

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales	15
BERNARD DARBORD	
A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição	37
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta»	65
ELVIRA FIDALGO	
Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub	95
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo	123
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos	147
MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ	
De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas	173
JUAN PAREDES	
Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna	191
JOSEPH T. SNOW	
Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura	211
ALBERTO VÁRVARO (†)	

El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i>	225
ÁLVARO ALONSO	
De Galaor, Floristán y otros caballeros	239
CARLOS ALVAR	
<i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i>	257
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv	267
GEMMA AVENOZA	
Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i>	279
ALEJANDRA BARRIO GARCÍA	
El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i>	289
VICENÇ BELTRAN	
Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el <i>heavy metal</i>	303
ALFONSO BOIX JOVANÍ	
Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas	317
MARÍA E. BREVA ISCLA	
Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales	341
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII .	365
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i>	391
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i>	405
CLAUDIA CANO	
Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo»	417
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	

Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas	429
CONSTANCE CARTA	
De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos	439
PÉNÉLOPE CARTELET	
El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo	463
FILIPPO CONTE	
A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i>	481
CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA	
Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i>	493
M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ	
La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi»	501
MARÍA SILVIA DELPY	
Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad	513
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	
Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela	537
LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO	
«Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala	559
JORGE NORBERTO FERRO	
Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo	569
SARAH FINCI	
Narratividad teatral en Feliciano de Silva	577
JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ	
Iconotropía y literatura medieval	593
CÉSAR GARCÍA DE LUCAS	
La recepción del legendario medieval en la novela argentina	607
NORA M. GÓMEZ	

Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural	623
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa	637
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano	659
MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA	
El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	673
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamación e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique	695
ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ	
Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv	715
MÉLANIE JECKER	
«El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho	731
SOFÍA KANTOR	
La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido	755
MARÍA JESÚS LACARRA	
La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel	773
GAETANO LALOMIA	
El paraíso terrenal según Cristóbal Colón	789
VÍCTOR DE LAMA	
«Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	809
ROSALBA LENDO	

Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel	821
GLADYS LIZABE	
¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?	835
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero	847
LAURA LÓPEZ DRUSETTA	
<i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i>	861
PILAR LORENZO GRADÍN	
La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (C400. <i>Speaking tabu</i>)	879
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire	889
SARAH MALFATTI	
La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución	901
SIMONE MARCENARO	
Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)	917
MASSIMO MARINI	
Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i>	941
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla	955
RUTH MARTÍNEZ ALCORLO	
Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada	973
PAULA MARTÍNEZ GARCÍA	

«Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i>	987
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia	999
MANUEL MORENO	
Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI ..	1023
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media	1037
ALEXANDRA ODDO	
Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII	1051
RACHEL PELED CUARTAS	
Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana	1061
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León	1073
ISABELLA PROIA	
Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad ..	1091
ROXANA RECIO	
«Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata»	1113
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i>	1125
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta	1137
DANIELA SANTONOCITO	
Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía ..	1157
JAVIER TOSAR LÓPEZ	
A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira»	1167
JOAQUIM VENTURA RUIZ	

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

AMOR, AMORES Y CONCUPISCENCIA EN LA «TRAGEDIA DE CALISTO Y MELIBEA» EN LOS ALBORES DE LA TEMPRANA EDAD MODERNA

JOSEPH T. SNOW

Michigan State University, Emérito

Resumen: El propósito de este ensayo es desmascarar cómo se entrelazan el profundo contenido en la *Tragedia de Calisto y Melibea* de los desordenados apetitos sexuales que afectan a todos sus personajes y las preocupaciones de los autores en plena transición entre la sociedad dominante patriarcal y una nueva época emergente que ni se puede adivinar su forma final. El final de la obra representa no solo el caos personal de Pleberio, sino que también retrata el desorden social que poco a poco desestabiliza las normas del pasado a medida que un nuevo orden se va formando en España. El ensayo estudia pormenorizadamente el amor libre, la concupiscencia y otras transgresiones sexuales en la *Tragicomedia* que simbolizan esta época transicional entre la Edad Media y la temprana edad moderna.

Palabras clave: *Celestina*, *amor purus* vs *amor mixtus*, concupiscencia, transición, patriarcado.

Abstract: The aim of this essay is to unmask the ways in which the profound impact of the sexual imbalances, excesses and rebellious anti-normal kinds of love in the work link up with the preoccupation of its authors in an era of great social shifts away from a dominant patriarchy toward an unknown new social pact. The ending of the work, in Pleberio's lament for lost order, is a personal statement but also serves the reader as a map of a social disorder located symbolically in the unrestrained concupiscent love that is used in the case of all of the characters, major and minor to portray the conflicts existing in this unstable transitional period.

Keywords: *Celestina*, *amor purus* vs *amor mixtus*, concupiscence, transitions, patriarchy.

PRELIMINARES

Abro este ensayo con unas indicaciones léxicas que ayudarán a orientar bien la argumentación que voy a seguir. Los vocablos «amor» y su forma plural «amores» datan de los mismísimos albores de la formación de la lengua castellana pero, como veremos, en cuanto a sus significados, no es cuestión de un plural normal de un sustantivo singular. En 1611, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, Sebastián de Covarrubias prescinde de definir «amor» porque, como escribe «se pudiera hacer un volumen entero», pero sí hay una entrada aparte para la forma plural: **Amores**. «De ordinario son los lascivos. Tratar amores, tener amores. Amores, requiebro ordinario». También trata el verbo **Amar**, donde sí define «amor», aunque de una forma casi eclesiástica: «Es querer o apetecer alguna cosa. Amor es el acto de amar —*lo primero y principal sea amar a Dios sobre todas las cosas y al próximo como a ti mismo*— (énfasis añadido)¹. El moderno *Diccionario de la Real Academia Española* define **amor** en términos mucho menos religiosos, así: «Sentimiento que mueve a desear que la realidad amada [...] alcance lo que se juzga su bien, a procurar que ese deseo se cumpla y a gozar como bien propio el hecho de saberlo cumplido». Pero puede que nos sorprenda un poco al pasar a la segunda acepción de «amor» de la DRAE, que es eminentemente celestinesco: «atracción sexual», dando luego, para la forma plural, «amores», esta explicación: «relaciones amorosas», y añade que el «tratar amores», mencionado por Covarrubias, es el equivalente de «tener relaciones amorosas», sin explicitar aquí la (implícita) noción de «sexuales»². Parece subrayar estas asociaciones del plural «amores» con el deseo sexual un refrán recordado por Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*: «Amores, por un placer, mil dolores»³.

1. Sebastián Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o español* [1611], ed. F. C. R. Maldonado, revisada por M. Camarero, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Madrid, Castalia, 1994, pp. 82 («amar») y 86 («amores»).
2. *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, 21ª ed., Madrid, Real Academia Española de la Lengua, 1992, pp. 91-92. Quiero señalar que en anteriores ediciones de la DRAE (1869, 1925, 1947, 1970), la definición 2ª de «amor» en singular reza «pasión que atrae un sexo hacia el otro» y luego, para el plural «especialmente en la segunda acepción», la que acabamos de citar.
3. Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases populares* [1627], Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1924, p. 46. En la DRAE, edición de 1869 (y posteriores), se recoge otra frase popular, *Vanse los amores y quedan los dolores*, explicando: «... los fines de los amores son amargos y tristes ordinariamente» (Madrid, M. Rivadeneyra, [1869], p. 47). En las ediciones de 1925 y 1939, el texto es más refinado: «que da a entender que no se debe uno a llevar solamente el amor *irreflexivo* con desprecio porque las pasiones vehementes pasan pronto

El vocablo «concupiscencia» es a todas luces un latinismo tardío, incorporado hacia 1440 en la lengua, según Joan Corominas, que registra su forma verbal como equivalente a «desear ardientemente» en su *Diccionario etimológico*⁴. Aunque Covarrubias no la registra, la palabra conservó a lo largo de su vida casi los mismos valores, como apreciaremos en esta entrada del *Diccionario de uso de la lengua española* de María Moliner, que nos proporciona el siguiente texto: «Concupiscente. *Excesivamente* deseoso de bienes materiales. Dominado por la afición a los materiales, *particularmente a los sexuales*» (énfasis añadido)⁵. Tanto Corominas como Moliner usan lenguaje que nos recuerda de los amores excesivos y ardientes de Calisto y Melibea, sus apetitos deordenados haciendo eco de nuestro texto celestinesco que hoy vamos a tratar.

En *Celestina*, en el paratexto que aparece justo después del Prólogo en casi todas las ediciones de la *Tragicomedia* hasta nuestros días, leemos:

Síguese la 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 dizen ser su dios. Assimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes. (82, énfasis añadido)⁶.

A base de estas observaciones léxicas, se concluiría que hay poca razón para asignar a los amores de Calisto y Melibea el tipo de relación amorosa a la que denominaríamos «romántico» y que es posterior al nacimiento de *Celestina* como texto y, por cierto, bien lejos del propósito o los propósitos del autor o los autores de la obra⁷. Así que nos parece que ni Calisto es un Romeo ni Melibea es una Julieta (como varios comentaristas han querido ver), porque Shakespeare en el

y sus consecuencias son duraderas» (ed 1925, p. 75; ed. 1939, p. 79, énfasis añadido). Nos deja pensar, tanto la frase popular como la palabra «irreflexivo», en los desordenados amores de los protagonistas de la *Tragicomedia*.

4. Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario etimológico castellano e hispánico* [1980], Biblioteca Románica Hispánica V - Diccionarios, 7, Madrid, Gredos, 2001, II, p. 117.
5. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1966, I, p. 711; igual en la 3ª ed. de 2007, I, p. 745.
6. Fernando de Rojas, *Celestina*, ed. de D. S. Severin, Madrid, Cátedra, 1987, p. 82. Seguiremos citando las páginas de esta edición a lo largo de este estudio.
7. En los últimos lustros han surgido dudas y preguntas sobre la autoría de la *Tragicomedia* con varias líneas de argumentación. Se puede recomendar la introducción de la reciente edición crítica de José Luis Canet de la *Comedia de Calisto y Melibea* (que lleva en vez del nombre de un autor, «Anónimo»), Valencia: Universidad, 2011. Canet en su introducción presenta y comenta las distintas posturas en cuanto al problema de la autoría de la obra.

siglo xvii claramente veía el amor trágico de su pareja como excepcional y trascendente⁸. No creemos que éste sea el caso de los autores de *Celestina* al finalizar el siglo xv, unos cien años antes. Lo vamos a comprobar.

Melibea misma, clamando en los últimos momentos de su vida, antes de suicidarse: «O mi amor y señor, Calisto, espérame: ya voy: detente si me speras» (334), demuestra que espera que sus arrolladores **amores** desordenados puedan prorrogarse en la vida del Más Allá. Y sus palabras indican claramente que su decisión de suicidarse está pensada:

Cortaron las hadas sus hilos (...) cortaron mi sperança; cortaron mi gloria; cortaron mi compañía. Pues, ¿qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado, que bivesse yo penada? Su muerte convida a la mía (334).

Y ya había dicho a sí misma: «Todo se ha hecho a mi voluntad» (331). Se sabe responsable y las promesas que se hizo en su gran soliloquio (auto XVI), lleno de referencias a sus amores desordenados, se cumplen:

¿Quién es el que me ha de quitar mi gloria, quién apartarme de mis plazerres? Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien tengo toda mi sperança (...) en pensar en él, me alegro; en verle me gozo; en oyrle me glorifico; haga y ordene de mí a su voluntad. (...) No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarle, de no conocerle, después que a mí me sé conocer (...) (304).

Estas declaraciones dan respaldo a su decisión de morir por este amor loco y desordenado que le ha arrebatado su libertad. Y es cierto que el lector atribuiría sus palabras no al amor como idealización del amado sino a la fuerza implacable de una sexualidad concupiscente en ella tan recién despertada, materializada en unos ilícitos amores en abierto conflicto con la moralidad oficial del patriarcado en que Melibea vive⁹.

Una de las diferencias fundamentales entre los amores ilícitos y concupiscentes pintados por los autores de *Celestina* y el sentimiento amoroso presentado por

8. No se sabe cuando lo escribió Shakespeare; apareció impreso por primera vez en una edición Quarto en 1597.
9. Melibea reconoce el amor que en la primera escena había rechazado como «ilícito amor» (87). Y estos amores (en forma plural) en el *Diccionario de autoridades (1713-1740)* le respaldan, definiendo **amores** así: «Comunmente se entienden los ilícitos. *Cupiditates, libídines*» (facsimilar de la edición de 1780, con una introducción de Manuel Seco, Madrid, Real Academia Española, 1991, p. 68, cols. 1 y 2).

Shakespeare reside en conceptualizaciones opuestas. La diferencia se percibe en el ennoblecimiento del individuo como efecto de un profundo amor compartido (Shakespeare) contrastado con un descenso a unos amores físicos como consecuencia de un egoísmo destructivo y poco noble practicado por nuestros amantes lujuriosos¹⁰. Luego hay las diferencias personales y profesionales entre el ama de Julieta y la alcahueta, Celestina. Existen poderosas diferencias entre –si seguimos de cerca nuestras definiciones **amor** y **amores**– entre un sentimiento que busca el bien de la cosa amada (*Romeo y Julieta*) y una atracción sexual que se desborda en apetitos desordenados (*Celestina*)¹¹.

Es verdad que el amor cantado por los trovadores –el *amour courtois*– formulado en el sur de Francia en el siglo XII también tenía dos ramas diferenciadas: el *amor purus* y el *amor mixtus*. En la primera, la dama inspiraba al caballero precisamente por ser sexualmente inaccesible, una situación que no cambiaría nunca y con el resultado positivo que con su constante servicio desinteresado, el caballero se ennoblecería espiritualmente, purificado por su acercamiento a la belleza eterna que su dama representa y enaltecido por la constancia de su servicio. En este sentido, Dante es ennoblecido por su amor de Beatrice en *La vita nuova*, igual que el ficcional Alfonso, en sus *Cantigas de Santa Maria*, esperando alcanzar el Paraíso como galardón de su devoción y servicio a la Virgen María, su «Rosa das rosas» (*Cantiga de Santa Maria* 10).

El anverso de esa moneda acuñada por el *amour courtois* era el deseo de tipo sexual en donde la *domna* sí se hace accesible y hace posible la realización del deseo *mixtus* (concupiscente) de su pretendiente, compartiéndolo. En la literatura española, este amor *mixtus* se verá en las ambiciones sexuales –frustradas y nunca realizadas– de Juan Ruiz en el *Libro de buen amor*, y también en la abierta atracción sexual realizada plenamente en una serie de cuentos medievales en los que una mujer casada logra engañar al marido con uno o más amantes, cortesanos y no cortesanos, con y sin tercerías. La literatura misógina posterior se nutre de estas mujeres accesibles y lujuriosas. Y hasta hay ejemplos del amor ejemplar

10. Toda pretensión de un amor noble o *purus* se esfuma en el diálogo entre Sempronio y Calisto del auto I. El astuto sirviente, nada más reconocer la concupiscencia de que su amo es poseído (es decir, de que pie cojea) le sugiere un remedio para su lujuria (Celestina) y, esta solución proferida, Calisto quiere verla *ya*, y en un abrir y cerrar de ojo, opta por ella, preguntándole a Sempronio: «¿Y tardas?» (184). La impaciencia de Calisto le marca como un amante lascivo del tipo *amor mixtus*.
11. Los amores concupiscentes en *Celestina* acaban destrozando la familia de Pleberio, pero en *Romeo y Julieta*, el amor trágico de los amantes sirve para unir las dos familias, antes enemigas y enfrentadas.

matrimonial que una tercera consigue destruir, cuando su oficio normal es unir hombres y mujeres. Esta alcahuetería atípica la apreciamos con la beguina retratada por Don Juan Manuel¹², así demostrando que esas agentes del amor o desamor son más arteras que el mismo diablo.

Son estas asociaciones de la figura de la alcahueta, o tercera, con la hechicería practicada en liga con el diablo en la construcción no de un 'amor' sino de unos 'amores' (*i.e.*, ilícitos), que vendrá a dar una energía particular al texto celestinesco y a la concupiscencia que forma parte de la vida diaria de cada uno y todos sus personajes, como ahora veremos. Pero no sólo es cuestión de una herencia literaria; la problemática social de estos amores lujuriosos se concreta con una innegable fuerza trágica en la *Tragicomedia* por ser escrita en una época de grandes transiciones sociales en una España a caballo entre la Edad Media y la temprana edad moderna.

Hablemos entonces de los personajes¹³. En el texto celestinesco abundan casos de vidas cruzadas en la ciudad anónima donde transcurren sus acciones. Los personajes que hablan los conocemos bien, o así creemos. Es que a veces nos pueden sorprender las nuevas perspectivas que las relecturas del texto nos suelen ir proporcionando, nuevos vínculos o percepciones que no vimos o no entendimos en lecturas anteriores. En esta presentación de personajes y el tema de amores desordenados y concupiscentes, Celestina ocupa la cabeza de la lista.

CELESTINA

Mientras que en el caso de Urraca, la Trotaconventos del *Libro de buen amor*, no sabemos nada de su pasado, es Celestina misma que abre –especialmente cuando le sea estratégicamente útil– las puertas de su pasado. Los otros personajes saben de algún que otro de sus oficios y reconocen su fama, reputación y hasta seleccionados eventos de su pasado más reciente. Es en el auto XII, cuando la ofendida alcahueta, enojada con Sempronio, le espeta estas palabras: «¿Quién so yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería?» (273), que aprendemos que Celestina había comenzado la carrera como prostituta. Y cuando Celestina habla de la difunta Claudina, madre de Pármeno y excelente compañera de oficios, y de su

12. Es el cuento número 42 en todas las ediciones de *Conde Lucanor*.

13. En este recorrido de los personajes, falta un apartado especial para Calisto y para Melibea porque las referencias a su libido y lujuria, sus amores desordenados, se encuentran en todos los otros apartados.

vida íntima durante años y años, sus elogios definen a Claudina como la primera de su segundo oficio, el de la alcahuetería (197). Claudina había formado pareja con Alberto y tenían un bebé (Pármeno); Celestina era una viuda alegre y sin hijos. Las dos compañeras, mientras Claudina vivía, eran lujuriosas, bebedoras, hechiceras, continuamente solicitadas por amplios sectores de la sociedad en función de uno u otro de sus múltiples oficios, casi todos ellos relacionados con la satisfacción de deseos sexuales.

Muerta Claudina, y con el avance de su edad y la pérdida de sus encantos físicos, Celestina pasa a regentar una casa de prostitución que gozaba de extraordinario éxito, empleando «nueve mozas [...] que la mayor no passava de deziocho años» (234). Este celebrado pasado de éxitos profesionales y económicos de Celestina, parte real y –creemos– parte inventada o exagerada (¿dónde están los testigos?), se iba esfumando a lo largo de veinte años y en la actualidad le vemos a Celestina como una mujer venida a menos, su prosperidad y su amor propio de antaño hoy muy añorados (auto IX, pp. 234-235). Ella misma confiesa: «Como declinavan mis días, así se disminuýa y menguava mi provecho. (...) Mi honrra llegó a la cumbre según quien yo era; de necessidad es que desmengüe y se abaxe. Cerca ando de mi fin» (234). Sabe con dolor que ya no es quien era, sin sopear la dramática cercanía de su «fin».

En el presente textual, Celestina cuenta a sus compinches (auto IX) cómo había llegado a su cumbre hace unos veinte años (234). Sabemos también que «le vio nacer» a Calisto, con toda probabilidad como partera –según Pármeno, uno de sus seis oficios– hace veintitrés años (167), y que llevaba una buena temporada, hasta hace dos años, viviendo en el mismo barrio de la familia de Pleberio durante cuatro años (189). Pero empobrecida, tuvo que mudar de casa y ahora vive no tan lejos de la casa de Calisto¹⁴. Antes, según Melibea, la vieja «solía morar a las tenerías, cabe el río» (157)¹⁵. Es perfectamente asumible que en estos veinte años,

14. Esta cercanía lo podemos deducir de lo dicho por Sempronio en el primer auto («en fin desta vecindad» [103]). Curioso también es que Areúsa vive a mera vista de la casa de Calisto, aún más cerca que Celestina (293).

15. Si Melibea sabe que hace poco Celestina vivía en una casa cerca de las tenerías y cerca del río que, recordemos, se veía de la azotea de la casa de Pleberio, y sí el todavía joven Pármeno afirma lo mismo de hace varios años (¿diez?) y la describe (110), ¿no es posible que Celestina seguía allí en la casa que describe Pármeno en los cuatro años que moraba cerca del barrio de Pleberio? Pues, ahora Celestina no está cerca de la casa de Pleberio y más accesible a la de Calisto (evidente de la conversación de Sempronio y Pármeno al comienzo del auto IX: Pármeno: «Vamos presto. (...) No por essa calle, sino estotra, porque nos entremos por la iglesia y veremos si oviere acabado Celestina sus devociones. Llevarla hemos de camino» (222)). La iglesia en la que

el declive de la alcahueta era lento y progresivo. De las nueve mozas de antaño, le queda nada más una sola, Elicia. Las faldas de Celestina ahora tienen agujeros. De las viandas y de los vinos generosos y el respeto que antes sus clientes traían a su casa (110, 143, 235), poco queda: tiene que limitarse a unos escasos sorbos de lo que pueda conseguir regalado. Son Sempronio y Parmeno los que abastecen su mesa y regalan nuevos y no acostumbrados vinos en la escena del banquete (auto IX), todo ello robado de las alacenas de Calisto (218). Pero aunque en todo lo exterior Celestina es una alcahueta y ex-prostituta que hoy regenta un burdel de una sola mujer, o sea, una vieja gloria, le queda todavía el indelible recuerdo de una intensa vida sexual. En el auto VII, en una escena de seducción tanto verbal como de atrevidos toqueteos físicos, se excita a sí misma no solo con ver y tocar el sensual y fresco cuerpo de Areúsa, sino que también crea un ambiente que rezuma erotismo con sus propias palabras sugerentes. Veamos sólo un ejemplo:

¡Bendígate Dios y el señor San Miguel Ángel, y qué gorda y fresca que estás; qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver. Pero agora te digo que no ay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo en quanto yo conozco; no parece que ayas quinze años. ¡O quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista! (202).

Celestina utiliza su arte verbal, aquí pornográfica, para erotizar a una Areúsa, algo recalcitrante al inicio de la escena, para que acepte los amores lascivos de Pármeno.

Pero como lectores debemos tener en cuenta el efecto simultáneo de estas palabras sensuales y excitantes en los oídos del todavía virgen Pármeno, que espera abajo una señal para subir. Y ¿que diríamos de estas otras palabras dirigidas a Areúsa, estando Pármeno presente?: «Mas como es un putillo, barviponiente, entiendo que en tres noches no se le demude la cresta» (208). No hacen sino aumentar la lubricidad del momento. Ese «entiendo», si no es manifiestamente inventada sobre la marcha para estimular a los dos, podría fácilmente conectarnos con otro momento cuando Celestina le pregunta cómo tiene Pármeno «la punta de la barriga» para recibir una respuesta tan ingenua como reveladora de su virginidad: «¡Como cola de alacrán!» (118). El texto no señala si Celestina le manosea en la escena del auto VII, pero tampoco sería descabellado imaginarlo, conociendo a Celestina y recordando su sensual manoseo del cuerpo de Areúsa.

Celestina reza sus «devociones» está entre las dos casas y, al parecer, no muy distante la una de la otra.

Celestina, por experiencia (auto I), algo sabe de la potencia sexual de este su nuevo ahijado, Pármeno.

Y del ingenuo Pármeno, nuestra alcahueta de sesenta años agrega con brío: «destos me mandavan a mi comer en mi tiempo los médicos de mi tierra quando tenía mejores dientes» (208). Celestina era, por lo tanto, en su juventud, sexualmente voraz, devorando a jóvenes como Pármeno, y todavía le queda el antiguo deseo en forma de la dentera¹⁶. El recuerdo sexual de Celestina de la dentera da buena conclusión a esta escena de amores entre Pármeno y Areúsa: «Quedaos a Dios, que voyme solo porque me hazes dentera con vuestro besar y retoçar, que aún el sabor en las enziás me quedó; no le perdí con las muelas» (208)¹⁷.

Toda su vida ha sido una ininterrumpida serie de transacciones comerciales centradas en la satisfacción de desordenados apetitos, los suyos, los de sus clientes y, ahora, en su vejez, los deseos de la gente más cercana a ella, procurándoles «mochachas» a Calisto, al «embajador frances» y a otros, siempre a cambio de algo para cubrir sus necesidades. Logra comprar la complicidad de Lucrecia con la promesa de quedarse ella más atractiva con una lejía para los cabellos y un remedio para el mal olor de la boca (169). Quiere comprar la complicidad de los sirvientes de Calisto con buenas palabras, es decir, con promesas de más «mochachas», con calzas de grana (271) e, irónicamente, con la confederación que ella forja entre ellos en el primer auto, una confederación que ahora tendrá las consecuencias más funestas imaginables para ella¹⁸.

Las vivencias de Celestina le han otorgado gran autoridad, cantidades sin fin de sabiduría popular, y grandes dotes de persuasión que le han proporcionado extraordinarias sutilezas en la manipulación de los deseos concupiscentes de sus conciudadanos. El resultado es que a lo largo de una carrera de tratar asuntos sensuales ha llegado a sentir una superioridad incuestionable de la cual se jacta en más de una ocasión¹⁹. Quiere ver todo por el filtro del deseo sexual, o sea, con la

16. Para más sobre el simbolismo de los dientes y de la dentera, ver Geoffrey West, «The Unseemliness of Calisto's Toothache», en *Celestinesca* 3.1 (1979), pp. 3-10; y Javier Herrero, «The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle», en *Literatura Among Discourses: The Spanish Golden Age*, ed. W. Godzich y N. Spadaccini, Minneapolis, Minnesota, Univ. of Minnesota Press, 1986, pp. 132-147 y 166-168.

17. No es exclusiva esta dentera de los viejos desdentados, como veremos en el caso de Lucrecia cuando hablemos de ella más adelante.

18. Para un estudio de las confederaciones de tres y de dos, ver J. T. Snow, «Confederación e ironía: Crónica de una muerte anunciada: *Celestina*, autos I-XII», en *Celestinesca* 35 (2013), en prensa.

19. Que nos sirva solo un ejemplo: «Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En

libido manejable de las demás personas, tanto femeninas como masculinas. Pero no llega a ver los posibles peligros y da un paso falso: cuando no puede refrenar la codicia de los criados traidores de su amo con sus engatusamientos sexuales, Celestina, cegada tanto por su propia codicia como por su ciega confianza en la eficacia superior de su labia en el manejo de los deseos de Pármeno y Sempronio, sus confederados, se muere asesinada por ellos. Pero también, se caerá muerta victimizada por su propia y fatal soberbia.

PLEBERIO Y ALISA

Consideremos ahora a Pleberio y Alisa que, como seres sexuales, hay poco que comentar. Aún así, ellos nos ofrecen un contraste muy útil con la vida sexual de su ex-vecina, Celestina. Quiero estipular que los padres de Melibea representan el polo opuesto al loco amor en la obra, y ellos forman un elemento esencial de la trama de la *Tragicomedia*. Me explico: Pleberio tiene sesenta años, igual que Celestina. Melibea, su única hija, tiene veinte años: por lo tanto nació cuando Pleberio tenía cuarenta. En situación semejante estaría su cónyuge, Alisa, quien, al menos para mí, tendría que haber sido en su vida de joven el perfecto modelo de la virginal «guardada hija» (306) que cree en todo momento que es su hija. Se habrían casado tarde, cuando Pleberio ya estaba en pleno camino a su poder social y económico con sus torres edificadas, sus árboles plantados, sus navíos fabricados, y los honores adquiridos (337).

Los dos, conformistas sociales donde los haya, obedecen férreamente en todo momento del texto las normas del patriarcado que les apoyan y favorecen. Efectivamente se deshacen en llantos (Pleberio) o en desmayos (Alisa) cuando se enteran del iconoclasmo sexual practicado por su amada hija en la propia casa paterna (auto XXI). Lo que existe entre Pleberio y Alisa es un amor cien por cien **heteronormativo** y profundamente conservador, el que limita el acto sexual al servicio de la procreación. Mantienen su idea de la familia perfecta y esperan que Melibea, inocente y casta, siga en la misma línea de pensamiento. Y de ahí no salen.

Podemos afirmar, por lo tanto, que la caída de la casa de Pleberio, guardián en la *Tragicomedia* del amor heteronormativo, la han ocasionado los amores ilícitos, o sea, no-normativos, de Melibea con Calisto. Son amores lascivos preparados

nasciendo la mochacha, la hago scrivir en mi registro, y esto para que yo sepa cuántas se me salen de la red» (141).

por Celestina para quitar a Pleberio, quien ha ido prosperando –recordémoslo– mientras ella se iba quedando cada año más menesterosa, su única hija y heredera. Aunque es verdad que Celestina no sobrevive para ver el final de las acciones desencadenadas por ella, podemos apreciar una suerte de pre-triunfo en el tono vengativo de sus palabras ante un Calisto incrédulo en el auto XI: «más está [Melibea] a tu mandado y querer que de su padre Pleberio» (250)²⁰.

Esta grieta en el muro de la heteronormatividad social del mundo representado por Pleberio y Alisa, llevado a cabo por los malogrados amores anti-sociales de Calisto y Melibea es el eje central de la trama que nos han planteado los autores de la *Tragicomedia*. La sensación final del texto celestinesco es la de un mundo lleno de conflictos de difícil resolución, un caos sin leyes fijas y sin estándares duraderos que valgan para ir avanzando hacia un nuevo pacto social. Estas relaciones sexuales ilícitos y concupiscentes (*i.e.*, no-normativos) que figuran tan centrales en el fondo de la *Tragicomedia* son una parte intrínseca y una causa de la ruptura social que late en toda la obra, aun si es solo un factor entre muchos. Estamos ante un momento en la anulación de un contrato social, la desintegración de la fe en un mundo estable y patriarcal. La diosa Fortuna ha tenido a bien remover su rueda una vez más, desarreglando y contrariando la ilusión que mantenía Pleberio en su mundo bien ordenado²¹.

SEMPRONIO Y ELICIA

Veamos ahora a Sempronio. Sempronio, ya iniciado en el mundo del amor libre, no piensa casarse con su Elicia. Hasta tiene ambiciones de ser él mismo un alcahuete. Nada más darse cuenta de «qué pie coxquea» Calisto (93), le ofrece a su amo sus propios servicios y los de una «mujer barbuda» que vive «en fin de esta vecindad» (103)²² para sanar su más que evidente frustración sexual. «Sanar»

20. Podemos agregar otra decisión anti-plebérica en boca de Celestina cuando, en el auto IV, se dice a sí misma, tomando una decisión irrevocable: «Más quiero offender a Pleberio que enojar a Calisto» (150). Si Celestina no hubiera tomado esta decisión ofensiva, no habríamos tenido obra. Este monólogo con sus dudas y vacilaciones le humanizan a la alcahueta, al menos para los lectores.
21. Las tres quejas de Pleberio en el auto XXI –contra la Fortuna, el Mundo y el Amor– comparten en su ideología la falta de «orden» (338-342). Así, los autores de la obra anuncian tajantemente el caos social sin una clara visión del futuro. Y es un caos tan «des-ordenado» como los amores que le han defraudado el representante del patriarcado.
22. Me parece que pocos críticos han visto en esta cita de Sempronio la posibilidad de la cercanía de las casas de Celestina y de Calisto en el presente actual del texto, más interesados en qué

sí, porque Celestina, al enterarse de su sufrimiento sexual, se siente como un cirujano (107) y comienza a utilizar sus saberes médicos para sacar provecho de este nuevo «paciente». Efectivamente, hay que reconocer los amores libres (extra-maritales) de Sempronio y Elicia como la gran casualidad fortuita que da inicio al texto celestinesco. Sin esta relación sexual ya de cierta duración, el camino a los servicios de Celestina habría sido menos fácil, menos oportuno.

Sempronio, experimentado en el libre amor sexual, no se deja engañar por los excesos verbales y las exageraciones melibéicas y cortesanas empleadas por Calisto del primer auto, va perceptivo y taimado directamente al grano. Elicia, además de ser el amante de Sempronio, es una experimentada prostituta, y quiere seguir siéndola²³, y Sempronio acepta sin cuestionarla esta situación. Cuando Elicia le está poniendo cuernos con un cliente suyo, Crito (auto I), ella y Celestina pueden disfrazar las relaciones sexuales de arriba con solo explicarlo en términos que parecerían a Sempronio tanto plausibles como excitantes (104-106).

Lo que encontramos curioso en cuanto la sexualidad de Sempronio es su curiosa fijación por Melibea. A pesar de su diatriba misógina del primer auto, que le servía bien como estratagema astuto para provocar y excitar a Calisto, Sempronio frecuentemente expresa un interés lascivo en el mismo objeto de deseo. En este intercambio del auto V, no puede estar más claro:

SEMPRONIO (a Celestina): Pues dime lo que passó con aquella gentil donzella; dime alguna palabra de su boca, que por Dios, assí peno por sabella como a mi amo penaría.

CELESTINA: ¡Calla, loco, altérasete la complessión! Yo lo veo en ti que *querrias más estar al sabor que al olor deste negocio* (175, énfasis añadido).

Hay más: cuando Pármeno en el auto VIII vuelve a casa después de su noche de amores en casa de una insaciable Areúsa, antes de poder explicar el motivo de su estado exaltado, un impaciente Sempronio le interrumpe, diciendo: «Dilo, dilo, ¿Es algo de Melibea? ¿Asla visto?» (213).

vecindades vivía ella en el pasado (menciones hay por Pármeno [110] y por Melibea [157]). Ver nuestra nota 15.

23. Entre las cosas que alega Elicia por rechazar la oferta de Areúsa para ir a vivir con ella son: «siempre acuden allí moças conocidas y allegadas, medio parientas de las que ella [Celestina] crió; allí hacen sus conciertos, de donde se me seguirá algún provecho. (...) Pues ya sabes quån duro es dexar lo usado, y que mudar costumbre es a par de muerte (...) Allí quiero estar (...)» (301). Sin embargo, una gran desilusión le espera, que sus encantos no serán suficientes para seguir manteniendo la casa de Celestina. Ver también nuestra nota 25.

Tan ocupado está Sempronio con sus fantasías sexuales de Melibea que inadvertidamente deja escapar la palabra que antes usó Celestina para describirla («gentil» [189]), delante de Elicia. Ocurre en el auto IX, en la escena del banquete, cuando Sempronio, hablando con Celestina, comenta: «Tía señora, a todos nos sabe bien comiendo y hablando, porque después no habrá tiempo para entender en los amores deste perdido de nuestro amo y de aquella graciosa y **gentil** Melibea» (225-226). Esta palabra desata tanto en Elicia como en Areúsa, por razones distintas, sendas vituperaciones contra Melibea y contra las amas en general. Debemos atribuir estas calurosas defamaciones a los peligrosos y fuertes celos sexuales y el orgullo herido de cada una de estas dos profesionales de la industria sexual.

Contesta Elicia, enfurecida: «aquella hermosura por una moneda se compra de la tienda. [...] Por mi vida, que no lo digo por alabarme, mas *creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea*» (226, énfasis añadido). El amor propio de Elicia no aguanta comparación alguna: pero el perspicaz lector saldrá creyendo que Melibea es de verdad hermosa, por el tono de amargura de las palabras de la amante de Sempronio, ella no tan «gentil».

Por interesante que sea esta réplica, más llamativa es otra de Areúsa quien se siente ofendida por otro motivo igualmente sexual. ¿Estará Areúsa celosa de la «gentil» Melibea porque ella (Melibea) está gozando de los abrazos y besos de Calisto, cuando otra –por ejemplo, ¡ejém!, Areúsa misma– podría estar en su lugar? Con casi toda seguridad es ésa la implicación que se deduce de este amargado comentario suyo; «No sé qué se ha visto Calisto *porque dexa de amar otras* que más ligeramente podría aver y con quien más holgasse, sino que el gusto dañado muchas veces juzga por dulce lo amargo» (228, énfasis añadido). Areúsa se cuenta entre las admiradoras del inaccesible Calisto.

Con Sempronio como protagonista no hay escenas de amor, pero repitamos aquí que sus apetitos sexuales también son «desordenados», no se limitan a las mujeres de su clase social (Elicia). Sueña con Melibea, como Areúsa sueña con Calisto, si no he leído mal esta última cita. Hay, sin embargo, dos claras indicaciones de la vida sexual de Sempronio. La primera es la sorpresa que expresa cuando Pármeno se presenta en el auto VIII como enamorado («¿Ya todos amamos?» [213]), una alusión a su satisfactoria vida sexual con Elicia. La segunda viene después de la muerte de Sempronio, cuando Elicia sinceramente le echa en falta, siendo que él era fiel a ella –a su manera– nunca siendo un cliente de pago. La gran emoción de Elicia, mesándose los cabellos, rascañándose la piel y maltrándose (295), todo evidencia el alto valor personal de lo perdido. Pero aun la

pérdida de Sempronio no le hace pensar en cambiar el rumbo de su vida: prefiere volver a la casa de Celestina, donde está su provecho, y donde los clientes suyos «no me saben otra morada» (300). El sexo comercial está tan arraigado en Elicia que no quiere ni puede dejarlo, a pesar de tener poca ambición de seguir como Celestina en sus otros oficios²⁴. Como intuimos, Elicia se autoengaña porque lo que le espera es la soledad²⁵.

AREÚSA

Se le introduce el nombre de Areúsa en el primer auto (124) en boca de Celestina, que bien la conoce. Pármeno, como luego Sosia, ya sabe de la fama de ella y de su gran hermosura y sus encantos sexuales. Tampoco cree Pármeno que tendrá posibilidades con ella, siendo que él vive en reducidas circunstancias económicas. Sin embargo, Celestina le insinúa a la bella ramera Areúsa como posible objeto de deseo, al ir probando todas las posibilidades de hacer que Pármeno colabore con ella y Sempronio en una confederación para sacar provecho económico de Calisto. En la actualidad, Areúsa es una ramera bien mantenida por un soldado, y no una prostituta de pago como su prima, Elicia. Es decir que es una profesional del sexo aunque independiente, mantenida por y lógicamente fiel a su mecenas de turno, en este caso uno que acababa de salir con su capitán a la guerra, dejando a Celestina una puerta abierta a estimular la infidelidad de Areúsa.

Antes de llegar a este estado, sin embargo, Areúsa había tenido –en su pasado– relaciones sexuales con Centurio, un rufián de mujeres y, como era costumbre, ella le mantenía a él, y no vice versa (294-295)²⁶. Como su hermosura y

24. Elicia, enojada con la falta de memoria de Celestina, le dice algo que sale del alma: «... ninguna sciencia es bien empleada en el que no la tiene affición. Yo le tengo a este officio odio; tú mueres tras ello» (210). El oficio a que Elicia critica aquí es el de remendar virgos, no a se ella meretriz. Pero Elicia demuestra su mucha astucia cuando, en el auto primero, participa con Celestina en esa pieza teatral (lo de Crito) para engañar a Sempronio.
25. Por fin se da cuenta de que su sueño de provecho económico murió con Celestina, aunque ella sigue viviendo en la casa. Es dura su desilusión: «Mal me va con este luto; poco se visita mi casa, poco se pasea mi calle; ya no veo las músicas de la alborada; ya no las canciones de mis amigos, ya no las cuchilladas ni ruidos de noche por mi causa, y lo que peor siento, que ni blanca ni presente veo entrar por mi puerta (...) no me viera agora entre dos paredes sola, que de asco no ay quien me vea» (307).
26. Ver el auto XV, donde declara Areúsa algo de su pasado con Centurio: «Yo te di, vellaco, sayo y capa, spada y broquel, camisas de dos en dos a las mil maravillas labradas; yo te di armas y cavallo, púsete con señor que no le merecías descaçar. (...) Tres veces te he librado de la justicia;

profesión son renombradas en toda la comunidad, por Celestina, por Pármeno, por Sempronio, y por Tristán, Sosia y Lucrecia (de quien es también prima), muchos darían mucho por vivir felices a su lado y ella puede escoger entre ellos. Pero sus favores, la posesión de su hermosura, no se compran por una moneda. Ella parece ser una cosquillosa en el auto VII, cuando se somete a la necesidad que tiene Celestina de hacer que Pármeno se acueste con ella. Se deja tocar, escucha los elogios de su cuerpo desnudo y limpio pero alega varias razones para no acceder a lo que le tiene preparado Celestina. Pero sus protestas resultan ser puro teatro, estando delante Celestina, porque al final se deja seducir, como si fuera un favor cedido a la vieja. Lo importante es que su fingido empacho desaparece al abandonar la casa la alcahueta y ella se mete con Pármeno en la cama y le tiene toda la noche y hasta el mediodía del día siguiente «hablando en [su] mal» (212), cuando «hablando» es su eufemismo para la larga noche de amor que han hecho.

Igual que Celestina de joven, Areúsa instintivamente come a Pármeno, siguiendo la recomendación de su «médico» (Celestina). Al hacer amores, Areúsa es incansable, insaciable. Pero también como Celestina, es artera, astuta y persuasiva. Hay evidencia de esto: cuando más tarde Areúsa quiere vengarse de Calisto y Melibea por ser culpables de las muertes de Pármeno y Sempronio y necesita saber qué horario tienen Melibea y Calisto para sus nocturnos encuentros sexuales, determina seducir, sobornándole con falsas promesas de sexo, a Sosia, el humilde mozo de caballos de Calisto. Su acto de seducción verbal tiene una testigo escondida detrás del paramento, su prima Elicia, y cuando Areúsa ya le ha sonsacado la información deseada a Sosia, se jacta de su considerable pericia, haciendo alarde de una nueva confianza y superioridad, diciendo a Elicia: «¿Qué te parece cuál le embió? Assí sé yo tratar los tales [...]. Pues prima, aprende, que *otra arte es ésta que la de Celestina, aunque ella me tenía por bova porque me quería yo serlo*» (312-313, énfasis añadido)²⁷. Ella marca diferencias con Celestina, sí, pero en las artes eróticas, muerta ya Celestina, queda Areúsa sin rival. Y aunque ella queda de pie al final del texto celestinesco, el lector puede atisbar adónde acabará ella con esta nueva arrogancia y confianza en sí misma (el ejemplo se lo

cuatro veces desempeñado en los tableros» (294-295). Parece que Areúsa ha aprendido de sus errores y ahora se controla mejor y va adquiriendo una gran maestría en su oficio.

27. Realmente estas son palabras que nos harán retroceder al auto VII para ver la verdad que Areúsa aquí expresa. Ver J. T. Snow, «Lo teatral en *Celestina*: el caso de Areúsa», en *Proceedings of the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of "La Celestina"*, ed. Ottavio Di Camillo, New York, Hispanic Society of America/CUNY Graduate Center, 2005, pp. 207-217.

dio, irónicamente, Celestina). La ciega diosa Fortuna le está esperando con su rueda que sube y baja, acechando. Su caída futura está más que garantizada, solo se ignora ahora el cuándo.

LUCRECIA

Lucrecia es la tercera de las primas²⁸ y la única que no ejerce en el campo de los negocios sexuales. Pero no le falta libido, deseo y ambiciones eróticas. Sirviendo en casa de Pleberio y Alisa, les traiciona ocultando el trayecto sexual de Melibea. Yo la veo joven, más que Melibea. Vive con ella en casa, es su fiel acompañante, y es indudable que siente y absorbe las vibraciones ardientes que han tomado posesión de su ama. Ella, como Pármeno, comienza la obra siendo virgen, pero, no como Pármeno, se queda virgen hasta el final de la obra. Pero no por quererlo ser. En absoluto. Y Celestina lo sabe. Lucrecia sabe perfectamente quién es y lo que trama Celestina en el auto IV; es Lucrecia que suaviza la entrada de Celestina en casa cuando su ama, Alisa, se ve obligada a salir por la enfermedad que padece su hermana. Es Lucrecia que deja de protestar y se pone como cómplice de Celestina cuando ésta le ofrece afeites para mejorar sus encantos: su cabello, su aliento.

Es Lucrecia que, convertida en testigo visual y aural de los amores de Melibea con Calisto durante un mes, quiere fingir estar dormida cuando la verdad es que está atenta a todo lo que pasa. Lo hace en auto XIV y de nuevo en el auto XIX cuando, encendida su sexualidad a tal punto por el ambiente sensual de la noche y las sugerentes canciones que entonaba antes con Melibea, abraza impetuosamente a Calisto al aparecer por fin éste a la cita con su trémula amante y tiene que ser reprimida por Melibea: «Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Tórnaste loca de plazer? Déxamele, no me le despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abraços; *déxame gozar lo que es mío; no me ocupes mi plazer*» (323, énfasis añadido).

Estas palabras sugieren claramente el estado libidinoso y erotizado en que se encuentra Lucrecia después de un mes de ser testigo de los amores concupiscentes de su ama con Calisto. Ella ha excedido su derecho como miembro de la clase de sirvientes cuando abraza a Calisto pero la reprimenda de Melibea es suave: no

28. Las referencias a esta relación de familia abundan: citaremos a Elicia cuando llama a la puerta de Celestina la criada de Melibea: «Madre, a la puerta llaman; (...) O la boz me engaña. O es *mi prima Lucrecia*» (232, énfasis añadido).

habrá escándalo aquí²⁹. La frontera entre las clases sociales en toda la *Tragicomedia* se diluye en presencia de los básicos instintos sexuales y los desordenados apetitos. Lo hemos visto con Sempronio (Melibea), con Areúsa (Calisto), y ahora con Lucrecia (Calisto), este deseo de mantener relaciones sexuales desenfundadas con gente de una clase más alta. Pero el deseo impulsivo de Lucrecia es frustrado y tiene que quedarse como testigo de las tres repeticiones de los amores apasionados de Calisto y Melibea. Sufre un momento de máxima tensión sexual y no podemos dejar fuera la posibilidad no textual de un acto masturbatorio al exclamar Lucrecia a sí misma, oyendo la conversación voluptuosa de los amantes haciendo el amor:

Mala landre me mata si más lo escucho; ¿vida es ésta? Que me esté yo *deshaziendo de dentera* y ella esquivándose por que la rueguen. Ya, ya, apaziguado es el ruydo; no es más menester despartidores.; pero también me lo haría yo si estos necios de sus criados me fablassen entre día, pero esperan que los tengo de yr a buscar (324, énfasis añadido).

En fin, Lucrecia, personaje secundario, se siente atraída por el sexo libre también y ambiciona en secreto el sacrificio de su virginidad, si no con uno como Calisto, pues con tipos de su propia clase social, como Tristán o Sosia, aunque no quiere llegar al extremo de tener que ir mendigando el sexo con al menos uno de ellos³⁰. En todas sus escenas, Lucrecia emerge como la misma imagen de la frustración sexual, siempre en la sombra de la «gloria»³¹ que una y otra vez experimenta Calisto con Melibea.

29. Es la segunda vez que vemos a Melibea evitando escándalos para poder seguir adelante con los nuevos y ardientes deseos sexuales que Calisto ha despertado en ella. La primera vez ocurre en el auto X, cuando se desmaya. Al salir Melibea de su breve estado inconsciente, Celestina manda a Lucrecia ir por agua y Melibea responde angustiada: «Passo, passo, que yo me esforçaré; no escandalizes la casa» (245).
30. Lucrecia lamenta –su sexualidad a flor de labios– su virginidad mientras ella presencia las tres copulaciones de los amantes: «Ya, ya, apaziguado es el ruydo; no ovieron menester despartidores; pero también me lo haría yo si estos necios de sus criados me fablassen entre día, pero esperan que los tengo de yr a buscar» (324). Se ha comentado poco este juego sexual entre los criados de la *Tragicomedia*.
31. Calisto es quien nos da el significado sexual de esta palabra en un contexto sensual cuando, en el auto XIV, Melibea quiere mandar a Lucrecia a apartarse, y el galán responde ufánamente: «¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén testigos de mi gloria» (285). Calisto habla del sexo «a lo divino», un placer del egoísta mundano.

TRISTÁN, SOSIA, CENTURIO, CRITO

De los otros personajes masculinos secundarios, Tristán, aunque aparece poco, sí luce una dimensión sexual. No solo no ha ido a cortejar a Lucrecia (¿sabrá que ella desea sexo con él?), también amonestó a Sosia, el engañado por Areúsa, de que ésta es «marcada ramera» (319) para protegerle de más engaños. No importan estas situaciones, siendo que Tristán se identifica bien con los amores concupiscentes de Calisto y vocaliza la envidia de su amo en el mismo momento de su conquista de Melibea, estando su libido también a flor de piel. Ocurre en el auto XIV, estando fuera del muro del jardín de Melibea y escuchando los sonidos de lo que pasa dentro entre los amantes, asevera Tristán con envidia: «Oygo tanto que juzgo a mi amo el más bienaventurado hombre que nació; y *por mi vida, que aunque soy mochacho, que diese tan buena cuenta como mi amo*» (285, énfasis añadido). Tristán es otro miembro de los del hampa celestinesca que sueña con copular con mujeres de otra clase social superior, en este caso con Melibea (como Sempronio antes).

Sosia, hijo de labradores, es el perfecto bobalicón, cuya seducción verbal la presenciamos en manos de una prepotente diosa de la concupiscencia, Areúsa, y sin galardón alguno para él (auto XVII). Ha caído en su trampa por imaginar que ella podría querer una relación sexual con él, equiparándose con su ex-amante, Pármeno. Su lujuria es casi bestial y Areúsa lo confirma llamándole un «asno apaleado» (312).

Centurio es «rufián de mujeres», traficando en el negocio de placeres sexuales. Ex-amante o ex-rufián de Areúsa –no sabemos cuál– se muestra fanfarrón y cobarde –cómica en las dos instancias– y al escuchar el encargo que Areúsa le pide, lo acepta pero sin la más mínima intención de hacerlo (auto XVIII).

Crito es cliente sexual de Elicia y, según ella misma, uno de muchos, como espeta con rabia delante de Sempronio: «¿Mucho piensas que me tienes ganada? Pues hágote cierto que no as tú buelto la cabeça quando está en casa otro que más quiero, más gracioso que tú, y aún que no ande buscando como me dar enojo (...)» (231). La participación verbal de Crito en escena se limita a cuatro palabras («Plázeme; no te congoxes» [104]) pero los dos, él y Elicia, pasan en este momento a ser alter egos para la moza que le encomendó un fraile y el ministro, el gordo (106), en este mini-drama escenificado para Sempronio.

ÚLTIMAS REFLEXIONES

Después de este recorrido por el pasado y presente de la sexualidad real o fantaseada de todos los personajes del texto celestinesco, es hora de resumir y concluir. Hemos logrado pormenorizar los apetitos sexuales de todos los que hablan en la *Tragicomedia*. La concupiscencia forma parte del carácter de todos ellos menos, por supuesto, los padres de Melibea, donde brilla por su ausencia. Ellos, defensores de una sexualidad heteronormativo y conservador, han sido traicionados por su única hija y heredera que escogió entregarse a un amor no-normativo e ilícito a las espaldas de sus queridos progenitores: tal como ella entiende la situación familiar, no había otro camino abierto para ella. Su declaración de independencia del auto XVI lo confirma.

Celestina, Sempronio y Pármeno, por su parte, traicionan al lujurioso y obsesionado Calisto formando una confederación de tres. Los criados de Calisto con el tiempo acaban uniéndose en una confederación de dos –fomentada irónicamente por Celestina– y matan a su mentirosa confederada. Así pagan el desprecio final que Celestina les echó en la cara.

El texto de la *Tragicomedia*, tal como lo hemos interpretado en este recorrido, rezuma una sexualidad desordenada que fluye por la vida de todos sus personajes. La concupiscencia que hemos trazado transgrede las fronteras prohibidas de las clases y de los estados sociales precisamente porque los autores de la obra ven claramente que el orden patriarcal ha llegado a un precipicio peligroso: las relaciones amo-criado se están debilitando y la lealtad se compra; y los de abajo en su descontento socio-económico se permiten fantasear con tener como amantes a personas de clases sociales superiores. Estos deseos lujuriosos hacen permeable el sistema de clases que era central para el mantenimiento del patriarcado.

El acento puesto en la rebeldía de Melibea es como el broche de oro que va a acabar con la represión de los instintos naturales que el patriarcado quiso rigurosamente controlar si no suprimir. Como muestra de esta oposición o rebeldía contra las normas vigentes, mueren en la *Tragicomedia* cinco personajes. Me gustaría también postular que el riguroso orden social en el que Pleberio fue formado está moribundo, a punto de ceder ante nuevas mareas sociales en la *Tragicomedia*.

En la *Tragicomedia*, el concepto de **amor** (sustantivo singular), sea de Dios o sea el deseo de buscar el bien del amado, se escasea. En ningún momento vemos un solo caso de ennoblecimiento causado por el *amor purus*. Lo que sí abunda en la obra son distintos casos de **amores desordenados**, que van de los deleites transgresores del jardín de la casa de Pleberio al egoísmo expresado por todos los

que dicen desear amar a otros más privilegiados, o sea, los que no deben «desear ardientemente» (Corominas). Las relaciones interpersonales en el texto se transmiten exclusivamente en formas sexuales, concupiscentes.

Es decir, los catorce personajes que escenifican el mundo de *Celestina*, hablando en él, son actores-actantes en una gran ficción medieval tardía, pero reflejan –y creo que reflejan muy bien– el mundo real de sus autores, un mundo y una sociedad en el proceso de perder la cohesión social del sistema patriarcal que antes dominaba y que está caricaturizado en la ceguera que ostentan Pleberio y Alisa. Todo lo que podría resultar en un amor *purus* de verdad está destinado, dadas las nuevas circunstancias transicionales, a acabar en unos amores no-normativos que florecen subrepticamente y sin necesidad de buscar la aprobación de nada ni de nadie. Son estos amores que crean las tensiones que florecen en la *Tragicomedia* y que apuntan a un futuro que los mismos autores desconocerían, aún anticipándolo.

Los autores de la obra han retratado en los veintiún autos el furtivo progreso de un veneno moral que se estaba haciendo patente en su propia época, observando la fuerza destructiva de su encuentro con otras fuerzas, y con otras generaciones nuevas que no aceptarán el *statu quo* y por eso no se sentirán supeditadas a unas normas inadecuadas para las nuevas realidades de una sociedad que no será la más sencilla y descomplicada de antes. En este mundo celestinesco con sus varios niveles de concupiscencia, de sensualismos desinhibidos y libidos exaltadas, en este mundo de amores desordenados, todo estaba predestinado a terminar mal.

Quiero repetir una frase que usé ya en los Preliminares: «... ni Calisto es un Romeo ni Melibea es una Julieta». Y concluyo con esta pregunta final: ¿Quién en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* busca, *desinteresadamente*, el bien del otro? Creo que me habrán captado bien mi punto de vista en este ensayo si, juntos conmigo, responden: NADIE. Creo que en esta respuesta queda claro uno de los temas claves de los autores de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

