



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Componente femenino y perspectiva de
género en *la Tragicomedia de Calisto y*
Melibea

Autor/es

David Santa Clotilde Ruiz

Director/es

Maria Jesús Lacarra Ducay

Facultad de Filosofía y Letras

2023

RESUMEN

El presente Trabajo Fin de Grado parte de la inquietud que genera la posible lectura en clave feminista de *La Tragicomedia de Calisto y Melibea*, desde una perspectiva de género. Para realizar dicho enfoque es necesario un profundo análisis del importante papel que desempeña el componente femenino, en gran medida motor de la trama. Así como de la relación que desarrollan los personajes, las microsociedades matriarcales que se establecen y los nexos que existen entre estas. Del mismo modo, también será de gran importancia el estudio del tratamiento femenino a los temas transversales de la obra. Todo ello para concluir finalmente si una lectura desde la llamada “perspectiva de género” es viable.

Palabras claves: personajes femeninos, microsociedades, perspectiva de género, feminismo, misoginia, prostitución, amor, igualdad, lujuria, emancipación y autoconocimiento.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y OBJETIVOS DEL PRESENTE TRABAJO	4
CAPÍTULO I. MICROSOCIEDADES MATRIARCALES Y PENSAMIENTO FEMENINO	6
1. MICROSOCIEDADES FEMENINAS	7
1.1 Microsociedad femenina aristócrata	8
1.1.1. Melibea	8
1.1.2. Alisa	14
1.1.3. Lucrecia	16
1.2. Microsociedad femenina proletaria	19
1.2.1. Celestina	19
1.2.2. Elicia	26
1.2.3. Areúsa	28
2. PENSAMIENTO Y TEMÁTICA FEMENINA	29
2.1. Sociedad mercantil, libertad femenina, condición de mujer y honra	29
2.2. Amor, sexo, matrimonio y prostitución	31
CAPÍTULO II: PERSPECTIVA DE GÉNERO: CUESTIÓN FEMINISTA	33
1. Misoginia y exemplum; intención del autor	33
2. Alegato feminista, libertario e igualitario y perspectiva de género	35
CONCLUSIÓN	37
BIBLIOGRAFÍA	38
Anexos	43

INTRODUCCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y OBJETIVOS DEL PRESENTE TRABAJO

La Comedia de Calisto y Melibea —que narra el amor «carnal» que siente el joven amante por la doncella y cómo este se sirve de las artimañas de una vieja alcahueta para conseguir llevar a cabo este deseo, todo ello contextualizado en un ambiente de lujuria y egoísmo desenfrenados que desembocarán en el trágico final de la obra— fue publicada por vez primera en mil cuatrocientos noventa y nueve, escrita por un jurista de la Puebla de Montalbán que, como revelan los versos acrósticos que sirven de prólogo a la obra, continúa unos “papeles” anónimos que había encontrado¹. En estos, se presenta la trama, así como a los principales personajes. Rojas, que así se apellidaba el segundo autor, a petición de los lectores —oyentes, en mayor medida como indican las coplas de Alonso de Proaza— alargó la primera comedia, cuya mayor originalidad respecto a la anterior «está en el desarrollo de la intriga argumental» (Serés 2021:361). Por otra parte, como su contenido aunaba lo real y lo paródico, *el prodesse et delectare* y, al fin y al cabo, la tragedia y la comedia, decidió unir ambos términos y renombrarla bajo el título de *Tragicomedia*, el cual finalmente sería marginado por el público, que acabaría denominándola por el nombre de su personaje más carismático: *La Celestina*.

Una mera reflexión sobre la fecha de publicación tanto de *La Comedia* como de *La Tragicomedia*, nos indica que la obra se escribe a caballo entre dos siglos, que a su vez suponen el paso de la Edad Media a la Moderna. Cambios que llevarán consigo una profunda transformación de la sociedad. Es en este contexto de crisis y subversión en el que Rojas de una forma realista, aunque en ocasiones de forma degradada y paródica, enmarca su obra; lo que permite una lectura de la realidad social de su época.² Llama, por tanto, la atención la importancia que se le presta al componente marginal y femenino a lo largo de la obra.³ Especialmente en una literatura e historia que normalmente trata a la mujer de forma

¹ Quede constancia por tanto, que considero como verídico el testimonio de Fernando de Rojas sobre la génesis de la obra. Sin embargo, para una visión general del no escaso debate que ha generado entre la crítica dicha cuestión, así como la fortuna editorial de la obra, recomiendo la lectura de Serés (2021:361-402).

² Cristina Segura (2001:15-16) defiende que es posible hacer un estudio de la sociedad, en contra de lo que la historiografía tradicional defiende, a través del contexto social en el que una obra literaria desarrolla su trama.

³ Algunos críticos como Bernabé (2013) han relacionado la prolija caracterización de dichos componentes con la supuesta marginalización que sufre Rojas por su carácter de cristiano nuevo. Hipótesis que, sin embargo rechazo; ya que me parece difícilmente aceptable considerar que Rojas, aunque descendiente de judíos, sufriera las condiciones de precariedad que muestra en su obra. Este ocupa el cargo de jurista en Talavera de la Reina, ciudad de la que llega a ser alcalde; situación por tanto, nada desdeñable.

difusa y generalizada (Muñoz 2021:329), debido a lo que la crítica feminista actual ha denominado como ley Lina Vannucci (Redondo 2001:32).

De esta forma, pese a que tanto el primer autor como Fernando de Rojas tomaron como modelo obras coetáneas y clásicas para la elaboración de la trama y de la psique de sus personajes, «ninguno carece por completo de precedente histórico, salvo tal vez las muchachas Elicia y Areúsa» (Mota 2011:466-467);⁴ *la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, a la que Segura (2001:47-59) no duda en tildar como la primera obra propiamente laica del siglo XV —XVI en el caso de *la Tragicomedia*—, se presenta como una obra de radical novedad que sirve de reflejo del pensamiento bajomedieval y especialmente de las clases marginales femeninas.

Este hecho nada desdeñable, el de la inclusión del pensamiento femenino en la obra, hace que para algunos autores *La Celestina* signifique «nada más y nada menos que el descubrimiento de la mujer» (Madariaga 1972:74). Aspecto que ha propiciado un extenso número de estudios centrados en los personajes femeninos.⁵ No obstante, como denuncia Deyermond, «la gran mayoría de estudios no tienen, sin embargo, un enfoque feminista» pese a ser «tal vez la más apropiada [obra para dicho análisis] de toda la literatura castellana medieval y renacentista» (2008b:74-75). Dentro de este corpus feminista que, aunque escaso, se está desarrollando en la últimas décadas, encontramos también de gran valor el artículo anterior al de Deyermond, de Cristina Segura «Las mujeres en la Celestina» dentro del libro *Feminismo y misoginia en la literatura española* (2001a) o el artículo de John P. Gabriele «Reading La Celestina from a Fin De Siglo Feminist Perspective» (2000).

⁴ La crítica actual ha estudiado de forma concienzuda los posibles textos que sirvieron de patrón para la *Celestina*, especialmente por la importancia de conocer el modelo del que parten para ver hasta dónde llega la parodia. Lacarra (1989:18-27) encuentra influencias de la comedia humanística en el primer autor, debido al tono jocoso y el gran dinamismo de la trama, así como la exteriorización de los sentimientos que muestran los personajes. Por otra parte encuentra una evidente parodia por parte de Rojas de la ficción sentimental, en la que Calisto y Melibea serían una caricatura grotesca de Leriano y Laureola, esta además se vería reforzada por el hecho de que los criados hablen en términos propios del amor cortés. Así mismo, Bienvenido Morros (2005: 193-205) encuentra también en Rojas una clara influencia de los libros de caballerías, en especial del *Amadís primitivo*. También se han visto ecos de *La historia de Griselda* y *Mirabella* (Franco Valdés, 2007: 341-350), de la *Poliscena* atribuida a Leonardo della Serrata, del *Auctoritates Aristotelis*, del *Libro de Buen Amor* o del *Arcipreste de Talavera* entre otros (Ruiz, 2011:422-428).

⁵ Scarborough (2003:82) establece un extenso estado de la cuestión sobre los distintos análisis centrados en los personajes femeninos o en los temas transversales de estos.

Así las cosas, este trabajo, consciente de las limitaciones que supone una memoria final de grado sobre un tema además tan largamente estudiado y desde tantos puntos de vista que, como dice Luis González Fernández, «para cualquier afirmación existe una opinión contraria» (2008:161), pretende desarrollar un análisis de los personajes femeninos, así como de los temas trascendentales a los que se tienen que enfrentar estos. Todo ello desde una perspectiva de género que permita finalmente concluir si tiene o no cabida una lectura feminista de la obra, con todo lo que esta afirmación conllevaría.

CAPÍTULO I. MICROSOCIEDADES MATRIARCALES Y PENSAMIENTO FEMENINO

La importancia del componente femenino en la *Celestina* es indudable tanto cuantitativa como cualitativamente. Los personajes femeninos protagonizan a lo largo de la obra 579 intervenciones de un total de 1269; es decir un 45,63%.⁶ Se demuestra, por tanto, en la elevada participación femenina la relevancia de estos personajes. Sin embargo, la trascendencia de sus parlamentos no se queda solo en el elevado número que suponen, sino en la importancia que albergan para el desarrollo de la trama, de la cual en muchos casos son motores, especialmente Celestina.⁷

De esta forma, en sus intervenciones encontramos los cuatro tipos de diálogos que Lida de Malkiel identifica en la obra: parlamentos extensos, parlamentos breves, monólogos y apartes (Mota 2011:444-449).⁸ Gracias a ellos, no solo se impulsa la acción, sino que también conocemos la composición de las microsociedades femeninas, así como sus características y el desarrollo psicológico que sufren en el transcurso de la trama los personajes que las componen.

⁶ Véase anexo 1, para un mayor desarrollo del número y la ubicación de las intervenciones de cada personaje.

⁷El personaje de la vieja podría suponer el mejor ejemplo castellano medieval de lo que la crítica ha denominado como “agente femenino”. Este punto de vista, utilizado por la crítica anglosajona, ha sido aplicado a la Edad media hispánica por Ángela Muñoz Fernández, (2021), “Los estudios sobre las mujeres medievales. Agencia femenina y poder: claves y problemas de un momento de consolidación historiográfica”, en Esther López Ojeda (coord.), *Las mujeres en la Edad Media. XXX Semana de Estudios Medievales*, Nájera, del 22 al 26 de agosto de 2019, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 327-366; convirtiéndose en referente e indicio de la actualidad de enfoque.

⁸ Para el desarrollo de los tipos de intervenciones que aparecen en la obra de Rojas es interesante el estado de la cuestión que realiza Carlos Mota en el capítulo «Técnicas dramáticas: diálogo, monólogo, aparte, acotación» en la edición de la *Tragicomedia* que en 2011 edita la RAE.

1. Microsociedades femeninas

Los personajes de *La Celestina* desarrollan profundas conexiones entre sí. Sin embargo, dentro de la relación y mutuo conocimiento que existe entre todos ellos, se establecen, por su afinidad y pertenencia a una residencia común, tres distintas microsociedades que se desarrollan dentro de una macrosociedad urbana apenas mencionada en la obra (Deyermond 2008a:39). Estas microsociedades se corresponden con las distintas casas, las dos aristócratas, la de Calisto y la de Pleberio, y la casa plebeya o proletaria de Celestina, que a su vez cuenta con una especie de miembros «satélite»: Crito y Centurio, sin apenas importancia en la trama —el primero solo aparece en una ocasión y el segundo solo en la *Tragicomedia*— y Areúsa que cuenta con su propia morada, pero que tiene estrecha afinidad con la casa de la vieja, por lo que participa de esta microsociedad, como certeramente señala Deyermond.

Llama, por otra parte, la atención y recalca la importancia del componente femenino en la *Tragicomedia*,⁹ que dos de las tres agrupaciones que condensan el entramado de personajes de la obra estén, casi en su totalidad, compuestas y dirigidas por mujeres. Identificándose en ellas tres de los cuatro tipos de microsociedades femeninas que según Deyermond existen de manera relativamente independiente en la época, aunque siempre en el marco de una macrosociedad falocéntrica: «el convento, el burdel, el hogar de una viuda y la corte o lugar gobernado de manera temporal por una mujer en ausencia de su marido» (2008d:61). De esta forma, la casa de Pleberio se correspondería con la corte, si bien es cierto que el padre no se encuentra ausente de su casa, el escaso cuidado que pone en la atención de su hija conlleva que esta sea capaz de deliberar y de actuar de forma independiente. Por otra parte, la casa de Celestina es una muestra de la microsociedad formada por el hogar de una viuda, que a su vez hace las veces de burdel clandestino, ya que se establece como casa de asignación, además de centro de comercio e industria ligera (Deyermond 2008d:64).

⁹ Cabe destacar que las microsociedades femeninas sufren un notable desarrollo en los actos que se añaden en la *Tragicomedia*, donde apenas intervienen los varones y son ellas las que promueven la acción. Véase el desglose de intervenciones que se ofrece en el anexo.

1.1 Microsociedad femenina aristócrata

La primera microsociedad femenina que aparece representada es la perteneciente a la casa de Pleberio, esta surge, como ya se ha mencionado, gracias a la pasividad y poco celo que los progenitores ponen en el cuidado de su hija; especialmente el cabeza de familia, lo que permite a Melibea usurpar su cargo y obrar con una inusitada libertad. Dicha asociación, de carácter cortesano sufre un desarrollo excepcional en la *Tragicomedia*. Además, pese a la heterogeneidad de estados y edades, se encuentra fuertemente cohesionada, especialmente gracias a la relación entre Melibea y Lucrecia. Por otro lado, se caracteriza por los rasgos típicamente cortesanos, como son la ociosidad —ninguna de las dos señoras realizan alguna actividad e incluso la criada, Lucrecia, no tiene más función que acompañar a su ama—, la acotación de espacios en los que se ubican —solo Lucrecia se moverá con cierta libertad cuando va en busca de Celestina (acto IX)—, así como la fijación, en un principio, por salvaguardar una apariencia honrosa y virginal.

Los personajes que la conforman, de mayor profundidad psicológica que la que aparentemente parecen tener al principio de la obra, irán sufriendo un desarrollo en su carácter debido a los distintos acontecimientos a los cuales deben hacer frente y que les llevarán a actuar de forma distinta a la que en un principio cabría esperar de ellos. En cambio, cabe advertir que esta microsociedad, de apariencia idílica y romántica, se destruirá por los celos y quedará devastada y sin capacidad de resurgir tras la muerte de Melibea, cuando Pleberio tome el control para expresar su planto (Deyermund 2008d:72).

1.1.1. Melibea

El protagonista de dicha microsociedad es, tanto por el número de intervenciones, 109, como por la importancia que tiene en el desarrollo de la trama, el personaje de Melibea, hija de Pleberio y Alisa. Este es el primer personaje femenino que se muestra en la *Tragicomedia*, presentándose en la primera escena, cuando aparece entablado conversación con Calisto al que rechaza de forma iracunda, mostrándonos así, ya al comienzo de la obra, el tema principal, el cortejo y posterior enamoramiento de Calisto y Melibea, y además a dos de sus tres protagonistas.

La ubicación de este pasaje no aparece concretada y aunque los editores lo identificaron con el huerto de Melibea —ya que el primer encuentro entre los dos amantes se da en casa de la doncella, como indica Pármeno en el acto II (p.89),¹⁰ cuando Calisto se encuentra buscando un halcón perdido— la crítica moderna señala que en esta ocasión parecen ya conocerse, por lo que no se trataría de la primera entrevista, sino de un, por lo menos, segundo encuentro, para el que se han postulado diferentes escenarios como la calle, la iglesia o incluso la imaginación de Calisto (Mota 2011:508-509). La hipótesis que ubica la acción en el entorno de la iglesia parece ser la que goza de mayor robustez, no solo por el tipo de conversación propia de un enclave religioso, sino también porque un lugar de culto representa uno de los pocos lugares en los que la presencia de Melibea, una dama que, por su edad y alcurnia, debe salvaguardar su honra, no resultaría inapropiada; recordemos que, salvo en este episodio, Melibea siempre se nos presenta dentro de la seguridad del hogar paterno.

La primera imagen que, por tanto, se nos muestra de Melibea se corresponde con el arquetipo de la dama *sans merci*. Esta rechaza de forma airada las proposiciones ilícitas de Calisto, manteniéndose firme en salvaguardar su virginidad y por tanto su honra, su fama y el honor de su casa. Sin embargo, el modo iracundo de actuar dista mucho de encajar en el modelo de esta figura típica de la poesía trovadoresca medieval; por lo que críticos como María Eugenia Lacarra (1989:19) rechazan el tratamiento de heroína trágica que en ocasiones recibe Melibea y afirman que, si Calisto es un personaje paródico del protagonista de *Cárcel de Amor*, Leriano, esta igualmente lo sería de Laureola. El comportamiento bravo, soberbio, soluble e iracundo que muestra Melibea dista mucho de la protagonista de la obra de Diego de San Pedro, que responde a las cartas de Leriano únicamente por cortesía, pero que, cuando su honra entra en juego, cesa la correspondencia para salvaguardar el honor de su casa; precisamente el comportamiento inverso que sigue Melibea, que finalmente sí corresponderá al amor carnal de Calisto.

Otra de los modelos que la crítica ha interpretado que pudo seguir el primer autor y luego Rojas para la caracterización de Melibea se encuentra, como señala Morros (2005:193) en la amada de Amadís de Gaula, Oriana. Ambas tienen un carácter semejante, voluble y propenso a la ira, y las mismas reacciones a situaciones límite: una histeria desmedida, la pérdida del sentido que Melibea sufre en la segunda reunión con Celestina,

¹⁰ Téngase en cuenta que las referencias que en este trabajo se dan sobre la bibliografía primaria se corresponden con la edición de 2011 de la Real Academia Española.

acto x p.227, y tras el fallecimiento de Calisto, acto XIX p.326, —dolencia, a su vez, aparentemente típica de los personajes femeninos de alta alcurnia, ya que también la sufrirán protagonistas de obras contemporáneas como Dido, Lucrecia o la propia Alisa, madre de Melibea— y la drástica respuesta ante la muerte de sus amantes, ambas se quitarán la vida arrojándose al vacío —paralelismo que comparten también con Dido—. Por otra parte la crítica ha visto ecos de Mirabella en el anhelo de libertad y goce amoroso que llevan a Melibea a rebelarse contra el *fatum* del destino y a elegir su propio final para gozar de un amor eterno más allá de la muerte (Franco 2007: 341-350).

La diferentes lecturas que este acto ha tenido para la crítica han sido variadas y en muchas ocasiones contradictorias —como indica Deyermond (2008d:105), todo en *La Celestina* parece tener al menos una «motivación sencilla» y «una motivación doble»— lo que conlleva la existencia de numerosas lecturas factibles para unos y otros estudiosos de la obra. Así, parte de la crítica ha visto en Melibea a una heroína trágica y en su suicidio un acto de libertad y empoderamiento femenino que culminan el desarrollo personal que, como mujer, experimenta la protagonista; reafirmandose propiamente suya y haciendo con su destino lo que verdaderamente quiere hacer: ya ningún motivo le queda para vivir, por tanto, decide libremente arrojarse al vacío para no sufrir la ausencia de Calisto ni hacer frente a la deshonra que su desvirgamiento conlleva para con su persona y la fama de su casa.

El otro tipo de análisis, como el de María Eugenia Lacarra, que por el contrario rechaza que Melibea sea considerada como símbolo de *avant la lettre*, mujer liberada y rebelde (1989:26), y ve su suicidio como un acto sin sentido, llevado a cabo por la enajenación de su consciencia y su libre albedrío, confusión provocada por sus estado enamorado y por la desesperación que siente la pérdida de Calisto. Además, esta acción se ampara en la fe de que se reunirá con él en el Más Allá, donde gozará eternamente del amor del joven, como se demuestra en la afirmación que realiza a su padre justo antes de lanzarse al vacío «en ver que en tan presto seremos juntos yo y aquel mi querido y amado Calisto» (acto XX, p.329). Sin embargo, este es un anhelo difícilmente realizable ya que su suicidio, penado por el cristianismo, haría imposible, según los dogmas de fe de la Iglesia, su entrada al Paraíso;¹¹ mientras que el acto de contrición *in articulo mortis* de Calisto, «muerto soy,

¹¹ Algunos críticos han querido ver en el acto de Melibea ecos del judaísmo de Rojas, pero como señala Lobera (2011: 323) ambas religiones tienen una actitud igualmente punitiva ante el suicidio.

confesión» (Acto XIX, p.323) haría plausible que este sí vaya al Purgatorio (Deyermond 2008b:85).¹²

Por lo que el suicidio de Melibea, además, de ser una acción profundamente impía para con sus padres, muestra de su egoísmo; no tiene nada de admirable y no es consecuencia de un verdadero autoconocimiento y empoderamiento femenino —pues tras culparse a sí misma «Todo se ha hecho a mi voluntad» (Acto XIX, p.329), se excusa «cativa tengo mi libertad» (Acto XIX, p.331) y acaba responsabilizando a la fortuna «de la fortuna mudable estuviese dispuesto» (Acto XIX, p.333)—, sino de la «turbación de sentido» (Lacarra, 1989:18-27) fruto de la ceguedad amorosa que ha desarrollado por Calisto, bien de una forma natural, bien propiciada por la *philocaptio* de Celestina.

Es este, el estudio de la evolución del enamoramiento de Melibea, otro de los puntos fundamentales de la obra y que más ha polarizado a los analistas por la involucración o no de la magia.¹³ Alan Deyermond (2008c: 27-32), por ejemplo, postula y defiende que el enamoramiento es fruto de la *philocaptio* que conlleva el conjuro de Celestina sobre el hilado,¹⁴ esto explica porqué Melibea no se siente atraída por Calisto hasta que la vieja y su embrujo irrumpen en escena «Muchos y muchos días son pasados que ese noble caballero me habló en amor; tanto me fue entonces su habla enojosa cuanto, después que tú me lo tornaste a nombrar alegre» (acto X, p.228).

Desde otro punto de vista, valora la otra parte de la crítica la influencia de la magia en el enamoramiento de la joven. Siguiendo la afirmación de Pármeno sobre que «todo era burla y mentira» (acto I, p.62) no contemplan como factibles los efectos prácticos de la brujería, sino que ven como causa de este cambio de opinión la retórica persuasiva de la vieja alcahueta (Soler 2019: 367) y de su libre albedrío (Snow, 2007: 163).

¹² Cabe señalar la diferencia en el desarrollo de este episodio entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*, pues en la primera, la muerte de Calisto queda sin confesión, además de ser un hecho totalmente fortuito y no fruto de acudir en auxilio de sus criados, lo que le aporta ciertos matices trágicos a su muerte. (Lobera, 2011: 323)

¹³ Para conocer la controversia que ha generado en la crítica el papel que desarrolla la magia en *la Celestina* es interesante el estado de la cuestión que se desarrolla en Montaner y Lara Alberola (2016)

¹⁴ Es interesante la propuesta de Deyermond (2008c) que señala el final trágico de todos los personajes que entran en contacto con el hilado o su evolución en cordón o cadena. Todos estos elementos tienen además una apariencia semejante a la de una serpiente, uno de los animales que Celestina usa en el conjuro «aceite serpentino» (acto III p.106) y que Rojas en el prólogo describe de la siguiente manera «La víbora [...] ¿Qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas?» (p.17)

Defienden, por tanto, que Melibea está enamorada desde el acto I, como dice Lucrecia «mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y calado tu deseo» (acto X, p.229) o ella misma afirma «Señor Calisto, [...] después que de ti hobe noticia, ningún momento de mi corazón te partieses» (acto XII, p.246) y los «muchos días he pugnado por lo disimular» (ibídem), es decir su reticencia a aceptar la propuesta de Calisto, se debiera a como explica Celestina «Que a quien más quieren, peor hablan; y sí así no fuese, ninguna diferencia habría entre las públicas que aman, a las escondidas doncellas.» (acto VI, p.147). Por tanto, y desde los postulados que desarrolla esta parte de la crítica, la actitud negativa de Melibea vendría motivada debido a que, pese a estar desde un principio enamorada, debe reprimirse y guardar dicho sentimiento en silencio en favor de su honra, la cual, una vez rendida será tan denostada en favor del goce carnal (Snow 2007: 160); como afirma Celestina «coxquillosas son todas, mas después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar» (acto III, p.102).

Otro de los puntos que ayudarían a defender esta segunda hipótesis, es el egoísmo de Melibea —que queda patente, como se ha señalado, durante su suicidio, acto que lleva a cabo consciente del gran daño que provoca en sus padres «Gran sinrazón hago a sus canas» (acto XX, p.328)— unido a su carácter, coqueto y bullicioso, como se denota en la primera escena de la obra cuando se deja halagar por Calisto, al que incluso da esperanzas, para luego despacharlo de forma airada (acto I, pp.27-28). A todo ello se le suma su proceder caprichoso, solicitando precipitadamente todo lo que requiere, como la prisa con la que manda a Lucrecia buscar a Celestina en el acto IX, o su deseo de ser rogada como afirma Lucrecia «y ella esquivándose porque la rueguen» (acto XIX, 321). Así, aún sabiendo que es a Calisto a quien desea pretende ser rogada tanto por Celestina, como queda patente en los actos IV y X, como por el propio amante en el acto XII, que cuando se halla en la puerta de la casa de su amada, ella le dice que solamente ha aceptado a hablar con él para que desista de su intento de poseerla y así no ponga su fama en entredicho, para una vez que Calisto haya expresado todo lo que padece al oír esas palabras, Melibea le responda que detenga el llanto, que sí que le ama y que si «Tú lloras de tristeza, [...], yo lloro de placer, viéndote tan fiel», de lo que se deduce el goce que la joven siente del sufrimiento ajeno.

Además, su propensión a la mentira, como afirma Scarborough (2020), potenciarán la conducta caprichosa y egoísta de una Melibea que miente a todo aquel con quien entra en contacto: a Calisto, al que despacha iracunda diciendo que no le ama (acto I), al igual que hará con Celestina (acto IV); a Lucrecia, a la que trata de ocultar el delito que comete (acto X); a su madre, a la que, actuando de forma hipócrita, le oculta sus tratos con la alcahueta (ibídem); a su padre, a quien dice que vaya a buscar un instrumento y así quedarse sola en la torre (acto XXI), y se miente, al fin y al cabo, a sí misma, al negarse primero que ama a Calisto y al engañarse después sobre las consecuencias nefastas que este amor tiene, aunque como indica Scarborough este último pueda tener matices de «autojustificación», pero que no deja por ello de tratarse de un embuste (2020: p.43).

Si bien hasta ahora solo he mostrado la evolución de los rasgos psíquicos de la protagonista y su evolución a lo largo de la trama, no podemos pasar por alto las características físicas de la dama, no menos contradictorios que su psique y cuyo único dato objetivo que conocemos es la edad que según Pleberio tiene su hija, «Más dignos eran mis sesenta años de la sepultura, que tus veinte» (acto XXI, p.338). La primera descripción que se nos proporciona se corresponde con la que da Calisto, empero, esta no encuentra parangón, ya que, fruto de su enamoramiento, la describe bajo los términos del amor cortés. Así dice que se trata de una dama de rubios y largos cabellos, ojos verdes, pestañas largas, cejas delgadas, nariz mediana, boca pequeña, dientes blancos, rostro alargado y de delicadas manos y atributos (acto I, pp.44-45). Por otra parte y muy alejada de la de Calisto, encontramos la descripción de Elicia y Areúsa (acto IX, pp.206-207), que la describen como una joven con los pechos y el vientre caídos «como vieja de cincuenta años», cuya belleza es fruto de los vestidos, maquillajes y tintes que su fortuna le permite comprar —si en algo están de acuerdo todos, es en el alto linaje y gran riqueza de Melibea, cuya importancia resta valor Areúsa «Ruín sea quien por ruín se tiene; las obras hacen linaje» (acto IX, p. 208)—.

La problemática descripción de la belleza de Melibea ya no recae, como en las ocasiones anteriores, en las múltiples lecturas que la crítica pueda encontrar en la obra, sino en una ambigüedad deliberada, como tantas otras, del propio autor, que no ofrece una descripción objetiva ni por parte de Calisto ni de Elicia y Areúsa, que como dice Sempronio «cada buhonero alaba sus agujas» (acto IX, p. 207), bien por amor, bien por celos. Tampoco

nos sirve para resolver este problema la propia visión de Sempronio, pues como han señalado distintos análisis (Deyermond 2008: 39-44), no sería desproporcionado afirmar un interés carnal de parte de este hacia Melibea, como demuestra su elevado interés por ella en el acto VIII, cuando a la alegría con la que viene Pármeno él le pregunta «¿Es algo de Melibea? ¿Hasla visto?» (acto VIII, pp.189) o la referencia a Melibea como «aquella graciosa y gentil» (acto IX, p.206) que suscita las airoas réplicas de Elicia y Areúsa. Por tanto, la descripción más objetiva que se nos proporciona es la que nos brinda Celestina, la cual dice «Melibea es hermosa» (acto III, p.102) adjetivo que nos hace decantarnos hacia una descripción, si bien muy matizable, más próxima a la del Calisto enamorado que a la de las envidiosas jóvenes.

Se nos muestra, de este modo, a una joven Melibea de gran belleza, soberbia, voluble, iracunda y mentirosa, que sufrirá a lo largo de *la Tragicomedia* un desarrollo psicológico que le llevará de una férrea defensa de su honra a un encomio del goce amoroso en detrimento del matrimonio impuesto. Personaje que las distintas lecturas de la obra han tildado desde absurdo y paródico a ejemplo de personaje rebelde que a través de la toma de conciencia, conseguirá empoderarse y liberarse de los modelos heteropatriarcales que la cohiben; siguiendo su propia voluntad y deseo hasta el último instante.

1.1.2. Alisa

El personaje de Alisa, mujer de Pleberio y madre de Melibea, podría pasar inadvertido en una lectura ligera de la obra por su carácter aparentemente intrascendente, con escasos parlamentos (un total de 21 repartidos en cuatro actos) y largas ausencias. Sin embargo, la importancia de Alisa recae precisamente en dichas faltas, debido a las constantes visitas que debe hacer a una hermana enferma,¹⁵ y que posibilitan los dos encuentros a solas entre su hija y Celestina. Por otra parte, pese a la supuesta ingenuidad que parece mostrar Alisa y con la que Rojas parodiaría el idealismo de la castidad, parte de los estudios matizan dicha falta de carácter y la ponen en duda.

¹⁵ Scarborough destaca la importancia que los personajes ausentes, Claudina y la hermana de Alisa, tienen en el desarrollo de la acción (2003:85).

¿Es, por tanto, real desconocimiento y despreocupación de Alisa para con la situación entre su hija o es en cambio consciente de ella y la favorece? En el primer diálogo que tiene con Lucrecia sobre quién es esa vieja, Alisa parece desconocerla, aunque luego se desvela que la conoce muy bien, puesto que habían sido vecinas durante cuatro años. Sin embargo, si tan bien la conoce y sabe cuales son sus fines y cuales sus artimañas ¿por qué la deja entrar con el apelativo de «mujer honrada» (auto IV, p.117) y abandona el cuidado de su hija cuando ella está presente? Dos hipótesis aparecen aquí: la primera, una verdadera ingenuidad de Alisa que junto con una soberbia típica de la clase dominante —se tiene a sí misma y a su hija por infalibles, «que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija» (auto XVI, p.298)— deja a la alcahueta actuar con total libertad, confiando ciegamente en la inquebrantable moral de su hija. A la que, sin embargo, posteriormente se verá obligada a advertir de que tenga precaución con Celestina «Guárdate, hija, della, que es gran traidora,[...] daña la fama; a tres veces que entra en una casa engendra sospecha.» (auto X, p.230), aunque para entonces como observa Lucrecia ya sea tarde «(Tarde acuerda nuestra ama)» (*ibidem*).

La otra hipótesis que se ha encargado de señalar parte de la crítica, como Michael Harney (1993: 33-46), es la posibilidad de que Alisa sea consciente de lo que entraña Celestina y que realmente le deje actuar no por pasividad, sino porque cree conveniente la intervención de una medianera para encontrar un esposo del que verdaderamente Melibea sienta atracción; figura, cuya importancia ya destaca Calisto en el acto I, «es necesario intercesor o medianero que suba de mano en mano mi mensaje» (pp.88-89). De esta forma Alisa tomaría ventaja sobre la voluntad de Pleberio en una función que recae sobre la potestad paterna, como precisa ella misma en el acto XVI, «esto sea oficio de los padres y muy ajeno a las mujeres» (p. 295). Así bajo un carácter pasivo y aparentemente bajo la voluntad del marido, Alisa favorecería los encuentros entre Melibea y Celestina para desarrollar un casamiento que ya no se presupone temprano. Bajo esta hipótesis, en la que Alisa es consciente de la situación de su hija y que la encubre ante su marido, las lecturas de los ya mencionados diálogos se teñirían de un matiz diferente: en el acto XVI, Alisa estaría tratando de amainar la preocupación que se empieza a despertar en Pleberio sobre el matrimonio de su hija, aseverando que esta es virgen y que nada conoce de varón; por otra parte, en el acto X, su advertencia tendría carácter amonestativo y no prohibitivo, con la motivación de que Melibea fuera más disimulada.

Sin embargo el carácter débil que parece albergar Alisa y su propensión a sufrir desmayos ante los sobresaltos, como ya se ha mencionado, ponen en entredicho esta segunda hipótesis, reforzando la primera; ya que para manejar todas las tribulaciones que acontecen a su hija desde una falsa apariencia de ignorancia y pasividad se necesitaría presumiblemente un espíritu fuerte. Por lo que posiblemente la caracterización que Rojas le pretendía dar tenía menos trasfondo psicológico y una mayor carga crítica a las madres y tutoras que delegan el cuidado de sus hijos en «lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras» (El autor a su amigo, p.6).

1.1.3. Lucrecia

Al igual que el de Alisa, el personaje de Lucrecia, en cuyo nombre la crítica ha intentado ver ecos clásicos sin mucho éxito, se nos presenta, en una primera toma de contacto, sin apenas profundidad ni protagonismo, por lo que muchos estudios han visto a Lucrecia como una persona carente de carácter, fácilmente manipulable y plenamente dependiente de la clase alta (Hathaway 1994: 57). Sin embargo, una lectura más detenida de sus intervenciones y sobre todo el desarrollo psicológico que sufre en la *Tragicomedia* nos muestran una Lucrecia de mayor calado y profundidad psicológica, como han defendido entre otros Snow (2018), González Fernández (2008) u Okamura (1991). Su importancia, al igual que la de la madre de Melibea, no está en lo que dice, sino en lo que murmura y calla; estando presente en diez de los veintinueve actos e interviniendo en ocho de ellos —en el acto I y XXI no participará— con un total de cuarenta y siete intervenciones (Snow 2018: 20).

Lucrecia, a la que Celestina presenta como «Prima es de Elicia» (acto IV, p.113), tiene, según Snow (2018:21), diecisiete años, tres de ellos al servicio de Melibea. La primera escena en la que aparece Lucrecia nos muestra a una joven vacilante, que tarda en dar una descripción de Celestina (acto IV), la cual finalmente es muy difusa. Si hay quien parte de este hecho para afirmar la ingenuidad de la criada, Scarborough (2003:86) defiende que esta vacilación se debe a la complejidad para etiquetar a la vieja de una sola forma debido a su elevado número de oficios. Otra de las intervenciones en las que no se pone de acuerdo la crítica es la actitud con la que Lucrecia contesta al intento de soborno de la alcahueta «(¿oh, Dios te dé buena vejez, que más necesidad tenía de esto que de comer!)» (acto IV, p.135). Si hace uso de la ironía, pues creer literalmente que siente más necesidad de perfumes que de

comer es difícilmente aceptable, aunque vuelve a hacer uso metafórico del mismo concepto cuando escucha a Celestina contar su pasado, se nos mostraría como una criada fiel, insobornable y que tiene presente los intereses de su ama. Por otra parte, si en cambio de verdad aceptara el soborno se nos mostraría una personalidad ingenua y fácilmente manipulable.

Uno de los rasgos del carácter de Lucrecia que refuerzan la hipótesis de que acepte el soborno, es que se nos muestra una joven coqueta que está sufriendo su propio despertar sexual, incentivado por el de su ama, y que muestra gran admiración e incluso atracción por el mundo femenino de las prostitutas. Aspectos que se muestran claramente en tres pasajes: en el acto IX, Mientras Celestina habla de su próspera situación veinte años atrás, cuando regentaba un prostíbulo con «nueve mozas» (p.214), ella dice que disfruta «Con la memoria de ese tan alegre tiempo [...], y así me estuviera un año sin comer, escuchándote y pensando en aquella vida buena que aquellas mozas gozarían, que me parece y semeja que estó yo agora en ella» (p.218), pasaje del que se denota una clara atracción por el mundo prostibulario.

Otro claro ejemplo del despertar sexual de Lucrecia estaría presente en el acto XIX, en el que por una parte entona junto a su ama canciones con extensas connotaciones amorosas, por otra parte establece contacto físico con Calisto, lo cual su señora celosamente reprueba.¹⁶ Y por último, ella misma dice «¡Qué me está deshaciendo de dentera [...]. Pero también me lo haría yo, sí estos necios de sus criados me hablasen entre día; ¡pero esperan que los tengo de ir a buscar!» (pp.321-322), de lo que queda denotado la envidia que tiene hacia su señora por el amor que recibe de Calisto y el anhelo de gozar ella misma de los placeres sexuales que no llega a alcanzar de los criados de Calisto, ya que estos no le cortejan y ella, criada en un contexto aristocrático al que, sin embargo, no pertenece, no está dispuesta a pedírselos.

Esta lujuria, que en ocasiones muestra Lucrecia, acompañada de la falta de carácter que le lleva a no denunciar a Melibea los peligros de su trato con Celestina o a Alisa los excesos de su hija, de los que sabemos que es consciente como deja entrever en sus apartes y ella misma dice «mucho antes de agora tengo sentida tu llaga» (auto X, p.229), ha llevado a parte de la crítica a describirla, junto a Pármeno y Sempronio, como un ejemplo más del

¹⁶ Para una posible relación carnal de Lucrecia con Calisto, que explicaría porqué conoce esta la voz del amante en el acto XII o por que se lanza a sus brazos en el acto XIX, véase Deyermond, 2008: 39-44

servus fallax.¹⁷ Sin embargo, estudiosos como Okamura (1991), defienden que si bien Lucrecia pasa de criada a cómplice, su participación es pasiva. Además se queja en privado del equivocado camino que toma su ama «(¡Ya, ya, todo es perdido!)» (auto x, p.224) o de la tardía reacción de Alisa «(Tarde acuerda nuestra ama)» (auto x, p.230) y se defiende de su actitud hipócrita y temerosa, que le impide denunciarlo, excusándose en el comportamiento de su señora «Pero como en los tiempos que la voluntad reina en los señores [...] cumple a los servidores obedecer con diligencia corporal, [...], sufría con pena, callaba con temor, encobría con fidelidad» (*ibidem*); así, Lucrecia no supondría un ejemplo de «malos criados», pero sí un «lisonjeros» (El autor a un su amigo, p.6). De este modo, parte de la crítica ve en ella un ejemplo de *servus fidelis*, reforzado por el hecho de que la criada se mantiene siempre al lado de su señora; así, cuando esta fallezca, ella en vez de huir, como hubieran hecho Pármeno y Sempronio, se responsabiliza de la muerte de Melibea y le explica las razones de las mismas a Pleberio «mas la he sabido por extenso desta su triste sirvienta» (auto XXI, p.338).

Finalmente, por su proceder y porque no elude las responsabilidades ante Pleberio, Snow (2018) afirma que Lucrecia también tendrá un final trágico relacionado con el contacto que ha tenido con el hilado de Celestina. Así si el resto de personajes tienen una muerte que alberga un componente de caída, ella también sufrirá un descenso, en este caso no físico, sino en el escalafón social; ya que cabe suponer que Lucrecia será despedida sin recomendación ni dote de la casa de Pleberio, por lo que le será muy difícil encontrar de nuevo trabajo como criada. Se verá, por tanto, obligada a ampararse bajo la protección de su prima Elicia y ejercer con ella la prostitución; lo que en cierta manera supone un final trágico para la joven criada.

Si he dejado el análisis de Lucrecia para el último lugar no ha sido por el protagonismo que ocupa en la obra, en cuyo caso iría por delante del personaje de Alisa, ni debido a una aparición más tardía, ya que precede en unas líneas a la mujer de Pleberio, ni tampoco por mero capricho; sino por su estatus social próximo al ambiente de Celestina y por sus, ya mencionados, lazos de parentesco. Lo que me permite continuar con el análisis de la microsociedad proletaria que engloba la casa de la vieja, segunda microsociedad femenina que aparece en la obra.

¹⁷ Para el análisis de la evolución delariado, que pasa de una relación casi feudal en la alta Edad Media a una relación puramente mercantil en la baja Edad Media y las diferencias existentes entre los conceptos de *servus fidelis* y *servus fallax* conviene la lectura de Maravall (1964).

1.2. Microsociedad femenina proletaria

La microsociedad femenina desarrollada por el burdel y el hogar de la viuda, que integra a la casa de Celestina y al satélite que supone la casa de Areúsa, es la que mejor representa la sociedad marginal de la baja Edad Media, así como la situación femenina en esta época. Está compuesta por los dos tipos de microsociedades matriarcales, de las cuatro que se podían dar en la época, más molestas para la macrosociedad falocéntrica: el hogar de la viuda, figura siempre molesta para el patriarcado debido a su independencia económica y personal, ya que no está sujeta a un padre o marido, figura de la que no podrá deshacerse, aunque intente acotar sus libertades persiguiendo alcahuetas y hechiceras (Bernabé 2013:277); y el burdel, que no gozará de la misma suerte ya que se le tratará de controlar estableciendo mancebías públicas y sometiendo así la libertad de las prostitutas (Deyermond 2008b:85). De esta forma la libertad con la que se mueven los personajes que la componen, Elicia, Areúsa y especialmente Celestina, no tiene parangón en la otra microsociedad femenina, siendo únicamente comparable con la libertad que gozan los personajes masculinos. Por otra parte, esta microsociedad, de carácter matrilineal —La abuela de Elicia enseña a Claudina y a Celestina, la cual será tutora de su nieta y de Areúsa— será la única capaz de resurgir y restablecerse tras la muerte de su patrona (Deyermond 2008d:72).

1.2.1. Celestina

La cabeza de esta microsociedad a la vez de protagonista de la obra, es el personaje de Celestina cuya relevancia resulta transversal a lo largo de la trama puesto que relaciona las distintas microsociedades desarrollando y potenciando la acción dramática. Además se encuentra presente en todos los actos, a excepción II Y VIII, hasta su muerte en el XII, por lo que no participa en la *Tragicomedia*; aún así es ella la que más intervenciones realiza con un total de 278, cómputo bastante superior al del segundo protagonista, Calisto que habla 228 o al de Melibea con 109.

Esta destacada importancia de Celestina fue rápidamente percibida por el lector que acabó reconociendo a la obra por el nombre de este personaje y no por el de los dos amantes, como la había titulado Rojas y como era natural en las ficciones sentimentales, aunque la

Tragicomedia de Calisto y Melibea fuera una parodia de este género (Mota 2011:499). Tal era la complejidad y fuerza del personaje de Celestina y de su embaucadora personalidad que se convirtió en uno de los mayores exponentes de las letras hispánicas (Mota 2011: 490), acompañada quizá de Lázaro de Tormes, Don Juan o el inigualable Don Quijote de la Mancha; siendo capaz, incluso, de crear bajo su modelo un nuevo género literario: el género celestinesco,¹⁸ cuyas imitaciones, sin embargo, no alcanzarían la profundidad y complejidad de los personajes de Rojas, mostrando una gran tosquedad (Mota 2011:467) .

Sin embargo, el personaje de Celestina tampoco es genuinamente original de Rojas o del primer autor, aunque el desarrollo de su personalidad no tenga parangón, los autores de la *Comedia* se sirvieron de modelos previos tanto reales como literarios. Por una parte, el personaje de la alcahueta y la hechicera es un personaje real que se persigue en la época, así en el *Fuero del Concejo de Zorita de los Canes* (*Dela muger que fuere medianera o alcahueta* p.268; a través de Bernabé 2011:283) se afirma que «Toda muger que fuera prouada medianera o alcahueta, deue seer fostigada, et echada dela cipdat», igualmente en el mismo texto jurídico se establece que «la muger que heruolera o fechicera, deueseer quemada» (*Dela muger que fuere medianera o alcahueta* p.266; a través de Bernabé 2011:290). Por tanto, el personaje de Celestina se crea a partir de una figura real y presente en la sociedad hispánica, relacionada, por otra parte, estrechamente con el mundo oriental y de una posible herencia árabe (Harney 1993:45).

Bajo el modelo de esta alcahueta hechicera que parece estar tan presente en la época se crean diferentes personajes presentes en distintas obras anteriores a *la Celestina*, como *Disciplina clericalis*, *el Arcipreste de Talavera* o *el Libro de Buen amor*; uno de los personajes principales de este último es la Trotaconventos que actúa también como medianera y se sirve del comercio ambulante para desarrollar su función de alcahueta y así llegar hasta las doncellas que pretende seducir (Bernabé 2011). Por tanto, podemos percibir en estas obras y especialmente en dichos personajes el germen o al menos un modelo para la creación de Celestina. Pero, no solo en obras coetáneas ha visto la crítica posibles ejemplos para Celestina, pues también ha encontrado ecos en la tradición clásica (Lena) y en la tradición latina medieval (Vetula). Así como en otros textos hispánicos de distinto género, como *El Amadís de Gaula*, donde Bienvenido Morros encuentra semejanzas entre la figura

¹⁸ La existencia de este género ha creado gran controversia en la crítica, pero destaca el estudio de Ménendez Pelayo (1943), por ser el primero en postular la posible existencia de este género, y el de Lázaro Carreter (1978) donde cuestiona la existencia de un verdadero género celestinesco.

de Gandalín y la de Celestina, ya que ambos actúan de medianeros bajo una falsa apariencia, entrevistándose con las doncellas a seducir a solas o con cómplices y usan eufemismos para describir el sufrimiento de sus señores (2005: 212-213). Por ende vemos que existen precedentes en la figura de Celestina, no obstante, no con tanta repercusión e importancia en la letras hispánicas. ¿Qué es, por consiguiente, lo que caracteriza y diferencia a Celestina de sus modelos y réplicas?

Para empezar se nos presenta a una mujer anciana, su edad queda imprecisa en la obra, pero Severín la sitúa entre sesenta y cuatro y setenta y dos años (2001:105) basándose en las afirmaciones que sobre esta efectúa Pármeno «Celestina con sus seis docenas de años auestas» (acto II, p.93) y «cuanto en cincuenta años no ha podido medrar» (acto VI, p.145); teniendo en cuenta que empezase a trabajar a la edad de catorce años nos daría una edad aproximada de sesenta y cuatro. Sin embargo ella misma dice haber envejecido pronto y que era la menor de cuatro hermanas «yo encanecido temprano, y parezco de doblada edad [...], que de cuatro hijas que paró mi madre yo fui la menor» (acto IV, p.123), por lo que quizás su edad se acerque más a las cinco docenas que a las seis que afirma Pármeno. Además de por sus canas, su falta de dentadura «el sabor de las encías me quedó; no lo perdí con las muelas» (acto VII, p.183), su aparente vello facial, «vieja barbuda» (acto I, p.47) la llama Sempronio con las connotaciones de «lujuria y hechicería que este apelativo conlleva» (Lobera 2011:47) y su afición al vino, cuyas referencias a esta bebida son reiteradas a lo largo de la obra; se caracteriza por su aspecto enjuto, «desta flaca vieja» (acto I, p.70) se llama a sí misma, y especialmente por la cicatriz que tiene en la cara, fruto quizá de una pendencia de amor de su anterior vida como prostituta.

De esta vida pasada sabemos que gozó de belleza y amor carnal, «Parece, hija, que no sé yo qué cosa es esto [...], ni gocé de lo que gozas» (acto VII, p.182) le reprocha a Areúsa cuando esta la expulsa de su casa antes de mantener relaciones con Pármeno. Que estuvo casada con un hombre que le mantenía honrada y que le proporcionaba «una blanca para pan y un cuarto para vino» (acto IV, p.123) —al que, sin embargo, nombra Pármeno despectivamente como «comedor de huevos asados» (acto I, p.54), lo que la crítica ha interpretado bien como cornudo, bien como judío (Lobera 2011:54)—. Con todo, tras enviudar debe ganarse la vida por sí misma junto a otras compañeras que recuerda con gran nostalgia, como a Claudina (acto I y VII); a través de diferentes labores.

Pármeno expresa que «Ella tenía seis oficios, conviene saber: labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito de hechicera» (acto I, p.54) siendo «el primer oficio cobertura de los otros» (ibídem), cifra que Lucrecia aumenta hasta treinta (acto IV, p.115), además del de matrona que ella misma asegura haber desarrollado, pues afirma haber estado presente en el parto de Calisto (acto IV, p. 133). Aunque es el oficio de regente de un prostíbulo con «nueve mozas» (acto IX, p. 214) en una zona vecina a la casa de Melibea, «allá cerca de las tenerías» (acto I, p.54), el que a ella más beneficios y honores le reportaba y el que con más nostalgia recuerda, como queda demostrado en el acto IX «Harto tengo, hija, que llorar, acordándome de tan alegre tiempo y tal vida como yo tenía, y cuán servida era de todo el mundo» (p.217). Aunque no todo es dicha en su pasado, ya que las prácticas ilícitas que realiza y especialmente la brujería conllevan que sea «tres veces emplumada» (acto I, p.89) como afirma Pármeno.

Sin embargo, no es por su apariencia física o por su gloria pasada la enorme trascendencia que el personaje de Celestina tiene en la obra de Rojas en concreto y en la Literatura Hispánica en general. Este protagonismo se debe a su compleja personalidad que «muestra una avasalladora voluntad de dominio» y que tendrá una función catalizadora para el mal (Mota 2011:499), utilizando de forma egoísta al resto de personajes y entrando en una espiral de autodestrucción que se saldrá con la trágica muerte de cinco personajes (Scarborough 2003: 81). De este modo, Celestina, de actitud soberbia y orgullosa y que goza de gran libertad de movimiento —pues es el único personaje que aparece en todos los escenarios de la obra—, está marcada por una abrumadora codicia que le llevará a influir en todos los personajes buscando sacar algún beneficio de ellos. Se servirá para este fin por un lado de su perfil de hechicera o «bruja», como afirma Severin (2001:102) y por otro, de su retórica y perspicacia.

Así, parte de la crítica afirma la implicación real que la magia de Celestina tiene en el carácter maleable y subordinado que muestran el resto de personajes ante la vieja, que por mucho que la denostan en un principio siempre acaban acatando su voluntad -como demuestran el episodio en el que Pármeno acaba congraciándose con Celestina en el acto VII, cuando Areúsa le pide perdón tras despacharla de su casa «Madre, sí erré, haya perdón» (acto VII, p. 182) o el cambio de Melibea, tras su primera y airada reacción al escuchar el

nombre de Calisto, que finalmente aceptará darle el cordón en el acto IV. Sin embargo, la cuestión de la magia es un tema controvertido para la crítica, como ya se ha explicado. De otro modo, en lo que están de acuerdo todos los estudiosos que han tratado este tema, más allá de las implicaciones reales o no que la brujería tenga en la acción, es en la seguridad que esta le aporta a Celestina. La cual aparece en ocasiones turbada, como se demuestra en el acto IV, «Que, aunque yo he disimulado con él, [...] ¡ay cuitada de mí, en qué lazo me he metido! [...] si no voy, ¿qué dirá Sempronio?» (acto IV, p. 112) —lo que demuestra que la actitud inquebrantable de Celestina es pura fachada—. No obstante, al encomendarse al diablo recobra la serenidad y la seguridad en sí misma que tanto la caracterizan, como se refleja en las siguientes intervenciones: «Todos los agüeros se aderezan favorables, o yo no sé nada de este arte» (acto IV, p. 113) «Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad [...] ahora es mi tiempo » (acto IV, p. 116).

Por otra parte, como ya se ha mencionado, otra de las características que muestra el personaje de Celestina es el uso de una retórica perspicaz que le permite congraciarse con todos los personajes de la obra para finalmente poder manipularlos. Para ello se sirve de refranes, sentencias y tópicos. Así, para persuadir a Areúsa del beneficio que supone acostarse con Pármene le pregunta «¿De una sola gotera te mantienes?» (acto VII, p. 179), a Pármene para hacerle ver la utilidad de convertirse en cómplice de ella y de Sempronio le dice «Séneca dice “los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades”» (acto I, p. 72) o el uso del tópico del *collige virgo rosas* para poder deleitarse de la vista del acto sexual de los jóvenes, les dice «Gozad vuestras frescas mocedades, que quien tiempo tiene y mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente» (acto IX, p. 211). Vemos por tanto, que la forma por la que la alcahueta consigue hacerse con la voluntad de los otros personajes, es gracias a la gran erudición de la que hace gala y a una intuición propicia para manejar la conversación a su antojo, incluso después de haber dicho algo que incomode a su interlocutor —como ocurre en el acto IV cuando apacigua a una iracunda Melíbea asegurando que el requerimiento de Calisto, del que hace de intermediaria, se debe no a una petición amorosa sino a una oración—.

Parece, por consiguiente, el personaje de Celestina gozar de una gran inteligencia, que sin embargo, contrasta con su ocasional carácter olvidadizo, el cual le reprocha Elicia en dos ocasiones, así en el acto III «Madre, no está donde dices; jamás te acuerdas a cosa que

guardas.» (p. 107) y en el acto VII «¿Cómo no te acuerdas? Desacordada eres cierto. ¡Oh cómo caduca la memoria!» (p. 183-184). Sin embargo Celestina se defiende de la primera acusación diciendo que «No enfinjas porque está aquí Sempronio» (p. 107) —ya que la réplica de Elicia podría estar motivada por el deseo de llamar la atención del joven—; y de la segunda amonestación se excusa alegando que «No te maravilles, hija, que quien en muchas cosas partes derrama su memoria en ninguna la puede tener» (p. 184). Por lo que estos episodios puntuales de demencia no lastrarían su gran inteligencia y sagaz perspicacia, además de su ya mencionada verborrea; cualidades que, como queda constancia, están muy vigentes a lo largo de la obra.

La ya mencionada omnipresencia de Celestina conlleva que por todos sea referida y nombrada, siendo el estudio de estos apelativos que recibe de gran interés, ya que como destacan Brown y Fasser (1979: 48; a través del Barrio 2003-2004: 208) «las fórmulas de tratamiento marcan tanto las relaciones personales como los papeles sociales de los interlocutores [...], determinados por el tipo de situación y su grado de formalidad». Entre todos los sobrenombres que recibe la alcahueta destacan por su recurrencia dos: vieja y madre. El primero designa un rasgo, su edad, pero además suele venir acompañado de otros adjetivos como puta, falsa u honrada; el primero lo mencionan en especial los criados Sempronio y Pármeneo, sobre todo cuando la alcahueta no está presente, aunque cabe destacar que según la versión de este último criado Celestina se huelga en oír el apelativo de «puta vieja» (acto I, p.53).¹⁹ El segundo se lo da Melibea cuando se encuentra iracunda por el requerimiento de amor que la medianera hace por parte de Calisto (acto IV, p.126) y el tercero por parte de Alisa cuando la recibe en su hogar en el acto IV, aunque hay que señalar que el término “honrada” es una fórmula de tratamiento hacia inferiores, por lo que no tiene que tener carácter literal (Lobera 2011: 124).

Por otra parte, en el apelativo de madre que recibe, también de forma recurrente, se percibe una profundidad mayor que la que cabría esperar. Esto es debido al carácter literal que toma este sobrenombre, puesto que Celestina acabará usurpando la función de la figura materna que representa Alisa, comportándose al final como una “madre” para Melibea (Burke 1993: 125-126); pero no solo para ella, sino también para Calisto. Además, fuera del carácter figurado que este término puede evocar para los amantes, como madre de su unión;

¹⁹ En lo que la crítica ha denominado como «la sinfonía de la puta vieja» (Gilman; a través de Lobera, 2011: 53)

cobra un matiz mucho más literal para Pármeno, pues Celestina es la institutriz a la que confían los padres del joven su cuidado cuando este es todavía niño, episodio que nos deja ver hasta dónde llega la realidad del sobrenombre. Por último cabe destacar que Calisto —que suele dirigirse también a Celestina en términos grandilocuentes, propios del amor cortés— se refiere a la vieja como «más que mujer» (acto VI, p. 151). Apelativo que si bien no desentona en la ampulosidad con la que el joven califica a la vieja, puede, como ha referido la crítica, insinuar que Celestina tiene comportamientos y rasgos de varón, género que en la Edad Media está por encima del de la mujer y que goza de mayor libertad que estas, independencia de la que en forma muy similar goza la alcahueta.

He dejado para el final la lujuria desmedida que padece Celestina, un personaje que ha gozado del amor carnal y que se resiste ante la caducidad que le ofrece su vejez (Mota 2011: 504), pues como dice «el sabor de las encías me quedó; no lo perdí con las muelas» (acto VII, p.183)— frase que si antes abordaba desde una lectura literal, ahora destaco en ella las connotación sexuales—. No obstante, como se queja la vieja, aunque su deseo sigue intacto ya no la quieren: «caducado he, nadie no me quiere, que sabe Dios mi buen deseo» (acto IX, p.211). Sin embargo, trata de aferrarse al goce sexual a través de la visión de cuerpos jóvenes y del amor carnal que estos realizan.

De esta forma, los pasajes en los que se muestra su carácter *voyeur* son recurrentes, dándose explícitamente en dos episodios. El primero ocurre durante el acto VII, cuando Areúsa la despacha antes de acostarse con Pármeno, a lo que ella responde con gran ira «¿Qué es esto, Areúsa? ¿Qué son estas estrañezas y esquividad, estas novedades y retraimiento?» (acto VII, p.182); aunque cabe mencionar, que en esta escena los analistas han defendido la posibilidad de que su enojo, además de estar provocado por la exclusión de la escena amorosa, puede provenir de que se siente desafiada por la joven. El segundo episodio voyerista se da en el acto IX, durante la comida que tiene lugar en su casa, allí anima a los jóvenes a que se besen y abracen que «a mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello [...] y la vieja Celestina maxcará de denterá» (acto IX, p.211), es decir, disfrutará de verlos retozar aunque les envidie.

Por otra parte su carácter lujurioso se muestra también en una posible inclinación lésbica como parecen demostrar tanto el pasaje en el que recuerda a su compañera Claudina con la que «Juntas comiemos, juntas dormiemos, juntas habiemos nuestros solaces, nuestros

placeres» (acto III, p.100); como el episodio que acontece en el acto VII, donde sus rasgos voyeristas se unirán a su carácter lésbico, ya que encontrando a Areúsa desnuda en la cama le dice «déjame mirarte toda a mi voluntad que me huelgo» y luego tocándola —pues Areúsa le dice que no le provoque «coxquillas»— pasa a enumerar y a alabar sus atributos: «¡Y qué gorda y qué fresca estas! ¡Qué pechos y qué gentileza!» (acto VII, p.174-175). Es en este rasgo de Celestina, su desmedida lujuria, donde la degradación y la parodia que Rojas hace del personaje se subliman.

1.2.2. Elicia

El personaje de Elicia, al igual que pasaba con el de su prima Lucrecia, apenas muestra evolución digna de mención a lo largo de la *Comedia*. Sin embargo, la adición de las escenas que se dan en la *Tragicomedia* le brinda la oportunidad de desarrollarse de forma independiente, una vez que se queda sin la protección de su patrona. Este incremento en la importancia del personaje con el paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*, también se da de forma cuantitativa en el número de sus intervenciones que pasan de treinta y siete a sesenta y una, diferencia nada despreciable.

La primera imagen que se nos presenta de Elicia, prima de Areúsa y con la que según Sempronio comparte semejante belleza «¿Puede ser prima de Elicia? No me dirás tanto, cuanto estotra no tenga más. Todo telo creo» (acto VIII, p.193), es la de una prostituta victimista y bravucona, que acusa a su amante, Sempronio, de ausentarse largo tiempo. Sin embargo, mientras tanto, ella ha estado con otros, como demuestra la presencia de Cristo en el acto I, o las propias palabras de Celestina «que uno en la cama y otro en la puerta, otro que sospira por ella en su casa se precia de tener. Y con todos cumple, [...]. Y cada uno piensa que no hay otro y que él solo es el privado.» (acto VII, p.178-179). Sí bien, pese a su condición de prostituta y sus otros amantes, sí que parece sentir cariño por Sempronio como denota la alegría con la que le recibe en el acto I, los celos que siente cuando este llama «graciosa y gentil» a Melibea en el acto IX hasta el punto de que se levanta de la mesa, y la verdadera pena que siente tras la muerte del criado. Estas reacciones que tiene Elicia también nos muestran su carácter voluble, bravo, celoso y propenso a la ira.

Por otra parte, Elicia se nos muestra pasiva, conformista, inconstante y despreocupada, de modo que es totalmente dependiente de Celestina. Esta le reprocha que no aprenda de ella las artes que heredó de su abuela (la de Elicia) «¿Por qué tú no tomabas el aparejo y comenzabas a hacer algo?» (acto VII, p.184), a lo que le responde que «Yo le tengo a este oficio odio; tú mueres tras ello» (ibídem); lo que nos demuestra, además de todas las características ya señaladas, la falta de ambición de la joven. Así, Elicia está estrechamente relacionada con su patrona, por la que parece mostrar verdadero afecto y preocupación, como se demuestra en el acto XI, cuando amonesta a Celestina que «¿Cómo vienes tan tarde? No lo debes hacer, que eres vieja; tropezarás donde caigas y mueras.» (p.237) y de la que siente gran lástima cuando muere, como se demuestra en su sollozo «¡Muerta es mi madre, mi bien, mi todo» (acto XII, p.261), aunque de esta frase también se puede hacer una lectura que yendo más allá de la pena que siente por Celestina, parte de una autocompasión hacia su propia persona por la pérdida de su protectora. Sin embargo y aunque esta pena tenga otras motivaciones, el sufrimiento de Elicia parece real, pues da grandes muestras de sentimiento en el acto XV, cuando va a avisar a Areúsa, a la par que se viste de luto.

Tras la muerte de Celestina y Sempronio, Elicia se queda sola, pues como dice: ha perdido «madre, manto y abrigo, pierdo amigo y tal, que nunca faltaba de mí marido» (acto XV, p.288), por lo que tras un periodo de duelo y acuciada por Areúsa, toma un carácter activo en la trama y empieza a tomar directrices sobre su vida, rechazando incluso la oferta que Areúsa le brinda de compartir morada, si bien es cierto que aquí la crítica ha visto ecos de la dependencia que la joven tiene con Celestina, incluso después de muerta, pues pone como excusa que «allí, hermana, soy conocida, allí estoy arreprochada; jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, [...] Allí quiero estar, siquiera porque el alquilé de la casa está pagado por hogaño» (acto XV, p.292). Por otra parte, clama justicia por la muerte de sus seres queridos, lo que desencadenará la idea de venganza de Areúsa, en cuya confabulación participará activamente; siendo ella quien da la idea de interrogar a Sosia, «Yo conozco, amiga, otro compañero de Pármeno, [...], llamado Sosia, [...]; quiero trabajar de se lo sacar todo el secreto» (acto XV, p.288) y quien hace de medianera para la pactada de antemano reconciliación de Areúsa con Centurio, al que encomiendan la parte criminal de dicha venganza.

1.2.3. Areúsa

El personaje de Areúsa, hija de Eliseo y prima de Elicia, no aparece en la obra hasta el acto VII, aunque ya es mencionado en el acto I (p.75) durante la conversación entre Celestina y Pármene. Así, esta se nos presenta como una joven de quince años de gran belleza —como se encarga de describir Celestina en el acto VII «Por hermosa te tenía hasta agora, [...] no hay en la ciudad tres cuerpos tales como el tuyo» (acto VII, p.175)— que vive sola, dedicándose a la prostitución clandestina (Deyermond, 2008d) —por lo que es necesario un gran sigilo, lo que explica la reacción poco amigable que esta tiene cuando en el acto VII Celestina la visita, alegando que tiene «vecinas envidiosas» (p.178)—, oficio que, por otra parte, le granjea gran libertad comparada con la que gozan las criadas, cuyo oficio critica enconadamente durante el acto IX (pp.212-213). Por último cabe señalar que Areúsa se tiene por honrada gracias a su amancebamiento con Centurio, «tíeneme honrada; favoréceme y trátame como sí fuese su señora» (acto VII p.177) al cual respeta, o eso le dice a Celestina.

Sin embargo, al igual que el resto de los personajes de la obra, se deja llevar por la lujuria, por lo que a la medianera no le resulta complicado convencerla de que se acueste con Pármene, aprovechando que esta sufre el “mal de la madre” y que este le desaparecerá manteniendo relaciones sexuales, hecho que finalmente no sucede «no se me ha quitado el mal de la madre» (acto VIII, p.187),²⁰ reflejándose aquí el tema misógino de la insaciabilidad femenina. Sin embargo, pese al escaso tiempo que comparte con Pármene, esta desarrollará una elevada carga afectiva que queda patente en el lamento que pronuncia tras la muerte de este, «¡Oh mi Pármene y mi amor, y cuánto dolor me pone su muerte!» (acto XV, p.288); que sin embargo, gestionará de forma más práctica que Elicia.

No será igual de entrañable la relación que esta mantiene con Celestina, a la que aborrece y teme (Mota 2011:474) y con la que muestra una falsa apariencia de ingenuidad, «ella me tenía por boba porque me quería yo serlo» (acto XVII, p.306), para mantener su independencia. Lo que explicaría porque defiende a Centurio ante Celestina en los términos ya analizados, si cuando este aparece en la obra se presenta como un completo inútil,

²⁰ Para un completo análisis sobre “el mal de la madre” véase Burke (1993:111-128).

fanfarrón, que no aporta nada a Areúsa y con la cual está enfadado. Por tanto, la muerte de Celestina, lejos de entristecer a una Areúsa independiente le brinda la oportunidad de desarrollarse más libremente, sin el incordio ni la manipulación de la vieja.

De este modo, el reducido número de intervenciones que tiene Areúsa, sesenta y siete, contrasta con la importancia que tienen estas, aunque no tanto para el desarrollo de la trama, como para la lectura igualitaria, libertaria y feminista que puede ofrecer la *Tragicomedia*; ya que muestra «un profundo rechazo sentimental a las formas legítimas de vida que la sociedad ofrece a una mujer de su clase» (Gilman 1974:105), denostando el oficio sumiso de la criada (acto IX) e impugnando los fundamentos tradicionales y defendiendo las acciones propias por encima del linaje (Soler 2019:368) como queda demostrado en el siguiente parlamento: «Ruin sea quien por ruin se tiene; las obras hacen linaje, que al fin todos somos hijos de Adán y Eva» (acto IX, p.208). Todo ello ha llevado a la crítica a afirmar que en «Areúsa alcanza el individualismo todo su sentido crítico y dramático» (Maravall 1964:104).

2. Pensamiento y temática femenina

Si bien hasta ahora he tratado a cada personaje de forma individual, todos ellos presentan características semejantes, encontrándose nivelados tanto por arriba, a través de la gran erudición que muestran, como por abajo, en la escasa ética de sus comportamientos (Mota 2011:468), y rasgos comunes como el egoísmo, los celos o la lujuria. Por ello, creo conveniente realizar un análisis conjunto y transversal de los temas que mayor importancia tienen para los personajes femeninos a lo largo de la obra.

2.1. Sociedad mercantil, libertad femenina, condición de mujer y honra

Todos los personajes participan, como dice Sacroborough (2003), de una sociedad mercantil basada en el dinero, el sexo y el orgullo. De esta forma, el cuerpo de la mujer se cosifica, convirtiéndose en mercadería ya sea a través de la prostitución o del propio matrimonio. Este aspecto queda largamente reflejado a lo largo de la obra con el trato que reciben las jóvenes, pero llega incluso a verbalizarse cuando Celestina le dice a Areúsa: «no

atesores tu gentileza, pues es de su natura tan comunicable como el dinero» (acto VII, p.175). De este modo, el cuerpo se convierte, junto a la casa —ya que la mujer honrada debe permanecer en la seguridad de su hogar— en un obstáculo para la libertad femenina (Gabriele 201:163). Esto explica por qué Celestina se mueve con total libertad y sin miedo, como ella misma dice «yo vieja soy; no he temor que me fuercen en la calle» (acto VII, p.183). Ya que al perder su belleza, abandona prácticamente su condición de mujer; de modo que el patriarcado pierde la capacidad de vasallaje que tiene y la vieja puede gozar, por tanto, de plena libertad de acción y movimiento; convirtiéndose Celestina en una caricaturización grotesca de un varón que usa a las jóvenes de forma misógina para beneficio propio (Harney 1993:45).

Los modelos de comportamiento vienen fijados, por ende, por una sociedad falocéntrica que no otorga a la mujer más valor que el de su cuerpo, teniendo por únicas funciones la reproducción y el cuidado doméstico y debiendo permanecer, según los preceptos patriarcales, siempre dentro de la seguridad de su hogar (Segura 2001b:47). Este hecho queda visiblemente reflejado en las funciones que desempeñan las señoras ociosas aristocráticas, donde el heteropatriarcado tiene su máxima autoridad; autoridad que, no obstante, queda debilitada en las clases marginales que se mueven con una mayor libertad e independencia, teniendo así un carácter activo en el desarrollo de la acción.

Esta condición sumisa que el patriarcado impone a los personajes femeninos provoca que estos lleguen incluso a quejarse de su propia condición de mujer, en un anhelo de mayor libertad, «¿Oh género femenino, encogido y frágil!. ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones» llega a espetar Melibea (acto X, p.220). Así, algunos personajes femeninos, especialmente los de Melibea y Areúsa, buscarán una mayor libertad y se defenderán de las críticas que sus anhelos puedan ocasionar. De este modo, Melibea, una vez ha perdido la honra —otro de los conceptos fijados por el patriarcado para someter la conciencia y voluntad de las mujeres— «que siempre como encerrada doncella acostumbré a tener» (acto X, p.219), «por tan breve deleite» (acto XIV, p.275),²¹ le pide a Calisto que regrese para seguir gozando del placer

²¹ Cabe destacar la diferencia que la Comedia y la Tragicomedia establecen sobre este parlamento. En la comedia seguida a la pérdida de pureza por parte de Melibea, seguirá la trágica y absurda muerte de Calisto, de modo que además de hallarse deshonorada, no podrá continuar gozando del amor carnal. Sin embargo, la Tragicomedia, alargando la trama, ofrece la posibilidad de desarrollar dichas pasiones, lo que le confiere a la intervención, y al acto en sí, un carácter menos patético.

sexual que acaba de descubrir y del amor que siente por su amante. Ella empieza por consiguiente a tomar conciencia de sí misma, a sentirse empoderada y libre; esto conlleva que cuando descubre que sus padres la pretenden casar, poniéndola bajo la tutela de un marido, y que además la tienen por ingenua, encolerice, «según estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia» (acto XVI, p.298). Melibea ama a Calisto, hecho que según Celestina, tiene por «título de libertad» (acto XI, p.234), libertad que tratará de conservar hasta las últimas consecuencias, es decir hasta provocar su muerte.

Areúsa, que por otra parte, como se ha señalado, alcanza para algunos críticos el mayor individualismo que se muestra en *la Celestina*, defiende su independencia: «Que jamás me precié de llamarme de otrie sino mía» (acto IX, p.212), y su trabajo como prostituta, el cual tiene por honrado, frente a la servidumbre que las criadas, totalmente dependientes, tienen que mostrar ante sus despóticas amas. Así mismo, también proclama la igualdad entre personas de alta y baja alcurnia, como ya se ha desarrollado en el apartado anterior. Así las cosas, tanto Melibea como Areúsa, comparten un desarrollo común que por sendas diferentes les hará alcanzar una conciencia única, que les permite, por medio del autoconocimiento y a través del goce sexual, perseguir su propia emancipación, capaz, por otra parte, de destruir el patriarcado (Soler 2019) erigiéndose, así, como figuras que albergan un germen indudablemente protofeminista (Gabriele 2000:164).

2.2. Amor, sexo, matrimonio y prostitución

Otro de los aspectos fundamentales de la obra es el amor, que aparece como tema central en el desarrollo de la trama y que sirve de nexo entre los personajes, pues como expresa Sempronio en el acto VIII «¿Ya todos amamos?», intervención que nos advierte del elemento paródico que alberga este sentimiento y que se incrementa con el uso del amor cortés por parte de los criados. Otro de los puntos que refuerzan el elemento paródico es que la lujuria se encuentra «disfrazada de sublime sentir» (Mota 2011:476). Es decir, existe una confusión entre el amor espiritual y cortés y el amor carnal, llegando a equiparar el sentimiento con el placer (Lacarra 1989:25) que desembocará en un único anhelo de lujuria y hedonismo.

Este incesante anhelo sexual desencadenará un trato abrumadoramente envidioso y violento, que como dice Pármeneo «lujuria o avaricia mucho mal hace» (acto I, p.76) —anticipando el final trágico de la obra—. Los episodios en los que aparecen los celos se superponen a lo largo de la trama, como demuestran la intervención de Elicia y Areúsa en la que critican a Melibea durante el acto IX, la reprimenda que recibe Lucrecia por parte de su señora por tocar a Calisto, «¿Tornaste loca de placer? Déjamele, no me lo despedaces [...]. Déjame gozar lo que es mío; no me ocupes mi placer» (acto XIX, p.320), o el carácter soberbio que muestra Elicia ante Celestina para reclamar atención de Sempronio y que la vieja reprocha, «No enfinjas porque está aquí Sempronio» (p. 107). Trato que, sin embargo, no desentona con el modo de actuar que recomienda Rojas en el prólogo, donde asevera que «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda batalla» (p.13).

Este amor carnal y lujurioso conlleva que los personajes no se planteen la posibilidad del matrimonio, cuya sola mención encoleriza a Melibea. Este hecho se debe principalmente a que el matrimonio, bajo los principios de la agnación y el epiclerato, es un acto de sumisión femenina ante el control patriarcal (Hareny 2003:34-35), por lo que la joven doncella lo rechazará en virtud de su independencia y su amor a Calisto poniendo ejemplos de matrimonios fallidos (acto VII, pp.295-298) y alegando que «más vale ser buena amiga que malcasada» (p.296). Así mismo, el concepto de desposorio no aparece ni siquiera insinuado en los ambientes marginales de la microsociedad femenina proletaria, cuyas componentes pese a la posibilidad de tener un amigo favorito, tienen más amantes para así disfrutar de mayor riqueza y agasajos, ya que como dice Celestina «¿De una sola gotera te mantienes? No te sobrarán muchos manjares» (acto VII, p. 179).

Por ende y bajo una actitud que desprecia el casamiento se afilian a un amor puramente carnal con connotaciones prostibularias —las cuales están presentes en toda la obra, desde el mundo marginal de Celestina a la iglesia de la Magdalena, prostituta convertida, a la que va a rezar Calisto—, por lo que necesitarán hacerlo de forma sigilosa para que «se cubra con secreto sello» (acto X, p. 229) sus amoríos. Esta clandestinidad viene motivada debido a que amarse libremente se ve de forma deshonorosa y que la prostitución libre queda abolida por los Reyes Católicos, que la concentrarán y controlarán a través de mancebías públicas (Deyermond, 2008d, 78).

Se establecen, así, como señala Abril Sánchez (2003:16-20), cinco categorías de individuos relacionadas con el mundo burdelesco, una por cada fémmina de la *Tragicomedia* a excepción de Alisa. Así Celestina desarrollaría la figura de la “puta vieja”, mujer en cuya juventud ha desarrollado el oficio de meretriz, pero que debido a su edad ya no puede desempeñarla, quedando relegada exclusivamente al cargo de madame de un burdel. Por otro lado, Elicia representaría la prostituta pública, a la que Celestina busca clientes y encubre. Más problemático es el caso de Areúsa, que se tiene a sí misma por honrada, y que afirma respetar a su amante, pero que sin embargo, acabará acostándose con Pármeno, con lo que su honradez queda en entredicho; sospecha que se incrementará con la afirmación de Tristán: «Esta mujer es marcada ramera» (acto XIX, p.316); por lo que Sánchez la clasifica como cortesana. En cuarto lugar aparece Lucrecia, la mujer más honrada, aparentemente, de la obra, cuyo despertar sexual acompañado de la posibilidad de un final trágico como defiende Snow (2018), le acaban condenando a ser reconocida como una prostituta joven. Por último se encuentra Melibea, cuyas similitudes con Areúsa son abrumadoras —ambas piden mantener relaciones sexuales sin testigos y ambas muestran una insaciabilidad por el goce sexual—, que representaría según Abril Sánchez la figura de una meretriz privada, pues solo se acuesta con Calisto.

Queda por tanto patente el gran número de inquietudes, actitudes y acciones que comparten los personajes femeninos, que pugnan por hacerse con una mayor independencia que les permita cumplir sus deseos y anhelos, especialmente de carácter sexual, pero también de emancipación. Personajes de gran complejidad cuyas diferencias y similitudes aportan gran cohesión y dinamismo a la obra cumbre de Rojas.

CAPITULO II: PERSPECTIVA DE GÉNERO: CUESTIÓN FEMINISTA

1. Misoginia y *exemplum*; intención del autor

La Tragicomedia de Calisto y Melibea se escribe bajo el umbral del patriarcado, un régimen falocéntrico que considera al varón superior a la mujer, a la que trata de avasallar con conceptos como la honra y persiguiendo a las fémminas que se salen del modelo propuesto; así perseguirá a las alcahuetas o hechiceras y someterá a las prostitutas concentrándolas en burdeles públicos. En lo que respecta a la literatura, se trata a la figura de la mujer desde dos perspectivas contrapuestas: ya sea desde la perspectiva idealizada, a imagen de María, o desde la visión terrorífica, que parte de la pecadora Eva. Sin embargo,

como destaca Deyermond (2008b:76), hacia finales de la Edad Media las representaciones de la mujer tienden más hacia el segundo tipo, por lo que tienen una perspectiva misógina que muestra a la mujer como un ser débil, corrupto, lujuriosos, audaz y manipulador.

De este modo encontramos una descripción idealizadora de las mujeres a las que Sempronio llama «santas, virtuosas y notables» (acto I, p.39). Sin embargo, esto es solo un espejismo del carácter misógino que tendrá la obra y que refuerza la idea, ya mencionada, de Deyermond sobre la literatura bajomedieval. De esta forma, encontramos en la obra de Rojas abundantes referencias misóginas que ponen de manifiesto el carácter pecador de la mujer y la superioridad del hombre frente a ella. Uno de los primeros parlamentos de este estilo que encontramos es el que Sempronio pronuncia ante Calisto para tratar a este de su enfermedad de amor. Así pues, hace referencia a la lujuria propia de las mujeres que incluso llegan a cometer actos zoofílicos «¿No has leído de Pasife con el toro?» (p.38), para continuar enumerando todos los rasgos deficientes que tienen estas como «sus trafagos, sus cambios, su liviandad» (pp. 39-40) y un largo etcétera. También Celestina se sumará a poner de manifiesto la lujuria de la mujer, «coxquillosas son todas, mas después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar» (acto III, p.102), e incluso la propia Melibea, «Y aun otras de mayores juegos encendidas cometieron nefarios y incestuosos yerros» (acto XVI, p.297).

Del mismo modo, y siguiendo el pensamiento misógino, se encuentran parlamentos que defienden la necesidad mutua de ambos géneros, así Sempronio afirma «"ansí como la materia apetece a la forma, ansí la mujer al varón"»(acto I, p.46) o Celestina «es forzoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre»(p.68); no obstante, se señala que el género femenino se haya supeditado al masculino, al cual necesita, como se refleja en lo que el criado dice «por ser tú hombre, eres más digno» (p.45) o la aseveración de la vieja que destaca «donde no hay varón todo bien fallece» (acto IV, p.124).

Queda por tanto patente el carácter misógino de la obra que vendría a reforzar la intención del autor; servir de ejemplo para que «la muchedumbre de galanes y enamorados» no se dejen guiar por «lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras» (El autor a un su amigo, p.5-6) y no sufran un loco amor, que los sumerja en una espiral de lujuria, celos y violencia que finalmente, como a los personajes de su obra, los acabe destruyendo, pues como dice Pármeneo «lujuria o avaricia mucho mal hace» (acto I, p.76).

2. Alegato feminista, libertario e igualitario y perspectiva de género

La presencia de la misoginia y el carácter ejemplificante de la obra situarían a *la Tragicomedia* dentro de la tradición reglamentaria medieval, junto al *Corbacho* o *el Libro de Buen Amor*. No obstante, frente a este tipo de literatura que junto con la historiografía tratan al género femenino, y al resto de colectivos marginados por la sociedad, de manera generalizada y difusa (Muñoz 2021:329), destaca la atención con la que Rojas describe este submundo en su obra. Mostrando, no solo las penalidades que pasan estos personajes, sino otorgándoles espacio para que describan su situación y sus anhelos según, como dice Melibea, «hablas de la feria según te va en ella» (acto IV, p.119); así Rojas dotará a sus personajes de gran profundidad, dinamismo e individualismo, que movidos por un fuerte egoísmo reflejan de forma grotesca la realidad de su tiempo.

De esta manera son frecuentes las proclamas igualitarias, que encontramos de tres tipos según el concepto al que hagan referencia: a la honra, «Ruin sea quien por ruin se tiene; las obras hacen linaje» afirma Areúsa (acto IX, p. 208); o el linaje, del que afirma Sempronio que no puede ser heredado ya que «Yo digo que la ajena luz nunca te hará claro, si la propia no tienes.» (acto II, p.84); al dinero, que Celestina parece despreciar alegando que «Mejor sueño duerme el pobre, [...]. las riquezas no hace rico, mas ocupado» (acto IV, p.120) o Pármeneo que dice «Tengo por honesta casa la pobreza. Y aun más te digo, que no los que poco tienen son pobres, mas los que mucho desean» (acto I, p.74), y finalmente también a la edad, de la que Celestina, que asegura que no querría retornar a su juventud, opina que «ninguno es tan viejo que no pueda vivir un año, ni tan mozo que hoy no pudiese morir» (acto IV, p.124). Sin embargo, cabe destacar la enorme hipocresía de la que hacen gala los personajes que pronuncian estas declaraciones y con la que Rojas los parodia de forma sublime, ya que lejos de actuar según su opinión, la codicia que albergan les llevará a matar o morir por dinero; al mismo tiempo que envidian el linaje, y por tanto la riqueza, que posee Melibea, o por último, la vieja alcahueta sentirá gran envidia de los placeres carnales que gozan los jóvenes y que ella no puede satisfacer, pese a su deseo, debido a la edad.

Del mismo modo que se presentan alegatos igualitarios a lo largo de la obra, se nos muestran consignas libertarias y feministas. Los personajes femeninos buscarán su independencia y libertad a través del conocimiento y de la toma de conciencia de sí mismos. Por consiguiente los personajes de Melibea y Areúsa pueden llegar a ser considerados como

figuras protofeministas. De un lado, Melibea que debido a su despertar sexual sufre una profunda evolución psicológica que le lleva a afianzarse como mujer independiente, capaz de cumplir sus anhelos y disfrutar de ellos en la vida. Sin embargo su empeño por desarrollarlos y gozarlos no se queda ahí, sino que una vez muerto Calisto, le seguirá al Más Allá, sin importarle el daño que pueda causar a sus padres o la repercusión que su muerte traiga para estos; al fin y al cabo, dueña de sí misma, de nadie es deudora más que de ella, por lo que en una última instancia consume su independencia arrojándose al vacío, como se demuestra en el monólogo y posterior caída que aparece en el acto XX.

Por otro lado Areúsa hace gala de un férreo carácter, al igual que Celestina, pero no para aprovecharse a través de la manipulación de nadie —lo que no evita que también saque rédito de sus armas de mujer, como queda patente en la seducción de Sosia (acto XVII)—, sino para mantenerse totalmente independiente y libre. La joven prostituta, pese a su corta edad, se mantiene inquebrantable ante las manipulaciones de Celestina, obedeciendo únicamente a su libre albedrío y a sus deseos. Por otra parte, cabe destacar, pese a lo que podría parecer en un principio, que el personaje de Celestina no puede ser tomado de modo alguno como feminista, ya que utiliza su situación para manipular al resto en beneficio propio y no en busca de una libertad e independencia propias fruto del autoconocimiento. Sin embargo, ¿si la función de los alegatos igualitarios, anteriormente mencionados, era puramente paródica, por qué no había de ser también grotesca ironía la defensa de la independencia de la mujer que se da en la obra?.

Es esta la pregunta de mayor trascendencia, que para la afirmación o negación de una lectura feminista de la obra, nos podemos hacer. En un principio, cabría aventurar que la respuesta fuera no; que este componente no representase más que otro elemento paródico que Rojas utiliza para la descripción grotesca de la realidad y para su finalidad ejemplar. Ya que así, advierte a las jóvenes para que eviten estas conductas libertarias, pues el intento de trasgresión de las jóvenes, en especial de Melibea, no encuentra cabida en el modelo de sociedad falocéntrica de su época, por lo que acabará fracasando, con las consecuencias trágicas que este hecho tiene para la joven (del Río 2003:61-74). No será así en el caso de las prostitutas, que al encontrarse en una situación marginal, su acción no tiene el mismo carácter disruptivo que el de Melibea, por lo que no sufren unas consecuencias tan devastadoras y son capaces de resurgir (Deyermund 2008b:84). A la revisión de esta negatividad sobre la existencia de una posible lectura feminista no ayuda la ausencia de un

lenguaje propiamente femenino, que la crítica no ha logrado distinguir (Deyermond, 2008b:84), o el hecho de la escasa, por no decir nula, probabilidad de que existiese un público y una literatura netamente femeninos para *la Celestina* (Deyermond 2008b:84).²²

Sin embargo, tras el concepto de inferencia del receptor que introduce Derrida (Segura, 2001:21), la posibilidad de perspectivas se abre infinitamente. Estas ya no dependen de la intención o del objetivo original con el que el autor describe la obra, sino que dependen del enfoque con el que el lector recibe *la Comedia*, ya que es este, en última instancia, quien extrae las conclusiones, y posibles enseñanzas, que crea pertinentes. Por lo tanto, si bien es ilógico afirmar que Rojas escribiera desde una posición feminista *la Celestina*, para denunciar la situación de los estados marginados de su sociedad, lo cual resultaría además de un abrumador anacronismo; no resultaría descabellado afirmar que *La Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ofrece en la actualidad y desde una perspectiva contemporánea una lectura marcadamente feminista y propicia, como ya muestra Deyermond (2008b), para una lectura de género. Lectura que vendría motivada por la abundancia de matices feministas, como se ha venido aludiendo a lo largo del presente trabajo, del que los personajes hacen gala durante de la obra.

CONCLUSIÓN

La Tragicomedia de Calisto y Melibea, que encumbra a su autor, o autores, al Olimpo del Imperio de las Letras, marca tras de sí una época y un nuevo camino en la Literatura Hispánica. No obstante, cabe destacar que todo ello no es casual, sino que se debe, como se ha señalado, a la profundidad con la que Rojas describe a sus personajes y al individualismo del que los dota. De esta forma, sin eludir a ningún estrato social y desarrollando especialmente aquellos espacios marginales que la historiografía contemporánea solía obviar; logra crear una sublime caricaturización grotesca de la sociedad corrupta en la que se gesta la obra, ss.XIV-XV, señalando los vicios y desvíos posibles y típicos de los jóvenes, a los cuales apremia con el ejemplo de las consecuencias que estas faltas conllevan.

²² Para un desarrollo sobre el concepto de literatura femenina es interesante la «Introducción literaria» de Redondo Goicoechea (2001: 19-47)

De esta forma, la *Tragicomedia* tampoco esquiva o diluye la cuestión femenina que, en cambio, trata con gran profundidad dando cabida al desarrollo personal de todos los personajes femeninos y creando una polifonía de voces que permiten al lector múltiples lecturas de un mismo pasaje y por ende de la misma obra. Como consecuencia, el objetivo original de Rojas parece desdibujarse pasando de un tratamiento paródico a uno conmovedor y trágico: el de la mujer que lucha por su independencia hasta la muerte. Esto es posible ya que, como aparece en *Niebla* de Miguel de Unamuno «el alma de un personaje de drama, de novela o de Nicola no tiene más interior que el que le da...», dice Víctor, a lo que le contesta Augusto «Sí, su autor» y corrige Víctor «No, el lector» (2021:251). De igual modo pasa con la finalidad de la obra, en la que la potestad del autor para fijar la razón de ser de la obra queda sometida al enfoque desde el cual el lector se aproxime al relato.

De tal modo, en base al enfoque con el que el lector se aproxime a la *Tragicomedia* y gracias al desarrollado componente femenino que esta presenta, que permite contemplar a los personajes femeninos en todo su esplendor, con sus luces y sus sombras, con sus anhelos y sus miedos, con su ruindad y su magnificencia; se puede llegar a encontrar en ellos un alegato de empoderamiento femenino que permita desde un enfoque actual y matizado, obtener una perspectiva de género de la obra; lo que finalmente me permite concluir que una lectura feminista de la obra sí es posible

BIBLIOGRAFÍA

- Abril Sánchez, Jorge, (2003), «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanas, ramera y putas viejas en *La Celestina*», *Celestinesca*, vol.27, pp. 7-24.
- Barrio de la Rosa, Florencio, (2003-2004), «Los términos de parentesco como formas de tratamiento en *La Celestina*», *Anuario de Lingüística Hispánica*, vol. 19-20, pp. 201-226.
- Burke, James F. (1993), «The *mal de la madre* and the failure of maternal influence in *Celestina*», *Celestinesca*, vol. 17, n.º 2, pp. 111-128.
- Bernabé, Estefanía, (2013), «*Del Buen Amor a La Celestina*: apuntes sobre dos siglos de mujeres bajomedievales», *Roda da Fortuna*, vol. 2, n.º 1, pp. 273-296, accesible en línea en <www.revistarodadafortuna.com> [Consultado por última vez el 15.05.2023]

- Concepción García, Paula, (2022), «Las huellas de Celestina Alcahuetería y hechicería en la *Tragicomedia* y en tres obras celestinescas», Trabajo fin de grado de la Universidad de Zaragoza, dir. José Aragüés, accesible en línea <<https://zaguan.unizar.es/record/118507/files/TAZ-TFG-2022-1835.pdf>> [consultado por última vez el 20.05.2023].
- Costa Fontes, Manuel da, (1995) «Female empowerment and witchcraft in *Celestina*», *Celestinesca*, vol. 19, n.º 1-2, pp. 93-104.
- Deyermond, Alan, (2008), «Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de Celestina» *Medievalia*, vol. 40, pp. 39-44. [=2008a]
- , (2008), «Hacia una lectura feminista de *la Celestina*» *Medievalia*, vol. 40, pp. 74-85. [=2008b]
- , (2008), «Hilado-cordón-cadena: equivalencia simbólica en *la Celestina*» *Medievalia*, vol. 40, pp. 27-32. [=2008c]
- , (2008), «las Sociedades femeninas en *la Celestina*» *Medievalia*, vol. 40, pp. 60-73. [=2008d]
- , (2008), «Motivación sencilla y motivación doble en *la Celestina*» *Medievalia*, vol. 40, pp. 105-111. [=2008c]
- Franco Valdés, Brenda, (2007), «Una nueva visión femenina: Mirabella y Melibea», en *Las dos orillas*, Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas, celebrado en Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004, vol. 1/ ed. de Beatriz Mariscal, Aurelio González, México, FCE, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey, El Colegio de México, pp. 341-350.
- Gabriele, John P. (2000), «Reading *la Celestina* from a Fin De Siglo Feminist Perspective», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 54, n.º 3, pp. 160-168
- Gargano, Antonio, (1974), «“Sacó mi secreto amor de mi pecho” la confessione amorosa de Melibea (“*Celestina*”, X)», *Medioevo Romanzo*, vol. 32, n.º 1, pp. 116-134.
- Gilman, Stephen, (1974), «*La Celestina*»: arte y estructura, traducción de Margit Frenk, España, Taurus.

- González Fernández, Luis, (2008), «Algunas Consideraciones Sobre La Criada Lucrecia.», *Celestinesca*, vol. 32, pp. 151-164.
- Harney, Michael, (1993), «Melíbea's mother and Celestina», *Celestinesca*, vol.16, n.º 1, pp. 33-46.
- Hathaway, Robert L. (1994), «Fernando de Rojas' pessimism: The four stages of life for woman at the margin», *Celestinesca*, vol. 18, n.º 2, pp. 53-73.
- Lacarra, María Eugenia, (1989), «La parodia de la ficción sentimental en *la Celestina*», *Celestinesca*, vol. 13, n.º 1, pp. 11-29.
- Lobera, Francisco J., *et al* (ed.), (2011), Rojas, Fernando de, («y Antiguo Autor», *La Celestina: Tragedia de Calisto y Melíbea*, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Madariaga, Salvador de, (1972) *Mujeres españolas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Maravall, José Antonio, (1964), *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos.
- Matos, Kevin, (2018), «De Lucrecia a Melíbea: la concepción del erotismo femenino en la Historia de duobus amantibus de Piccolomini y en *la Tragicomedia de Calisto y Melíbea* de Rojas», *Celestinesca*, vol. 42, pp. 189-224.
- Montaner y Lara Alberola, (2016), «La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia», *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, Salamanca, pp.433-482.
- Morros Mestres, Bienvenido, (2010), «La Melancolía de Calisto», *Celestinesca*, vol. 34, pp. 75-98.
- , (2005), «Oriana y Melíbea: de mujer a mujer», *Revista de literatura medieval*, vol. 17, pp. 193-222.
- Muñoz Fernández, Ángela, (2021), «Los estudios sobre las mujeres medievales. Agencia femenina y poder: claves y problemas de un momento de consolidación historiográfica» en *Las mujeres en la Edad Media*, XXX Semana de Estudios Medievales, celebrado en Nájera del 22 al 26 de julio de 2019, coord. Esther López Ojeda, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 327-367.

- Okamura, Hajime, (1991), «Lucrecia en el esquema didáctico de *Celestina*», *Celestinesca*, vol. 15, n.º 1, pp. 53-62.
- Ramírez Santacruz, Francisco, (2004), «Individualismo a ultranza en *la Celestina* Areúsa y Melibea» *Graffylia*, vol.4, pp.64-71.
- Redondo Goicochea, Alicia, (2001), «Introducción literaria», en *Feminismo y misoginia en la literatura española, Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, coord. Cristina Segura Graíño, Fuenlabrada (Madrid), NARCEA,S.A. DE EDICIONES, pp. 19-47.
- Río Rabiola, Irune del, (2003), «*La Celestina* o la normativa fallida», *Celestinesca*, vol. 27, pp. 61-74.
- Scarborough, Connie L. (2003), «Las mujeres de Celestina: realidades sociales e inquietudes literarias», en IV Encontro internacional de estudos Medievais, celebrado en Belo Horizonte, Brasil, del 4 al 7 de julio de 2001, org. de Ángel Vaz Leao y Vanda de Oliveira Bittencourt, Belo Horizonte, PUC Minas, pp. 81-98.
- , (2020), «Melibea Lies», *Celestinesca*, vol. 44, pp. 319-346.
- , (2021), «A Female Voice for Action in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Medievalia*, vol. 53, n.º 2, pp. 71-90.
- Segura Graíño, Cristina, (2001), «Introducción histórica», en *Feminismo y misoginia en la literatura española, Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, coord. Cristina Segura Graíño, Fuenlabrada (Madrid), NARCEA,S.A. DE EDICIONES, pp. 13-19. [=2001a]
- , «Las mujeres en la Celestina», (2001), *Feminismo y misoginia en la literatura española, Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, coord. Cristina Segura Graíño, Fuenlabrada (Madrid), NARCEA,S.A. DE EDICIONES, pp. 47-59. [=2001b].
- Severin, Dorothy Sherman, (2001), «Celestina: a life», *Celestinesca*, vol. 25, n.º 1-2, pp. 101-106.
- Snow, Joseph T. (2018), «Todo sobre Lucrecia», *Letras*, vol. 77, pp. 19-34.

----, (2017), «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, vol. 41, pp. 153-166

Soler Bistué, Maximiliano, (2019), «“A mí me sé conocer:” autoconocimiento, deseo y subjetividad femenina en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *eHumanista*, vol. 43, pp. 365-375.

Unamuno, Miguel de, (2021), *Niebla*, ed. Mario J. Valdés, 36° edición, España, Cátedra.

ANEXOS

Desglose de intervenciones

Pers./Act	Melibea	Alisa	Lucrecia	Celestina	Elicia	Areusa	Pers.masc.
I	4	-	-	48	10	-	213
II	-	-	-	-	-	-	30
III	-	-	-	16	5	-	12
IV	34	12	18	41	-	-	-
V	-	-	-	11	-	-	14
VI	-	-	-	34	-	-	71
VII	-	-	-	45	7	23	18
VIII	-	-	-	-	-	5	74
IX	-	-	5	18	9	6	24
X	32	4	5	29	-	-	-
XI	-	2	4	16	4	-	32
XII	13	-	-	16	2		82
XIII	-	-	-	-	-	-	39
XIV	10	-	2	-	-	-	24
XV	-	-	-	-	11	11	2
XVI	3	2	3	-	-	-	2
XVII	-	-	-	-	6	11	7
XVIII	-	-	-	-	7	11	16
XIX	13	-	8	-	-	-	20
XX	8	-	2	-	-	-	9
XXI	-	1	-	-	-	-	1
Total	109	21	47	274	61	67	690