

Maja Šabec
Universidad de Ljubljana
Eslovenia

El enigma de la alusión a Bernardo en el primer acto de *La Celestina*

“Todo aquello que sólo pertenece al presente, muere junto a éste”.
(Bajtin 1989: 349)

Recibido 8 de marzo de 2013 / Aceptado 21 de mayo de 2013

Resumen: En la famosa diatriba contra las mujeres, con la que Sempronio pretende conseguir que Calisto rehuya a Melibea, el criado refuerza sus argumentos con la mención de cuatro autoridades. Mientras que los tres primeros (Salomón, Séneca, Aristóteles) no presentan ninguna duda en cuanto a su autenticidad y su papel en la tradición misógina, la identidad del cuarto, Bernardo, todavía no ha sido determinada con toda certeza. Los estudiosos alegan al menos tres posibilidades. Algunos sostienen que se trata de San Bernardo (s. XII): sería su supuesta duda sobre la virginidad de María la que hubiera aprovechado el Rojas-converso para burlarse del dogma cristiano. Michael Gerli refuta esta tesis y orienta la atención al pasaje del *Corbacho* que le hubiera servido de base a Rojas en el primer acto, y en el que, al lado de Salomón, Aristóteles y Virgilio, aparece otra víctima más de las mujeres, un cortesano aragonés del siglo XV, Mosén Bernard de Cabrera. A estas dos hipótesis hemos añadido una tercera que aún no ha sido explorada: considerando las numerosas conexiones implícitas entre *La Celestina* y el *Lilio de medicina* de Bernardo Gordonio (ss. XIII-XIV), hemos planteado que detrás del nombre *Bernardo* podría esconderse precisamente el famoso médico de Montpellier.

Palabras clave: *amor hereos*, Bernardo Gordonio, *La Celestina*, misoginia, Mosén Bernat de Cabrera, San Bernardo.

Abstract: In his famous diatribe against women that he uses to try and get Calisto to turn away from Melibea, Sempronio, the servant, reinforces his arguments by citing four authorities. While there is no doubt about the authenticity of the first three authorities (Salomon, Seneca, Aristotle) and their role in misogynistic tradition, the identity of the fourth one, Bernard, has not yet been determined with certainty. The scholars mention at least three possibilities of interpretation. Some argue that the fourth one is Saint Bernard (12th century), whose supposed doubt about the Virgin Mary's virginity Rojas "the Convert" might have used to mock the Christian dogma. Others refuse this thesis and draw attention to the passage of *Corbacho* which might have served to Rojas as a basis for the first Act in which there appears, alongside Salomon, Aristotle and Virgil, another victim of women, the Aragon courtier from the 15th century, Mosén Bernard de Cabrera. The two hypotheses are complemented by a third one which has not yet been explored: considering numerous implicit connections between *La Celestina* and *Lilio de medicina* by Bernardo Gordonio (13th-14th century), we speculate that the famous physician of Montpellier is hidden precisely behind the name *Bernardo*.

Key words: *amor hereos*, Bernardo Gordonio, *La Celestina*, misogyny, Mosén Bernat de Cabrera, Saint Bernard.

1. Lecturas polifónicas de *La Celestina*

Desde que se estableció la teoría de la intertextualidad, las tradicionales metodologías analíticas y hermenéuticas en los estudios literarios cedieron el paso a otros enfoques –o combinación de enfoques– más complejos, basados en la semiología, el psicoanálisis, la antropología y otras ciencias sociales. Las nuevas investigaciones dieron lugar a una perspectiva mucho más atenta a la relación entre los signos textuales, y significados intra-, inter- y extratextuales. El punto común de todas ellas son el abandono de una lectura literal y su consecuente interpretación unidimensional, y el especial interés prestado a las ambigüedades; y de ahí las múltiples posibilidades interpretativas cuyo sentido solo puede establecerse desentrañando la lógica de la compleja red de discursos subyacentes.

En el caso de *La Celestina*, es sobre todo a partir de los años 90 del siglo XX cuando la crítica se centró en los estudios de la intertextualidad, partiendo de los postulados del dialogismo bajtiniano y de las pautas teóricas que Julia Kristeva, seguida por Roland Barthes y otros, trazó a partir del modelo del crítico ruso. Kristeva observa que Bajtín propuso “un modelo en el cual la estructura literaria no es, sino que *se elabora* en relación con *otra* estructura” y sigue esta concepción sintetizando que “la ‘palabra literaria’ no es un *punto* (un sentido fijo) sino *un cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior” (Kristeva 1978: 78).

De una manera parecida a la de Kristeva entiende la esencia del dialogismo también Todorov (1981: 8), puntualizando que según Bajtín cada discurso entra –intencionalmente o no– en diálogo tanto con los discursos anteriores sobre el mismo asunto como con aquel por venir cuyas reacciones presente y prevé. La voz individual no se puede hacer oír sino al integrarse en el complejo coro de otras voces ya presentes. En su “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*” sobre el estado actual de la ciencia literaria, en 1970 Bajtín formuló esta visión suya de una manera plástica y poética que proponemos, a la vez, como punto partida y como síntesis de nuestro análisis:

Cada obra tiene sus raíces en un pasado lejano. Las grandes obras literarias se preparan a través de los siglos, y en la época de su creación solamente se cosechan los frutos maduros del largo y complejo proceso de maduración (Bajtín 1989: 349).

La Celestina ofrece un amplio polígono para la investigación de los discursos más variados que confluyen en ella: es una obra situada a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento, con el radical cambio que esto supone en todos los niveles de sociedad; pone en escenario personajes de alta y de baja clase social, hombres y mujeres, jóvenes y viejos; combina lo trágico y lo cómico, el estilo cortés y otro explícitamente grosero, la sabiduría culta y popular; confronta el amor físico y el espiritual, el realismo y el idealismo, lo divino y lo demoníaco, lo eclesiástico y lo secular; especula con distintas religiones y supersticiones. Bastará con destacar a continuación algunas lecturas dialógicas para demostrar las infinitas posibilidades de interpretaciones que sugiere su enredado mundo.

Así, por ejemplo, Ricardo Castells (1992) aplicó el enfoque bajtiniano al primer acto de la *Tragicomedia* y explicó la “degradación” de Calisto en su primer encuentro con Melibea por medio del principio del realismo grotesco que tiende a reducir los elevados

conceptos mentales a las más bajas compulsiones físicas: el inicial discurso espiritual de Calisto con el que se dirige a Melibea se desploma en la más grosera expresión de anhelo sexual cuando el enamorado comenta su estado de ánimo con su criado Sempronio. Françoise Maurizi (1995), a su vez, reconoce este mismo principio en la “destronización” de Melibea en el noveno acto, en el que Areúsa y Elicia fustigan despiadadamente la apariencia física de la joven enamorada.

Louise Fothergill-Payne (1993), por su lado, se centra en el carácter paródico de la obra y lo relaciona con lo carnavalesco –otro concepto bajtiniano en estrecha relación con el realismo grotesco– que comporta una visión desenfadada de la vida y una actitud subversiva respecto al esquema de valores y jerarquías de la sociedad establecida. La creación literaria, en este caso, sería una plasmación del “mundo al revés”, basado en la risa, el equívoco y el absurdo. Desde esta óptica, constata Fothergill-Payne, la reflexión en *La Celestina* es caótica, los hechos tergiversados, el lenguaje ambiguo, las autoridades abusadas y puestas en ridículo. Quizá sea precisamente esta visión paródica la que justifique la ambigüedad que reina en el fragmento que nos ocupará a continuación. Podría ser que mediante estos recursos, como veremos, Rojas se burle de la falsa sabiduría de los manuales que enseñaban a los usuarios exponiendo lugares comunes y dichos desgastados.

Carlos Moreno Hernández (1994) concuerda que el diálogo en *La Celestina* excede el marco formal y lo entiende “como confluencia de distintos estilos, hablas, voces, discursos de varios tipos no reducibles a un común denominador y que el escritor –según Bajtín– tiene que integrar en el mismo plano que el suyo propio, sin destruir éste”. Cuando recuerda que la obra establece relaciones entre sus componentes interiores y “con otras obras, intertextos de otras culturas, tiempos y espacios”, subraya que estas relaciones son no solo lingüísticas sino culturales en el sentido más amplio. Moreno Hernández llama también la atención sobre los principios anticipadores del dialogismo bajtiniano relacionados con la lectura de *La Celestina* en *Ideas sobre la novela* de Ortega y Gasset; en esta obra el autor, hablando del diálogo en *La Celestina* –sin por supuesto utilizar el término dialogismo–, sostiene que confluyen en él, “además de los personajes, el propio autor, otras obras o una variedad de discursos culturales [...]”. Con argumentos semejantes Nelson González Ortega (2000) sostiene que *La Celestina* es, en el sentido bajtiniano, una obra de forma dialógica *per se*, puesto que cada uno de sus protagonistas actúa independientemente, con su propia voz diferente de la del autor, y “aunque es un ser de papel, encarna contradicciones psicológicas y variedad de voces internas, propias y ajenas, semejantes a las expresadas por un ser humano complejo con voluntad propia”.

El fragmento del primer acto de *La Celestina* que nos proponemos analizar en este estudio es un buen ejemplo que demuestra cómo una sencilla identificación de las fuentes no nos lleva a una interpretación satisfactoria, ni dentro del episodio en cuestión ni dentro de la obra en su totalidad. Nos referimos a una parte de la famosa diatriba contra las mujeres de la que se sirve Sempronio en su intento de apartar a su amo de los encantos de Melibea. El criado refuerza sus argumentos misóginos –a modo de ejemplo– con la mención de cuatro supuestas autoridades. Mientras que las tres primeras –Salomón, Séneca y Aristóteles– no presentan ninguna duda en cuanto a su autenticidad y su papel en la tradición misógina, la identidad del cuarto, Bernardo, todavía no ha sido determinada con toda certeza.

Lee los historiales, estudia los filósofos, mira los poetas. Llenos están los libros de sus viles y malos ejemplos, y de las caídas que llevaron los que en algo, como tú, las reputaron. Oye a *Salomón* do dice que las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar. Conséjate con *Séneca* y verás en qué las tiene. Escucha al *Aristóteles*, mira a *Bernardo*. Gentiles, judíos, cristianos y moros; todos en esta concordia están (*La Celestina*, I: 39)¹.

Tomando en consideración distintos criterios –el contexto sociohistórico, el estado del desarrollo del conocimiento cultural y científico de la época, las circunstancias que rodearon la vida del autor, etc.– algo aparentemente tan evidente como “resucitar” a unos personajes históricos, desencadena toda una serie de argumentos que pueden tanto complementarse como contradecirse a la vez, planteando siempre nuevas preguntas y aportando significados inéditos.

2. Fenómenos dialógicos en *La Celestina*

Entre otros fenómenos marcadamente dialógicos de *La Celestina* (la fragmentación de voces, la autoría, el tópico del manuscrito encontrado, los paratextos, el hibridismo, los apartes, la obra en proceso de formación, etc.)² cabe destacar aquí, por su relevancia para el tema tratado, el de citas y lugares comunes, la mezcla de estilos, la parodia y la omnipresente ambigüedad de la obra. Todos ellos muy a menudo entrelazándose y complementándose.

A lo largo de toda la obra abundan distintas formas de citas, entre ellas citas literales, paráfrasis y lugares comunes, tomadas en su gran mayoría de la tradición literaria. Rojas compila pensamientos y formulaciones procedentes de un fondo muy rico: desde los presocráticos y filósofos clásicos antiguos hasta los naturalistas romanos, desde las Escrituras y tratados de los padres de la Iglesia hasta sus sucesores escolásticos, desde los poetas y escritores romanos hasta los clásicos renacentistas y, naturalmente, autores españoles³. De acuerdo con la concepción medieval según la cual las citas formaban parte de la tradición sapiencial y eran de una manera parte del patrimonio común del que se alimentaban todos, el autor las intercalaba sin ninguna reticencia o mala conciencia, sino más bien con orgullo y exageración, hasta tal grado que algunos pasajes del texto constan casi exclusivamente de este tipo de referencias, a modo de colage. Rojas pretendía ofrecer al lector la sabiduría más exquisita de su tiempo y juzgaba que su credibilidad y el valor del libro aumentarían con el número de autoridades alegadas:

Pero como mi pobre saber no baste a más de roer sus secas cortezas de los dichos de aquellos, que por claror de sus ingenios merecieron ser aprobados, con lo poco que de allí alcanzare, satisfaré al propósito deste breve prólogo (*La Celestina*, “Todas las cosas...”: 15).

¹ La cursiva es nuestra. (Aquí y en adelante el número romano remite al acto y el número árabe a la página de *La Celestina*, 2000.)

² Para un repaso más detallado de estos recursos, véase Šabec 2008.

³ A modo de ejemplo basta con nombrar a los dos arciprestes, el de Hita y el de Talavera.

Estas palabras no carecen de modestia convencional –otro lugar común– con la que el autor quiere despertar la simpatía del lector. No obstante, parece que Rojas emprendió su trabajo con mucha aplicación, aunque, según apunta Ruiz Arzálluz (1996, 2000), no sacaba las citas de los textos originales, sino de algunos de los numerosos índices alfabéticos de sentencias, ejemplos y dichos que circulaban en los manuscritos de la época, por ejemplo en la edición de las obras de Petrarca que guardaba entre los libros de su biblioteca⁴.

Sin embargo, mucho más importante que el mero hecho de construir su texto mediante la utilización de citas y lugares comunes, es, en el caso de Rojas, su manera de incorporarlos en el habla de los personajes: el autor “permitió” a la alcahueta sacar sus argumentos en materia amorosa de los tratados de Petrarca, Séneca y otros escritos morales, y a los criados corroborar sus parlamentos con interminables citas y paráfrasis de las sentencias atribuidas a las más importantes autoridades de la Antigüedad. Pero, desde luego, el habla altisonante de las “personas de baja condición” –criados, prostitutas, fanfarrones, alcahuetas– repleto de motivos clásicos se entreteteje constantemente con los dichos, las palabras y palabrotas que esta gente utilizaba en la vida de cada día. Este “gusto de Rojas en la confluencia de discursos de distinta procedencia” (Lacarra 1997) crea –dejando al lado su carga ideológica– un mosaico polifónico y causa no solo un efecto cómico sino a veces estrambótico, que aumenta considerablemente si tomamos en consideración el hecho de que los lemas que expresan en su origen rigurosos principios éticos sirven aquí muy a menudo para la argumentación contraria (*cf.* Canet Vallés 2000): el lenguaje de los héroes celestinescos está impregnado de intertextualidades con tanta habilidad que, por medio de una inversión de valoración estética o moral los mensajes de máxima seriedad, acaban confirmando dignidad al comportamiento de las personas cuya única preocupación es satisfacer sus más bajas necesidades, creando con ello la imagen de una realidad heterogénea, ambivalente, contradictoria, plural e históricamente abierta⁵. En el mundo de pensamientos elevados que desde el punto de vista filosófico tratan las verdades universales, los héroes de Rojas son –cuanto menos– intrusos que saben manejar solo una serie de sabidurías selectas, sin encima citarlas correctamente. Por todas estas razones, su manera de expresarse, inconcebible en el mundo real, intensifica aún más la impresión paródica de la obra y, como observa Fothergill-Payne (1993), en determinados momentos –aunque trágicos, como por ejemplo aquel en el que Melibea, antes de lanzarse a la muerte, alega erróneamente algunos lugares comunes–, hasta pone en ridículo el mismo principio de citación.

Es precisamente este uso aparentemente –pero en realidad deliberadamente– erróneo de citas y lugares comunes lo que concede a *La Celestina* gran parte de su atractivo y originalidad. Rojas ya no practica el *ars* en el sentido del arte (*i. e.* habilidad) retórico medieval, sino como arte renacentista, lleno de imaginación creativa. La ambigüedad a todos los niveles mantiene al lector en un permanente estado de inseguridad y le impide seguir una sola línea de interpretación. Aunque a primera vista este uso parece quizá nada

⁴ García Valdecasas (2000) advierte además que Rojas solía copiar las frases que habían subrayado otros lectores pero que no llegó muy lejos en esta tarea, puesto que la mayoría de las citas proviene de palabras o nombres que empiezan por “a”: *amicus*, *amicitia*, Adrianus, Adelecta, Alcibiades, Alejandro, Anaxágora, etc.

⁵ Concepto que corresponde a la visión de la realidad expresada por Bajtín en sus tratamientos de la “carnavalización” en Rabelais.

más que una convención o juego literario, sus implicaciones, en realidad, son mucho más significativas. Porque no se trata de ambigüedad solamente a nivel de las declaraciones de los protagonistas –sobre todo las de Celestina que construye su estrategia precisamente eludiendo o disimulando astutamente la verdad– sino que las contradicciones impregnan el texto con tanta complejidad que encubren el sentido de la obra en su totalidad. Confiando en las palabras del autor, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* fue “compuesta en reprehensión de los locos enamorados...” (*La Celestina*, “Síguese...”: 23); sin embargo, tomando en consideración el final absurdo que ignora la distinción entre el pecado y la virtud, esta afirmación adquiere toques cuanto menos irónicos. Por eso, la crítica de *La Celestina* no dejará de sugerir como mínimo dos líneas interpretativas, cada una de ellas abriendo a la vez múltiples derivaciones: puede entenderse como una obra moralizadora o como una historia divertida que invierte los cánones establecidos⁶; a estas dos vías se suma una tercera que aborda este texto en primer lugar como una obra determinada por la proveniencia conversa de su autor⁷. Esta división “tripartita” –cuyas soluciones no son excluyentes entre sí– no podría ser más pertinente en la lectura del fragmento que proponemos.

3. Salomón, Séneca, Aristóteles, Bernardo: ¿Cuatro autoridades o cuatro ejemplos?

Resumamos brevemente el contexto en el que aparece el discurso misógino de Sempronio: al ver a Melibea en su balcón, Calisto se enamora locamente de la joven y le declara su amor. Esta lo rechaza, lo que produce en el enamorado un desasosiego que lo lleva primero a lamentarse ante su criado y a relevarle por fin su obsesión, culminada en la famosa declaración “Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo” (*La Celestina*, I: 34). Sempronio decide intentar moderar la impetuosidad de su amo, recordándole que su hombría está en peligro: “[...] sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer” (I: 37), a lo que sigue la argumentación de esta imperfección y flaqueza femenina. Para ello Sempronio, en su condición de “criado filósofo”, hace alarde de la extravagante familiaridad que tiene con los autores clásicos. Se sirve de las historias de pervertidas mujeres –de “sus viles y malos ejemplos” (I: 39)–, apoyándose tanto en la Biblia como en la tradición misógina de autores cultos a partir de la antigüedad, y le aconseja leer él también los historiales (*i. e.* historiadores), los filósofos, es decir, las autoridades incontestables en la materia. Más adelante enumera y detalla todos los vicios de las mujeres (enredos, osadía, disimulación, maledicencia, inconstancia, ingratitud, vanagloria, soberbia lujuria, etc.) para terminar fracasando en su esfuerzo de convencer, ya que parece que si el enamorado ha escuchado a su criado esto fue solo para poder refutar por completo su demostración erudita alegando los encantos de “su” mujer, Melibea: “¿Miras la nobleza y

⁶ En este aspecto *La Celestina* se sitúa en la misma línea que el *Libro de Buen amor*. Recordemos los versos con los que Arcipreste invita al lector a reconocer su “honesto labor”: Por esto diz' la pastraña de la vieja ardidá: / “Non ha mala palabra si non es a mal tenida; / verás que bien es dicha si bien es entendida: entiendo bien mi libro e avrás dueña garrida” (Ruiz 2001: 64a-d).

⁷ Aspecto sobre el que llamaron la atención p. ej. Gilman ([1972]1978), Yirmiyahu ([1988]1991) y Forcadás (1973; 1979).

antigüedad de su linaje [...] el excelentísimo ingenio, las resplandecientes virtudes la [...] inefable gracia, la soberana hermosura [...]?” (I: 43).

Limitándonos ahora al pasaje en que aparecen los cuatro nombres –Salomón, Séneca, Aristóteles y Bernardo– cabe justificar su presencia en el contexto misógino.

3.1. “Oye a Salomón”

El rey Salomón –aunque fue considerado el personaje bíblico más sabio y se le atribuía por eso la autoría de muchas sentencias y dichos– en este caso, sin embargo, puede ser que no aparezca en su calidad de sabio por excelencia sino como ejemplo de hombres-autoridades que han “caído” ante los encantos-engaños de las mujeres (“las caídas que llevaron los que en algo, como tú, las reputaron”). Porque, en realidad, Salomón en ningún lugar de la Biblia “dice que las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar”, como pretende dar a entender Sempronio, todo lo contrario; el criado pasa por alto otra circunstancia en la que sí aparece el sabio, pero esta vez es precisamente *él* quien *reniega*, entregándose a la idolatría porque “setecientas esposas de rango real y trescientas concubinas [...] desviaron su corazón hacia otros dioses”, según Reyes 11, 1-13 (La idolatría de Salomón)⁸. La formulación que Rojas pone en la boca del criado parece ser un amalgama de este episodio bíblico y de la advertencia del Eclesiástico 19, 2: “El vino y las mujeres llevan al libertinaje, y el que anda con prostitutas se vuelve descarado” (*cf.* Rojas 2000: 39, nota 134).

3.2. “Conséjate con Séneca”

De la misma manera que la sentencia sobre el vino y las mujeres no pertenece a Salomón, “Séneca” tampoco se refiere al filósofo, sino que era el nombre común dado a una de las muchas colecciones de sentencias y proverbios que circulaba en la época de Rojas pero que no pertenecían necesariamente a Séneca, sino que podían proceder también de otros autores y de otras obras. No se puede determinar con toda certeza cuál de estas colecciones consultó Rojas, y tampoco es seguro –fenómeno propio asimismo a muchas otras referencias en *La Celestina*– que las menciones no hayan llegado al texto a través de cualquier otra obra (Ruiz Arzálluz 2000). Es decir, aquí “conséjarte con Séneca y verás en qué las tiene” no significa estudiar la filosofía estoica senequiana, sino, cuanto más –dejando de lado el hecho de que se trata de una mera convención o alarde del falso saber (pseudo-filosófico) del criado– meditar sobre los temas generales de la filosofía moral, no específicamente relacionada con la misoginia.

Fothergill-Payne en su monografía *Seneca and Celestina* (1988), analiza detalladamente las citas y pseudo-citas que revelan la presencia de las ideas de Séneca en la

⁸ 1 R 11,1-5: “1 Además de la hija del faraón, el rey Salomón amó a muchas mujeres extranjeras: moabitas, amonitas, edomitas, sidonias e hititas; 2 es decir, mujeres de las naciones con las que el Señor había prohibido a los israelitas establecer relaciones matrimoniales, porque seguramente harían que sus corazones se desviarán hacia sus dioses. Pero Salomón, enamorado, se unió con ellas. 3 Tuvo setecientas esposas de rango real y trescientas concubinas, las cuales desviaron su corazón. 4 Cuando Salomón ya era anciano, sus mujeres hicieron que su corazón se desviara hacia otros dioses, pues no se había entregado por completo al Señor su Dios, como lo había hecho David, su padre. 5 Salomón rindió culto a Astarté, diosa de los sidonios, y a Milcom, ídolo repugnante de los amonitas.”

obra y, demostrando el mecanismo ironizador puesto en práctica por “el antiguo autor”, aclara que “muchas sentencias de Séneca son citadas fuera del contexto o son solo parcialmente verdaderas, otras no son entendidas por los hablantes, mientras que otras [...] son citadas al revés” (Fothergill-Payne 1988: 55)⁹. Esto puede ser debido sea a la errónea comprensión o, aún más probablemente, a la manipulación de las ideas por parte de los personajes para ajustarlas a sus falsos propósitos. En este caso concreto, donde Sempronio invoca conjuntamente a Salomón, Séneca, Aristóteles y Bernardo, autoridades a menudo citadas en las glosas de las obras apócrifas de Séneca, la autora subraya además que la noción medieval de la mujer como ser imperfecto no fue divulgada por Séneca; al contrario, el filósofo romano enseñaba que la mujer, a pesar de ser el sexo débil, podía y debía aspirar al mismo nivel de perfección que el hombre. Las palabras de Sempronio tienen su origen en las fuentes apócrifas en las que la “imperfección de la flaca mujer” aristotélica era el tópico favorito de discusión (Fothergill-Payne 1988: 55-56). Ruiz Arzálluz (1996, 2000) también sostiene que las citas de Séneca y Aristóteles (así como de otros autores antiguos) no proceden directamente de las lecturas de Rojas de sus obras en original, y apunta como posible fuente el florilegio *Auctoritates Aristotelis* que se utilizaba como libro de texto en muchas universidades europeas.

3.3. “Escucha al Aristóteles”

En efecto, a partir del siglo XIII el filósofo por antonomasia fue Aristóteles. Hasta el siglo XII fue conocido principalmente por sus tratados sobre lógica, ciencia indispensable en la argumentación de todo saber, también de las ideas sagradas. Luego, en el siglo siguiente fueron acogidas con mucho interés sus obras naturalistas (*De animalibus*, *De anima*, etc.), transmitidas al mundo occidental indirectamente, a través de las traducciones latinas de las versiones árabes de sus obras, de los comentarios de Avicenna y especialmente de los de Averroes. Puesto que sus obras comprendían concepciones de la fisiología –incluida la sexualidad– opuestas al dogma cristiano, al inicio las rechazaban y prohibían su divulgación, sin embargo, según apunta Le Goff ([1985]1998: 122-131), su aportación a la formación del mundo de ideas de la baja edad media es incontestable. Fue el filósofo más estudiado y enseñado, comentado y citado, autoridad absoluta tanto en la materia de la filosofía natural como moral, en toda Europa, es decir, también en España (*cf.* Archer 2001: 57-59). Así se arraigó, junto con otras nociones aristotélicas, también el concepto de “la mujer imperfecta”, deformada (gr. *arren peperomeron* = hombre/macho mutilado), y por eso sometida al hombre. Esta visión, contrariamente a la gran mayoría de los presupuestos aristotélicos, sí que concordaba con la de la Iglesia –sus teorías fueron aceptadas y amplificadas por el conocido maestro escolástico Alberto Magno y por su aún más célebre alumno Tomás de Aquino–, por lo cual muy pronto se estableció como fundamento de la tradición misógina (Le Goff [1985]1998: 122-131).

No obstante, aunque el verbo “escucha” –introduce en el parlamento de Sempronio– parece remitir a la enseñanza del filósofo, es también posible que Aristóteles se

⁹ “[M]any of Seneca's *sententiae* are quoted out of context or are only partly true, others are not followed up by the speakers, while others, as we shall see, are quoted back to front” (1988: 55). (La traducción del inglés al español es de M.Š.)

encuentre aquí no como una autoridad en la temática misógina sino como un ejemplo, parecido al de Salomón, que relativiza considerablemente su reputación, ya que el filósofo griego se encuentra en compañía de hombres ilustres de la historia que se dejaron engañar por las mujeres.

3.3.1. Aristóteles y Filis

El episodio en cuestión fue tan conocido en el tiempo de Rojas que no hacía falta siquiera resumirlo, al lector le bastaba la alusión. La mención del nombre de Aristóteles en este contexto es entonces una suerte de sub-texto, o texto “callado”, pero precisamente por esto aún más elocuente. Se trata de la “anécdota de Aristóteles y Filis” –o “la caída de Aristóteles”– que se propagó desde Oriente y cobró gran popularidad en la literatura y el arte. Cuenta la leyenda que el rey Felipe de Macedonia, padre de Alejandro Magno, confió la educación de su hijo al maestro más ilustre, Aristóteles. Cuando el alumno se enamoró de la joven y bella cortesana Filis, el preceptor lo reprendió y le aconsejó que abandonase su compañía. La joven decidió vengarse. Se presentó ante el viejo de manera sensual, cantando y bailando, dándole a entender que le gustaba. Aristóteles sintió un irresistible deseo hacia ella y requirió sus servicios. Filis se lo prometió con una condición: que le permitiese cabalgarlo como si fuera caballo, con espuelas, frenos y silla de montar. El viejo consintió y terminó corriendo a cuatro patas con Filis sentada en su espalda por el jardín del palacio. Según una de las muchas versiones, Filis en esto empezó a dar voces, llamando así la atención de la gente, según otra los sorprendió Alejandro y exigió una explicación. El sabio argumentó que si un viejo como él se dejaba rebajar por causa del amor, qué no le pasara a un joven inexperto como Alejandro, es decir, se sirvió de su propio ejemplo para prevenir a su alumno contra el deseo erótico¹⁰ (Bagley 2000). Si entendemos el “escucha a Aristóteles” de Sempronio de este modo, “escucha” remitiría entonces a estas palabras aleccionadoras del filósofo dirigidas a Alejandro Magno (lo que, al fin y al cabo, no hace sino corroborar el concepto aristotélico de la “mujer imperfecta” de la que se aprovechó la tradición misógina, sin que Aristóteles, en su papel de fisiólogo, hubiera tenido en mente –al menos no en primer lugar– el propósito moralizante).

Según Gerli (1977), Arzálluz (2000) y otros estudiosos de *La Celestina* la fuente que reproduce aquí la enseñanza de Aristóteles puede ser el *Corbacho*, una de las obras fundamentales de la tradición misógina castellana, y cuya influencia parece incontestable en primer acto. En este caso concreto se trata del Capítulo V de la primera parte, “Cómo el que ama aboresce padre e madre, parientes, amigos”:

Lee bien cómo fue Adam, Sansón, Davyd, Golyas, Salamón, Virgilio, Aristóteles, e otros dignos de memoria en saber e natural juycio, e ynfinidos otros mancebos pasados desta presente vida e aun bivientes. Por ende, esperar firmesa en amor de muger es querer agotar río cabdal con cesta o espuerta, o con muy ralo farnero. Pues, sy el que por enxiemplo de otros, de sí mayores e más sabios, non toma castigo, nin por verdadera esperiencia que vee non castiga, cuánto es digno ser de

¹⁰ De un principio de argumentación muy parecido al de Aristóteles se aprovecha también Calisto para refutar, un poco más adelante, los propósitos de Sempronio: “Di pues, ese Adam, ese Salomón, ese David, ese Aristóteles, ese Virgilio, esos que dices como se sometieron a ellas, ¿soy yo más que ellos?” (*La Celestina*, I: 41).

los onbres e amigos suyoas aborresçydo de del todo baldonado [...]. (Martínez de Toledo 1985: 55)

Más adelante, en el Capítulo XVII, “Cómo los letrados pierden el saber por amar”, Martínez de Toledo cuenta, muy en breve, también el episodio de Aristóteles y Filis, precedido del del apóstata Salomón:

¿Quién oyó dezir un tan syngular onbre en el mundo syn par en sabiesa como fue Salamón cometer tan grand ydolatría como por amores de su coamante cometyó? Et demás Aristótyles, uno de los lerados del mundo e sabidor, sostener ponerse freno en la boca y sylla en el cuerpo, cinchado como bestia, e ella, la su coamante, de suso cavalgando, dándole con unas correas en las ancas? (Martínez de Toledo 1985: 76-77).

3.4. “[M]ira a Bernardo”

El cuarto nombre en esta serie de supuestas autoridades es el que presenta más dudas y despierta numerosas especulaciones y desacuerdos por parte de la crítica. “¿Pero quién es ese Bernardo?” se pregunta Forcadas (1973), mientras que Fothergill-Payne (1988: 56) manifiesta la vacilación sobre su identidad con el sintagma “certain ‘Bernardo’”. Los estudiosos barajan dos o tres posibilidades: que se trata de San Bernardo, de Bernardo Silvestre o de Mosén Bernard de Cabrera. A estas propuestas habría que añadir una cuarta, quizá la más probable: que el texto remita a Bernardo Gordonio, famoso médico del siglo XIII.

3.4.1. San Bernardo

San Bernardo de Claraval (1090?-1153) es difícilmente considerado como autoridad en la materia de la misoginia¹¹ y menos como víctima de las “malas mujeres”. Muy al contrario, este monje cisterciense del siglo XII es conocido como el mayor apologista de la Virgen y gran promotor del culto mariano, que se extendió desde Francia por toda Europa¹². Sin embargo, Alberto Forcadas en sus artículos “‘Mira a Bernardo’ y el ‘judaísmo’ de *La Celestina*” (1973) y “‘Mira a Bernardo’ es alusión con sospecha” (1979) se basa en un elemento que sí admite la suposición de que Rojas, al ponerle a Sempronio en la boca el nombre Bernardo, tuviera en la mente “el doctor melífero, monje, sermónista y escritor místico”: se decía que San Bernardo dudaba del dogma de la concepción de María sin pecado original¹³. El escepticismo en cuanto a la virginidad de María, considerada herética entre los cristianos viejos, era una certeza por parte de los judíos y muchos conversos. Por lo cual, en este caso, según Forcadas, la alusión a San Bernardo sería una burla solapada de tal dogma, y, por ende, del cristianismo, lo que vendría a probar que el “primer autor” (el mismo Rojas¹⁴) fue un converso resentido por ser “cristiano obligado”.

¹¹ Archer (1001: 184) cita cinco frases con contenido misógino de *Doctrina y regla que san Bernaldo da ...* (anterior a 1470), sin embargo, es difícil concluir a base de estas palabras que san Bernardo fuera una autoridad misógina.

¹² En España, p. ej., acogió su legado Gonzalo de Berceo.

¹³ Para demostrarlo Forcadas (1979) alega como ejemplo una parte del debate *Desires* del *Cancionero de Baena*.

¹⁴ Forcadas (1973) aboga, junto con Menéndez Pelayo, por la unidad de autoría de la *Tragicomedia*.

Nos encontramos ante una doble alusión, ya que esta interpretación judaizante implica que la Virgen se encuentra entre las “malas mujeres” y no entre las “santas, virtuosas y notables” que Sempronio se esfuerza en excluir del “general vituperio” de las mujeres (*La Celestina*, I: 39). Un argumento más a favor de San Bernardo que alega Forcadás (1973) sería el uso proverbial del sustantivo “bernardo” en sentido de ‘bobo, tonto’. En este caso “escucha la Aristóteles, mira a Bernardo” podría significar “escucha la razón, mira lo que les pasa a los bernardos (verbigracia, a los irracionales o tontos)”¹⁵.

Dejando de lado el carácter quizá desmesurado de las demostraciones de Forcadás, es indispensable tomar en cuenta las lecturas de *La Celestina* como obra subversiva judaizante (‘con sospecha’). Será suficiente evocar el estudio historiográfico de Stephen Gilman ([1972]1978)¹⁶ sobre el trasfondo intelectual y social de la España de Fernando de Rojas y sobre su condición judeoconversa, que reconstruye la vida del autor basándose no solo en los datos históricos sino sobre todo en lo que sugiere el propio texto *La Celestina*, “considerando que el contexto histórico que rodeó la creación de la obra forma parte del texto” (Taborda Sánchez, 2009: 283). El comportamiento de los conversos ante la realidad histórica y social forzada en la que se encontraban –ira, distanciamiento irónico y camuflaje o aceptación total de la situación (Gilman [1972]1978: 145-151)– justificaría el “conceptismo alusivo” o la “ingeniosidad alusiva” (sintagma utilizado por Forcadás) de Rojas. Efectivamente, el autor-converso se mueve hábilmente entre una áspera ironía por un lado y prudente distancia por el otro. Esta dualidad, más exactamente ambigüedad, puede parecer un recurso literario, sin embargo, fue en realidad un modo de existencia ya que los conversos sobrevivieron, sostiene Gilman, porque fingir y disimular llegó a ser su otra naturaleza (Gilman [1972]1978: 191). Yirmiyahu ([1988]1991: 117-169), de un modo parecido, constata que este juego del escondite se revela en la obra de Rojas en tres niveles: en cautelosas alusiones a la naturaleza conversa, la inquisición y la devoción fingida; en el abundante uso de ambigüedades lingüísticas y juegos de palabras que se extienden del nivel estético y formal al temático; y en la representación del mundo metafísico que no se puede reconocer ni como judío ni cristiano. Sin embargo, Yirmiyahu rechaza la lectura judaizante como clave universal para la comprensión de *La Celestina*; porque una obra maestra como *La Celestina*, afirma, es una sustancia autónoma coherente que supera el contexto histórico y biográfico de su creación.

3.4.2. Bernardo Silvestre

Russell (1991: 225, n. 74) identifica a Bernardo con el comentarista y cosmógrafo Bernardo de Silvestre de Tours, autor de una *Epístola de cua rei failiaris* (PL, CLXXXII, 645-651) que encierra algunas formulaciones antifeministas. Este texto fue muy popular durante la Edad Media, y atribuido en ocasiones erróneamente a su homónimo y

¹⁵ Cabe subrayar que el mismo Forcadás comenta que Rojas se muestra injusto al burlarse del cristianismo a través de San Bernardo, ya que el santo fue más bien defensor de los judíos, atacando en una de sus Cartas las prédicas antijudías.

¹⁶ Ver también Castro, Américo, *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*, Revista de Occidente, Madrid, 1965; Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993; Parello, Vincent, “A propos des lectures converses de *La Celestina*: un état de la question”, *Les Langues Néolatines*, 308, 1999: 49-68.

contemporáneo Bernardo de Claraval¹⁷. De ahí la posible confusión e inclusión del santo entre los autores de toques misóginos, lo que permite la suposición de que en nuestro caso sí se trata de San Bernardo, aunque no como desconfiado de la virginidad de María, como sostiene Forcadás, sino como autoridad de la misoginia.

3.4.3. Bernardo de Cabrera

Michael Gerli (1977) refuta categóricamente las “largas lucubraciones” de Forcadás y otros partidarios de la tesis sobre San Bernardo y, apoyándose en Poymaigre (1873), orienta la atención al pasaje del *Corbacho* que le hubiera servido de base a Rojas en el primer acto, y en el que, al lado de Salomón, Aristóteles y Virgilio, aparece otra víctima de las mujeres, Mosén Bernard de Cabrera, que fue efectivamente un personaje real del siglo XV, uno de los cortesanos favoritos del rey Martín de Sicilia¹⁸. El fragmento de Martínez de Toledo que cuenta su desgracia es del ya mencionado capítulo XVII de la primera parte: “Cómo los letrados pierden el saber po amar” empieza así:

Más te dyré, que yo v́y en mis dýas enfinidos onbres, y aun fenbras sé que vieron a un onbre muy notable, de casa real –[...]– por nombre Mosén Bernard de Cabrera, el qual estando en cárceles preso por el rey e reyna porque facýa en Cecilia mucho mal y daño al señor rey, [...], fue preso [...] (Martínez de Toledo 1985: 80).

Para rebajar y deshonorar aún más al desventurado consejero, tramaron una burla que consistía en que una mujer le sugirió que se liberara de la torre para pasar la noche en su casa. Bernardo, crédulo, tomó una cuerda que ella le envió y por la noche salió por la ventana y “començó a descender la torre abajo”. Pero el fugitivo no alcanzó sus fines poco honestos ya que terminó, literalmente, prendido en una red:

[E]n medio de la torre tenýa una red de esparto gruesa, abyerta, que allá llaman xávega, con sus artefecios. E quando fue dentro en la red, cerráronla y cortaron las cuerdas los que estavan dalto en la ventana, e asý quedó allý colgado fasta otro día en la tarde quel levaron de allý, syn comer nin beber. E todo el pueblo de la cibdad e de fuera della, sus amigos e enemigos, le vinieron a ver allý, adonde estava en jubón, como Vergilio¹⁹ colgado (Martínez de Toledo 1985: 80).

El Arcipreste de Talavera concluye el relato del cesto –como es su costumbre– a manera de moraleja: “Vee, pues, cómo amor falso y caviloso fase a los más sabios caer. Piense, pues, cada qual en sí qué debe de sí fazer, que en el enxemplo es: ‘Quando la barva de tu vecino vieres pelar, pon la tuya en remojo’”.

¹⁷ Cfr. *La Celestina* 2000, 538-539, n. 136, y Layna Ranz (1999, n. 4).

¹⁸ Según Gerli (1977), el autor del *Corbacho* confunde a este cortesano con su abuelo del mismo nombre.

¹⁹ Cfr. el mismo capítulo del *Corbacho*, p. 77: “Quién vido a Vergilio, onbre de tanta ciencia [...] colgado de una torre a una ventana a vista de todo el pueblo romano [...]”; y *Libro de buen amor* (261-269): “Al sabidor Virgilio, como dize el testo, / engañólo la dueña quando lo colgó en el cesto, / coitando que lo sobia a su torre por esto [...]”. No se trata del poeta Virgilio, o al menos no del personaje histórico. Según aclara Blecua (en Ruiz 2001: 7, n. 261b): “La Edad Media convirtió al poeta en mago y le atribuyó numerosas leyendas. En ésta se refiere a la muy difundida de la dama que dejó a Virgilio suspendido en un cesto, cuando el poeta intentaba alcanzar su balcón para fines poco honestos”.

Rojas, según Gerli, no hace sino reelaborar este pasaje del *Corbacho* combinándolo con otro del capítulo V, el en que Virgilio aparece –como ya hemos visto– en compañía de “Adam, Sansón, Davyd, Golyas, Salamón, Virgilio, Aristóteles e otros dignos de memoria en saber e natural juycio”. Forcadas (1979) no constata la presencia del *Corbacho* como modelo, sin embargo, subraya que este “puede ser sólo una de varias fuentes tenidas en cuenta”. Por otro lado, Gerli en otro artículo (1976) hasta piensa en la probabilidad de que Alfonso Martínez de Toledo sea el autor del primer acto de *La Celestina* (cfr. Forcadas 1979, n. 13; Ruiz Arzálluz 2000: CXVI, n. 136).

Sea como fuere, la lista de las fuentes literarias directas o indirectas utilizadas por Rojas es muy extensa (Ruiz Arzálluz 1996; 2000); abarca el legado clásico, la comedia humanística, pasando por la producción medieval española y el renacimiento italiano, hasta, según se mostrará a continuación, textos “científicos” y “científico-artísticos”. Entre estos últimos el manual de medicina, *Lilio de medicina*, de Bernardo Gordonio.

3.4.4. Bernardo Gordonio

Bernardo Gordonio fue un famoso médico y profesor en la Universidad de Montpellier. La traducción española de su obra, *Lilio de medicina*, compuesta en 1305, se fue difundiendo en el siglo XV a través de numerosos incunables, y la biblioteca de la Universidad de Salamanca conservaba incluso un ejemplar manuscrito (ms 1743), por lo cual Dennis Seniff en su estudio “Bernardo Gordonio's *Lilio de medicina*: a Possible Source of *Celestina*?” (1986) se pregunta con derecho si Fernando de Rojas la hubiera podido leer de estudiante. Nos atrevemos a conjeturar no solo que Rojas conociera muy bien esta obra²⁰, sino que incluso, por la estima en que tenía sus postulados, pudiera haber elevado al famoso médico de Montpellier al mismo nivel de otras autoridades aludidas en el fragmento tratado.

El único en identificar al Bernardo de este pasaje de *La Celestina* con Gordonio ha sido, hasta la fecha, Crosas ([2003]2009: n. 1), con una sola y breve observación a pie de página relativa a uno de los “no pocos pasajes oscuros” de la obra, el “*auctor* Bernaldo”: “Entiendo que se trata de Bernardo Gordonio, autor de *Lilium Medicinæ*, compuesto ca. 1300 y editado en castellano en 1495”. Crosas destaca a la vez el hecho de que Seniff (1986) “curiosamente, señala el tratado de Gordonio como posible fuente del mal de amor de Calisto, pero no anota la mención de Sempronio”, sin alegar, por su lado, argumentos para corroborar su propia hipótesis. En cuanto a la identificación con Bernat de Cabrera –versión de Gerli, Lacarra y Severin– considera que esta tendría sentido si la tríada²¹ fuera Aristóteles, Virgilio y Bernardo, pero no Séneca, Aristóteles y Bernardo. Aunque no detalla este argumento parece acertado que la primera serie de sabios representara a tres sabios-

²⁰ Aun suponiendo que Rojas no hubiera tenido nunca en sus manos dicho ejemplar, se hubiera podido familiarizar con la enseñanza de Gordonio a través del *Sumario de la medicina* (1498) de Francisco López de Villalobos, médico de Fernando de Aragón y amigo y compañero de Rojas en Salamanca; en su texto versificado se siente gran influencia del *Lilio* de Gordonio.

²¹ Crosas excluye al cuarto, o, más bien, al primer nombre de la serie – Salomón.

víctimas de las mujeres, mientras que la segunda reúne a tres sabios-autoridades, detractores de las mujeres²².

Gordonio reúne en su manual un vasto saber medicinal de la tradición occidental y árabe; demuestra tanto el conocimiento obligatorio de los naturalistas y médicos clásicos y medievales –Aristóteles, Galeno, Avicena, Alberto Magno, etc.– como del arte retórico de las moralizaciones teológicas, citando a los Padres de la Iglesia –Orígenes, Crisóstomo, Hierónimo, Agustino–, así como los escritos de Boecio, Bernardo Silvestris, Hugo de San Víctor, Bernardo de Claraval y la enciclopedia *De proprietatibus rerum* de Bartolomé Anglico (Demaitre 1980). Pero a Bernardo de Gordonio se le puede considerar no solo como autoridad en la materia medicinal, sino también en la que nos ocupa –la misógina.

Para las implicaciones en *La Celestina* es relevante el Capítulo XX de la segunda parte de la obra: “De amor que se dize hereos”, es decir de la “enfermedad de amor”. Debido a los cambios de ánimo y comportamiento que el amor causa en el hombre, muchos autores consideraban este estado como una de las formas de locura, esto es, como enfermedad. Esta explicación fue influenciada por el *Canon Medicinae* de Avicena, traducido al latín en la segunda mitad del siglo XII por Gerardo de Cremona. Uno de los textos medievales clave para entender la etiología, el desarrollo, las consecuencias y los métodos de tratamiento de esta patología es precisamente este breve capítulo de *Lilio* (Gordonio 1993: 521-528).

Gordonio analiza sistemáticamente las causas, los síntomas, el pronóstico, los métodos de cura del *amor hereos* y termina con la aclaración final. Según los conocimientos científicos de su tiempo, considera que la causa de este trastorno es el “corrompimiento del iuyzio e de la razon”, ya que los hombres enamorados creen que la mujer en que se han fijado es “la mejor e la mas fermosa e la mas casta e la mas honrrada...”, es decir, la más perfecta. Desean tanto a esta mujer que “se tornan locos”. Los síntomas que se revelan son la pérdida del sueño, del comer y del beber; su cuerpo adelgaza, tienen oscuros pensamientos “con suspiros llorosos” y su pulso se vuleve irregular. El pronóstico –en caso de que la enfermedad no se cure– no puede ser otro sino fatal. Por eso es tanto más decisivo el tratamiento, la cura: primero hay que tratar de devolverle al enfermo la razón “con palabras e amonestaçones”, amenazarle con los peligros de la vida y el día del juicio final; si esto no tiene efecto, que se lo azote “fuerte mente e muchas vezes, fasta que comiençe a feder”; un paso más es hablarle de las cosas tristes “porque la mayor tristeza faze olvidar la menor tristeza”, o al revés, distraerle con cosas alegres. También puede ayudar a entretener

²² Este segundo criterio, aunque para nada relacionado con Bernardo de Gordonio, es el que sostiene Amasuno en su reciente estudio (2011) dedicado al problema de la identidad de Bernardo en el discurso de Sempronio; según él no cabe duda que “tanto Salomón como Séneca y Aristóteles aparecen aquí como *auctores*, es decir, en su calidad de fustigadores de la mujer en general”²². De allí que en primer lugar descarta la propuesta de identificación de Gerli (1977), es decir, que se trate de Bernard de Cabrera, víctima de una perversa acción femenina. Asimismo considera poco fundada la supuesta misoginia de Bernard de Silvestre, el Bernardo propuesto por Russell, para abrazar a continuación –a base de un pormenorizado análisis del texto y de la divulgación del poema *De contemptu mundi*, asignada a Bernardo de Claraval– “la candidatura del gran cisterciense” sostenida (aunque con otros argumentos) por Forcadás (1973; 1979) y refutada por Gerli (1977). Según Amasuno, Claraval en su calidad de poeta cierra así la serie tópica de tres tipos de escritos empleados por el autor del primer acto para organizar retóricamente la invectiva de Sempronio: la Biblia (Salomón), los filósofos (Séneca y Aristóteles) y, en tercer lugar, los poetas (“mira los poetas”).

su atención con algun trabajo o llevarlo de viaje. Y si todos estos procedimientos fracasaran, hay que incitarle a que ame a muchas mujeres para que olvide el amor de una, siguiendo el precepto de Ovidio: “fermosa cosa es tener dos amigas, pero mas suerte es si pudiere tener muchas”. Y, al final de todo, si no tenemos otra opción, “fagamos el consejo delas viejas” para que ellas difamen y desacrediten en cuanto pueden a la mujer amada, utilizando métodos hasta repugnantes:

E final mente, si otro consejo no tuuieremos, fagamos el consejo delas viejas, porque ellas la disfamen e la desonesten en quanto pudieren, que ellas tienen arte sagaz para estas cosas, mas que los ombres. [...] [P]or ende, busque se vna vieja de muy feo acatamiento, con grandes dientes e baruas e con fea e vil vestidura, e traya de baxo de si un paño vntado conel mensturio de la muger; e venga al enamorado e comieçe a dezir mal de su enamorada, diziendo le que es tiñosa e borracha, e que se mea enla cama, e que es epilentica e fiere de pie e de mano e que es corrompida [...] e que le fiede el fuelgo [= aliento] e es suzia; e diga otras muchas fealdades, las quales saben las viejas dezir e son para ello mostradas; e si por aquestas fealdades non la quisiere dexar, saque el paño de la sangre de su costumbre [= menstruación] de baxo de sy, e muestre gelo subita mente delante su cara, e dele grandes bozes diziendo: “Mira que tal es tu amiga commo este paño”; e si con todo esso non la quisiere dexar, ya no es omne saluo diablo encarnado enloquecido, e dende adelante pierdase con su locura (Gordonio 1993: 525-526).

Parece que Rojas instrumenta los postulados del *amor hereos* a su manera, siguiendo más o menos fielmente todas las fases, plasmando en Calisto la historia clínica de esta enfermedad: el héroe se enamora porque la imagen (“forma e figura”) de Melibea se graba tan fuertemente que le perturba el juicio. Se hunde en una profunda melancolía, quejándose, maldiciendo su suerte y llorando en su cuarto. En este momento toma la iniciativa Sempronio como “curador”; cuando entiende cuál es la causa del lamentable estado de su amo decide que lo curará: “Yo te sanaré.” (*La Celestina*, I: 34). Primero trata de entretenerlo, escucha sus quejas, intenta hacerlo volver en razón y recapitular su “dignidad del hombre”. Viendo que su metodología terapéutica no tiene éxito, suelta la famosa avalancha misógina con la que pretende conseguir la “convalecencia” del “loco” Calisto²³. Este paso se inscribe perfectamente en los métodos de denigrar a la mujer propuestos por Gordonio y nos confirma en nuestra tesis que Rojas tenía constancia de los planteamientos teóricos del médico²⁴ y que es justamente este Bernardo el que forma parte del “cuarteto” de sabios.

²³ Sempronio se muestra en esta diatriba un verdadero maestro verbal, uno de los que llevaron la misoginia medieval a su extremo. En las obras literarias altomedievales se encuentra un número considerable de tales confabuladores: en el *Corbacho*, por ejemplo, el que desempeña este papel es el propio autor, el arcipreste Alfonso Marínez de Toledo; en el *Spill* de Roig, a su vez, lo hace Salomon dirigiéndose al autor (Solomon 1997); y, por último, el más célebre personaje literario con estas propiedades es Tefeo al que Diego de San Pedro hace hablar al final de la *Cárcel de amor*.

²⁴ Para más detalles sobre las implicaciones del *amor hereos* en *La Celestina* ver Seniff 1986; Castells 1993; Amasuno 2005; 2011; Šabec 2012.

4. A modo de conclusión

Rojas ha encubierto hábilmente tanto sus posibles fuentes como su propósito al escribir la *Tragicomedia*, incluido el memorable pasaje misógino. Puede ser tanto para prevenir a los “locos enamorados” de los resultados nefastos del amor, según afirma en la nota introductoria, como para burlarse. Pero, ¿burlarse de quién o de qué? ¿De los enamorados, de la (falsa) sabiduría, de los manuales de toda índole, de la virginidad de María, del cristianismo, de la ciencia, de los médicos o, simplemente de todos los hombres y mujeres?

Puesto que cada una de estas preguntas no deja de sugerir un número casi ilimitado de suposiciones que acaban, por regla general, en la insalvable ambigüedad, la lectura “medicinal”, “médica” o “científica” y la consecuente hipótesis de que el Bernardo que se encuentra en compañía de Salomón, Séneca y Aristóteles en el primer acto de *La Celestina* sea Bernardo de Gordonio no parece del todo injustificado sino, cuanto menos, digna de ser tomada en consideración.

Bibliografía

- ARCHER, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, 2001.
- AMASUNO, Marcelino V., *Sobre la aegritudo amoris y otras cuestiones fisiátricas en la Celestina*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- AMASUNO, Marcelino V., “*Fœmina res fragilis, res lubrica, res puerilis*: De nuevo ante 'Mira a Bernardo'”, en *eHumanista, Journal of Iberian Studies*, 17, 2011: 1-77.
- BAGLEY, Ayers, “Study and Love: Aristotle’s Fall”, University of Minnesota, 2000, en <http://www.docstoc.com/docs/34877316/STUDY-AND-LOVE-ARISTOTLES-FALL-Ayers-Bagley-University-of> [10.02.2013.].
- BAHTIN, Mihail M., *Eстетика in humanistične vede*, trad. Helena Biffio et al., SKAZA, Aleksander, JAVORNIK, Miha (eds.), Ljubljana, Studia humanitatis, 1999.
- BAJTÍN, Mijail, “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*”, en BAJTÍN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1989: 346-353.
- CANET VALLÉS, José Luis, “Hechicería *versus* libre albedrío en *La Celestina*”, en ELORZA GUINEA, Juan Carlos (coord.), *El jardín de Melibea*, Burgos, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000: 201-227.
- CASTELLS, Ricardo, “El mal de amores de Calisto y el diagnóstico de Eras y Crato, médicos”, en *Hispania*, 76, 1993: 55-60.
- CROSAS, Francisco, “¿Es una obra maestra? Lectura *ingenua* de la *Celestina*”, en ARELLANO, Ignacio, USUNÁRIZ, Jesús M. (eds.), *El mundo social y cultural de La Celestina*, Vervuert Iberoamericana, [2003]2009: 93-108.
- DEMAITRE, Luke, *Doctor Bernard de Gordon: Professor and Practitioner*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1980.
- FORCADAS, Alberto M., “'Mira a Bernardo' y el 'judaísmo' de *La Celestina*”, en *Boletín de Filología Española*, 13, 1973: 27-45.

- FORCADAS, Alberto M., “‘Mira a Bernardo’ es alusión con sospecha”, en *Celestinesca*, 3(1), 1979: 11-18.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *Seneca and Celestina*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise “‘*Celestina*’ as a Funny Book’: a Bakhtinian Reading”, en *Celestinesca*, 17(2), 1993: 29-51.
- GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, “Las increíbles desventuras de una obra maestra”, en ELORZA GUINEA, Juan Carlos (coord.), *El jardín de Melibea*, Burgos, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000: 121-143.
- GERLI, E. Michael, “‘Mira a Bernardo’: alusión ‘sin sospecha’”, en *Celestinesca*, 1(2), 1977: 7-10.
- GILMAN, Stephen, *The Spain of Fernando de Rojas: the Intellectual and Social Landscape of La Celestina* [1972]; trad. Pedro Rodríguez Santidrián, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de La Celestina*, Madrid, Taurus, 1978.
- GORDONIO, Bernardo de, *Lilio de medicina*, I, DUTTON, Brian, SÁNCHEZ María Nieves (eds.), Madrid, Arco Libros, 1993.
- KRISTEVA, Julia, “Le mot, le dialogue et le roman [1967]”, en *Sēmeiōtiké: recherches pour une sémanalyse*, Seuil, París, 1969: 143-173; trad. José Martín Arancibia, “La palabra, el diálogo y la novela”, en *Semiótica*, 1, Madrid, Fundamentos, 1978.
- LACARRA, María Eugenia, “La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico”, en BELTRÁN Rafael, CANET VALLÉS José Luis (eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997: 107-120.
- LAYNA RANZ, Francisco, “Conocimiento frente a experiencia en el primer acto de Celestina: una posible discordancia temática”, en *Celestinesca*, 23, 1-2, 1999, 61-86.
- LE GOFF, Jacques, *Les intellectuels au Moyen Age* [1985]; trad. Igor Škamperle, *Intelektualci v srednjem veku*, Ljubljana, Študentska založba, 1998.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, GONZÁLEZ MUELA Joaquín (ed.), Madrid, Castalia, 1985².
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos, “Diálogo, novela, y retórica en *Celestina*”, en *Celestinesca*, 18(2), 1994: 3-30.
- RUSSELL, Peter Edward (ed.), *Fernando de Rojas: La Celestina*, Madrid, Castalia, 1991.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, RICO, Francisco (ed.), Barcelona, Crítica, 2000.
- ROJAS, Fernando de, *La Célestine*, trad. Aline Schulman, París, Fayard, 2006.
- RUIZ ARZÁLLUZ, Íñigo, “El mundo intelectual del ‘antiguo autor’: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva”, en *Boletín de la Real Academia Española*, 76, 269, 1996: 265-284.
- RUIZ ARZÁLLUZ, Íñigo, “Género y fuentes”, en RICO, Francisco (ed.), *Fernando de Rojas, La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000: XCII-CXXIV.
- RUIZ Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, BLECUA, Alberto (ed.), Madrid, Cátedra, 2001.
- SENIFF, Dennis P., “Bernardo Gordonio’s *Lilio de medicina*: a Possible Source of *Celestina*?”, en *Celestinesca*, 10(1), 1986: 13-18.
- SOLOMON, Michael, *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: the Arcipreste de Talavera and the Spill*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

- ŠABEC, Maja, “*La Celestina*: ‘novela dialogada’ y ‘novela dialógica’”, en *Linguistica*, 48, 2008: 205-214.
- ŠABEC, Maja, “El papel de la enfermedad de amor en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, 2012: 308-325.
- TABORDA SÁNCHEZ, Juan Fernando, *El árbol de la literatura. Poética en los ensayos literarios de Juan Goytisolo*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2009, en <http://hera.ugr.es/tesisugr/18509903.pdf>
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique, suivi de: Écrits du Cercle de Bakhtine*, París, Seuil, 1981.
- VILLALOBOS, Francisco, *Sumario de medicina*, HERRERA, María Teresa (ed.), Salamanca, Instituto de Historia de la medicina española, 1973.
- YIRMIYAHU, Yovel, *Spinoza and Other Heretics* [1988], trad. *Spinoza et autres hérétiques*, Pariz, Seuil, 1991.