

Antonio de Padua Andino Sánchez

IES "Alba Longa" Armilla, Granada

La originalidad literaria del “amor de comedias” en *Celestina*

The literary originality of “love of comedies” in *Celestina*

Recibido: 05.09.2018 / Aceptado: 02.12.2018

Resumen: La vinculación de *Celestina* con la comedia romana contiene en sí muchas de las más interesantes incógnitas que presenta la obra. Una de ellas, sin duda, es la descripción y desarrollo que la *Tragicomedia* hace del amor entre sus personajes. En este artículo se insiste en la estrecha relación de *Celestina* con las fuentes latinas de Plauto y Terencio, y se intenta elucidar el modelo de amor utilizado por Fernando de Rojas en el desarrollo de la trama.

Palabras clave: Comedia romana, comedia elegíaca, comedia humanística, fuentes literarias latinas.

Abstract: The *Celestina*'s link with the Roman comedy contains in itself many of the most interesting unknowns that the work presents. One of them, undoubtedly, is the description and development that *Tragicomedia* makes of the love between its characters. This article emphasizes *Celestina*'s close relationship with the Latin sources of Plauto and Terencio, and it tries to elucidate the love model used by Fernando de Rojas in the development of the work.

Keywords: Roman Comedy, elegiac comedy, humanistic comedy, Latin literary sources.

A. Los márgenes literarios y vitales de *Celestina*

Toda obra literaria se revela cuando tiene un cifrado que apela a unos arquetipos humanos, a un molde de sensibilidad que, al reflejarse sobre la realidad, traspasa toda armadura o indumentaria mental de la moda pasajera y ulterior.

Igualmente, lo mismo que ha existido y existe una Historia de la humanidad, de sucesos y episodios marcados en el espacio y el tiempo vivido y objetivable, también ha existido y existe paralelamente una Historia de la literatura de ficción, donde los sueños y artificios de la mente humana han cobrado forma y sentido en otros decorados escenificados bajo gemelas pero no idénticas unidades de lugar y tiempo.

Espejo frente a espejo, siempre ha sido menester interpretarlos, saber qué está a uno y otro lado y por qué la imagen virtual refleja una realidad de una manera y no de otra.

En *Celestina*, al ser una obra surgida en los límites culturales del Renacimiento español, resulta muy importante el papel que juega la tradición grecolatina rescatada en esa época. Por eso, respecto a los múltiples interrogantes que presenta su acabado, M^a Rosa Lida los ha vinculado todos a la fuente literaria original:

El planteamiento de *La Celestina* es más elemental y más pesimista [que el de *Romeo y Julieta*]: *sin intromisión de fuerzas externas muestra la trayectoria del amor desbaratado en su propio curso. ¿Qué sentido, pues, tiene la inusitada sencillez del argumento y las inusitadas proporciones de su realización?... Creo que una ojeada a la tradición literaria en que *La Celestina* se inscribe, ayuda a comprenderlo.* (1966: 63-64)¹

En efecto, los 16 o 21 actos de duración no son una radiografía del momento histórico presente, vivido o vivible, sino un retablo de personajes heredados de los libros. La carne dramática es, en verdad, carne bibliófila. Y lo que contemplamos en escena es puro arte, vinculado a otros artificios o artefactos anteriores, aunque revestido someramente de ropajes coetáneos.

En esa línea hereditaria y libresca M^a Rosa Lida asocia *Celestina* a la comedia elegíaca y la comedia humanística. La primera, escrita en dísticos elegíacos latinos, se desarrolló entre los siglos XII-XIII, principalmente en Francia e Italia y acogía, siguiendo fundamentalmente los poemas elegíacos de Ovidio, el ambiente de sus propios días. *Pamphilus* es el máximo representante del género. Su parecido con *Celestina* reside en el papel de la enamorada, que participa activamente e, incluso, toma la iniciativa en los amores. Los servidores tienen un papel secundario, pero muestran una autonomía, egoísmo y deslealtad semejante al de comedia castellana. El amor es siempre ilícito, con algunos lances escabrosos y extremos que no impiden la simpatía de los autores hacia los amantes (*cfr.* Lida de Malkiel 1966: 65-66).

La comedia humanística surge en la primera mitad del siglo XIV, según se cree iniciada por Petrarca, y su florecimiento alcanza en Italia hasta los primeros años del

¹ Toda letra en cursiva sobre texto ajeno es mía.

siglo XVI. Las obras, escritas en latín, en verso o en prosa, a diferencia de la comedia elegíaca, presentan un gran influjo de Plauto y Terencio, sobre todo, en las más tardías. El tema es también el amor ilícito con un argumento muy simplificado, donde suma todos los recursos que le brindaban la comedia romana, la elegíaca y el teatro devoto medieval: la introspección, la elocuente queja amorosa, los chistes y los lances lúbricos proceden tanto de la representación medieval del amor como de la comedia elegíaca. Toma los personajes de la realidad contemporánea y predomina el enamorado que deja la iniciativa a allegados y servidores, mostrándose las más de las veces soñador e ineficaz. Las enamoradas, en cambio, muestran pasión vehemente y protestan contra las convenciones sociales que asfixian sus afectos. El criado es fiel, con personalidad autónoma e iniciativas amorosas propias. Todos los personajes son tratados con la misma simpatía artística, cualquiera que sea su condición moral o social. La comedia humanística desapareció en Italia ante el triunfo de la “comedia erudita”, favorecida por el auge de todo cuanto supiese a Antigüedad Grecorromana (*cf.* Lida de Malkiel 1966: 66-68). Ya a comienzos del XVI, en competencia con la propia *Celestina*, se publicó en lengua vulgar *La Venexiana*, comedia anónima que destaca por el trazado de sus personajes y su intensidad afectiva, estructurada ya en los cinco actos establecidos de rigor en el género.

Sin embargo, admitiendo la posible influencia de ambas, hay que tener en cuenta, también, que la publicación en imprenta de las obras de Plauto y Terencio constituyó un suceso literario tanto o más contemporáneo y, sobre todo, más relevante que las comedias elegíacas y renacentistas: “El primer autor de *La Celestina* parece haber ido a buscar sus modelos de comedia en Plauto y, sobre todo, en Terencio, más que en los humanistas del siglo XV italiano” (Bataillon 1980: 519).

Pues antes, durante la Edad Media, en España las referencias a Plauto y Terencio fueron muy escasas. Con la aparición de la imprenta de Johannes Gutenberg, entre 1441 y 1445, la difusión de los textos clásicos adquirió unas proporciones jamás conocidas. Y, lo mismo que *internet* en nuestros días, supuso la gran revolución cultural del siglo:

La edición príncipe de Plauto es la de G. Merula (Venecia, 1472), a la que siguen otras varias dentro del mismo siglo XV, como la de Euplio Escutario (Milán, 1490) y Bernardo Sarraceno (Venecia, 1499). (Román Bravo 2007: 92-93)

En España la primera traducción de una comedia de Plauto es el *Amphytrion* del doctor Francisco L. de Villalobos, médico de Fernando el Católico y Carlos I (Zaragoza, 1515). (Román Bravo 2007: 95-96)

La edición príncipe de Terencio (anónima) se publicó en Estrasburgo en 1470. A ella siguen, dentro del mismo siglo XV, entre otras, la de Mureto (Venecia, 1472); la de Regio (Venecia, 1473), la de Ascencio (Lyon, 1491) y la de Juvenal (París, 1492). A partir de 1500 las ediciones y reediciones de Terencio se multiplican. (Román Bravo 2001: 112)

Aunque del siglo XV son la mayoría de los códices conservados en nuestras bibliotecas, la primera publicación española mecanizada de Terencio no tuvo lugar hasta 1498 en Barcelona, editada por el alemán Juan de Rosembach. Por lo que, evidentemente, los autores de *Celestina*, si no fue de esta, tuvieron que hacerse con la lectura en latín de un ejemplar impreso en Italia, pues la primera traducción de la obra completa al español fue del gran humanista Pedro Simón Abril, publicada en Zaragoza en 1577 (*cf.* Román Bravo 2001: 100-117), muy lejos ya de la primera aparición de *Celestina*.

Si vinculamos el tiempo del proceso de creación de la *Tragicomedia* a dichas ediciones impresas, debemos de afirmar que las obras de Plauto y Terencio fueron conocidas por Rojas y el primer autor en latín original, y en ambientes estudiantiles. Pues es en el último cuarto del siglo XV, cuando por influjo de Italia, hace su aparición Terencio en la escuela, para posteriormente ser estudiado en las universidades ya durante todo el siglo XVI (*cf.* Román Bravo 2001: 100-101). De hecho, la mayor parte de las ediciones de Terencio y todas las de Plauto proceden de imprentas de la nación italiana en este periodo.

Así pues, por lo que queda dicho, las comedias elegíacas y humanistas fueron otros tantos intentos de recrear la obra de Plauto y Terencio con personajes, decorados y vestimentas actualizadas, pero sin cambiar como lengua literaria el latín hasta entrado el siglo XVI. En España, en cambio, de forma paralela, se abrió paso la propuesta original de *Celestina*, entendida como la realización castellana, en lengua vernácula. Las tres soluciones dramáticas constituyen formas alternativas enraizadas al mismo tronco común literario: la comedia romana. Todas usan los mismos recursos y personajes de partida, pero solo Rojas los pone al servicio no de la simpatía o *ludus litterarius*, con que se prodigaban los autores de una y otra variación, sino de la contemplación del fenómeno amoroso en el devenir de la vida humana tanto a través del despliegue sórdido y egoísta de los personajes como mediante la reflexión filosófica en el último acto, mediante el monólogo final de Pleberio: ante el cadáver de Melibea, “el padre pronuncia el largo lamento que encierra, no la moraleja, sino *la desolada lección moral de la obra*” (Lida de Malkiel 1966: 77).

B. El argumento: “un amor de comedias”

El combustible dramático de *Celestina* es, por tanto, el mismo que, como denominador común, daba vida a las comedias latinas de referencia: “Los fines que mueven a los personajes [en *Celestina*] se reducen a dos: *el dinero y el sexo*” (Moreno Castillo 2010: 101).

Pero ambos temas aparecen tocados peculiarmente por Rojas no de manera jovial y risueña, sino desde una perspectiva egoísta, sórdida y pesimista:

Los personajes que constituyen el mundo o la circunstancia que rodea a los amantes se relacionan entre sí con desconfianza y por interés. Aunque proclives a la locuacidad y buscándose ansiosamente unos a otros, todos están replegados sobre sí mismos, abrazados a sus deseos, de manera que el otro es un instrumento para conseguir los propios fines. (Moreno Castillo 2010: 101)

La propuesta dramática original, feliz y divertida en un principio, es revisada y re-dactada por Fernando de Rojas, dotándola de texto y contexto, apurándola por completo hasta el desencanto. Los dos modelos de amar, de amos y criados, que se ofrecen son recreados exclusivamente de manera artística, *retórica* en el buen sentido de la palabra, es decir, con una lógica enhebrada y consecuente, no *empírica* (ni, mucho menos, *realista*); porque su “ADN” se encuentra en la comedia grecolatina, no en los pergaminos ni actas de nacimiento o defunción de la época. En esto coincidimos plenamente con Menéndez Pelayo:

Elicia y Areusa son figuras perfectamente dibujadas, aunque episódicas en la Tragicomedia. Sirven para completar el estupendo retrato de Celestina, mostrando los frutos de su enseñanza. *Ni ellas ni su maestra pertenecen al mundo triste y feo de la prostitución oficial y reglamentada, de las públicas mancebías*, sobre las cuales guardan nuestros archivos concejiles tan peregrina cuanto lamentable documentación. (1947: 141)

En *Celestina* criados codiciosos y taimados suplen a los astutos y ventajistas *servi* de la comedia romana; Calisto asume el papel de *amens amansque*, “enajenado y enamorado” (Plauto / Román Bravo 2005: 22); Melibea es la hermosa que consiente y transige a escondidas al amor y las dádivas de su compañero en amores; Pleberio y Alisa son los viejos conservadores de siempre, los últimos en enterarse.

¿Cómo los concibió y/o los desarrolló el primer autor y/o Fernando de Rojas? Salta a la vista: por juego de oposiciones. En la edición de 1502, con el título ya consagrado de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, el prólogo del autor explica que la obra se inspira en la máxima del filósofo griego Heráclito (siglo VI a. C): “Todas las cosas ser criadas [= “generadas”, “desarrolladas”] a manera de contienda o batalla”; es decir, “la guerra o discordia es el padre de todas las cosas” (2011: 15). Así entiende Rojas la concepción dialéctica de la vida de sus personajes, al entrar en liza siervos y señores, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, ingenuos y avispados. Pero no lo hace cartesianamente, en historias lineales, ajenas y aparte, sino todas enlazadas, ajetreadas, en un torrente de confusión donde unas afectan a otras. Es más, hasta el mismo lenguaje batalla consigo mismo de forma promiscua, poniendo en boca de criados, prostitutas y alcahueta lo mismo un estilo elevado y latinizante que otro bajo, coloquial y vulgar. A la hora de poner en marcha la acción, este modo de planteamiento dialéctico es el que mejor se presta a la creación literaria, sobre todo la de perfil cómico y teatral. Así los personajes y los encuentros en escena pueden desplegarse con mayor nitidez y resulta más fácil para el autor combinarlos.

Rojas no pretende mostrar unos amores más espirituales que otros en la obra. Todos son carnales. No existe mayor o mejor validez en unos que en otros. La aparente objetividad para describirlos en toda su naturaleza tiene el mismo tratamiento escénico que en Plauto y Terencio:

Plauto y Terencio *no se sienten ni atraídos ni intimidados por el amor*. Para Plauto *el amor no es más que un risible aspecto de la molicie griega* –*amare* (= “amar”), *pergraecari* (= “vivir a la griega”, “llevar una vida disipada y disoluta”) van juntos en la enumeración de desarreglos de un adolescente– y, aun en los raros casos en que no es *puro libertinaje*, está tan *lejos de dominar al enamorado* que este siempre *puede juzgar en frío su error moral*. Terencio expresa su urbano *menosprecio* con la creación de *apocados galanes*, ansiosos de librarse de su amor y más atentos a obedecer a sus padres que a corresponder a sus amadas. (Lida de Malkiel 1970: 32)

La crítica actual ya ha desestimado suficientemente el remedo de amor cortés de Calisto como amor puro, ideal, frente a amor ponzoñoso, obscuro y carnal de los criados. Amor de almas limpias frente a sexo de sucios establos. Hay, eso sí, pasión erótica, que es concebida como una transgresión del equilibrio emocional de la persona; tratamiento racionalista más en consonancia con el sentido propio que se le daba en la Antigüedad que con la religiosidad moral vigente en la época: “En las dos escenas de *La Celestina* en que Calisto hace el amor con Melibea hay una *violencia y una desarmonía* que ilustran esa tendencia de Calisto a situarse ante su felicidad como objeto de posesión” (Moreno Castillo 2010: 127).

Ese es el tema que aborda y desarrolla Rojas bajo su lupa literaria de muchos aumentos y con moroso detalle: la efímera contundencia que tan desbordante sentimiento ejerce en el devenir humano; o, dicho con las mismas palabras de M^a Rosa Lida con las que iniciábamos este artículo: “la trayectoria del amor desbaratado en su propio curso” (1966: 63), apurado hasta las últimas consecuencias.

Nuestra aportación consiste en intentar comprenderlos mejor dentro del esquema amoroso del género de origen. A este fin es menester retrotraerse a las mismas fuentes literarias que *Celestina* tiene en común y en paralelo con la comedia elegíaca y renacentista: las comedias romanas.

Suele explicarse el amor en Plauto y Terencio como herramienta al servicio de la acción, como un “ardid ingenioso”, como un elemento de laboratorio literario, donde “la comicidad radica precisamente en ese juego de ingenio” (Lida de Malkiel 1970: 32). Pero suele pasar desapercibido cómo lo interpretaban *de facto* los espectadores coetáneos del teatro romano para que este cumpliera su objetivo eficazmente: hacerlos reír.

Un botón de muestra de *vis comica* en asunto de amores es el *Mercator* de Plauto, donde también existe la habitual oposición jocosa entre los dos modelos de amor: uno, de sentido común, sano y corriente, frente a otro, loco, insano y disparatado, absurdo y risible.

Se distinguen ambos nada más comenzar la obra. En el Prólogo el personaje principal, el joven Carino, tiende un lazo de complicidad con el público. Esta licencia literaria era una prerrogativa propia de la comedia y, al mismo tiempo, un modo de rebajar y acercar las tablas dramáticas a la sandalia común de todos los días. La industria de entretener pasaba por otorgarle al público cierta superioridad moral sobre los comportamientos que iban a representarse en escena. Desde esas dos orillas era como tenía lugar y

era posible la risa: todos sabían en qué consistía el “amor” real y auténtico y podían reírse a mandíbula batiente cuando fueran a verlo caricaturizado en la acción teatral.

¿Y en qué consistía el amor, el amor natural, de sentido común y sano, para los espectadores coetáneos de Plauto? Pues, según las confidencias de los personajes de la obra, cuando se prestaban a congeniar con el público y dejaban aflorar la sensatez compartida, el amor era una práctica ordinaria, un elemento más de la economía doméstica; esto es, vivía integrado en el conjunto de bienes disponibles para uso y consumo del varón en sociedad. Por ejemplo, el anciano Demifón en la obra plautina lo describe así:

Poco tiempo ya me queda de vida. *Me entregaré a los placeres del vino y del amor para alegrar mis días.* Pues a la edad que yo tengo resulta más razonable darse a la buena vida. *Cuando eres joven y te hierve la sangre, no queda más remedio que dedicarse a ganar dinero.* Así que al final, *cuando ya eres viejo, es cuando debes entregarte al ocio y hacer el amor, mientras puedas.* (Plauto / Román Bravo 2005: 44)

Es fácil darse cuenta de que no era un amor casto, evocador o romántico; era un amor de consumo personal, identificado con el concepto actual de la palabra sexo: una aspiración material, pegada al cuerpo como los placeres gustativos del vino y del alimento. De hecho la práctica del sexo en aquel tiempo histórico no era tabú, sino perfectamente legal y asequible entre los hombres libres. Las tres alternativas establecidas y bien vistas para disfrutarlo eran: a) la prostitución; b) la compra-venta de una esclava; c) y el matrimonio.

Curiosamente este “amor sexual”, aceptado e instituido socialmente para mayor placer del varón, del que el público que asiste a la comedia romana tiene perfecto conocimiento y que comparte con los personajes en abierta complicidad, conlleva como objeto de deseo a la mujer en el sentido literal de “objeto”, de disfrute carnal. Por eso era cosa natural que un hombre se implicara sabrosamente en su consecución desde todos los ángulos que la sociedad le permitía: tanto si estaba soltero como casado. Su intervención se ejercía en calidad de usufructuario, a beneficio propio, masculinamente. Que un hombre se desviviera por el amor de una única mujer en especial, era un modo de alienarse, perder el control de sí y de todo, dejaba de ser masculino. De ahí que el enamorado cómico, prendado de la belleza de su hermosa amante, se comportara como un auténtico enajenado, con unos modos impropios de su condición varonil. El joven Carino lo describe así:

Pero el amor viene escoltado también por otros muchos males que todavía no he mencionado: insomnio, aflicción, desorientación, miedo y exilio, estupidez y necedad, temeridad, imprudencia, sinrazón, desmesura, insolencia, lujuria y malevolencia, indigencia, afrenta y derroche, hiperlocuencia e hipolocuencia. ¡Y esto explica por qué *el enamorado no dice más que palabras impropiedades e inútiles en el momento más inoportuno!* (Plauto / Román Bravo 2005: 20)

Calisto también define su estado de enamorado con una retahíla de sentimientos contrapuestos: “¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá aquel que consigo está tan discorde, aquel en quien la voluntad a la razón no obedece, quien tiene dentro del pecho *aguijones, paz, guerra, tregua, amor enemistad, injurias, pecados sospechas*, todo a una causa?” (Rojas 2011: 32-33).

Al otro lado de este amor excesivo y paródico queda la mujer. ¿Cómo siente la mujer el amor en la comedia romana? Tenemos en esta obra plautina dos testimonios: la de la joven y hermosa Pasicompsa y la de la vieja esclava Sira, presente y futuro realizado de un mismo rol de género, cuyos márgenes socialmente están también muy restringidos en el ámbito del mundo real, al otro lado de las tablas del escenario.

En primer lugar, todas las mujeres, en tanto proyección psicológica de la mentalidad varonil, son sospechosas de prestarse al “juego irregular de Cupido”, como un sino irremediable de su género. Pasicompsa, la protagonista enamorada, lo admite:

PASICOMPSA: Pero te advierto, buen anciano, que no estoy acostumbrada a transportar bultos ni a apacentar el ganado en el campo ni a criar niños.

LISÍMACO: Si eres buena, te irá bien.

PASICOMPSA: Entonces, pobre de mí, estoy perdida.

LISÍMACO: ¿Por qué?

PASICOMPSA: Porque en el país del que vengo, era *a las malas a las que les iba bien*.

LISÍMACO: Parece que quieres decir que *no hay en el mundo ninguna mujer buena*.

PASICOMPSA: No, no lo digo. *No es mi costumbre pregonar lo que creo que todo el mundo sabe*. (Plauto / Román Bravo 2005: 41)

En segundo lugar, a diferencia de la vieja esclava Sira, el amor es entendido por la joven e ingenua Pampsiosa como algo recíproco que implica completa fidelidad mutua, un concepto completamente fantasioso, iluso y pueril para la áspera y encallecida mentalidad de los espectadores: “*Y nos hemos jurado el uno al otro, yo a él y él a mí, que ni yo haría el amor con otro hombre ni él con otra mujer, sino sólo entre nosotros, yo con él*” (Plauto / Román Bravo 2005: 43).

Suenan estos juramentos a inocencia, a irrealidad, a inmadurez, cuando tal aserción se confronta con la voz experimentada (la voz del futuro de Pasicompsa, tal vez) de la vieja esclava Sira. Parecen así de estúpidas, precisamente, porque esas son las infantiles reglas del juego, propias de mujeres, que incumple de continuo egoístamente la estirpe varonil. La anciana se dirige al público a manera de denuncia por la discriminación injusta e inveterada de la mujer durante siglos, pero sus palabras (no nos engañemos) no tienen otro objetivo que servir de chiste y cebar la superioridad social del público masculino asistente. Este oye las quejas femeniles como estímulos de su hombría sobre ellas; al fin y al cabo, para la masa de gente allí reunida la escena es una caricatura burda y chistosa. La hipótesis que la vieja esclava expone para la reflexión al final de su perorata tiene seguro el “¡anda ya!” incrédulo y a coro del público, convencido de que las mujeres

son todas más enamoradizas y suelen irse más fácilmente con unos y con otros. Solo precisan que cualquiera quiera arrimarse con la pretensión de seducirlas:

¡Pobres mujeres! ¡Qué dura es la ley a las que viven sometidas, y cuánto más injusta que la que se aplica a sus maridos! Porque, si un marido tiene una amiga a escondidas de su mujer y se entera ésta, nada le ocurre al marido. Pero, si una mujer sale de casa a escondidas del marido, éste la lleva a juicio y la repudia. Si la mujer que es honrada, se conforma con un solo marido, ¿por qué no ha de conformarse el marido con una sola mujer? Os aseguro, por Cástor, que si se castigase al marido que tiene una amiga, de la misma manera que se repudia a las mujeres que han cometido algún desliz, habría más maridos sin mujer, que mujeres hay sin marido. (Plauto / Román Bravo 2005: 58)

En definitiva, ya sean doncellas de buena familia destinadas al matrimonio, o “chavalas” (*puellae*) serviles dedicadas a la mera satisfacción sexual del varón, en la sociedad romana ambas soportaban la misma condición de género sometido al modelo patriarcal de convivencia. Esta era en la comedia, cual espejo, la imagen que reflejaba la realidad cómplice, comunicada del mundo corriente y de aplauso que tenía enfrente. Y estos eran en el desarrollo dramático los límites de la cordura y de la mente considerada socialmente sana y varonil: tanto solteros como casados, los hombres disfrutaban del “amor sexual”, o sea, del “amor sensato”, como un bien de consumo egoísta hecho a su medida. Las mujeres eran para lo que estaban, o engañadas por una ilusoria fidelidad aparentemente mutua, o decepcionadas definitivamente del comportamiento desleal y permisivo de la comunidad masculina con la que tenían que convivir. Curiosamente, siendo las portadoras de la hermosura y del amor, no les alcanzaba a ellas disfrutar las mieles de su atracción por igual; a lo más que llegaban en cuanto a complicidad, era a ser cortejadas mediante un trato vano, ilusorio y estúpido, producto del autoengaño o la enajenación de los amantes ocasionales que la Fortuna ponía a su alcance.

Pues Carino y su padre Deifón (al igual que Calisto) no pretendían engañar a la mujer de sus deseos para satisfacer sus pasiones íntimas; simplemente estaban locos, o sea, enamorados, y con eso se convertían en diana de la burla del público asistente. Si hubieran estado cuerdos, no le habrían dado tanta importancia a ese amor, porque en realidad podían alternarlo con otros amores con total serenidad, provecho y sentido común. Así era como pensaba el público de muchedumbre y soldadesca que acudía a ver el *Mercator*. Así es como debía ser y tenía toda aprobación en la vida real. Y así lo recogía la comedia romana en sus páginas, inmarcesibles y supervivientes al paso del tiempo. Pues “*El patrón de la sexualidad en la sociedad patriarcal romana es el hombre, cuyo papel de género depende de su sexo biológico, caracterizado entre otras cosas por impulso irrefrenable, promiscuidad, agresividad, violencia*” (López López 2003: 146).

Veamos entonces ahora cómo se convertía el “amor sexual”, cotidiano, sensato, vulgar, corriente y masculino, con el que cualquiera trataba en su vida diaria en “amor de comedias”, en “amor afeminado”, en “amor de risa”.

Plauto establece dos niveles de burla, dos caricaturas. La primera, la del viejo Demifón. Todo su comportamiento es excesivo, ajeno a su condición de casado y a su edad avanzada. En el primer encuentro con su amigo Lisímaco lo exterioriza para su propio escarnio como si fuera otra vez, ridículamente, un niño:

DEMIFÓN: *Hoy he empezado a ir a la escuela, Lisímaco, ya he aprendido tres letras.*

LISÍMACO: ¿Cómo que tres letras?

DEMIFÓN: Sí: la *a*, la *m*, la *o*; *amo*.

LISÍMACO: ¿*Tú con tus cabellos blancos, amas, depravadísimo viejo?* (Plauto / Román Bravo 2005: 31)

La burla, el chiste, sin más oropel estético, es el modo de caracterizar las pasiones en el anacrónico *apetito febril* del padre anciano: “La comicidad plautina más atenta a la *diversión de los espectadores*, le lleva a *simplificar los caracteres y los tonos emotivos* y a empeñarse ante todo en producir *efectos cómicos*” (Pociña Pérez 1997: 33).

Pero Demifón de joven también disfrutó del amor cotidiano y corriente. Por eso puede distinguir perfectamente las dos maneras, sana e insana, de entregarse a su anhelo, habiendo en tiempos compartido una de ellas, al menos, con la de los supuestos espectadores:

Y allí veo yo de repente a una joven de extraordinaria belleza, que trajo mi hijo de esclava para su madre. Y en cuanto la veo, *me enamoro de ella*, pero *no como un hombre cuerdo*, sino a la manera de los locos. He estado enamorado yo, por Hércules, en otro tiempo, cuando era joven, pero nunca tan locamente como ahora. Lo único que sé, por Hércules, es que *estoy perdido*. (Plauto / Román Bravo 2005: 29-30)

En cambio, en la segunda caricatura, la del joven Carino, el autor lleva a las tablas los aprietos que en un hijo supone pretender satisfacer sus intereses íntimos y esquivar, a la vez, la dureza y fría voluntad paterna. Si apartamos el conflicto paternofilial propio de la comedia, el material que nos queda es el mismo que tenía a su disposición la poesía lírica griega arcaica y helenística; es decir, todos sus recursos expresivos al uso, como, por ejemplo, alusiones a episodios mitológicos para ilustrar los sentimientos del enamorado: “CARINO: *Penteo dicen que fue despedazado por las Bacantes*. Pero eso, a mi juicio no fue más que una solemne tontería, *en comparación con los tormentos que desgarran mi corazón*” (Plauto / Román Bravo 2005: 39).

Para lograr este efecto el teatro “vampiriza” un género literario hermano y adosa conceptos extraídos de otras construcciones poéticas a la acción de personajes habituales de su trama. Precisamente, en llevar tales envolturas literarias a escena radica su hilarante comicidad. Porque la poesía elegíaca erótica, de sentimientos minimalistas del yo, archiconocida para el comediógrafo, como gestor de literatura que también era, resultaba completamente desconocida para el gran público de a pie de escenario.

Y en eso consistía el asombro que pretendía provocar. Era un amor que no era real; no podía serlo. Era selectivamente exquisito y literario, tan alejado de la vida cotidiana que solo era comprensible para el gran público si se concebía y se presentaba exclusivamente como cosa de estúpidos, de locos, de *amentes amantesque*: “La comedia se desarrolla dentro de unos cánones argumentales típicos, que la convierten en agradable a una *masa de espectadores que no requiere una formación especialmente exquisita*” (Pociña Pérez 1997: 35).

Todo esto, de un modo casi pedagógico, el joven Carino en el prólogo del *Mercator* lo presenta al público, no solo para ganarse las simpatías y la comprensión de su arte, sino para explicarles una visión estéticamente distinta de lo que pudieran entender y conocer por la propia experiencia de la vida. Pues los está llevando, sin que lo sepan, a la contemplación del amor pulsado y vibrado por la elegía y los versos líricos. Desde la superioridad que otorgaba la vulgaridad cómplice y en contraste con la realidad grosera, todo el alarde sentimental que destilaba la poesía culta se convertía en motivo de risa y burla teatral.

Él mismo, el joven Carino, se ofrece como vasija cristalina a través de la cual se observan los estragos del amor. Pero su referente caricaturizado es la poesía griega que inspiraría en tradición directa, posteriormente, a los poetas elegíacos romanos del siglo primero anterior y posterior de nuestra era: Catulo, Propercio, Horacio, Tibulo y, sobre todo, por su repercusión literaria ulterior, Ovidio.

En cuanto a la *vis comica* que el primer autor de la *Comedia de Calisto y Melibea* quiere poner de relieve al comienzo de la obra, es este “amor pasión”, lírico y literario, consistente en atender al deseo sexual de manera única, exclusiva y extravagante, llegando incluso hasta la blasfemia. Lo refleja perfectamente en el diálogo primero entre Calisto y Sempronio:

CALISTO. ¿Qué me repruebas?

SEMPRONIO. Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer.

CALISTO. ¿Mujer? ¡O grosero! ¡Dios, Dios!

SEMPRONIO. ¿Y así lo crees, o burlas?

CALISTO. ¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confesso y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora.

SEMPRONIO. (¡Ja! ¡ja! ¡ja! ¿Oístes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?)

CALISTO. ¿De qué te ríes?

SEMPRONIO. Ríome que no pensaba que había peor invención de pecado que en Sodoma.

CALISTO. ¿Cómo?

SEMPRONIO. Porque aquellos procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confiesas ser dios.

CALISTO. ¡Maldito seas, que hecho me has reír, lo que no pensé hogaño.

SEMPRONIO. ¿Pues qué? ¿Toda tu vida habías de llorar?

CALISTO. Sí.

SEMPRONIO. ¿Por qué?

CALISTO. Porque amo a aquella ante quien tan indigno me hallo que no la espero alcanzar. (2011: 37)

Esta inferioridad del amante respecto a la amada forma parte de la tradición con la que se presentaba el “amor pasión” del poeta elegíaco, que no es más que desorden interior, enfermedad del ánimo, feminización de los auténticos impulsos viriles. Calisto lo encarna y el criado Sempronio se burla de él, oponiendo otro concepto de amor que solo se justifica pragmáticamente en el placer físico, el “amor sexual”, identificando lo erótico con lo estrictamente coital (Moreno Castillo 2010: 126), del mismo modo que lo entendía la plebe romana que acudía al teatro.

Y, en la práctica, gracias al seguimiento pormenorizado de Rojas, ese es precisamente el deleite que experimenta Calisto, de un modo compulsivo y egoísta, “depredador”, más cercano a la satisfacción de una obsesión íntima que a la comunicación eficaz con otro ser semejante. Calisto, como los criados, busca satisfacer también su deseo carnal, el único que está presente bajo las dos máscaras del “amor de comedias” en Plauto y Terencio: “Calisto, en cuanto entra en el jardín, lo que quiere es satisfacer la urgencia de su apetito. *No va hacia Melibea, sino hacia el placer que su cuerpo le proporcionará: su deseo no se acompasa con el deseo de la muchacha, sino que satisface el suyo doblegando el de ella*” (Moreno Castillo 2010: 128).

Pero con Melibea ocurre lo mismo. Ella interpone al principio, tal como Ovidio describe, una primera prudencia, discreción y miedo al qué dirán; pero cae en un estado similar de erotismo que Elicia y Areusa. Tiene roce y goce físico. Solo se queja de querer participar del festín amatorio con más dulzura, con más agrado para sus sentidos femeninos y, en su despedida suicida, con más tiempo. Casi, diríamos, que reafirma el placer del amor, lo reivindica en su identidad como protagonista de su propia vida, al igual que hicieran las amantes femeninas del teatro romano:

MELIBEA: Por mi vida que aunque hable tu lengua cuanto quisiere, no obren las manos cuanto pueden. Está quedo, señor mío. Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, desto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado. *Cata que del buen pastor es proprio tresquilar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y estragallo.* (2011: 273)

Sobre el erotismo de la obra, Gerald Brenan dice:

No hay en sus relaciones nada del encanto o la dulzura que se ve en Romeo y Julieta. Su pasión tiene una violencia inhumana que pasa completamente por alto la naturaleza y la identidad de la persona amada. Sí, apenas se ve en el jardín con su “preciosa perla” y su “angelical imagen”, Calisto mete su mano por debajo de las

faldas de la joven y pide a esta, como hubiera podido hacerlo a una criada, que le entregue inmediatamente su virginidad. (citado por Moreno Castillo 2010: 130)

Todas las manifestaciones amatorias de la obra son, en verdad, variaciones activas del mismo fenómeno que se perfila dramáticamente como nudo del argumento. La pulsión sexual o erótica descrita tanto en unos como en otros pertenece a la esfera del arte, a la tradición del género literario, que se intenta exportar al castellano. Ambos son “amores de libro”.

C. La conclusión “filosófica” del drama

Non laudare rem sed artem (“no prendarse de la realidad —que refleja— sino de su composición artística”) fue la expresión latina con la que en el prólogo de la versión inglesa de *La Celestina*, *The Spanish Bard* (*La alcahueta española*), James Mabbe en 1631 defiende la legitimidad del arte de representar la vida, sin necesidad de aplaudir “la materia de la imitación, sino la pericia y destreza del artista que ha representado tan al vivo el objeto que se proponía” (*cfr.* Menéndez Pelayo 1947: 197).

La razón de la advertencia se debe a que el destinatario, si la cultura literaria no le acompaña para captar lo que la obra debe a la comedia romana, solo es capaz de entender la ejecución dramática como modelo moral o paradigma social, identificándolo y aplicándolo todo de forma inmediata a lo real.

No es cosa nueva. Así entendían los relatos de ficción los contemporáneos de Luciano de Samósata en el siglo II d. C., y así lo asimilarán, por ejemplo, en sus lecturas tanto Alonso Quijano mientras se iba transformando poco a poco en don Quijote como el ventero y sus acólitos, la masa que leía de oído y configuraba en sus mentes ese universo ordenado de acontecimientos narrados en los libros de caballerías (*cfr.* Andino Sánchez 2017: 21-22).

Pero la realidad que pinta el mundo de *Celestina* no es ni idílica ni feliz, a pesar de haber salido de las comedias romanas. Según describe Pleberio en el Auto XXI a modo de corolario de los hechos dramatizados, es un mundo que alberga “un *laberinto de errores*”, “una *morada de fieras*”, “*dulce ponzoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor*”; un mundo falso que ceba a los humanos “con el *manjar de sus deleites*” para, al mejor sabor, descubrirles “el *anzuelo*” cazando las voluntades. Un mundo, en fin, que promete mucho y nada cumple echándonos de la vida “*porque no le podamos pedir que mantenga sus vanos prometimientos*” (2011: 340-341). Con esa reflexión nos dice que la historia de Calisto y Melibea viene a destapar toda la falsedad del mundo, utilizando para ello como centro de atención el amor de unos jóvenes amantes junto a una camada de “fieras humanas” cegadas por la *sacra fames auri* (“maldita sed de dinero”), tal como lo hubiera dicho el filósofo Séneca, de gran actualidad en tiempos de Rojas, recogiendo los versos del poeta Virgilio: “*Quid non mortalia pectora cogis, auri sacra fames?* (¿Qué no obligas [a hacer] a los corazones mortales, maldita sed de oro?)” (*Eneida*, III, 56-57).

Así pues, personajes, trama y diálogos detallan y avientan el tema erótico de las comedias de Plauto y Terencio al natural, con la mezcla de intereses egoístas y miserables

que campean, también, en las piezas originales. Rojas traslada al público lector y oyente el sentimiento amoroso tal cual se muestra en los modelos latinos de referencia, pero minuciosamente, en toda su expansión. Por eso el concepto de amor aparece degradado, intoxicado por la propia miseria humana solipsista, fatua y banal, incapaz de salir de su absurda incomunicación que tienen *de serie* los patrones literarios de partida. Sus devaneos y peripecias nos dicen que, al fin y al cabo, el amor es una trampa más de la vulgar naturaleza que acecha al hombre como al resto de los animales. Todo lo más que puede llegar a hacer la estirpe humana para diferenciarse es contarlo, convertirlo en materia verbal, para vivirlo ilusamente en un formato tan vacío como el aire de las palabras.

Así es, precisamente, como lo entiende Celestina, y con esa calculada frialdad materialista se lo revela a Pármeno desde su bregada vida de burdel:

El deleite es con los amigos en las cosas sensuales y especial en recontar las cosas de amores y comunicarlas: “Esto hice, esto otro me dijo, tal donaire pasamos, de tal manera la tomé, así la besé, así me mordió, así la abracé, así se allegó. ¡Oh qué habla, oh qué gracia, oh qué juegos, oh qué besos! Vamos allá, volvamos acá, ande la música, pintemos los motes, cantemos canciones, invenciones justemos. ¿Qué cimera sacaremos o qué letra? Ya va a la misa, mañana saldrá, rondemos su calle, mira su casa, vamos de noche, tenme el escala, aguarda a la puerta. ¿Cómo te fue? Cata el cornudo, sola la deja. Dale otra vuelta, tornemos allá”. Y para esto, Pármeno, ¿hay deleite sin compañía? Alahé, alahé, la que las sabe las tañe. Este es el deleite; que lo ál [lo demás] mejor lo hacen los asnos en el prado. (2011: 77-78)

La vocación literaria de Rojas no es, en absoluto, de corte religioso o, como él mismo dice en su autodefensa, de interés moralizante: es claramente filosófica. Lo pone de manifiesto cuando admira “las deleitables fontecicas de *filosofía*” (2011: 6) y al “gran *filósofo*” (2011: 7) que ve en el texto y en el autor del Auto Primero. Por eso, *filosóficamente*, hace una reflexión dramatizada del planteamiento original de los patrones heredados de la comedia (personajes, trama, situaciones), y los exprime hasta las últimas consecuencias en el marco de la propia lógica que emana su contenido: “En la visión del mundo de *La Celestina* vivir es *no enterarse de que se vive, todo es una danza ciega* en la que sólo se puede ser un *canalla*, un *ingenuo* o un *desesperado* [...] *La ley del mundo es el egoísmo*” (Moreno Castillo 2010: 107).

Efectivamente, es un egoísmo que la propia Celestina concibe como la secreta urdimbre que enlaza a unos individuos con otros; es decir, constituye la auténtica regla del juego de las relaciones sociales: “*Estos señores deste tiempo más aman a sí que a los suyos, y no yerran. Los suyos igualmente lo deben hacer*” (2011: 73).

M^a Rosa Lida describe certeramente el producto literario elaborado por Rojas: “Con esta *visión desolada* construyó Rojas su drama, un drama sin héroes ni villanos, *una guerra de egoísmos igualmente destructores: amor egoísta de unos nobles amantes, codicia egoísta de unos servidores, rencor egoísta de unas perdidas*” (1966: 25).

Rojas se vale, desde nuestra interpretación, del material teatral en torno al amor, siguiendo escrupulosamente los esquemas canónicos latinos de esa tradición literaria. Lo hace, reflexivamente, con todo detalle, derivando del carácter de los personajes su actitud y de su disposición, su comportamiento, su *ethos*: “La estructura subyacente puede interpretarse [...] como una *estructura muy trabada*, en la que *el personaje determina la acción, la acción transforma al personaje y un inexorable encadenamiento de causas lo gobierna todo*” (Deyermond 1980: 486).

El hombre renacentista es un hombre “moderno”, “*modus hodiernus*”, “del modo de hoy”, “actual”. Se asoma al pasado que le trae el conocimiento y los recursos de la literatura clásica, pero no para otra cosa que para entender su propio presente. No es un copista medieval. Por eso, Rojas reinventa y recrea un universo textual a imitación de los modelos clásicos, sostenido al margen de la realidad misma pero actualizado: los personajes, aunque vistan ropas de la época, no tienen actas notariales de nacimiento ni son remedos de auténticas personas de carne y hueso.

El escritor del Renacimiento español, del que Cervantes será fruto tardío, descubre el mundo que le rodea y, siendo plenamente consciente por primera vez (gracias a artilugios como la imprenta), también descubre su representación simbólica a través del lenguaje, de la letra escrita, transmitida a lo largo de los siglos, que le trae a sus días un acervo cultural fresco y novedoso, y que él lo siente completamente veraz en su mente. La reacción inmediata es asimilar esa materia con los símbolos lingüísticos de su día de hoy, su ropaje moderno, su existencia directa, para coordinar la mirada virtual actual con la del pasado. Más tarde, *Don Quijote* será exponente del fracaso y frustración de ese maravilloso mundo de ideas recreadas en el pensamiento frente al mundo cotidiano, real y físico que habita. Pero Rojas está todavía en el primer descubrimiento, en la deconstrucción y asimilación de los símbolos y valores de la Antigüedad, de sus textos, de su lenguaje, estudiándolos concienzudamente para hacerlos coincidir casi “científicamente” con la expresión propia, con la lengua vernácula y el ambiente de sus días. Y se sumerge en la obra literaria buscando respuestas, desarrollando los componentes heredados y colocándolos en la lógica de los acontecimientos. Así, toma prestados los elementos originales de la acción y consigue mantenerlos intactos, describiendo de forma coherente el devenir del diseño de partida. Y este devenir, como diría en el siglo I d. C. el poeta Lucano respecto a la gloria de Roma, se manifiesta con “la degradación irremediable de la Naturaleza” de los personajes del drama, “inexorable”, “motivado por la *series fatorum*” o “encadenamiento de los destinos” de unos y otros (*cf.* Andino Sánchez 2013: 16).

Todo ocurre en *Celestina* como una sucesión trabada de avatares hasta apurar el fin de todos sus protagonistas. La muerte de Calisto, que parece forzada, es previsible según su carácter volátil y atolondrado. Ocurre por accidente. No cabía esperar otra cosa. Es una muerte poco “épica” o nada “heroica”, que son otros términos emparentados con la seriedad y el prestigio que suele atribuirse en literatura a dicho lance. Pero, en cambio, es muy humana. En la filosofía grecorromana de consolación (siguiendo a Séneca y Cicerón como exponentes) se entendía que el dolor es mucho mayor si es inopinado, si es imprevisto: cuando la muerte del ser querido sobreviene sin avisar.

En cuanto a la muerte de los malhadados criados y Celestina, el propio Calisto la justifica, en buena lógica de causa/efecto, por las trazas de sus personalidades:

Ellos eran atrevidos y esforzados: ahora o en otro tiempo de pagar habían. La vieja era mala y falsa, según parece que hacía trato con ellos y así que riñeron sobre la capa del justo. Permisión fue divina que así acabase en pago de muchos adulterios, que por su intercesión o causa son cometidos” (2011: 269)

Melibea, por su parte, con su muerte buscada responde perfectamente al perfil de entrega y sumisión absoluta que la comedia romana otorgaba a las jóvenes enamoradas respecto a quien creían su enamorado. Ya avisa la hija de Pleberio de este modo de ser en el Auto XIV, por ejemplo: “Es tu *sierva*, es tu *cautiva* es *la que más tu vida que la suya estima*. ¡Oh, mi señor, *no saltes de tan alto, que me moriré en verlo!* Baja, baja poco a poco por la escala. ¡No vengas con tanta presura!” (2011: 272).

El resultado (y veredicto) final de todo ese entramado no puede ser otro que las lúgubres palabras de Pleberio. Pleberio se convierte así en el “*deus ex machina*”, una especie de aparato final para dar sentido a la conclusión de los hechos. Su alocución no representa en absoluto el impedimento y ajuste social, que, por otra parte, no se ha echado en falta durante toda la obra, ni la admonición de que los amores de los protagonistas, por ser furtivos, tengan que ser necesariamente nefastos.

El objeto de reflexión es el delgado y frágil sostén de la existencia y de los asuntos humanos ante esta flor de un día que es el sentimiento amoroso, tan alocado y egoísta como efímero y banal. Nada diferente de lo que puede deducirse de la propia lectura de las vidas librescas transmitidas por Plauto y Terencio.

La razón humana es inapelable: la vida es una trampa sin salida, alimentada por egoísmos e intereses; el ser humano es un juguete de las circunstancias que sobrevienen, dándole y quitándole aquello que más pueda apreciar. La sabiduría profana, tan valorada en el Renacimiento por su antigüedad, es decir, por su palabra más antigua y, por tanto, al estar más próxima al origen de todo, más veraz, le transmite a Rojas un balance de la realidad así: la vida es cruda, egoísta, interesada, hecha y deshecha por los lances del azar, tal como se aprecia en las comedias de los autores romanos.

Por eso, también los amores de *Celestina*, como sus modelos, son atemporales, clásicos, resistentes al tiempo, y se expresan libremente, extraídos de la tradición literaria, ajenos en su proceder a encorsetamiento alguno o moralina religiosa de la época. Es, en su amplio sentido, una comedia “terenciana”, que celebra con la llegada de la imprenta la nueva mirada renacentista surgida de la imitación innovadora del teatro de Plauto y Terencio. Y, de manera minuciosa y concienzuda, hace un seguimiento e interpretación lógica y actualizada de su contenido. Por eso, sus personajes no son retratos realistas al estilo de la novela del XIX y XX, ni su puesta en escena noticioso veraz de la realidad del momento como hacemos en nuestro siglo, sino que toda ella es magnífica y exclusivamente literatura en estado puro. Su presencia en las letras hispanas constituye un eslabón importantísimo, al vincular estrechamente la producción literaria moderna con

textos procedentes de la antigüedad profana. Cien años más tarde Cervantes, renacentista tardío, hará acopio de todo el material bibliográfico del mundo grecolatino a su alcance para construir la obra cumbre de la literatura española. En el uso y originalísima adaptación de las fuentes clásicas para construir la *Tragicomedia* pensamos que radicaba el lado “divino” que el autor del *Quijote* observó con admiración en su breve comentario de *Celestina*.

[...] *Celesti-*,
libro en mi opinión *divi-*
si encubriera más lo huma-
(Rico Manrique 2004: I, 30)

Esa admiración la causaba el “deleite de hallar en *La Celestina* tanta *reminiscencia*” —de Plauto, de Terencio, de Lucano, de Séneca, de Ovidio y de tantos otros—; deleite que llevó a M^a Rosa Lida a acercarse y ser capaz de comprender y explicar el éxito de la obra de Rojas a través del estudio de sus fuentes: “porque pienso que en la época en que *La Celestina* salió a la luz y en los siglos inmediatos en que perduró su éxito, *ese deleite debió constituir uno de los más eficaces atractivos* para la enorme mayoría de los lectores, *dadas las condiciones culturales vigentes*” (Lida de Malkiel 1970: 723-724).

Bibliografía

- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua. “La guerra y la paz en Lucano: la épica como discurso y arma política”. *En Grecia y Roma IV: La paz y la guerra*. Eds. A. Pociña y J. M. García. Granada: Universidad de Granada, 2013. 9-26.
- . “Luciano de Samósata, Cervantes y Don Quijote”. *Colindancias, Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central* 7 (2016): 9-32.
- BATAILLON, Marcel. “Tuteo, Diálogo y Aparte: de la forma al sentido”. *Historia y Crítica de la Literatura Española 1: Edad Media*. Coord. F. Rico y A. Deyermond. Barcelona: Crítica, 1980. 517-520.
- CASTRO, Américo. *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*. Madrid: Rev. de Occidente, 1965.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004. 2 vols.
- DEYERMOND, Alan David. “*La Celestina*: Introducción”. *Historia y Crítica de la Literatura Española 1: Edad Media*. Coord. F. Rico y A. Deyermond. Barcelona: Crítica, 1980. 485-493.

- GILMAN, Stephen. *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina*. Madrid: Taurus, 1978.
- . “La voz de Fernando de Rojas en el monólogo de Pleberio”. *Historia y Crítica de la Literatura Española 1: Edad Media*. Coord. F. Rico y A. Deyermond. Barcelona: Crítica, 1980. 521-524.
- LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1970 (2^a ed).
- . *Dos obras maestras españolas: El Libro del Buen Amor y La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- LÓPEZ LÓPEZ, Aurora. “Las prostitutas en Roma”. *En Grecia y Roma: las gentes y sus cosas*. Eds. J. M^a. García González y A. Pociña Pérez. Granada: Univ. Granada, 2003. 143-163.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *La Celestina. Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- MORENO CASTILLO, Enrique. *La Celestina como tragedia*. Sevilla: Ed. Renacimiento, 2010.
- POCIÑA PÉREZ, Andrés. “Épica y teatro: La primera poesía desde sus comienzos hasta el siglo I a. C.”. *Historia de la Literatura Latina*. Ed. Carmen Codoñer. Madrid: Cátedra, 1997. 13-70.
- PLAUTO. *Comedias I*. Traducción de Mercedes González-Haba. Madrid: Gredos, 1992.
- . *Comedias I*. Traducción de José Román Bravo. Madrid: Cátedra, 2007 (8^a ed.).
- . *Comedias II*. Traducción de José Román Bravo. Madrid: Cátedra, 2005 (3^a ed.).
- TERENCIO. *Comedias*. Traducción de José Román Bravo. Madrid: Cátedra, 2001
- ROJAS, Fernando de. *Celestina*. Ed. P. M. Piñero. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.
- . *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melíbea*. Ed. P. E. Russell. Madrid: Castalia, 1991.
- . *La Celestina*. Ed. D. S. Severin. Madrid: Cátedra, 1989 (3^a ed.).
- . *La Celestina*. Ed. Gerardo Gonzalo. Madrid: McGraw Hill, 1996.
- . *La Celestina*. Ed. Francisco J. Lobera, *et al.* Madrid: Real Academia Española – ESPASA / Círculo de Lectores, 2011.