

Iracunda Celestina

François-Xavier GUERRY

Université Clermont Auvergne – CELIS

Résumé :

Nous analysons dans cet article la façon dont les deux premiers continuateurs de *La Celestina* (1499-1502) de Fernando de Rojas, Feliciano de Silva (1534) et Gaspar Gómez (1536), transforment l'entremetteuse éponyme en un personnage résolument irascible, et dont cette caractérisation à peine ébauchée dans l'hypotexte, signe de l'épuisement du personnage et du type qu'il incarne et de sa progressive défonctionnalisation, non seulement influe sur la trame, mais, surtout, contribue à donner au lecteur l'impression que quelque chose est sur le point de se produire, créant une atmosphère de tension, ainsi qu'une série d'attentes qui, souvent, sont déçues.

Mots-clés : Celestina, Cycle célestinesque, Feliciano de Silva, Gaspar Gómez, Irascibilité.

Resumen:

Analizamos en este artículo cómo los dos primeros continuadores de *La Celestina* (1499-1502) de Fernando de Rojas, Feliciano de Silva (1534) y Gaspar Gómez (1536), convierten a la alcahueta epónima en un personaje resueltamente iracundo, y cómo esta caracterización apenas esbozada en el hipotexto, señal del agotamiento del personaje y del tipo que encarna y su progresiva desfuncionalización, no solo influye en la trama, sino que, sobre todo, contribuye a darle al lector la impresión de que algo está a punto de ocurrir, creando una ambiente de tensión, así como una serie de expectativas que, muchas veces, se frustran.

Palabras clave: Celestina, Ciclo celestinesco, Feliciano de Silva, Gaspar Gómez, Iracundia.

Abstract:

In this article, we analyse how the first two continuators of Fernando de Rojas' *La Celestina* (1499-1502), Feliciano de Silva (1534) and Gaspar Gómez (1536), transform the eponymous *alcahueta* into a resolutely irascible character, whose characterisation, barely sketched out in the hypotext, is a sign of the exhaustion of the type she embodies, as well as her gradual defunctionalisation. This not only influences the plot, but, above all, contributes to giving the reader the impression that something is about to happen, creating an atmosphere of tension, as well as a series of expectations that are often disappointed.

Keywords: Celestina, Cycle of La Celestina, Feliciano de Silva, Gaspar Gómez, Irritability.

En la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* o *La Celestina* (1499-1502), el personaje que mejor encarna la idiosincrasia y disposición iracunda, cuando no la furia, es, sin lugar a duda, Melibea (Green, 1953; Beltrán Llavador, 2001), personaje que, sobre el particular, ha sido examinado minuciosamente por la crítica, ora desde una perspectiva humoral y comportamental, ora desde una perspectiva filosófica y literaria¹. Pero esta iracundia, que se define como un desbordamiento de ira o una propensión a la misma, según el *Diccionario de Autoridades* (“Por lo regular se toma por lo mismo que ira, y añade el ser con exceso, o ser el hábito vicioso de quien fácilmente se dexa llevar la ira”), tiende a caracterizar de manera más llamativa, en lo que suele llamarse, desde los trabajos pioneros de Pierre Heugas (1973: 38), la celestinesca, o sea las seis continuaciones de la obra de Fernando de Rojas que se escriben en un lapso de tiempo de unos treinta años (1534-1570)², a la alcahueta. Amén de los atributos consabidos y proverbiales que se le conocen, añade esta cualidad, poco encomiable, lo veremos, a su panoplia.

En la obra original, no se puede reducir al personaje de Celestina —ni ninguno de los demás, del resto— a un modelo temperamental exclusivo (Fraker, 1993: 142; Ponce de León, 130). Su caracterización psicológica y fisonómica dista de ser monolítica: su barba y su vejez se relacionan ambas, en la clásica teoría de los humores, con la sequedad, pero la primera sugiere, además de la lujuria y la magia, el calor (Sanz Hermida, 1994) y apunta más bien al modelo colérico, mientras que la segunda remite al frío y apunta más bien al modelo melancólico (maléfico)³. El hecho de que nos focalicemos en su iracundia en las dos primeras continuaciones alógrafas y prolépticas del ciclo—la *Segunda comedia de Celestina* (1534) de Feliciano de Silva y la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536)⁴ de Gaspar Gómez— no significa que dicho rasgo, si bien se agudiza, de suyo condense toda su personalidad o que el personaje pueda reconducirse a un arquetipo humoral, y tampoco esta es nuestra intención. Más allá de cualquier tentativa encasilladora o intento de retratar al personaje conforme a las teorías médicas o las coordenadas literarias entonces vigentes, su iracundia merece analizarse —es lo que nos proponemos hacer en las páginas que siguen—, por influir determinantemente en la configuración de la diégesis celestinesca y el cariz que toma.

En la primera continuación del mirobrigense, que ofrece una versión alternativa de lo acontecido en la diégesis primigenia, la falaz resurrección de la alcahueta, que, milagrosa y mágicamente (“fingiendo con mis artes que era muerta”, le dice a Zenara) (Silva, 2016: 48), habría sobrevivido a las puñaladas que recibió en el acto doceno, se acompaña de una personalidad algo distinta, más marcadamente enfadadiza, en particular. En el fondo, no es que le falten motivos para encorajinarse, dado su pasado

¹ Para una síntesis, véase Mier (2008: 232).

² Para una presentación de este ciclo literario, véanse Heugas (1973), Whinnom (1998), Baranda (1992 y 2017: 69) y Guerry (2023: 9-19).

³ “La vejez era seca y fría como el humor melancólico, participando de muchos de sus atributos” (Melián, 2018: 3).

⁴ Para una presentación de las mismas y su inserción en la celestinesca, véanse Navarro Durán (2016: XI-CIII), las introducciones de Baranda (1988) y Barrick (1975) a su edición respectiva de cada una, así como las secciones especiales que les dedicó García Álvarez (2018, 2020a). Para una bibliografía crítica exhaustiva (hasta 2020), véase Guerry (2023: 395-402).

de emplumada (Rojas, 2013: 380), su esplendor perdido (431-436⁵) y su condición de víctima de la voluntad homicida de Sempronio y Pármeno. En el hipotexto, en realidad, Celestina apenas da muestras de enfado, contrariamente a la imagen estereotipada que se tiene de ella, por lo que podríamos llamar, siguiendo a Pierre Bayard, unos *biais réceptifs* (2022: 110), por el sinfín de imitaciones y recreaciones posteriores (François, 2020) que, incrementando dicha vertiente que condecía perfectamente con un personaje de hechicera poco recomendable, repercuten en la percepción del modelo. Destaca, pues, una especie de influjo retrospectivo y de autonomía diegética del personaje que va recorriendo a sus anchas el universo transficcional (Saint-Gelais, 2011) celestinesco que prolongan y enriquecen los epígonos y continuadores del autor de La Puebla de Montalbán. A la alcahueta le desagrada, por ejemplo, la actitud insensata de Calisto delante del cordón de Melibea (“Cessa ya, señor, esse devanear; que a mí tienes cansada de escucharte”) (364), la mojigatería incongruente de Areúsa (“¡Anda, que bien me entiendes! ¡No te hagas la bova!”; “¿Qué son estas estrañezas y esquividad, estas novedades y retraymiento? [...] No tengo ya enojo; pero dígotelo para adelante”) (388, 394)⁶ o el desagradecimiento de Pármeno, pero estas situaciones nunca dan pie a ninguna explosión de ira. Los insultos que utiliza abundantemente, de dimensión afectiva, tienen que ver con un “uso carnavalesco o festivo” y no delatan el disgusto: “su función no es ofender ni provocar a la risa, sino socializar” (Albuixech, 2001: 59) y concitar la simpatía de sus interlocutores. Y, al respecto, la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez, primera continuación de la de Feliciano de Silva más que segunda de la de Fernando de Rojas (Esteban Martín, 2020: 397-400), sigue los pasos de su inmediato predecesor — por eso, aunque son dos obras diversas e independientes, las estudiaremos conjuntamente.

Esta iracundia pronta a manifestar en la celestinesca es uno de los síntomas del agotamiento diegético del personaje de la alcahueta. En vez de desplegar tesoros de retórica, ingeniosidad y labia, como en la obra original (basta con pensar en la fuerza de convicción que demuestra con Pármeno, alternando los registros, jugando sucesivamente sobre la cuerda sensible, la emoción, la racionalidad del muchacho, hasta dar con su punto débil: su apetito concupiscible de adolescente aún virgen) (271-281), la Celestina de la primera y la segunda continuación se vale de un arma mucho más fácil de manejar e infinitamente menos fatigante (en términos de implicación intelectual, al menos): la impulsividad, la agresividad, otras tantas facetas de su congénita iracundia. La diferencia abismal salta a la vista al comparar la manera como Celestina trata a Melibea, por un lado, y como trata a Polandria, su sucesora en Feliciano de Silva, por otro lado. Bien es sabido que Melibea coincide —parcialmente, lo hemos dicho— con el temperamento colérico (Fraker, 1993; Lacarra, 1997), y que, ante la peligrosidad de la situación, a Celestina no le queda más remedio que aguantar sufriendamente sus improperios y su tono de voz nada ameno (329), de modo que casi

⁵ A partir de ahora, para que la lectura sea más fluida y a diferencia de los trabajos críticos, solo indicamos en el cuerpo del texto, entre paréntesis, el número de la página de los fragmentos de la *Comedia* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (*La Celestina* en adelante), de la *Segunda comedia de Celestina* (*Segunda Celestina* en adelante) y de la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (*Tercera Celestina* en adelante) que citamos.

⁶ Incluso aparece como quien pacifica y reconcilia a los demás: “Hijos, por mi vida, que cessen essas razones de enojos. Y tú, Elicia, que te tornes a la mesa y dexes esos enojos” (424).

podría considerársele como víctima de su intemperancia: “Tu temor, señora, tiene ocupada mi disculpa. Mi inocencia me da osadía; tu presencia me turba en verla yrada. Y lo que más siento y me pena es recibir enojo sin razón ninguna” (329); “Mientras viviere tu yra, más dañada mi descarga. Que estás muy rigurosa, y no me maravillo; que la sangre nueva poco calor ha menester para hervir” (331). Celestina tiene que argumentar sin dar su brazo a torcer para que su interlocutora se apacigüe y termine por disculparse por su carácter tempestuoso: “No tengas en mucho ni te maravilles de mi pasado sentimiento, porque concurrieron dos cosas en tu habla, que qualquiera dellas era bastante para me sacar de seso” (334); “¡O, cuánto me pesa con la falta de mi paciencia! Porque siendo él [Calisto] ignorante y tú ynocente havés padecido las alteraciones de mi ayrada lengua” (337)⁷. En la obra de Feliciano de Silva, en cambio, cómicamente se invierten los papeles, las posiciones respectivas de la mediadora y la noble doncella y el blanco de las amenazas. Celestina ya no se deja arrastrar por la ira y el tono crecientemente conminatorio de su linajuda interlocutora, que casi enseguida le conoce el juego (“¡Ya, Celestina, no me digas más!” [212], “si no, a mi señora [su madre] haré testigo de tus romerías” [213]) — y entiende que está hablando en nombre de Felides (“aquel loco que te envía con tales mensajes” [213]). Al contrario, imprevistamente consigue volver las tornas y pasar de una posición de debilidad a una posición de fuerza, gritando más fuerte que Polandria e intimidando de forma más decisiva:

No me deshonres; si no, daré voces como una loca y a todo el mundo haré testigo de mi inocencia. ¡Y para los santos de Dios, que mis canas eche defuera pidiendo a Dios venganza de tus palabras, rasgando con mis uñas mi rostro! [...] ¿Qué cosa es decir que vengo de parte de ninguno? ¡No me hagas perder el seso, no me enloquezcas, señora; que daré voces como una loca! (213)

Además de volver los argumentos de la honestidad e “inocencia” (214) en su contra, de invertir la carga de la acusación, la pone contra las cuerdas alzando la voz en exceso y haciéndole temer que todos se enteren de que ha dejado entrar a la vieja experta en putaísmo en su casa: “Paso, paso, Celestina; no me hagas esas algaradas” (213), le suplica Polandria. En esta continuación “transgresora” (Navarro Durán, 2018), por no decir paródica, Celestina se apropia de las palabras de Melibea — “¡Desventurada yo!, que estoy para perder el seso, que me ha deshonrado la señora Polandria sin oírme, por solo sospechas” (214) — y se convierte en una bomba de tiempo que urge desactivar antes de que, a voz en cuello, avise a todo el vecindario (“¡Que no quiero sino que lo oya Dios y todo el mundo, y sepa mi limpieza!”) (214). Su impetuosa explosión de ira — “daré voces como una loca” — la aproxima, pues, a la heroína de Fernando de Rojas, que, en otro contexto, le intimaba a su criada acallar a sus padres (“si no quieres que vaya yo dando bozes como loca, según estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia”) (551). Si Melibea, entregada en cuerpo y alma a Calisto, no soportaba que Alisa y Pleberio la consideraran como una hija “guardada”, desconocedora de las cosas del amor y de los “hombres” (551), de tanto como su actuación desmentía estas afirmaciones laudatorias, Celestina no acepta que Polandria penetre su verdadera

⁷ En el acto sexto, al hacer su informe a Calisto, vuelve sobre “las çahareñas razones y esquivas de Melibea”: “Todo su rigor traygo convertido en miel, su yra en mansedumbre, su aceleramiento en sosiego” (353).

intención alcahuetesca y quiera “publicar [su] osadía y el atrevimiento de [Felides] que [la] envía” (212). Al final, a menor coste que con Melibea, obtiene de Polandria sentidas excusas (“yo le [se dirige a su servidora] pido perdón si me enojé antes de tiempo” [214], “¡Madre, perdóname, por Dios!, que no fue más en mi mano, que yo conozco mi yerro” [215]), y tiene a bien aconsejarle, no sin una buena dosis de ironía, lo que no fue capaz de aplicarse a sí misma: “Cata, señora, que no seas tan súpita; deja a la razón sojuzgar los primeros movimientos” (215). Es tanto más irónico cuanto que tres escenas antes, Felides, quien solicitó los servicios de Celestina para conquistar a Polandria, la reconvenía por su “poca paciencia” (182) y por el hecho de que “no tuv[o] sufrimiento” (181) con Palana, una prostituta con quien acababa de tener un violento altercado a la vez verbal y físico (volveremos sobre el mismo⁸). Acudiendo a un *argumentum ad verecundiam* bíblico (Baranda, 1988: 357) y aristotélico, Felides predica a quien se había hecho, desde su fingida resurrección, toda una predicadora, propagando la buena palabra a quien quiera escucharla:

Y aun por eso dice David, madre, “airaos ¡y no queráis pecar!”, porque los primeros movimientos de la ira no son en manos de los hombres; mas la razón ha luego de señorear la inclinación natural de la venganza. [...] Y la fortaleza en eso consiste, y por esto habían los hombres de procurar habituarse a refrenar sus inclinaciones porque de la costumbre hácese hábito y viene a convertirse en natural el tal hábito, pues quiere el filósofo que la costumbre sea otra naturaleza. (182⁹)

Felides, sin darse cuenta de que él es el primero en ceder a sus impulsos eróticos con Polandria (pero es harina de otro costal...), bien vitupera no tanto la ira — manifestación puntual—, como la iracundia (aunque sabemos que la distinción entre los dos términos no queda tan manifiesta en aquel entonces), como realidad consuetudinaria y connatural. Estos arranques coléricos de cierta forma traicionarían la falsa conversión de una Celestina pretendidamente vuelta del más allá, su santimonia ficticia, contrariamente a lo que logró hacerle creer al cándido pueblo:

Parécenos que la vieja viene escarmentada; trato la deben haber dado por donde quiere mudar el natural; que no se dirá agora que mudó la piel la raposa, mas su natural no despoja, pues con mudar la viene mudadas las obras; [...] Por cierto, caso de predestinación parece, pues la quiso Dios sacar de los infiernos para tornarla a hacer penitencia de sus pecados. (65)

Estos “primeros movimientos” que se censuran son, sucesivamente, los de Celestina y Polandria, de modo que ambas figuras llegan a asimilarse, colmo de la degradación para esta, ya obligada a codearse con gente de vil extracción y poco estimable. En cuanto a la alcahueta, recarga las tintas y finge estar más enfadada de lo que realmente lo está, a modo de estrategia, la cual da sus frutos a todas luces, de recuerdo de lo que le sucedió anteriormente con Melibea en el cuarto acto de la obra original, y forma de indicarle al lector que ha aprendido la lección, en una suerte de guiño metaficcional y, casi, de autoconciencia protagónica: “¡Guayas de Celestina, que pienses tú de entender mis

⁸ Para una presentación del mismo, véase Calvo Martínez (2024: 20-22).

⁹ Es de notar que Celestina, en su primera réplica de esta continuación, se valía de la misma máxima, sin atribución específica: “Como la costumbre quieren los sabios que sea otra naturaleza, y como en esta naturaleza, con la costumbre, yo haya ya hecho hábito para sostener esta negra honra que a tontos trabajos nos obliga [...], sufro el trabajo, comadre, para con sufrirlo sacar la gloria” (47).

razones a cabo de mis ochenta años a cuestras, teniendo aún el cascarón en la cola y la leche en los bazos!" (217), le dice burlonamente a Polandria. A veces juega a sabiendas de ese temple colérico que se le atribuye, dando la impresión de condescender a la imagen que se tiene de ella, de "vieja deslenguada", "vieja maldita" (496) o "gruñidora" (448). Es así como, en la primera continuación, con la complicidad de Elicia, a Crito, uno de los amantes encaprichados de esta, "en el sobrado escondido" (145), Celestina le monta una auténtica comedia, con un plan establecido con antelación y una mirada entre bastidores, que consiste en escenificar un falso ataque de cólera: "Pues no le hables de aquí adelante, sino fingiendo que yo no lo sé ni me pasa por pensamiento, y no digo más a él que a otro; porque ya sabes que si por camino de santidad no vamos, que somos ya tomados con el hurto. Y desvíate allá y haré como que no sé que está acá" (145), insta a su discípula. Después de este aparte que nos convierte en cómplices de la mascarada, el guion se desarrolla como previsto, con gritos y aspavientos:

CELESTINA. ¿Quién era aquel galán, Elicia, que te hablaba denantes en el portal?

ELICIA. ¿No lo conociste que era Crito?

CELESTINA. ¿Qué Crito ni qué Crita? ¡No me entre hombre en esta casa!, que no vengo acá al siglo para tornar a pagar pecados ajenos. [...]

ELICIA. Madre, yo lo haré como lo mandas; y acaba, por Dios, no des más voces.

CELESTINA. Aquí no hay voces ni vocicos, que tú las das; sino que yo quiero que Crito ni Crita, ni Centurio ni otros tales, si no fueran personas religiosas, no entren en mi casa. (145-146)

Si tradicionalmente la ira suele asimilarse a una pasión desbocada y una carencia de racionalidad y condenarse como tal, aquí más que un rasgo temperamental u humoral de Celestina, sería, al revés, un instrumento a su alcance que dimanaría de su deliberación (con criterio aborrecible y para un interés egoísta, por cierto). Todo esto cobraría cierta dimensión paródica para con el pensamiento aristotélico que, contrariamente al estoicismo que "rechazaba la existencia de una ira útil" y "condenaba la cólera en todas sus manifestaciones", la aceptaba como justa siempre que viniera "acompañada de la reflexión y del juicio, pues el coraje verdadero debe estar exento de pasión":

Aristóteles reflexiona sobre una virtud que dice no tener nombre, pero cuya posesión describe a una persona de carácter apacible, pero digna, capaz de defender su honor; su defecto caracteriza a la persona insensible y sumisa que está dispuesta a aceptar insultos y afrentas; y su exceso señala a las personas irascibles y sañudas (*Ética* II, 2, 3 y IV, 7). (Lacarra Lanz, 1997: 110)

Evidentemente, la ira simulada de Celestina de por sí no tiene nada de justa, digna o loable, pero la motiva, de cara a la galería por lo menos (Polandria, Poncia y Crito, en los ejemplos dados), e hipócritamente, la defensa de su integridad: "las ruelas y los husos quiero que nos sostengan para sostener mi honra" (146), vociferaba para que el mensaje llegara al muchacho disimulado en el desván; "Señora, no me deshones mis canas y dañes mi crédito" (212), le decía a la noble heroína. Y, paradójicamente, no deja de ser una ira que, como lo escribe el Estagirita, "oye en parte la razón, pero la escucha mal"¹⁰, a diferencia del apetito carnal que se desentiende por completo de ella (Serés,

¹⁰ "La razón, en efecto, o la imaginación le indican que se le hace un ultraje o un desprecio, y ella, como concluyendo que debe luchar contra esto, al punto se irrita..." (citado por Serés, 1996: 45).

1996: 45). A semejanza de la “*feinte colère*” de Melibea y demás doncellas de la celestinesca (Heugas, 1973: 370), con este simulacro de *ira nobilis* y “razonable”, concepto defendido, después de Aristóteles, por muchos humanistas italianos y españoles (Serés, 1996: 46-48), Celestina da una apariencia de legitimidad a acciones infinitamente menos nobles de lo que parecen: “Y aun pardiós, que creo, que a vueltas de su santidad, que mi tía está enojada de otra cosa que yo me sé” (146), le dice Elicia a Crito; “la verdad es que anoche me preguntó si después de su muerte si me habías dado mucho, y yo le dije que no me habías dado nada; y elle díjome cosas del diablo y que no te viese ella más en esta casa” (147), prosigue.

Y estos accesos de ira se repiten y exacerban en la continuación siguiente, en contra de Albacín, otro amante de Elicia, tan poco dadivoso como Crito. Al preguntar si la vieja “tiene ya las mañas que solía en gruñir cuando entr[a] acá” [o sea en casa], Elicia reconoce: “No lo quería decir por evitar enojo; mas [...] hágote saber que no hay día que no allegamos a matar sobre el caso; que dice que, cuando viere o supiere que entras en su casa, yo tengo de salir” (497). A estas alturas del ciclo, esta inclinación iracunda de Celestina constituye tanto un atributo caracterial fundamental, un signo de reconocimiento para el lector acostumbrado, como un automatismo de explotación fácil para el continuador, un distintivo del personaje que, al igual que otros rasgos de prosopografía (la cuchillada, el vello facial [Gernert, 2018: 423-429], el haldear) o etopeya (la vejez, la dipsomanía, etc.), asegura cierta continuidad diegética. Si el cuerpo de la alcahueta va degradándose —“tiene ya los ojos hundidos, las narices húmidas, los cabellos blancos, el oír perdido, [...], los dientes caídos, la cara arrugada, los pies hinchados, los pechos ahogados” (497), como la describe Areúsa con ánimo poco benévolo — y “todas las cosas corporales del hombre se envejecen”, dice Albacín, este proceso de degeneración no parece concernir al carácter: “si no es el corazón interior y la lengua exterior, porque el corazón siempre está verde para pensar maldades, y en la lengua jamás falta habilidad para decir mentiras, y malicias, como vemos en su merced” (497), añade este. Celestina echa mano de su intacta sagacidad para salirse con la suya, con resultados cada vez menos concluyentes, eso sí.

Esta iracundia, apenas esbozada en la obra prístina, da pie, a continuación, como otros tantos elementos (el número de criados y personajes colindantes con el proxenetismo y el prostíbulo, de actos y escenas), a un proceso de amplificación y es constitutiva de la configuración comportamental más general de Celestina: la incontinencia. A ella ni que decir tiene que, por ejemplo, le falta moderación en el comer y, aún más, en el beber (y en el hablar del beber): este alcoholismo, cuyos orígenes literarios se remontan a la comediografía griega (Cavallero, 1988: 5-10) y, desde allí, a la tradición latina (desde la Dipsas de Ovidio hasta las *lena* de Plauto y Propertio) (Bonilla y San Martín, 1906), alcanza cotas tan hiperbólicas y sistemáticas en la *Tercera Celestina* (“¡Ay, Jesús!, ¿todo el palacio ha de ser de vino?” [290], le pregunta Areúsa a la vieja, entre divertida y exasperada, ante su conversación monotemática) que lo que va conformándose es claramente un tipo más que un personaje. Así como la afición a la bebida se muta en un *leitmotiv* masivo —“es una vieja que no entiende en otro sino en este negro beber”

(449)¹¹—, una afición que ni siquiera el apaleamiento que padece en el doceno acto atenúa¹², y podría moldear un carácter de tipo melancólico (Gastañaga Ponce de León, 2024: 134), su talante colérico, su incapacidad de mantener la calma, ya sea real o aparente, se torna en un *running gag* que de trecho en trecho va resurgiendo en las dos primeras continuaciones. Celestina descuella como un dechado de destemplanza desde todos los puntos de vista, un antimodelo estoico —trasfondo filosófico explícitamente traído a colación por Elicia—, invitación por parte de Gaspar Gómez a leer su texto desde estos planteamientos morales:

ELICIA. [...] y aun te digo que el día pasado me deshonró porque le dije que había oído en San Francisco a un predicador probar con Séneca las virtudes que los viejos han de tener para que juntamente les hagan el acatamiento que a sus canas y autoridad se requiere.

AREÚSA. Sepamos, por tu vida, esas propiedades para que usamos [sic] de ellas si Dios nos llegare a viejos.

ELICIA. Lo que han de tener es que sean templados en el comer, honestos en el vestir, sobrios en el beber, atentados en el hablar, prudentes en el aconsejar; finalmente, deben ser pacientes en los dolores que les combaten, y muy limpios de los vicios que les tientan. (449-450)

Esta proclividad a la cólera la convierte en un personaje imprevisible, o, tal vez, demasiado previsible, capaz de estallar por cualquier menudencia, ante cualquier comentario que se le antoje desabrido. En la *Segunda Celestina*, cuando Elicia le hace notar que “no h[a] comido bocado y h[a] bebido tres veces”, la reacción enfurecida no se hace esperar: “Hija, por tu vida, que no me estés contando las veces, pues yo no te arriendo los escamochos; que pocas veces me verás, hija, rifar sobre el pesebre; ¡que por mi vida, que no te sabe a ti peor que a mí!”. La respuesta de Elicia, “Madre, no te enojés, que no lo digo por tanto” (172), confirma lo que habíamos intuido, por el contenido de las réplicas, del tono de voz irritado de Celestina. Y las situaciones análogas menudean: “No te enojés tanto porque lo pregunto; que ya sabes que quien pregunta no yerra” (457), le ruega Areúsa a esta, después de uno de sus habituales arrebatos de ira. Más adelante, en la misma segunda continuación, la insistencia de Areúsa para que consienta en mediar entre Felides y Polandria la encoleriza (“¡No miráis la descarada cuán sin vergüenza habla! Pues yo te prometo que si de aquí me levanto, ¡que no me la vayas a penar al otro mundo!”), lo que, otra vez, le vale las palabras mitigadoras de su interlocutor, Sigeril en este caso: “No hayas enojo por tan poca cosa con Areúsa; que yo juraré que no lo dijo por te injuriar, sino no mirando” (462). Y, último ejemplo que no desmenuzaremos, poco después, al llegar dos servidores de Felides a casa de Celestina:

¹¹ Justo antes, Elicia deploraba lo siguiente: “ella [Celestina] se lo [el dinero] recauda y se lo come y bebe sin que sea sentida; que, hasta que Dios me deje vivir por mí en un rincón, no espero gozar de cosa” (448). Celestina escancia hasta cuando va a lomos de una mula: “Agora estoy a mi placer. Daga aquel cangiloncillo. Beberé unos tragos, y ¡despachemos de aquí!” (478). Otra vez, más adelante, la conversación gira en torno al tema favorito de Celestina (588-590), quien le dice a Elicia: “come tú hasta que revientes, que yo beberé hasta que me harte” (588).

¹² “¡Maldita sea una vieja que sufre afrentas y pasa dolor y recibe cinco mil injurias con bofetadas, palos, espaldarazos, y otros vituperios semejantes, y no pierde la costumbre del vino!” (455), deplora Elicia.

ELICIA. ¿Dormís, tía?

CELESTINA. ¿Tanto me oyes roncar que preguntas si duermo?

ELICIA. No, empero quien pregunta no yerra.

CELESTINA. Di ya lo que quieres; ¡no te medre Dios por que empieces tus prolijidades!

ELICIA. ¿Qué tengo de querer, que así te enojas? No es más de decirte como está a la puerta Sigeril y otro mozo con una mula.

CELESTINA. ¡Ansí me vea yo sana, si una rueca aquí tuviera, yo te la hiciera pedazos en ese cuerpo por que tengas avisos para el mal y para el bien! [...] ¡Ve corriendo y ábrele, merdosilla! (472)

La intensificación del genio gratuitamente iracundo de Celestina en esta segunda continuación se patentiza aquí a las claras, siquiera en el dicterio “merdosilla” desprovisto aquí de cualquier dimensión hipocorística —comparativamente a los apelativos “landrezilla”, “putico” o “neciuelo” (269) que dirigía a Pármeno en la obra original—, que la hace incurrir en un pecado de la lengua, conocido como contumelia dentro de la moral cristiana, movido por la ira (Martínez Ezquerro, 2019: 283, 300). En el primer acto de la obra madre del desconocido antiguo autor, ante las murmuraciones ofensivas de Pármeno y su hostilidad, Celestina permanecía relativamente impasible y preconizaba, farisaicamente para sus fines, la paciencia: “Plázeme, Pármeno, que havemos avido oportunidad para que conozcas el amor mío contigo y la parte que en mí, inmérito, tienes. Y digo imérito por lo que te he oído dezir, de que no hago caso, porque virtud nos amonesta sufrir las tentaciones y no dar mal por mal [...]” (268). En el tercer acto, de Fernando de Rojas, esta se conformaba con regañar con clemencia a Elicia, cuando esta se mostraba reticente —“Calla, bova” (305), le decía en reacción a la poca amabilidad que le manifestaba a Sempronio, su acólito— o impertinente: “No me castigues, por Dios, a mi vegez; no me maltrates, Elicia”, le pedía, cuando esta le reprochaba sus fallos de memoria (“Madre no está donde dizes [un papel]. Jamás te acuerdas a cosa que guardas”) (306)¹³. En la primera continuación, ante la agresividad y animadversión mucho más clamorosa de Palana (“¡Vos sois la bagasa y la puerca!; que yo soy mujer tan honrada que no me merecés vos descalzar”, le chilla a Elicia) (173), una prostituta de mancebía, la exasperación de Celestina va *in crescendo*. Imparablemente arranca el movimiento general de *amplificatio* (Baranda, 1988: 62; 1992: 17) que hace que la alcahueta cada vez más se desmemorie, se embeode, se martirice¹⁴, se enfade, o sea, se tipifique (Guerry, 2020) y no se salve más de la “descripción estereotipada” característica de los demás personajes (Sanz Hermida, 1994: 17). Si bien, al inicio, Celestina, incommovible, se decanta por la indiferencia y el desdén (“Hija, deja esa borracha, y déjate de estar con ella acullá, que más acullá vino desde la ventana; que no es tu honra ni mía” [173], “¡Torna acá, Elicia!, ¡no te iguales con esa borracha!” [174]), la alteración resulta inevitable, y la reyerta, verbal, primero,

¹³ Igualmente, en el acto siguiente, Celestina se contenta con reprender a Lucrecia, criada de Melibea, con una indulgencia que se desvanece en las dos primeras continuaciones: “Pues, ¿por qué murmuras contra mí, loquilla? Calla, que no sabes si me avrás menester en cosa de más importancia. No provoques a yra a tu señora más de lo que ella ha estado. Déxame yr en paz” (339).

¹⁴ En cuanto al vía crucis en el que se parece, en la *Tercera Celestina*, el itinerario y la trayectoria de la alcahueta, véase García Álvarez (2020b).

física, después, se desata, a chapinazos y sartenazos (“¡Déjamela, déjamela! ¡Que por el siglo de mi padre, de hacerle pedazos esta rueca en la cabeza!”) (175)¹⁵.

En unas obras enteramente dialogadas, herederas en lengua vernácula de las comedias humanísticas destinadas a ser leídas en voz alta y no a ser representarse en las tablas, suelen desempeñar una función imprescindible las acotaciones internas (Guerry, 2023: 200-203, 206-217), de tipo kinésico, proxémico, o, en nuestro caso, indicadoras de elementos paraverbales, “elementos paralingüísticos” atañeros a “[f]actores como la entonación, modulaciones de la voz, gritos, llantos, interrupciones, velocidad del recitado y otros” (Arellano, 1986: 51)¹⁶. Son de gran calado en estas continuaciones que, dadas las fuentes de las que beben, se caracterizan por un importante acervo auditivo (Guerry, 2022). Es así como Celestina, quien no tolera que Elicia y Areúsa se demoren más de lo debido en el portal de su casa para acoger a los dos hombres que acaban de llamar a la puerta, no puede menos que indignarse sonoramente: “¡Como creo en Dios, que no hacen cuenta de mí estas señoras!, porque si Elicia está una hora en ir abajo, Areúsa tarda tres en llamarla. Quiero ver si me oirán, que ronca estoy de dar voces” (476). Y mientras Elicia confirma lo ruidosas que son las recriminaciones de su tía (“Subamos presto; que ya oyes lo que hace la renegada”) (476), Perucho, mozo de caballos vasco recién llegado, de castellano macarrónico, a quien Celestina no conoce ni ha visto en su vida, exclama: “Madre, no les empieces riñas, que holgarle tienen mozas” (476), como si estuviera bien al tanto de su carácter intratable. Como si, al cabo de más de treinta años de historias celestinescas (1499-1536), la precediera cierta reputación, en la diégesis y fuera de ella, y Perucho se transformara de cierta forma en el trasunto del lector, con sus proyecciones y sus expectativas; como si Celestina, encerrada en su papel y consciente de su fama, no tuviera otra opción que cumplir con lo que se espera de ella. Y los ejemplos podrían multiplicarse, que se cristalizan a menudo en torno a las llegadas de los personajes a casa de la intercesora, punto de encuentro de todos los personajes (o casi) y centro de sus idas y vueltas, cada vez más incesantes en las continuaciones, a lo que tiende a ceñirse la trama ideada por Gaspar Gómez. Cuando, en el acto XXI, Perucho se presenta por segunda vez al vestíbulo de su vivienda, a Celestina le vence el furor, tan repentino como sin sorpresa, de tan reiterada como es la situación, como un paso obligado:

CELESTINA. Elicia, ¿no oyes quién llama? ¡Jesús, y qué dormir!, ¿si hay quien la recuerda? Elicia, desvergonzada, ¿por qué te haces sorda?

ELICIA. ¿Qué voces son estas, tía? ¿Queréis algo?

CELESTINA. ¡Mira la porquezuela con qué se levanta, oyendo quebrar la puerta a golpes!

ELICIA. ¡Paso ya! [...] (505)

Así que quien quisiera leer la obra en voz alta, según las recomendaciones de Alonso de Proaza acerca de *La Celestina* (“Dize el modo que se ha de tener leyendo esta

¹⁵ Reconoce después: “me hizo salir de seso; que bien veo que fue desatino una mujer como yo ponerme a castigar tal puerca” (180). Ante la pregunta de Felides “por qué no tuviste paciencia” (181), responde que “las palabras de aquella sucia pidieron para darle lo que le dieron, y mucho más fuera su merecido” (182).

¹⁶ Para un análisis pormenorizado de las inflexiones vocales de los personajes de *La Celestina*, y especialmente, relativas a la ira, véase Sánchez Doreste (2015: 253-258).

tragicomedia”), tendría efectivamente que adoptar el tono de voz idóneo: “cumple que sepas hablar entre dientes, / a veces con gozo, esperanza y pasión. / A veces ayrado, con gran turbación” (626).

Y cada vez más “ayrado”, en realidad. Cuanto más palmario se hace el proceso de desfuncionalización, de “desvirtuación del papel de la alcahueta con respecto al modelo” (Esteban Martín, 1992: 43), la cual, viéndose desplazada por las cartas que se mandan los amantes y por otros terceros en estos amores, pierde la exclusiva y el protagonismo, más se crispa y se encrespa. Personaje de prerrogativas ahora limitadas, reducido en gran medida a la inacción, repetidamente zaherido y aporreado (en la segunda continuación), en lo que es un verdadero “ensañamiento” (García Álvarez, 2020b: 460), sus raptos de ira, tan aparentemente injustificados como estériles, por no tener influencia en la trama, se asemejan a los últimos coletazos de una figura otrora tutelar, actos de rebelión inútiles, a la vez cómicos y trágicos, indicios de su inutilidad y del autoritarismo de quien tiene un ascendiente declinante sobre sus discípulas y demás actores de la fauna prostibularia. De hecho, cuando reaparece en la segunda continuación, en el acto XII, cuando la historia ya está bastante avanzada, se trata de un personaje caricaturesco, que, esperablemente, está monologando sobre su tema predilecto, el vino, y refiere un enésimo ímpetu de ira en contra del alfarero: “tuve razón en reñir anoche con aquel suzuelo de arcaller, porque le encargué cincuenta veces que me hiciese de cuatro azumbres este cangiloncillo, y no sacaba poco más de tres” (442). Un personaje de discurso redundante, cerrado sobre sí mismo, que parece caracterizarlo externamente (y no visceralmente), y a quien Pandulfo, especie de *alter ego* del lector, reconoce siquiera antes de que intervenga, por su forma de caminar, de tan consagrado y popular como es: “¡Por vida de los ángeles, que yo estoy ciego o es Celestina aquella que viene haldeando por allí abajo!, que aunque hace oscuro, en el tino de su andar la conozco” (442)¹⁷; un personaje que rebasa los límites de la ficción, dando la impresión de ser consciente de su estatus y de lo que esto podría entrañar en términos de horizonte literario y receptivo: “No sería Celestina si no la [regla] quebrantase reglándome con azumbre y medio en seis [...]”, etc. Esta iracundia que truena a cada dos por tres, y cada vez más, es como una tentativa a la desesperada, como si procurara, ilusoriamente, compensar la inutilidad a la que debe resignarse y consumir sus últimas fuerzas en la batalla.

Y Celestina, de tanto frecuentar a los rufianes baladrones furibundos, los Centurio, Tripa en Brazo, Traso el Cojo y Perucho, se deja contaminar y acaba por parecerse a ellos. Si este, como lo señala Sigeril, “[s]e enoj[a] por cada palabra” (500) y reacciona inapelablemente ante cualquier pulla (“No haya más que burlándolo decía él [Sigeril], y no tomes enojo; que todos los vizcaínos sois en extremo súpitos”, le dice su amo) (503), Celestina no se queda atrás. Actúa de forma tan invariablemente estereotipada y enconada que sus bravatas, sus “fieros”, pueden equipararse con los de Perucho, “que son de lobo, y al fin serán las obras de gallina” (503). Esta inclinación iracunda del personaje, que puede activarse o no, se convierte en una virtualidad diegética, en algo latente que amaga concretarse en cualquier momento, generador larvado de peripecias

¹⁷ Sobre esta aparición y primera réplica de Celestina, véase Guerry (2020: 5-6).

fáciles y reproducibles *ad nauseam* — como lo son hasta cierto punto las escenas eróticas (Guerry, 2023: 180-184) —, de episodios que considerarían de puro relleno aquellos que tildan las imitaciones celestinescas de carentes de una conveniente ordenación de las partes y desaprueban su falta de unidad, con respeto al modelo, que “[p]ertenece a una categoría superior de arte, en que todo está firme y sólidamente construido; en que nada queda al azar de la improvisación; en que todo se razona y justifica como interno desenvolvimiento de una ley orgánica; en que los mismos episodios refuerzan la acción en vez de perturbarla” (Menéndez Pelayo, 1943: 256).

La anécdota del rufián que relata Celestina en la primera continuación para amenizar la sobremesa resulta emblemática desde este punto de vista de la dinámica general constante que ella misma impele. En este “cuento” (231) de una experiencia vivida por Celestina en un tiempo pretérito indeterminado, un ministro de la orden de la Trinidad, uno de sus clientes, perdidamente enamorado de una tal Texeira, moza portuguesa que vivía en su casa, tiene que esconderse apresuradamente en una tinaja llena de agua cuando, de improviso, “llama a la puerta el negro Fragoso” (232), exageradamente celoso: “Y [este], como era diablo y sospechoso, viendo nuestra tardanza, daba voces como un perdido, que abriésemos, si no, que quebrantaría las puertas” (233). Este acaba por entrar, “haciendo mil fieros”, amenazando, “echa[ndo] mano al espada y dale de espaldarazos” (233), y, después de unas circunstancias que pasamos por alto, la historia toma un rumbo groseramente escatológico, y todo termina entre carcajadas, con un rufián apaciguado y engañado, y un fraile aterrorizado y cubierto de excrementos. Estos rugidos del perdonavidas, detonantes de toda la escena de sabor entremesil y folclórico que sigue, son los mismos con los que la irascible Celestina¹⁸ amenaza a su antojo a todos sus interlocutores en cuanto se siente contrariada, y que van salpicando la trama de una serie de lances posibles, en una concepción de la misma que se aleja de la opinión de Menéndez Pelayo, partidario de una fábula de tipo aristotélico. En la misma continuación, por ejemplo, ante el repiquete de broquel en la más pura tradición celestinesca de los cuatro fanfarrones que asedian su casa, Celestina hace como que quiere salir para avisar a las autoridades, a modo de finta coactiva: “Elicia dame acá aquel manto; que, ¡por vida del rey!, a aquella justicia me vaya bramando como una leona”. Ante la determinación al parecer acérrima de la vieja, los hombres se apocan: “¡Torna, torna, señora, no hayas enojo!”, implora Tripa en Brazo; “Señora, por amor de mí, que por esta noche no salgas de tu casa, que agora estás con pasión” (308), continúa Traso el Cojo. Así como la “escarapela” (179) entre Elicia, Celestina y Palana, que hemos comentado, que no responde a ningún imperativo de la intriga, la de los amores de Polandria y Felides —si es que puedan juzgarse estas obras en términos de intriga principal y secundaria—, podría quitarse sin perjuicio alguno para la historia, estos estallidos de ira de Celestina, que no desembocan en nada la mayoría de las veces, dan lugar a un ambiente de tensión, tanto para los demás personajes como para el lector, constantemente a la que salta, y dan la impresión de que algo puede ocurrir. Este “algo” subyacente forma un horizonte de expectativas agudo, y podría ser la promesa —pocas veces cumplida— de algún que otro incidente, que aborta incluso antes de que exista,

¹⁸ Sobre esta inspiración vagamente entremesil, véase el artículo de Héctor Ruiz Soto, en este mismo número monográfico, sobre una pieza de Vicente Suárez de Deza.

truncado en su origen mismo y en su mera potencialidad. Dicho de otra forma, sin examinar lo que no existe, se superponen al texto que tenemos gérmenes de otro texto posible, que podría plasmarse, otras bifurcaciones posibles. Se crea una espera en torno al personaje que, de temperamento explosivo, podría enfadarse y engendrar no sabemos qué suceso, susceptible de cambiar el curso diegético; la espera de que “algo” acaezca como motor y resorte de estas dos continuaciones, lo que equivale a afirmar el carácter performativo de la amenaza de ira.

Terminamos con algunos ejemplos —sin comentar— ilustrativos de las manifestaciones más o menos transparentes de esta iracunda Celestina, deducibles en grados variables de las réplicas de sus interlocutores, como otros tantos hechos en potencia.

1) ELICIA. ¡por vida de mi tía Celestina, que has de comer esta pechuga de capón!
AREÚSA. ¿Para qué es hacerme fuerza? Si lo hubiera gana, ¿no lo comiera?
CELESTINA. Hija, ¿y tan poco quieres mi vida? Cata que me enojaré si no comes. (*Segunda Celestina*, 94)

2) CELESTINA. Hora sus, sus, dejemos de lagrimitas. Y cuando estés en tu casa, harás tu voluntad; que en la mía, la mía se ha de hacer.
AREÚSA. ¿Para qué es eso, madre?, que no hay necesidad; que mi prima hará todo lo que tú quisieres; porque en fin, noramazas, débele de querer bien, y él a ella. (*Segunda Celestina*, 276)

3) ELICIA. ¡Ay, Jesús, madre, acaba ya!, ¡que ni quiero que entre, ni nunca Dios lo deje entrar!
CELESTINA. ¡Enójate tú, hija!, ¡que si muy enojada estuvieras, desnuda la saya y dala de coces!, que lo que yo mando hace de hacer en mi casa; que no he menester tratos sin provecho. [...] ¡Y si no me has entendido, entiéndeme! (*Segunda Celestina*, 336)

4) ELICIA. ¡Oh maldita sea tal mujer!, que le cojo cuatro ducados, y me ha querido hoy matar porque le pregunté cuánto le había dado. (*Tercera Celestina*, 448)

5) CELESTINA. ¿Qué estadas son estas, perdida? ¿No me dirás quién llama?
ELICIA. Sigeril es, que te viene a decir no sé qué de partes de su amo Felides.
CELESTINA. Ábrele, no te detengas más; quiera lo que quisiere.
ELICIA. Sí, ¡que no bajaba yo a otra cosa! (*Tercera Celestina*, 457)

6) ELICIA (a Perucho). Ansí Dios te guarde, que subas presto. No piense mi tía alguna malicia como la noche pasada.
CELESTINA. ¿No acabáis vosotros de subir? Sea esto, Elicia, como lo que sueles.

ELICIA. ¡Gran desdicha es la mía, que no me darás lugar a que cierre! ¿Tengo de dejar la casa abierta? [...]
PERUCHO. Ya nos estamos acá, ¿qué has en tanto reñir? (*Tercera Celestina*, 506)

7) AREÚSA. ¡Maldita la pena tengo por cuanto parla!, que por un oído me entra y por otro me sale.
ELICIA. Yo me fatigo mucho, por cierto, sino que me baño en agua rosada cuando está con mayor enojo; y como toda su hacienda sea baladrear, no me doy una haba, porque “ladre el perro y no me muerda” es vulgarmente el refrán. (*Tercera Celestina*, 512)

8) ELICIA. Por cierto, tía, más querría ayunar que pedírtelo, según los enojos recibes sin propósito.

CELESTINA. ¿Pues, no quieres que me enoje viendo tus cosas? [...] Pues mírame a la cara y no te maravilles por lo que digo, sino por lo que no hago, ¡que por el ánimo que en las carnes tengo!, si no fuera deshonor de mi edad castigar tus locas palabras, yo te hiciera un castigo que se te acordara por algunos días de Celestina. (*Tercera Celestina*, 583-585)

9) CELESTINA. ¡Golosa, no me mires lo que bebo!, que algunas veces te lo habré reñido [...]. (*Tercera Celestina*, 588)

10) ELICIA. Que está Celestina y Bravonel llamando a la puerta, y yo no he traído el negro lino que me dejó encargado; ¡y a buena fe, que tengo duelos con ella toda esta semana!

AREÚSA. ¿Y por eso te matas, Elicia?

ELICIA. Ya la conoces, ¡lo que hará!, y no sé qué me haga. (*Tercera Celestina*, 601)

11) ELICIA. ¡Por mi vida, señoras, que no lo sé ni ella me lo quiere decir!; sino que parece que tiene conmigo el enojo según me ha hablado. [...] (*Tercera Celestina*, 611)

BIBLIOGRAFÍA

ALBUIXECH Lourdes (2001), «Insultos, pullas y vituperios en *Celestina*», *Celestinesca*, n° 25, p. 57-68. DOI : <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.25.19972>>.

ARELLANO Ignacio (1986), «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, n° 88, p. 47-92.

BARANDA Consolación (1988), ed. *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, Madrid, Cátedra.

----- (1992), «De *Celestinas*: problemas metodológicos», *Celestinesca*, n° 16/2, p. 3-32. DOI : <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.16.19811>>.

----- (2017), «Las comedias del ciclo celestinesco. *Segunda comedia de Celestina y Comedia Selvagia*», *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*, ed. David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 69-84.

BARRICK Mac Eugene (1975), ed. *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

BAYARD Pierre (2022), *Et si les Beatles n'étaient pas nés?* Paris, Les Éditions de Minuit, col. Paradoxe.

BELTRÁN LLAVADOR Rafael (2001), «‘*Aspera et inurbana verba*’: la ira de Melibea y Carmesina y la lección desoída de Andreas Capellanus», *Studia in honorem Germán Orduna*, ed. Leonardo Funes y José Luis Moure, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 73-90.

BONILLA Y SAN MARTÍN Adolfo (1906), «Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina», *Revue hispanique*, 47/48, p. 372-386.

- CALVO MARTÍNEZ Irati (2024), «"Hacia una tipología de la violencia: la prostituta violentada en las continuaciones e imitaciones de *La Celestina*», *Celestinesca*, n° 48, p. 9-32. DOI :< <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.48.29704>>.
- CAVALLERO Pablo A. (1988), «Algo más sobre el motivo grecolatino de la vieja bebedora en *Celestina*: Rojas y la tradición de la comediografía», *Celestinesca*, n° 12/2, p. 5-16. DOI : <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.12.19681>>.
- ESTEBAN MARTÍN Luis Mariano (1992), «Feliciano de Silva en el ciclo celestineco», *La Corónica*, n° 20/2, p. 42-49.
- (2020), «Gaspar Gómez de Toledo y la búsqueda de la fama», *Celestinesca*, n° 44, p. 393-404.
- FRAKER Charles F. (1993), «The four humors in *Celestina*», *Fernando de Rojas and Celestina. Approching the Fifth Centenary*, ed. Ivy A. Corfis y Joseph Thomas Snow, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, p. 128-154.
- FRANÇOIS Jérôme (2020), *La Celestina, un mito literario contemporáneo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- GARCÍA ÁLVAREZ Juan Pablo Mauricio (2018), «Sección especial» dedicada a la *Segunda Celestina*, *Celestinesca*, n° 42, p. 319-512.
- (2020a), «Sección especial» dedicada a la *Tercera Celestina*, *Celestinesca*, n° 44, p. 387-488.
- (2020b), «Materialización del dolor de Celestina en la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*», *Celestinesca*, n° 44, p. 457-488. DOI : <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19444>>.
- GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN José Luis (2024), «Entre naturalismo y didactismo: los personajes femeninos de *La Celestina*», *eHumanista*, n° 59, p. 129-139.
- GERNERT Folke (2018), «"Cuanto va de la excellencia del alma a la del cuerpo": la legibilidad del cuerpo humano en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», *Celestinesca*, n° 42, p. 421-442. DOI : <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.42.20233>>.
- GÓMEZ, Gaspar de *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (2016) [1536], ed. Rosa Navarro Durán, *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- GREEN Otis H. (1953), «La furia de Melibea», *Clavileño*, n° 4, p. 1-3.
- GUERRY François-Xavier (2020), «Du personnage Celestina au type célestinesque. Stéréotypie et innovations dans un cycle littéraire du Siècle d'or (1499-1570)», *Crisol*, n° 10, p. 1-17.
- (2022), «Oído y oyentes en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (y demás continuaciones celestinescas)», *Celestinesca*, n° 46, p. 253-280. DOI: <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.46.21443>>.
- (2023), *L'érotisme dans la littérature espagnole du XVI^e siècle. Étude des continuations de La Célestine*, Paris, Classiques Garnier.

- HEUGAS Pierre (1973), *La Célestine et la descendance directe*, Bordeaux, Bière.
- LACARRA LANZA María Eugenia (1997), «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», *Cinco siglos de Celestina. Aportaciones interpretativas*, ed. José Luis Canet Vallés y Rafael Beltrán Llavador, Valencia, Universitat de València, p. 107-120.
- MELIÁN Elvira M. (2018), «De la bilis negra a la escolástica: la Celestina como arquetipo de la melancolía maléfica en el Siglo de Oro», *Asclepio*, nº 70, p. 1-14.
- MENÉNDEZ PELAYO Marcelino (1943), *Orígenes de la novela. IV. Primeras imitaciones de la Celestina*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MIER Laura (2008), «La conciencia de Melibea», *Celestinesca*, nº 32, p. 231-243. DOI : <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.32.20116>>.
- NAVARRO DURÁN Rosa (2018), «Caminos abiertos en una comedia transgresora: *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», *Celestinesca*, nº 42, p. 375-394.
- ROJAS Fernando de (2013) [1499-1502], *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Barcelona, Castalia.
- SAINT-GELAIS Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.
- SÁNCHEZ DORESTE Josefa (2015), *El paralenguaje en La Celestina*, tesis doctoral, dir. Celia Romea Castro y Jaume Gaya Catasus, Universitat de Barcelona.
- SANZ HERMIDA Jacobo (1994), «“Una vieja barbuda que se dice Celestina”: notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, nº 18/1, p. 17-34. DOI : <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.18.19843>>.
- SERÉS Guillermo (1996), «La ira justa y el templado amor, fundamentos de la *virtus* en *La Galatea*», *Bulletin Hispanique*, nº 98/1, p. 37-54.
- SILVA Feliciano de, *Segunda comedia de Celestina* (2016) [1534], ed. Rosa Navarro Durán, *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- WHINNOM Keith (1988), «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *Literatura en la época del emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 119-130.