

*Avatares y perspectivas
del medievalismo ibérico*



Coordinado por ISABELLA TOMASSETTI

edición de ROBERTA ALVITI, AVIVA GARRIBBA,
MASSIMO MARINI, DEBORA VACCARI

con la colaboración de MARÍA NOGUÉS e ISABEL TURULL

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

COMITÉ CIENTÍFICO

<i>Carlos ALVAR</i> (<i>Université de Genève - Universidad de Alcalá</i>)	<i>Alejandro HIGASHI</i> (<i>Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa</i>)
<i>Vicenç BELTRAN</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>José Manuel LUCÍA MEGLAS</i> (<i>Universidad Complutense</i>)
<i>Patrizia BOTTA</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>María Teresa MIAJA DE LA PEÑA</i> (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)
<i>María Luzdivina CUESTA TORRE</i> (<i>Universidad de León</i>)	<i>Maria Ana RAMOS</i> (<i>Universität Zurich</i>)
<i>Elvira FIDALGO</i> (<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>)	<i>Maria do Rosário FERREIRA</i> (<i>Universidade de Coimbra</i>)
<i>Leonardo FUNES</i> (<i>Universidad de Buenos Aires</i>)	<i>Lourdes SORIANO ROBLES</i> (<i>Universitat de Barcelona</i>)
<i>Aurelio GONZÁLEZ</i> (<i>Colegio de México</i>)	<i>Cleofé TATO GARCÍA</i> (<i>Universidade da Coruña</i>)

COMITÉ ASESOR

Mercedes Alcalá Galán	Paloma Díaz-Mas	Gioia Paradisi
Amalia Arizaleta	María Jesús Díez Garretas	Óscar Perea Rodríguez
Fernando Baños	Antoni Ferrando	José Ignacio Pérez Pascual
Consolación Baranda	Anna Ferrari	Carlo Pulsoni
Rafael Beltran Llavador	Pere Ferré	Rafael Ramos
Anna Bognolo	Anatole Pierre Fuksas	Ines Ravasini
Alfonso Boix Jovaní	Mario Garvin	Roxana Recio
Jordi Bolòs	Michael Gerli	María Gimena del Río Riande
Mercedes Brea	Fernando Gómez Redondo	Ana María Rodado Ruiz
Marina Brownlee	Francisco J. Grande Quejigo	María José Rodilla León
Cesáreo Calvo Rigual	Albert Hauf	Marcial Rubio
Fernando Carmona	David Hook	Pablo E. Saracino
Emili Casanova	Eduard Juncosa Bonet	Connie Scarborough
Juan Casas Rigall	José Julián Labrador Herraiz	Guillermo Serés
Simone Celani	Albert Lloret	Dorothy Severin
Lluís Cifuentes Comamala	Pilar Lorenzo Gradín	Meritxell Simó Torres
Peter Cocozzella	Karla Xiomara Luna Mariscal	Valeria Tocco
Antonio Cortijo Ocaña	Elisabet Magro García	Juan Miguel Valero Moreno
Xosé Luis Couceiro	Antonia Martínez Pérez	Yara Frateschi Vieira
Francisco Crosas	M. Isabel Morán Cabanas	Jane Whetnall
María D'Agostino	María Morrás	Josep Antoni Ysern Lagarda
Claudia Demattè	Devid Paolini	Irene Zaderenko

Este libro se ha publicado gracias a una ayuda del Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali (Sapienza, Università di Roma) y ha contado además con una subvención de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

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

© *de la edición: Isabella Tomassetti, Roberta Alviti, Aviova Garribba,*

Massimo Marini, Debora Vaccari

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-17107-86-4 (Vol. 1)

I.S.B.N.: 978-84-17107-87-1 (Vol. 2)

I.S.B.N.: 978-84-17107-88-8 (o.c.)

D. L.: LR 943-2019

IBIC: DCF DCQ DSBB DSC HBLC1

Impresión: Mástres Design

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

VOLUMEN I

PRÓLOGO.....	xxi
I. ÉPICA Y ROMANCERO	25
Lope de Vega y el romancero viejo: a vueltas con <i>El conde Fernán González</i>	27
ROBERTA ALVITI	
La técnica y la función de lo cómico en la épica serbia y en la epopeya románica: convergencias y particularidades	51
MINA APIĆ	
«Pues que a Portugal partís»: fórmulas romancísticas en movimiento	63
TERESA ARAÚJO	
«Sonrisandose iva». Esuberanza giovanile e contegno maturo dell'eroe tra <i>Mocedades de Rodrigo e Cantar de mio Cid</i>	73
MAURO AZZOLINI	
Los autores de los romances	85
VICENÇ BELTRAN	
La permeabilidad de la materia cidiana en el ejemplo del <i>Cantar de Mio Cid</i>	109
MARIJA BLAŠKOVIĆ	
Discursos en tensión en las representaciones de Bernardo del Carpio	125
GLORIA CHICOTE	
Una nueva fuente para editar el Romancero de corte: «La mañana de San Juan» en MN6d	135
VIRGINIE DUMANOIR	

Fernán González, conquistador de Sepúlveda. Crónica y comedia, de la <i>Historia de Segovia</i> (1637) a <i>El castellano adalid</i> (1785)	151
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Desarrollo de tópicos, fórmulas y motivos en el Romancero Viejo: la muerte del protagonista	163
AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ	
 II. HISTORIOGRAFÍA Y CRONÍSTICA.....	179
Linhagens imaginadas e relatos fundacionais desafortunados.....	181
ISABEL DE BARROS DIAS	
Crónicas medievales en los umbrales de la Modernidad: el caso de la <i>Crónica particular de San Fernando</i>	207
LEONARDO FUNES	
Il dono muliebri della spada e la <i>Primera Crónica General</i> : tracce iberiche di versioni arcaiche del <i>Mainet</i> francese.....	219
ANDREA GHIDONI	
La convergencia de historiografía y hagiografía en el relato del sitio de Belgrado (1456) en las <i>Bienandanzas e fortunas</i> de Lope García de Salazar	237
HARVEY L. SHARRER	
Las «vidas» de los papas en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	247
LOURDES SORIANO ROBLES - ANTONIO CONTRERAS MARTÍN	
Colegir y escribir de su mano: las funciones de fray Alonso de Madrid, abad de Oña, en la <i>Suma de las corónicas de España</i>	281
COVADONGA VALDALISO CASANOVA	
La expresión del amor en la <i>Crónica troyana</i> de Juan Fernández de Heredia.....	297
SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
 III. LÍRICA TROVADORESCA.....	309
Da materia paleográfica á edición: algunhas notas ao fío da transcripción do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal e do Cancioneiro da Vaticana	311
XOSÉ BIEITO ARIAS FREIXEDO	

<i>Numa clara homenagem aos nossos cancioneiros</i> . Eugénio de Andrade e la lirica galego-portoghese	329
FABIO BARBERINI	
Variantes gráficas y soluciones paleográficas: los códices de las <i>Cantigas de Santa María</i>	341
MARÍA J. CANEDO SOUTO	
A voz velada dos outros. Achegamento ao papel dos amigos na cantiga de amor.....	355
LETICIA EIRÍN	
Pergaminhos em releitura	369
MANUEL PEDRO FERREIRA	
Cuando las <i>Cantigas de Santa María</i> eran <i>a work in progress</i> : el Códice de Florencia	379
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Entre a tradición trobadoresca e a innovación estética: as cantigas de Nuno Eanes Cerzeo.....	389
DÉBORAH GONZÁLEZ	
Perdidas e achadas: <i>Cantigas de Santa María</i> no Cancioneiro da Biblioteca Nacional.....	399
STEPHEN PARKINSON	
Os sinais abreviativos no <i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional</i> : tentativa de sistematização	411
SUSANA TAVARES PEDRO	
Formação do <i>Cancioneiro da Ajuda</i> e seu parentesco com ω e α	421
ANDRÉ B. PENAFIEL	
Tradição e inovação no cancionero de amigo de D. Dinis	439
ANA RAQUEL BAIÃO ROQUE	
Alfonso X ofrece una íntima autobiografía en sus <i>Cantigas de Santa María</i>	449
JOSEPH T. SNOW	
Los maridos de María Pérez <i>Balteira</i>	461
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
Cuestiones de frontera: el Cancionero de Santa María de Terena de Alfonso X el Sabio (CSM 223, 275 y 319)	473
ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ	

IV. POESÍA RELIGIOSA Y DIDÁCTICA	483
Historia crítica de la expresión <i>mester de clerecía</i>	485
PABLO ANCOS	
Reelaboraciones de la leyenda de Teófilo en la península ibérica durante el siglo XIII	501
CARMEN ELENA ARMIJO	
La poesía del siglo XIV en Castilla: hacia una revisión historiográfica (III).....	515
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
De la estrofa 657 del <i>Libro de Alexandre</i> a procesos de reformulación / reiteración del calendario alegórico medieval en siglos posteriores. La función de la experiencia en la construcción de los motivos de los meses.....	527
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
El sueño de Alexandre.....	539
MARÍA LUISA CERRÓN PUGA	
Las emociones de Apolonio.....	553
FILIPPO CONTE	
La representación literaria de la lujuria en los <i>Milagros de Nuestra Señora</i> : las metáforas de la sexualidad	569
NATACHA CROCOLL	
Las visiones de Santa Oria de Berceo y sus regímenes simbólicos.....	583
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Notas sobre la reproducción en secuencias de la pseudoautobiografía erótica del <i>Libro de buen amor</i> : una propuesta de estudio	595
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
El cerdo: un motivo curioso en el <i>Poema de Alfonso Onceno</i>	609
MICHAEL MCGLYNN	
La métrica del <i>mester de clerezia</i> y sus “exigencias” en el proceso de reconstrucción lingüística.....	623
FRANCISCO PEDRO PLA COLOMER	
«Cuando se vido solo, del pueblo apartado...». Procesos de aislamiento virtuoso en tres poemas hagiográficos de Gonzalo de Berceo.....	637
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	

Retórica del espacio sagrado en el contexto codicológico del Ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipcíaca, Libro de los tres reyes de Oriente</i>)	649
CARINA ZUBILLAGA	
V. PROSA LITERARIA, DIDACTISMO Y ERUDICIÓN	659
Vida activa y vida contemplativa: una fuente de Rodrigo Sánchez de Arévalo	661
ÁLVARO ALONSO	
El milagro mariano en el siglo XVI: entre las polémicas reformistas y la revalidación católica	673
CARME ARRONS LLOPIS	
Nuevos testimonios de la biblia en romance en bifolios reutilizados como encuadernaciones	683
GEMMA AVENOZA	
Notas sobre el <i>Ceremonial</i> de Pedro IV de la Biblioteca Lázaro Galdiano.....	691
PATRICIA AZNAR RUBIO	
La descripción de la ciudad de El Cairo en cuatro viajeros medievales peninsulares de tradición musulmana, judía y cristiana.....	701
VICTORIA BÉGUELIN-ARGIMÓN	
¿Una vulgata para el <i>Libro de los doze sabios</i> ?	713
HUGO Ó. BIZZARRI	
Magdalena predicadora y predicada: de milagros y sermones en la Castilla de los Reyes Católicos	721
ÁLVARO BUSTOS	
Estudi codicològic del <i>Breviari d'amor</i> català: els fragments de la Universiteitsbibliotheek de Gant	735
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
Uso de las paremias y polifonía en el <i>Corbacho</i>	749
DANIELA CAPRA	
La 'profecía autorrealizadora' en la <i>Gran conquista de Ultramar</i> : entre estructura narrativa y construcción ideológica	759
PÉNÉLOPE CARTELET	
Educando mujeres y reinas	775
MARÍA DíEZ YÁÑEZ	

Els Malferit, una nissaga de juristes mallorquins vinculada a l'Humanisme (ss. xv-xvi)	791
GABRIEL ENSENYAT PUJOL	
Leer a Quinto Curcio en el siglo xv: apuntes sobre las glosas de algunos testimonios vernáculos	803
ADRIÁN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
Aproximación comparativa entre las versiones hebreas y romances de <i>Kalila waDimna</i> . Su influencia en la obra de Jacob ben Eleazar	813
E. MACARENA GARCÍA - CARLOS SANTOS CARRETERO	
Escritura medieval, planteamientos modernos: <i>Católica impugnación</i> de fray Hernando de Talavera	823
ISABELLA IANNUZZI	
Ecos de Tierra Santa en la España medieval: tres peregrinaciones de leyenda	831
VÍCTOR DE LAMA	
«Menester es de entender la mi rrazón, que quiero dezir el mi saber»: i raccontì <i>Lac venenatum</i> , <i>Puer 5 annorum</i> e <i>Abbas</i> nel <i>Sendebar</i>	843
SALVATORE LUONGO	
Os pecados da língua no <i>Livro das confissões</i> de Martín Pérez	857
ANA MARIA MACHADO	
De Afonso X a Dante: os caminhos do <i>Livro da Escada de Maomé</i> pela Europa	867
FERNANDA PEREIRA MENDES	
El <i>Libro de los gatos</i> desde la perspectiva crítica actual. Algunas consideraciones sobre su estructura	875
JUAN PAREDES	
Entre el <i>adab</i> y la literatura sapiencial: <i>El príncipe y el monje</i> de Abraham Ibn Hasday	887
RACHEL PELED CUARTAS	
Prácticas de lectura femeninas durante el reinado de los Reyes Católicos: los paratextos	895
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
La Roma de Pero Tafur	911
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	

La teoría de la <i>amplificatio</i> en la retórica clásica y las <i>artes poetriae</i> medievales	921
MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ	
Los estudios heredianos hoy en perspectiva.....	935
ÁNGELES ROMERO CAMBRÓN	
Para una nueva <i>recensio</i> del <i>Libro del Tesoro</i> castellano: el ms. Córdoba, Palacio de Viana-Fundación CajaSur, 7017.....	945
LUCA SACCHI	
A história da espada quebrada: uma releitura veterotestamentária	955
RAFAELA CÂMARA SIMÕES DA SILVA	
Il motivo del “concilio infernale”: presenze in area iberica fra XIII e XVI secolo.....	965
LETIZIA STACCIOLI	

VOLUMEN II

VI. LÍRICA BAJOMEDIEVAL Y PERVIVENCIAS	997
La <i>Cántica Espiritual</i> de la primera edición de las poesías de Ausiàs March.....	999
RAFAEL ALEMANY FERRER	
Contexto circunstancial y dificultades textuales en un debate del <i>Cancionero de Baena</i> : ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa»	1015
SANDRA ÁLVAREZ LEDO	
«Se comigo nom m'engano»: Duarte da Gama entre sátira y lirismo	1029
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
«Las potencias animadas son de su poder quitadas»: el amor como potencia en la poesía amorosa castellana del siglo xv	1039
MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ	
<i>Viendo estar / la corte de tajos llena</i> . Los mariscales Pero García de Herrera e Íñigo Ortiz de Estúñiga y la gestación y difusión de la poesía en el entorno palatino a comienzos del siglo xv	1055
ANTONIO CHAS AGUIÓN	
El inframundo mítico en un <i>Dezir</i> del Marqués de Santillana	1069
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
As línguas do <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende.....	1085
GERALDO AUGUSTO FERNANDES	

Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y un hermano de este: tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7) pretendidamente menores	1097
MARÍA ENCINA FERNÁNDEZ BERROCAL	
Una definición de amor en el Ms. Corsini 625	1109
AVIVA GARRIBBA	
Las ediciones marquianas de 1543, 1545 y 1555: estudio de variantes	1121
FRANCESC-XAVIER LLORCA IBI	
La poesía de Fernán Pérez de Guzmán en el <i>Cancionero General</i> de 1511: selección y variaciones	1135
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Los tópicos del mal de amor y de la codicia femenina en dos poemas del Ms. Corsini 625.....	1153
MASSIMO MARINI	
Els <i>Cants de mort</i> : textos i contextos	1167
LLÚCIA MARTÍN - MARIA ÀNGELS SEQUERO	
<i>Recensio</i> y edición crítica de testimonios únicos: la poesía profana de Joan Roís de Corella.....	1179
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los poemas en gallego de Villasandino: notas para un estudio lingüístico	1191
ISABELLA PROIA	
Elaboración de una lengua poética y <i>code-mixing</i> : en torno a la configuración lingüística del corpus gallego-castellano	1205
JUAN SÁEZ DURÁN	
Figurações do serviço amoroso: Dona Joana de Mendonça no teatro da corte.....	1217
MARIA GRACIETE GOMES DA SILVA	
Mutilación y (re)creación poética: las «letras» y «cimeiras» del <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende (1516).....	1227
SARA RODRIGUES DE SOUSA	
Juan de la Cerda, un poeta del siglo XIV sin obra conocida	1239
CLEOFÉ TATO	
Diego de Valera y la <i>Regla de galanes</i> : una atribución discutida.....	1259
ISABELLA TOMASSETTI	
Juan Agraz a través de los textos.....	1271
JAVIER TOSAR LÓPEZ	

Una <i>batalla de amor</i> en el Ms. Corsini 625	1283
DEBORA VACCARI	
VII. PROSA DE FICCIÓN	1299
La guerra de sucesión de Mantua: ¿una fuente de inspiración para la <i>Crónica do Imperador Beliadro</i> ?	1301
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Tempestades marinas en los libros de caballerías	1313
ANNA BOGNOLO	
Construcción narrativa y letras cancioneriles en libros de caballerías hispánicos	1325
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
La oscura posteridad de Juan Rodríguez del Padrón	1339
ENRIC DOLZ FERRER	
Melibea, personaje transfuncional del siglo xx	1349
JÉROMINE FRANÇOIS	
Fortuna y mundo sin orden en <i>La Celestina</i> de Fernando de Rojas	1363
ANTONIO GARGANO	
Paternidades demoníacas y otras diablerías tardomedievales en la edición burgalesa del <i>Baladro del sabio Merlin</i>	1383
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
Lanzarote e le sue emozioni	1393
GAETANO LALOMIA	
El fin de Merlín a través de sus distintas versiones	1409
ROSALBA LENDO	
Memoria y olvido en <i>La Celestina</i>	1425
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La <i>Historia del valoroso cavallier Polisman</i> de Juan de Miranda (Venezia, Zanetti, 1573)	1437
STEFANO NERI	
<i>Pierres de Provença</i> : l'odissea genèrica d'una novel·leta francesa	1447
VICENT PASTOR BRIONES	

Pieles para el adorno. Los animales como material de confección en los libros de caballerías.....	1459
TOMASA PILAR PASTRANA SANTAMARTA	
El público de las traducciones alemanas de <i>Celestina</i>	1473
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Bernardo de Vargas, autor de <i>Los cuatro libros del valeroso caballero D. Cirongilio de Tracia</i> . ¿Una biografía en vía de recuperación?.....	1483
ELISABETTA SARMATI	
La Làquesis de Plató i la Làquesis del <i>Curial</i>	1493
ABEL SOLER	
«No queráys comer del fruto ni coger de las flores»: el <i>Jardín de hermosura</i> de Pedro Manuel de Urrea como subversión	1505
MARÍA ISABEL TORO PASCUA	
VIII. METODOLOGÍAS Y PERSPECTIVAS	1515
Los problemas del traductor: acerca del <i>Nycticorax</i>	1517
CARLOS ALVAR	
Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la imprenta decimonónica: un ejemplo de reescritura en pliegos de cordel.....	1527
NURIA ARANDA GARCÍA	
<i>Universo Cantigas</i> : el editor ante el espejo.....	1541
MARIÑA ÁRBOR ALDEA	
Las ilustraciones de <i>Las cien nuevas nouvelles (Les Cent Nouvelles nouvelles)</i> : del manuscrito a los libros impresos	1555
MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL	
Traducciones, tradiciones, fuentes, <i>στέμματα</i>	1565
ANDREA BALDISSERA	
Para un mapa de las cortes trovadorescas: el caso catalano-aragonés	1587
MIRIAM CABRÉ - ALBERT REIXACH SALA	
De <i>La gran estoria de Ultramar</i> manuscrita, a <i>La gran conquista de Ultramar</i> impresa (1503): una nueva <i>ordinatio</i>	1599
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	

La traducción de los ablativos absolutos latinos de las <i>Prophetiae Merlini</i> en los <i>Baladros</i> castellanos.....	1615
ALEJANDRO CASAIS	
O portal <i>Universo Cantigas</i> : antecedentes, desenvolvimiento e dificultades.....	1633
MANUEL FERREIRO	
La <i>Historia de la doncella Teodor</i> en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el <i>Repertorio de los tiempos</i>	1645
MARTA HARO CORTÉS	
Puntuación y lectura en la Edad Media.....	1663
ALEJANDRO HIGASHI	
La tradición iconográfica de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)	1685
MARÍA JESÚS LACARRA	
El <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i> : método, lógica y dudas.....	1697
FRANCISCO LOBERA SERRANO	
Editar a los clásicos medievales en el siglo XXI	1717
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
Nuevos instrumentos para la filología medieval: <i>Cançoners DB</i> y la <i>Biblioteca Digital Narpan-CDTC</i>	1729
SADURNÍ MARTÍ	
De copistas posibilistas y destinatarios quizás anónimos: estrategias, manipulaciones y reinterpretaciones en traducciones medievales.....	1739
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO	
Alcune riflessioni sulle locuzioni «galeotto fu» e «stai fresco».....	1763
EMILIANA TUCCI	
<i>Universo de Almouro</i> : Base de datos de la materia caballeresca portuguesa. Primeros resultados.....	1775
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO	

MELIBEA, PERSONAJE TRANSFICCIONAL DEL SIGLO XX

JÉROMINE FRANÇOIS
Université de Namur

Entre las criaturas de tinta y papel más reescritas a lo largo de los siglos y a través de los espacios geográficos, los héroes literarios medievales ocupan sin duda un sitio privilegiado. Tanto el Cid como Trotaconventos o el rey Arturo y sus caballeros han generado un sinfín de recreaciones, sean continuaciones de sus andanzas, precuelas, parodias o transposiciones de sus aventuras en otros marcos espacio-temporales. Estas formas de reescritura han sido a menudo estudiadas con el rasero de la hipertextualidad teorizada por Gérard Genette¹. En este marco, los protagonistas de *La Celestina* cobran un interés especial tanto por su frecuencia de reaparición como por el tipo de reescrituras que generan en la época contemporánea. En efecto, los textos hispánicos –sean novelas, obras de teatro o poemarios– que convocan estas figuras tienden a conservar los rasgos que las hacen identificables como personajes concretos –no reducidos a tipo o a alegoría– pero las insertan en un esquema actancial sustancialmente distinto al de su ficción primigenia. Este fenómeno corresponde al concepto de *transficcionalidad* elaborado por el teórico canadiense Richard Saint-Gelais². Así encontramos a Celestinas que luchan contra el poder absolutista de Felipe II³, o a Areúsas que viajan por el planeta en busca del acto erótico perfecto⁴.

El presente estudio propone examinar la transficcionalización contemporánea del personaje de Melibea. Junto con Celestina, la amante de Calisto es sin

1. Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
2. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
3. En la novela de Carlos Fuentes titulada *Terra Nostra* (1975).
4. En *Areúsa en los conciertos* (2002), de la escritora mexicana Angelina Muñoz-Huberman.

duda la figura rojana más recreada por los escritores hispánicos del s. xx⁵. Esta observación no tiene por qué sorprender: la figura literaria de Melibea ha sido cada vez más valorizada por los estudios celestinescos en las últimas décadas. Especialistas como Manuel Criado de Val⁶, María Rosa Lida de Malkiel⁷, o Joseph Snow⁸, han mostrado en qué medida *La Celestina* construye, a través de la hija de Pleberio, un personaje altamente complejo y plural a nivel psicológico. Además, Canet y Mier, entre otros, han mostrado que, lejos de reducirse a una mera víctima de la *philocaptio* celestinesca, Melibea manifiesta repetidas veces su libre albedrío⁹. Según Lacarra¹⁰, Melibea representa asimismo una figura excepcional en *La Celestina* por ser el único personaje no paródico de la obra. Ahora bien, ¿cuáles son los componentes de las Melibeas transficcionales? ¿Cómo se construyen? ¿Cuáles son sus funciones en las ficciones contemporáneas? Y, sobre todo, ¿en qué medida estas nuevas Melibeas permiten dar nuevos sentidos a la misma *Celestina*? Para dar algunas pistas de respuesta a estas cuestiones, resulta muy iluminador analizar el tratamiento que recibe Melibea en las transficciones de la *Tragicomedia*. Se trata del conjunto de ficciones literarias que desvían la trama del texto atribuido a Rojas mediante distintos procedimientos, teorizados por Saint-Gelais, como la continuación, la transposición espacio-temporal, la captura o el *crossover*¹¹.

Entre los distintos tipos de desviación que las transficciones aplican al funcionamiento del personaje de Melibea en comparación con su modelo rojano, destaca una tendencia recurrente: la transformación de la amante de Calisto en prostituta. Una serie de transficciones celestinescas desdeñan en efecto el papel de Celestina como agente del mundo prostibulario para centrarse en el personaje de Melibea, entonces convertida en ramera obligada a comercializar sus relaciones

5. Ya lo revelan los títulos de buena parte de las reescrituras contemporáneas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Véanse, por ejemplo, la novela *Melibea no quiere ser mujer* (1991), de Juan Carlos Arce, la tragicomedia *Una blanda muerte o Melibea* (1998), de Milagros Pierna, el cuento «Melibea o la revelación» (1943), de Agustín Yáñez, el poemario *Huerto de Melibea* (1951), de Jorge Guillén, o el capítulo de *Capricho*, de Azorín, titulado «Melibea» (1943).
6. Manuel Criado de Val, «Arquetipos españoles: Melibea», *ABC*, 18/06 (1961), pp. 53-55.
7. María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.
8. Joseph T. Snow, «Two Melibeas», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, eds. V. Roncero López y A. Menéndez Collera, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 655-662.
9. José Luis Canet, «Hechicería versus libre albedrío en *La Celestina*», en *El jardín de Melibea: Monasterio de San Juan, Burgos, 18 de abril-20 de junio. Catálogo de la exposición*, ed. J. C. Elorza Guinea, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 201-228; Laura Mier, «La conciencia de Melibea», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 231-243.
10. María Eugenia Lacarra, *Cómo leer La Celestina*, Barcelona, Júcar, 1990.
11. Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ob. cit.

sexuales. Es el caso de la farsa para títeres *El refajo de Celestina* (1973), de Eduardo Blanco-Amor, de *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978), de Alfonso Sastre, y de las novelas *Melibea no quiere ser mujer* (1991), de Juan Carlos Arce, y *La judía más hermosa* (2006), de Fernando García Calderón. Estas cuatro reescrituras españolas tienden a invertir las características del personaje de Melibea (joven pura e ingenua) para acercarla a los rasgos que definen las colaboradoras de Celestina (Elicia y Areúsa). La transfunción perturba de este modo los papeles asignados a cada personaje en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y redistribuye las cartas. A este propósito, resulta de gran interés el estudio en el que Ramírez Santacruz demuestra cómo, en *La Celestina* original, los personajes de Melibea y de la prostituta Areúsa, que al principio de la *Tragicomedia* representan dos polos opuestos, se van asemejando a medida que se desarrollan los actos: su retrato físico como mujeres que suscitan el deseo sexual, su persuasión por Celestina, sus escenas sexuales presenciadas por testigos y la clandestinidad de sus actividades carnales constituyen puntos comunes gracias a los cuales las dos mujeres «van simbólicamente perdiendo sus diferencias hasta que encuentren en la libertad que cada una exige para sí misma un punto de convergencia»¹². Por tanto, la transformación de Melibea en prostituta que operan los cuatro textos contemporáneos mencionados bien podría hundir sus raíces en el propio texto de Rojas.

En *El refajo de Celestina*, cuya primera edición es de 1973, Blanco-Amor retrata a Melibea como una chica de la alta nobleza, «venida a menos»¹³, y que trabaja como ramera cuya proxeneta no es otra que Celestina. La ganancia que Melibea saca de estos negocios le permite sobre todo pagar las deudas de juego de Calisto¹⁴, falso amante cortés que se hace pasar por un hidalgo, aunque en realidad se trata de un rufián mantenido por Melibea. Examínese el siguiente diálogo que Melibea entabla con su alcahueta para informarse sobre sus nuevos clientes:

MELIBEA— (...) ¿dónde están los villanos que me ofreciste, si no era falsa promesa el recado que de ti recibí? ¿Cuántos son? ¿Cómo son? ¿En qué tratan?

CELESTINA— Dos son, de muy buen talle y rostro, aunque terrícolas. Hombres hombrunos, que no alfeñiques ni frailes; y abundosos de esto (*ademán de dinero*),

12. Francisco Ramírez Santacruz, «Individualismo a ultranza en *La Celestina*: Areúsa y Melibea», *Graffylia*, 4 (2004), pp. 64-71, p. 64.
13. Eduardo Blanco-Amor, «El refajo de Celestina. Farsa con tema tergiversado», en *Farsas para títeres*, La Coruña, Ediciós do Castro, 1991, p. 182.
14. *Ibid.*, p. 200.

que ejercitan la profesión de tratantes en mulas cabilderas. De blanca vive y se arrea la hembra, que no de trovas y latines.

MELIBEIA— Deja de respirar por la herida e infórmame por menudo para aderezar el talante.

CELESTINA— Son los que vimos el otro jueves en Zocodover (...).

MELIBEIA— Has razón, que eran gallardos y pusieron en mí sus miradas. (...) ¿y cuánto me darán?

CELESTINA— Te estás tornando codiciosa en demasía. Con el mucho desear siempre es poco lo que se recibe.

MELIBEIA— Tengo hombre que sostener... Por cierto que ahí se acerca. ¡Escóndete!

CELESTINA— No alargues la melopea que en busca de ellos me voy a estotra calle. (*Vase*)

CALISTO— (*Irrumpiendo, achulado y lírico*) ¡Oh, mi señora y mi gloria!¹⁵

Mediante esta nueva caracterización de la protagonista rojana, la relación de dominación de Calisto sobre Melibeia, que se establece progresivamente en *La Celestina* original, es aquí efectiva desde el principio. Obligada a vender su cuerpo para intentar salir adelante, la hija de Pleberio se vuelve la víctima de todos: tanto sus clientes como Celestina o Calisto se aprovechan de ella.

Al contrario, la Lisona que desempeña el papel de Melibeia en la novela de Arce *Melibeia no quiere ser mujer* (1991) utiliza su estatuto de prostituta como una fuente de ingresos, pero también de autonomía¹⁶. Después de la muerte de su padre, judío ahorcado, la acoge Lorenza (alter-ego de Celestina) y ésta le enseña este oficio para que pueda sobrevivir sin tutela masculina. Cuando el personaje de Fernando de Rojas se enamora de Lisona y le dice que ella ya no tiene por qué vender su cuerpo porque se va a ocupar de ella, la joven le contesta:

15. *Ibid.*, pp. 214-216.

16. El argumento de esta novela de Juan Carlos Arce es el siguiente: en Salamanca, en plena transición entre Edad Media y Renacimiento, se cuentan las pesquisas de un joven estudiante de Leyes llamado Fernando de Rojas. Éste intenta descubrir al asesino de un amigo suyo y empieza a investigar acerca de un misterioso principio de comedia que halla en el lugar del crimen y que decide continuar. Otra pesquisa de Rojas consistirá así en resolver el anonimato de este manuscrito. Resulta que su autor no es otro que Lisona, una prostituta y conversa de la que se enamora Fernando. Durante sus investigaciones, Rojas es vigilado por Fray Pedro de Mahora. Este inquisidor considera sospechoso a Fernando, hijo de un judaizante que la misma Inquisición había mandado a la hoguera diez años antes. Con la ayuda de Lisona, Rojas contrata al Santo Oficio y logra desacreditar a Fray Pedro. La novela acaba con la publicación de la comedia, entonces completada gracias a la colaboración entre Lisona y Rojas.

Fernando, que ése es mi oficio y eso quiero seguir haciendo hoy, mañana y en todos los años de mi vida. No quiero ser tu mujer, que jamás me precíe de llamarme de otro, sino mía. Si estuve en casa de Lorenza fue por no estar casada, por no ser mujer de nadie, sino libre, por hacer a mi gusto mi dinero, sin ser cautiva. ¿Qué es una mujer hoy sino esclava?¹⁷

La prostitución constituye para el personaje una elección feminista, un deseo de ser antes puta que sumisa, voluntad que puede esclarecer el título de la novela: si *Melibea no quiere ser mujer*, es porque rechaza la vida tradicional de la mujer, precisamente para escapar de este estatuto de esclava que se reserva a las hijas de Eva. Este problemático estatuto de la mujer es objeto de una de las conversaciones que entablan Lisona y Rojas y que da pie a cierto compromiso feminista por parte de la ramera:

LISONA– (...) Cualquier mujer es perseguida hoy sólo por serlo. Hoy la virtud es el silencio, la obediencia y la incultura. El resto queda para los hombres.

ROJAS– Siempre ha sido así y está justificado.

LISONA– Es posible. Pero no entiendo por qué la mujer no ha de tener cualidades, sino virtudes¹⁸.

Es similar la actitud del personaje de Susana de Susón, protagonista de *La judía más hermosa* (2006) de Fernando García Calderón. En esta novela histórica, la joven Susana cae en la miseria moral, después de su desfloreamiento por un galán deshonesto, y cae también en la miseria económica, después del deteni-miento –y de la consecuente ejecución– de su padre por la Inquisición. Para salir adelante, se transforma en cortesana, formada por Dorotea, «la más vieja y experimentada alcahueta de la zona»¹⁹, reescritura tipificada de la Celestina rojana:

En cada una de las arrugas de su cara se escondía un libro de buenas y malas costumbres; en cada pelo de la verruga que lucía junto a la nariz, un manual de supervivencia. Pequeña, encorvada sobre un bastón, toda de negro, parecía la madre jubilada de una parca, alguien fuera del mundo, por encima de él.

17. Juan Carlos Arce, *Melibea no quiere ser mujer*, Barcelona, Planeta, 1991, pp. 198-199.

18. *Ibid.*, p. 125.

19. Fernando García Calderón, *La judía más hermosa*, Sevilla, Algaida Eco, 2006, p. 162.

–Dorotea, vos domináis esa selva. Yo busco un lugar bien situado, una clientela que pague y, por añadidura, ningún problema con la competencia. Me molesta el ruido y mi lema es la discreción. ¿Podéis conseguirme eso sin faltar una jota²⁰?

Después de una primera experiencia como prostituta, Susana se convierte en alcahueta y empieza a gestionar su propio burdel. Años más tarde, conoce a un joven escritor, cierto Fernando de Rojas, a quien cuenta su historia, desde su enfermedad de amor hasta su introducción en el mundo prostibulario. Las penas amorosas y el desfloreamiento le inspiran a Rojas una *Comedia de Calisto y Melibea* en la que Melibea no es sino una versión ficticia de Susana.

La alegría de verdad, sincera, se la proporcionó [a Susana] un paquete traído desde la lejana ciudad de Burgos. Se lo remitía el impresor don Fadrique de Basilea y contenía un libro. *Comedia de Calisto y Melibea*, llevaba por título. Entre sus páginas halló una nota, anónima, que rezaba: «Para la mejor Melibea que nunca imaginé, con mi gratitud». No hacía falta firma. Sabía que procedía del inigualable Fernando de Rojas. Leyó con entusiasmo aquel volumen y lo cerró encantada. El bachiller había engrandecido la historia que ella le contase camino de Toledo, superándola en belleza y dramatismo. Susana no dudó en responder al envío con una carta, a entregar a «su legítimo dueño», en la que se deshacía en alabanzas y aportaba sugerencias y comentarios. Aquella correspondencia, siempre indirecta, daría como fruto una edición sevillana de la obra, *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, que vio la luz meses después²¹.

Como la Lisona de Arce, la Susana de García Calderón utiliza la prostitución –y luego la alcahuetería– como estrategia para ganar su independencia económica, su libertad y también una fama extrema: «Susana se ganó la aureola de mito en unos meses»²². Poco a poco, la joven madura y comparte cada vez más rasgos con la Celestina rojana, excepto la fealdad: desarrolla cierto gusto por el alcohol²³, frecuenta puntualmente el mundo de la hechicería²⁴, y dirige su casa de lenocinio con mano de hierro²⁵.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, pp. 522-523.

22. *Ibid.*, p. 167.

23. *Ibid.*, p. 241.

24. *Ibid.*, p. 219.

25. *Ibid.*, p. 222.

La Melibea de Alfonso Sastre, «una todavía bella mujer de ojos tristes y quizás treinta o treinta y cinco años»²⁶, también había sido ramera —es ella quien recibe la descripción de «puta vieja»²⁷ por parte de Pármeno— y ayudante de Celestina. Ésta recuerda con nostalgia su antigua colaboración:

Ah, Calixto... ¿Quieres que te hable de Melibea? Melibea era la vida cuando yo la conocí, era... la alegría del barrio... y mi mejor ayudante, todo hay que decirlo, cuando de remedar un virgo o de hacer una cocción mágica de hierbas se trataba. ¡Era... una preciosa bruja²⁸!

Sin embargo, esta Melibea se arrepintió, entró en religión y se convirtió en la abadesa de un convento de ex-prostitutas y criminales²⁹. Ocupa esta función cuando empieza *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978), aunque la síflis de la que sufre todavía le recuerda su pasado³⁰. Este pasado tumultuoso hace de la Melibea de Sastre una figura amarga, consciente además de ser un personaje degenerado en comparación con su fuente rojana, como revela el sarcástico comentario que ofrece a Calisto:

Yo podría hablar a su merced, si ello no le fastidia mucho, de la enfermedad gálica que hizo de mis partes pudendas, con perdón, un foco de podredumbre entre mis amigos, amén de poner en riesgo mi propia vida. ¿Dónde está la estampita de la dulce y pura Melibea? Rota en mil pedazos y manchada de mil porquerías, usada y vieja³¹.

26. Alfonso Sastre, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina o historia de amor y magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio preliminar de M. de Paco, Madrid, Cátedra, 1990, p. 185.

27. *Ibid.*, p. 191.

28. *Ibid.*, p. 226.

29. *Ibid.*, p. 190.

30. Podemos resumir la trama de *Tragedia fantástica* de esta manera: perseguido por la Inquisición por defender unas ideas heréticas, Calisto se refugia con su compadre Pármeno en un convento que abriga una comunidad de ex-prostitutas dirigidas por Melibea. Calisto se enamora inmediatamente —y locamente— de Melibea, pero es rechazado por ella. Cuando se entera del pasado sulfúreo de su amada cuyo proxeneta no era otro que Pármeno, Calisto lo mata y esconde el cadáver con la ayuda de otro compañero suyo, cierto Sempronio. Este último propone que Calisto recurra a los servicios de una hechicera, vampiro y gitana llamada Celestina, para ayudarle a seducir a Melibea. Mientras obraba con tal objetivo, Celestina es detenida por la Inquisición e interrogada. Durante la tortura, la alcahueta promete entregar a Calisto al Santo Oficio. La obra termina con la muerte de los dos amantes, a manos de los inquisidores.

31. *Ibid.*, p. 194.

Melibea ya no es la joven y virtuosa virgen que acabará sucumbiendo a los piropos de Calisto, sino que se ha transformado en una mujer madura, prostituta arrepentida. Esta inversión de sus características rojanas no es privativa de Melibea, sino que también se encuentra en los demás personajes transfuncionalizados de *Tragedia fantástica*. En esta obra, aunque Sastre conserva de forma evidente no sólo la trama de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*³², sino también sus distintos personajes, se transforman al mismo tiempo dichas criaturas de papel en figuras sumamente burlescas. En efecto, si bien sus nombres y funciones actanciales en la trama son idénticos, en lo que atañe a su caracterización física y psicológica los personajes de Sastre resultan ser unas versiones degeneradas, y hasta invertidas, de los personajes de *La Celestina* original: Calisto ya no es un galán guapo, rico y lascivo, tachado de hereje por considerar a Melibea como su nuevo Dios (lo que correspondía a un tópico del amor cortés), sino que se ha vuelto un ex-monje pobre, feo, virgen³³, y hereje ahora en el sentido propio de la palabra³⁴. Asimismo, aunque se mantiene su retrato como alcahueta y hechicera de avanzada edad –tendría más de cien años–, Celestina ha podido conservar juventud y belleza gracias a su magia.

Esta serie de modificaciones que afectan la caracterización de los personajes de la *Tragicomedia* reescritos en *Tragedia fantástica* se explica por el propósito que tiene Alfonso Sastre de homenajear *La Celestina* recreándola de una forma bastante libre. Como explica en su prólogo:

Mi respeto a la obra de Rojas se expresa de la mejor forma posible: no haciendo lo que se suele llamar una «versión respetuosa» de la obra, sino *no tocándola* a no ser para citarla inequívocamente en algún pasaje y para *usar* o, mejor, *abusar* un poco de los nombres de sus personajes³⁵.

Este proyecto de modificación global se relaciona con la propuesta estética llevada a cabo por Sastre en varias obras suyas. Con su *Tragedia fantástica*, el dramaturgo pretende dar una muestra de una nueva modalidad del género teatral

32. O sea, las diferentes etapas claves en la progresión de la historia: el enamoramiento, la intervención de la alcahueta y las consecutivas muertes trágicas de los protagonistas.
33. En el cuadro III, Calisto afirma que fue castrado psicológicamente por su educación religiosa y su vida monástica.
34. El Calisto de Sastre es, en realidad, discípulo de Miguel Servet. Personaje histórico, Servet era un pensador, defensor de la libertad individual, considerado como hereje y a quien Calvino mandó quemar en la hoguera en 1553.
35. *Ibid.*, p. 178, cursivas nuestras.

que él mismo había teorizado en *La revolución y la crítica de la cultura*³⁶: la *tragedia compleja*. La meta de la tragedia compleja consiste en concientizar al público acerca de la degradación social coetánea. Esta reflexión teórica revela el afán de Sastre por renovar el teatro español de su tiempo³⁷. Amén de la influencia de Brecht, Sastre da muestra, con este concepto de tragedia compleja, de cierta influencia valle-inclaniana. El autor de *Tragedia fantástica* considera el esperpento como la modalidad específicamente española de la tragedia. En este contexto, no es baladí señalar que, según Sastre, «los primeros ejemplos esperpentizadores de la realidad española a través de la literatura se concretan en el Renacimiento con Fernando de Rojas y su *Tragicomedia de Calisto y Melibea*»³⁸. El propósito de la tragedia compleja consiste en elaborar representaciones de una sociedad degradada y ridiculizada. Por ello, este subgénero pone en escena héroes irrisorios y muestra una comicidad cuya meta no es la de relajar la tensión dramática sino, por el contrario, la de acentuar la índole trágica de las situaciones expuestas al mostrar las insuficiencias de la naturaleza humana.

Pese a su pesimismo y su rechazo total de los hombres y de los placeres terrenales –deleite carnal incluido, por supuesto–, la Melibea de Sastre provoca, contra su voluntad, el amor encendido del virgen Calisto. Los demás personajes advierten al monje de la profunda incompatibilidad que radica entre él y la abadesa. Celestina le explica que, en las cosas amorosas «tú, oh Calixto, no has nacido todavía y Melibea ha muerto»³⁹. El argumento de Sempronio va por el mismo rumbo:

lo más seguro, digo yo, es que Melibea y tú no hayáis nacido el uno para el otro, (...) que vosotros dos habitáis en dos planetas muy distintos, y que tú, Calixto, te has puesto en marcha, ¡a buenas horas!, hacia un lugar del que Melibea ha vuelto (...): ese lugar de que te hablo es el del encuentro carnal, la *cama jodiendae*, con perdón⁴⁰.

Melibea, pues, ya quiere dedicar su existencia a cualquier cosa que no sea el sexo. Se trata aquí de una forma original de explicar el desajuste entre los

36. Alfonso Sastre, *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1970.

37. Sobre este aspecto de la actividad de Sastre, véanse Josefina Manchado Lozano, «Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia “compleja”», *Caligrama*, II, 1 (1985), pp. 197-210; César Oliva, «Alfonso Sastre en la tragedia compleja», *Primer Acto*, 242 (1992), pp. 40-45; y Mariano de Paco, «El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20 (1996), pp. 271-283.

38. Manchado Lozano, «Teoría dramática...», art. cit., pp. 202-203.

39. Sastre, *Tragedia fantástica*, ed. cit., p. 227.

40. *Ibid.*, p. 212.

amantes que en *La Celestina* primigenia más bien se debería a convenciones literarias, como ha explicado María Rosa Lida de Malkiel⁴¹. Es el abismo en materia de experiencia carnal lo que explica el rechazo de Calisto por Melibea y, en segunda instancia, la intervención de la alcahueta.

El trabajo de Celestina, como en el caso del texto rojano, se verá obstaculizado por la testarudez de Melibea, cuyo odio hacia los hombres y hacia el acto carnal es patente: «¡Ay Celestina! Ya no soy la que era. Aquella fantasía de mis años mozos, cuando estaba entregada al vicio, me ha desaparecido con el bello hastío de la virtud»⁴². Cuando Celestina le dice a Melibea que no entiende por qué «le [ha] tomado esa manía tan horrible»⁴³ al género masculino, se desata la *furia Melibea*, para retomar una expresión con la que, desde Otis Green⁴⁴, se refiere a los episodios de ira violenta de los que da muestra la joven noble en los actos I y IV del texto rojano:

MELIBEA— ¡Que no lo sabes! ¡Que no lo sabes! Porque son unos cerdos, nada más... ¿No lo sabes tú, vieja? A mí me trataron los tíos como a una puta cosa, ¿y no lo sabes tú? ¿Qué hacía yo en tu casa? ¿Era una vida humana aquello?

CELESTINA— Depende, depende.

MELIBEA— ¿Qué otra cosa era yo que una sirvientilla de placeres, dime? ¡Gente sucia, los hombres! ¡Me usaban y me tiraban a la basura! ¡Ahí te pudras niña! ¿Por qué los odio? ¡Por eso y también por otras cosas más que no me sale de dentro relatarte ahora! ¿Te imaginas ahora *por qué*? ¡Que no lo sabe, dice la grandísima puta⁴⁵!

La amargura y la conversión de Melibea se explican así como consecuencias de la falta de respeto de los hombres que trataron a la joven como mera mercancía.

La actitud que resuelve tener con Calisto, ejemplar particular de la nefasta raza masculina, es, por tanto, extrema:

41. Para Lida de Malkiel, la única explicación válida de la ausencia de matrimonio entre Calisto y Melibea se encuentra en las fuentes literarias de Rojas: en la literatura que tematiza el amor cortés, la pasión no se puede realizar plenamente en una pareja casada. Esta concepción del amor cortés pesa en los personajes de *La Celestina*: «Calisto procede *como si* entre él y Melibea mediase una distancia social infranqueable (...) y ambos proceden *como si* la posibilidad de matrimonio les fuese negada en principio» (Lida de Malkiel, *La originalidad*, ob. cit., p. 216).

42. *Ibid.*, p. 248.

43. *Ibid.*

44. Otis H. Green, «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4-20 (1953), pp. 1-3.

45. Sastre, *Tragedia fantástica*, ed. cit., p. 248.

Voy a hablar con ese Calixto de los demonios por una sola vez y voy a decirte, bruja, para qué lo recibo. (*Es ahora el papel duro de Melibea.*) No para tus *cositas*... no para lo que tú, demonia, puedas imaginar. No para *convertirlo*. No tampoco [*sic*] para *consolarlo*. No tampoco para hacerlo sufrir y divertirme con sus miserias *masculinas*... No tampoco, ni mucho menos, para *salvarlo* de la muerte... Allá él: ése es su problema, no el mío... No, no, no. *Voy a recibirlo para matarlo* de la mejor forma posible... ¿Entiendes? ¿Que se quiere morir? Pues que se muera, pero entre los resplandores de la fe. (*Se encoge de hombros.*) O algo así⁴⁶...

El personaje da muestra de una religiosidad bastante sincera, a pesar de su violencia. Durante su confrontación con Calisto, Melibea se suaviza y parte de la *religio amoris* que le profesa el monje para exigirle que renuncie «a [s]us errores teológicos y que, en prueba de reconciliación con nuestra Santa Madre Iglesia, [se] present[e] voluntariamente en el Palacio del Santo Oficio»⁴⁷. Es de notar que tal religiosidad sincera del personaje ya caracterizaba a la Melibea original, como bien demostró Lida de Malkiel⁴⁸.

Esta religiosidad parece sin embargo reducirse a veces a una estrategia con la que el personaje intenta dar congruencia y sentido a su vida y a su ser. Lo que angustia a Melibea, es su falta de coherencia. No corresponde a su modelo rojano, ya no corresponde a su pasado como ramera, y no puede corresponder a Calisto:

Todavía no te has dado cuenta de que yo no soy nadie, de que no existo... de que yo no soy de una manera ni de otra... (*Se ríe.*) ¡Soy de mentira! En los viejos tiempos ya dejé de ser yo... pero, qué risa, *yo*... ¿Qué quiere decir esto? El caso es que he sido siempre muy adaptable, ¿sabes? (*Ríe.*) Me adaptaba divinamente al cliente, al otro, y unas veces era triste y profunda, según, según, y otras alegre y superficial: según... y luego... luego me hice mala. Pero siempre de lo más incoherente... ¡Una risa⁴⁹!

Para la Melibea de Sastre hecha prostituta, la relación carnal ya no es fuente de gozo sino de angustia existencial. Sinónimo de explotación (Blanco-Amor), de crisis existencial (Sastre) o de autonomía (Arce y García Calderón), el comercio sexual se valora así de forma polarizada en las reescrituras que transforman a Melibea en ramera de Celestina.

46. *Ibid.*, p. 249.

47. *Ibid.*, p. 258.

48. Lida de Malkiel, *La originalidad*, ob. cit., pp. 408 y sgs.

49. Sastre, *Tragedia fantástica*, ed. cit., p. 260.

Con estos ejemplos de transfigurasiones de *La Celestina*, todas producidas en España a partir del último tercio del siglo pasado, nos alejamos mucho de las versiones idealizadas de Melibea, herederas de la tradición romántica, que vehiculan reescrituras anteriores de la obra como algún capítulo de *Capricho* (1943), de Azorín⁵⁰, el poemario *Huerto de Melibea* (1951), de Jorge Guillén⁵¹, o el cuento «Melibea o la revelación» (1943), de Agustín Yáñez⁵². Las tendencias de las transfigurasiones corresponden más bien a las tendencias de las adaptaciones teatrales de *La Celestina* evidenciadas por María Bastianes. En efecto, esta investigadora ha subrayado el desarrollo, en las primeras décadas del s. xx, de un tratamiento idealizado de los amantes celestinescos, representados como Romeo y Julieta *avant la lettre*, antes de que aparezcan, a partir de los sesenta, «Melibeas más activas y rebeldes»⁵³. Es el caso, por ejemplo, de las Melibeas elaboradas por Criado de Val o por Ricardo Iniesta⁵⁴.

Las transfigurasiones celestinescas exacerban esta última tendencia al hacer de Melibea una portavoz feminista, desde el mismo ámbito prostibulario. Estas nuevas Melibeas dejan el mundo noble de Pleberio para integrar el mundo bajo de Celestina. Se borra así la frontera socio-espacial que estructura la *Tragicomedia* primigenia. Ahora bien, sorprende la sistematicidad de esta conversión de Melibea en prostituta. Además de que pueda interpretarse como una reacción contra el idealismo de las recreaciones previas de la obra, esta tendencia quizá se pueda interpretar como una marca de ‘época’: en efecto, en el último tercio del s. xx la celestinesca cambia de forma radical a raíz del contexto histórico de la transición política. En las décadas anteriores, la obra rojana había conocido la censura y todavía en los sesenta circulaban en España *Celestinas* expurgadas. Como explica López-Ríos, *La Celestina* resultaba problemática en el contexto del nacional-catolicismo por «el abierto tratamiento del sexo, la prostitución, el proxenetismo, por la despiadada sátira del clero corrupto, por las bromas soeces y la complacencia en el lenguaje obsceno»⁵⁵. Durante el franquismo, se observa sin embargo una actitud ambigua con respecto a *La Celestina*, una disyuntiva

50. Azorín, «Melibea», en *Novelas II*, ed. M. A. Lozano Marco, Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2012, pp. 395-493.

51. Jorge Guillén, *Huerto de Melibea*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982.

52. Agustín Yáñez, «Melibea o la Revelación», en *Melibea, Isolda y Alda en tierras cálidas*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1946, pp. 11-53.

53. María Bastianes, *La Celestina en escena (1909-2012)*, tesis doctoral dirigida por Francisco Huerta Calvo y José Julio Vélez-Sainz, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 12.

54. Para más detalles al respecto, véase Bastianes, *La Celestina en escena*, ob. cit., p. 581.

55. Santiago López-Ríos, «*La Celestina* en el franquismo: en torno a una frustrada película de José Luis Sáenz de Heredia», *Acta Literaria*, 49 (2014), pp. 139-157, p. 142.

«entre la inmoralidad de la obra de Rojas y su reconocimiento como clásico»⁵⁶. Tal tensión suscitará frecuentes polémicas en cuanto a la puesta en escena y a la adaptación televisual o cinematográfica de la obra. El régimen franquista admitió así de vez en cuando la presencia de *La Celestina* en las tablas españolas: de hecho, es con una adaptación de la obra de Rojas elaborada por Felipe Lluch que se inaugura en 1940 la primera temporada del Teatro Español en manos del Sindicato. Conviene señalar, sin embargo, que esta adaptación de Lluch borraba los pasajes más escabrosos y buscaba ante todo enfatizar la lectura moral de la obra⁵⁷. Esta tendencia se refleja también en las reescrituras idealizantes de la época franquista –las de Guillén o Azorín–, que, como vimos, se centran en el desgraciado fin de los amantes y se alejan del lado procaz de su modelo que era el blanco de la censura.

Hay que esperar el final del franquismo y sobre todo la Transición política (1975-1982) para asistir a un verdadero *boom* de reescrituras celestinescas que admiten de nuevo, y hasta hipertrofian, el componente sexual y escabroso de su modelo. Bastianes explica que las puestas en escena del texto rojano ya se habían multiplicado y diversificado a finales del franquismo y que «especialmente con el fin de la censura y durante los años del “destape” *La Celestina* interesa[ba] por lo que antes había escandalizado»⁵⁸. La transformación sistemática de la hija de Pleberio en una prostituta más al servicio de Celestina bien podría interpretarse en este contexto: en reacción contra el puritanismo franquista, los reescritores españoles posteriores a la transición democrática no sólo recuperan la dimensión procaz de *La Celestina*, sino que la extienden a los personajes que, en la obra original, escapaban del mundo prostibulario.

Ahora bien, con la modificación de su papel actancial y de su caracterización psicológica, ¿qué queda de Melibea? ¿En qué medida podemos hablar del mismo personaje? Aparte de la permanencia de su nombre, las nuevas Melibeas conservan un punto común fundamental con su modelo rojano: están implicadas en el mismo haz de relaciones que las vinculan con 1) un loco amante y 2) una serie de condiciones adversas contra las cuales intentan desarrollar su autonomía. Estas condiciones adversas siguen siendo las normas morales, sociales y sexuales imperantes en una sociedad patriarcal. Sin embargo, ya que son además presas de su papel como objeto del deseo masculino, en tanto que prostitutas, las nuevas Melibeas dan un cariz feminista al dilema sensual de su antecesora.

56. Bastianes, *La Celestina*, ob. cit., p. 127.

57. *Ibid.*, pp. 170 y sgs.

58. *Ibid.*, p. 368.

