diccionario de la Real Academia de Española de 1780 definirá la expresión «hacer ventana» como: «ponerse a ellas las mujeres para ser vistas de los que las cortejan».⁸⁹ A estas definiciones debemos añadir los numerosos refranes en los que se asocia a la mujer ventanera una mala reputación. Ya en el siglo XVI, el historiador Sebastián de Horozco glosa el siguiente refrán español:⁹⁰

Ay otra señal muy cierta
de ser liviana la moça

86.— José Corredor Matheos, *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, p. 28.

87.— Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 34. Eva Moreno y Mercedes Arriaga afirman que «ventanera» fue un neologismo creado por Francisco de Quevedo, haciendo referencia a esta costumbre asociada a la falta de recogimiento y símbolo de pecado y perdición: Eva Moreno-Lago y Mercedes Arriaga Flórez, «Acostarse con Aristóteles». En torno al personaje de la pícaro como mujer sexualizada», *Tonos Digital*, 41, 2001, pp. 1-24. <<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/111082>>.

88.— Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, op. cit., p. 69.

89.— Joaquín Ibarra, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, Real Academia Española, 1780, p. 921.

90.— Sebastián de Horozco, *Teatro universal de proverbios*, ed. José Luis Alonso Hernández, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, p. 398. Recogido en: José Luis Álvarez Martínez, «Berganza y la moza ventanera», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2 (1992), pp. 63-77.

estar puesta y descubierta
 en la ventana o la puerta
 y que con todos retoça.
 Y lo que de ello se espera
 es lo que dice el refrán
 que la moça ventanera
 a de ser puta y parlera
 con quantos vienen y van.

En el siglo XIX estas connotaciones seguían vigentes y el *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua española* (1849) recoge el refrán «sufriré hija golosa y albendera, más no ventanera». ⁹¹

La ventana adquiere similares connotaciones en *La Celestina*, en cuyo acto III se alude a la ventana para referirse al deseo de las mujeres como un ímpetu que una vez encendido, queda rápidamente descontrolado: ⁹²

Catívanse del primer abraço; ruegan a quien rogó; pe-
 nan por el penado; házense siervas de quien eran seño-
 ras, dexan el mando y son mandadas. Rompen paredes,
 abren ventanas, fingen enfermedades. A los chirriadores
 quiçios de las puertas hacen con aceytes usar su officio
 sin ruido.

En el acto V la ventana vuelve a aparecer como lugar de seducción en un diálogo entre Celestina y Sempronio: ⁹³

¿Una dozena de agujetas, y un torce para el bonete, y
 un arco para andarte de casa en casa tirando a páxaros y
 aojando páxaras a las ventanas? *Mochachas digo, bobo, de
 las que no saben volar, que bien me entiendes.*

El tipo de la ventanera tiene una larga presencia en la pintura española a través de las figuras de las mujeres al balcón. No es propósito de este estudio realizar un recorrido minucioso a través de estas representaciones que, para el caso de autores célebres como Murillo, Goya o Manet, ya han merecido la atención de anteriores especialistas. ⁹⁴ Es bien cono-

91.– Ramón Joaquín Domínguez, *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua española*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, 1849, p. 945.

92.– Fernando de Rojas, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 144.

93.– *Ibidem*, p. 173. Posteriormente, la ventana vuelve figurar como un marco del galanteo en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, tercera continuación de *La Celestina* de Sancho de Muñón (1542), cuando el noble Lisandro se enamora después de haber visto a Roselia en la ventana, véase: Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. de Rivadeneyra, 1872, p. 2.

94.– Puede consultarse un recorrido sobre este asunto en el artículo: Emilio Cachorro Fernández, «Habitaciones con vistas. Pulsión escópica a través de la ventana», *Archivo Español de Arte*, 350, 2015, pp. 157-172. <<https://doi.org/10.3989/aearte.2015.10>>.

cido cómo las *Majas al balcón* de Goya (ca. 1808-1812) —de las que una versión formó parte de la Galerie Espagnole del Musée du Louvre en París— tuvieron un impacto importante en el arte francés decimonónico, especialmente en Édouard Manet.⁹⁵ En el caso español, las representaciones de majas al balcón fueron muy frecuentes en la pintura de finales del siglo XIX y comienzos del XX, sobre todo en los artistas del costumbrismo que siguieron la estela goyesca. Ocasionalmente, el tratamiento de este tema deja fuera cualquier ambigüedad o juego de seducción. Es el caso de *Maja al balcón* (1915-1916, Museo Gustavo de Maeztu, núm. inv. 050) de Gustavo de Maeztu (1887-1947).⁹⁶

Sin embargo, este asunto servía con frecuencia a los artistas para mostrar las ventanas o balcones como espacios para el galanteo —representando a las majas al balcón en actitudes de coqueteo con personajes masculinos—, o directamente como lugares en los que queda sugerida la actividad de la prostitución. Así, algunas de las representaciones de majas al balcón existentes en la pintura española de esta época incluirán a ancianas alcahuetas, explicitando la condición de prostitutas de las mujeres representadas. Partiendo de la obra de Goya *Maja y celestina al balcón* (1808-1812, colección privada), Leonardo Alenza (1807-1845) retomó el mismo asunto en un cuadro titulado igual (1834, Museo de Bellas Artes de Budapest, núm. inv. 94.2), de grandes dimensiones (193.5 x 130 cm).⁹⁷

Al respecto, uno de los artistas que más interés prestaron al asunto de las mujeres españolas en el balcón fue Constantin Guys (1802-1892), un artista francés de origen neerlandés, protagonista de la célebre obra *Le peintre de la vie moderne* de Baudelaire (1863).⁹⁸ Guys fue en Francia un artista célebre por la representación de *grisettes* y *lorettes*,⁹⁹ dos términos muy asociados a la prostitución en el siglo XIX. Viajó a España por primera vez en 1846, regresando al país en sucesivas ocasiones y dejando abundantes representaciones de mujeres, especialmente madrileñas. Así, se han podido localizar hasta seis versiones diferentes de las majas al balcón de Goya,¹⁰⁰ imágenes en la que las mujeres aparecen representadas en poses de marcada sensualidad, seguramente cargadas de connotaciones

95.— Juliet Wilson-Bareau, «Goya and France», en Manet/Velázquez, *The French Taste for Spanish Painting*, eds. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 139-159.

96.— Museo Gustavo de Maeztu. Óleo sobre lienzo, 67 x 63 cm.

97.— Museo de Bellas Artes de Budapest, número de inventario: 94.2.

98.— Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, París, Calmann Lévy, 1885.

99.— Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham, Duke University Press, 1997, pp. 71-72.

100.— Guillermo Juberías Gracia, «Retazos de Goya en la personalidad del artista moderno: el caso de Constantin Guys (1802-1892)», en *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, eds. Rebeca Carretero, Alberto Castán y Concha Lomba, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2021, pp. 477-488.

sexuales. Sin embargo, la atención de Guys se concentra directamente en las figuras de jóvenes majas, sin acompañarlas de ancianas celestinas que sí podemos contemplar en las obras de artistas decimonónicos españoles como Josep Llovera i Bofill (1846-1896). Una de sus pinturas tituladas *En el balcón*, representa a dos jóvenes majas vestidas con mantillas blanca y negra, portando abanico, acompañadas de la figura anciana de una alcahueta (Figura 9). Curiosamente, en la obra de Goya, Alenza y Llovera, la figura de la celestina en el balcón no lleva el cabello cubierto característico de las imágenes anteriormente referenciadas, sino que deja ver su pelo canoso. Esta pintura de Llovera fue reproducida a color en la famosa revista catalana *Álbum Salón*, en marzo de 1898.¹⁰¹ Y, precisamente, sería el artista barcelonés Ernest Santasusagna (1900-1964), el autor, en fechas ya tardías de una obra con un asunto similar y cierta influencia goyesca titulada *El palco de la celestina*, premiada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1944 y propiedad, en la actualidad, del Museo Nacional de Arte de Cataluña (núm. inv. 040468-000).

Un último asunto en el que apreciamos la presencia de celestinas son las representaciones de majas de paseo. Esta iconografía parte también de la obra de Francisco de Goya, tal y como apreciamos, por ejemplo, en su dibujo *Majas luciéndose en el paseo* (1794-1797) propiedad de la Kunsthalle de Hamburgo (núm. inv. 38538). Su atuendo se compone de basquiña y mantilla, prendas ambivalentes sobre las que Menéndez Valdés afirmaría «la prostitución y la más alta nobleza las usan a la par, confundiendo en los aires y el vestido».¹⁰² Ya avanzado el siglo XIX, este dibujo sería copiado y reinterpretado por Constantin Guys en una acuarela titulada *Trois dames espagnoles en promenade*, conservada en el Musée des Beaux-Arts de Angers (núm. inv. MTC 4858). Apuntan Rachel Schmidt y Álvaro Molina que este tipo de imagen constituye la representación encubierta de la dudosa reputación de estas mujeres, demostrando altivez y descaro, alejándose de los comportamientos honestos que eran esperados del sexo femenino en el siglo XVIII.¹⁰³ En el dibujo de Goya, junto a las majas que pasean solas en el primer plano, apreciamos al fondo la representación de una celestina con el cabello cubierto, sentada y apoyada en un bastón.¹⁰⁴

Las imágenes de las majas en actitudes ociosas acompañadas de celestinas figuran en las obras del ya citado Antonio Pérez Rubio, otro de los pintores de la veta brava goyesca de la segunda mitad del siglo XIX. Así lo apreciamos en un óleo sobre tabla de pequeñas dimensiones (32 x 43 cm)

101.- «Pintores españoles. Josep Llovera», *Álbum Salón. Revista Ibero-Americana de Literatura y Arte*, (Barcelona: 16-III-1898), p. 10.

102.- Juan Antonio Meléndez Valdés, *Discursos forenses*, Madrid, Imprenta Real, 1821, p. 195.

103.- Rachel Schmidt, «Celestinas y majas...», *op. cit.*, p. 290. Álvaro Molina, *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 333.

104.- Pierre Gassier y Juliet Wilson-Bareau, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*, París, Office du livre, 1970, p. 173.

titulado *Maja y celestina en la romería* (colección municipal de Navalcarnero, Madrid).¹⁰⁵ Se trata de una interesante pintura de tonalidades oscuras y de pincelada muy abocetada. Las figuras más definidas son las correspondientes a la maja y a la celestina, que aparecen en conversación con un personaje masculino ataviado con bicornio negro y larga capa de color rojo intenso. Al fondo, el abocetamiento de los personajes impide distinguir correctamente la escena, pero puede adivinarse a un grupo de figuras en torno a una mesa. También por su calidad destaca la representación de una cesta, un mantel y una guitarra en la esquina inferior izquierda.

Para concluir, una interesante representación de este tipo de asunto podemos localizarla en la obra *Celestina intrigando en el parque* (colección privada), del célebre pintor valenciano Antonio Muñoz Degraín (1840-1924), un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones (77 x 100 cm) (Figura 10).¹⁰⁶ De nuevo nos encontramos ante una representación ambientada en tiempos de Goya. Dos majas de paseo reciben los consejos de una alcahueta en el primer plano. Al fondo, ataviados con bicornio y largas capas, dos majos se aproximan. La escena se encuentra ambientada en un espacio con abundante vegetación, al resguardo de las miradas de extraños.

A modo de conclusión

Enrique Fernández, al analizar la tradición pictórica de la obra de Rojas, ya apuntó cómo el personaje de Celestina cobró vida propia y fue objeto de representaciones individuales o grupales que no retrataban eventos ni pasajes del relato original.¹⁰⁷

These images reflect how the character of Celestina took a life of its own and grew apart from the plot and other characters in the story. Indeed, Celestina became a prototype in Spanish culture to the point that her name turned into a eponym to refer to a procuress.

A lo largo del presente artículo hemos podido comprobar la continuidad de ese fenómeno en las artes visuales de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Los ejemplos aquí analizados demuestran esa evolución del personaje de Fernando de Rojas hacia las imágenes genéricas del tipo de la alcahueta española, recurrente en la pintura y las artes plásticas de esta época en la que los autores deseaban hacer referencias a la actividad de la prostitución. Apreciamos la versatilidad y capacidad de adaptación de

105.– Agradezco al personal del ayuntamiento de Navalcarnero por haberme dado acceso y permiso al estudio de la colección municipal en febrero de 2022.

106.– La obra fue subastada el 18 de junio de 2020 en la Sala Retiro, Madrid.

107.– Enrique Fernández, «The Images of Celestina...», *op. cit.*, p. 371.

esta figura, en origen literaria, representada por los autores aquí analizados siguiendo corrientes estilísticas muy distintas —desde las celestinas goyescas tardorrománticas de Lucas Villaamil, hasta el tremendismo de la pintura de Gutiérrez Solana o Benjamín Palencia, pasando por el erotismo explícito de la obra de Zuloaga o el historicismo de Alberti Barceló—.

La figura de la alcahueta se independizó progresivamente del texto de Fernando de Rojas aunque los autores siguieron utilizando intencionadamente la alusión a *La Celestina* en sus títulos. La finalidad podría ser aportar una nota literaria y erudita que sirviese para justificar estas imágenes de la prostitución, o simplemente, servir a modo de homenaje a una de las obras canónicas de la literatura española. Este propósito responde al fenómeno al que aludíamos a comienzos del artículo, la necesidad de citar y mencionar los lugares de memoria propios de la cultura española. Y, en este sentido, hemos comprobado cómo, salvo algunas imágenes que sí recreaban escenas de finales del siglo xv, la figura más recurrente es la de la celestina como maja, tal y como la apreciamos en las obras de Juan de Hermida, Lucas Villaamil, Díaz Domínguez, Antonio Muñoz Degraín, Benjamín Palencia o Gutiérrez Solana, herederos todos ellos de este tipo ya utilizado por Goya y continuado por Leonardo Alenza y Eugenio Lucas Velázquez. Las representaciones de celestinas siguiendo la moda del *majismo* demuestran esta reinterpretación, en clave española, del asunto de la prostitución y de la alcahuetería, muy presente en las artes visuales europeas de finales del siglo xix y comienzos del xx.

Bibliografía

- ALMARZA BURBANO, María Elisa, «Fernando Alberti Barceló: pintor, cartelista e ilustrador madrileño (1870-1950)», *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, 35, 2010, pp. 207-230.
- ÁLVAREZ LOPERA, José, «Velázquez y el nacimiento de la pintura moderna: la doble cara de Jano», en *Symposium internacional Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía, Cultura, 2004, pp. 259-272.
- , *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José Luis, «Berganza y la moza ventanera», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2 (1992), pp. 63-77.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* [1983], México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANÓNIMO, «Arte y artistas. Cuadros de la exposición», *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 15-V-1908), p. 1.
- , «Figuras quijotescas», *Blanco y Negro* (Madrid: 20-V-1905), p. 4.
- , «Figuras quijotescas», *Blanco y Negro* (Madrid: 27-V-1905), p. 4.
- , «Figuras quijotescas», *Blanco y Negro* (Madrid: 27-V-1905), p. 13.
- , «La Celestina», *Blanco y Negro* (Madrid: 07-I-1899), p. 17.
- , «La tía fingida», *Blanco y Negro* (Madrid: 05-VI-1899), p. 466.
- , «Noticias generales», *El Día de Madrid*, (Madrid, 02-XII-1909), p. 3.
- , «Parte literaria. Biblioteca de Autores Españoles», *El Heraldo* (Madrid: 02-III-1851), p. 4.
- , «Pintores españoles. Josep Llovera», *Álbum Salón. Revista Ibero-Americana de Literatura y Arte*, (Barcelona: 16-III-1898), p. 10.
- , *La Época*, (Madrid: 07-I-1910), p. 2.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique, *Del Neoclasicismo al Impresionismo*, Madrid, Akal, 1999.
- ARMIÑÁN, Luis de y Pantorba, Bernardino de, *El pintor Cecilio Plá: ensayo biográfico y crítico*, Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1969.
- BASTÚS, Joaquín, *Suplemento al Diccionario Histórico Enciclopédico*, Barcelona, Imprenta de la Boca, 1833.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, París, Calmann Lévy, 1885.
- BERNHEIMER, Charles, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham, Duke University Press, 1997.
- BONET SOLVES, Victoria, «Construyendo una imagen, creando escuela: consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España», *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 145-156.
- BOZAL, Valeriano, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.
- BRASAS EGIDO, Juan Carlos, «El Quijote en la pintura y en la ilustración gráfica», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Con-*

- cepción, 38 (2003), pp. 61-79. <<https://www.realacademiaconcepcion.net/publicaciones2.php>>.
- CACHORRO FERNÁNDEZ, Emilio, «Habitaciones con vistas. Pulsión escópica a través de la ventana», *Archivo Español de Arte*, 350, 2015, pp. 157-172. <<https://doi.org/10.3989/aearte.2015.10>>.
- CAMÓN AZNAR, José, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1964.
- CARRETERO, Manuel, «La V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona», *Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, (Barcelona: 01-VIII-1907), p. 10.
- CASTÁN CHOCARRO, Alberto, «Carácter español: tradición pictórica y señas de identidad en el debate artístico del primer tercio del siglo xx», en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio histórico y diálogo intercultural*, coords. María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Palma Martínez-Burgos García y María Elena Sainz Magaña, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 1157-1173.
- , «La Escuela pictórica de Fuendetodos: Zuloaga y los artistas aragoneses» en *Zuloaga, Goya y Aragón. La fuerza del carácter*, eds. José Ignacio Calvo Ruata y Margarita Ruyra de Andrade, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2022, pp. 127-139.
- CASTRO GUTIÉRREZ, Cristóbal de, «Las Gracias modernas. Divino tesoro», *La Esfera* (Madrid: 19-XII-1916), p. 22.
- CID PRIEGO, Carlos, *Las artes españolas en la crisis del 98*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1996.
- CORREDOR MATHEOS, José, *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 24v.
- DÍAZ BARREDA, María Dolores, et al., «La mirada de la celestina tuerta de Picasso», *Revista Española de Historia y Humanidades en Oftalmología*, 2 (2020), pp. 1-8.
- DÍEZ, José Luis (coord.), *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1994.
- ECO, Umberto, *Historia de la Belleza*, Madrid, Debolsillo, 2010.
- , *Historia de la fealdad*, Madrid, Debolsillo, 2016.
- ESPINOSA MARTÍN, Carmen, *Eugenio Lucas Velázquez, Eugenio Lucas Villaamil*, Madrid, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, Fundación Lázaro Galdiano, 2012.
- FERNÁNDEZ, ENRIQUE, «The Images of Celestina and Its Visual Culture», en *A Companion to «Celestina»*, ed. Enrique Fernández, Leiden, Brill, 2017, pp. 362-282.
- FRANCÉS, José, «Arte regional. Los pintores aragoneses», *La Esfera* (Madrid: 08-VII-1916), p. 28. Recogido en: Castán Chocarro, Alberto, *Identidad*,

- tradición y renovación: la pintura regionalista. Aragón (1898-1939)*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2014 [tesis doctoral].
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, ICAS, 2017.
- GASSIER, Pierre y Wilson-Bareau, Juliet, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*, París, Office du livre, 1970.
- GLENDINNING, Nigel, *Goya and his critics*, New Haven, Yale University Press, 1977.
- GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, *Maeztu. Biografía de un nacionalista español*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Matilde, «Una mirada al retrato romántico purista: de los nazarenos alemanes a los nazarenos catalanes», *Boletín de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge*, XXV (2011), pp. 57-77. <<https://raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/252924>>.
- GUERENA, Jean Louis, *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid, Marcial Pons, 2003, pp. 339-353.
- , «¿Un icono nacional? La instrumentalización del Quijote en el espacio escolar en el primer tercio del siglo xx», *Bulletin Hispanique*, 111-1 (2008), pp. 145-190. <<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.539>>.
- , «El burdel como espacio de sociabilidad», *Hispania*, 214, 2003, pp. 551 <<https://doi.org/10.3989/hispania.2003.v63.i214.224>>.
- GUERRY, François-Xavier, «“Ella era el mercader y la mercadería, ella era la tienda y la tendera”. Le vocabulaire érotique marchand dans le cycle célestinesque», *Crisol, série numérique*, 19 (2021), pp. 1-34. <<https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/350>>.
- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, «Cervantes y “El Quijote” en las exposiciones de Bellas Artes del Siglo XIX», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2008), pp. 455-474. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808120455A>>.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José, *La España Negra*, Madrid, Imp. de G. Hernández y Galo Sáez, 1920.
- HEUGAS, Pierre, *La Célestine et sa descendance directe*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1973.
- HOROZCO, Sebastián de, *Teatro universal de proverbios*, ed. José Luis Alonso Hernández, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986.
- IBARRA, Joaquín, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, Real Academia Española, 1780.
- JOAQUÍN DOMÍNGUEZ, Ramón, *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua española*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, 1849.
- JUBERÍAS GRACIA, Guillermo, «Retazos de Goya en la personalidad del artista moderno: el caso de Constantin Guys (1802-1892)», en *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, eds. Rebeca Carretero, Alberto

- Castán y Concha Lomba, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2021, pp. 477-488.
- , «Zuloaga ente el paisaje aragonés: Ansó y otras experiencias», en *Zuloaga, Goya y Aragón. La fuerza del carácter*, eds. José Ignacio Calvo Ruata y Margarita Ruyra de Andrade, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2022, pp. 113-124.
- JURKEVICH, Gayana, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Antecedentes, coincidencias e influencias del Arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.
- LASSERRE DEMPURE, Odile, «La Celestina de Fernando de Rojas : un monde plein de vide», *Babel. Littératures plurielles*, 22 (2010), pp. 11-30. <<https://doi.org/10.4000/babel.206>>.
- LEIRA SÁNCHEZ, Amelia, «El vestido y la moda en tiempos de Goya», en *Textil e indumentaria*, Madrid, Grupo Español del ICC, 2003, pp. 205-219.
- LOMBA SERRANO, Concha, «Castizas fatales: la maja perversa en la pintura española (1885-1930)», en *Imaginarios en conflicto "lo español" en los siglos XIX y XX*, coords. Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 205-220.
- , «Entre la identidad, la modernidad y la perversidad, la imagen de la mujer en Goya y Zuloaga», en *Zuloaga, Goya y Aragón. La fuerza del carácter*, eds. José Ignacio Calvo Ruata y Margarita Ruyra de Andrade, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2022, pp. 83-95.
- LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio, «Mujeres alcahuetas en el siglo XVI», en *VIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, ed. Manuel Cabrera Espinosa y ed. Juan Antonio López Cordero, Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2016, pp. 305-319.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, *La imagen de la mujer en la pintura española. 1890-1914*, Madrid, Machado Libros, 2006.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (coord.), *La memoria de Goya*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.
- MAEZTU, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía [1926]*, Madrid, Visor Libros, 2004.
- MAINER, José Carlos, «El vuelo epicúreo de Ramiro de Maeztu (una nota para Don Quijote, Don Juan y La Celestina)», en *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía [1926]*, Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 7-34.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan Antonio, *Discursos forenses*, Madrid, Imprenta Real, 1821.
- MOLINA MARTÍN, Álvaro, *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid, Cátedra, 2013.

- MORENO-LAGO, Eva y ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, «“Acostarse con Aristóteles”. En torno al personaje de la pícara como mujer sexualizada», *Tonos Digital*, 41, 2001, pp. 1-24. <<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/111082>>.
- MÚÑIZ MÚÑIZ, María de las Nieves, «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», en Cesc Esteve, Marcela Londoño, Cristina Luna y Blanca Vizán (eds.), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 151-189.
- MUÑOÑ, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. de Rivadeneyra, 1872.
- NÚÑEZ DE TABOADA, Melchor Manuel, *Diccionario de la lengua castellana: para cuya composición se han consultado los mejores vocabularios de esta lengua, y el de la Real academia española*, Madrid, Librería de Seguí, 1825.
- PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, ed. Jesús Ramón García Rama, Madrid, Ediciones Alcor, 1980.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Cervantes: estatua en Madrid, monumento de la nación», *Anales Cervantinos*, XLVI (2014), pp. 237-256. <<https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2014.014>>.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012. Calvo Serraller, Francisco, *La invención del arte español de El Greco a Picasso*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 2013.
- RAMOS DOMINGO, José, *La pintura religiosa del siglo XIX en España*, Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2012.
- REICHER, Steve y HOPKINS, Nick, *Self and Nation*, London, Sage, 2001.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos y Freixa Serra, Mireia, *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1999.
- RÍOS-FONT, Wadda, «Valle-Inclán, Goya y el esperpento», *Hispanic Journal*, 13 (2), 1992, pp. 289-300. <<http://www.jstor.org/stable/44284289>>.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1997.
- , *La Celestina*, Vigo, Tip. Eugenio Krapf, 1900, p. IX y 19.
- ROMERO FERRER, Alberto, «En torno al costumbrismo del “género andaluz” (1839-1861). Cuadros de costumbres, tipos y escenas», en *Costumbrismo andaluz*, eds. Alberto Romero Ferrer y Joaquín Álvarez Barrientos, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998, pp. 125-148.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (coord.), *Naciones literarias*, Madrid, Anthropos, 2006.
- SALUS, Carol, «Some Early Celestina Drawings by Picasso», *Celestinesca*, 30 (2006), pp. 111-123. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.30.20063>>.
- , *Picasso and Celestina: The Artist's Vision of the Procuress*, Newark, Juan de La Cuesta-Hispanic Monographs, 2015.

- SANZ HERMIDA, Jacobo, «“Una vieja barbuda que se dice Celestina”: notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18.1 (1994), pp. 17-34. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.18.19843>>.
- SCHMIDT, Rachel, «Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez», *Celestinesca*, 39 (2015), pp. 275-328. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.39.20188>>.
- , «La cultura visual y la construcción de la tríada de mitos españoles: Celestina, Don Quijote y Don Juan», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 41.1 (2016), pp. 85-111. <<https://doi.org/10.18192/rceh.v41i1.2042>>.
- SEVERIN, Dorothy S., «Introducción», en Fernando de Rojas, *La Celestina*, *op. cit.*, pp. 9-44.
- STORM, Eric, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Valle-Inclán, Goya y el esperpento», en *Mujer, saber y heterodoxia: Libro de Buen Amor, La Celestina y La Lozana Andaluza: homenaje a Folke Gernert*, ed. Francisco Toro Ceballos, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2022, pp. 459-466.
- UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo* [1947], Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 35-47.
- VV. AA., *Julio Romero de Torres, entre el mito y la tradición*, Málaga, Fundación Palacio de Villalón, 2013.
- , *Museo del Traje. Guía Breve*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.
- , *Mujeres pintadas: la imagen de la mujer en España, 1890-1914*, Madrid, Fundación Mapfre, 2003.
- WILSON-BAREAU, Juliet, «Goya and France», en Manet/Velázquez, *The French Taste for Spanish Painting*, eds. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 139-159.

Imágenes



Figura 1. Juan de Hermida, *Celestina*, ca. 1810, óleo sobre lienzo, 83 x 63,5 cm. Colección particular, Salamanca.



Figura 2. Eugenio Lucas Villaamil (atribuida), *Escena de majos y celestina*, s. XIX, óleo sobre lienzo, 49 x 63 cm. ©Museo Nacional del Prado.



Figura 3. Cecilio Pla Gallardo, *Celestina*. *Blanco y Negro*, 17 de enero de 1899.

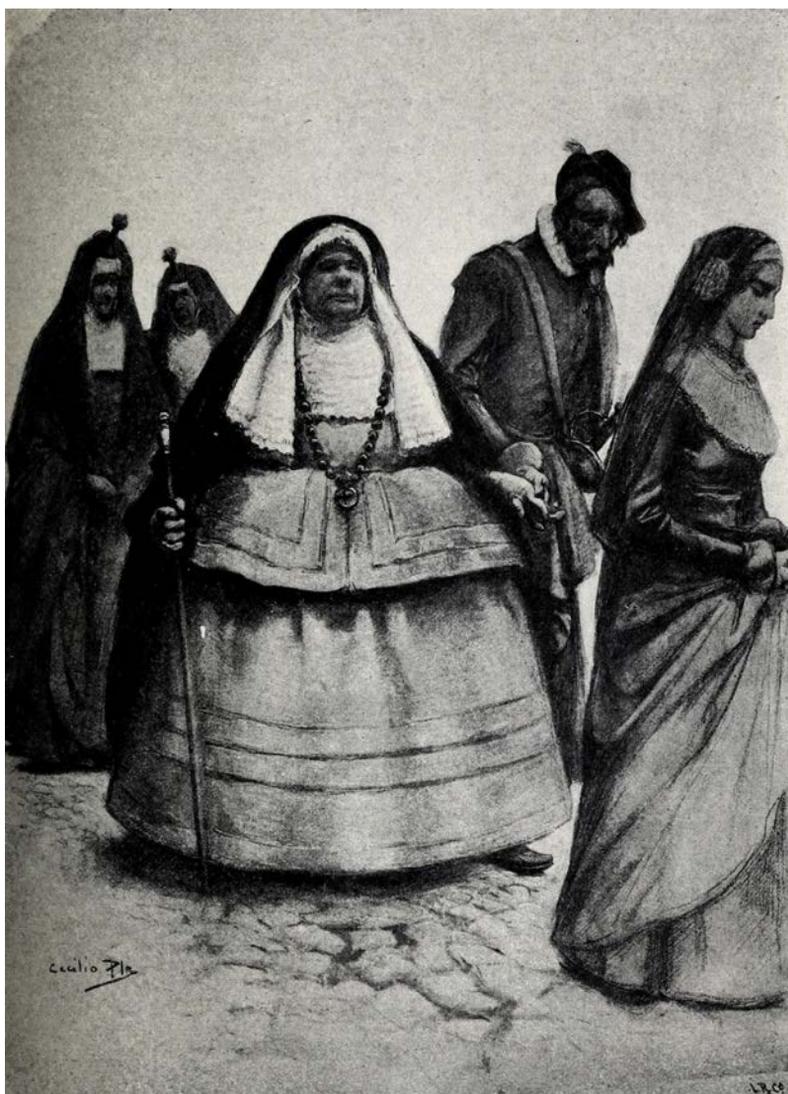


Figura 4. Cecilio Pla Gallardo, *La tía fingida*, *Blanco y Negro*, 5 de junio de 1899.



Figura 5. Fernando Alberti Barceló, *Vieja celestina*, 1908, óleo sobre lienzo, 170 x 190 cm. ©Museo Nacional del Prado.



Figura 6. Julio Romero de Torres, *El pecado*, 1913, óleo sobre lienzo, 153 x 195 cm. Colección del MNCARS, depositado en el Museo Julio Romero de Torres (Córdoba). Julio Romero de Torres, Public domain, via Wikimedia Commons.

LA ESFERA

LAS GRACIAS MODERNAS

DIVINO TESORO

Fuè al mediodía, en Recoletos, à la salida de San Pascual, entre devotas elegantes y seforicos «bien». Estábamos paseando y tomando el sol, en la delicia de una conversación esponañesa, escritores, políticos y artistas.

De repente, un vigia galante nos llamó la atención porfiadamente:

—Señoras ¡qué mujer!

—¿Cuál?

—Aquella rubia del manguito blanco.

Ella sola, entre llamativa y seria, con esa dignidad afectada, pero gentilísima, de las mujeres elegantes; con esa gravedad estudianta, pero encantadora, de las bellezas jóvenes.

Le salió al paso una chiquilla, también rubia, bonita y seria.

—Señorita. Hévense flores.

—Gracias, monina.

—Ande, hévenelas, señorita. O déme una perra.

Del manguito sacó el portamonedas: «Toma».

En esto, de la iglesia salió rezagadamente una beata vieja, pero compuesta y empicollada de manilla y manón, la cual miró à la dama rubia con insistencia que notamos todos.

—Es Celestina, descubriendo à Melibea.

—Mejor, la vieja esclavé de una Danae vestida aún.

—Mejor, la tercera en «El pecado», de Romero de Torres.

Como la pequeña florista, la joven dama y la emperollada vieja formaban, casi juntas, un extraño grupo, alguien recorrió sutilmente el lienzo de «Las tres edades», del Giotto.

—Sí, pero el Giotto pintó las tres edades del hombre. Y esas tres, son mujeres. De manera que aquí del cuento:—«Media vuelta à la izquierda es igual que media vuelta à la derecha; sólo que es todo lo contrario».

Se entabló, aunque cortesmente, la disputa. No se trataba de la psicología del sexo, sino de la psicología de la edad, infancia, juventud y vejez, sean del sexo que sean, tienen las mismas leyes psicológicas.

La infancia sueña con tener más años; la vejez sería dichosa con tener menos. La muchacha florista y la vieja retecompensia miraban con envidia à la rubia joven. Eran como los dos platos de una balanza, mirando al fiel. Eran dos corazones avaros contemplando desoconamiento el «divino tesoro».

La florista, pobre y astrosa, tenía delante el porvenir, hecho elegancia, lujo y opulencias rubias. La vieja, ataviada pomposamente, tenía ante sí el pasado, que no vuelve jamás. Y entre la infancia y la vejez, entre la florista y la celestina, la rubia juventud sintió que se encontraba entre dos abismos.

Porque también en el presente hubo un pasado y también habrá un porvenir. También la juventud siente melancolías de la infancia, porque pasó, é inquietudes por la vejez, que llega fatalmente.

Nunca como la otra mañana, observando las tres edades femeninas en un fugaz pasco por Recoletos, nunca sentimos tan profundamente como entonces, la sarta de Ruben Dario, clavada en la mitad del corazón.

¡Juventud, divino tesoro!
¡Ya te voy para no volver!
Cuando quise tener no fuí
y á veces llevo sin querer...

Porque lo más particular, amables lectoras, fué que la juventud rubia, ni Horaba, ni siquiera roía. Y viéndose enclavada entre la infancia y la vejez, como entre el bueno y el mal Ladrón, alzando con los brazos el manguito y en un revuelo de la faldá sobre las botinas, pasó, grave, digna y gentil, con la gravedad del Pensamiento, la dignidad del Sentimiento y la gentileza de la Hermosura...

CRESTAL DE CASTRO

DISEÑO DE F. RAMÍREZ

Figura 7. Francisco Ramírez Montesinos, *Divino tesoro*, *La Esfera*, 19 de diciembre 1916.



Figura 8. Ángel Díaz Domínguez, *Capricho*, óleo sobre lienzo, 63 x 80 cm. Colección Laborda-Lázaro.



Figura 9. Josep Llovera i Bofill, *En el balcón*, *Álbum Salón*,
16 de marzo de 1898.



Figura 10. Antonio Muñoz Degrain, *Celestina intrigando en un parque*, siglo XIX, óleo sobre lienzo, 77 x 100 cm. Colección privada.

Celestina pintada por Picasso: nacimiento de un mito moderno¹

Timo Kehren

Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines / Université Paris-Saclay

RESUMEN

El personaje de Celestina experimentó, a partir del siglo XIX, un nuevo auge. No sólo reapareció en numerosos textos literarios, sino que también se convirtió en un frecuente motivo del arte pictórico. El pintor Pablo Picasso mostró un gusto especial por Celestina. A lo largo de su obra representó varias veces a la alcahueta, contribuyendo a su elevación a la categoría de mito moderno, esto es, según Roland Barthes, un objeto que transmite un mensaje complementario a su sentido propio. En el caso de Celestina, dicho mensaje remite a una identidad colectiva diametralmente opuesta a lo que se considera el buen gusto. El dibujo *Celestina tejer* recurre al inventario metafórico del folklore para posibilitar la recepción del mito por parte de un público amplio. El retrato *Celestina*, cuyo modelo fue la dueña de un prostíbulo barcelonés, insiste en la función referencial de la alcahueta, gracias a la que el mito puede perpetuarse en el presente del pintor. Con los grabados de la *Suite 347*, Picasso reactualiza las prácticas editoriales propias del Renacimiento, haciendo dialogar sus pinturas con su fuente textual. De esta manera, consigue destacar la esencia visual del mito celestinesco.

PALABRAS CLAVE: Celestina; identidad colectiva; mito moderno; Pablo Picasso; Roland Barthes.

Celestina Painted by Picasso: The Birth of a Modern Myth

ABSTRACT

The character of Celestina experienced, from the 19th century, a new boom. Not only did she reappear in several literary texts, but she also became a frequent motif of pictorial art. The painter Pablo Picasso had a particular taste for Celestina. Throughout his whole work he repeatedly represented the procuress, contributing to her elevation to a modern myth, that is, according to Roland Barthes, an object which conveys a message complementary to its actual meaning. In the case of Celestina, this message refers to a collective identity diametrically op-

1.- Este trabajo se ha beneficiado de la ayuda estatal «France 2030» con la referencia ANR-11-IDEX-003.

posed to what is considered good taste. The drawing *Celestina Knitting* resorts to the metaphorical inventory of folklore to permit the reception of the myth by a broad public. The portrait *Celestina*, whose model was the owner of a Barcelonian brothel, insists on the referential function of the procuress, thanks to whom the myth can perpetuate in the painter's present. With the engravings from the *Suite 347*, Picasso renews the editorial practices of the Renaissance, engaging a dialogue between his paintings and their textual source. This way he can emphasize the visual essence of the Celestinesque myth.

KEY WORDS: Celestina; collective identity; modern myth; Pablo Picasso; Roland Barthes.



En el Olimpo de la imaginación, Don Quijote, Don Juan y Celestina no sólo se destacan como las figuras más firmes que ha engendrado la fantasía hispánica, sino que no las ha producido más claras y famosas literatura alguna [...]. Son para nosotros realidades más profundas que las de muchos seres de carne y hueso. Y aquí hay un misterio que convendría esclarecer.

(Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*)

Con su antología de ensayos *Don Quijote, Don Juan y La Celestina* (1925), Ramiro de Maeztu se sumó a un movimiento inaugurado por Azorín a principios del siglo xx. Los escritores que la crítica suele atribuir a la Generación del 98 tenían un interés particular por los máximos exponentes de la literatura del Siglo de Oro, hasta elevarlos a la categoría de mito moderno. Esta actitud se explica, como es sabido, con la crisis que sufrió España después de perder, en una guerra con Estados Unidos, las últimas posesiones de su imperio ultramarino; los autores que habían sido testigos de esta cesura histórica dirigieron su mirada hacia el pasado literario de España a fin de reafirmar su identidad colectiva. Frente a ello, su relación con Celestina, la alcahueta de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (c. 1502), de Fernando de Rojas, cobró una dimensión casi edípica. En efecto, el personaje se presentaba a los noventayochistas como la madre simbólica de una comunidad nacional que ya no se definía a través de su preponderancia político-militar, sino a través de la singularidad de su cultura.

En realidad, Celestina nunca había desaparecido totalmente a lo largo de los siglos. Jérôme François (2020) ha recordado recientemente que la alcahueta le dio nombre a toda una tradición literaria —el género celes-

tinesco—, que nació en el siglo XVI y experimentó un nuevo auge a partir del siglo XIX. Fue en ese momento cuando el personaje se convirtió, como explica la estudiosa, en «un mito literario contemporáneo». Amén de los autores, son los pintores los que tomaron conciencia de las potencialidades que la alcahueta reservaba para sus creaciones artísticas. Rachel Schmidt (2015) y Guillermo Juberías Gracia (2023) han señalado cómo Francisco de Goya y sus seguidores integraron el tema celestinesco en sus pinturas a través del paradigma dieciochesco del majismo. Francisco Rico (1995) y Carol Salus (2015), por su parte, se han interesado por la manera en que Pablo Picasso, a principios del siglo XX, continuó esta vertiente artística, trasponiéndola a los paradigmas del arte moderno.

El primero en desarrollar la idea de una proximidad entre Picasso y la Generación del 98 fue Javier Herrera (1995). El punto de partida de su estudio, atrevido en la medida en que rompe con la visión modernista-barcelonesa del pintor, es la revista *Arte Joven*, en la que encontramos tanto dibujos de Picasso como textos de Pío Baroja, Miguel de Unamuno y Azorín. Lo que no aborda el autor es la cuestión de Celestina. Sin embargo, Picasso, a mi modo de ver, contribuyó de forma decisiva a la elevación de la alcahueta a la categoría de mito moderno, retomando el tema celestinesco repetidas veces y en diferentes contextos. Proveniente de las vanguardias fue uno de los artistas que más lucharon por sacar el arte del restringido marco de las preferencias estéticas de la burguesía decimonónica. Supo explotar la fuerza icónica de la pintura y, por tanto, la capacidad de ésta de penetrar en la conciencia colectiva. Basta con pensar en el boceto que preparó del Quijote en 1955; la silueta del caballero, su escudero y caballo en un paisaje sembrado de molinos se transformó en una de las representaciones pictóricas más conocidas de la famosísima novela de Cervantes.

Con «mito moderno» me refiero al estudio semiológico que Roland Barthes ha consagrado a los mitos del mundo burgués-capitalista. Según Barthes, «el mito es un sistema de comunicación, es un mensaje» (Barthes 1957: 211; traducción mía). El mito se inscribe, pues, en una red intertextual, a través de la cual se añade un sentido suplementario al objeto que transmite el mensaje. Basado en un saber implícito compartido, el mito refleja los puntos de vista, las convicciones y los valores de la comunidad nacional a la que pertenece. Así, podemos considerar que Celestina no es reducible a una mujer vieja que gana dinero a través de servicios amorosos. Es la fundadora de una genealogía infame que se opone diametralmente a lo que comúnmente se considera el buen gusto. Los debates en torno a la identidad española siempre han cedido un lugar a esta dimensión carnavalesca de la vida humana. En momentos de crisis tiende a desplegarse, paliando los defectos del discurso oficial. Celestina se convierte entonces en el punto de referencia para una identidad colectiva alternativa.

A continuación, me detendré en una selección de representaciones celestinescas de Picasso con el fin de reflexionar sobre la pregunta de cómo han contribuido a elevar a la alcahueta a la categoría de mito moderno español. Empezaré por analizar el dibujo a tinta *Celestina tejer* de 1903, que llama la atención sobre las raíces folklóricas del personaje. Pasaré después al retrato *Celestina*, obra maestra del período azul del pintor realizado en 1904. Inspirado en la dueña de un prostíbulo barcelonés, dicho retrato insiste en la función referencial del personaje. Acabaré por examinar un grabado de la *Suite 347* de 1968, con el que Picasso reactualiza las prácticas editoriales propias del Renacimiento. A través del diálogo de sus creaciones con su fuente textual, el pintor consigue destacar la esencia visual del mito celestinesco.

1. Las raíces folklóricas del personaje

Picasso empezó a interesarse por Celestina ya en su juventud. Encontramos una serie de variaciones del personaje en sus libros de bocetos, entre las que también figuran copias de caprichos goyescos inspirados en la alcahueta (Salus 2015: 35). Para llevar a cabo su proyecto artístico, el pintor se apoyaba, pues, en la tradición de pinturas celestinescas iniciada el siglo anterior. El dibujo a tinta *Celestina tejer* forma parte de un conjunto de trabajos con tema erótico, situados en tabernas, cabarés y prostíbulos, que Picasso realizó a principios de su veintena (Salus 2015: 46). En aquella época estaba establecido en Barcelona, donde su padre ocupaba una cátedra de Dibujo de Figura. Además del legendario cabaré *Els Quatre Gats* —lugar de referencia del Modernismo catalán—, Picasso frecuentaba, con el pintor Manuel Pallarès, los prostíbulos del Raval, popularmente conocido como barrio chino (Salus 2015: 38). En la pintura vanguardista, fuertemente influenciada por el psicoanálisis freudiano, no es inhabitual encontrar temas eróticos. Pero en ciertos casos es también la experiencia personal de los artistas la que los llevó a explorar en sus obras los márgenes de la sociedad.

Al igual que el boceto del Quijote que Picasso realizaría medio siglo más tarde, *Celestina tejer* está compuesto por algunas pocas pinceladas que parecen ser de una extremada ligereza. Esta técnica aumenta el valor icónico del objeto representado, ya que, gracias a la reducción a sus rasgos esenciales, se distinguen fácilmente los diferentes elementos de la escena. Así, vemos de perfil a una mujer vieja, ligeramente encorvada, en el interior de una casa, probablemente en la cocina. Lleva puesta una amplia falda; su pelo está cubierto con un pañuelo. La habitación está equipada con una puerta, una mesa y dos sillas. La vieja, que se dedica a la tarea de tejer, está sentada en la silla que se encuentra junto a la mesa. Distinguimos, a sus pies, un gato que mira al ovillo de lana de la vieja.

Otra mujer, de la que sólo vemos la espalda, se dirige hacia ella, con una pila de platos en las manos. De su complexión podemos deducir que es mucho más joven que la mujer de la silla.

El dibujo es particularmente rico en alusiones y metáforas, alimentadas por la cultura popular del Medievo. Este inagotable almacén de conocimientos ayuda a transformar a la alcahueta en un mito moderno en la medida en que posibilita su recepción por un público amplio. Conviene recordar, en este contexto, que Celestina es el punto final de la evolución de un tipo propio de la literatura española: el de la Trotaconventos, que hoy conocemos sobre todo gracias a las divertidas composiciones poéticas del Arcipreste de Hita (Ruggerio 1966: 4-23). El teatro que Picasso ha elegido para su dibujo aparece reiteradamente en la tradición celestinesca. En efecto, la cocina es una especie de laboratorio, donde la alcahueta prepara los cosméticos y utensilios que le hacen falta para llevar a cabo su labor. Es un lugar estrechamente vinculado con el sexo femenino y los malos saberes con los que cierta clase de mujeres causaba la confusión y el desorden. En la edición príncipe de *La Lozana andaluza* (1528), por ejemplo, encontramos un grabado en el que la protagonista, sentada en medio de la cocina, le depila las cejas a una de sus clientes, mientras su criado prepara alguna mixtura en un mortero (Delicado 2007: 207). Contribuye así a la imagen de Lozana como hábil seductora que domina toda Roma.

En el dibujo de Picasso se representa una serie de objetos que remiten a elementos y secuencias narrativas de la *Tragicomedia*. La mujer que lleva los platos podría ser una de las jóvenes prostitutas que viven en la casa de Celestina y le prestan servicios a la que llaman su madre. Pero lo que aquí más debe interesarnos es la labor a la que se dedica la alcahueta. Aparece, en la obra de Rojas, la expresión «vender hilado». Se trata del pretexto con el que Celestina accede a las casas de sus clientes para luego «tejer» alianzas amorosas (Salus 2015: 47). Tal es el caso de Melibea. La alcahueta llama a la puerta de los padres de la muchacha para ofrecerles sus mercancías: «Con mis fortunas adversas otras, me sobrevino mengua de dinero. No supe mejor remedio que vender un poco de hilado que para unas toquillas tenía allegado» (Rojas 1991: 304). Ni bien ha entrado en la casa, Celestina pasa a la habitación de Melibea. Le regala un hilado encantado que parece ser la razón por la cual se enamora de Calisto. Este hilado es el primero de una cadena de objetos que estructuran la acción del texto: a cambio del hilado, Melibea le entrega un cordón a Celestina, y es a cambio del cordón que Calisto le entrega una cadena de oro a la alcahueta (Deyermond 1977).

Además de este significado, el verbo «tejer» remite a las habilidades quirúrgicas de la alcahueta (Salus 2015: 48). Cuando Pármene le desaconseja a Calisto recurrir a Celestina para ganar el corazón de Melibea, le explica que «tenía seys oficios, conviene a saber: labrandería, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechi-

zera» (Rojas 1991: 241-242). Entre los servicios que ofrece Celestina encontramos el de restaurar la virginidad de mujeres jóvenes antes de su matrimonio. Esta práctica servía para mantener la honra de las muchachas y de sus familias, imprescindible para el reconocimiento social, aun cuando estuviera basada en la mentira. Para llevar a cabo su tarea, Celestina necesita una aguja y un poco de hilado, palabras que en otro contexto pueden cobrar un sentido fálico. Al decir que sólo conoce a «[p]ocas vírgenes [...] de quien [...] no aya sido corredora de su primer hilado» (Rojas 1991: 283), la alcahueta alude justamente a la desfloración de las muchachas (Fontes 1984: 7). Queda así al descubierto la fuerte carga sexual característica del lenguaje folklórico, que subvierte el ideal retórico del decoro.

Finalmente, la figura del gato, ausente de la *Tragicomedia*, completa la imagen de Celestina, asociándola con la hechicería. En efecto, en las representaciones tradicionales, las hechiceras a menudo están rodeadas de gatos. El gato es uno de los rasgos distintivos de la hechicera, es decir que nos permite identificarla como tal (Salus 2015: 55). El texto de Rojas sugiere que Celestina posee poderes mágicos. La escena en la que conjura al diablo para hechizar el hilado que luego le regala a Melibea pasa por ser una de las más conocidas del texto. Sin embargo, la crítica no ha sabido responder de forma definitiva a la pregunta de si la alcahueta es una hechicera de verdad o si sólo se pone en escena como hechicera para ganar autoridad (Botta 1994). Además de la hechicería, el gato es un símbolo de la feminidad y, por extensión, de la prostitución (Salus 2015: 56). En el *Tesoro de la lengua castellana* leemos que la esfinge —un ser medio león, medio humano— es símbolo de este oficio (Horozco Covarrubias 2006: 824). Por tanto, el gato del dibujo también remite al principal trabajo de Celestina, que consiste en venderles muchachas a los hombres que frecuentan su casa. El tema de la prostitución también desempeña un papel importante en la Celestina azul, donde además se vincula con una realidad social española.

2. La función referencial de la alcahueta

Aunque desconocido por el público hasta su reproducción en los *Cahiers d'art* en 1928 (Rico 1990: 609), el retrato *Celestina* es hoy la representación más célebre que Picasso ha realizado de la alcahueta. Acabado en 1904, se sitúa en la fase final de su período azul. La elección de este color frío, generalmente acompañado de otros tonos oscuros, se explica, según los historiadores del arte, con el deseo del pintor de expresar la desolación que sintió ante el suicidio de su amigo Carlos Casagemas por un amor no correspondido. El nombre de la alcahueta remite al azul celeste y se encuentra, por tanto, en la línea del proyecto artístico que el Picasso del período azul quería realizar. También

evoca la idea de un antagonismo entre Celestina y la Virgen María, a la que, en la iconografía tradicional, se suele atribuir el azul celeste (Salus 2005: 78-79). Dicha idea está presente en el texto original, como lo deja claro, por ejemplo, el rosario que utiliza la alcahueta, no para rezar, sino para contar a las muchachas que han perdido la virginidad por ella (Fontes 1991: 11; Fontes 2017: 247). A pesar de ello, podemos considerar que Picasso se apropia del personaje de Rojas, sugiriendo una nueva interpretación de él: la Celestina del período azul es más joven y elegante que su modelo y, sobre todo, ciega de un ojo (Salus 2005: 63).

Al igual que su creador, la Celestina azul está de luto, como lo indica la mantilla negra, que las mujeres españolas tradicionalmente llevan en los cementerios y entierros. Ahora bien, dicha costumbre sólo se generalizó a finales del siglo XVIII, como lo indican ciertas pinturas de la época. Estamos ante otra variación del tema celestinesco, ya que, en la *Tragicomedia*, la alcahueta sólo lleva un manto (Rico 1990: 623). La tez pálida de su piel, así como sus labios apretados subrayan el estado de ánimo de Celestina. Picasso explora, de esta manera, el lado trágico del personaje, que representa un elemento esencial de su fuente textual. El propio Rojas escribe, en su prólogo, que ha optado por el nombre «tragicomedia», porque la acción empieza alegremente y «acab[a] en tristeza» (Rojas 1991: 202). El enlace es cómico en la medida en que se caracteriza por la «fricción erótica» (Greenblatt 1988: 89; traducción mía) típica del género respectivo y palpable desde el primer encuentro de Calisto y Melibea. El desenlace es trágico en la medida en que todos los protagonistas acaban por encontrar la muerte: después de negarles a sus cómplices su parte de la recompensa de Calisto, la alcahueta es asesinada por ellos; el joven galán fallece al caerse del muro de la huerta de Melibea, quien, desconsolada por el accidente mortal de su amante, se precipita desde lo alto de la torre de su casa para unirse con él en la eternidad.

La tensión entre lo trágico y lo cómico no sólo determina la acción, sino que también caracteriza a los personajes de la *Tragicomedia*. Las numerosas digresiones filosóficas que hace Celestina a lo largo del texto dejan claro que no se puede reducir a un personaje grotesco. Ante su vejez, la alcahueta no se cansa de subrayar que la vida se dirige imparablemente hacia la muerte. Se acuerda de los tiempos de su juventud y es consciente de que su último día está por llegar: «Que, a la mi fe, la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, amiga de renzillas, congoxa continua, llaga incurable, manzilla de lo pasado, pena de lo presente, cuydado triste del porvenir, vezina de la muerte, choça sin rama, que se llueve por cada parte, cayado de mimbre, que con poca carga se doblega» (Rojas 1991: 306). De ahí que podamos identificar, en el retrato de Celestina, un *memento mori*, tópico que también se encuentra en otras representaciones pictóricas de la alcahueta (Fernández 2017: 374). Esta dimensión religiosa le confiere cierta dignidad al personaje picassiano. He

aquí una característica del género del retrato, tradicionalmente reservado a personas provenientes de la nobleza y de la alta burguesía. En efecto, la Celestina azul nos hace pensar en diferentes retratos de miembros de la Casa de Habsburgo —como el de María de Austria (c. 1557)—, que fiel a su etiqueta solían vestirse de negro.

Es gracias a su título que sabemos que la mujer del retrato es Celestina. Sin esta información resultaría difícil establecer un vínculo entre ella y el personaje de Rojas. Se ve aquí hasta qué punto es menos un individuo que un tipo, como también lo da a entender la entrada del sustantivo «celestina» en el *Tesoro* (Covarrubias Horozco 2006: 495). No es, pues, la Celestina, sino una celestina a quien vemos en la pintura, es decir, una mujer de avanzada edad que, dado que ya no puede vender su propio cuerpo, ha decidido vender los cuerpos de otras mujeres. La alcahueta remite a una realidad social que durante varios siglos fue característica de España: aquel inframundo tan celosamente explorado por Miguel de Cervantes en sus *Novelas Ejemplares* (1613), donde conviven pícaros, prostitutas y gitanos. Gracias a una inscripción en el bastidor del retrato sabemos, además, que quien posó para la Celestina azul fue Carlota Valdivia, la dueña de un prostíbulo del barrio chino (Rico 1990: 609-610; Salus 2015: 67; Fernández 2017: 377). El artista parece, pues, considerar al personaje de Rojas como un modelo del que es posible encontrar imitadoras en toda España. Esta función referencial le permite al mito celestinesco perpetuarse en el presente del pintor.

El rasgo más llamativo de la Celestina azul es su ojo izquierdo, que se ha quedado opaco. La ceguera se suele asociar con la miseria y la vejez. Pero, amén de ser indicativa de una condición social, tiene una dimensión metafórica. Como en el caso de Edipo, quien se quita la vista al darse cuenta de que Yocasta y Layo son sus padres, la ceguera remite al fallo trágico de Celestina. Cegada por su avaricia, la alcahueta pierde el control sobre el mundo que tan magistralmente ha dominado y muere. Al mismo tiempo, el ojo ciego alude a la astucia de Celestina, evocando el motivo folklórico del amo ciego, al que también encontramos en el *Lazarillo de Tormes* (c. 1554). Dicho amo, aunque ciego, no tiene pelo de tonto y su criado, cuando lo engaña, puede estar seguro de que tarde o temprano se convertirá en el burlador burlado. El talento del amo ciego se explicaba con el hecho de que, a pesar de ser el objeto predilecto de la caridad de Dios, había pactado con el diablo (Redondo 1987: 97-104).

El pacto del ciego con el diablo evoca el mal de ojo, es decir, la capacidad de hechizar a alguien con la mirada. En la Europa medieval, las hechiceras, cómplices del diablo, tenían la fama de servirse del mal de ojo para infligirles dolor y pena a las personas que se cruzaban con ellas. Ausente de la obra dramática, Picasso, en su retrato, parece hacer alusión a esta creencia popular (Salus 2005: 71-73), reactualizada por los románticos, como lo demuestra el relato *Jettatura* (1857), de Théophile Gautier.

Cuando tomó la decisión de dotar a la Celestina azul con un ojo opaco, el pintor tal vez pensara en la escena en la que la alcahueta conjura al diablo, a pesar de las dudas que luego le surgen al personaje sobre la eficacia de su acción (Rojas 1991: 298-299). Vemos así que el ojo de Celestina está en el centro de una red de asociaciones directa o indirectamente ligadas al texto de Rojas. En cierto modo también remite a la dimensión visual del mito, que Picasso explora en la *Suite 347*.

3. La esencial visual del mito celestinesco

En 1904, Picasso se estableció en París, en la residencia de artistas Bateau-Lavoir del barrio de Montmartre. Después de la reaparición de la Celestina ciega del período azul en *Las señoritas de Aviñón* (1907), el pintor dejaría de lado a la alcahueta durante algunos decenios (Rico 1990: 620; Salus 2005: 95). Al entrar en contacto con los artistas franceses, empezó a dedicarse a otros temas. A consecuencia de la Guerra Civil, Picasso se convirtió en un exiliado político, al que no le era posible regresar a su país natal. Así se explica quizás que acabara por volver sobre Celestina a partir de 1954 (Salus 2005: 97). Parece que Picasso quería recuperar, a través de la pintura, lo que por las circunstancias políticas estaba fuera de su alcance. La *Suite 347* representa un conjunto de 66 grabados de escenas celestinescas, realizados a lo largo del año 1968 y publicados por la galería Louise Leiris. Tres años más tarde, dichos grabados se integraron en una edición de la traducción francesa de Pierre Heugas de la *Tragicomedia*, publicada por Aldo y Piero Crommelynck (Rojas 1971: 287), con quienes Picasso colaboraba en la última etapa de su vida. Esta publicación es lo que se suele llamar «un libro de artista», esto es, una edición limitada —a 400 ejemplares en el presente caso— con una encuadernación hecha a mano y con grabados originales.

Al preparar un libro de artista a partir de la *Tragicomedia*, Picasso no sólo retomó las obras de su juventud, sino que también recuperó una vieja tradición, que estaba de moda en la Europa renacentista: aquella de incluir grabados en los libros. Con esta práctica se aumentaba el atractivo de las ediciones, en un mercado donde los impresores empezaban a competir abiertamente por sus clientes (Griffin 2001: 60; Montero 2015: 218; Fernández 2017: 362). La *Tragicomedia*, que con rapidez se convirtió en uno de los superventas de la época, fue la primera obra en incluir regularmente ilustraciones con figuritas factótum, es decir, cromos pequeños que se podían recombinar para producir así varias ilustraciones distintas (Griffin 2001: 66-69). Es de notar que Picasso también hace referencia a diferentes ediciones ilustradas de la *Tragicomedia*. Encontramos, en particular, ecos de los grabados de la edición veneciana de 1534, de la que el pintor poseía un ejemplar (Salus 2005: 108-109). Con la yuxtaposición

de la imagen y el texto, Picasso deja claro que el mito celestinesco es esencialmente visual.

En efecto, el texto, a través de sus numerosas descripciones, estimula constantemente la imaginación del público lector (Kehren 2020: 51-55). Celestina se describe a sí misma, evocando «aquel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera y fresca color, aquel poco oír, aquel debilitado ver, puestos los ojos a la sombra, aquel hundimiento de boca, aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerza, aquel flaco andar, aquel espacioso comer» (Rojas 1991: 307). Tal estrategia retórica parece ser central para la comprensión de esta obra dramática escrita para ser leída en voz alta (Rojas 1991: 201). Además, el texto, desde sus primeras ediciones, interactúa con los grabados que lo acompañan, de modo que ambos medios participan en la construcción del sentido de la historia (Beltrán 1996: 94; Montero 2015: 218-219). Las ilustraciones de la *Tragicomedia* dejan claro que cada edición es el resultado de un trabajo colectivo, por lo cual también resulta difícil reducir el texto a un solo mensaje.

En su edición de la *Tragicomedia*, Picasso no se contenta con ilustrar el texto, sino que se sitúa a la misma altura que el autor. Aparentemente quiere ser para la pintura lo que es Rojas para la literatura (Baker 2009: 221). Un indicio de este gesto de autoafirmación es que tanto el nombre del autor como el del pintor figuran en la portada del libro. De la misma manera, Picasso, en vez de representar fielmente las escenas del texto, añade conscientemente elementos ajenos a la *Tragicomedia*. Al igual que en los ejemplos anteriores, decide salir de los límites impuestos por el texto de Rojas para explorar las pistas y asociaciones que genera. En este contexto salta a la vista la serie de raptos de mujeres, realizada el 9 de junio de 1968. Picasso entabla aquí un diálogo con obras de uno de sus modelos artísticos; del mismo modo en que se apropia del texto de Rojas, reinterpreta el *Rapto de las hijas de Leucipo* (1618), de Pedro Pablo Rubens (Baker 2009: 232-234). He aquí lo que lo distingue de los artesanos que prepararon los grabados de las primeras ediciones de la *Tragicomedia*. Esta distinción es subrayada por los grabados metalépticos en los que vemos cómo un pintor —supuestamente el áter ego de Picasso— prepara desnudos de mujeres que posan delante de su lienzo.

Entre los bocetos realizados el 7 de junio de 1968 destaca el que muestra un encuentro de la protagonista con un caballero. Este caballero ha sido identificado con don Quijote (Salus 2005: 110). En efecto, el boceto incluye al grupo icónico que también está en el de 1955: distinguimos a un caballero sentado sobre un caballo, que nos recuerda a Rocinante; a su lado izquierdo hay un escudero, probablemente Sancho Panza. El sombrero con pluma de avestruz que lleva el caballero hace pensar en un mosquetero, tipo de soldado cuya aparición es posterior a la *Tragicomedia* (Baker 2009: 228). Sin embargo, sabemos de otras pinturas de Picasso, como *La familia* (1970), que utilizó este objeto deliberadamente para evocar

el Siglo de Oro. Dado que el grupo de don Quijote, Rocinante y Sancho Panza se encuentra en el fondo de la escena, sólo percibimos su silueta. En primer plano están Celestina y una joven prostituta. La alcahueta está envuelta en una capa negra y se apoya sobre un bastón. Parece ofrecerle al caballero la muchacha que la acompaña; sus pechos descubiertos no dejan lugar a dudas sobre el tipo de trabajo al que se dedica. Sólo queda por saber si don Quijote es consciente de ello o si toma a la muchacha por una doncella inocente, tal como ocurre con las prostitutas con las que da a las puertas de una venta durante su primera salida.

El boceto del 7 de junio establece un vínculo entre la *Tragicomedia* y el *Quijote*, señalándonos que se trata de textos consagrados por la comunidad nacional en la que aparecieron. Al mismo tiempo se comprueba, por medio de este procedimiento transficcional, que Picasso, con sus imágenes, contribuye a elevar a ciertos personajes del canon literario español a la categoría de mito moderno. El encuentro de Celestina con el caballero de la triste figura muestra que el pintor no se contentaba con ilustrar y reactualizar a estos personajes. Lejos de su país de origen les atribuyó una función complementaria: la de ser español y de evocar cierta idea de España. Picasso reflexionaba constantemente sobre España en sus cuadros. Inicialmente marcado por la crisis de 1898, pretendía, en un momento posterior, distanciarse del modelo de identidad propagado por el franquismo. Basta con pensar en el toro que aparece repetidas veces en su obra y, en particular, en *Guernica* (1937), donde remite a la crueldad y violencia de la Guerra Civil. El toro sigue siendo, por las buenas o por las malas, el animal simbólico de España. Si entró en el imaginario colectivo tanto dentro como fuera del país con el que suele asociarse, es sobre todo gracias a la silueta del toro Osborne al que se reconoce tan fácilmente como a las alcahuetas de Picasso.

Bibliografía

- BAKER, Susan (2009), «A Duel with Fernando de Rojas: Picasso's *Celestina* Prints», *Janus Head*, 2/1-2, pp. 219-238.
- BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, París, Seuil.
- BELTRÁN, Luis (1996), «The Author's Author, Typography, and Sex: The Fourteenth Mamotreto of *La Lozana andaluza*», en *The Picaresque. Tradition and Displacement*, ed. Giancarlo Maiorino, Mineápolis, University of Minnesota Press, pp. 86-136.
- BOTTA, Patrizia (1994), «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, 12, pp. 37-67.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana/Fránkfort, Vervuert.
- DELICADO, Francisco (2007), *La Lozana andaluza*, ed. Jacques Joret & Folke Gernert, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- DEYERMOND, Alan (1977), «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1, pp. 6-12.
- FERNÁNDEZ, Enrique, «The Images of *Celestina* and Its Visual Culture», en *A Companion to Celestina*, ed. Enrique Fernández, Leiden, Brill, pp. 362-382.
- FONTES, Manuel da Costa (1984), «*Celestina*'s *hilado* and Related Symbols», *Celestinesca*, 8/1, pp. 3-13.
- (1991), «*Celestina* as an Antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology*, 15, pp. 7-41.
- (2017), «Jesus and Mary, Christian Prayer, and the Saints in *Celestina*», en *A Companion to Celestina*, ed. Enrique Fernández, Leiden, Brill, pp. 242-261.
- FRANÇOIS, Jérôme (2020), «*La Celestina*», *un mito literario contemporáneo*, Madrid, Iberoamericana/Fránkfort, Vervuert.
- GREENBLATT, Stephen (1988), *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press.
- GRIFFIN, Clive (2001), «*Celestina*'s Illustrations», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78/1, pp. 59-79.
- HERRERA, Javier (1995), *Picasso, Madrid y el 98: la revista «Arte Joven»*, Madrid, Cátedra.
- JUBERÍAS GRACIA, Guillermo (2023), «Alcahuetas, ventaneras y majas del paseo: imágenes de celestinas en la pintura de género española (1868-1931)», *Celestinesca*, 47, pp. 229-272.
- KEHREN, Timo (2020), *Königreich Sodom: Politik der Lust in der spanischen Picareske*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

- MONTERO, Ana Isabel (2015), «Reading at the Threshold: The Role of Illustrations in the Reception of the Early Editions of *Celestina*», *Celestinesca*, 39, pp. 197-224.
- REDONDO, Augustin (1987), «Folklore y literatura en el *Lazarillo de Tormes*: un planteamiento nuevo (El «caso» de los tres primeros tratados)», en *Mitos, folklore y literatura*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, pp. 79-110.
- RICO, Francisco (1990), «Las primeras Celestinas de Picasso», *Bulletin hispanique*, 92/1, pp. 609-626.
- ROJAS, Fernando de (1971), *La Célestine*, París, Éditions de l'Atelier Crommelynck.
- (1991), *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia.
- RUGGERIO, Michael, J. (1966), *The Evolution of the Go-Between in Spanish Literature Through the Sixteenth Century*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- SALUS, Carol (2015), *Picasso and Celestina. The Artist's Vision of the Procuress*, Newark, Juan de la Cuesta.
- SCHMIDT, Rachel (2015), «Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez», *Celestinesca*, 39, pp. 275-328.

La *Celestina* y el cómic: adaptación entre descentramiento y anexión de una heroína en movimiento

Thomas Faye
Sorbonne Université (Relir - CLEA)

RESUMEN

El propósito de este artículo consiste en aplicar herramientas y conceptos inicialmente previstos para el estudio de la traducción a dos adaptaciones de *La Celestina* al cómic (la primera de Víctor Palmerín y la segunda de Rémy Bastien). Si bien ambas adaptaciones son, en apariencia, muy distintas la una de la otra, y bien distantes del original, este trabajo pretende demostrar que los procesos de adaptación, legibles superficialmente como manifestaciones de una práctica de la anexión, esconden en realidad un trabajo en las profundidades del texto original. Reflexionando sobre la cuestión del movimiento, nuestro estudio desea demostrar que el análisis de la adaptación —a modo de traducción— invita al descentramiento del lector al poner de realce las estructuras profundas de la poética del texto original y transmiten una versión esencialista del texto de Rojas, su sentido profundo que adviene gracias a los procesos de rescritura.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, adaptación, cómic e iconotexto, semiótica, traductología.

La Celestina and the comic: adaptation between decentering and annexation of a heroine in motion

ABSTRACT

The purpose of this article is to apply tools and concepts initially envisaged for the study of translation to two comic adaptations of *La Celestina* (one by Víctor Palmerín and the other by Rémy Bastien). Although both adaptations are, on the surface, very different from each other, and quite distant from the original, this work aims to demonstrate that the processes of adaptation, superficially readable as manifestations of a practice of annexation, actually conceal a work in the depths of the original text. Reflecting on the question of movement, our study wishes to demonstrate that the analysis of adaptation —in the manner of translation— invites the reader to decenter by highlighting the deep structures of the poetics of the original text and conveys an essentialist version of Rojas's text, its deep meaning coming through the processes of rewriting.

KEY WORDS: *La Celestina*, adaptation, comics and iconotext, semiotics, traductology.

A. Introducción

En el capítulo 4 de su ensayo *Du lisible au visible. Initiation à la sémiotique du texte et de l'image* —capítulo titulado «Forme de l'expression et forme du contenu»— Joseph Courtès se aplica a estudiar las trayectorias de lectura y las relaciones entre plano de la expresión y plano del contenido en la literatura iconotextual. Destaca dos trayectorias de lectura: la una procede de la dirección lineal de lectura occidental y la otra consiste en el recorrido de la vista de una tira a otra, desde una percepción más tabular. Opone así la información contenida en una viñeta, que procede de un efecto de concomitancia, a la información contenida en la lámina en su conjunto, como resultado de la correlación anterioridad vs. posterioridad en una secuencia de viñetas. De ello concluye que la viñeta constituye la unidad de una sintaxis integrada en un modelo de lectura no paradigmático sino sintagmático que implica «une temporalité, un mouvement»¹. Más recientemente, la exposición virtual que la Biblioteca Nacional de Francia dedicó a los «Maîtres de la BD européenne» reservó una sala a la cuestión técnica del movimiento en la escritura gráfica y recuerda que la imagen «bien que fixe, anime le récit», creando dinamismo, dentro de la lámina, por el encadenamiento de las viñetas².

Cualquier reflexión en torno a *La Celestina* debe implicar, me parece, un estudio de la cuestión céntrica del movimiento. Primero, porque la obra como tal está inscrita en un movimiento diacrónico que hace que atravesase los siglos mediante reediciones y rescrituras; luego, porque la propia idea de movimiento —como «estado de los cuerpos mientras cambian de lugar o de posición»³— constituye una de las líneas de fuerza de la obra del Bachiller. ¿Qué relación entabla la vieja barbuda con sus avatares en adaptaciones gráficas, considerando a estas, con Linda Hutcheon, como «repetitions without replication»⁴, en torno a la cuestión de la representación del movimiento? Quisiera examinar, con un enfoque inspirado en la traductología, dos adaptaciones de la *Tragicomedia* en cómic, considerándolas como traducciones intersemióticas, con la intención de volver a los orígenes del texto y a la identidad de un texto virtual, desde el cual evaluar los hipotextos de la obra del Bachiller y entender qué huellas esas modernizaciones intentan dejarnos tanto de la alcahueta como de la obra misma.

1.— Joseph Courtès, *Du lisible au visible. Initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boek Université, coll. Culture et Communication, 1995; p. 218.

2.— Exposición virtual «Les Maîtres de la BD européenne» en la Bibliothèque Nationale de France, disponible en internet. En línea: <<http://expositions.bnf.fr/bd/>>, consultado el 15 de junio de 2023.

3.— R.A.E, «movimiento», URL: movimiento | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE

4.— Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* [2006], Londres, Routledge, 2012, p. 7.

El aura celestinesca en el canon literario permite entender que, a los pocos años de la edición de 1507⁵ y hasta hoy, florecieran traducciones, continuaciones, *spin off*, adaptaciones teatrales, televisivas o cinematográficas. Un inventario sumamente completo de esa descendencia está disponible en la página web *Celestina Visual*⁶. En esta, consta que, al contrario de otras figuras de la Edad Media o del Siglo de oro, como *El Cid* o *Lazarillo*, son escasísimas las versiones de la *Celestina* en cómic, y la única que aparece ahí entra en la categoría «Curiosidades». Al igual que afirman algunos que la obra de Rojas siempre fue un reto para la escenificación⁷, ¿también sería un reto para la escritura gráfica? La obra inventariada es un álbum de 120 páginas en línea clara y a todo color; la adaptación fue llevada a cabo por Rémy Bastien, a partir de un guion de Dolores Plaza y con dibujos de Santos Reyna. Fue publicada el 15 de agosto de 1988 por Ediciones Novedades, en México, en la colección «Joyas de la literatura» y se titula '*La Celestina*' de Fernando de Rojas⁸. La segunda adaptación que me interesa observar es un *cartoné* de Víctor Palmerín publicado en 2016 por MS Publishers ; se titula *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* y cuenta con 45 láminas a todo color⁹. El trazado es sencillo y el *dramatis personae* está constituido por aves. Esta segunda adaptación reivindica

5.– Nos referimos aquí a la edición de Zaragoza por Jorge Coci, en la cual el texto aparece con sus veintinueve actos. Para los temas relacionados con la edición y las primeras traducciones de *La Celestina*, remitimos al artículo de Fernando José Pancorbo, «La creación de un corpus de obras eróticas en la Venecia del Cinquecento», en *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 100, Núm. 322, julio-diciembre de 2020. En línea: <<https://revistas.rae.es/brae/article/view/441>>, consultada el 08 de agosto de 2023.

6.– En línea: <<https://celestinavisual.org>>, consultada el 15 de junio de 2023. También podrá consultarse el repositorio de ediciones ilustradas de *La Celestina* disponible en la página *Philobiblon* del Hispanic Seminary of Medieval Studies de la universidad de Berkley: <<https://textred.spanport.lss.wisc.edu/celestina/texts%20celestina%20spanish.html>>, consultada el 08 de agosto de 2023.

7.– Lo afirmaba, por ejemplo, Buenaventura Carlos Aribau en *Novelistas anteriores a Cervantes*, que afirmaba que «una representación de veintinueve actos, algunos de no corta medida, y divididos la mayor parte en escenas que exigen mudanza de aparato, hubiera sido insoponible», por lo que solía definir la obra como «novela dialogada», arguyendo que las alusiones a «comedia» o «tragedia» en el Prólogo o en las coplas de Proaza remitían más al tipo de desenlace que a la forma dramática en sí. Citado por María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, p. 51.

8.– Rémy Bastien, *La Celestina*, México, Novedades Editores, 1988. El álbum completo está totalmente disponible en la página siguiente: <<https://celestinavisual.org/items/show/1209>> (consultada el 15 de junio de 2023). Por cuestiones de derechos de reproducción, en el presente trabajo no se reproducirán fragmentos de esta adaptación, sino que se citarán sistemáticamente, señalando el enlace y el número de la página. Llegado el caso, también se precisará el número de la viñeta, siguiendo para ello una numeración de arriba a abajo, de izquierda a derecha.

9.– Esta adaptación aparece mencionada en la lista de adaptaciones propuesta por Enriqueta Zafra en Enriqueta Zafra (ilustraciones de Jesús Mora), «*La Celestina*: novela gráfica en proceso», en *Storyca* 3 (2021), pp. 117-129, p. 120. En línea: <<https://doi.org/10.51863/Storyca.2021.Zafra>>, consultada el 08 de agosto de 2023. La editorial no contestó a nuestra solicitud de derechos de reproducción. Lamentamos pues no poder introducir ilustraciones

su filiación con la anterior, a la que considera «desfasada [...] al no saber adaptarse a las tendencias actuales»¹⁰. Es más: se presenta como la «primera adaptación moderna de *La Celestina* al cómic», salpicada de «pequeños guiños y detalles literales de la obra original»¹¹. Son entonces dos posturas muy distintas las de aquellas dos obras: una adaptación original que no asume tanto su parentesco con el texto fuente; otra, al contrario, que afirma su relación con la obra de Rojas. A pesar de diferencias estéticas obvias, ambos textos adaptados comparten una serie de similitudes y hacen alarde de una gran fidelidad a la trama original. Que eso sea el pretexto ahora para afinar el análisis y evaluar la índole y el grado de permanencia o de variación del texto primitivo, así como la pertinencia del formato iconotextual en la circulación de la obra y del mito de *La Celestina*.

B. La adaptación como traducción

En el artículo «L'adaptation à l'épreuve de la traduction», Michaël Mariaule estudia las relaciones entre adaptación y traducción; recuerda que una de las primeras acepciones de «adaptation» (su trabajo está en francés) fue «traduction très libre d'une pièce de théâtre, comportant des modifications nombreuses qui la mettent au goût du jour ou la rajeunissent»¹². Remontando también el origen del proceso a la acepción que le daba Darwin para evocar la manera con la que un animal conseguía desenvolverse en «les nouvelles conditions dans lesquelles il vit», la adaptación sería el lugar de pulsiones internas que se manifiestan por la actualización de un texto original, y de pulsiones externas que determinan dicha actualización según su contexto de recepción o según «les contraintes de la langue-cible et de l'environnement socio-culturel du destinataire»¹³. Los dos cómics observados para este estudio corroboran el postulado de *envejecimiento* de los textos, lo cual no se debería en prioridad al transcurso de los años sino más bien a la renovación del público y de las circunstancias de transmisión. A esto se refiere Mariaule cuando afirma que «les attentes du lecteur du texte d'arrivée ne sont plus les mêmes que celles du texte de départ» y que la adaptación se promueve pues como una re-creación de un «vouloir-dire de l'auteur en fonction d'un nouvel acte de parole où

en este trabajo e invitamos a que los lectores intenten consultar el álbum para así percibir mejor el alcance de nuestros análisis.

10.– Víctor Palmerín, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* [2016], Tarragona, MSPublishers, 2017, p. 1.

11.– *Ibid.*

12.– Michaël Mariaule, «L'adaptation à l'épreuve de la traduction», en *La traductologie dans tous ses états*, dir. Corinne Wecksteen y Ahmed El Kaladi, Arras, Artois Presses Université, 2007. En línea: <<https://doi.org/10.4000/books.apu.5598>>.

13.– *Ibid.*

le destinataire occupe la place privilégiée»¹⁴ pero en la cual la obra inicial sigue apareciendo como la primerísima actualización del texto. Los trabajos de Corinne Mencé-Caster sobre la traducción me permiten por ende establecer un puente entre la adaptación tal y como la describe Mariaule y la traducción. Mencé-Caster descarta una visión trillada de la traducción como el pasaje de un significante a otro manteniendo un mismo significado, y le antepone un examen del sitio que ocupa, en el proceso de traducción/adaptación, la relación entre el signo y

une situation donnée qui aurait précisément contribué à le produire: ses réseaux signifiants, les intertextes et interdiscours émanant des représentations sociales ou du genre dans lequel cet énoncé s'inscrit, le sujet traduisant comme sujet individuel mais aussi social, l'horizon interprétatif du texte original, l'horizon d'attente du texte traduit¹⁵.

Hasta podríamos añadir, en el caso de *La Celestina*, la presciencia y la fama que caracterizan al texto adaptado en la esfera cultural de recepción. Es conveniente, pues, deshacerse de una visión de la traducción como una equivalencia lengua A / lengua B, cultura A / cultura B, y preferir la búsqueda de una equivalencia entre dos textos «en travaillant [...] à montrer l'altérité linguistique, culturelle, historique comme une spécificité et une historicité»¹⁶. ¿Cómo no percibir ahí ecos al enfoque poético que propone Henri Meschonnic, en el cual integra su reflexión traductológica que radica en la dialéctica anexión / descentramiento¹⁷? La primera consiste en considerar al objeto forastero desde la perspectiva y la identidad del observador, según una serie de preconcepciones a su propósito; el segundo pretende, al contrario, «réduire peu à peu la distance en essayant de comprendre l'Autre dans sa complexité, son extériorité, ses habitudes, sa façon de s'exprimer, son histoire et le milieu d'où il arrive»¹⁸. La práctica del descentramiento «féconde le Propre par la médiation de l'Étranger», dándole carta blanca a la «violence du métissage», y crea una relación «entre les structures du signifiant, d'un texte de départ à sa traduction-

14.– *Ibid.*

15.– Corinne Mencé-Caster, «Traduire entre les cultures : un horizon du divers?», *HispanismeS*, Hors-série 2 | 2018, mis en ligne le 01 juin 2018, consulté le 16 juin 2023. En línea: <<https://doi.org/10.4000/hispanismes.11383>>.

16.– Henri Meschonnic, «Traduire au XXIe siècle», *Quaderns*, 15 (2008), p. 59, citado por Corinne Mencé-Caster, «Traduire entre les cultures...», *art. cit.*

17.– Henri Meschonnic, «Propositions pour une poétique de la traduction», en *Langages*, 28 (1972). La traduction. pp. 49-54. <DOI: <https://doi.org/10.3406/lgge.1972.2097>>.

18.– Adriana Colombini Mantovani, «Annexion et décentrement». *Autre Modernità*, 2 (diciembre 2009), pp. 184-194, la cita en p. 184. En línea: <<https://doi.org/10.13130/2035-7680/384>>.

texte»¹⁹. Por muy alejadas que parezcan de la obra de Rojas, quisiera examinar el «rapport textuel»²⁰ que los dos cómics seleccionados mantienen con *La Celestina* original, y proponer de ellos una lectura y un acercamiento poéticos, haciendo del ritmo —en el sentido que Henri Meschonnic le da a este concepto²¹— el meollo de la operación de transposición del texto. Si despojamos a *La Celestina* de su matriz verbal, permanece la construcción de un movimiento continuo, perceptible en la elaboración de un espacio-tiempo que resulta, es cierto, de la escritura dramática, pero también de la elaboración de un discurso lleno de la vitalidad, del determinismo y de la moral puestos a debate por Rojas. Este paralelismo entre acción dramática, acción y construcción del cronotopo es lo que observo a continuación.

C. La adaptación como un metadiscurso

Hutcheon resume el proceso adaptativo en tres actos concomitantes: «*an acknowledged transposition of a recognizable other work or works; a creative and an interpretative act of appropriation / salvaging; an extended intertextual engagement with the adapted work*»²². ¿Cómo Bastien y Palmerín adaptan *La Celestina* garantizando el reconocimiento de la obra inicial, se apropian un modelo cuya lectura orientan, y encaminan sus creaciones hacia un diálogo intertextual con la obra maestra, invitando a sus lectores a la anexión o al descentramiento? La comparación de las escenas inaugurales puede ser elocuente en ese sentido. Me refiero, hablando de escenas inaugurales, a la adaptación de la escena 1 del acto I en la edición de P. Russell, o sea a la llegada de Calisto al jardín y a su primer diálogo con Melibea²³. Ambos adaptadores proponen una lectura propia del *locus amoenus* y dan la tonalidad general de su visión del texto: la propuesta de Bastien es bucólica, los personajes ocupan el centro de la imagen donde suelen aparecer en primerísimo plano y se observa el detalle de su representación como si sustituyera así las acotaciones añadidas posteriormente al original y que ahora forman parte de las versiones reconocidas como de-

19.— Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16-17.

20.— Henri Meschonnic, «Propositions pour une...», *art. cit.*, p. 50.

21.— Según Henri Meschonnic, en *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 2002, el ritmo es «inséparablement la syntaxe, le sens, la valeur d'un poème, il est sa forme-sens, son historicité» (p. 118). Esto significa que el ritmo se ha de interpretar tanto como propio del texto como del discurso; este último corresponde, en la reflexión de Meschonnic, a «l'activité de langage d'un sujet dans une société et dans une histoire» (p. 61). El ritmo sería pues como un molde capaz de acoger los elementos del significado y hacerles reconocibles.

22.— Linda Hutcheon, *A Theory...*, *op. cit.*, p. 8.

23.— En la adaptación por Bastien, véase las láminas 2 a 12. Para la versión de Palmerín, corresponde a las láminas 5 y 6.

finitiva del texto. Aun así, no deja de irrumpir alguna que otra marca de inverosimilitud en la representación, como nos lo recuerda el enorme gato azul de la página 5 que corre en pos del halcón y nos recuerda que «todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla», como pregona el prólogo original²⁴. Asimismo, llama la atención el exagerado esmero puesto en la representación de la expresividad —casi romántica— de los visajes que polariza la situación entre un Calisto muerto de amor y una Melibea excesiva en su reacción frente a los ataques a su persona y a su estatuto (página 6 y siguientes).

En la propuesta de Palmerín, cambia el tono: el encuentro se hace en un huerto alejado del *topos* florido medieval; Calisto se porta de manera tosca y Melibea contesta con un furor desenfrenado, en una escena que evidencia las tensiones mediante una representación en espejo de las viñetas que convergen en una viñeta final que cierra el encuentro fallado y lleva la indicación «Capítulo I: el flechazo», como si se expulsara la escena inaugural fuera de los límites de la intriga, como lo hiciera parte de la filología al presentar el primer acto de Rojas como alógrafo. Ese capítulo es seguido de tres más: «el conjuro», «la traición» y «la venganza». Semejante partición del relato recuerda la que propone José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo cuando pretende demostrar la artificialidad de la partición original²⁵. La división simplificada del contenido narrativo sería pues una manera de reunir la materia en torno a cuatro grandes movimientos que se suman a la escena de apertura y llevan al espectador / lector del nudo de la tragedia a su desenlace, zanjando así la cuestión de la teatralidad de la obra y de su (im)posible puesta en escena, en beneficio de una concepción más narrativa del texto. En cuanto a Bastien, si bien no divide explícitamente la obra, recurre a un uso claro del blanco entre viñetas y del cambio de decorado para evidenciar las bisagras narrativas y los giros de una unidad de significado a otra²⁶. Ambas adaptaciones se empeñan,

24.— «Pues entre los animales ningún género carece de guerra: peces, fieras, aves, serpientes; de lo cual todo, una especie a otra persigue. El león al lobo, el lobo la cabra, el perro la liebre y, si no pareciese conseja de tras el fuego, yo llegaría más al cabo esta cuenta. El elefante, animal tan poderoso y fuerte, se espanta y huye de la vista de un suciuelo ratón, y aun de sólo oírle, toma gran temor. Entre las serpientes, el bajarisco crió la natura tan ponzoñoso y conquistador de todas las otras, que con su silbo las asombra y con su venida las ahuyenta y disparte, con su vista las mata. La víbora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo del concebir, por boca de la hembra metida la cabeza del macho y ella con el gran dulzor apriétale tanto que le mata y, quedando preñada, el primer hijo rompe las ijares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda y él cuasi como vengador de la paterna muerte.» Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 1507.

25.— José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría» en *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 13 (2009), pp. 97-108, p. 101 sq.

26.— Es particularmente apreciable en la lámina 12 en la cual se parte el espacio en dos viñetas con una línea quebrada, en eco a la cual interviene, en la parte inferior, el recitativo «Poco después».

pues, en objetivar la obra original y en no considerarla ya simplemente como un contenido sino también como un conjunto de mecanismos estructurantes que portan una voz de la que la adaptación se hace el eco vía alusiones inter e intratextuales. Se perciben huellas de intertextualidad en las palabras del Calisto de Palmerín, ahuyentado: «Me iré. Pero con el alma desgarrada como si la vida se hubiera querido cebar conmigo»²⁷. El verbo *cebar* es un eco a uno de los grandes *topoi* medievales y juega con su polisemia, ya que tanto evoca el hecho de alimentar a animales (recordemos aquí que los personajes de esta versión son todos aves) como el de estimular una pasión; convoca otros grandes textos de la Edad Media, entre los cuales el *Poema de Mio Cid* o el romance *Quejas de doña Jimena*²⁸. La presencia de estas referencias en una escena de persecución del halcón y de cacería amorosa, más aún en boca de un ave, reavivan el eco a la literatura *courtoise* de la que se empapa el principio de la obra de Rojas en un modo de vértigo referencial y metatextual. En cuanto a las huellas intratextuales, las encontramos en la versión de Bastien cuando, por ejemplo, el personaje de Celestina grita su celeberrimo «Con-fe-sión»²⁹ mediante el cual, para mayor sorpresa de todos, se entrega a Dios en el momento de su muerte; de manera más sutil, se percibe la presencia de escenas del original a través de alusiones que se desvían un tanto del proyecto inicial de *storytelling* del adaptador. En la única viñeta de la lámnia 71³⁰, se ve cómo Celestina se acerca, con sensualidad, al cuerpo de Melibea con la voluntad de curarle el mal de amor, despertando el recuerdo de una escena similar en el original, cuando en el acto VII la vieja alivia el mal de madre de Areúsa por una serie de masajes sensuales. En esta rescritura, la vieja reactiva el *topoi* del amor como un mal y el contacto físico como remedio de ese mal, subrayado, en la representación, por el encuadre y el efecto de saturación que produce. La escena final también alude al texto original mediante la representación de Lucrecia. Esta ocupa, en la última lámina³¹, un sitio físicamente marginal pero narrativamente esencial que reinterpreta sin duda alguna, de manera sintética, el papel clave de la criada en el original: la que encarna los umbrales en el texto de Rojas, autorizada tanto entre los burgueses como en el inframundo, asume en esta escena final su papel de narradora que, desde los márgenes (del texto, del escenario original y del espacio historietístico), es capaz de comunicarle al lector

27.– Víctor Palmerín, *La Celestina...*, *op. cit.*, p. 6.

28.– En el romance de «Las quejas de doña Jimena», se encuentran por ejemplo los versos siguientes: «Con mancilla vivo, Rey, / con ella vive mi madre; / cada día que amanece / veo quien mató a mi padre / caballero en un caballo / y en su mano un gavilán;/ otras veces un halcón / que trae para cazar, / y por hacerme más daño / cébalo en mi palomar; / con sangre de mis palomas / ensangrentó mi brial.»

29.– Rémy Bastien, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 90.

30.– *Id.*, p. 71.

31.– Rémy Bastien, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 120.

las claves de interpretación de esta última escena, que Bastien hunde en un romanticismo meloso³². Que estos dos ejemplos nos permitan subrayar, pues, los esfuerzos de los adaptadores por hacer la obra reconocible por su aura canónica, y por cuestionar la proyección de cierta imagen o incluso de su formato y de lo que significa, como fuente de reflexión más que como mera restitución de un contenido literal.

Ambas adaptaciones siguen vías estéticas muy distintas. El cómic de Bastien, publicado en México al final de los 80, recibe una influencia bastante marcada de la fotonovela, reconocible por el uso de colores chillones, del corte de las acciones, así como por la focalización en los personajes con efectos de encuadre. Unas incursiones a veces en una estética *underground* alejan la lectura del pudor y de la nitidez del dibujo para ofrecer imágenes más violentas tanto en el trazado como en lo figurado³³. Heredera de la tradición de los superhéroes estadounidenses, que infiltran la producción de cómic occidental desde los 40, favorecen las representaciones heroicas y erotizadas de los cuerpos, haciendo hincapié en el movimiento de los cuerpos en el espacio, gracias a la repetición de un cuerpo en una misma viñeta que le confiere dinamismo y figura el movimiento³⁴. Es una estética muy distinta la que propone Palmerín, en la cual se expresan con toda claridad influencias del *cartoon*. Son elocuentes, a este respecto, las numerosas onomatopeyas, los efectos de exageración (lagrimones para representar el llanto de Calisto o piernas en forma de torbellinos para evocar la rapidez con la que sube una escalera), el uso de símbolos convencionales en la tradición historietística (el signo «\$» en lugar de los ojos para evocar la codicia de Celestina, por ejemplo) y una retahíla de códigos propios del cómic para expresar los sentimientos de los personajes. Esos artificios, propios del iconotexto, le confieren un matiz cómico a la representación, en coherencia con las palabras preliminares del adaptador mismo. ¿Podría entonces definirse esta adaptación como una transvalorización? No tanto, en la medida en que lo cómico tampoco está totalmente ausente del texto de Rojas ni de las intenciones iniciales del Bachiller que oscilaba entre cómico, amor cortés, inspiraciones renacentistas y premisas de la picaresca.

Sería entonces, por parte de Palmerín y de Bastien, una nueva demostración de las estrategias mediante las cuales hacen que vaya surgiendo una huella del original que no se concentre únicamente en el fondo o en la

32.– *Id.*, pp. 64 a 68 y 71 a 73.

33.– *Id.* p. 36 para ilustrar el propósito.

34.– Con respecto a la representación del cuerpo, particularmente del cuerpo femenino, y a su erotización, se podrán consultar los fragmentos dedicados a los *romance comics* en la excelente obra de Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes: histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éditions du Temps, 2005.

forma, sino en la sinergia entre ambos, en su poética, diría Meschonnic³⁵. Ahora bien, la virtud de la escritura iconotextual consiste en no disociar, como *praxis* que es, el uno de la otra. Y precisamente parece que es en torno a la cuestión del movimiento y de una poética del movimiento donde se plasma el principal reto de la observación de las rescrituras gráficas de *La Celestina* como acercamiento del texto a un nuevo entorno y a una nueva audiencia.

D. La adaptación como una poética

Según Linda Hutcheon, la adaptación se aplica a un *heterocosm*³⁶, considerando que lo que se adapta es un molde —el *story world*— que acoge la materia —el texto— para insuflarle un significado y hacer que sea reconocible. En suma, dicho heterocosmos se asemejaría a la definición del ritmo por Henri Meschonnic³⁷. Observemos, pues, ahora ejemplos de la construcción de dicho heterocosmos en el caso de *La Celestina* en torno a la temática del movimiento como pilar principal de la construcción poética del texto.

1) Valor estructurante del movimiento en '*La Celestina*'

Como preámbulo al análisis de algunas viñetas que sigue, recordaré aquí fragmentos de estudios que apuntan el valor estructurante del movimiento y de la noción que le está indefectiblemente vinculada en *La Celestina*: el espacio, concebido como espacio escénico tanto como como espacio referencial. Ya he podido señalar antes el impacto de la adaptación en la estructura de la obra y en los debates acerca de cuestiones de autoría. La observación del tratamiento del movimiento, a este respecto, evidencia los palimpsestos del texto. José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo postuló en el estudio que dedica a la escenificación de la obra que el texto se carac-

35.— «Le point de vue du continu du discours mène à écouter, dans le discours, le lien entre rythme, syntaxe et prosodie, qui court à travers tous les mots, en particulier quand il y a système de discours. Et le rythme, c'est les rythmes : rythme de rupture et rythme de continuité, c'est-à-dire rythme de groupe, rythme de position, attaque ou finale, rythme de répétition, rythme de prosodie et rythme d'organisation syntaxique. En prenant l'enchaînement de tous ces éléments non plus comme une rhétorique, ni comme une esthétique, non plus que comme une stylistique, mais comme une poétique.» Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 110.

36.— «When I came to analyzing videogame adaptations, I realized that it was less the story itself than the story world, or what I called the 'heterocosm' (literally, another cosmos), that was being adapted.», Linda Hutcheon, *A Theory...*, *op. cit.*, p. 14.

37.— Según Meschonnic, «le sens se fait dans et par tous les éléments du discours». Esta «organisation du sens dans le discours» es lo que él llama *ritmo*. Henri Meschonnic, *Critique du rythme...*, *op. cit.*, p. 70.

teriza por una absoluta continuidad de la acción, la cual incluye los desplazamientos de un sitio a otro. Es más: cada uno de dichos desplazamientos es propicio a monólogos, a diálogos, a confesiones y a tejemanejes en la comedia. En cambio, la continuidad desaparece de la tragicomedia, que no se construye sino con efectos de ruptura e interrupción de las acciones, elipsis, modificando las necesidades de puesta en escena³⁸. En referencia a esto, no podemos sino afirmar que ambas adaptaciones estudiadas, frutos del arte secuencial que, precisamente, se caracteriza por ser una sucesión de viñetas individuales que finalmente constituyen una secuencia y un *continuum* semiótico, borran cualquier distinción formal y dramática entre comedia y tragicomedia, asumiendo una voluntad de considerar la obra en la totalidad que define la versión ya atestada y comúnmente aceptada desde hace más de seis siglos: la tragicomedia (como lo pregona, desde luego, el título mismo de la adaptación).

Fulgencio Martínez Lax coincide en la definición del movimiento como esencial a la hora de examinar y cuestionar la verosimilitud del texto. Insiste en particular en la relación entre espacio, desplazamientos y secreto: «La calle, a pesar de ser, esencialmente, un espacio público, se convierte en el lugar en el que los conspiradores tratan sus asuntos»³⁹. No se nota ninguna ruptura entre un lugar y otro en el texto de Rojas, sino que cada puesta en movimiento es la ocasión de encadenar episodios y hacer avanzar la construcción de la intriga en torno a personajes que siempre están entre dos espacios, entre dos lugares y entre dos mundos. Semejante elaboración del espacio dramático por el prisma del movimiento dio lugar a la designación por Michel Moner de un fenómeno «umbralístico»⁴⁰ para teorizar aquellos numerosos momentos de *La Celestina* en los cuales un personaje está «en situación de pasar los umbrales de una casa o de penetrar en un espacio cerrado»⁴¹. El movimiento es, pues, más que un mero desplazamiento: libera la palabra, es penetración en un lugar, huida de otro, es horizontal tanto como vertical. Constituye, en suma, un reto de la puesta en escena —efectiva o no— así como de la representación de la simultaneidad que de ella procede. Una suerte de seña de identidad de la obra por la carga semiótica secundaria que contienen esos incesantes vaivenes. ¿Cómo el cómic acepta tal desafío?

38.— José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, «*La Celestina* desde el punto de vista escénico...», *art. cit.*

39.— Fulgencio Martínez Lax, «Dinámica del movimiento en *La Celestina*» en *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* 3.1, (2000), (*Memorias del Simposio Internacional 8-10 de octubre de 1997*), pp. 193-205, p. 201.

40.— Michel Moner, «Espacio dramático y espacio simbólico en *La Celestina* de Fernando de Rojas» en Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse et Frédéric Serralta (coord.), *Studia Aurea* 2 (1996), (Teatro), pp. 279-290, p. 280

41.— *Ibid.*

2) *La obsesión del cómic por el movimiento*

Es relevante la lámina 19 de la versión de Palmerín, que a partir de un formato convencional en parrilla, propone un contenido semióticamente cargado que sugiere la construcción de un espacio escénico y gráfico⁴²: la presencia de puertas que se abren o que se cierran; la representación de umbrales en los cuales los personajes permanecen, a instancia de Lucrecia, a la vez mediadora, intérprete y eje en torno al cual se construye la escena; las escaleras que implícitamente evocan la presencia de una torre por la cual se le invita a Celestina a que suba a por Melibea; el uso marcado de verbos que expresan o se asocian con el movimiento, como *traer* y *venir*, repetidos en 6 ocasiones en esta página. En otras palabras, se diseña aquí una síntesis de manifestaciones del movimiento como elemento estructurante en *La Celestina* y en sus adaptaciones: en esta lámina, el movimiento se muestra (por la presentación giratoria de Lucrecia), el movimiento se evoca (por la invitación a subir en boca de Lucrecia) y el movimiento se verbaliza (con los verbos de movimiento). El episodio que ocupa el espacio de esta lámina corresponde, además, con el anuncio del encuentro próximo entre Celestina y Melibea, o sea que evoca un momento clave de la estructura narrativa. Semejante multimodalidad en la expresión del movimiento como fuerza vital de la intriga se debe, fundamentalmente, a la construcción del marco que acondiciona el cómic, como arte secuencial. Un marco múltiple, plural, «variable» cuyas variaciones «s'accompagnent de variations de contenu, qui exhibent en quelque sorte cette intrication du support et de la figuration»⁴³. La viñeta es contenido y continente a la vez, separada de las demás viñetas por un espacio en blanco que encarna tanto la ruptura como la suspensión narrativa, la elipsis o la continuidad. En cuanto a la construcción de la viñeta y del espacio que encierra, es fundamental para nuestra reflexión. Pierre Fresnault-Deruelle establece la noción de «micro-espacio» que se refiere a que en el cómic, «un espace s'articule et se construit à partir de la relation entre les personnages, qu'elle s'entende par le geste, la parole ou les attitudes»⁴⁴, lo cual no se aleja mucho de las palabras de Martínez Lax que, citando al propio Rojas, evoca la idea de «un conveniente lugar» y «un espacio determinado por la evolución de la acción»⁴⁵.

42.- Para ahondar en los aspectos relacionados con la construcción del espacio en *La Celestina*, se podrá consultar Halina Czarnocka, «Sobre el problema del espacio en *La Celestina*», en *Celestinesca* 9.2 (Otoño 1985), pp. 65-74. En línea: <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1985/VOL%209/NUM%202/2_articulo3.pdf>, consultada el 08 de agosto de 2023.

43.- Jan Baetens, «Quel décor pour quel récit dans la bande dessinée contemporaine ?» en *Actes Sémiotiques*. En línea: <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3401>>.

44.- Pierre Fresnault-Deruelle, «L'espace interpersonnel dans les comics» en André Helbo (dir.), *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1975, pp. 129-150, p. 130.

45.- Fulgencio Martínez Lax, «Dinámica del movimiento...», *art. cit.*, p. 197.

Por esta razón dedicaré los próximos apartados al estudio de la temática de la representación del movimiento en ambas adaptaciones en una declinación de umbrales, profundidad de campo y movimiento descendiente de caída, observando la manera como la convergencia de los lenguajes del iconotexto elaboran una poética capaz de transponer la sustancia del original en una traducción-adaptación de una Idea del texto de Rojas.

2.a. *Los umbrales (contactos, límites, viñetas)*

Aquí me refiero al umbral tanto como límite de un espacio como como punto de contacto entre dos espacios. Las viñetas de las láminas 23 a 26 de la versión de Bastien⁴⁶ ejemplifican la función umbralística del espacio en blanco entre dos viñetas. El paso de un espacio cerrado a un espacio abierto implica una transición a la vez espacial (cambio de lugar) y temporal (paso del tiempo inherente al desplazamiento); sin embargo llama la atención una representación insólita de esos dos espacios: el espacio cerrado parece aquí, por el tratamiento del espacio viñetal y la focalización, propicio al alejamiento de los personajes principales de la escena (Celestina y Sempronio), cuando al revés el espacio exterior, *a priori* más vasto, tiene como efecto acercarlos el uno al otro. Finalmente, cuando el marco pretende ser extensivo (abarcando una amplia panorámica, p. 26), se percibe paradójicamente la proximidad entre los personajes, como si los puntos de referencia de la construcción iconotextual convergieran hacia la evocación semiótica del secreto a través de los movimientos de alejamiento y acercamiento promovidos por el espacio tal y como se percibe y se reconstruye, en eco a la relación entrañable entre desplazamiento y connivencia aludida *supra*.

La arquitectura gráfica también invita a una lectura de los umbrales que tenga en cuenta los efectos de trenzado⁴⁷, es decir una lectura que tome en consideración los efectos de eco de una viñeta a otra, en una misma lámina o entre dos láminas distantes. Válganos la observación, para ello, de las páginas 18 y 19 de la versión de Bastien⁴⁸. La lectura, en estas, puede concebirse horizontal, vertical o diagonalmente. Lo más destacable sin duda es la representación de Celestina, y más específicamente en las viñetas superiores, construidas en simetría con respecto al eje que constituye el pliegue de la doble página: en una, se dirige a Sempronio, a quien está a punto de engañar; en la otra, se dirige a Crito y Elicia, sus cómplices en el embuste a Sempronio. El que casi se puedan superponer ambas viñetas, tanto en positivo como en negativo, en un movimiento

46.– Rémy Bastien, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 23-26.

47.– La noción de *tressage* está desarrollada y es definida en el capítulo «Arthrologie générale: le réseau» en Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, pp. 171-186.

48.– Rémy Bastien, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 18-19.

ascendiente contradictorio, invita al lector a una lectura comparativa y a deducir, *in fraganti*, la mentira de Celestina a Sempronio, de tal manera que la construcción del recorrido de lectura del multimarco se sustituya, o *a minima*, complete el relato de superficie.

2.b. *Profundidad de campo, movimiento, estatismo*

La escritura gráfica propicia la animación de los cuerpos, su puesta en movimiento y en perspectiva; el efecto de profundidad que de ello resulta es un recurso que eligen los autores para sugerir la construcción simultánea de dos acciones, tanto como para convocar y desvelar el dinamismo de la escritura original y de su posible representación en los decorados medievales a los cuales alude Martínez Lax. Particular relevancia tienen, a este respecto, las viñetas de las páginas 74 a 76 de Bastien⁴⁹ en las cuales el uso de la sombra crea un efecto de profundidad capaz de dar cuenta de dos diálogos simultáneos en un mismo lugar, a lo largo de los cuales, además, se sella la resolución de la intriga. La sombra ya no es mera metonimia de la clandestinidad, sino que estructura el espacio y alimenta la vena narrativa.

La observación de las adaptaciones de la escena de la muerte de los criados es edificante en cuanto a la cuestión del movimiento y de su papel de potencia narrativa telúrica. En la versión de Palmerín⁵⁰, la escena reproduce con fidelidad el ahorcamiento que describe el texto original. Un ahorcamiento que, en esta versión, puede sorprender por su extremado estatismo y por el uso, de nuevo, de los códigos del *cartoon*, simbolizando la muerte por un par de cruces en los ojos y proponiendo, entonces, una visión extremadamente estática del castigo. En la versión de Bastien, en cambio, ya no mueren ahorcados, sino decapitados. La decapitación interviene en la viñeta superior de la lámina 95⁵¹, y las viñetas de la mitad inferior anuncian «en ese mismo momento», o sea en una representación admitida de la simultaneidad, reforzada por el uso de un código cromático que crea la continuidad entre los dos espacios dominantes de la lámina, «serán decapitados»; finalmente, en la viñeta siguiente (tras pasar página, pues) se lee: «si dices que les han decapitado». De manera a-cronológica, el anuncio de la muerte ocurre posteriormente a la muerte misma, en una lámina partida en dos escenas impregnadas por el movimiento y que la continuidad cromática reúne en una misma temporalidad. Esta indeterminación —por no decir confusión— de la temporalidad viene a suspender el tiempo, dejando así que se dilate visualmente la acción, en un movimiento que se percibe como muy vivaz (los códigos del cómic terminan de convencer al lector) y que se interpreta, al contrario, en su lento y progre-

49.— *Id.*, p. 74-76.

50.— Víctor Palmerín, *La Celestina...*, *op. cit.*, p. 38.

51.— Rémy Bastien, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 95 *sq.*

sivo despliegue. Ese efecto queda luego reforzado por la viñeta siguiente, que ocupa una lámina entera, en la cual, por la fragmentación de la figura de Calisto, se aumenta su expresividad y se apunta su desapego frente a la muerte de sus criados. El modelado del cronotopo por la escritura gráfica influencia pues la percepción del contenido narrativo.

2.c. La caída

Finalmente me interesaré a los movimientos descendientes, capaces de remitir tanto a una caída física como a una caída más figurada. En la versión de Palmerín, cabe remarcar la manera como la discusión entre Celestina y Pármeno, en el momento de enredarse la intriga, se manifiesta en la escritura gráfica⁵²: el proceso arranca en una viñeta partida en dos, que permite marcar la polarización de los actantes; se prosigue luego la construcción de la trama mediante una retahíla de viñetas cuyo esquema de composición y cuyo formato son idénticos pero en las cuales Pármeno no deja de seguir un movimiento descendiente, frente a una Celestina que, *de facto*, se hace aplastante frente a un criado ya rendido. La presencia de una lágrima en el rostro del barbilampiño (otro código del *cartoon*) lo corrobora y confirma la victoria de la vieja en una lucha retórica desigual frente a un Pármeno cuya caída y rendición se dejan entrever de manera proléptica.

Un análisis de la representación de la caída no puede desviarse del comentario de las muertes de Calisto y Melibea. La del novio es, cabe reconocerlo con Bernaldo de Quirós Mateo, un tanto inverosímil en el original, entre otras cosas por la altura del muro⁵³. Las representaciones que de ella nos dan Bastien y Palmerín, son distintas, aunque comparables. En la versión *cartoonesca*, Palmerín⁵⁴ se vale tanto del corte de las viñetas, del juego de encuadre, de las onomatopeyas o de la grafiación para expresar toda la violencia, la rapidez y lo ridículo de la escena. Por lo que al suicidio de Melibea atañe, la transcripción gráfica que de él propone Palmerín se caracteriza por una suspensión del tiempo mediante una viñeta sin fondo, seguida de una viñeta en negro que, tanto explícita como implícitamente, dan a entender la suerte de la amante sin mostrarla sino en la percepción del conjunto de la lámina⁵⁵, y contando también quizás con que los lectores la puedan deducir de la presciencia que tengan de la historia original. En la adaptación de Bastien⁵⁶, la caída de Calisto, de nuevo, se representa mediante la difracción de las viñetas en las cuales aparecen

52.– Víctor Palmerín, *La Celestina...*, p. 12.

53.– José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, «*La Celestina* desde el punto de vista escénico...», *art. cit.*, pp. 100-101.

54.– Particularmente las viñetas 6 a 9 de la lámina 42 y la viñeta 1 de la lámina 43.

55.– Víctor Palmerín, *La Celestina...*, *op. cit.*, p. 48.

56.– Rémy Bastien, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 110.

conjuntamente dos momentos de la acción: el traspíe y el amante por el suelo. Y la misma construcción gráfica se explota de nuevo para la caída de Melibea, que se desdobra en una misma viñeta en la cual, además, se juega con las sombras para dar profundidad al dibujo y acentuar el efecto de la caída⁵⁷. Esta es a la vez sintética y dinámica, gracias a la convocación simultánea de todos los recursos de la escritura gráfica (hasta de la forma de los bocadillos). La falta de realismo de la escena original se transpone aquí mediante una suspensión del tiempo y una suspensión del movimiento. La división de la acción, la división del espacio de la lámina y la división del espacio viñetal contribuyen a dilatar el tiempo, restituyendo el cronotopo que, en realidad, ya subyacía en la obra de Rojas.

Conclusión

Según Linda Hutcheon, el placer de la adaptación radica en el «comfort of ritual combined with the piquancy of surprise»⁵⁸. Ambas adaptaciones, la de Palmerín y la de Bastien, tienen, es cierto, formatos sorprendentes bien distintos del modelo y del aura de la obra que les dio la inspiración; pero ambas presentan también una complejidad semiótica tal, que no nos apartan tanto del original, o por lo menos de cierta imagen del original. Del heterocosmos de Rojas, en suma. Si bien es verdad que estos dos trabajos se deshacen de gran parte del texto, la huella de este permanece y en particular por la reconstrucción de la continuidad que el original teje entre movimiento y construcción espacial del tiempo, de la cual se nutre generosamente la intriga, como discurso ontológicamente abierto a la transposición. Un primer nivel de recepción invita a ver en esos trabajos manifestaciones de una anexión del texto fuente por el arte secuencial que, con elecciones estéticas influenciadas por el contexto de la producción de cada adaptación, presumen de comicidad o de una modernización afirmada, asumida que en realidad no contiene sino las condiciones mínimas necesarias para que el lector se vaya descentrando y acepte al «Otro», en este caso el universo celestinesco y el proyecto del Bachiller, sin acceder desde luego al texto como conjunto de un fondo y una forma, sino al texto como tejido, como ritmo, como matriz y construcción de un movimiento capaz de trascender las épocas, los soportes, los *media* y los lenguajes tradicionales. Precisamente, el conjunto de los lenguajes del iconotexto se movilizan pues para hacer que se restituya el ritmo —en el sentido meschonniquiano de la palabra— propio del original. Ambas adaptaciones se apoyan en señas de la identidad poética del original, que acaban por constituir elementos de identificación del texto, por las cuales el mito celestinesco, por

57.— *Id.*, p. 119.

58.— Linda Hutcheon, *A Theory...*, *op. cit.*, p. 4.

muy lejana que pueda parecer a un público actual la obra original, perdura como texto, como obra a través de la figura epónima, encarnación de la ambigüedad, del movimiento y de la vitalidad.

Bibliografía

- BAETENS, Jan, «Quel décor pour quel récit dans la bande dessinée contemporaine?» en *Actes Sémiotiques*. En línea: <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3401>>.
- BASTIEN, Rémy, *La Celestina*, México, Novedades Editores, 1988. En línea: <<https://celestinavisual.org/items/show/1209>>.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría» en *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 13 (2009), pp. 97-108.
- CZARNOCKA, Halina, «Sobre el problema del espacio en *La Celestina*», en *Celestinesca* 9.2 (Otoño 1985), pp. 65-74. URL: https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1985/VOL%209/NUM%202/2_articulo3.pdf
- COLOMBINI MANTOVANI, Adriana, «Annexion et décentrement». *Altre Modernità* 2 (dicembre 2009), pp. 184-194, 2009. En línea: <<https://doi.org/10.13130/2035-7680/384>>.
- COURTÈS, Joseph, *Du lisible au visible. Initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boek Université, coll. Culture et Communication, 1995.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, «L'espace interpersonnel dans les comics» en André Helbo (dir.), *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1975, pp. 129-150.
- GABILLIET, Jean-Paul, *Des comics et des hommes: histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éditions du Temps, 2005.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation* [2006], Londres, Routledge, 2012.
- MARIAULE, Michaël, «L'adaptation à l'épreuve de la traduction», en *La traductologie dans tous ses états*, dir. Corinne Wecksteen y Ahmed El Kaladi, Arras, Artois Presses Université, 2007. En línea: <<https://doi.org/10.4000/books.apu.5598>>.
- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio, «Dinámica del movimiento en *La Celestina*» en *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* 3.1 (2000), (*Memorias del Simposio Internacional 8-10 de octubre de 1997*), pp. 193-205.

- MENCÉ-CASTER, Corinne, «Traduire entre les cultures: un horizon du divers?», *HispanismeS*, Hors-série 2 | 2018, mis en ligne le 01 juin 2018, <DOI: <https://doi.org/10.4000/hispanismes.11383>>.
- MESCHONNIC, Henri, «Propositions pour une poétique de la traduction», en *Langages* 28 (1972). La traduction. pp. 49-54. <DOI: <https://doi.org/10.3406/lgge.1972.2097>>.
- , *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 2002.
- , *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.
- MONER, Michel, «Espacio dramático y espacio simbólico en *La Celestina* de Fernando de Rojas» en Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse et Frédéric Serralta (coord.), *Studia Aurea* 2 (1996), (Teatro), pp. 279-290.
- PALMERÍN, Víctor, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* [2016], Tarragona, MSPublishers, 2017.
- PANCORBO, Fernando José, «La creación de un corpus de obras eróticas en la Venecia del *Cinquecento*», en *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 100, Núm. 322 (julio-diciembre de 2020). En línea: <<https://revistas.rae.es/brae/article/view/441>>.
- ZAFRA, Enriqueta (ilustraciones de Jesús Mora), «*La Celestina*: novela gráfica en proceso», en *Storyca* 3 (2021), pp. 117-129. <DOI: <https://doi.org/10.51863/Storyca.2021.Zafra>>.

Suplemento bibliográfico

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 Jambriña, 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'Italià* 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: Virginité 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 Pármeno, la confesión de Melibea). Para finalizar, se hace un

reparo rápido por las muertes de los personajes, el añadido del auto de Centurio y apenas se menciona el plato 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. RADIE, 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 Revenega (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.